

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 19 (2013)
broj 75, jesen 2013.

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: SCOPUS, 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 ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

TAJNICA REDAKCIJE: Kristina Dorić (kristina@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 /
kresimir.kosutic@net.amis.hr

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka

CIJENA: 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

ŽIRORAČUN: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

Hrvatski filmski savez (s naznakom "za Hrvatski filmski ljetopis")

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

SUBSCRIPTION ABROAD: 60 € / **ACCOUNT:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X / **IBAN:** HR8323600001101556872

Godište 19. (2013) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,
Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport
Grada Zagreba / Broj je zaključen 15. 9. 2013., a objavljen je 14. 1. 2014.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz filma *Rani radovi* (Želimir Žilnik, 1969)

(•)

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

75, JESEN 2013.

SADRŽAJ

VALOVI	5	Vanja Obad / Kratki prilog povijesti prve jugoslavenske filmske avangarde
MODERNIZMA	27	Midhat Ajanović / Animacija i modernizam
	45	Juraj Kukoč / <i>Crne vode</i> Rudolfa Sremca: poetskim izlaganjem do doživljaja prirode
	57	Anja Iveković-Martinis / Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika
	82	Hrvoje Turković / Kultura alternative i Multimedijalni centar SC-a
DEJAN KOSANOVIĆ	99	Hrvoje Turković / Povjesničarski primjer Dejana Kosanovića
(1930 – 2013)	103	Dejan Kosanović / Jedan kadar – jedno pitanje: prilog za proučavanje domaće filmske i političke prošlosti
	106	Biobibliografija Dejana Kosanovića / priredili Duško Popović i Hrvoje Turković
STUDIJE	109	Aljoša Pužar i Kim Sang Hun / <i>Varljivi san</i> : krletke, zrcala, brzine – lik “nove žene” i korejska kinematografija kolonijalnog doba
	123	Peter Stanković / Konstrukcije rodni identiteta i odnosi moći između muškaraca i žena u slovenskom partizanskom filmu
FESTIVALI I REVIJE	143	23. Animafest – Svjetski festival animiranog filma (2013) : Trijumf (auto)biografije, Jurica Starešinčić
	148	60. festival igranog filma u Puli (2013) : Raznolikost repertoara, Maja Gregorović / Zbližavanje ili uniformiranje filmske Europe?, Tomislav Kurelec
NOVI FILMOVI	169	Kinorepertoar : <i>Byzantium</i> (Valentina Lisak), <i>Call Girl</i> (Sonja Tarokić), <i>Lincoln</i> (Aldo Paquola), <i>Spring Breakers: Proletno ludilo</i> (Mario Slugan), <i>Svećenikova djeca</i> (Marijan Krivak), <i>Zagonetni dječak</i> (Josip Grozdanić)
NOVE KNJIGE	189	Janko Heidl / Temeljne misli o filmotvorstvu / Laurent Tirard, 2011, <i>Filmske lekcije</i> , s francuskoga prevela Vanda Mikšić, Zagreb: MeandarMedia
	193	Maja Peterlić / Uzmite cijelo život filmaša / François Weyergans, 2011, <i>Boksačka demencija</i> , s francuskoga prevela Sanja Šoštarić, Zagreb: Disput
DODACI	197	Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

WAVES OF MODERNISM	5	Vanja Obad / A short contribution to the history of the first Yugoslav film avant-garde
	27	Midhat Ajanović / Animation and modernism
	45	Juraj Kukoč / Rudolf Sremec's <i>Black Waters</i> : experiencing nature through poetic discourse
	57	Anja Iveković-Martinis / Reflexivity of docudrama on the example of Želimir Žilnik's feature-length films
	82	Hrvoje Turković / Culture of the alternative and Student Centre's Multimedia Centre
DEJAN KOSANOVIĆ (1930 – 2013)	99	Hrvoje Turković / Historiographical example of Dejan Kosanović
	103	Dejan Kosanović / One frame – one question: contribution for the study of national cinematic and political past
	106	Dejan Kosanović – A biobibliography / edited by Duško Popović and Hrvoje Turković
FILM STUDIES	109	Aljoša Pužar and Kim Sang Hun / <i>Sweet Dream</i> : cages, mirrors, speeds – “new woman” and Korean colonial period cinema
	123	Peter Stanković / Constructions of gender identities and power relationships between men and women in Slovenian partisan film
FESTIVALS	143	23rd Animafest – World Festival of Animated Film (2013) : Triumph of (auto)biography, Jurica Starešinčić
	148	60th Pula Film Festival (2013) : Programme diversity, Maja Gregorović / Is cinematic Europe being brought together or made uniform?, Tomislav Kurelec
NEW FILMS	169	Theatres : <i>Byzantium</i> (Valentina Lisak), <i>Call Girl</i> (Sonja Tarokić), <i>Lincoln</i> (Aldo Paquola), <i>Spring Breakers</i> (Mario Služan), <i>The Priest's Children</i> (Marijan Krivak), <i>The Mysterious Boy</i> (Josip Grozdanić)
NEW BOOKS	189	Janko Heidl / Basic thought on filmmaking / Laurent Tirard, 2011, <i>Film Lessons</i> , translated from French by Vanda Mikšić, Zagreb: MeandarMedia
	193	Maja Peterlić / Take the life of filmmakers as a whole / François Weyergans, 2011, <i>Boxer's Dementia</i> , translated from French by Sanja Šoštarić, Zagreb: Disput
APPENDICES	197	Chronicle / Film publications bibliography / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791(497.1)"192/193"

Vanja Obad

Kratki prilog povijesti prve jugoslavenske filmske avangarde

SAŽETAK: Postoji li na prostoru bivše Jugoslavije prva filmska avangarda? O razdoblju s kraja 1950-ih, i osobito 1960-ih u Hrvatskoj, ali i drugdje u bivšoj državi, govori se kao o razdoblju samosvjesne pojave eksperimentalnog filma, no u 1920-ima i 1930-ima teško je pronaći nešto nalik tadašnjoj svjetskoj avangardi. Tekst počinje ovim pitanjem i pokušava pronaći slične tendencije, ponajprije vezane uz onodobne avangardne pokrete koji su prigrlili film kao inovacijski i tehnološki izum. Ono što je sigurno – o filmu se, i na ovim prostorima, govorilo, razmišljalo i pisalo u duhu bliskom shvaćanjima prve avangarde: isprva na poetičko-tekstualnoj razini u proklamacijskim tekstovima (Boško Tokin, Ivo Hergešić, Ljubomir Micić i drugi), zatim u praksi pisanih filmova (nerealiziranih scenarija) otprije poznatoj francuskoj filmskoj avangardi 1920-ih (Monny de Bouilly, Aleksandar Vučo, Jo Klek), ali bilo je i stvarnih snimateljskih pokušaja amatera-entuzijasta poput Oktavijana Miletića, čiji se filmovi izlagački dotiču nekih karakteristika tadašnje prve filmske avangarde. Iako mnogobrojne tendencije mogu odgovarati onomu što je naknadno prepoznato kao eksperimentalni film, nepostojanost industrije i tržišta te nepostojanje utvrđenih stilskih standarda ograničili su pravu proizvodnu praksu i tek anticipirali samosvjesne, proizvodne tendencije eksperimentalnog filma u nas. Tekst nije pisan s namjerom temeljitog analitičkog pristupa prvoj filmskoj avangardi, već smjera dati osnovni uvid u ono što se događalo prije Drugoga svjetskoga rata na bivšem jugoslavenskom prostoru, a što bi se, u okviru tendencija, moglo povezati s eksperimentalnim filmom.

KLJUČNE RIJEČI: filmska avangarda, eksperimentalni film, "nesnimljeni film", nadrealizam, filmski amaterizam

Postoji li u nas prva filmska avangarda?

Godine 1965, na festivalu eksperimentalnog filma GEFF u Zagrebu Zlatko Hajdler zapalio je u projektoru 16-milimetarsku vrpču u boji, ironizirajući ideje antifilma, kao i stajalište o tome može li film biti baš "bilo što". Vjerojatno nije slutio kako će njegov film *Kariokineza* (1965) iste godine dobiti glavnu nagradu na festivalu kao najbolji primjer antifilma.

I dok se o razdoblju potkraj 1950-ih i osobito 1960-ih u Hrvatskoj (ali i drugdje u Jugoslaviji – u Beogradu, Ljubljani, Sarajevu) govori kao o razdoblju samosvjesne pojave eksperimentalnog filma, o razdoblju prve filmske avangarde kod nas je još uvijek teško govoriti, teško uputiti na ista što bi proizvodno (samosvjesno) bilo istovjetno svjetskoj avangardi tih godina. Razlog je razumljiv: skromna filmska proizvodnja u našim krajevima "bila je rastrzana, periodična, nije bilo industrijske i tržišne postojanosti, pa ni nekih postojanih stilskih standarda" (Turković, 2007: 6). Osim toga, mnoga djela iz nijemog razdoblja kod nas nisu niti sačuvana – što ide u prilog tezi kako film nije imao pretjeranu važnost u kulturnom pamćenju zajednice, nakon što bi odigrao svoju ulogu u kinima (Gilić, 2010: 23). Da bi se na filmu uradilo bilo što eksperimentalno, da bi se njime polemiziralo, kako je to kasnije i s ironijom prema antifilmskim idejama činio Hajdler, na razini suvremenih standarda svjetske dominantne kinematografije – nije ni bilo moguće, jer uvjeti, i kontekst unutar kojeg bi to bilo ostvarivo, još nisu postojali.

Takva negativistička odrednica, na samom početku, zasigurno nije obećavajuća za tekst o eksperimentalnom filmu na jugoslavenskom kulturnom prostoru prije Drugoga svjetskoga rata. Dok se u Njemačkoj i Francuskoj snimaju filmovi nastali u avangardnome krilu europskog modernizma (poput onih Waltera Ruttmanna, Hansa Richtera, Renée Clair i dr.), u onodobnom jugoslavenskom filmu bilo je “avangardno” snimiti bilo što.

No, bez obzira na proizvodnu skromnost, avangardni pokreti koji u to doba cvjetaju na našim prostorima odmah su prigrlili film, ponajprije kao populističku, masovnu umjetnost, film kao inovacijski, tehnološki izum koji u cjelini izražava novi duh vremena. To se najprije očituje u proklamacijskim tekstovima o filmu, nadahnutim svjetskim, osobito francuskim poetičkim vizionarstvom, kod primjerice Boška Tokina ili Ive Hergešića (Turković, 2007: 6). Osim toga javlja se i bogata avangardistička praksa ostvarena drugim (nefilmskim) “sredstvima”,¹ koja odudaraju od bilo kakva normativnog shvaćanja kinematografije. Upravo takvo djelovanje utječe i na različite načine formira specifičan odnos prema ideji filma, čiji se kontinuitet od 1910-ih može pratiti sve do danas. “Kinematografske pjesme”, foto-kolaži (Boško Tokin), asemblaži (Aleksandar Vučo, Dušan Matic), praksa pisanih filmova (Monny de Bouilly, Ljumobir Micić, Jo Klek, i drugi) – ali i poneki stvarni snimateljski pokušaji amatera-entuzijasta – zapravo svjedoče o vrlo burnom odnosu avangarde i filma. Namjera je ovoga teksta dati osnovni pregled, uvid u ovakva zbivanja, odnosno vidjeti može li se u njima tražiti poveznica s onim što se poslije rata na ovim prostorima javilo kao samosvjesni pokret eksperimentalnog filma.

Prva europska filmska avangarda

Prva se filmska avangarda u svijetu javlja 1920-ih, u doba kad dolazi do industrijalizacije i standardizacije američke (tj. hollywoodske) kinematografije, kad se razvija studijski sistem, proizvodnja seli u divovske komplekse, rađa sustav zvijezda i dr. U vrlo kratkim crtama, standardizacija klasičnog stila nijemog filma podrazumijeva i određena provedbena pravila: fabulativnu organizaciju filma, aktiviranje problema koji najbolje zaokuplja i zadržava pozornost gledatelja, vezivanje točke promatranja istog prizora upravo uz fabuliranje, njegovanje principa (unutarscenske) kontinuirane montaže. Klasični stil, koji se uz određene korekcije zadržao do danas, temelji se na kulturno standardiziranim i razvijenim, ali ipak temeljnim kognitivnim obrascima i interesnim izvoristima (usp. Turković 2005: 35, Bordwell, 2005), tako da je potkraj prvoga desetljeća prošloga stoljeća fabularni film gotovo u potpunosti zaokupio zanimanje gledateljstva koje se, zahvaljujući njemu, neprekidno povećavalo (Peterlić, 2008: 75).

Naravno, takva organizacija filma nije jedina moguća. Naprotiv, dominacija američkog filma tih godina razbudila je nacionalne kinematografije, a unutar europskih kinematografija javljaju se filmske alternative, pokreti koji i stvaralački i organizacijski nastoje biti drugačiji od postojeće dominante. Početak 1920-ih do sredine 1930-ih možemo, po brojnosti pokreta koji se javljaju, okarakterizirati kao razdoblje izrazite sklonosti eksperimentu: konkretno, riječ je o francuskom impresionizmu, njemačkom ekspresionizmu, sovjetskom revolucionarnom filmu (montažnoj školi), kao i pokretima dadaističkog filma, nadrealizma, čistog (apstraktnog) filma, gdje se stvorila

¹ “Film drugim sredstvima” (engl. *cinema by other means*) kako ga naziva Pavle Levi, čine filmske prakse koje prakticiraju film koristeći se alatima, materijalom, tehnologijom i tehnikom koje

prilagođavaju i mijenjaju, ili pak sasvim napuštaju sredstva koja se obično vezuju uz normativnu kinematografsku “aparaturu”, razvijajući jednu vrstu paralelne (filmske) povijesti (Levi, 2012: 12–13).

jezgra onoga što povjesničari danas uzimaju kao izvorište eksperimentalnog ili avangardnog filma (usp. Sitney 2002, Rees 2005).²

Sama riječ “eksperimentalno” ili “avangardno” znala je već unijeti terminološku zbrku, a još kad pobrojimo nazive koji su se tijekom povijesti davali “korjenitim filmskim pokretima”, ispada kako je gotovo svaka struja, vlastitim imenovanjem, i htjela stvoriti “probleme”, i naznačiti vlastitu pripadnost (antifilm, novi američki film, *underground*/podzemni film, alternativni film, kao i opći nazivi određenog tipa filma: poetski film, strukturalni film, čisti film, dadaistički film, itd.). Neki su pak stručnjaci, poput P. Adamsa Sitneya, Jamesa Petersona, Jan-Christopera Horaka, eksperimentalni film nazivali avangardnim,³ dok su za identičnu skupinu filmova Jean Mitry, Lewis Jacobs i A. L. Rees rabili upravo termin eksperimentalni.⁴ Zapravo, danas to ne bi trebalo previše komplicirati, jer se u kritičko-povijesnim pregledima tog filmskog roda sve češće upotrebljava neutralniji naziv eksperimentalni film, koji sugerira Turković, naziv kod nas najčešće i korišten – “neutralniji” spram revolucionarno inovativnih konotacija avangardnosti, te spram progresističkih tumačenja. Naziv “avangardni” tada se spominje tek kao prigodna i lokalna povijesna karakterizacija danog umjetničkog pokreta, ili kao ime za prvo razdoblje u povijesnom razvoju eksperimentalnog filma (usp. Turković, 2007: 1).⁵

Klasični filmovi 1920-ih poput *Opusa I* (Walter Ruttmann, 1921) *Mehaničkog baleta* (*Ballet mécanique*, Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924), *Međučina* (*Entr'acte*, René Clair, 1924), *Andaluzijskog psa* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928) i drugih imali su neke zajedničke karakteristike: svi se ciljano upuštaju u područja koja su, u bilo kojem smislu, neprihvatljiva prevladavajućoj tradiciji (Turković, 2007: 4). Fabula ne predstavlja jedini/isključivi organizacijski princip – zapravo, mnogi je smatraju nečistim i suvišno importiranim literarnim sastojkom⁶ – pa u *Andaluzijskom psu* natpisi (“Bilo jednom...”, “oko tri sata ujutro” ili “u proljeće”) više služe prostorno-vremenskoj dezorijentaciji, odnosno gledatelja jasno upućuju na to da zanemari prostorno-vremenske veze. Primjerice, u filmu Man Raya *Povratak razumu* (*Le retour à la raison*, 1923), koji

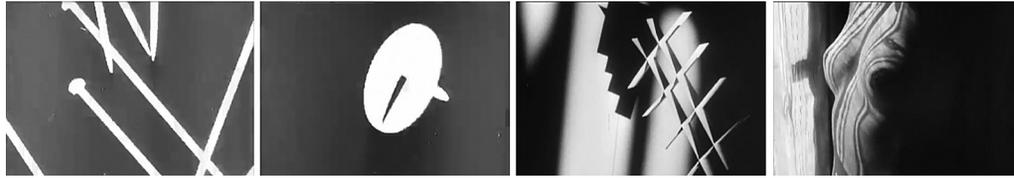
2 Prvi avangardni filmovi nastaju i prije uspostavljanja ovakve “opozicije”. Bruno Corra i Arnaldo Ginna autori su nesačuvanih, ručno obojenih, apstraktnih filmova, koji nastaju u pionirskom razdoblju filmske povijesti. Na njih će se nastaviti i autori poput Lena Lyea, Normana McLarena i dr.

3 Recimo: P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–2000* (2002); James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema* (1994); Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde* (1995).

4 Odnosno: Jean Mitry, *Le Cinema Experimental Histoire et Perspectives* (1974); Lewis Jacobs, poglavlje “Experimental Cinema in America” u: *The Rise of American Film* (1968); A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video* (1999), i dr.

5 Prepirke oko naziva vodile su se uglavnom shvaćanjem kako je naziv ujedno i definicija pojave (usp. Camper, 2005: 33), što je česta pojava među teoretičarima koji drže kako se definicijom određuje i određena “bit” pojave, pa se trude i troše vrijeme na pobijanje “naziva”, iako oni dobivaju smisao iz primjene, iz uporabe za indicaciju prepoznatljivog područja, a ne iz svojeg rječničkog značenja (Turković, 2010: 42).

6 Nadrealisti i Buñuel: “Prilikom razrade fabule odbačena je kao nebitna svaka pomisao na neku racionalnu, estetičku ili kakvu drugu preokupaciju tehničkim pitanjima. (...) Fabula je plod SVJESNOG psihičkog automatizma i utoliko ne pokušava da prepriča sadržaj, premda koristi mehanizam analogan mehanizmu snova” (Buñuel, u Vučičević 1984: 121).



Povratak
razumu (Man
Ray, 1923)

nadrealisti nisu stavili u panteon svojih omiljenih filmova, gotovo da se kroz samo četiri kadra mogu uočiti neke od temeljnih tendencija prve filmske avangarde.

Man Ray opisuje svoje filmske namjere nastale nagovorom Tristana Tzare:

Nabavivši rolnu od sto stopa filma, ušao sam u mračnu komoru i isekao materijal na kratke parčiće, pričvrstivši ih čiodama za radni sto. Po nekim trakama sam posuo so i biber, poput kuvara koji sprema pečenje; po drugim sam nasumce bacao čiode i ekserčiće; potom sam sekundu-dve upalio belo svetlo, kao što sam činio za svoje Rayografije (...) Ova epizoda mi je donela novi ugled, pričalo se da sam počeo da se bavim pravljenjem filmova. (Man Ray, 1990: 17–18)

Man Ray se, očito, ne trudi biti montažno nevidljiv – i to u doba kad igrani filmovi sve vještije savladavaju “diskretne” unutarscenske montažne prijelaze. On spaja dispartatne sadržaje/kadrove: “rayografije” čavlića, papirnate spirale, kartonsku kutiju za jaja, goli ženski torzo. Baš kao što djevojka u *Andaluzijskom psu* prvi korak napravi u dnevnoj sobi, a u sljedećem kadru završi na obali uz more, Ray kroz ovih nekoliko kadrova manifestira izlagačku “slobodu”: a) otklon od bilo kakve narativne koherencije, b) antinormativnost – ili jednostavnije, posipanje papra i soli po vrpci, c) tendenciju prema neprikazivačkom (apstraktnom) filmu.

Tako, zapravo, i počinje prva filmska avangarda, filmovima Waltera Ruttmanna, Hansa Richtera, Vikinga Eggelinga (poput *Dijagonalne simfonije – Symphonie Diagonale*, 1924), kao i Henrija Chomettea, brata poznatijeg Renée Clair. Izlagački otkloni (apstraktne “sekvence” postignute tehnikom “rayografije” – gdje se objekt smješta između izvora svjetla i fotosenzibilnog filma, goli ženski torzo, ispred prugaste zavjese, što može manifestirati tendenciju prema erotici, ali i pornografiji kojoj će eksperimentalni film biti sklon i sl.), kakvima obiluje Man Rayev, ali i spomenuti klasični avangardni filmovi, osim što se *polemički* upuštaju u područja tradicijski “blokirana” za inventivnu razradu, često su potaknuti i otvaranjem novih doživljajnih implikacija upravo takvih postupaka (usp. Turković, 2007, 1999: 53). Primjerice, poetski filmovi – kojima je započela prva avangarda u svijetu, ali i druga u SAD-u, kao i druga kod nas – svojim se protunarativnim impulsom narativnoj dominantni kinematografije često suprotstavljaju izlagačkim stilizacijama koje naglašavaju stanja junaka, fragmentiranim zbivanjem pozivajući se na ritam, ili “čistoću” glazbe, i ne uzbuđujući se previše kauzalnošću (usp. o poetskom izlaganju, Turković, 2009: 11–33), a sve to sa snažnim naglaskom na opreci institucionalnost/individualnost (usp. Peterson, 1994: 31, Sitney, 2002: 160, Turković, 2005: 268–69).

Eksperimentalni film nastojao je oponirati dominantnim, institucionalnim ciljevima i propisima, a filmovi su, u pravilu, bili znatno jeftiniji – snimljeni primjerice na 8-milimetarskoj ili 16-milimetarskoj vrpci, a ne na tradicionalno profesionalnoj 35-milimetarskoj vrpci – i daleko od industrijskih matrica vladajuće kinematografije (velikim dijelom romantičarski obojeni u nastojanjima ispitivanja zanemarenih aspekata filma), bez obzira na to što je sustav proizvodnje, distribucije i prikazivanja eksperimentalnih filmova često bio jednako suptilan i vješt u reklami, kao i kod dominantnog filma. Prvu ulogu “prezentera” odigrala su specijalizirana kina i kinoklubovi

koji su 1920-ih u malenim dvoranama širom Europe prikazivali umjetničke, avangardne filmove. Kad je riječ o samopromociji druge avangarde, ona je s tim imala još manje problema.⁷ Snažan aspekt eksperimentalnog filma bio je, također, usko vezan uz pokret amaterizma koji je, oslobođen konteksta službene kinematografije, poticao osobne i ekskluzivne izbore, pa je prva filmska avangarda u SAD-u (usp. Horak, 1995: 15) rođena upravo u krilu amaterizma, kao i druga filmska avangarda na području bivše Jugoslavije.

Avangarda prisvaja film – prvi pisci o filmu (1920-e)

U jugoslavenskom filmu 1920-ih (ali i kasnije), ne može se svjedočiti o nečemu što je proizvodno/filmski samosvjesno, identično svjetskom eksperimentalnom pokretu. No, avangardni pokreti na našim su prostorima gotovo odmah prihvatili i film.⁸ Takvo prihvaćanje filma, nije bilo nikakva novost – ponajprije futuristima, a potom francuskim dadaistima i nadrealistima.⁹ Avangardni pokreti koji se tada javljaju na našem tlu na prvi pogled mogu zaslijepiti svojom brojnošću. Stvaranjem Kraljevine SHS i, potom, Kraljevine Jugoslavije uspostavljene su i čvršće kulturne veze i mobilnost (najčešće između Beograda i Zagreba). Također, ostvareni su kontakti i s inozemstvom. Većina aktera i sudionika stiže s određenim inozemnim iskustvom, ponajprije iz Pariza, a dio pokreta javlja se upravo kao lokalna verzija internacionalnih zbivanja (dadaizma, nadrealizma, konstruktivizma).

Zapravo, govoreći o prvoj avangardi unutar jugoslavenskog kulturnog prostora, možemo ukratko istaknuti nekoliko glavnih tendencija: u Zagrebu 1921. Ljubomir Micić pokreće međunarodni časopis *Zenit* i 1922. zasniva novi avangardni pokret koji je trebao biti paradigma “balkanizirane avangarde” ili “avangardiziranog balkanstva” (Šuvaković 2010: 87), a u kojem surađuju El Lissitzky, Maljevič, Gropius, Hljbjnikov i dr. Dragan Aleksić objavljuje dva internacionalna dada-

7 Iako je nastajao u opoziciji prema dominantnoj kinematografiji, eksperimentalni film često je – iako ne i isključivo – “statusno” zaleđe nalazio u istodobnim umjetničkim pokretima (naš antifilm veže se uz pokret Exat 51 i uz Nove tendencije). Velik broj filmskih avangardista imao je glavnu domenu djelovanja u tradicionalnijim medijima, nastojeći filmom dopuniti svoj rad u fotografiji, skulpturi, slikarstvu (F. Léger, Man Ray, M. Duchamp i dr.). Dio njih nije se više nikada vratio filmu (Rees, 2005: 8).

8 Druga filmska avangarda kod nas javila se u obliku samosvjesnog filmskog pokreta: isprva razgovorima započetima u Kinoklubu Zagreb, zatim bijenalnim festivalom eksperimentalnog filma GEFF (1963–70), na kojem se mogla steći javno komentirana predodžba o eksperimentalističkom stanju, postojanje prepoznatljiva pokreta koji je, kao i oni u svijetu, imao svoje programske rasprave, manifeste, kao i izrazito avangardistički naziv – antifilm (Turković, 2007: 7, Pansini, 1969).

9 Recimo: a) futuristi: godine 1916, u manifestu *Futuristički film*, Filippo Tommaso Marinetti piše: “Knjiga, apsolutno prevaziđeno sredstvo da se sačuva i saopšti misao, već odavno je osuđena da nestane poput katedrala, kula, nazupčanih zidina, muzeja i pacifističkih ideala (...) film izražajno sredstvo koje najbolje odgovara mnogostrukoj osećajnosti futurističkog umetnika (...)” (Marinetti, 1916/1978: 267–71); b) dadaisti: prisvajaju filmove Chaplina, Senetta, Keatona, što je vidljivo i u ‘manifestnom’ filmu *Međučin*, snimljenom radi prikazivanja za stanke pri izvedbi baleta Francisa Picabie. Clair ironizira građanske običaje, a film završava ludom trkom s mrtvačkim sandukom, i oživljenim mrtvacom koji iskače iz platna na kojem piše “The End”; c) nadrealisti: film odmah prisvajaju kao savršenu mogućnost za izražavanje nadrealističkih metoda gdje se stvarnost (odnosno fotografska mogućnost bilježenja) može kontrastirati, dovoditi u fantastične i neobične veze, i tako nas osloboditi racionalnosti.

Traži se: zenit-čovjek-filozofija: zenitozofija

Traži se: filmo-zenitistička nova umetnost: zenitizam

Traži se: radio-film-zenitistička okomica: duha« (LjM)

Lj. Micić,
fragment
zenitističkog
manifesta
(1921)

istička časopisa *Dada Tank* i *Dada Jazz* u kojem surađuju Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Richard Huelsenbeck i dr., u Beogradu djeluje snažna Nadrealistička grupa – izrazite naklonosti prema filmu – a periodično javljaju se i pokreti “mišljeni autentično” poput hipnizma, kozmizma, su-matraizma. U osnovi, većinu njih povezuju slične sklonosti: romantičko-progresistički nazor (Turković, 2007: 2), zamjena nefunkcionalnih “starina” djelotvornijim i prikladnijim “novinama” u tehnološkom, socijalnom i mentalnom području.

Film se, razumljivo, kao inovacijski izum avangardistima pokazuje privlačnim, i to u svim svojim oblicima, pa se tu bez ikakvih predrasuda ubraja i film klasičnog fabularnog stila. Malena top-ljestvica omiljenih filmova avangardista onoga doba: filmski serijali poput *Vampira* (*Les vampires*, 1915) i *Fantômas* (1913–14) Louisa Feuilladea, *Misterije New Yorka* (*Les mystères de New York*, 1914), kao i nezaobilazni Charlie Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett. Većina ih je prezirala filmove francuskog impresionizma, a Salvador Dalí govori kako i kasniji *Metropolis* (1927) ne upućuje na “modernost”, nego to čine komedije (Kuenzli, 1996: 8). Razlog tomu nije neobičan: pojava filma bila je popraćena “glasnim predrasudama”, i vjerojatno do 1910. jedva da je itko bio spreman tvrditi kako je ta “snimateljska tehnologija” umjetnički medij, kao što to nitko nije tvrdio ni za telegraf ili telefon.¹⁰ Avangardisti su u tom smislu mogli dobro iskoristiti njegovu masovnost, i narugati se oficijelnom snobizmu koji nije tako spremno prihvatio film, gledajući na njega isključivo kao na nižu vrstu zabave.

Dakle, film je tu, o njemu se govori i raspravlja, a to potvrđuje i angažirana “pisana praksa” avangardista, gdje se pojam film često javlja kao važan dio različitih sintagmi (radiofilm, pisani film, film-tekst), dok je peta godišnjica *Zenita* (br. 38, 1926) obilježena tekstom uredništva: “Film jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije. Pet godina pod igrom ‘ludosti’ i barbarogenija”.

Prvi teorijski pokušaj sagledavanja filma u nas daje srpski avangardist Boško Tokin (poznat i pod pseudonimom Filmus) koji je pripadao najužoj jezgri zenitističkoga pokreta u Zagrebu i Beogradu, te publicirao tekstove pionirskog značaja za proklamiranje umjetničkih potencijala filma.¹¹ U tekstu “Pokušaj jedne kinematografske estetike” (1920), koji se smatra prvim tekstom srp-

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 Što u osnovi i nije netočno, jer film nije samo umjetnički već može biti korišten na bilo koji drugi društveno djelotvoran način, ali avangardisti naglašeno koriste njegove umjetničke potencijale.
11 Općenito, avangardni časopisi, poput *Zenita*, bili su otvoreni prema filmskoj kritici i publicistici, a

paralelno s njima javili su se i specijalizirani filmski časopisi: *Kinofon* (Zagreb, 1920) koji je uređivao Micićev brat Branko Ve Poljanski, *Film* (Beograd–Zagreb, 1925–26) koji su uređivali Maksim Goranović i Boško Tokin, i dr.

ske filmske teorije, prvotno objavljenom na francuskome jeziku u časopisu *L'Esprit Nouveau*,¹² ali i u ostalim tekstovima poput "Estetike filma" (1920), iznosi ideje bliske francuskoj filmskoj avangardi, odnosno skupini teoretičara vezanih uz pokret francuskog impresionizma. Sam je tekst dijelom pisan u manifestnom duhu avangarde, iako nešto smirenijim tonom: otkriće kinematografije "od iste je važnosti kao pronalazak štamparije" (Tokin, 1920/2002: 907), samo je pitanje kad će ovo novo otkriće "ubiti" knjigu.

Ovakvo glorificiranje filma u skladu je s onodobnim prvim filmskim teorijama, i sadrži dvojaku namjeru: 1. proklamirati težnje filma kao umjetnosti ("jer se kod nas još uvijek sumnja", *ibid.*), 2. razviti određenu "ontologiju" filma koja se podudara s razmišljanjima ondašnje francuske filmske kritike, odnosno pojasniti što film čini umjetnošću tražeći argumente u njegovu diferenciranju od drugih umjetnosti. U pokušajima shvaćanja prirode različitih medija dugo se smatralo korisnim promisliti što neki medij čini različitim od svih drugih – koja je njegova bit, što je on u stanju a što drugi ne mogu, iako je takva radikalna esencijalistička pozicija – kakvoj je eksperimentalni film znao težiti – bila više isključiva nego otvorena (usp. Carroll 2008: 4–7, Turković, 2008: 19).

Zadatak se prvih teoretičara često svodio na traganje za "čistim" filmskim elementima koji su u stanju snažnije naglasiti njegovu nepripadnost drugomu. Tokin naglasak stavlja na elemente stila, na pokret, svjetlost, simultanost, uvećavanja, "superimpoziciju" (tj. dvostruku ekspoziciju, preklapanja), koji su, najvažnije, samo materija za građenje misli, emocija i ideja, a s pomoću žive slike koja je internacionalna. Također, preuzima termin fotogeničnog; *photogénie* ("lice psihološki shodno za fotografisanje, lijepo") Louisa Delluca, upozoravajući na umjetnički potencijal filma i sposobnost filma da naglašenim slikovnim intervencijama izražava čovjekovu psihu, te upoznaje čitatelje s tekstovima Ricciota Canuda, Louisa Delluca, Eliea Faurea i dr. Tokinovo pisanje o filmu koji može preuzeti mjesto poezije ("Kinematograf je našao način da se napišu nenapisane pesme", Tokin, 1920/2002: 907) uklapalo se u trend poniranja u unutrašnjost likova, njihova stanja, što je sve svojstveno i francuskom impresionizmu. Beogradski nadrealisti, poput Marka Ristića u članku "Prve beleške o filmu" (1924), govorili su o "poeziji filma koja je i poezija života" (Daković, 2010: 79), kao i blago naznačenoj razlici između komercijalnog i umjetničkog filma (film pruža izvanredne mogućnosti nesvjesnom poetskom izražavanju; Munitić, 2002: 96). Na sličan način 1929. kod nas piše i književni teoretičar Ivo Hergešić u tekstu "O filmskoj poetici" ističući (i vrednujući) upravo one mogućnosti filma koje su u stanju izražavati psihičke procese: "Stalno previranje i kaleidoskopska mijena filmskih snimaka vjeran je odraz našeg psihičkog mehanizma" (Hergešić, 1929/1993: 27).

Pionirski napisi o filmu, koji u romantičarskom duhu ističu ono što su isticali i pobornici europskog avangardizma, po svemu jesu izrazito vizionarski u pogledu umjetničkih potencijala filma, no te se ideje u našem kulturnom kontekstu i nisu držale prevratničkim, nego tek uočavanjem opće "biti" filma (Turković, 2007: 6). Riječ je, zapravo, o uočavanju općih karakteristika filma koje ujedno služe kao važan argument specifičnosti i umjetničke legitimacije (npr. pobijanja optužbi kako je film osuđen da bude tek podvrsta kazališta, Carroll, 2008: 5).

Većina spomenutih avangardista prihvaća film u svim njegovim oblicima, ne izuzimajući dominantni narativni film. Boško Tokin piše ponajprije o dominantnom filmu, divi se Charlieju

Chaplinu (kojeg su, kao što sam već rekao, prisvojili i dadaisti, i nadrealisti), i pripisuje mu sve što bi mu kasnije pripisala i autorska teorija (glavni autor, glavni pisac, redatelj i glumac) u tekstu "U.S.A. = Po, Vitman, Čaplin" (1920). Jedna od neobičnijih formi posvete filmu svakako su Tokinove "kinematografske pesme" gdje, u formi whitmanovskog glorificiranja američkog filma, ponovno naglašava njegovu internacionalnost, slavi Ameriku i filmske glumce: "Čaplin je filmski proleter-bajaco / Novi Šekspir projeciran na platno / Budimo veseli. / Film je jedina kolektivna umetnost". Ili: "Život: akumulacija snage. / Okupljene snage izlaze na videlo. / Amerika Naša-život-vidljiva tri filma: / Čarli Čaplin, Daglas, Rio Džim" (Daković, 2010: 104). Takvom shvaćanju i isticanju filma kao masovne i popularne umjetnosti važan prilog daju i braća Ljubomir i Branko Micić (odnosno Branko Ve Poljanski). Prema Ljubomiru Miciću FILM = AVANGARDA, što manifesno naglašava u tekstu "Radio film" i "Zenitistička okomica duha" (Beograd-Zagreb, 1923, *Zenit* br. 23), a takva mu pozicija ujedno služi za kritiku "zastarjelih" umjetničkih praksi – kojih visoku društveno-staturnu vrijednost treba poništiti – kao što je praksa kazališne umjetnosti ili pjesništva.

Nova umjetnost dobrodošla je u svim svojim oblicima, a neki nadrealisti sami su rado privajali žanrove tradicionalno smatrane manje vrijednima: horore, pornografski i avanturistički film (usp. Hammond, 1978: 9),¹³ iako će se takvo stajalište vrlo brzo promijeniti. Avangardna umjetnička djela nisu smišljena tako da budu pristupačna masovnoj publici. S njima se namjerava ili izazvati, ili prekoračiti obična razumijevanja i očekivanja koja masovna potrošačka publika ima prema relevantnim umjetničkim oblicima (Carroll, 1997: 111).¹⁴ Ve Poljanski pisao je neopterećen shvaćanjem filma u njegovoj isključivo umjetničkoj varijanti, za razliku od nekih drugih avangardista. U tekstu objavljenom u *Kinofonu* 1921, osim što upozorava na mogućnost propagandne uloge filma kao u Rusiji, piše kako će se u budućnosti film proizvoditi na novinskom papiru i neće biti rijetkost da ljudi na svojim kućama imaju male kinouređaje za zabavu, ali i o tome kako će film poslužiti razjasniti nejasne filozofske pojmove i izlaganja, za ono što bismo nazvali pojmovno izlaganje (Munitić, 2002: 921).

Paralelno s ovakvim tekstovima o filmu, vrlo brzo generirala se i forma "zamišljenih" filmova ili scenarija koji su u svojem podnaslovu sadržavali riječ film. Jedan od njih bio je i tekst Ljubomira Micića "Šimi na groblju latinske četvrti" (1922) koji nosi podnaslov "Zenitistički Radio-Film u 17 sočinenija",¹⁵ organiziran poput konstruktivističkog kolaža: kroz sedamnaest brojkom označenih, i istaknutih "prizora" – tj. naslova posljednjih vijesti – nižu se dijelovi novinskih isječaka iz različitih svjetskih metropola koji manifestno glorificiraju duh novoga doba i zenitizam (jedan od njih i nosi naslov "Laso svima oko vrata koji nisu Zenitisti"; usp. Tešić, 1989: 13). Micić je očito zadivljen novom mogućnošću (filmskom, radijskom) ignoriranja vremensko-prostorne determiniranosti. Skupljeni tekstovi iz različitih gradova, navodni citati, potpisani su poznatim imenima (poput Chaplina, Maljeviča, ali i Ljubomira Micića), a tu je i poznati njemački glumac Conrad Veidt, iz *Kabineta doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) kojeg su Ljubomir Micić i njegov brat Branko Ve Poljanski obožavali – i o njemu pisali nadahnute

13 Ta se ljubav ni kasnije nije izgubila, što je vidljivo i u nekim kasnijim filmovima redatelja koji su krajnje stilizirali neke hollywoodske obrasce poput onih braće Georgea i Mikea Kuchara, u mnogobrojnim Warholovim filmovima, ranim radovima Johna Watersa i dr.

14 Kritičari, uglavnom avangardistički, vrlo često, kad raspravljaju o masovnoj umjetnosti, ističu upravo tendenciju prema homogenizaciji da bi se nad njome zgražavali (Carroll, 1997: 112), a ne glorificirali je.

15 Izvorno objavljen u *Zenitu*, br. 12, god. 1922.

tekstove – koji također, manifestno poziva na novi stil filma: “Film: NOVI STIL. Sugestija – novi ritam. Ja sam Čezare-Mesečar. Verujem u Zenitizam. Ne vičite da ne padam! Ja ću na mesečini plesati povrh Tatlinovog spomenika. Dizati se, a ne Padati.” (Micić, 1922/1989: 406)

Sličnu glorifikaciju filma Micić daje i u svojim zenitističkim pjesmama u kojima se pojam radiofilm javlja kao paradigma brzine, kao i u grafičko-optičkoj, montažnoj kompoziciji, često agresivnog kontrasta i neujednačenog prijeloma.

Literarna se radikalnost, kakva je obilježavala avangardne tekstove, pripovijetke ili romane, često dovodila u vezu s filmom, iako se njihova inficiranost filmom rijetko obrazlagala: primjerice Nevena Daković uočava da su u različitim pisanim djelima avangarde prepoznatljivije filmske montažne i narativne strukture (Daković 2010: 77) iako ovakva radikalnost nije bila tipična za film u cjelini. Za dominantnu se kinematografiju ne može reći kako je montažno “rastrgana”, puna brzih rezova, nemarna za prostorno-vremenski kontinuitet. U njoj uočavamo upravo težnju za uspostavljanjem montažnog kontinuiteta pri praćenju scene, neposredno nastavljanje središnjeg zbivanja pri montažnom prijelazu kao i kompatibilnost ambijentalnih uvjeta – u načelu, dominantni film bliži je izmjenama vremena i prostora realističkog romana, koji se kreće od Tolstoja do Stiega Larssona, nego avangardnim, modernističkim i književno-povijesno stilskim izuzecima.

Ideje o filmu koje su kružile među avangardistima razumljivo su potaknule i pokušaje prakse. Poznat je Tokinov neuspjeli, nikada završeni, pokušaj realizacije filma *Kačaci u Topčideru ili Budi Bog s nama* (1924), u suradnji s Draganom Aleksićem koji je također objavljivao o filmu, u časopisima *Kinofon* (1921) i *Comedia* (1923–26), a koji je trebao biti posveta američkom *slapsticku*.¹⁶

Nesnimljeni scenariji – beogradski nadrealizam i filmovi “drugim sredstvima”

Mogli bismo uvjetno reći da su najbliže filmskoj praksi naše prve avangarde bili literarni tekstovi koji su u podnaslovu označavani kao “filmovi”, “radiofilmovi”, “filmski scenariji”, igrajući se predodžbom potencijalnog filma. Jedan je takav bio “scenarij za film” Monnyja de Bouillyja *Doktor Hipnison ili Tehnika života* (1923). Scenarij nije pisan s intencijom da zaista postane snimljenim filmom. Bouilly ga je napisao prije svojih pariških iskustava i druženja sa skupinom okupljenom oko Andréa Bretona kad je u kinu Studio des Ursulines mogao pratiti filmove poput *Međučina*, *Emak-Bakie* (Man Ray, 1927), *Trostrukog ogleдалa* (*La glace à trois faces*, Jean Epstein, 1927) o kojima je i pisao 1926. i 1927. (npr. “Novi filmski pokušaji u Parizu”, u časopisu *Kulisa* br. 8, Beograd), hvaleći mogućnost filma da se odmakne od fotografske reprodukcije fizičkoga svijeta u “transcendentalnu iracionalnost” (usp. Levi, 2006: 108).

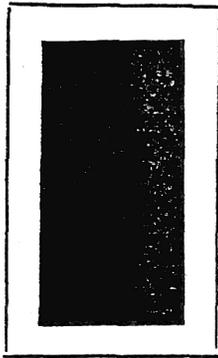
Citirat ću dio Bouillyjeva scenarija:

Hipnison proguta mesec, strpa oblake u džep, mahnu rukom pred očima i zameni fakultativni pejzaž drugim iluzornim kulisama: oko brega beskrajna pustinja purpurne boje. Na podnožju jedan crni šator, ex oriente izlazi kockasto modro sunce. Ventilatori priozvođe vreo, saharski simun. Preda se gledaoci imaju vodu i urne. Muzika svira orijentalne melodije. Hipnisonu se kockasto sunce pričinu neukusno. On ga zameni drugim, ognjenim elipsoidom. Ali mu se i ovo sunce nije

16 Kratki sadržaj: glavni junak, beogradski kockar, za jedan dan uspije svoje dronjke zamijeniti ukradenim, finim odijelom, i nizom trikova, prevara i krađa obogatiti se, čak i osvojiti srce lijepe žene. Na

vrhuncu slave uhiti ga gospodin Glikorije Popović, šef beogradske “javne bezbednosti”. Scenarij je nastao prema ideji književnika Branimira Čosića.

RADIOKINEMATOGRAFSKA PESMA
"SENKE SRCA"



... I odjednom, dekoncentracijom misli, Doktor Hipnison se nadje na ulici. On ide jednim strmim, balkanskim ćorsokakom gde kuće nisu više od ljudi. Muzikanti sviraju primitivne melodije u narodne instrumente. Kaldrma je od neotesanog kamena a te turske stračare od neprovidnog su stakla. Tada Vaseljenski Mudraci stadoše mlazevima svetlosti da bombarduju **Stakleni Grad**.

M. de Bouilly,
Radiokine-
matograf-
ska pjesma
Sjenke srca,
iz scenarija za
film Doktor
Hipnison ili
Tehnika života
(1923)

svidelo i srdit, dohvati ga munjevitim udarcem cipele, šutne ga kao ragbi loptu među saviježđa, ono preleti Mlečni put i razbi se katastrofalno negdje daleko, daleko u Svemiru. Muzikanti su svom snagom udarili u crnačke bubnjeve. Odjednom stvari izgubiše smisao perspektive. Hiperbole, spirale, elipse i koordinate previjale i uvijale su se na, kroz i iza platna: svi su osetili da eksplozija Sunca ima veze sa hiperprostorom, četvrtom i petom dimenzijom. (Bouilly, 1923/1990: 12)

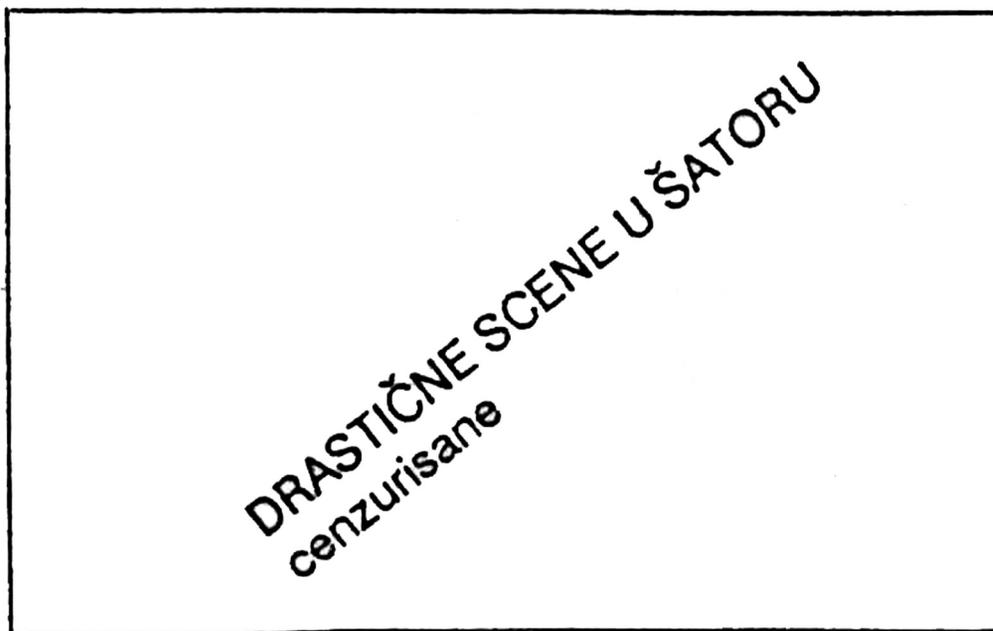
Scenarij može podsjetiti na trikove i igre kakvima je publiku zabavljao Georges Méliès: glavni junak, doktor Hipnison – i ime avangardnog pokreta – nestvarno je fleksibilan, ima mogućnost povećati glavu kad hoće, ili preskočiti s jednog mjesta na drugo. Odsutnost svakog poštovanja prema realizmu čitatelju otvara brojne mogućnosti, pa se može zamisliti i kao animirani film.¹⁷

Hipnison u svakom slučaju nije tipičan literarni tekst, još je manje tipičan scenarij za film, a prema opredjeljenju najbliži je korpusu pisanih filmova kakav je bio poznat filmskoj avangardi 1920-ih, djelima francuskih pjesnika i nadrealista poput Guillaumea Apollinairea, Philippea Soupaulta, Benjamina Fondanea, Louisa Delluca, Roberta Desnosa i dr. (usp. Abel, 1996: 58, Levi, 2006: 102). Benjamin Fondane je takve "nesnimljive" scenarije smatrao filmskom formom *par excellence* (Levi, 2006: 115). Većina njih predstavljala je alternativu scenarijima kakve su, prema zahtjevima američkog filma, tražili francuski producenti. Njihove zamisli očito se nisu poklapale sa službenim viđenjem kinematografije pa su svoje filmske "vizije" izražavali literarno, iako je samo manji dio njih bio realiziran, i uopće mišljen za realizaciju. U svakom slučaju, Bouilly nije

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

17 Junakovo tijelo u jednom trenutku postaje preslabo da bi podnosilo težinu glave, koja neprestano raste.



M. de Bouilly,
Drastične scene u šatoru
(cenzurirane),
iz scenarija za
film *Doktor Hipnison ili Tehnika života*
(1923)

još mislio o realizaciji: *hipnosfilm* je trebao biti u boji, dok o tome kakav je trebao biti sam Doktor Hipnison Bouilly daje samo osnovne naznake – on predstavlja “opći obrazac čovjeka”. Ilustracije, kao sastavni dio teksta, u literaturi su neki autori izbjegavali radi “medijske čistoće”, jer je književnost najprije umjetnost riječi (u tom smislu možemo usporediti strogo Flauberta, i Dickensa, dobrodušnog prema ilustraciji). Bouillyjev scenarij ne sastoji se od klasičnih ilustracija, ali dijelovi scenarija pisani su u formi pjesme, oznaka SAN nalazi se u kvadratu, a između teksta stoji crni kvadrat koji sugerira “jedna otvorena vrata, pravougaonik prepun tmine, sličan tajanstvenim ulazima pećina gde u večnoj tami borave slepa bića” (Bouilly, 1923/1990: 14).

Oznaka “san”, koja se u kvadratu pojavila nešto prije, više je ironična, a manje funkcionalna, jer, iako u snu, on se nalazi u određenoj fizičkoj realnosti (usp. Levi, 2006: 111). Na sadržajnoj razini scenarij također ironizira melodramatske filmove, barem u trenutku kad Doktor Hipnison ženi (u smislu “općeg obrasca žene”), koja leži u šatoru (obvezatno naga), na lice stavlja masku Ideala, vadeći je iz svog srca. No, kako nije imao zemaljskog blaga, poklanja joj pjesmu, a kinematografska dvorana konstruirana kao lift spušta se u podzemne dubine, dok gledatelji ostaju zaprepašteni i uskraćeni za ljubavnu scenu koja se pripremala.

Popratni elementi Bouillyjeva scenarija upravo i jesu (željene) reakcije gledatelja koje u tekstu izravno eksplicira: “naglo svi gledaoci dižu ruke u vis. Svako se čudi koliko Doktor Hipnison liči na svakoga. (...) U sali nastade tišina i potpuni mrak. Čulo se samo kuckanje časovnika u prslucima i srdaca u grudima” (Bouilly, 1923/1990: 11–12), i koje se dijelom izazivaju riječima (tj. pretpostavljenom filmskom slikom), ali i ambijentalnim efektima koji su na trenutke ugodni, a na trenutke provociraju: “ventilatori proizvode prijatan povjetarac, pred gledaocima nalaze se košarice pune ananasa, banana, grožđa i kokosovih oraha. Zrak miriše na cvijeće” (ibid., 12).¹⁸

VANJA OBAD:
KRATKI PRILOG
POVIJESTI PRVE
JUGOSLAVEN-
SKE FILMSKE
AVANGARDE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

18 O opsjednutosti mirisima piše Vučičević: “Imali smo još jedan matine u Subotici. Lom u publici. Tamo

je Arato izmislio: zašto se sve umetnosti obraćaju uglavnom oku i uhu, a drugim čulima mnogo manje,

Što se krije iza *Drastičnih scena u šatoru* koje su cenzurirane? To ne možemo znati, ali namjera je jasna. Film, koji od početka prati cenzura i javno-moralni nadzor, Bouillyju je ovdje poslužio za parodiju pa se, prije cenzora, Bouilly autocenzurira. U takvim slobodnim lutanjima, Bouillyju se može pripisati i automatsko pismo.¹⁹ Ako ne tekst, onda svakako njegova odluka, ipak, kombinira lijevu i desnu stranu mozga: osobito ako se uzme u obzir (racionalna) odluka da se, pomoću filmskog scenarija o Hipnisonu, približi i uvrsti među suradnike revije za intuitivnu umjetnost *Hipnos* Rade Drainca (usp. Vučićević, 1990: 15). No njegovo pisanje o filmu, naravno, svjedoči o novim, još radikalnijim trendovima sredinom i potkraj 1920-ih.²⁰

Pitanje je koliko je sličnih scenarija izgubljeno? Nadrealisti, osobito beogradski, bili su u izravnom kontaktu s pariškim kolegama koji su pisali slične tekstove. Bouilly je pisao i o filmovima prikazivanima u specijaliziranim kinima i klubovima, koji su polako rekonstruirali tzv. temeljnu priču filmske povijesti (usp. Bordwell, 2005), a koje se tada, tipično, smatralo sekundarnima u odnosu na narativne filmove proizvedene u nacionalnoj filmskoj produkciji srednje struje (Bordwell, 2005: 38).

Časopis *La révolution surréaliste* iz 1929. objavio je scenarij Dalija i Buñuela za *Andaluzijskog psa*, i vjerojatno poslužio kao uzor scenariju za nadrealistički film *Ljuskari na prsima*, objavljenom u prvome broju almanaha *Nemoguće (L'impossible)* 1930, koji je napisao Aleksandar Vučo. *Ljuskare na prsima*, podnaslovljeni kao *Film*, zaista možemo zamisliti kao potencijalni (nadrealistički) eksperimentalni film, fragmentarnom naracijom i fantastičnim vezama nalik na san, popraćen serijom od dvanaest kolaža Marka Ristića istoga naslova. Dok Buñuelovo cenzurirano *Zlatno doba (L'Age d'or, 1930)* počinje pseudodokumentarističkim zapisom škorpiona, u *Ljuskarima na prsima* dvije djevojke, jedna mlađa a druga malo starija, punija i primjetno grublja, ljube se, stežu, pripijaju i ponašaju "vrlo perverzno", što Vučo (1930/1984: 126) ne eksplicira do kraja. Djevojka počinje plesati, a na stolovima i pod staklenim zvonom pojavljuju se dva malena škorpiona, koji rastu proždirući ptice, zvono, stolove i stapaju se u jednog golemog, sitog škorpiona koji se lijeno vuče. U "potencijalnim scenama" Vučova scenarija lako se prepoznaje repertoar nadrealističkih slika: primjerice u drugome dijelu pratimo mladića koji roni bisere. Nakon što pronade bijelu ribicu i s njom izroni iz vode, izlazi na obalu posutu sjajnim metalnim novcem, no kad joj se približi, ona se pretvara u alke, koje pak postaju dugački lanci, skupljaju se i vezuju, poput zmije. Mladić je, razumljivo, nezadovoljan, pa lomi i otkida prste sa svoje lijeve ruke i baca ih u vodu,²¹ a zatim izbezumljeno čupa mišiće iz ruke, iz bedara i iz ispunjenih grudi. Ali, mišićna tkiva u njegovoj ruci pretvaraju se u pepeo. Rupe, na mjestima gdje je iščupano meso, ispunjavaju se postupno malim morskim rakovima koji se lijeno i jezivo pokreću, a to, nedvojbeno, podsjeća na kadar iz *Andaluzijskog psa*: mrave koji "napuštaju" ljudski dlan.

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

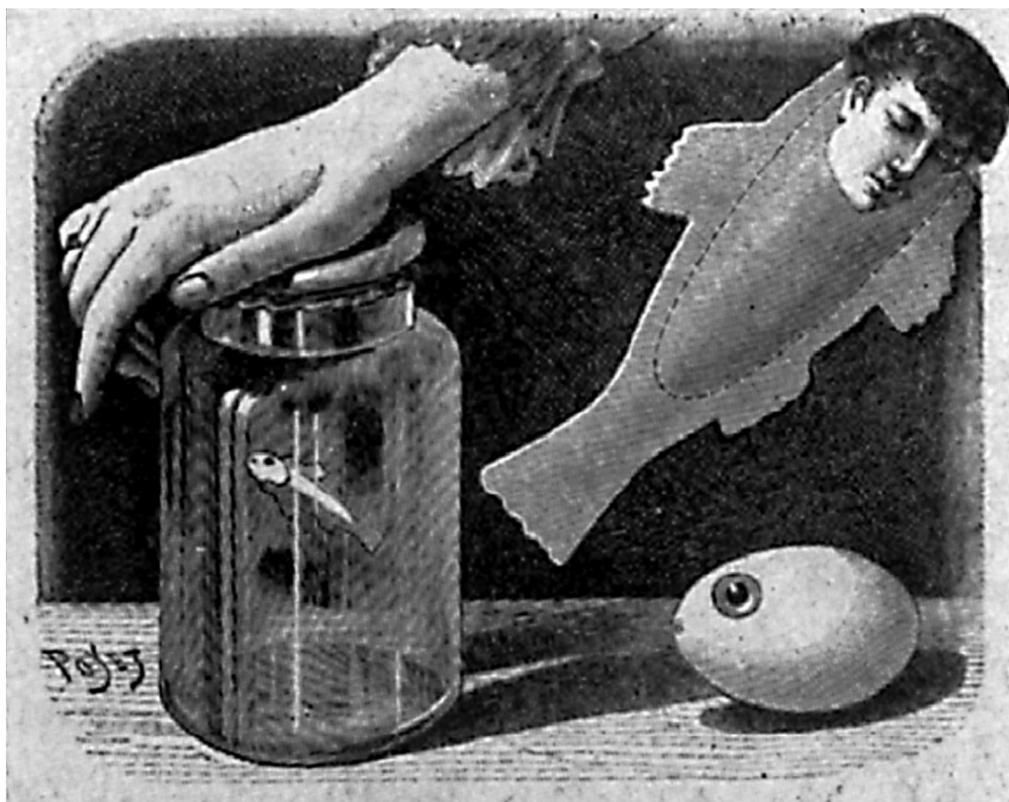
a niko ne može poreći da postoje i druga čula. (...) Arato je imao neki duvački aparat, sa nekim trubama iz kojih su izlazili mirisi zajedno sa bogzna kakvim zvucima. Jako se trudio da razni parfemi odu do kraja sale, pa je snažno duvao. Talasi mirisa preplavili su publiku koja je koncert obogaćivala kašljanjem" (Vučićević, 1990: 11).

19 Takvo tumačenje svojevrzne anticipacije postupaka, koji su nadrealisti smatrali idealom, daje Levi. Automatsko pisanje, poslije "pariške

inauguracije", nadrealisti počinju praktimirati i u ostalim svjetskim podružnicama poput Beograda (usp. Levi, 2006: 106). Bouilly je kasnije takve tekstove pisao u Parizu, pod budnim (racionalnim) okom Benjamina Péretea.

20 Bouilly, očito, anticipira i performativni i prošireni film.

21 Kasnije ih pronade pokraj željezničkog vagona i sasvim mirno vraća na svoje ruke.



Ljuskari na prsima (M. Ristić, 1930), iz serije od dvanaest kolaža za istoimeni scenarij A. Vuče

Film ima i *slapstick* elemente: dvije odsječene ženske noge završe kod mladića koji s njima bježi, nailazeći tek na pokoju prepreku. Za razliku od *Hipnisona* Vučov scenarij nije "poetiziran" na razini literarnog stila, već je funkcionalan i škrt, kao da se zaista obraća potencijalnom redatelju, a upravo ta stilaska suzdržanost pojačava nadrealnu dojmljivost. Kolaži Marka Ristića *Ljuskari na prsima* koji prate izvorni tekst samo dijelom mogu stajati kao neka knjiga snimanja, jer se, namjerno, u cjelini ne podudaraju sasvim s pisanim tekstom.

Originalne crteže Ristić je preuzeo iz priručnika za magičare-amatere: ilustracije su dijelom ostale netaknute, no ipak je dodao pokoji element kojim podcrtava njihovu grotesknost (Todić, 2006: 289). Korištenjem materijala iz ilustriranih knjiga zapravo je najbliži seriji Maxa Ernesta *La femme 100 têtes* (1929).

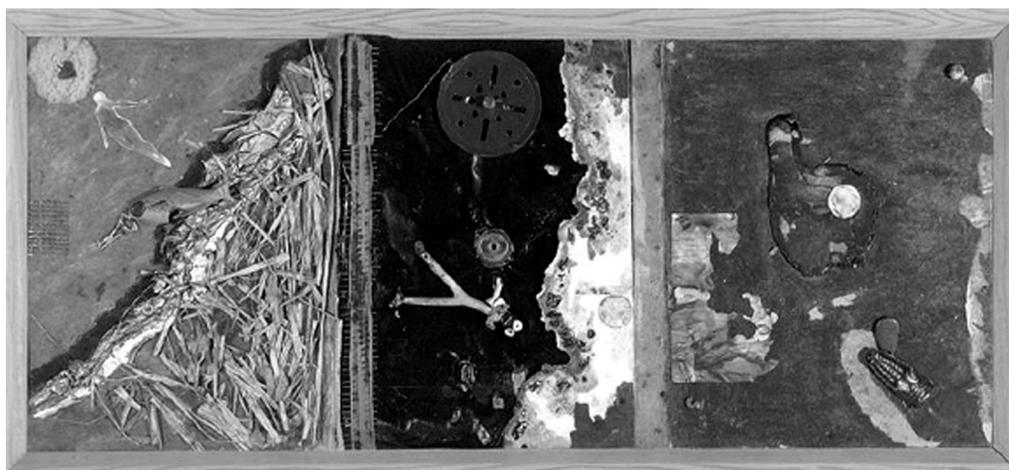
Dio zabave *Zlatnog doba*, koji su nadrealisti izdvojili kao pravi primjer nadrealističkog filma,²² upravo je uobičajeno prihvaćanje naizgled nadrealnih situacija: no, za razliku od Clairvog *Međučina* koji poseže za repertoarom stilski različitih elemenata – vožnja kamere, naglašena ritmička montaža, dvostruke ekspozicije, kosi kadrovi, ubrzani pokret, itd. – Buñuel je režijski sasvim klasičan i smiren, što vrijedi i za Vučov scenarij.

VANJA OBAD:
KRATKI PRILOG
POVIJESTI PRVE
JUGOSLAVEN-
SKE FILMSKE
AVANGARDE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

22 U povodu pojave filma *Zlatno doba* pariška nadrealistička grupa u popratni je manifest, osim dva Buñuelova filma, uvrstila još samo Sennettove komedije, Clairvog *Međučin*, W. S. van Dykeove *Bijele*

sjenke (*White Shadows in the South Seas*, 1928) i Ejzenštejnovu *Oklopnjaču Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925)



Urnebesni
kliker (1930),
asemblaž, D.
Matić i A. Vučo

Kako osim navedenih scenarija ne postoji ništa što bi bilo filmski proizvodno i blisko onodobnoj svjetskoj filmskoj avangardni, ovi pokušaji više stoje kao neobičan kuriozitet nego kao pravilo: no, spomenuta praksa “filmova bez filma” ne staje samo na njima. Osim pisanih filmova javljaju se i druge prakse koje s filmom također ne komuniciraju samo na razini inspiracije ili reference nego i u pokušaju konceptualizacije filma koja se otklanja od normativne kinematografske prakse korištenjem tradicionalnih (starijih) medija (usp. Levi, 2012: 29).²³ Vučo je osim *Ljuskara na prsima* iste godine dao još jedan zanimljivi rad u kojem odnos prema filmu nije samo citatne prirode nego postaje koncept ostvaren “drugim sredstvima” (Levi, 2012: 26). Levi među ostalim navodi *Urnebesni kliker* (1930) koji je Vučo napravio zajedno s Dušanom Matićem, a koji predstavlja “film drugim sredstvima” (engl. *cinema by other means*). Riječ je o nadrealističkom objektu, asemblažu ili “aparatu”, kako su ga zvali autori koji su se za njegovu konstrukciju koristili različitim materijalima (drvo, slama, metal, glina, bilježnice), koji sukcesivnom organizacijom, slijedom “okvira” koji podsjećaju na filmsku vrpcu, nastoji stvoriti dojam permanentnog pokreta, slijeda kadrova (ibid., 27), apstraktnih permutacija (sličnih već spomenutom Man Rayevu filmu). Bez obzira na to što je riječ o statičnom objektu, “neprikladno” verziji kinematografa, u materijalnu se formu i strukturu asemblaža unosi potencijal koji generira kinetički filmski efekt (ibid.).

Uz spomenute objekte, pisane filmove (scenarije), nalazimo i kolaže i fotomontaže – ono što je Raoulo Hausman nazivao statičnim filmovima. Boško Tokin također je izrađivao filmski smišljene fotografske kolaže (usp. Levi, 2012: 13), primjerice, *Oslobodite se predrasuda* (1929) gdje, osim krupnih planova životinja i natpisa o oslobađanju od predrasuda, postoji i onaj poznato svakodnevnici na kojem piše: “muž joj hrče”. Naslovni kolaž za seriju *La vie mobile* Marka Ristića iz 1926. sadrži i zalijepljenu riječ *cine*, a slični radovi, koji ne zaboravljaju na film, mogu se naći i kod našeg Jo Kleka, odnosno Josipa Seissela, zatim Vane Bora (koji svoje fotomontaže naziva statičnim filmovima), Franje Brucka, Pavla Bihalyja i drugih (usp. Vučićević, 1990: 15). S kolažima je poslije rata, i prije filmova, započeo stvarati i Tomislav Gotovac.

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

23 Riječ je o bogatoj paralelnoj, “parafilmskoj” povijesti: primjerice dijagramski crteži Man Raya i Francisa Picabia s kraja 1910-ih; kolaži i optofonetska djela s kraja 1910-ih i početka 1920-ih Raoula

Hausmanna; tipofotografije Lászla Moholy-Nagya; statični filmovi Karela Teigea, zatim zamišljeni filmovi (Isidore Isou, Maurice Lemaître, Roland Sabatier) druge avangarde i dr. (Levi, 2012: 28).

Film će, zapravo, vrlo brzo inaugurirati kompilacijski, kolažni postupak od odbačenog ili pronađenog filmskog materijala (tzv. *found footage*). Joseph Cornell montirat će film *Rose Hobart* (1936) od materijala hollywoodskog b-filma *Istočno od Bornea* (*East of Borneo*, 1931), odakle je uzeo kadrove s glumicom, po kojoj je kolaž i dobio ime, dodao ponešto iz svojih kolekcionarskih zaliha, zamijenio izvorni zvuk “latino muzikom”, i sve projicirao kroz plavi ili purpurni filter (Vučićević, 2004: 16).²⁴

Gradovi, simfonije, pogubljeni i nesnimljeni filmovi

Unatoč “parafilmskim” praksama filmova bez filma na području bivše Jugoslavije, proizvodnih filmskih pokušaja aktera avangardne scene, razumljivo, bilo je malo – ili se o njima sasvim malo zna – osim spomenutog Tokinova pokušaja realizacije filma *Kačaci u Topčideru ili Budi Bog s nama* (1924), koji je prije svega trebao predstavljati posvetu *slapsticku* (kakve je u poslijeratnom američkom eksperimentalnom filmu snimao primjerice James Broughton) i uz koji se veže i avangardna anegdota kako je, u naletu bijesa, snimatelj negativ bacio u vatru (Levi, 2012: 21).

Postoji još jedna anegdota o filmu *Misterije Beograda* koji, također, nije dovršen. Vane Bor (Stevan Živadinović) bio je jedan od osnivača Filmske kulturne zadruge, uz kompozitora Josipa Slavenskog, gdje se odigrala epizoda “nesporazuma” s američkom pijanisticom Esther C. Jonsson koja je s redateljem putovala Europom snimajući dokumentarne filmove o europskim gradovima. Uz preporuku Slavenskoga, Vane Bor bio je angažiran za snimanje filma o Beogradu, ali američka pijanistica i Vane Bor imali su na umu sasvim različite stvari. Teško je reći bi li snimljeni materijal bio blizak eksperimentalno-dokumentarnim simfonijama gradova kakve su se javile potkraj 1920-ih, ili je li Borova zamisao imala nešto slično zajedničkom trendu Walthera Ruttmana, Dzige Vertova, Jeana Vigoa, ili pak Paulu Strandu i Charlesu Sheeleru i njihovu filmu *Manhatta* (1921).²⁵ No, na potvrđan odgovor može navesti serija Borovih fotografija, kojima se godinama pripremao za film lutajući Beogradom i tražeći zanimljiva mjesta – tajnovite gradske kulise, kavane kojima nedostaju krovovi, freske u unutrašnjosti – koja bi mogla poslužiti njegovoj filmskoj zamisli. Poznato je da su kameru posudili od Aero-kluba i dali se na posao, no, kad je pijanistica vidjela da Bor ne snima glavne ulice i trgove, nego “neke stračare, grbove na kućama i sporedne prolaze, počela je da protestuje” (Vučićević, 1990: 44) pa film nije dovršen.²⁶

Grad je važnu ulogu igrao i u filmu Oktavijana Miletića koji je 1934. snimio ironičnu reportažu o Zagrebu kao velegradu (*Zagreb u svjetlu velegrada*), a uloga grada bila je važna i za scenarij Jo Kleka nastao u povodu desete godišnjice Travelera, *Glave u vrećama*, s podnaslovom *Pamflet i filmski manuskript pred jubil. godinu 1932.* (Klek, 1932/2010: 163). Klekov (Seisselov) scenarij u cjelini ima drugačiji ton od onoga kojim su bili obilježeni manifesti i scenariji nastali početkom 1920-ih.

VANJA OBAD:
KRATKI PRILOG
POVIJESTI PRVE
JUGOSLAVEN-
SKE FILMSKE
AVANGARDE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

24 Iako se Cornell više pozivao na praksu Duchampova *ready-madea*. Kasnije su ga naslijedili primjerice Bruce Conner, Ken Jacobs i drugi, a i kod nas se s odbačenim materijalom 1960-ih u svojim filmovima igrao Vladimir Petek.

25 Branko Vučićević navodi i kolaž nepoznatog autora *Umesto “socialne umetnosti”* (1932) za koji se moglo lako dogoditi da ga “snimi netko od trinaestorice beogradskih nadrealista, mahom izdanaka dobrostojećih obitelji, koji je, isto tako

lako, mogao posjedovati amatersku filmsku kameru Pathé-Baby pa snimiti i montirati sličan kinematografski kolaž” (Vučićević, 1984: 128). Riječ je o kolažu fotografija iz različitih svjetskih gradova, popraćenih autorovim ironičnim komentarom.

26 Vučićević upućuje kako se u Indiana University Archives of Traditional Music čuvaju zbirke njezinih snimaka, gdje bi se možda pronašao i “fantomski film” ili barem dodatne obavijesti o njegovoj sudbini (Vučićević, 2003: 4).

Također, strukturiran je najbliže današnjem obliku filmskog scenarija. Sastoji se od triju dijelova: Šetnja drvoredom (terasa moderne kavane); Progres Journal (projekcija, svjetske i domaće vijesti) i Digresija (obespravljena radnička stvarnost, kontrast umjetničkom stvaranju, nagovještaj novog dana). Na početku ugodna atmosfera i scena koju bismo i danas mogli snimiti na većini zagrebačkih ugostiteljskih terasa (Seisselova se zove, znakovito, Narodna fantazija), a onda total trga: "To su nanizane kuće oko četverokuta u koji se slijevaju ulice i promet. U sredini Spomenik Nacije. Večernje osvjetljenje. Reklame. Žurba, prolaznici. Automobili, tramvaji, stražar, djevojke, momci, kolporter. Ova buka ulice dopire smiješana na visoku ležeću terasu i čini pozadinu životu ovih visokih lebdećih stolova" (ibid., 163) Šarena skupina tipiziranih likova, karakteriziranih govorom i dijalozima, razglaba poznate stvari; tu je i "tip nadrealista", za drugim stolom, koji, razumljivo, uspijeva potaknuti prisutne da vide, i čuju zvukove morske luke, sve dok tu iluziju ne prekine bučnim korakom "rentijer i perverzni ljubavnik", žureći na partiju bridža.

Scenarij je, ako je i računao na snimanje, sigurno bio namijenjen zvučnom filmu, prije nego što je takav kod nas uopće i postojao, a isto je tako morao računati i na korištenje novih snimateljskih trikova: nebo se otvara, kor anđela spušta se na terasu koja se počinje micati i podizati sve više u zrak, dok oko nje "anđeli oblijeću okolo i nebeskim pjevom prate uzašašće NARODNE FANTAZIJE" (Klek, 2010: 171).

Slijedi drugi dio, opis projekcije (film u filmu), jer je iznad krova suprotne kuće razapeto projekcijsko platno.

Sad je projekcija pala na platno. Projekcija vlada trgom. Trg je stao. Ljudi su stali. Sve je ukopano:

MAGIČNA MOĆ ŽIVE SLIKE!

Trg je gusto ispunjen ljudima. Stoje, gore gledaju, lica su im osvetljena. Tada se začuje sonor- ni glas speakera: Čast nam je, prikazati Vam riječju i slikom najnovije događaje svijeta u novom

FOX – MOVIE-TON

PROGRES – JOURNALU

za sebe. (ibid., 173)

Slijede tipične filmske novosti, strane i domaće vijesti: od poetsko idiličnih (božićno slavlje), socijalno suosjećajnih (stoti rođendan zaslužnog profesora Filtera), prosvjetiteljskih, propagandnih i zabavnih, sve do crne kronike i na kraju, čini se najvažnije, do slike, i glasa bijede i obespravljene što potiče solidarnost, izaziva protest i revolt, i svima dobro poznatu intervenciju vlasti.

Dok je Ljubomir Micić u tekstu "Šimi na groblju Latinske četvrti" strukturno sličnim postupkom nizao scene/prizore u prvom redu zanesen novi dobom koje je pokušao nagovijestiti, Seisselov scenarij (nastao s desetogodišnjim odmakom) donosi vidljivu dozu pesimizma. Kao i u Langovu ekspresionističkom *Metropolisu* (1927), ni kod Seissela/Kleka više nema glorifikacije, već su prisutni motivi otuđenosti, kritika dehumanizirajuće tehnologije, ali i socijalnog (socijalističkog) angažmana. Treći je dio pravi poetski realizam, ali bez fatalističkog završetka jer završava "fabričkim dimnjacima koji izlaze iz tame" i riječima: sunce, dan, novi dan (ibid., 189). Grupa Traveleri, kojoj je Josip (Jo) Klek Seissel pripadao kao mladić, bila je vidljivo oduševljena filmom kao novim izumom, a o putu od oduševljenja do kritike svjedoči ovaj scenarij.



Život i smrt
hollywoodskog
statista
br. 9413 (S.
Vorkapić, 1927)

Film i amaterizam (Slavko Vorkapić u SAD-u, Oktavijan Miletić nedaleko od Zrinjevca)

Pokušaji “statista broj 9413” da se uspne golemim stubama koje vode do uspjeha popraćeni su stalnim neuspjehom i odgovorima da nema audicije, a njegov san (stići do Hollywooda) u jednom se trenutku zaustavlja na jelovniku na kojem piše “Pork and Beans – 15 cents”. Istodobno, “statist broj 15”, svojim jednoličnim monologom izaziva oduševljenje nadređenih, a na njegovom čelu osvane zvijezda. Nesretni Mr. Jones (br. 9413) umire, odlazi na nebo. Pred vratima ga čeka natpis: “Casting today”. Ruka jednog anđela briše s Jonesova čela broj 9413 i na istom mjestu nacrtava zvijezdu. Film završava *happy endom*, kako je to uobičajeno u hollywoodskom filmu. Kratki je to sadržaj eksperimentalnog filma *Život i smrt hollywoodskog statista br. 9413 (The Life and Death of 9413 Hollywood Extra, 1927)* koji je Slavko Vorkapić snimio s Robertom Floreyem.

Sudeći prema sadržaju filma, koji je Florey poslije pretvorio u dugometražni, sedamdesetpetominutni film *Hollywood Boulevard* (1936), zvuči nevjerovatno činjenica da je velik dio snimljen u Vorkapićevoj kuhinji. Iako je riječ o ključnom američkom eksperimentalnom filmu iz razdoblja prve filmske avangarde (usp. Jacobs, 1968: 546), Vorkapić – koji je se ranih 1920-ih odselio u SAD – odigrao je višestruko važnu ulogu na tadašnjem jugoslavenskom kulturnom prostoru proklamirajući upravo eksperimentalni film.²⁷ Zapravo, čini se kako je naziv “eksperimentalni film” u ondašnju jugoslavensku publicistiku uveo upravo Vorkapić gostujući u Beogradu, gdje je prikazivao film i držao predavanja o eksperimentalnom filmu, što je imalo dobar odjek i urodilo člancima o mogućnosti eksperimentalnog filma na jugoslavenskom području (Turković, 2007: 1).

Iako film sadrži prepoznatljivu narativnu strukturu, koja put hollywoodskog statista prati od njegova dolaska na “mitsko” mjesto i početnog oduševljenja do uzaludnog uspinjanja stubama, psihičkog sloma i smrti, promatrački postupci kojima se uvjetuje zbivanje u načinu izlaganja su maksimalno reducirani: uočljiva stilizacija vidljiva je već u scenografiji sastavljenoj od papira – odnosno kutija za cigarete, limenki, dječjih igračaka, kartonskih likova, i drugih sitnica koje su se pokazale funkcionalnima, a koja se zbog iščašenosti i fotografije često i naziva “ekspresionističkom” (usp. Jacobs, 1968: 547, Taves, 1995: 97). Mr. Jones, čiji se (isprva) oduševljeni lik u krupnom planu već na početku kombinira s minijaturnim totalima, odmah uspostavlja dosta jasan izlagački sustav: osim izobličjenih dubinskih ambijenata, igrane dijelove karakterizira i sugestivno osvjetljenje prizora. Mr. Jones, Mr. Blank i producenti uglavnom nam se obraćaju iz sjene, statisti su postavljeni u ispitivački, krupni plan, dok je za producente ponekad dovoljno pokazati i detalj cigarete.

Paradoksalno ili ne, upravo taj film pokazat će kako između narativnih filmova snimljenih u Hollywoodu i eksperimentalnog (amaterskog) filma ne stoji uvijek veliki jaz: film će njegovim

²⁷ Vorkapić je bio član Kluba sineasta u Beogradu i kretao se u krugu avangardista, a u Jugoslaviju se kontinuirano vraćao i održavao predavanja o filmu

(predavao je i na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju).

autorima omogućiti bolju poziciju u Hollywoodu, a parodija o hollywoodskom statistu, uz pomoć Chaplina kojem je Florey pokazao film, bit će dobro primljena u kinima u SAD-u.²⁸ Razumljivosti filma vjerojatno je pridonio i razumljiv narativni sustav, koji funkcionira prema poznatom cikličkom principu: cilj (protagonist želi “stubama” stići u Hollywood), ali slijede *prepreke* (ne uspijeva, već se ponavlja i bezuspješno penje), nakon toga razumljiva *katastrofa* (prestige ga Mr. Blank, uporno ga zaustavlja signal – *no casting today*). Bez obzira na sretan završetak, Lewis Jacobs vjerojatno taj film nikada ne bi nazvao prvim američkim eksperimentalnim filmom pod utjecajem ekspresionističke tehnike da prizori nisu stilizirani i maksimalno ekonomični.

U svakom slučaju, prva američka avangarda (koja se dugo svodila na inauguralni tekst Lewisa Jacobsa),²⁹ za razliku od europske, koja se rađala u avangardnom krilu europskog modernizma (Turković, 2007: 3) startala je kao istraživanje ekspresionističkih mogućnosti filma u amaterskoj sredini (usp. Horak, 1996: 15). To će isto biti slučaj i s našim filmovima u poslijeratnom antifilm-skom razdoblju kada će kinoklubovi postati izvorisem filmskog avangardizma.³⁰

No i prije takve artikulacije samosvjesnog pokreta eksperimentalnog filma kod nas, za razliku od “uvjeta” koje je imao Vorkapić, kinematografija nije postojala kao sustavna, organizirana gospodarska djelatnost, i bavljenje filmom bilo je ponajprije stvar osobne inicijative i troška. Oktavijan Miletić bio je jedan od pionira koji u svojim prvim amaterskim filmovima istražuje ekspresionističke mogućnosti filma u tada neuspostavljenoj i stilski primitivnoj hrvatskoj kinematografiji (Turković, 1999: 126).

Općenito, 1930-ih raste zanimanje za amatersko snimanje filmova, a Zagreb je živo središte distribucije filmova – svoja predstavništva imala su gotovo sva najveća svjetska poduzeća – tako da je broj gledatelja 1930. dosegnuo 2 744 000, omogućivši i zapošljavanja voditelja kina, filmskih prevoditelja, kritičara, filmskih tehničara, snimatelja (Peterlić/Majcen, 2000: 26–27). Najvažnije središte je Foto-klub Zagreb i njegova skupina fotoamatera. Predvodnik te skupine, zagrebački zubar Maksimilijan Paspasvoju je prvu filmsku kameru (9.5 mm Pathe baby) nabavio 1925, a Miletić o tom razdoblju kaže: “Bilo je to najsretnije razdoblje mog života. Jer, kao amater čovjek može raditi što hoće, bez obzira na to hoće li se to kome svidjeti ili neće, može beskrajno eksperimentirati... ja sam sâm, uvijek, upravo to i htio” (Miletić, u Peterlić/Majcen, 2000: 41).³¹ To potvrđuje i u članku u *Jutarnjem listu* 1936, gdje konstatira kako je prednost amatera da stvaraju bez pritiska, oslobođeni komercijalnih ograničenja, jer se mogu u potpunosti posvetiti filmskoj umjetnosti (Peterlić/Majcen, 2000: 43). Iako Miletićev film nastaje u razdoblju u kojem granica između profesionalizma i amaterizma prilično labava – za razliku od situacije poslije rata³² – svojim

28 Vorkapić je poslije radio kao montažer, gdje je imao određenu vrstu autonomije, često montirajući sekvence u stilu poetskih eksperimentalnih filmova. U SAD-u je snimio još *Fingalovu pećinu* (*Fingal's Cave*, 1940), *Šuma šumori* (*Forest Murmurs*, 1941), i neke filmove u korežiji s drugim autorima.

29 Horak opisuje bogatu povijest prve avangarde u SAD-u u svojoj knjizi *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde* (1995).

30 Takvi su filmovi bili mogući samo ondje gdje je ideološka paska bila slaba, kao u amaterskim društvima.

31 Sličnu će paralelu, poslije rata, naglašavati i antifilmaši.

32 Godina 1920-ih i 1930-ih razlika između profesionalnog i amaterskog filma: nije bila u “profesionalnosti”, nego u profesijskom, zaposleničkom statusu filmaša – je li im rad na filmu središnje životno zaposlenje, ili im je tek svojevrsan hobi (Turković, 2009: 1)



Šešir (O.
Miletić, 1937)

se izlagačkim postupcima podudara s onodobnim avangardističkim strujanjima (usp. Gilić, 2010: 28–29), a u njemu je sintetizirao svoja amaterska iskustva stečena filmovima poput *Straha* (1933), *Fausta* (1934) i *Nocturna* (1935).

Šešir, poput Floreyeva i Vorkapićeva filma, obiluje metonimijama što pridonosi ekonomičnosti pripovijedanja: svi ključni događaji, koji će završiti kobno za junaka, anticipirani su metonimijskim stilizacijama: djevojka odlazi, a automobil novog ljubavnika pregazi mladićev šešir, rublje prostitutke pada preko mladićeva šešira, a o spolnoj bolesti (vjerojatno kapavcu) obaviješteni smo nizom od četiri kadra: čekaonica, krupni plan donjeg dijela nogu, “mikroskop”, i onda, poslije pretapanja, na mladićev šešir kaplje iz cijevi. U sekvenci sna prisutni su i tradicionalno dopušteni neuobičajeni izlagački postupci (npr. kosi kadar sugerira nepremostivi uspon, ne dopušta sustizanje automobila i djevojke). Svi ti postupci nedvojbeno obilježavaju eksperimentalne filmove, osobito one tipove prepoznate kao poetski filmovi kakvima je počela prva i druga filmska avangarda (usp. Turković, 2010: 112), ali još uvijek ne postoji kontekst (ni “opozicija”) koji će se stvoriti u poslijeratnom razdoblju kad dolazi do standardizacije kinematografskog sustava (usp. Gilić, 2010: 47). Ovi izlagački postupci nesumnjivo anticipiraju ono što će se dogoditi i raditi u zagrebačkom amaterskom kinoklubu 1950-ih (ali i u klubovima na cijelom području bivše države), koji će postati najradikalnija jezgra poslijeratnog eksperimentalnog pokreta.

Ovaj je film, još za snimanja, pobudio novinarsku pozornost, a novinskim napisima popraćen kao avangardni: “Nedaleko Zrinjevca nalazi se jedan mali dio Hollywooda. Tri filmska idealista snimaju avangardistički film. Grupa trojice – M.A.M. Amerika ima veliko poduzeće – M.G.M., a mi u Zagrebu imamo M.A.M. To su tri idealista, obožavatelja filmske umjetnosti, kojoj posvećuju sve svoje slobodno vrijeme” (Peterlić/Majcen, 2000: 51). Također, reakcija je došla i u članku, nepotpisanog novinara, kojeg upravo Šešir potiče na razmišljanje o drugačijem filmu, neistraženim

mogućnostima: “treba samo hrabrosti i inteligencije da se pođe novim smjerovima. U redovima filmskih ljudi javljaju se jake ličnosti, koje neće da propadnu u šablone i koje hoće da svoju jaku individualnost izraze na filmu. Tih novih strujanja i smjerova ima u svim zemljama (...) Put kojim je on (Miletić) pošao znači vraćanje slici onu važnost koju je ona imala za vrijeme nijemog filma” (Peterlić/Majcen, 2002: 51).

Umjesto zaključka

Prva filmska avangarda na području bivše Jugoslavije nije proizvodna u smislu tadašnje europske filmske avangarde, niti je poput samosvjesnog filmskog pokreta poslijeratnog razdoblja, budući da tada kod nas nije niti postojala institucionalno stabilna proizvodnja, ni neki vezani stilski razvoj prema kojima bi se uočavala mogućnost “polemičkog narušavanja”. (Turković, 2007: 6). Mnogobrojne opisane tendencije očito mogu govoriti o jednoj vrsti kontinuiteta filma/avangarde na kulturnom području bivše Jugoslavije. O filmu se najprije govorilo, razmišljalo i pisalo u duhu bliskom shvaćanjima prve avangarde (Tokin), počela se razvijati bogata avangardistička praksa fotokolaža, asemblaža, filmskih pjesama i “filmova bez filma” (Bouilly, Vučo, Klek i dr.), i ona će u poslijeratnom razdoblju 1950-ih dobiti nastavak u sličnim praksama (npr. Tomislava Gotovca, Milenka Avramovića i Miše Jovanovića, Slobodana Šijana i dr., usp. Levi, 2012: 15), i proizvodno, u eksperimentalnom filmu. Tek potkraj 1950-ih, u ranoj fazi socijalističkog razvoja filmski amaterizam počinje sustavno dobivati i službenu potporu, a unutar amaterskih Kino-klubova javljaju se i proizvodne tendencije eksperimentalnog filma (Turković, 2003: 14). Mihovil Pansini u proljeće 1962. pokreće razgovore u Kinoklubu Zagreb o tzv. novom filmu (antifilmu) i još snažnije radikalizira odnos prema filmu/filmskoj formi, upozoravajući kako bi film trebao slijediti procese preobražaja u drugim umjetnostima. No, bez obzira na proizvodnu/filmsku skromnost prve filmske avangarde nema dvojbe kako se može pratiti kontinuitet koji vodi prema onome što je slijedilo kao samosvjesni pokret eksperimentalnog filma. Zato, umjesto zaključka, spomenute tendencije prve avangarde stoje kao važan uvod.

LITERATURA

Babac, Marko, 2009, *Boško Tokin, novinar i pisac*, I, II, Novi sad: Matica srpska

Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

de Bouilly, Monny, 1923/1990, “Doktor Hipnison ili Tehnika života”, u: Vučićević, Branko, *Avangardni film 1895–1939, II. deo*, Beograd: Dom kulture Studentski grad

Camper, Fred, 2005, “Definiranje avangardnog/eksperimentalnog filma”, *Zarez*, god. 7, br. 161–162, str. 33.

Carroll, Noël, 1997, “Ontologija masovne umjetnosti”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 3, br. 11, str. 109–118.

Carroll, Noël, 2008, “Zaboravi na medij!”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14., br. 56 str. 4–7.

Daković, Nevena, 2010, “Avangarda i film”, u: Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Beograd: Orion art, str. 75–82.

Daković, Nevena, 2010, “Zenitizam i film”, u: Šuvaković, Miško (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Beograd: Orion art, str. 101–104.

Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international

Hammond, Paul, 1978, *The Shadow and Its Shadows*, London: BFI

Hergešić, Ivo, 1929/1993, “O filmskoj poetici”, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Antologija jugoslovenske teorije filma*, Beograd: Ju film danas, Prosveta

Horak, Jan-Christopher, 1995, *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde*, London: The University of Wisconsin Press

- Jacobs, Lewis**, 1968, "Experimental Cinema in America 1921–1947", u: Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film*, New York: Teachers College Press
- Jacobs, Lewis**, 1968, *The Rise of the American Film*, New York: Teachers College Press
- Klek, Jo**, 1932/2010, "Glave u vrećama", *Fantom slobode*, br. 3, str. 162–89.
- Kragić, Bruno i Gilić Nikica**, ur., 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Kuenzli, Rudolf E.**, 1996, *Dada and Surrealist Film*, London: The MIT Press
- Levi, Pavle**, 2006, "Doctor Hypnison and the Case of Written Cinema", *October Magazine*, god. 30, br. 116, str. 101–18.
- Levi, Pavle**, 2012, *Cinema by Other Means*, New York: Oxford University Press
- Man Ray**, 1990, "Povratak razumu", u: Vučićević: *Avangardni film 1895–1939*, Beograd: Radionica SIC
- Marinetti, Emilio Filippo**, 1916/1978 "Futuristički film", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 267–71
- Michelson, Annette**, 2003, *Filosofska igračka*, Beograd: Samizdat B92
- Mićić, Ljubomir**, "Šimi na groblju Latinske četvrti" u: Tešić, Gojko (ur.), *Antologija Srpske avangardne pripovetke*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, str. 405–11.
- Mitry, Jean**, 1974, *Le Cinema Experimental Histoire et Perspectives*, Paris: Edition Seghers
- Munitić, Ranko**, 2002, *Beogradski filmski kritičarski krug*, I, II, III, Niš: Niški kulturni centar, Art Press
- Pansini, Mihovil**, 1967. *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFF-a
- Peterlić, Ante**, 2008, *Povijest filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Peterlić, Ante i Majcen, Vjekoslav**, 2000, *Oktavijan Miletić*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka
- Peterson, James**, 1994, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*, Detroit: Wayne State University Press
- Popović, Duško (ur.)**, 2003, *Kinoklub Zagreb, Filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Rees, A. L.**, 2005, *A History of Experimental Film and Video*, London: BFI Publishing (1999)
- Sitney, Paul Adams**, 1978, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York: New York University Press
- Sitney, Paul Adams**, 2002, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford University Press
- Stojanović, Dušan (ur.)**, 1987, *Eksperiment i avangarda*, Beograd: Institut za film
- Stojanović, Dušan**, 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Stojanović, Dušan (ur.)**, 1993, *Antologija jugoslovenske teorije filma*, Beograd: Ju film danas, Prosveta
- Šijan, Slobodan**, 2010, "Kolaž o Tomu u 24 kvadrata", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 64, str. 6–47.
- Šuvaković, Miško**, 2005, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky
- Šuvaković, Miško**, 2010, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Beograd: Orion art
- Taves, Brian**, 1995, "Robert Florey and the Hollywood Avant-Garde", u: Horak, Jan-Christopher, *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde*, London: The University of Wisconsin Press, str. 94–117.
- Tešić, Gojko**, 1989, *Antologija Srpske avangardne pripovetke*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo
- Todić, Milanka**, 2006, "Cut and paste pictures in Surrealism", <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2006/1450-98140606281T.pdf>>, posjet, 10. svibnja 2011.
- Tokin, Boško**, 1920/2002, "Pokušaj jedne kinematografske estetike", u: Munitić, Ranko (ur.), *Beogradski filmski kritičarski krug*, Niš: Niški kulturni centar, Art Press
- Turković, Hrvoje**, 1999, *Suvremeni film*, Zagreb: Znanje
- Turković, Hrvoje**, 2002, "Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film?", *Zapis*, posebni broj, <http://bib.irb.hr/datoteka/239544.Sto_je_to_eksperimentalni_film.doc>, posjet 20. travnja 2011.
- Turković, Hrvoje**, 2003, "Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište", u: Popović, Duško (ur.), *Kinoklub Zagreb, Filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 10–17.
- Turković, Hrvoje**, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

- Turković, Hrvoje**, 2007, "Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma", <<http://bib.irb.hr/prikazi-rad?rad=306996>>, posjet 2. svibnja 2011.
- Turković, Hrvoje**, 2009, "Paralelni, alternativni i supkulturni opstanak – neprofesijski dokumentarizam u Hrvatskoj" <<http://bib.irb.hr/prikazi-rad?rad=383081>>, posjet 20. svibnja 2011.
- Turković, Hrvoje**, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11–33.
- Turković, Hrvoje**, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica Hrvatska
- Virmaux, Alain i Odette**, 1976, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris: Seghers
- Virtualni muzej Avangarde**, Kolekcija Marinko Sudac, <<http://www.avantgarde-museum.com/>>, posjet 20. travnja 2011.
- Vučičević, Branko**, 1984, *Avangardni film 1895–1939*, Beograd: Radionica SIC
- Vučičević, Branko**, 1990, *Avangardni film 1895–1939, II. deo*, Beograd: Dom kulture Studentski grad
- Vučičević, Branko**, 1998, *Papermovies*, Zagreb/Beograd: Arkzin & B92
- Vučičević, Branko**, 2003, "A=A", *Reč*, god. 18, br. 72, str., str. 407–13.
- Vučičević, Branko**, 2006, "Život i smrt nadrealističkog filma", *Reč*, god. 20, br. 74, str. 5–20.
- Vučo, Aleksandar**, 1930/1990, "Ljuskari na prsima", u Vučićević, Branko, *Avangardni film 1895-1939, II. deo*, Beograd: Dom kulture Studentski grad

UDK: 791.228(091)

Midhat Ajanović

UNIVERSITY WEST, TROLHÄTTAN, ŠVEDSKA

Animacija i modernizam

SAŽETAK: Mnoga značajna poglavlja historije animacije, među kojima i Zagrebačka škola, izravno izrastaju iz i dijelom su radikalnog modernističkog vala, s epicentrom u SAD-u, koji je zapljusnuo svijet animacije nakon Drugoga svjetskoga rata i utjecaj kojega se osjeća još i danas. Objašnjavajući podrijetlo američke modernističke animacije u propagandnom i komercijalnom filmu, kao i u eminentno umjetničkim težnjama za stvaralačkom slobodom, Ajanovićev rad obrazlaže glavne karakteristike rada i važnost produkcije studija UPA, odnosno Johna Hubleya, Stephena Bosustowa i drugih velikana animacije, situirajući njihov rad u produkcijske uvjete epohe naglašujući i njihov utjecaj. Pritom zagovara napuštanje termina reducirana ili stilizirana animacija u korist termina modernistička animacija, prema mišljenju autora rada znatno preciznijeg i korisnijeg u analizi naznačenih fenomena.

KLJUČNE RIJEČI: animirani film, modernizam, propaganda, animacija, John Hubley, UPA, Gospodin Magoo

Tijekom 1940-ih i 1950-ih nastupa novi trend u američkom crtanom filmu koji je karakterizirao drugačiji senzibilitet i u likovnoj stilizaciji i u pristupu animaciji.¹ Taj novi pravac, koji se u starijoj filmskoj literaturi označava kao “reducirana animacija” (*limited animation*), predstavljao je radikalno odstupanje ne samo od takozvanog “disneyevskog modela” već i od onoga što su primjerice stvarali Avery, Jones, Tashlin i drugi istaknuti autori u studiju Warner Brothers. Na takav razvoj animacije utjecale su i još neke važne okolnosti poput rata, promjene načina života, industrijalizacije, pojave televizije koja ubrzo postaje glavni distributer animirane slike, modernoga dizajna i umjetnosti uopće. Sve su te tendencije, nakon inicijalnog poticaja u SAD-u, našle plodno tlo, među ostalim, i u zagrebačkoj animaciji.

1. Od propagande do modernizma

U knjizi *Cartoon Modern* Amid Amidi ispisuje cijeli popis “širokog dijapazona modernističkih izvora i inspiracije, među kojima su umjetnički časopisi, karikatura, grafički dizajn ili ilustracije iz dječjih slikovnica” (Amidi, 2006: 21–2), pod čijim utjecajem su stigle sveobuhvatne promjene u tretmanu vizualizacije i pokreta u američkom i europskom crtanom filmu. Potkraj 1940-ih i osobito 1950. otpočela je silovita proliferacija medijalizirane slike koja sada odjednom presudno utječe na događaje i doživljaj stvarnosti. Animacija, koja se tada još uvijek dominantno pojavljuje kao crtani film, postaje aktivnim dijelom tog dalekosežnog civilizacijskog procesa, koji karakterizira promijenjeni osjećaj za funkciju i važnost vizualne komunikacije u procesu masovnog informiranja, obrazovanja i demokratizacije. Modernistička animacija uvedena je prvo u ratnoj propagandi

¹ Studija je prvobitno napisana na švedskom jeziku i objavljena u knjizi *Den rörliga skämtteckningen*

(Optimal Press, Göteborg). Prevedeći ga na hrvatski, autor je tekst djelomično preradio i dopunio.

da bi se kasnije intenzivno razvijala u radovima mladih animatora u neovisnim studijima među kojima je osobito uspješan bio studio UPA sa sjedištem u New Yorku.

Putem, među ostalim, apstraktno predočene pozadine usklađene sa suvremenim tendencijama u likovnoj umjetnosti, plakatu, dizajnu i ilustraciji i, što je veoma važno, apliciranju modernističke karikature na način autora okupljenih oko časopisa *The New Yorker* (prije svih Saula Steinberga) u kreaciji figura, u njihovim su filmovima sasvim potkopani temelji estetskog modela koji je u Disneyevu studiju formuliran “za vječnost” animacije.

Sve tamo negdje od pojave umnožavanja slike potkraj 18. stoljeća, u europskoj su se karikaturi i protostripovima respektirali osnovni zakoni perspektivne projekcije. U modernoj karikaturi, međutim, predočavanje prostora postaje podložno umjetnikovu slobodnom tumačenju figure i njene okolice što se najčešće rješava u dvije dimenzije. Osim plošno predočenog prostora karikaturisti se sve radikalnije odmiču od klasičnih načela likovne kompozicije usvajajući čistu i jasnu liniju te dekorativno sjenčanje, odnosno bojenje kada se crteži tiskaju u boji, odbacujući istodobno i optička načela koja definiraju sjenčanja i međutonove. Među estetskim osobnostima modernističke karikature ističe se i izrazita sklonost minimalističkoj figuraciji, načelu manje je više, tako da je gledatelj katkada u situaciji da identificira cjelinu i uopće gradi svoj doživljaj na osnovi fragmentarne vizualne informacije predočene u krajnje pojednostavnjenoj likovnoj stilizaciji. Samo promatranje crteža i vizualni užitak podrazumijeva dekodiranje i dešifriranje, tumačenje indikacija predočenih u nekoliko linija.

2. Animirana ratna propaganda

Usmjerenju k minimalističkoj karikaturi i pojednostavnjenom dizajnu i animaciji tijekom 1940-ih pridonio je dobrim dijelom i Drugi svjetski rat tako da se može reći kako je modernistička animacija rođena u okrilju borbe protiv nacizma i fašizma.

Naime, prije svega američki i kanadski vojni stratezi Saveznika bili su svjesni golemog propagandističkog potencijala animirane slike. Stoga je bilo veoma važno da Paško Patak i ostali popularni likovi “služe” u ratu protiv nacizma, pa su već u prosincu 1941. vojne vlasti zaplijenile dijelove Disneyeva studija za potrebe protuzračne obrane. Takvim filmovima kakvi su bili *Pobjeda kroz zračnu silu* (*Victory Through Air Power*, 1943), o značaju strateškog bombardiranja, u osnovi dokumentarnom filmu koji se koristi animacijom i osobito satiri *Führerovo lice* (*Der Fuehrer's Face*, 1942) s Paškom Patkom koji ima noćnu moru u kojoj radi u nacističkoj tvornici streljiva, Disney je dao manifestan doprinos američkoj ratnoj propagandi, uočljivo odstupivši od svog estetskog modela. Primjerice u *Führerovom licu* nalazimo animirane karikature postojećih ljudi – Hitlera, Mussolinija i Hirohita – kao i vizualne gegove u tzv. *crazy* (luckastom) stilu, što je oboje sasvim netipično za Disneyevu zrelu fazu.²

Analiziraju li se pobliže način kreiranja pokreta i tajming, vidjet ćemo Disneyevo znatno približavanje shvaćanju animacije karakterističnom za Texa Averyja i njegove sljedbenike, što se u mirnodopskim filmovima animacijskog giganta nije moglo ni zamisliti.³ Modernističko ažuriranje disneyevskog modela vidimo i u iznimno ubrzanom tempu, gdje se u sceni na tekućoj vrpici kao

² Više o Disneyevu animacijskom modelu u poglavlju “Crtani realizam Walta Disneya” (Ajanović, 2006: 37–79).

³ Averyjev utjecaj još je vidljiviji u južnoameričkoj avanturi Paška Patka *Tri kabaljerosa* (*The Three Caballeros*, 1945), srednjometražnom filmu također rađenom u propagandne svrhe.



Vojnik Snafu
(1943-45)

uzor pojavljuje Chaplinov igrani klasik *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936). Kako se filmski tempo sve više ubrzava, Paškovo ponašanje, njegova hektična zbunjenost i histerična nervoza čine ga sličnim Warnerovu liku Daffyju, što je u Disneyu zbilja moralo izgledati bogohulno.⁴

Kao primjer projekta na prijelazu od više tradicionalne k modernističkoj animaciji može se uzeti WB-ova animirana serija *Vojnik Snafu* (*Private Snafu*), čija je “zvijezda” potpuno novi animirani lik nastao po narudžbi vojske u cilju širenja ratne propagande na zabavan način. WB je ukupno proizveo 26 crno-bijelih epizoda nastalih između 1943. i 1945, koje su bile dijelom *Kopnenomornaričkog vojnog filmskog magazina* (*The Army-Navy Screen Magazine*), cjelovečernjeg filmskog programa prikazivanog u savezničkim vojarnama i na ratnim brodovima širom svijeta. Američka vojska je rado surađivala sa studijem Warner, među ostalim i zato što su, prema Dowu (2003: 4), “Warnerovi animatori pokazivali jasnu sposobnost kombiniranja nepretencioznog humora i lako razumljive naracije na površini sa dvoznačnim porukama usmjerenim ka zreloj publici u podtekstu”. O ozbiljnosti shvaćanja te zadaće dovoljno govori činjenica da su neupitno vodeći autori studija radili na seriji. Chuck Jones je tako režirao dvanaest epizoda, Friz Freleng sedam, Frank Tashlin pet i Bob Clampett dvije epizode. Za zvučne efekte brinuo se legendarni Mel Blanc, glazbu je skladao Carl Stalling, scenarij s pratećim tekstom u stihovima pisali su jednako slavni Phil Eastman i Theodor Geisel, poznatiji pod pseudonimom “Dr. Seuss”.

U istraživanju o animiranoj ratnoj propagandi Shull i Wilt naglašavaju da su američke crtane figure i prije “služile” u ratovima ilustrirajući to primjerom jednog od prvih široko popularnih junaka crtanog filma pukovnika Heeze Liara (Lažljivca), kreacije Johna Randolpha Braya koji je širio patriotizam tijekom Prvog svjetskoga rata, primjerice u epizodi *Pukovnik Heeza Liar u rovovima* (*Col. Heeza Liar in the Trenches*, 1915). Slično je i s drugim poznatim crtanofilmskim likovima toga doba kakvi Mutt i Jeff, Happy Hooligan ili Sullivanova i Messmerova crtana verzija Charlieja

MIDHAT
AJANOVIĆ:
ANIMACIJA I
MODERNIZAM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

⁴ To je najvjerojatnije bilo razlogom što film nije uključen u kompilacijska izdanja prigodom raznih

jubileja, primjerice 1984. u povodu Paškova 50. rođendana.

Chaplina (Shull, Wilt, 1987: 12). Ne treba zaboraviti da je i fascinantni animirani dokumentarac *Potapanje Luzitanije* (*The Sinking of Lusitania*, 1918) Winsora McCaya u osnovi bio protunjemačka propaganda.

U godinama nakon Prvoga svjetskog rata drastično je smanjena prisutnost političkih tema u animiranim filmovima koje će se ponovo javiti zajedno s velikom ekonomskom krizom i nadirućim fašizmom u Europi i Aziji.⁵

Posebno značajna, međutim, bila je produkcija nastala izvan hollywoodskoga sustava, u malom animacijskom studiju pri vojnom rodu veze (U. S. Army Signal Corps). Studio je osnovan sredinom 1930-ih za stvaranje animiranih nastavnih filmova, dijagrama, karti i slične produkcije obavijesna sadržaja, koju neki proučavatelji animacije nazivaju podžanrom *docu-cartoon*.⁶ Iz tog će se embrija razviti "The First Motion Picture Unit" u mjestu Culver City tijekom Drugoga svjetskoga rata. Potreba učinkovitog širenja važnih poruka i informacija vojnicima na bojišnici bila je jedan od najvažnijih čimbenika koji su pridonijeli odluci vojnog vrha da odvoji znatne materijalne i ljudske resurse na produkciju animirane propagande. Ideja o animiranim nastavnim i propagandnim filmovima začela se zapravo prvo u OWI-ju (Office of War Information), vojnoj ustanovi koja je nadgledala američku filmsku industriju tijekom rata.⁷

Više je čimbenika bilo uzrokom da je animirana propaganda tako važna u cjelokupnom razvoju animirane slike. Uspješna propagandna i obavijesna filmska serija *Zašto se borimo* (*Why We Fight*), koja je započela 1942. i koje je glavni kreator bio slavni hollywoodski redatelj Frank Capra, ohrabrila je vojsku da se i dalje služi pokretnom slikom u svim njenim formama. Veoma je značajan bio i veliki štrajk Disneyevih zaposlenika 1941, kada su mnogi kompetentni animatori nezadovoljni plaćama i kreativnim ograničenjima dali otkaz i novo "zaposlenje" našli u vojarnama, "ratujući" protiv nacizma animiranom propagandom i pod zapovjedništvom Franka Capre. Jedan od Disneyevih veterana Shamus Culhane smatra da su vladanje tehnikom i tehnologijom, te druge kompetencije koje su otpušteni animatori naučili kod Disneya, bile osnovica koja je omogućila esencijalne inovacije, što su se prvo javile u propagandnim filmovima produciranim u okviru ratne propagande i poslije u studiju UPA i drugim neovisnim producentima animacije (Culhane, 1988: 34).

Činjenica da je animirani film igrao tako važnu ulogu u društvu koje se nalazilo u ratnom stanju bila je vjetar u jedra mladim animatorima, novacima u vojnoj propagandi, koji su neometano mogli brodit i neistraženim (i u velikim studijima nedopuštenim) estetskim područjima. Cilj tih filmova nije bila ponajprije zabava, već obavještavanje, pod krovom vojarni u kojima se producirao animirani film vladala je praktički neograničena stvaralačka sloboda i, koliko god to zvučalo paradoksalno, upravo su ondje odbačeni svi disneyevski klišeji i pravila o tome kako se crtani film mora proizvoditi i kako mora izgledati. Generali kojima je jedino bilo važno da poruka bude jasno

5 Usp. poglavlje "Animated Talkies During the 1930s: A Political Overview" (Shull, Wilt, 1987: 21–7). Potkraj 1930-ih Warner Bros izbacuje više animiranih satira Sila osovine. Nakon japanskog napada na Pearl Harbour animiranu propagandu proizvode praktički svi studiji u Hollywoodu. Između 1. siječnja 1939. i 30. rujna 1945. proizvedeno je blizu 500 kratkih animiranih filmova, od čega je 46% tematski vezanih uz rat (Shull, Wilt, 1987: 68).

6 Primjerice Norman M. Klein (1993: 229).

7 U početku su se za propagandu i informiranje više koristili tiskani materijali, prije svega stripovi, no ubrzo postaje jasno da taj medij u kombiniranju indoktrinacije i instrukcije nije ni blizu učinkovitosti animirane filmske slike. Osim toga, bilo je jednostavnije distribuirati projektor i role filma nego raznositi buntove raznih tiskovina na crtu bojišnice.

izražena nisu se miješali u to kako će se ona uobličiti. Stoga su ratne godine za animatore bile razdoblje stvaralačkog zanosa i eksperimentiranja.

Mnogi stvaraoci liberalnih ideja o umjetnosti, ali i o politici, takvi koji su vjerovali u mogućnost da se putem umjetnosti stimuliraju društvene reforme, okupili su se pod istim krovom u vojarnama. Animatori kao Zachary Schwartz, Stephen Bosustow, David Hilberman ili Jules Engel tražili su alternative putove u animaciji kroz prije svega nastojanje da moderniziraju dizajn u animiranim filmovima. Jedan od tih “vojaka” bio je i John Hubley, mladi umjetnik aktivan jednako kao crtač i dizajner. Nakon diplomiranja na Art Center School u Los Angelesu Hubley je kraće vrijeme radio kod Disneya, da bi se potom našao u vojsci. Nekoliko Hubleyevih filmova može se smatrati temeljem na kojem je sagrađena modernistička animacija. Važan je autor bio i Robert Cannon koji je, surađujući sa Hubleyem kao crtačem, realizirao *Bratstvo ljudi* (*Brotherhood of Man*, 1945) prvi animirani film koji je vizualni izraz temeljio na Steinbergovu minimalističkom stilu.

Mladi umjetnici prigrlili su animaciju, tu eklektičku i široko otvorenu umjetničku formu, kao idealan medij za svoje svježije i nove ideje o likovnosti. S njima je došla jedna sasvim nova animirana slika koju je karakterizirao drastično pojednostavnjen crtež izveden geometrijskom, uglastom linijom kao i, u usporedbi s Disneyem, potpuno drugačiji animacijski stil. Umjesto disneyevske meke O-linije nastupa ravna i oštra štajnbergovska linija ili čvornata linija preuzeta od još jednog utjecajnog karikaturista i ilustratora, Britanca Ronalda Searlea. Osim što su figure dizajnirane jednostavnim geometrijskim formama, one su pokrenute u trzavom, skokovitom pokretu kreiranom unutar konteksta pojedinog filma, umjesto da se koristi uvijek isti imitacijski postupak animiranja figura u adaptaciju prirodnog pokreta.

Tada mladi animator Dave Hilberman konstatirao je kasnije da je rad na ratnoj propagandi njemu i njegovim kolegama dao “priliku da otkriju nešto o sebi samima i animaciji što im nikada ne bi bilo moguće kod Disneya” (Barrier, 1999: 503). U predavanju na University of California Hubley je naglašavao “značajno novi razvoj tehnike” i “inherentno ljudsku privlačnost novog shvaćanja medija animacija i njegove primjene na sve vrste animacijske produkcije” koje su mladi umjetnici prihvatili tijekom rada na filmovima što ih je naručila vojska (Barrier, 1999: 503). Napokon, važni su i produkcijski uvjeti u improviziranim vojnim studijima. Filmove je proizvodio tim sastavljen od daleko manjeg broja ljudi nego što je to bio slučaj u uobičajenoj hollywoodskoj produkciji. Rokovi isporuke bili su veoma kratki, a budžeti više nego skromni; jedan od vojnika-animatora Zach Schwartz to je lakonski objasnio: “Mi smo otkrili reduciranu animaciju zahvaljujući reduciranom budžetu” (Barrier, 1999: 512).

3. “Spljoštani” prostor i figura “jednostavne linije”

Potkraj rata postaje jasno da je rođen novi stilski smjer u crtanom filmu (dubiozno) nazvan “reducirana animacija”, kojega su glavna obilježja modernistički dizajn u likovnoj formi i, moglo bi se reći, nastojanje da se postigne maksimalni izraz putem minimalnih sredstava u animaciji. Takav trend u literaturi se često opisuje i kao modernistička pobuna protiv Disneyeva animacijskog modela i u pravilu se vezuje za aktivnosti studija UPA (United Pictures of America) iako je “detroniziranje Disneya” rezultat višegodišnjih aktivnosti različitih studija u SAD-u i u svijetu, uključujući, jasno, i onaj u Zagrebu.⁸ Studio UPA osnovala su 1943. tri Disneyeva “disiden-

MIDHAT
AJANOVIĆ:
ANIMACIJA I
MODERNIZAM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

⁸ Vrlo detaljan pregled rada američkih i europskih studija u kojima je kreirana modernistička animacija nalazi se u knjizi *Cartoon Modern* (Amidi, 2006).



Niski let (J.
Hubley, 1946)

ta” Stephen Bosustow, David Hilberman i Zachary Schwartz. U početku je naziv studija bio “The Industrial Film and Poster Service”, sa sjedištem u New Yorku, a Schwartz i Hilberman zamislili su ga kao produkciju specijaliziranu za animiranu reklamu.

Već prvim poslom, uspješnom primjenom animiranog humora i grafike u, još uvijek poprilično konvencionalno oblikovanom i animiranom, propagandnom izbornom filmu *Odlučno za izbor* (*Hell-Bent for Election*, 1944) za predsjednika Franklina Roosevelta, mala animacijska radionica skrenula je pozornost na sebe. Film je inače režirao WB-ov vodeći animator Chuck Jones koji je i inače u svom radu iskazivao sklonost modernijem izrazu i formi. Drugi je uspjeh bio, naravno, *Niski let* (*Flat Hatting*, 1945) koji je John Hubley realizirao iako je još uvijek bio vojnik, radeći noću u studiju koji je već promijenio ime u UPA.⁹ Riječ je bila o filmu koji je naručila Američka mornarica (U. S. Navy) koja je htjela proizvesti seriju propagandnih filmova o sigurnosti leta. Svrha filma bila je upozoriti na opasnost od niskog leta, pa je scenarij preuzet iz brošure koju je mornarica objavila 1944. pod istim naslovom i s ilustracijama Roberta Osborna, važnog karikaturista koji je snažno utjecao na mnoge UPA-ine animatore. Određeni je komički naboj postojao već u naslovu *flat-hatting*, nazivu u slengu vojnih pilota za situaciju kada pilot namjerno spusti avion toliko nisko da preplaši gledatelje na zemlji ili na tribinama tijekom zračnog mitinga.

Hubley je koristio veoma detaljne crteže u pozadini uz vrlo pojednostavnjen tretman likova u prvom planu. Film je konstruiran kao niz scena vrlo neuobičajenih kutova promatranja i brzih izmjena perspektiva kao bi se simulirao doživljaj prostora koji ima pilot koji leti iznad Kalifornije i kroz San Francisco. Služeći se takozvanom *carry-over* montažnom metodom, gdje se prijelazi

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

9 To je u početku značilo United Film Productions, potkraj 1945. naziv je još jednom promijenjen

u pompozno United Productions of America, a skraćunica je ostala ista.

izvode pretapanjem, mekim metamorfozama, avion se transformira u sjekiru, knjigu, miša i druge oblike, čime je propagandna poruka prenesena kroz lako čitljive slikovne metafore.

No, *Niski let* važnim prije svega čini vizualna stilizacija kakvu će poslije prigrliti modernistička animacija, a koja se može očitati na trima razinama: dizajn, likovi, i animiranje. Naravno, nije to bio prvi put da se unutar američke animacije snažno odbace Disneyevi kanoni. Najistaknutiji takav primjer svakako je rad autora okupljenih u studiju Warner Brothers, prije svega Texa Averyja.¹⁰ Ono što je bilo novo i revolucionarno u njihovim filmovima odnosi se prije svega na i pripovjedni model i tip humora budući su Avery i društvo uveli u animaciju luckasti (*crazy*) humor, što podrazumijeva dinamični vizualni geg. No, glavni oblikovni model vizualizacije ostao je u srži disneyevski, s tipičnom konstrukcijom figura od krugova različite veličine, pokrenutih uporabom tzv. “spljošti-pa-rastegni” (*squash and stretch*) animacije.

Nasuprot tomu, u studijima kakav je UPA radikalno je izmijenjena likovna estetika i sam postupak oživljavanja slike, animacija. Pod geslom “manje je više” UPA nalazi jasnu alternativu dominantnom modelu američke (i svjetske) animacije. Umjesto Disneyeva realističkog i detaljnog tretmana slike te respekta prema zakonu perspektive, filmovi UPA-e odlikuju se temeljitom grafičkom jednostavnošću u oblikovanju pozadina i dizajnu likova, za što inspiracija dijelom dolazi od minimalističkih karikatura i ilustracija, a dijelom iz “konzumacijskog kubizma”, stilskog smjera nastalog unutar modernog reklamnog crteža koji odlikuju racionalnost, efikasnost i svrhovitost izražene shematskim i temeljnim geometrijskim formama.

Takav dizajn utjecao je na to da modernistički animatori pri kreiranju prostora filma dijelom ili sasvim odbace perspektivu za račun dvodimenzionalnih i plosnatih predočavanja lišenih suvišnog detaljiziranja i figuracija, a katkada se radilo o sasvim apstraktnim formama. Osim takve dvodimenzionalne geometrijske ornamentike, animatori i crtači rabili su temeljne boje snažno kontrastirane u intenzitetu s ciljem da stvore grafičku napetost i dinamiku.

Za razliku od Disneya, koji je svoje likovne uzore nalazio među ilustratorima pastoralnih slikovnica iz devetnaestog stoljeća, mladi animatori inspirirali su se suvremenom umjetnošću. Neki proučavatelji animacije, primjerice Norman M. Klein, tvrde da presudni utjecaj na UPA-ine crtane filmove dolazi od modernih slikara kao što su Dalí, de Chirico, Matisse, Cézanne, Picasso, Modigliani, Klee, Léger ili Pollock, kao i novih teorija dizajna (Bauhaus, Kepes...) koje su izbrisale razliku između “fine” i “komercijalne” umjetnosti. Amidi primjećuje da su neki crtači pozadina u UPA-u došli nakon iskustva stvaranja plakata, što je imalo važnu ulogu u cijelom procesu nastanka modernog stila. Amidi (2006: 121) navodi i Boba McIntosha koji je svoj “plakatni stil” (*poster style*) definirao kao “minimum tehničkog rendiranja plus čisti geometrijski oblici”.

Klein nalazi sličnost između filmova studija UPA i apstraktne animacije – nefiguralnih formi i geometrijskih figura oživljenih i pokrenutih tehnikom filmske animacije – koja se javlja u Europi oko 1920. s rodonačelnicima toga smjera kakvi su bili umjetnici Hans Richter, Viking Eggeling, Len Lye i osobito Oskar Fischinger, koji je pred fašistima pobjegao u SAD i jedno vrijeme radio za Disneya (Klein, 1993: 230). Osim toga vrijedi zabilježiti da su neki od vodećih autora studija UPA, primjerice Hubley, isticali utjecaj kanadskog autora animiranih i eksperimentalnih filmova Normana McLarena (Barrier, 1999: 531).

¹⁰ Opširnije u poglavlju “Tex Avery – Disneyevska negacija Disneya” (Ajanović, 2008: 203–240).

S druge strane, očita je razlika između rada spomenutih umjetnika i načina na koji su filmsku sliku dizajnirali crtači u studiju UPA: u prvom slučaju radilo se o apstrakciji, u drugom o apstrahiranju. Modernistička se animacija ipak koristi prepoznatljivim oblicima, koliko god geometrizirani i stilizirani oni bili. Čak i kada se u npr. pozadinama koristi apstraktna slika, njena je funkcija konkretna, što tu sliku “deapstrahira”, budući da gledatelj u njoj prepoznaje, to jest pripisuje joj određene osobine proizišle iz njenog plasmata unutar narativne strukture. Apstraktni filmovi su možda i inspirirali modernističke animatore, ali tek u ograničenoj mjeri i samo u shvaćanja filmskog prostora.

To što su modernistički animatori umjesto perspektivno i dubinski predočenog iluzijskog prostora postavljali svoje figure u ravan, apstrahiran, plošan i dvodimenzionalan prostor ili, još jednostavnije, na obojenu površinu utjecalo je na neke proučavatelje animacije poput Amidija da cijeli pokret nazovu “animirani dizajn” (*design animation*) ili “stilizirana animacija”¹¹ previđajući prostu činjenicu da je svaka sličica svih animiranih filmova ikad nastalih, onih koje je potpisao Disney jednako kao i onih s McLarenovim potpisom, na neki način dizajnirana i stilizirana. Stoga se, u analogiji sa statusom disneyevske animacije kao klasične, naziv “modernistička animacija” čini kao prikladnija oznaka za one stilske tendencije koje su nastajale u UPA-i i drugim američkim animacijskim studijima između 1940-ih i 1960-ih.

Temeljna su obilježja tog stila još vidljivija ako se analizira oblikovanje figura koje su dominantno izvedene, kako to Klein (1993: 239) naziva, “crtežom jednostavne linije” (*the simple line drawing*), kao i sama animacija. U njihovim filmovima odjednom nema više dražesnih figurica tipičnih za Disneyeve likove čiji su pokreti slični onima u malog djeteta, nema ni pretjeranog nasilja u maniri Warnerove i MGM-ove škole, nema životinja koje govore, već se pojavljuju ljudske figure predočene u maniri moderne minimalističke karikature. Naravno, bilo je i ranije ljudskih figura u crtanim filmovima, primjerice u serijama *Mutt i Jeff* (*Mutt and Jeff*, 1916–27) i *Mali Herman* (*Little Herman*, 1914) iz 1910-ih, a koje su naslijedile Fleischerove crtano-filmske zvijezde – 1920-ih Koko i 1930-ih Popaj (*Popeye*) te Betty Boop. No, ti su ljudski likovi pali u duboku sjenu antropomorfiziranih životinjskih figura iz Disneyevih, ali i Warnerovih i MGM-ovih globalno popularnih filmova.

Modernistička animacija je dakle označila povratak karikaturno predočene ljudske figure na filmski ekran. Ti likovi su usto konstruirani na bazi temeljnih geometrijskih formi, dok su vrlo jasni izrazi i osjećaji na njihovim licima predočavani sa svega nekoliko jednostavnih linija, čime su animatori UPA-e pokazali svijest o tome da je to kako vidimo zasnovano na našem vizualnom iskustvu, a ne na količini predočenih informacija. Baš kao i u Steinbergovim karikaturama, lice ili tijelo oblikuju se najmanjim mogućim brojem linija, ali je figura svejedno ne samo prepoznatljiva već i izražajna. Iz takva načina vizualizacije, koju Gombrich (1996: 456) u eseju o Steinbergu naziva “krajnja jednostavnost” (*the utmost simplicity*), taj veliki povjesničar umjetnosti izvodi zaključak da je “naša reakcija na likovno predočavanje sasvim neovisna od stupnja realizma u njemu” (Gombrich, 1996: 451).

Strelovito napredujući prema neistraženim područjima, modernistički animatori se u nekim djelima oslobađaju čak i konturne linije, pa se javljaju i likovi predočeni samo bojom, a katkada su figure samo nacrtane linijom, bez bojenja, pa se kroz njih vidjela pozadina, što je naglašavalo filmski dizajn (i tako dalje).

¹¹ Primjerice Amidi, 2006: 156.

4. “Reducirana” animacija

Stvaraoci modernističke struje nisu naravno ostali na minimalističkoj stilizaciji slike, već su i animaciju prilagodili modernističkom dizajnu. Oznaka “reducirana animacija” (*limited animation*) došla je zbog činjenice da se koristio mnogo manji broj crteža po jedinici filmskog vremena nego što je to bilo pravilo kod Disneya. Disneyevsku animaciju karakterizira mek i naturalistički konstruiran pokret usklađen s perspektivno predočenom pozadinom, dok su se figure u filmovima UPA-e iz 1950-ih kretale ritmički, shematski i mehanički, u skladu sa stiliziranim prostorom na pozadinama katkada oblikovanim kao čista geometrijska ili sasvim nefiguralna kompozicija. Prostor tih filmova Klein (1993: 232) naziva “suprematistički ne-prostor”, takav kojega su temeljne karakteristike “odsutnost orijentira i dvosmislenost”. Modernistički su se animatori koncentrirali na dizajn, tajming i crtanu pantomimu i nisu se zanimali za imitiranje prirodnih, perspektivnih ili anatomskih zakona, što je rezultiralo posebnim tipom animiranog pokreta kakav prije nije viđen. Animacija je sada ritmički strukturirana, s naglaskom na ključne pozicije u pokretu, a središnje ishodište animacije, koje sam drugdje označio kao “mikrokadar”,¹² postaje dulje i s mnogo većim varijacijama.

Pa ipak, iz činjenica da se koristi manje crteža, uz frekventno narezivanje i višestruku uporabu istih faza, vožnje kamere, pa i to da je u nekim slučajevima animacija izvođena bez međufaza, ne može se izvući zaključak da se radilo o “redukciji”, pogotovu ne o “ograničavanju” (*limited*) animacije. Naprotiv, animacija se pokazala kao polje neograničenih mogućnosti. Istaknuti autor takve animacije Jules Engel zapisao u jednom eseju da se zapravo radilo o nastojanju da se “kreira pokret, kreira stil akcije, osmisli takva gestikulacijska kaligrafija koja bi bila pogodna grafičkoj stilizaciji i osjećajnosti priča”, zaključujući kako “nema reducirane animacije, postoji samo reducirani talent” (Furniss, 2009, 152–54).

Tijela animiranih likova u primjerice Averyjevima filmovima cijelo su vrijeme u pokretu (jurnjavi) i stalno mijenjaju oblik, naizmjenično se smanjuju ili rastu, stalno zauzimaju naglašene poze i geste koje izražavaju osjećaje, oči iskaču iz duplji, vrat se isteže, glava raste itd. Toga nema u modernističkoj animaciji gdje su likovi vrlo jednostavno predočeni, ponekad samo trokutom za glavu i pravokutnicima za tijelo i ekstremitete. U skladu s novim, racionalnijim pristupom studiraju se neki mehanički aspekti pokreta i proučava mogućnost iznalaženja dizajnerske motorike crtanih figura, umjesto da se likove pokreće u analogiji s kretanjem ljudi i životinja u prirodi. Bill Melendez, jedan od vodećih animatora UPA-e, opisuje tu revoluciju animacijske estetike: “U studiju Walta Disneya naučeni smo animirati što je moguće sličnije realnom životu. Godinama kasnije, u UPA-i, moje kolege i ja pokušali smo suprotan pristup. Željeli smo karikirati život kao karikaturisti, a ne imitirati ga kako to čini kamera” (Pintoff, 1999: 62).

Montaža, jednako između filmskih kvadrata kao i unutar svakog od njih, postaje još jedno područje na kojem se odbacuje disneyevska receptura. Dok je linija horizonta kod Disneya postavljena vodoravno i nedostupna je likovima, u filmovima UPA-e horizont je ukinut i dizajnom dominiraju okomite linije. Najveći broj modernističkih filmova označen je urbanim indikatorima tipičnima za velike gradove gdje dominiraju ljudskom rukom stvorene vertikalne građevine, odnosno neboderi, što je unijelo i čestu uporabu okomitog pokreta kamere (tzv. *tilt*). U standardnom tipu animiranog filma pokret kamere bio je relativno rijetko korišteno sredstvo, kao i izmjena

¹² Pogledati poglavlje “Ogled o mikrokadru” (Ajanović, 2008: 15–39).

planova koji bi se fiksirali već u drugoj sceni filma, odmah nakon što bi u prvom kadru bio etabliran filmski prostor (master, odnosno *establishing shot*). Modernistička animacija, međutim, koristi kameru kao instrument naracije. Planovi kakvi su se prije koristili vrlo rijetko, kakav je krupni plan, različiti kutovi snimanja i perspektive, rastojanje ili zumiranje javljaju se u mnogo složenijim varijacijama nego prije.

Treba dodati da su suradnici koji su stvarali zvučnu kulisu i davali glasove likovima dobili mogućnost improvizacije i uopće veće kreativne slobode te se ubrzo sasvim odustalo od disneyevskog "mickeymousing" načela stvaranja surogata za dijegetski zvuk putem perfektne sinkronizacije, već se koristi asinkroni i katkada zvuk sasvim inkongruentan filmskoj slici.

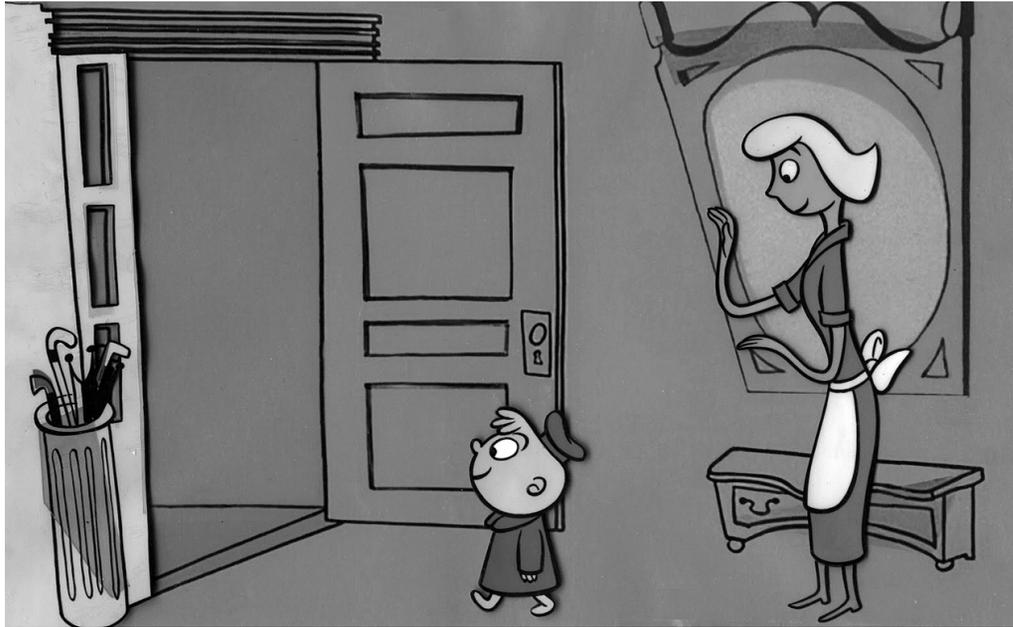
5. Karikirani zvuk i ples boja

Izbor strategije na osnovi koje je građen pripovjedni i humoristični diskurs u modernističkim filmovima bio je prilagođen stilizaciji animacije i likovnosti dizajna. U primjerice filmovima produkcije WB-a bilo je uobičajeno da crtani lik doslovce propadne u zemlju, najrazličitiji su se afekti izražavali pretjerivanjem, provalama nasilnog bijesa, predimenzioniranjem, nemogućim tjelesnim akrobacijama, općim furioznim tempom i totalnom odsutnošću logike, fizikalnih i percepcijskih zakonitosti. Likovi modernističkih crtanih filmova su se međutim odlikovali bezizražajnim licima i pokretom lišenim bilo kakvih afekata. Stoga se komika zasnivala na ravnoteži verbalne humoristične dvosmislenosti i pomalo opreznog vizualnog gega. To je bilo uvjetovano dizajnom slike i načinom predočavanja prostora, budući da je preduvjet za inkongruentni vizualni humor postojanje minimalnog stupnja realizma, odnosno trodimenzionalnosti u tretmanu prostora. Mnogi gegovi, primjerice oni koji se grade na nemogućim i nelogičnim položajima tijela ili pokreta, jednostavno ne bi mogli biti komunicirani unutar apstraktno predočenoj filmskog prostora.

Isto vrijedi i za narativnu konstrukciju u najvećem dijelu modernističkih filmova. Za razliku od tradicije Averyja i društva iz WB-a, gdje je scenarij bio slijed gegova, priče u filmovima UPA-e imale su glavu i rep povezane logičnom pripovjednom niti, gdje su se poštovali načelo kontinuiteta i uzročno-posljedične strukture. No, i na pripovjedačko i tematskom polju načinjene su značajne inovacije i iskoraci. Apstraktna ploha ispunjena je "dobrom političkom animacijom", kako je to formulirao Klein (1993: 234). Pojam "politička animacija" ne treba shvatiti previše doslovno, kao satiričnu pobunu protiv američkog političkog sustava ili načina života. Prije se radilo o mekanoj satiri vrlo sličnoj onoj iz *New Yorkera*, čiji su karikaturisti rado stvarali situacijski humor na temu egzistencijalnog nesnalaženja i slabosti običnog čovjeka u društvu koje se dinamično modernizira.

I mnogi crtani filmovi iz 1950-ih reagiraju na dramatične promjene uzrokovane zastrašujućim tehnološkim napretkom koji je prijetio da pretvori čovjeka u puki dodatak strojevima, a grade u nepregledne betonske džungle. Kako bi naglasili sve kompliciraniju situaciju suvremenog čovjeka, likovi u crtanim filmovima UPA-e najčešće su imali neki očiti fizički nedostatak koji im je otežavao uklapanje u vlastitu sredinu – kao što je Snafuu visina otežavala ispunjenje vojničkih zadaća. S druge strane ti su likovi uspijevali nadmašiti fizički superiorne osobe zahvaljujući svojem mozgu koji je radio u petoj brzini, ali i naznačenom fizičkom hendikepu koji im je omogućivao da vide ono što drugi ne vide ili da učine ono što je "normalnima" nemoguće.

Treba spomenuti da se i sam medij crtani film prilagođavao novim okolnostima, poput kakva neprilagođena pripadnika društva. U prvim poslijeratnim godinama Hollywood je doživio svoju najveću krizu do tada, što je rezultiralo, među ostalim, ukidanjem cjelovečernjeg kinoprograma, zahvaljujući kojem se održavala produkcija animiranih filmova, ionako marginalizirana u filmskoj



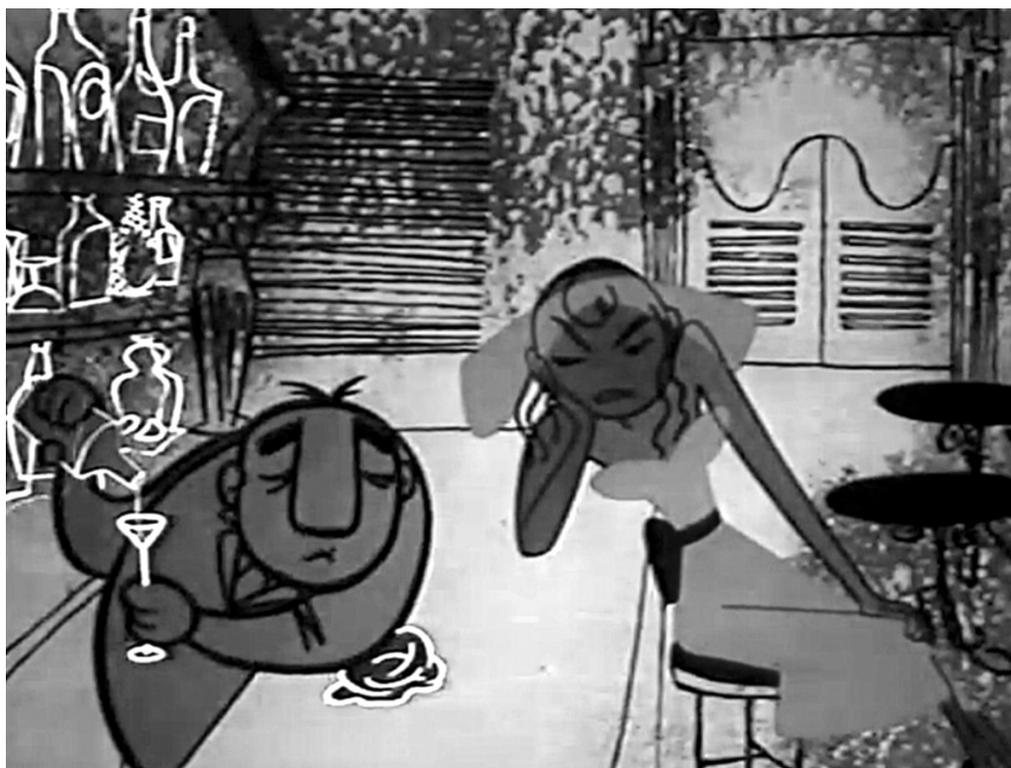
Gerald
McBoing-Boing
(R. Cannon,
1951)

industriji. Usto su pobjednički pohod tv-medija nakon 1954. i preseljenje obogaćene srednje klase u predgrađa desetkovali, ali i radikalno promijenili kinopubliku.

Produkciju i razvoj animiranog filma spasila je upravo televizija koja je postala najvažniji producent i distributer crtanih filmova. Stoga se cijelo to desetljeće doima kao prijelazno razdoblje animacije, od filmskog formata k televizijskom ekranu. To je očito vidljivo ako se studira produkcija studija UPA, kojom su 1950-ih dominirali crtani filmovi namijenjeni odrasloj publici u kinematografima da bi se potkraj desetljeća skoro u cijelosti orijentirala na animaciju namijenjenu dječjem televizijskom programu ili tv-reklami.

U jednom od prvih velikih autorskih, ali i komercijalnih, uspjeha modernističke animacije, crtanom filmu *Gerald McBoing-Boing* (1951), koji jednako za Kleina i Amidia predstavlja “suštinski produkt UPA-e” (*the quintessential UPA product*; Klein, 1993: 236; Amidi, 2006: 133), redatelj Bob Cannon se istodobno obraća dječjoj kao i odrasloj publici. Tretman odnosa slike i zvuka temelji se na odbacivanju “mickeymousing” sinkronizacije za račun neusuglašenog i katkad inkongruentnog zvuka, što je samo ishodište *Geralda McBoing-Boinga*. Priča, koju je napisao eminentni dječji pisac i ilustrator te scenarist serije *Snafu* Dr. Seuss (T. Geisel), opisuje život dječaka Geralda koji ima tešku govornu manu – na svaki pokušaj da nešto kaže iz njegovog grla izađe užasni neartikulirani zvuk opisan onomatopejom “boing”. No, nakon silnih nevolja u obitelji i školi Gerald odlazi u Hollywood gdje se zapošljava kao autor zvučnih efekata. Aktivirani zvuk, modernistički vizualni koncept uz Cannonovo animatorsko umijeće rezultiraju senzacionalnim uspjehom malog studija sa samo četrnaest stalno zaposlenih: bio je to prvi Oscar za UPA-u. Film je recenziran i u tjedniku *Time* i bio je temelj za animirani televizijski program *The Gerald McBoing-Boing Show*.

Drugi je paradni primjer modernističke animacije svakako Hubleyev *Rooty Toot Toot* (1952), namijenjen isključivo odrasloj publici, gdje je uz redatelja Hubleya važno istaknuti doprinos crtača Paula Juliana. To u svakom elementu inovativno i hrabro djelo nadahnuto je popularnom narodnom pjesmom *Frankie and Johnny* pjevnog refrena “rooty toot toot” i uspješnim mjuziklom prije postavljenim na Broadwayu. Za mnoge je upravo taj film vrhunac ukupne produkcije studija



Rooty Toot
Toot (J. Hubley,
1952)

UPA. Taj crtani križanac mjuzikla i sudske drame, koji pripovijeda o ljubavnom trokutu i ubojstvu iz ljubomore, ističe se prije svega ritmičkom elegancijom u kreiranju pokreta i ekspresivnom uporabom boje.¹³ Film ostavlja dojam neprekinutog plesa boja, gdje se akvarelne plohe kreću u taktu prateće džez-glazbe, “izlijevajući” se poput vode iz nemirnog jezera izvan granica omeđenih konturnim linijama koje zatvaraju oblike likova i stvari. Shvaćanje boje kao nemirne mrlje koja se igra s provizornim i nestabilnim konturama daje efekt prozračnosti i fluidnosti koji čini da crtane figure doslovce pulsiraju životom. Hubley nije samo olabavio konture već ih je na nekoliko mjesta sasvim izbacio, mijenjajući istodobno shemu boja u skladu s promjenama u atmosferi filma i raspoloženju likova, čime je podcrtana dramatika i emotivnost ukupnog doživljaja. S istim se ciljem Hubley služi za tadašnju animaciju veoma neobičnim kutovima promatranja i stilizacijom pokreta nadahnutog modernim plesom.

Izrazitim se nijansiranjem boja čini istodobno psihološka karakterizacija likova. Tako je primjerice Frankie obojena u crveno i u svim scenama u kojima je prisutna dominira ta boja, čime se stvara dojam o njenom temperamentnom karakteru. Frankie je opsjednuta snažnim osjećajima ljubavi, što se pokaže kao mana jer reagira prije nego što uspijeva promisliti. S druge strane njena

13 Dragocjenog suradnika na tom projektu Hubley je imao u vrhunskom animatoru Artu Babbittu koji je prethodno napustio Disneya i ovdje se služio metodama prokušanima kod svog bivšeg poslodavca

kao što je rad sa živim modelima. Tako je balerina Olga Lunić u atelijeru izvodila plesne pokrete koji su animatorima služili kao reference pri animiranju lika Frankie.

je konkurentica Nelly predočena u nijansama modre boje što odaje njenu hladnu i proračunatu narav koja je, jasno, bolje socijalno prilagođena.

Bill Hurtz, glavni crtač na filmu *Gerald McBoing-Boing*, dovršio je i stoga potpisao *Jednoroga u vrtu* (*The Unicorn in The Garden*), kojega je stvarni autor zapravo bio Hubley. Bio je to crtani film utemeljen na pomalo mizoginoj ilustriranoj priči Jamesa Thurbera. Zbog ljevičarskih uvjerenja Hubley je došao na crnu listu po zlu poznatog "Komiteta za istraživanje protuameričkih aktivnosti" (HUAC), što ga je prisililo da napusti UPA-u i sve započete projekte, uključujući i taj film. U skladu s Thurberovim predloškom, film je krajnje minimalistički stiliziran, izveden linijom koja spontanošću i jednostavnošću podsjeća na dječji crtež. I animacija je jednako nonšalantna, pokreti figura su prilično zakočeni i nepolirani, kad primjerice čovjek želi telefonirati, njegova ruka jednostavno "poraste" kako bi dohvatila slušalicu i tome slično.

Ako je Gerald bio neprilagođen zbog fizičkog nedostatka, a Frankie zbog temperamenta, ovdje susrećemo sredovječnog rezigniranog čovjeka čiji je život potpuno neusklađen s modernim vremenom. Teroriziran je na radnom mjestu, ali još više u kućnom ambijentu budući da se njegov brak pretvorio u svakidašnju jadikovku koju mu priređuje emancipirana, dominantna i egoistična supruga, za dvije glave viša od njega. Komični efekt u filmu (i ranije priči) kreiran je s pomoću iracionalnoga, koje se upliće u svakodnevicu bračnoga para remeteći poredak stvari. Pojava jednoroga u vrtu, kojega vide jedino supružnici, izazove lančanu reakciju koja dovodi do oslobođenja supruga od teškog jarma i suprugina terora. Naime, psihijatar, koji pokazuje otvorenu solidarnost s pripadnikom istoga spola i naraštaja, određuje liječenje za suprugu u bolnici za mentalno poremećene, a suprug ostaje sam i slobodan.

Nakon ovoga, svakako "najodraslijeg" filma UPA-e, tematsko opredjeljenje se radikalno okrenulo filmovima za djecu. Tako je već sljedeći zapaženi UPA-in film bio *Madeline* (1952) Boba Cannona, rađen prema slikovnici Ludwiga Bemelmansa. Razlog tomu treba tražiti u promijenjenim produkcijskim uvjetima i zahtjevu trenutka da se animacija prilagodi televiziji. UPA je, što više, bio prvi studio koji se orijentirao prema tom novom, gigantskom distribucijskom kanalu. Minimalistički stil modernističke animacije pokazao se kao temelj na kojem će se graditi estetika televizijske animacije sve do danas.

6. Putovanje *Gospodina Magooa* prema televizijskom ekranu

Razvojni put UPA-ina najvećeg komercijalnog uspjeha, animirane serije *Gospodin Magoo* (*Mr. Magoo*) zorno ilustrira to prijelomno razdoblje u povijesti animirane slike. Godine 1948. UPA potpisuje ugovor s velikim distributerom Columbijom, nakon čega se najveći dio UPA-inih ljudi seli u Hollywood. Smisao suradnje s Columbijom nalazio se u pokušaju stvaranje komercijalne serije koja bi studiju UPA omogućila financiranje daljnjeg razvoja prije svega moderne i eksperimentalne animacije. Pod naslovom koji se nikome u UPA-i nije sviđao – *Vesele ludorije* (*Jolly Frolics*) – nastala je animirana serija *Lisica i vrana* (*The Fox and the Crow*) koju je kreirao Frank Tashlin, prije jedan od vodećih animatora kod Warnera, u čijim će kasnijim igranim komedijama glumiti i Jerry Lewis.

S druge strane, Hubley je želio stvoriti animiranu seriju čiji bi glavni lik bio ljudska figura i gdje bi bila primijenjena stečena iskustva modernističke animacije i dizajna. Kao rezultat toga je 1949. u *Ragtime medi* (*The Ragtime Bear*) lansiran lik kratkovidne pričalice gospodina Magooa. Serija *Gospodin Magoo* je odmah postala veoma popularna i zapravo je tek tada produkcija studija UPA počela donositi znatniji profit. Tijekom sljedećih deset godina proizvedene su 52 epizode s Magoom namijenjene kino-prikazivanju, od kojih je prve tri režirao Hubley. Magoo je uspješno



Gospodin
Magoo

prebrodio prelazak s velikoga na mali ekran i nakon 1960. nastalo je još 130 petominutnih televizijskih epizoda, kao i poseban tv-program koji se vrtio oko tog lika.

Quincy Magoo kreiran je kao neka vrsta odrasle verzije Geralda McBoing-Boinga. Usprkos fizičkom nedostatku, postao je milijunaš, što daje osnovu njegovu asocijalnom i prezrivom nastupu. Hubley je Magooa naoružao cijelim arsenalom negativnih osobina poput tvrdoglavosti, nestrpljivosti, drskosti, zlobe i nepomirljivosti koje ga čine svim drugim samo ne simpatičnom animiranom figurom u klasičnoj tradiciji. Naprotiv, Magoo je kratkovidan, praktički slijep, ali je glavna osobina toga lika to što odlučno odbija priznati postojanje fizičke mane i umjesto toga tvrdi da on svakako (*certainly*) vidi svaki detalj u svojem okružju. Naravno, s jednakom tvrdoglavošću odbija nositi naočale koje mu “ne trebaju”.¹⁴ Pri oblikovanju toga lika Hubley se inspirirao filmskom varalicom koju je na ekran nekoliko godina ranije lansirao glumac-klaun W. C. Fields, dok je perfektan glas Magooa posudio radijski glumac Jim Backus koji će taj posao zadržati sljedećih 30 godina.

Budući da se ipak radilo o komercijalnoj seriji, Hubley je bio prisiljen raditi izvjesne kompromise i u grafici i u animaciji. Serija o Magoou je mnogo mekše stilizirana, s detaljnije predočenim prostorom nego što je to bilo tipično za UPA-ine filmove poput *Geralda McBoing-Boinga*. Umjesto visokostiliziranih figura koje su se približile idealu lika-znaka, Magoo je u grafičko-animacijskom stilu bio na neki način nastavak rada provjerenog na seriji o Snafuu.

Jednako kao vizualni, i verbalni je humor u seriji zasnovan na inkongruenciji između Magoo-ove osobne predodžbe o izgledu i odnosu stvari u svijetu i onoga kako golemu većina nas vidi iste te stvari. Kako bi ta diskrepancija bila istaknuta i uočljiva, Magoo je u nekoliko epizoda dobio prateći lik priglupog nečaka Walda, koji predstavlja “normalne” osobe. Najveći broj vizualnih gegova nastao je zbog inkongruentnih prostornih relacija (Magoo pliva u pustinji), inkongruentog

14 U epizodi *Zbrkani bungalov* (*Bungled Bungalow*, Pete Burness, 1950) Magoo je privremeno stavio naočale kako bi “pročitao” novine, ali nam subjektivni kadar otkriva da je njegov vid i s naočalama jednako

maglovit. Sličan subjektivni kadar vidimo i pri početku *Ragtime mede*, kada Magoo pokušava pročitati putokaz.

objekta (Magoo stavlja “ploču na gramofon” tako što stavi tanjur u mikser) ili inkongruentnih osoba (Magoo zamjenjuje opasnog razbojnika s dresiranim psom i “igra” se s njim), dok se verbalni humor jasno zasniva na mnogobrojnim inkongruentnim replikama (Magoo se obraća semaforu riječima: “Oprostite, policajče... / Pardon me, officer...”).

Zaplet većine epizoda konstruiran je na pogibelnim situacijama u koje Magoo nesvjesno upada zbog svojih osobina. Tako u grafički i tehnički možda najdotjeranijoj epizodi *Kada je Magoo letio* (*When Magoo Flew*, Pete Burness, 1954) junak, umjesto u kinematografu, zaglavi tisuće kilometara iznad zemljine površine budući da je ušao u avion. Uvjeren da gleda 3-D film (1950-tih vrlo aktualan fenomen), naslovljen *Svežite pojaseve*, on se jako zabavlja u “modernom kinematografu”, koji uz 3-D efekt dobije i široko platno kada se Magoo nađe na krilu aviona. U epizodi *Odredište Magoo* (*Destination Magoo*, Pete Burness, 1954) junak se vidi u iskrivljenom zrcalu luna-parka, ali je uvjeren da se radi o opasnom izvanzemaljcu. *Magoova krntija* (*Magoo's Puddle Jumper*, Pete Burness, 1956) je epizoda u kojoj se Magoo s nesretnim Waldom nađe pod vodom nakon što u prodavaonici rabljenih automobila kupi krntiju koju nitko drugi ne želi. Samouvjereni Magoo za novi auto kaže da je “najkvalitetniji auto ikada napravljen” i, vozeći unatrag, upada u more. Sasvim nesmeten, Waldu pokazuje druge “automobilske modele”, morske pse i ostala podvodna stvorenja. Kada naiđu na olupinu potonula broda, Magoo ljutito konstatira da je Beverly Hills danas “tako demoliran”.

U posljednjoj epizodi rađenoj u kinoformatu *Teror susreće Magooa* (*Terror Faces Magoo*, Jack Gooford, Christopher Ishii, 1959), Magoo susreće odbjeglog gigantskog gorilu Wilfreda, kojega zamijeni s Waldom. Simbolički u filmu vidimo veoma mnogo televizijskih ekrana, i jedan od važnih motiva je televizijski program uživo *Home Roam*, koji se emitira paralelno sa središnjom radnjom. Dok Waldo gleda na televiziji kako je opasni provalnik pobjegao iz zatvora zajedno sa svojim dresiranim gorilom, Magoo gleda “kanal 5, koji ima mnogo zabavniji program” – zapravo akvarij s ribama. Središnji geg zasnovan je na inkongruentnom predmetu, banani koju Magoo vidi kao cigaru, s pomoću koje nesvjesno namami gorilu u policijsku zamku postavši tako slučajni medijski heroj. Magooa i njegovo hrabro djelo snimaju televizijske kamere za *Home Roam*, tako da jednim dijelom filma gledamo metaprogram o Magoou na televiziji. Simboliku trenutka pojačava to što je film rađen u boji (filmski dijelovi) i crno-bijelo (televizijski prijenos iz Magoova doma).

To će uskoro postati stvarnost crtane serije koja će već od iduće epizode biti rađena isključivo za televizijsko prikazivanje, što će podrazumijevati promjenu formata i prilagodbu novom mediju na sadržajnoj i formalnoj ravni. Iste te 1959. godine producent Henry Saperstein kupio je studio UPA, koji će od tada sasvim prestati proizvoditi animirane kinofilmove i u cijelosti se usredotočiti na produkciju televizijskih zabavnih i reklamnih crtanih filmova. Magoo je na televiziji postao ponešto razvodnjena verzija samoga sebe; znatno je “umekšan” – ljubazniji, simpatičniji i djetinjastiji – u skladu s profilom dječjeg programa, u terminu kojega se serija prikazivala. Prilagodba televiziji podrazumijevala je i promjenu izgleda u smjeru okruglije i simpatičnije fizionomije, a pridružio mu se i cijeli niz novih pratećih likova, primjerice kineski sluga Charlie, koji govori loš engleski, rođak Prezley, čak i majka Mother Magoo, koja se sporadično pojavljivala nakon epizode *Majčin mali pomoćnik* (*Mother's Little Helper*, Steve Clark, 1961).

Televizijska animacija kojoj se Magoo prilagodio dominirat će američkom animacijskom produkcijom u sljedećim desetljećima. Početkom 1960-ih filmska animacija je i konačno postala žrtvom radikalno promijenjenih produkcijskih i distribucijskih okolnosti, novoga ukusu i izmijenjenih navika gledateljstva. Rođen je novi tip animirane slike. Animatori koji su filmsku produkciju zamijenili televizijskom bili su prisiljeni suočiti se s televizijskim budžetom, znatno manjim



*Toot, Whistle,
Plunk i Boom*
(*Toot, Whistle,
Plunk and
Boom*, Ward
Kimball, 1953)

od filmskog, kao i tadašnjim zrnastim ekranom na kojem nisu bile moguće suptilne varijacije i detalji na likovnom planu. Rezultat je bila animacija koja se u početku zaista mogla nazvati “reduciranom” u doslovnom smislu. Zahtjev trenutka bio je proizvesti što je moguće veći broj minuta animacije u što kraćem roku, što je minimiziralo broj crteža i filmskih zahvata. Slikovni sadržaj reduciran je na jasno konturno predočen prvi plan i jednostavno stiliziranu pozadinu, dok se animacija najčešće sastojala od treptanja očiju i otvaranja usta na inače nepokretnim figurama uz maksimalno eksploatiranje pomoćnih linija, kao što su grafičke prezentacije pokreta preuzete iz stripa (*speed lines*).

Prve popularne animirane TV-serije poput *Zečjeg križara* (*Crusader Rabbit*, Alexander Anderson)¹⁵ ili *Bullwinkleova showa* (*The Bullwinkle Show*) sličile su ilustriranom radiju. Takav pristup do komercijalnog savršenstva dovest će William Hanna i Joseph Barbera. Tajiskusni dvojac koji je prije za MGM radio omiljenu animiranu seriju *Tom i Jerry* je krajnje reducirani animirani stil, kako to primjećuje Paul Wells, svjesno uskladio s “etabliranim narativnim kodovima radijskog i televizijskog pripovijedanja”, što ne treba miješati sa stilom UPA-e koji on označuje pojmom moderne umjetničke animacije (*modern art-animation*; Wells, 2001: 188).¹⁶

15 Nakon 1949. Proizvedeno je 500 epizoda.

16 Hanna i Barbera su za televiziju kreirali mnoge likove i, bez obzira na animacijsko-tehničku inferiornost, višestruko nadmašili Disneyeve komercijalne domete u tom mediju. Najveći im je uspjeh animirana serija za odrasle *Obitelj Kremenko* (*The Flintstones*, 1960–66), blaga satira zahuktalog američkog konzumerističkog društva, prva crtana serija u tzv. *prime time* terminu emitiranja. Humor

se dijelom zasnivao na vizualnim anakronizmima (pećinski ljudi iz kamenoga doba ponašaju se kao da žive u moderno vrijeme), no središte je humora na verbalnoj ravni, čime je ta serija udarila temelje za tzv. animirani *sitcom* koji će nakon 1980-ih postati dominantni žanr televizijski produciranog animiranog filma.

7. Dometi minimalističkog modernizma

Sumirajući ovaj povijesni pregled razvoja modernističke animacije može se konstatirati da je utjecaj UPA-e i drugih studija slične orijentacije iz 1950-ih ostavio dubok trag na cjelokupnu svjetsku animaciju i estetika koja je tada stvorena prisutna je zapravo sve do naših dana u formi suvremene 2-D računalne animacije. Zahvaljujući produkciji UPA-e, akademski i elitni umjetnički kulturni krugovi zapazili su animaciju i počeli se ozbiljno baviti tim medijem, što je dovelo do izložbe *UPA: Form in the animated cartoon* koju je 1955. organizirao Museum of Modern Art, čime je animacija prvi put etablirana kao umjetnička forma.¹⁷ No, najvažnija posljedica revolucioniranja animacijske estetike 1950-ih bit će pojava najrazličitijih stilskih smjerova i formalnih strategija u sljedećoj fazi razvoja, što je usporedivo s bilo kojim drugim umjetničkim izrazom. Crtani film i animacija više nikada neće odjenuti jednoobraznu odoru i zakovati se unutar čvrstih modela, pravila i načela, već će se animacijsko polje otvoriti za stilove, izraze, tehnike neslučenih raznovrsnosti i mogućnosti, fenomenu kojem svjedočimo u našem vremenu.

Iako su mnogobrojni animatori UPA-e, uvelike zaslugom Disneya koji je gorljivo surađivao sa HUAC-om,¹⁸ bili optuženi za sudjelovanje u navodnoj komunističkoj uroti i upisani na crnu listu, stil UPA-e snažno je utjecao i na Disneyev studio. U Disneyju je nastalo nekoliko kratkih filmova u modernističkom stilu, a jedan takav, *Toot, Whistle, Plunk i Boom* (1953) dobio je i nagradu Oscar. Utjecaj modernističke animacije može se očitati i na dugometražnim projektima kao što su *101 dalmatinac* (*101 Dalmatians*, 1961), *Knjiga o džungli* (*The Jungle Book*, 1967) ili *Mačke iz visokog društva* (*Aristocats*, 1970).

Minimalističku animaciju i moderni dizajn figura uz apstraktne, geometrizirane pozadine odmah su prihvatili svjetski animatori, počevši od britanskih filmova 1950-ih koje je producirao John Halas. Jednako tako, kanadska animacija za svoj uspjeh duguje mnogo inovativnosti i slobodi koja se rodila u UPA-i, baš kao i srednjoeuropski animirani film, specijalno hrvatska animacijska tradicija u dijelu koji se naziva Zagrebačka škola crtanog filma, odnosno Zagreb film, koji je za *Amidija* (2006: 184) nedvojbeno bio “najznačajniji producent modernističke animacije u Europi”.

17 Prema svjedočenjima Teeja Bosustowa, sina osnivača UPA-e, francuski su kritičari prvi razumjeli značaj UPA-e, otkrivši vrijednosti modernističke animacije Amerikancima. Inače, Hubley je realizirao pet animiranih inserata za igrani film *Krevet sa stupovima* (*The Four Poster*, Irving Reis, 1952)

producenta Stanleya Kramera, koji se prikazivao širom svijeta, uključujući i bivšu Jugoslaviju.

18 Disney je kao “prijateljski svjedok” pokazao mnoge modernističke kolege da, primjerice, “nisu religiozni”.

LITERATURA

Amidi, Amid, 2006, *Cartoon Modern: Style and Design in Fifties Animation*, San Francisco: Chronicle Books

Arnold, Fritz, 1982, “Die bitteren Narren sind die guten Narren. Der Simplicissimus und das Kaiserreich”, kataloški tekst za izložbu “Simplicissimus”, München: Goethe-Institut

Barrier, J. Michael, 1999, *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*, Oxford, New York: Oxford University Press

Becker, Stephen, 1959, *Comic Art in America: A Social History of the Funnies*, New York: Simon and Schuster

Bosustow, Tee, 2007, “Magoo, McBoing Boing and modern art”, *Festival Reader, International Animation Festival*, Ottawa

- Culhane, Shamus**, 1988, *Animation from script to screen*. New York: St. Martin's Press
- Deitch, Gene**, *How to Succeed in Animation*, <http://genedeitch.awn.com/>
- Dow, Christopher**, 2003, "Private Snafu's Hidden War: Historical Survey and Analytical Perspective", *Bright Lights Film Journal*, No. 42, November (<www.brightlightsfilm.com/42/snafu.htm>)
- Engel, Jule**, 2009, "UPA" (1984) u *Animation – Art and Industry*, John Libbey Publishing Ltd. London
- Jorsäter, Esbjörn i Cristiano, Giuseppe**, 2004, *Teckna film*, Stockholm: Bonnier Carlsen Bokförlag
- Fiske, Lars i Kverneland, Steffen**, 2007, *Olaf G.*, Göteborg: Optimal Press
- Furniss, Maurine (ur.)**, 2009, *Animation – Art and Industry*, London: John Libbey Publishing Ltd.
- Gombrich, E. H.**, 1996, *The Essential Gombrich: Selected Writing on Art and Culture*, edited by Richard Woodfield, London: Phaidon Press
- Goulart, Ron**, 1990, *The Encyclopedia of American Comics, From 1897 to the Present*, New York, Oxford: Facts On File
- Griffin, George**, 2007, "Saul Steinberg and animation", *Festival Reader, International Animation Festival*, Ottawa
- Harvey, R. C.**, 2007, "Chas Addams with the macabre and a dash of the diabolic", *The Comics Journal*, No. 280, January, Seattle: Fantagraphics Books, Inc.
- Horn, Maurice (ur.)**, 1976, *The World Encyclopedia of Comics*, New York: Chelsea House Publishing
- Kanfer, Stefan**, 2000, *Serious Business: The Art and Commerce of Animation in America from Betty Boop to Toy Story*, New York: Da Capo Press
- Klein, Norman M.**, 1993, *Seven Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon*, New York: Verso
- Maltin, Leonard**, 1980, *Of Mice and Magic: A History of American Cartoons*, New York: New American Library
- Mankoff, Robert (ur.)**, 2004, *The Complete Cartoons of The New Yorker*, New York: Black Dog & Leventhal Publishers
- Michener, James A.**, 1983, *The Floating World*, Honolulu: University of Hawaii Press
- Pintoff, Ernest**, 1999, *Animation 101*. Studio City, California: Michael Wiese Productions
- Rössel, James (ur.)**, 1955, *25 amerikanska tecknare*, Stockholm: Folket i Bild
- Shull, Michael S. i Wilt, David E.**, 1987, *Doing Their Bit: Wartime American Animated Short Films, 1939 – 1945*, Jefferson, North Carolina, McFarland, London
- Smoodin, Eric**, 1993, *Animating Culture: Hollywood Cartoons from the Sound Era*, New Jersey Rutgers University Press
- Textor-Vowinckel, Gertrud**, 1984, "Der New Yorker und seine Bedeutung für die moderne humoristische Zeichnung, der Cartoon", u: *Bild als Waffe, Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München: Pestel-Verlag
- Wells, Paul**, 2002, *Animation and America*, Edinburgh University Press

UDK: 791.633-051SREMEC, R."1956"

Juraj Kukoč

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV, ODSJEK HRVATSKI FILMSKI ARHIV

Crne vode Rudolfa Sremca: poetskim izlaganjem do doživljaja prirode

SAŽETAK: U uvodnom dijelu teksta raspravlja se o mogućnosti i prikladnosti poetskog tipa izlaganja u dokumentarnom filmu. Nakon toga se na konkretnom primjeru dokumentarnog filma *Crne vode Rudolfa Sremca* o rezervatu prirode Kopački rit uočava prisutnost poetskog izlaganja i analizira njegova funkcija u dokumentarnom filmu. U *Crnim vodama* poetsko izlaganje izraženo je kroz smanjivanje opisne funkcije pojedinih prizora i cjeline filma, zatim kroz slikovne i zvučne stilizacije te kroz stilizirani usporeni ritam. Tim stilizacijskim postupcima potaknute su osjetilne reakcije gledatelja te izazvani osjećaji mističnosti, tajanstvenosti, smirenosti, opuštenosti i melankolije. Također, razvijeno je općespoznajno stajalište o blagotvornom utjecaju prirode i njezinoj ljepoti.

KLJUČNE RIJEČI: Rudolf Sremec, *Crne vode*, poetsko izlaganje, dokumentarni film

Poetsko u dokumentarnom filmu

Osnova dokumentarnog filma jest informirati, “pružiti obavijesti o stanju stvari u svijetu” (Turković, 2010: 85), “prikazati prizore iz zbilje, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet” (Gilić, 2007: 35). Zbog toga je “opis temeljni izlagački model dokumentarizma” (Turković, 2010: 103).* Opis služi “upoznavateljskom ocrtavanju tipičnih osobina nekog krajolika, društvene situacije, zbivanja, osobe” (ibid., 103).

Međutim, dokumentarni film kao autorska audiovizualna forma, odnosno slobodni izraz svojeg stvaratelja, ne mora se nužno držati svoje opisne osnove. On može posjedovati i ostale tipove izlaganja – argumentaciju, naraciju i poetsko izlaganje. Argumentacijsko, diskurzivno, raspravljačko ili pojmovno filmsko izlaganje teži razvoju određenog argumenta, teze, mišljenja (Turković, 2004: 65–66, 80). S obzirom na njegovo usmjerenje na zbiljsko, odnosno stvarnosno, argumentacijsko filmsko izlaganje lako se može uklopiti u dokumentarno tkivo, što svjedoče mnogobrojni težišni dokumentarci (danas popularni ekološki i antiglobalistički dokumentarci, dokumentarci o teorijama zavjere, filmovi Michaela Moorea, Erolla Morrisa, Nicka Broomfielda itd.).¹ Naracija,

* Ilustracije korištene u tekstu vlasništvo su Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu.

¹ Govoreći o raspravljačkim dokumentarnim filmovima i navodeći primjere Godardovih, Markerovih i Mooreovih filmova, Gilić kaže: “Premda je zbog upućivanja gledatelja na intenzivniju idejno-simboličku obradu izloženih i sugeriranih teza (i tvrdnji) u raspravljačkim filmovima referencija manje upadljiva, i oni se temeljno odnose prema stvarnosti, jer ozbiljno raspravljaju neke zbiljske

teme i probleme...” (2007: 49). Hrvoje Turković pak raspravljačko izlaganje spominje u kontekstu obrazovno-znanstvenog filma, koji smatra zasebnim rodnom, odvojenim od dokumentarnog filma. No, ne isključuje mogućnost argumentacijskog izlaganja u dokumentarnom filmu. (2004: 66; 2010: 86). Također, podvrstama dokumentarnog filma smatra filmske i televizijske vijesti i reportaže, koje njeguju upravo argumentacijski tip izlaganja (2010: 100).



75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

čini se, posebice stavlja na kušnju težnju dokumentarnog filma k istini, odnosno prikazu stvarnosti, jer je riječ o tipičnom oruđu fikcijskog, igranog filma. Doista, u mnogim slučajevima upliva fikcijske naracije u dokumentarac, takav film naziva se igrano-dokumentarnim filmom. No, ako su igrani prizori u dokumentarnom filmu ograničenog obujma i ako se njima izlažu rekonstrukcije nekih stvarnih događaja i radnji, taj film je klasifikacijski i esencijalno i dalje dokumentaran.²

Što je s poetskim tipom izlaganja? Poetsko izlaganje također nije načelno prisposodljivo dokumentarnom filmu, jer funkcija poetskoga nije u tome da se nešto opiše niti da se nešto argumentira. Funkcija poetskoga jest izraziti i izazvati neko emocionalno stanje, doživljaj, osjećaj ili, pak, pojačati našu senzornu osjetljivost na (uglavnom zanemarene) vidove fizičkog postojanja (Turković, 2009: 27–29). Dakle, udariti na naše osjećaje i naša osjetila. Takvo izlaganje je najčešće prisutno u eksperimentalnim filmovima, vrsti kojoj odgovara ključna karakteristika poetskog izlaganja – važnost gledateljeve perceptivne reakcije na filmske prizore (Turković, 2010: 89–90).

Međutim, unatoč tome, poetsko je nerijetko prisutno i u dokumentarnim filmovima. Kako to? Razlog je tolerancija koju opisno izlaganje posjeduje prema poetskom izlaganju. Naime, naš pristup opisnom izlaganju umnogome slični našem pristupu poetskom izlaganju. U jednom i drugom slučaju koncentriramo se na ono što vidimo i čujemo u samom prizoru ili nizu prizora. Dakle, dok su u narativnom i argumentacijskom izlaganju bitni zbivanje ili argumenti koji se tim prizorima predočavaju, u opisnom i poetskom izlaganju ključan je sam sadržaj prizora. Razlika opisnoga i poetskoga jest u tome što nam je u opisnom izlaganju bitno uočiti osobine onoga što promatramo i slušamo, a u poetskom izlaganju bitno nam je uočiti kako je na nas emocionalno i osjetilno djelovalo ono što promatramo i slušamo. Dakle, i u jednom i drugom slučaju važan nam je sam sadržaj prizora, a razlika je u tome što dobivamo od tog promatranja – informaciju ili emotivno-osjetilnu reakciju. Zbog toga je poetsko najviše prisutno u dokumentarcima koji se dominantno služe slikovnim opisom. To su najčešće “čisti” dokumentarci, koji nemaju ili imaju ograničene naratorove komentare i izjave sugovornika te ne prate neko specifično zbivanje, povijesno razdoblje, instituciju, osobu ili skupinu ljudi. Drugim riječima, to su dokumentarni filmovi kojima cilj nije obasuti nas hrpom informacija, već omogućiti nam koncentraciju na slikovno-zvučni sadržaj samog prizora, pri čemu se u nama razvijaju određene emotivno-osjetilne reakcije. Takve filmove najčešće nazivamo poetskim dokumentarcima.³ Jasno je da su to najčešće filmovi koji, bez upliva govora, prikazuju neko stanje ili neko tipsko, jednolično zbivanje – recimo, neki lokalitet ili neki radni proces poput rada obrtnika ili radnika (Turković, 2009: 15–16). Doista, u povijesti filma najčešći poetski dokumentarci su filmovi o prirodi, o gradovima, o društvenoj ili individualnoj svakodnevnici, o radu nekog obrtnika itd.⁴ Opisno izlaganje u takvom dokumentarcu lako se može pretvoriti u poetsko izlaganje.

JURAJ KUKOČ:

CRNE VODE

RUDOLFA

SREMCA:

POETSKIM

IZLAGANJEM

DO DOŽIVLJAJA

PRIRODE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIŠ

2 Turković takve dokumentarce, “u kojima ima i igranosti i namještanja, ali pri čemu nad svim tim dominira načelo visoko vjernog pristupa stvarno postojećim prilikama uz ‘tipsko ilustriranje’ stvarno potvrdivih osobina danog tipa života”, naziva “rekonstruktivnim ili priređivačkim dokumentarcima” (2010: 47). Gilić pak ističe da “film može sadržavati fiktionalne elemente, a svejedno biti dokumentaran” (2007: 36).

3 Prema Turkoviću, poetski dokumentarac je “prepoznatljiva podvrsta dokumentarnog filma... u kojem opisi i nemaju funkciju da nas toliko upoznaju s prizorom, koliko da nas pobude na određeno raspoloženje što pravda osobit, često obavijesno prikraćen, pristup prizorima u takvom dokumentarnom filmu” (2010: 81).

4 Barnouw u povijesti dokumentarnog filma, u poglavlju o poetskom dokumentarnom filmu, spominje mahom takve vrste filmova (1981: 122–130).

Kako se to događa, predočit ću na primjeru “naglašeno atmosferskog, fotografski sugestivno snimljenog” (Krelja, 2011: 93) dokumentarnog filma *Crne vode* (1956) Rudolfa Sremca.⁵ *Crne vode* je film o lokalitetu – rezervatu prirode Kopačkome ritu – s vrlo oskudnim naratorovim komentarom. Dakle, film podatan za poetiziranje. On je i dobar primjer opisnog koje prelazi u poetsko, i to na razini cjeline djela. Naime, Sremčev film počinje kao dominantno opisni dokumentarni film, da bi se prema kraju filma pretvorio u snažno poetiziran dokumentarac.

Crne vode

Na samom početku filma dominaciju opisnog ostvaruje prisutnost naratorova glasa. On u kratkim crtama opisuje Kopački rit i njegov izgled u godišnje doba jeseni, tijekom koje je film sniman. Naratorov glas slijede opisni prizori močvare, šaša, drveća, ptica u letu i čamca koji čovjek vozi kroz močvaru. Ti su prizori raznovrsni i manje specifično povezani, jer prate uopćeno naratorovo izlaganje koje se ne usmjeruje na neku specifičnost Kopačkoga rita. Kao što je naratorovo pripovijedanje općeniti uvod u mogući detaljniji opis specifičnosti rezervata, tako prateći kadrovi izgledaju kao uvodni pogled na Kopački rit, koji prikazuje one osobitosti rezervata koje se prve uoče – da je to močvarno područje u kojem ima puno biljaka, drveća i ptica te da ga posjećuju i ljudi. Jedina snažnija povezanost među uvodnim kadrovima je nekoliko kadrova koji prikazuju čovjeka kako u čamcu vesla močvarom. Čini se, što je kasnije potvrđeno, da ćemo u filmu pratiti ovoga čovjeka u njegovim aktivnostima.

Doista, nakon uvodnih kadrova slijede prizori u kojima čovjek iz močvare vadi vršu punu riba. Nakon toga slijede prizori skupine ribara koji iz vrša i mreža izvlače mnoštvo riba u čamac. Nakon prizora ribolova slijede prizori sječe drveća u rezervatu. U ovom trenutku čini se da bi ovo mogao biti standardni opisni dokumentarac o ljudskom radu u Kopačkome ritu, a možda i o njegovu biljnom i životinjskom svijetu. Međutim, već tijekom opisanoga dijela filma postajemo sumnjičavi prema ovoj pretpostavki. Naime, nakon uvodnog naratorova govora ne slijedi očekivana verbalna razrada teme. Dok gledamo prizore ribolova i sječe, ne čujemo naratorov glas koji bi nam mogao dati dodatne informacije u vezi ovih prizora i rasvijetliti nam značaj i kontekst ovih ljudskih djelatnosti. Naprotiv, naratorov se glas više uopće ne pojavljuje do kraja filma. Odsutnost daljnjeg naratorova opisnog komentara znatno olakšava poetizaciju cjeline. Da je cijeli film pratio naratorov činjenični opis Kopačkoga rita, gledatelj bi se vjerojatno usmjerio na primanje i preradu verbalnih informacija te bi njegova moć uočavanja, odnosno osjećanja mogućih poetskih kvaliteta prizora bila znatno umanjena. Izbacivanjem naratorova činjeničnog izlaganja oslobođen je prostor za uvođenje drugačijeg tipa izlaganja.⁶ Spomenuti “nijemi” prizori ljudskog rada (ribolov,

5 Sremec je hrvatski autor dokumentarnih filmova koji je povremeno radio više ili manje poetizirane dokumentarce, npr. *Crna rijeka* (1949), *Samotno otočje* (1955), *Crne vode* (1956), *Nomadi s rijeke* (1958), *Zlatna dolina* (1961), *Vrijeme šutnje* (1971), *Ugar* (1977).

6 Drugačiji bi slučaj bio da je sam naratorov komentar više pjesnički, a manje činjenični, odnosno da je i njegova funkcija pobuditi gledateljevu osjećajno-osjetilnu reakciju. Naratorov glas u *Crnim*

vodama nije pjesnički niti mu je nakana bila pobuditi osjećajnu reakciju, ali i on sudjeluje u poetizaciji cjeline, nagovještavajući poetske interese filma. Naime, na kraju kratkog izlaganja narator opiše Kopački rit u jesen kad “močvarom odzvanja rika jelena, crne vode rastu, dugotrajne magle se spuštaju nad krajinom”. Osim uporabe pjesničke slike “crnih voda”, on nagovještava što će biti interes filma – uočiti izražajne vrijednosti Kopačkoga rita u jesensko doba.

sjeća) već posjeduju slabije poetske kvalitete, a one postaju sve snažnije kako napreduje razrada prizora.

Izdaja opisnog

Koji su tvorbeni postupci kojima se iznevjerava opisna funkcija filma i time gledatelju signalizira postojanje drugačijeg tipa izlaganja?

Prvi sam postupak već spomenuo – odbacivanje naratorova komentara nakon uvodnog opisa rezervata. Narator u dokumentarcima najčešće služi da odredi opisno-objašnjavački tok filma. Tom tijeku izlaganja onda se prilagođava slikovna građa filma. Na primjer, on bi u ovom filmu, nakon uvodnoga komentara, mogao krenuti od postupnog opisa biljnog i životinjskoga svijeta (prvo biljke, pa kopnene životinje, pa vodene životinje) nakon čega bi opisao kako čovjek iskorištava ove resurse i do koje mjere mu ih je zakonom dopušteno iskorištavati. Ovaj verbalni komentar pratili bi ilustrativni kadrovi koji bi prikazivali imenovane biljke i životinje i imenovane ljudske djelatnosti.⁷ Međutim, čak i bez verbalnog komentara, ovi kadrovi bi sami mogli tvoriti opisni dokumentarac, pri čemu bi se pazilo da se kadrovima daju jasne informacije i da se nakon iscrpljivanja informativnog potencijala prizora prijeđe na prizore drugih životinja ili ljudske djelatnosti.

U *Crnim vodama* to je samo djelomično tako. Postoji određena organizacija građe u filmu, odnosno postoje dijelovi filma koji ciljano prikazuju specifične manifestacije života u parku (uvodni općeniti opisni prizori, ribolov, sječa drva, lov na ptice, jeleni u rezervatu, plovidba čamcima po močvari, komunikacija među ljudima u močvari) i ti dijelovi nude nam zanimljive informacije o specifičnostima parka. Međutim, ne postoji obrazovno-informacijska organizacija cjeline filma. Spomenuti dijelovi filma nisu poredani po nekom informativnom poretku, već se čine razbacani. Dakle, struktura filma u velikoj mjeri zanemaruje standardnu strukturu opisnog dokumentarnog filma.

Osim toga, opisna funkcija je potkopana i na razini pojedinih prizora. Na razne načine smanjena je informativna vrijednost mnogih kadrova u filmu. Prvo, prisutna je repetitivnost kadrova. Tijekom filma sadržajne vrijednosti prizora počinju se ponavljati. Pojavljuje se sve više sadržajno sličnih kadrova ptica, močvarne površine, šaša, drveća, ljudi u čamcima. Drugo, mnogi prizori filma sami po sebi nude malo informacija. Tako su mnogi kadrovi nejasni, jer su snimani u redu-

7 Primjer je takva dokumentarnog filma *O našem kršu* Branka Marjanovića (1957). U njemu se opisuju oblici krša u Jugoslaviji, voda u kršu te život i privreda na krškom području. Narator započinje svoj opis općenitim informacijama o krškom području, a ilustriraju ga "općeniti" razgledavački kadrovi krša, uglavnom totali. Nakon toga narator govori o postanku krša, a govor prate daljnji kadrovi krša, s većim udjelom detalja. Govor o raznim vrstama vodenih površina u kršu prate odgovarajući ilustrativni kadrovi vrsta vodenih površina, a sličan postupak proveden je s opisom ljudske djelatnosti. Sličan je primjer iz istog razdoblja film Rudolfa Sremca *Samotno otočje* iz 1955. U njemu uvodne

općenite informacije o Kornatima prate uvodni kadrovi Kornata i njegovih osnovnih osobitosti (stijene, domaće životinje, mali broj kuća), a zatim se opis naratora nastavlja u obliku izmišljenih unutarnjih monologa oca i sina, stanovnika Kornata. Kad oni spominju potragu za izgubljenim ovcama, probleme s opskrbom vode, opasnost od požara, vidimo odgovarajuće kadrove potrage, odlazaka do bunara i požara. Zanimljivo je da i *Samotno otočje* ima poetske elemente (atmosferični kadrovi krajolika, unutarnji monolozi stanovnika prošarani osobnim, povremeno sjetnim komentarima), no slabije je poetiziran, uvelike stoga što dosljednije prati standardnu strukturu opisnog dokumentarca.

JURAJ KUKOČ:
CRNE VODE
RUDOLFA
SREMCA:
POETSKIM
IZLAGANJEM
DO DOŽIVLJAJA
PRIRODE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ciranim svjetlosnim uvjetima (u smiraj dana, za oblačna vremena, uz odblijeske sunca, po magli). Zatim, pojedini kadrovi prikazuju detalje prirode koji nemaju informacijsku vrijednost ili je ona mala (vodena površina, napuknuta stabla). Repetitivni kadrovi, nejasni kadrovi i kadrovi detalja sve su češći što film napreduje. Rezultat povećanog broja ovakvih kadrova jest da u drugoj polovici filma gledatelj ne dobiva skoro nikakve nove informacije o Kopačkom ritu. Opisna funkcija prema kraju filma znatno se smanjuje.⁸

Osjećajna reakcija

Što onda gledatelj dobiva od ovog filma, čime film nagrađuje njegovu pozornost ako ne mnoštvom informacija o Kopačkome ritu, odnosno koji je smisao svih tih prizora i skupina prizora male informativne vrijednosti? Njihov smisao je upravo u spomenutoj osjećajno-osjetilnoj funkciji poetskog izlaganja.⁹

Prvo o osjećajnoj funkciji.¹⁰ Izgledom kadrova i načinom njihova povezivanja dobivena je cjelina kojoj je cilj u gledatelju izazvati određene emocije, odnosno doživljaj. Tip emocionalnih reakcija nekad je teško utvrditi, jer u životu postoje mnoge nijansirane varijacije emocije, koje umnogome izmiču dosezima znanstvene analize (Turković, 2009: 30–31). No, imenovati emocije jest moguće, pa ću u skladu s tim opisati mogući osjećajni doživljaj *Crnih voda*.

Gledajući film moguće je dobiti dojam mističnosti i tajanstvenosti predočenog močvarnog tla. Drugim riječima, moguće je dobiti dojam da nije riječ samo o biološko-fizičkoj pojavi već o nečemu veličanstvenom, uzvišenom i tajanstvenom – nečemu što ima neku dodatnu vrijednost osim konkretne fizičke vrijednosti (priroda kao utjelovljenje božanskoga, priroda kao neukroćeni iskonski element, priroda kao nadmoćna ljudima ili nešto drugo). Osim toga, film *Crne vode* može izazvati osjećaj smirenosti i opuštenosti. Sljedeći doživljaj jest određeni osjećaj melankolije i osamljenosti. Ovakve doživljajne mogućnosti filma prepoznali su razni filmolozi nazivajući *Crne vode* filmom koji se bavi “romantičnim motivom vode” (Peterlić, 2004: 42) i posjeduje “magiku prizora” (Krelja, 2011: 93).

Kao što nije lako točno imenovati vrstu doživljaja, još je teže uočiti koji su tematsko-stilski elementi utjecali na stvaranje specificiranih doživljajnih reakcija. No, mislim da je to u određenoj mjeri moguće, pa ću pokušati napraviti takvu analizu.

8 Ovim postupcima učinjena je “dekontekstualizacija ili fragmentacija” (Turković, 2009: 22–23). Gubljenjem naratora koji bi davao informativnu organiziranost, čestim gubljenjem kauzalnih i prizorno-prostornih veza među kadrovima te gubljenjem informativne vrijednosti mnogih kadrova, slabi gledateljeva svijest o kontekstu prizora (njihova pripadnost organiziranom opisu Kopačkoga rita), odnosno prostor koji prikazuje film (rezervat) postaje u pojedinim trenucima filma izrazito fragmentiziran. Gledateljeva pozornost usmjeruje se na pojedine fragmente filma, odnosno prizore prirode, i on često nema potrebu da ih uklopi u kontekst – prikaz Kopačkoga rita.

9 Da nastavim uporabu Turkovićeve terminologije, kadrovi se isključuju iz prirodnog prizornog konteksta, odnosno dekontekstualiziraju “kako bi se gledatelja usredotočilo na autonomnost njihova sadržaja, odnosno, na slikovnu i ritmičku karakteristiku kadra” (Turković, 2009: 22).

10 U ovom trenutku ću malo iznevjeriti standardni redoslijed analize – neću nastaviti opisivati tvorbene elemente poetskog izlaganja kako bih onda točno opisao koja je njihova funkcija, već ću prvo opisati osjećajne funkcije poetskog izlaganja u filmu, a onda način na koji su ostvarene te funkcije.



Stilizacija kao sredstvo poetskoga

Ustvrdio sam da je u poetskom izlaganju, kao u opisnom, gledateljeva koncentracija na samom audiovizualnom sadržaju prizora. Međutim, da bi taj sadržaj pobudio osjetilno-osjećajne reakcije, on mora biti osobit. U dobivanju dojma osobitosti umnogome pomaže jedno od ključnih sredstava poetskog izlaganja – stilizacije. Stilizacije su “svaki formativni otklon od uobičajenog prikazivanja” (Turković, 2009: 23) i idealne su da svojom neuobičajenošću otklone pozornost s osnovnog sadržaja prizora na njegove vizualno-zvučne osobitosti, koje onda pobuđuju osjećajno-osjetilne reakcije. Neke karakteristike stila *Crnih voda* natuknute su pri nabranjanju načina smanjivanja opisnih vrijednosti prizora. Tako su povremeno prisutni manje jasni kadrovi rezervata, među kojima se posebice ističu znatno podeksponirani, odnosno mračni kadrovi snimljeni za oblačna vremena predvečer, poput kadrova tamnih figura koje plivaju močvarom, za koje možemo pretpostaviti da je riječ o divljim svinjama. Ovakvi kadrovi mogu pojačati osjećaj tajanstvenosti i mističnosti, kao što nam se inače pojave o kojima imamo malo informacija mogu činiti pune potencijalno neobičnih, fantastičnih osobina. Isti je slučaj s doživljajem prizora guste magle kroz koju se probijaju figure vrba.

U daljnjem tekstu, dok budem opisivao stilizirane kadrove koji stvaraju ugodajnost, odnosno potenciraju našu osjećajnost, neizbježno ću se usmjeriti i na drugu funkciju poetskog izlaganja – potenciranje naše osjetilnosti, odnosno “prepuštanje percepciji neobičnih vizualno-zvukovnih sadržaja i mogućih doživljajnih dobitaka od toga” (ibid., 28). Dakle, funkcija poetskog izlaganja može biti samo izoštriti naša osjetila na drugačiju percepciju okolnog svijeta, onu viđenu kroz stilizirane vizualno-zvukovne prikaze, a koja onda može uzrokovati i specifičnu doživljajnu, emocionalnu reakciju. Tako su u *Crnim vodama* prisutni mnogi kadrovi vodene površine od koje se snažno reflektira sunčeva svjetlost, ostvarujući efekt nadeksponiranosti slike, odnosno bljeskanja

JURAJ KUKOČ:
CRNE VODE
RUDOLFA
SREMCA:
POETSKIM
IZLAGANJEM
DO DOŽIVLJAJA
PRIRODE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sunca. Ti su kadrovi uglavnom snimljeni u smiraj dana ili za izrazito oblačna vremena, zbog čega se dobiva izražajni vizualni sukob jarke svjetlosti i tamnih površina, a izražajnost kadrova osnažuju “pomične tamne površine” – ptice koje prolijeću kroz svjetlosne bljeskove. Zatim, odnosi svjetla i sjene ponekad ostvaruju neobične kompozicije prirodnih elemenata. Tako je istaknut prizor (dva puta uporabljen u filmu, među ostalim kao završni kadar filma) ostatka srušenog drveta neobičnog oblika kroz čije se napukline probija sunce (fotografija 1). Ovaj kadar ima izrazite likovne grafičke kvalitete, jer spomenuto napuknuto drvo u tamnijim svjetlosnim uvjetima i odostraga obasjano suncem skoro postaje silueta, odnosno crni likovni element.¹¹

Autori često uočavaju likovnu kvalitetu sjena na vodenoj površini (fotografija 2). Stablo pravilna oblika i njegova sjena na vodenoj površini, usamljeni u prevladavajućoj bjelini vode i magle, imaju izrazite grafičke kvalitete. Sličan je doživljaj prizora nepomična čovjeka i njegove sjene u vodi (fotografija 3). Likovna kvaliteta jednog takvog prizora u *Crnim vodama* osnažena je promatračkim pozicijama prizora. Prizor počinje blizim planom sjene nogu u vodi, čiju čovjekolikost u prvi mah gotovo da i ne primjećujemo, da bi se nastavio pomicanjem kamere unatrag, čime se otvara spomenuta perspektiva izdužene figure čovjeka i njegove sjene u prevladavajućoj bjelini, a izražajnu snagu prizora pojačava tamna figura čamca koja klizi močvarom prema čovjeku. Ovakvi stilizirani prizori ne potiču nužno samo osjetilne mehanizme već mogu djelovati i na osjećajni dojam. Oni svojom vizualnom neuobičajenošću i ljepotom mogu osnažiti dojam mističnosti i veličanstvenosti Kopačkoga rita. Osim toga, spomenuti kadrovi grafičkom kvalitetom mogu stvoriti osjećaje smirenosti i opuštenosti zahvaljujući harmoničnoj kompozicijskoj ljepoti prizora, a možda i radi dominacije bjeline, koja, poznato je, smiruje.

Ritam kao sredstvo poetskoga

Buđenju ovakvih osjećaja pridonijelo je još jedno sredstvo poetskog izlaganja – ritam. S obzirom na to da u poetskom izlaganju dolazi do gubljenja narativnih (vremensko-kauzalnih), pa i opisnih (prostornih) veza između kadrova, jača druga vrst veza – ritmička. Ritam postoji, dakako, u svakom filmu, ali u poetskom izlaganju on nije sluga pripovijedanja i opisa, već glavni čimbenik. U tom slučaju “ne vezuje se ritam uz ritmičnost prizora i njihova promatranja, nego se prizori biraju i njihovo promatranje tempira kako bi se ostvario planirani, unaprijed izabrani ritam” (ibid., 23). Stvara se stilizirani ritam.

Ritam Sremčeva dokumentarca dominantno je usporen. Mnogi kadrovi malo su duži nego što je potrebno da bi gledatelj registrirao njihov sadržaj. Također, mnogi kadrovi naglašeno su statični (da bi se uočila njihova likovnost, ali i da bi se ostvario usporeni ritam) ili je njihova očita namjera prikazati usporeno kretanje objekata u kadru (čovjeka, čamca, lišća, bilja koje pluta, namreškane vode) te ostvariti usporene promjene vizure polaganim kretanjem kamere. Repetitivnost kadrova također pridonosi osjećaju usporenosti, zbog manjka novih informacija koje nam ti kadrovi daju. Ovakav stilizirani usporeni ritam ključni je čimbenik u stvaranju osjećaja smirenosti i opuštenosti koji se može osjetiti tijekom gledanja filma.

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

11 Autor je upečatljive stilizirane fotografije Frano Vodopivec, koji je često težio efektu “umjetničke fotografije”, a za rad na *Crnim vodama* dobio je nagradu za crno-bijelu fotografiju na festivalima u Cannesu, Montevideu, Damasku i Puli. U to doba, kada je festivala bilo znatno manje nego danas i

kada je jugoslavenska kinematografija u svijetu bila nepoznata, ovakav svežanj nagrada bio je velik uspjeh. Pogotovo se to odnosi na nagradu u Cannesu, prvu značajnu međunarodnu nagradu poslijeratne hrvatske kinematografije.



Ritam jest dominantno usporen, ali u jednom dijelu filma dolazi do njegove nagle promjene. Radi se o dijelu filma, negdje na njegovoj sredini, koji prikazuje lov na patke, odnosno prizore lovaca, šaša koji se uzbibao, ptica koje bježe i padaju pogođene, lovačkih pasa kako trče te jelena koji uplašeno bježe. Prema sadržaju ovih kadrova već je očito da ritam postaje dinamičniji, brži, uznemiravajući. Sadržaj kadrova više nije statičan, već predstavlja naglo i ubrzano kretanje, a vrijeme trajanja, odnosno brzina izmjene kadrova, znatno se skraćuje. Dakle, u ovom prizoru dolazi do nagle izmjene ritma. Međutim, nakon minute trajanja ovi prizori prestaju i sve se vraća na ustaljeni, smireni tok. Vraćanje filma u *mirne vode* simbolizira kadar sitnih valova na vodi koji predstavljaju zadnji, umirući trzaj kratkotrajne uznemirenosti ritma.

Ovaj dio filma jedan je od njegovih spomenutih opisnih dijelova. Međutim, ni taj dio ne odgovara u potpunosti karakteristikama opisnog izlaganja. Naime, njegove su opisne kvalitete ograničene. Svjetlosni su uvjeti opet ograničene vidljivosti, a izbor kadrova nije informativno najbolji mogući. U prizor lova uvodi nas se *in medias res*, bez prikazivanja pripreme lova i traganja za pticama. Također, kadrova lovaca je vrlo malo i nisu baš jasni (ne vidi se kako pucaju, već se samo čuje pucanj), a nema ni previše jasnih kadrova pogođenih ptica i lovačkih pasa u akciji. Vidljivo jest da je funkcija ovih kadrova ne samo opisna već i ritmičko-poetska, čak i dominantno ritmičko-poetska. Funkcija je prizora ostvariti dojam dramatičnosti i dinamičnosti na karakterističnom primjeru lova. Osim naglašene kratkoće kadrova, prisutni su i neki kadrovi čija je jedina funkcija prikazati uznemirujuću dramatičnost (prikaz uzbibanog šaša). Dakle, dojam dinamičnosti jest glavni cilj, a s obzirom na da je riječ o prizoru koji stoji usred dominantno usporene, umirujuće cjeline, odnosno o umetnutom prizoru koji naglo razbija dominantnu ritmičku cjelinu, nakon čega se ona vraća na stare staze, jedna od funkcija ovoga prizora jest strukturalno poigravanje ritmom,

JURAJ KUKOČ:
CRNE VODE
RUDOLFA
SREMCA:
POETSKIM
IZLAGANJEM
DO DOŽIVLJAJA
PRIRODE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

odnosno uspjeli pokušaj stvaranja ritmičke dionice koja će trenutačno “razbiti” spori ritam, a da istodobno ne uništi prevladavajući dojam usparene, umirujuće cjeline.

Zvuk u službi poetskoga

Osim stilizirane uporabe slike, jedno od sredstava poetskog izlaganja u ovom filmu jest stilizirana uporaba zvuka. Glazba je prisutna na početku i na kraju filma, kao svojevrsan okvir. Na početku filma ona prati naratorov uopćeni opis rezervata. Na kraju filma prisutna je kratko, prateći posljednje kadrove (prizor početka kišnog nevremena) te, u nedostatku drugih signala zaokruženosti cjeline, služi kao zaključak filma, signal da se film približio kraju i sada će završiti.¹² Dakle, glazba u ovom filmu nije sredstvo poetskog izlaganja. Naprotiv, upravo je njezin nedostatak u većem dijelu filma oslobodio prostor za poetsko izlaganje, jer se stiliziranost zvuka *Crnih voda* zasniva na dominaciji tišine. Tu tišinu često probijaju razni pojedinačni zvukovi (glasanje životinja, udarci vesala o vodu, blagi fijuk vjetra, rominjanje kiše, ljudski uzvici dozivanja, zborna pjevanje veslača), koji se zbog svoje izolirane pojave na podlozi tišine istaknutije percipiraju – manje kao dio (realističnog) okoliša, a više kao pojedinačni zvukovni elementi filma.¹³ Ovakvom stilizacijom zvuka pojačava se gledateljeva osjetilnost na zvukove prirode. Također, s obzirom na to da je riječ ponajviše o blagim zvukovima, uz iznimku prizora lova, ovakav zvukovni registar može ojačati dojam smirenosti i opuštenosti.

Dok sam nabrajao moguće osjećajne reakcije pri gledanju Sremčeva filma, spomenuo sam i doživljaj melankolije i osamljenosti. Više je elemenata koji su mogući poticatelji dojma melankolije. Tu je prevladavajuća statičnost i nedogađajnost. Zatim tmurni vremenski uvjeti (sumrak, jesen, kišica, magla). Zatim, zvuci zbornog pjevanja tihe, melankolične pjesme. Kad je riječ o dojamu osamljenosti, on je, uz spomenute “melankolične elemente”, rezultat načina na koji se u filmu prikazuju ljudi. Oni se dominantno prikazuju kao osamljene figure, posebice u protonarativnom prizoru u kojem se veslač i hodač po močvari duže vrijeme bezuspješno dozivaju. U prizorima u kojima je prisutna grupa, ljudi se prikazuju kako rade u tišini, bez međusobne komunikacije (u spomenutom protonarativnom prizoru na kraju se veslač i hodač susretnu, ali bez ikakvih reakcija pozdrava ili veselja). Opisani elementi, koji mogu potaknuti doživljaj melankolije i osamljenosti, primjer su poetske kvalitete koja se ne stvara toliko stilizacijom i ritmom, koliko izborom sadržaja prizora.

Općespoznajna funkcija

Imaju li opisane poetske kvalitete filma neku drugu funkciju osim izoštriti osjetila i potaknuti osjećaj? Razvijaju li neku poantu, poruku, stajalište, ili se samo ograničavaju na uže perceptivne reakcije gledatelja? S obzirom na to da sam ustvrdio da prizori prirode u *Crnim vodama* mogu potaknuti osjećaje mističnosti, veličanstvenosti, tajanstvenosti, smirenosti i opuštenosti, oni nas mogu potaknuti i na uopćene zaključke o blagotvornom, smirujućem utjecaju prirode i estetskoj ljepoti prirode te na religiozni zaključak da priroda nije samo “običan” fizički element, već djelo

12 Možda autor nije znao kako završiti film, pa je posegnuo za glazbenim naglaskom, što je određena mana filma, jer čak i poetski filmovi koji nemaju priče ni opisa mogu imati smisleni, zaokruženi, poentirani završetak.

13 Ovakav neobičan način predočavanja inače običnih prirodnih zvukova nagnao je Krelju da zvučnu podlogu *Crnih voda* nazove “orgijom začudnih zvukova” (Krelja, 2011: 93).

koje je netko stvorio da bi ispunilo duhovnu stranu našeg života.¹⁴ Dakle, moguće jest da poetske osobine ovoga filma razvijaju u nama određeno stajalište o viđenoj stvarnosti u njemu, ali ne konkretan, racionalizirano stajalište vezano za pojedine prizore, već uopćeno, doživljajno, duhovno stajalište. Poetsko izlaganje u ovom filmu usmjeruje se na “naš sustav uvjerenja, tj. na artikulaciju općespoznajnog i sustavno-vrijednosnog, načelnog odnosa prema pojavama života i služi da nas uputi na nešto što nije sadržano u samim prizorima, nego tek u našem duhu koji ‘slobodno’ bira i povezuje zbivanja, prema svojim uzetim ‘nadprizornim’, umskim, potrebama” (ibid., 30).

Svi ovi snažni poetski elementi, da ponovim, ne lišavaju Sremčev film njegove dokumentarne, opisne kvalitete. *Crne vode* su i dalje film o Kopačkome ritu. U drugome je dijelu film snažno poetiziran, s poetskim izlaganjem kao dominantnim u pojedinim prizorima, ali u cjelini gledatelj ne gubi iz vida da je riječ o dokumentarcu koji govori o Kopačkome ritu. Poetske kvalitete filma čak na određeni način pridonose i njegovoj dokumentarnoj funkciji. Naime, poticanjem dojma mističnosti i veličanstvenosti te smirenosti i opuštenosti ne razvija se samo zaključak o smirujućem utjecaju i estetskoj ljepoti prirode, već se te kvalitete logično pripisuju i samomu Kopačkomu ritu. Tako poetski elementi pomažu opisnoj vrijednosti filma, a mogli bismo reći i njegovoj namjenskoj vrijednosti “reklamirajući” ljepotu i privlačnost rezervata te blagotvorni utjecaj koji on može imati na posjetitelja.

14 Peterlić, uočavajući idejne tendencije u Sremčevu opusu, govori o “spoju ljubavi prema prirodi, zanimanja za nekadašnje, zanimanja za arhaično i note nostalgčnosti, pa i prigušenog romantizma” (2004: 41). Krelja, spominjući Sremčevo nadahnuće

poetskim dokumentarizmom Roberta Flahertyja, govori kako je Flaherty “predočio uzbudljive obrasce idiličnog, beskonfliktnog svijeta” (2011: 93), što također odgovara globalnom osjećaju *Crnih voda*.

FILMOGRAFIJA

Crne vode, kratkometražni dokumentarni film, 1956.

Proizvodnja: Jadran film Zagreb; r.: Rudolf Sremec;

sc.: Ivo Vrbanić, Rudolf Sremec; k.: Frano Vodopivec;

mt.: Radojka Golik; ton: Albert Pregernik; tehnika: 35

mm, c/b, st.; trajanje: 360 metara (13 minuta)

LITERATURA

Barnouw, Erik, 1981, *Dokumentarac. Istorija*

dokumentarnog filma, Beograd: izdanje Aleksandra

Mandića

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

AGM

Krelja, Petar, 2011, “Prijateljska kamera Rudolfa Sremca”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 17, broj 67, str. 90–99.

Peterlić, Ante, 2004, “Dokumentarizam Rudolfa Sremca”, *Godišnjak ogranka Matice hrvatske Vinkovci za 2003. godinu*, broj 21, str. 37–50.

Turković, Hrvoje, 2004, “Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, broj 39, str. 65–84.

Turković, Hrvoje, 2009, “Pojam poetskog izlaganja”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, broj 60, str. 11–33.

Turković, Hrvoje, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska

UDK: 791,633-051ŽILNIK, Ž.

Anja Iveković-Martinis

INSTITUT ZA ANTROPOLOGIJU, ZAGREB

Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika

SAŽETAK: Dokudrama je filmska forma koja nastanjuje mutni teritorij između dokumentarnog i fikcionalnog filma, a glavna joj je reprezentacijska strategija dramska rekonstrukcija stvarnih događaja. Ovaj specifičan položaj dokudrame omogućuje joj veliku fleksibilnost pri mobiliziranju kako pretpostavljene indeksičnosti promatračkog filma tako i reprezentacijske slobode fikcionalnog filma, a da se pritom ne preda u potpunosti jednom ili drugom polu. Ovaj subverzivni refleksivni potencijal za destabiliziranje granice između “stvarnosti” i “fikcije” se međutim u dokudrama relativno rijetko iskorištava. Želimir Žilnik, najpoznatiji autor dokudrama s područja bivše Jugoslavije (ujedno jedan od najvažnijih suvremenih filmskih autora u regiji) prepoznao je taj potencijal te ga iskoristio, na radikalni i dosljedan način, kako bi stvorio specifičnu politički i estetski subverzivnu poetiku. Ovaj rad razmatra možda najvažniji aspekt njegovih dugometražnih dokudrama: kombiniranje promatračkog dokumentarizma, dokudramatizacije (dramske rekonstrukcije stvarnih zbivanja) i fikcije, koje je u njegovim filmovima prisutno u većoj mjeri ili na dvosmisleniji način nego što je uobičajeno u dokudrama. Još su dvije karakteristike ključne u njegovim filmovima: rad s naturščicima, koji, u većoj ili manjoj mjeri, glume sami sebe, te režijski i scenaristički stil koji podsjeća na amaterski film. Kombinacijom ovih triju umjetničkih strategija Žilnik je razvio filmski diskurs koji je ujedno realistički i refleksivan, uzdignuvši time popularnu ali umjetnički neafirmiranu formu dokudrame na višu razinu, gdje se može mjeriti s etabliranim rodovima dokumentarnog i fikcionalnog filma.

KLJUČNE RIJEČI: Želimir Žilnik, dokudrama, dokumentarni film, dokuifikcija, refleksivnost

1. Uvod

Kao što pokazuju već i najstariji filmski zapisi, otkad je filmski medij izumljen, doživljavao je, među ostalim, kao sredstvo dokumentiranja svijeta i života. Prvi impuls izumitelja različitih naprava za proizvodnju pokretne slike, kako bi provjerili funkcionalnost svoje upravo sastavljene sprave, a potom i druge uvjerali u njenu korisnost, zasigurno je bio usmjeriti aparat prema nekom od svakodnevnih prizora što su ih okruživali i zabilježiti ga tako da snimka koja na taj način nastane bude što sličnija onome što bi ljudsko oko vidjelo da se našlo na mjestu aparata. Pomalo nelagodno djelovanje ovog spoja vizualne sličnosti i reprezentacijske posredovanosti obilježje je svih ikoničkih reprezentacija, ne samo filmskih, ali u kojoj će ono mjeri doći do izražaja ovisi o naglasku. Neke se reprezentacije priklanjaju realizmu, s ciljem što veće redukcije pretpostavljene udaljenosti između reprezentacije i reprezentiranog, dok druge pak istovjetan učinak postižu suprotnim sredstvima, to jest isticanjem same reprezentacije i njene konstruiranosti. Time u središte svojeg zanimanja postavljaju upravo udaljenost između prikaza i prikazanoga.¹ Za razliku od

¹ U dokumentarnom filmu, slijedeći klasifikaciju njegovih modusa kako ih je odredio Bill Nichols,

prvi slučaj mogao bi se smjestiti u “promatrački” (*observational*) modus, a potonji u refleksivni ili



Željimir Žilnik
na snimanju
filma *Rani
radovi* (1969)

ovakvih pristupa, koji se drže podalje od nelagodnog dojma istodobne blizine i udaljenosti između reprezentacije i reprezentiranoga ističući jedan ili drugi član tih dihotomija, ovaj će se rad usredotočiti na pristup usmjeren upravo prema tom nelagodnom području, odbijajući odabrati između realizma i refleksivnosti. Umjesto toga, rad se odlučuje na “samokritički realizam”, kako je svoj pristup jednom prigodom opisao autor čiji je opus predmet ovoga rada (Barnouw, 1993: 267).

U području filma, ovakvom “samokritičkom”, refleksivnom realizmu izrazito odgovara u obrazovanim krugovima uglavnom omražena i obezvrijeđena forma dokudrame. S jedne strane, budući da se sastoji ponajprije od *režiranih* prizora u kojima profesionalni glumci ili naturščici *glume* stvarne događaje ili svakodnevne životne situacije, kod dokudrame ne može biti govora o “promatračkom” realizmu u Nicholsovu smislu. Naime, između prikazanih zbivanja i njihova prikaza ispriječi se u principu očita instanca dramatizacije nalik onoj u igranim filmovima, pa se događaji na ekranu doživljavaju kao dramska rekonstrukcija, a ne kao izravan filmski zapis stvarnih događaja o kojima film govori.² S druge strane, za dokudramu je također po definiciji bitna

performativni, iako druga dva navedena modusa pokrivaju vrlo raznoliko područje filmskog stvaralaštva, pa se ova tvrdnja može shvatiti tek okvirno (za opis promatračkog modusa vidi Nichols, 1991: 38–44, a refleksivnog 56–67; opis performativnog modusa vidi u Nichols, 2001: 130–137).

2 Međutim, može biti teško ili nemoguće ustanoviti je li riječ o režiranoj i glumljenoj rekonstrukciji ili o spontanom, nepripremljenim zbivanjima snimljenima na licu mjesta, ili pak o kombinaciji jednoga i drugoga (to je pogotovo slučaj kad se dokudrama bavi svakodnevnim životima “običnih” ljudi, a ne npr. poznatim povijesnim događajima). Forma

više-manje izravna i konkretna referenca na izvanfilmsku stvarnost (jer bi se inače radilo o fikciji, koja se tek neizravno referira na stvarni svijet). Dakle, iako prizori u dokudrami nisu u *indeksičnoj* vezi sa stvarnim događajima na koje se referiraju (kadrovi dokudrame nisu posljedica mehaničkog rada kamere koja je zabilježila stvarne događaje na licu mjesta), dramska rekonstrukcija načelno je ipak u *bitnome* motivirana tim događajima, odnosno sloboda dramske interpretacije ograničena je kriterijem vjernosti činjenicama.³

Dokudrama se dakle nalazi u problematičnom graničnom području između dokumentarnog i igranog filma (odnosno između promatračkog i refleksivnog filma, kao ekstrema unutar dokumentarnog roda), u kojem joj je uskraćena mogućnost “povlačenja” u “transparentnost” promatračkog realizma, kao i u izrazitu refleksivnost, u kojoj reprezentacija sebe samu postavlja u središte pozornosti, odnosno bavi se ponajprije sama sobom. No, dokudrama može odstupiti od svojeg osnovnog postupka, dramske rekonstrukcije stvarnih događaja, kako bi se zamjetno priklonila jednom od “polova” među kojima balansira – indeksičnosti dokumentarnog filma ili slobodnijem odnosu prema izvanfilmskoj stvarnosti karakterističnom za fikcionalni igrani film – ne prelazeći, međutim, nikad u potpunosti u ta područja. Upravo je u fleksibilnosti, koju dokudrami omogućuje njen granični položaj, ujedno njen refleksivni potencijal. Dokudrami su na raspolaganju sve zamislive kombinacije reprezentacijskih kodova i referencijalnih strategija (ti će pojmovi biti objašnjeni u trećem poglavlju) tipičnih uz dokumentarni, odnosno fikcionalni igrani film. Te mogućnosti čine je izrazito pogodnom formom za problematizaciju razlika, odnosno granica između dokumentarnog i igranog filma, što znači između reference na “stvarni svijet” i konstrukcije “fikcionalne” priče.

Ova referencijalna “labilnost” je glavni razlog zašto oko dokudrame kao filmske forme gotovo redovito izbijaju kontroverzije o vjernosti činjenicama, objektivnosti reprezentacije, etičkim konzekvencijama korištenja stvarnih, pogotovo traumatičnih životnih priča kao podloga za film i slično. Još jedan razlog tome je činjenica da se dokudrama u produkcijskom, distribucijskom i prikazivačkom smislu udomaćila ponajprije na televiziji, gdje je, kako bi opstala i ostala konkurentna unutar široke lepeze raznolikih formi i sadržaja, prisiljena posezati za temama i načinima njihove obrade koji će privući što šire i brojnije gledateljstvo, što nerijetko rezultira odabirom kontroverznih tema ilustriranih kroz melodramatski obojene osobne priče. Takvo medijsko okruženje u principu ne ohrabruje samokritičko propitivanje filmske (odnosno televizijske) reprezentacije stvarnosti, pogotovo one njegove oblike koji se odlikuju izrazitom suptilnošću pristupa, koja pojačava nelagodan dojam prikaza. Ne čudi, stoga, što je specifični subverzivni autorefleksivni potencijal te “nestabilne” forme tek u rijetkim slučajevima u značajnoj mjeri iskorišten (usp. Rosenthal, 1999: xx), što se dakako odražava i u stručnoj literaturi o dokudrami, koja se uglavnom bavi spomenutim kontroverznim pitanjima, razmatrajući iz različitih gledišta problem manipulacije istinom otvoren dramatzacijom stvarnih događaja (usp. Rosenthal, 1999: xiv; Lipkin, 2002: 2–4).

dokudrame, dapače, omogućuje svjesno poigravanje tom dvosmislenošću. Osim toga, i u dokumentarnim se filmovima često može pretpostaviti da su određeni prizori u nekoj mjeri namješteni za kameru, ako ne i snimljeni (prema tome možda i “odglumljeni”) više puta prije nego što je rezultat bio zadovoljavajući.

3 Steven N. Lipkin rabi izraz “indeksične ikone” kako bi opisao specifični semiotički status dokudrame te kaže kako je, za razliku od klasičnog dokumentarnog filma, u kojem se gledišta argumentiraju izlaganjem dokaza, u dokudrami argumentacija strukturirana po principu analogije (usp. Lipkin, 2002: 4).

U Hrvatskoj, kao i u ostatku bivše Jugoslavije, zbog specifičnog kulturnog, političkog, ekonomskog i medijsko-institucionalnog konteksta, forma dokudrame nikad nije u značajnoj mjeri osigurala mjesto u masovnim medijima, kao što je to bio slučaj npr. u Velikoj Britaniji ili Sjedinjenim Američkim Državama. Želimir Žilnik najpoznatiji je autor iz naše regije koji je velik dio svog filmskog opusa posvetio dokudrami, odnosno njoj bliskim hibridnim formama. Žilnik je ovdje ponajprije zanimljiv stoga što je prepoznao refleksivni i umjetnički potencijal te forme i iskoristio ga, kroz svoj dosljedan i radikalni pristup, za ostvarenje specifične politički subverzivne poetike. Tri ključna aspekta te poetike su: kombiniranje dokumentarizma, dokudramatizacije i fikcije (odnosi između ovih pojmova bit će razjašnjeni u sljedećem poglavlju), u većoj mjeri ili na dvosmisleniji način nego što je uobičajeno u dokudrami, zatim "amaterski" režijski i scenaristički stil te korištenje naturščika umjesto profesionalnih glumaca, ili uz njih. Kombinacija ovih postupaka omogućila je Žilniku da razvije filmski diskurs koji je ujedno realistički i refleksivan⁴ te koji popularnu, ali u umjetničkom smislu neafirmiranu formu dokudrame uzdiže na razinu na kojoj se može mjeriti s etabliranim rodovima dokumentarnog i igranog filma.

Žilnikov režijski i scenaristički stil obilježen je "greškama" i "nezgrapnostima", koje, neovisno o njihovu podrijetlu u uvjetima snimanja ili ograničenjima budžeta, svraćaju pozornost na stil i krše konvencije, kako dokumentarnog tako i igranog filma. To je jedna od standardnih refleksivnih metoda koju navodi i Nichols, provedena međutim na sasvim suprotan način karakteristična za većinu filmova što ih Nichols svrstava u refleksivni modus (na primjer onih Chrisa Markera). Žilnikov "amaterski" stil, osim toga, refleksivnosti pridonosi i tako što upućuje na vezu između amaterizma i dokumentarizma. Način na koji se ta veza u filmu manifestira može se artikulirati na dva načina, ovisno o perspektivi, iako se zapravo radi o istom odnosu: dokumentarni elementi u filmu daju igranima dojam amaterizma, odnosno amaterski elementi daju im dojam dokumentarizma. Značajan je element "amaterizma" u ovim filmovima i gluma naturščika, kojima on gotovo uvijek daje prednost pred profesionalnim glumcima i koji (uglavnom) glume sami sebe kao stvarne osobe, u većoj ili manjoj mjeri fikcionalizirane. Naturščici dakle predstavljaju sjecište dviju prethodno navedenih karakteristika Žilnikova stvaralaštva: amaterskog stila i miješanja dokumentarizma, dokudramatizacije i fikcije. Osim toga, oni u filmove unose interaktivni i performativni aspekt, koji djeluje kao protuteža refleksivnosti, suzbijajući tendenciju k zaboravu etičkih pitanja, koja, kako navodi Nichols, nerijetko prati dokumentarne filmove snimljene u refleksivnom modusu (Nichols, 1991: 59).⁵ Korištenje naturščikâ stoga je vrlo zanimljiv i važan aspekt Žilnikova stvaralaštva.

Ovaj će se rad detaljnije baviti samo prvim od spomenutih aspekata – miješanjem dokumentarizma, dokudramatizacije i fikcije – a preostala dva pričekat će drugu prigodu. Kada je riječ o izboru filmova, rad će se ograničiti na Žilnikov dugometražni opus, budući da se u njemu u većoj mjeri očituju karakteristike dokudramske forme (autorovi dokumentarni filmovi mahom su kratkog metra). Postojeće kopije na DVD-u filmova *Dragoljub i Bogdan: struja* (1982) i *Posmule*

4 Kako sam autor kaže: "Za mene je izazov demistifikacija procesa snimanja i montiranja filma, što je uvek konstrukcija, ali istovremeno i velika moć filma da se skoncentriše na nežne emocije, raspoloženja i odnose, kao pri razgovoru ili u komunikaciji među ljudima koji imaju mnogo veću

individualnost od onoga što je izrečeno na pozorišnoj sceni ili u romanu." (Prejdová 2009)

5 Opis interaktivnog modusa dokumentarnog filma (koji je u Nichols 2001 i 2010 preimenovan u "participativni" /*participatory*/) može se naći u istom djelu, na stranicama 44–56.

ovčice (1986) niske su kvalitete zbog oštećenja na filmskim vrpcama, pa ti filmovi neće biti uzeti u razmatranje.⁶

2. Igrani film, dokumentarni film i dokudrama: modifikacija Nicholsove podjele

Dokudramu⁷ nije lako definirati. Polazeći od tradicionalne podjele filma na rodove – igrani, dokumentarni i eksperimentalni,⁸ može se zaključiti da dokudrama nastanjuje granično područje između dokumentarnog i igranog filma. Remeti li ona time spomenutu klasifikaciju, odnosno upozorava li na potrebu za njenim ukidanjem ili pak za uvrštavanjem dokudrame kao novog, zasebnog filmskog roda, zanimljivo je pitanje, no ono ovdje nije od neposredne važnosti. Kako bi se utvrdila specifičnost dokudrame, treba odrediti njenu poziciju u odnosu na oba njena “matična” filmska roda. Bill Nichols u knjizi *Representing Reality* postavlja temelje teoriji dokumentarnog filma, tako što, s obzirom na odnos između filmskog prikaza i izvanfilmskog svijeta, diferencira prvo između dokumentarnog i fikcionalnog filma, a potom i između različitih “žanrova” (njegov termin je “modusi”) dokumentarnog filma. U ovom će kontekstu biti značajna osnovna razlika, ona između fikcionalnog i dokumentarnog filma (usp. Nichols, 1991: III–III3).

Na razini forme, kaže Nichols, struktura fikcionalnog filma temelji se na razvoju priče, odnosno na naraciji, dočim se kod dokumentarnog filma radi o izlaganju određenog argumenta, odnosno o retorici. Kad je pak riječ o odnosu filmskog prikaza prema izvanfilmskoj stvarnosti, fikcionalni film, prema Nicholsu, konstruira imaginarni svijet, koji prema stvarnom svijetu stoji tek u odnosu sličnosti, odnosno referira se na njega metaforički, a ne izravno. Gledateljski doživljaj fikcionalnog filma može prizvati iste ili slične emocije, pretpostavke, sumnje, zaključke itd. kao i događaji iz stvarnog života gledatelja, ali ih priziva metaforički, jer njihovi povodi unutar filmskog prikaza tek mimetički nalikuju na više ili manje zamislive prizore iz stvarnog života. Dokumentarni film referira se pak izravno na stvarni, povijesni, izvanfilmski svijet, koji je zajednički autoru, protagonistima i gledateljima filma. Kod Nicholosa se ove diferencijacije na razini forme i odnosa prikaza prema stvarnosti preslikavaju jedna na drugu, to jest priča kao strukturni princip filma rezultira konstruiranjem imaginarnog svijeta, a argument se izlaže o stvarnom svijetu. Shematski bi se to moglo prikazati ovako:

fikcionalni film → priča → imaginarni svijet

dokumentarni film → argument → stvarni svijet

ANJA IVEKOVIĆ-
MARTINIS:
REFLEKSIVNOST
DOKUDRAME
NA PRIMJERU
DUGO-
METRAŽNOG
OPUSA
ŽELIMIRA
ŽILNIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

6 Izostavljen je i *Das Paradies, Eine imperialistische Tragikomödie* (1976), koji je teško nabaviti (kopije se još uvijek nalaze u Njemačkoj), nedovršeni *Sloboda ili strip* (1972) te *Prvo tromjesečje Pavla Hromiša* (1983) koje se, kako navodi Petar Jončić (2002: 95–96), tek po nekoliko prizora razlikuje od *Druge generacije* (1983).

7 Budući da za svrhu ovog rada nisu nužni, mogu se zanemariti termini iz engleskog govornog područja srodni pojmu dokudrame, kao što su *dramadoc*, *faction*, *infotainment*, *edutainment* i tome slično,

u korist isključivo termina “dokudrama”, koji je uostalom u hrvatskom jeziku od navedenih za sada jedini zaživio. Nažalost, budući da se kod nas o tom pojmu, kao i o filmskoj i televizijskoj formi koju on označava, nije previše pisalo, prevladavat će strani izvori. Dokumentarni film, međutim, problematiziraju i neki domaći autori, npr. Peterlić (2001), Turković (1997. i 2005) i Gilić (2007).

8 Ona je, doduše, po nekima zastarjela (usp. Gaines, 1999: 1), čemu možda u prilog govori i postojanje dokudrame.

Kako navodi i sam Nichols, dokumentarni filmovi napravljeni u promatračkome modusu također su strukturirani oko narativne linije, a svoj argument izlažu tek neizravno, odnosno implicitno (usp. Nichols, 2010: 144–145). Implicitna argumentacija karakteristika je i dokudrame, pa i fikcionalnog igranog filma, kod kojih priča nipošto ne istiskuje retoriku, već retorika naprosto funkcionira uglavnom na implicitnoj razini – kroz režijska i dramaturška rješenja koja pretendiraju na to da gledatelja navedu da o prikazanom svijetu stvori određeno, a ne neko drugo mišljenje (iako se ponekad javlja i u obliku eksplicitno izgovorene “pouke” iz usta nekog od likova ili pripovjedača u *off*-u, ako postoji). No, kaže Nichols, promatrački filmovi konstruiraju priče koje se nadaju kao stvorene od strane samih ljudi koji se u filmu pojavljuju, a ne redatelja ili scenarista, što je slučaj kod neorealističkih filmova, te stoga većina kritičara prve smješta u dokumentarni film, a potomje u fikciju (ibid.). Ali, u slučaju dramske rekonstrukcije stvarnih događaja iz života protagonista, “originalnu” priču, podlogu za film, također su stvorili oni sami, dok je uloga filmske ekipe njeno dramsko preoblikovanje, koje u nekoj mjeri čine i autori prototipskih promatračkih filmova.⁹

Dakle, budući da se promatrački film svrstava u dokumentarni rod, ne može se tvrditi da dokumentarni film, za razliku od fikcionalnog, strukturno počiva na izlaganju argumenta, odnosno, ako je ipak narativno strukturiran, da su “stvoritelji” priče sami njeni sudionici, a ne autori filma. Ono, međutim, po čemu promatrački film zaslužuje pripadnost dokumentarnom rodu njegova je indeksčnost, odnosno pretpostavka da ponašanje i zbivanja koja prikazuje nisu prije snimanja određena scenarijem (neovisno o omjeru stvarnog i izmišljenog koji ga sačinjava), već bi se odvijala i neovisno o prisutnosti filmske ekipe, koja ih naprosto slikovno i zvučno bilježi zahvaljujući tehničkim mogućnostima svoje opreme. Dokudrama i fikcionalni igrani film po ovom se kriteriju ne mogu poistovjetiti s dokumentarnim filmom, jer, iako također (implicitno) izlažu argument, taj se argument izravno odnosi samo na svijet konstruiran u filmu i tek se metaforički može primijeniti na stvarni svijet, dok se dokumentarni film u izlaganju svog argumenta referira izravno na stvarni, izvanfilmski svijet.

No, treba odrediti i razliku između fikcionalnog igranog filma i dokudrame. Glavni postupak koji dokudramu diferencira od drugih filmskih formi je dramska rekonstrukcija stvarnih povijesnih događaja ili svakodnevnog života određene stvarne osobe ili skupine ljudi. Dokudrame se stoga uglavnom snimaju prema scenariju i nerijetko po svemu (osim po relativno niskobudžetnoj, televizijskoj produkciji) nalikuju na fikcionalne igrane filmove ili televizijske serije. Dokudrama dakle, jednako kao i fikcionalni igrani film, s pomoću filmskih sredstava konstruira svijet koji se tek mimetički referira na stvarni svijet. Međutim, dok se za fikcionalnu filmsku priču može reći

9 Sličnu opservaciju iznosi i Žilnik u intervjuu iz 1968. godine: “Čistim se smatra neutralno registrovanje, a ‘montiranjem’ ono što se zapravo svakim filmom uvek čini: odabiranje materijala, izbor ličnosti kojima se bavimo, izbor ambijenta. (...) autor svakog filma mora da kondenzuje događaj ili životni podatak u ono vreme koliko film traje. To se uvek čini odabiranjem kadrova, montažom, pretakanjem realnosti u saopštenje.” (Zubac, 1968) Braneći svoju metodu rada, Žilnik se poziva i na autorsku

odgovornost u trošenju novca: “Do sada ja sam otpor našao u krugu svojih starijih kolega koji se hvataju za glavu i čude se da su moji kadrovi namješteni i da se recimo figura u kadru nalazi simetrično. To mogu govoriti samo ljudi koji u filmu ne vide likovni izraz i koji su krajnje neodgovorni prema onome što rade, pa snime nekoliko tisuća metara trake i kasnije odabiru ono što bi se eventualno moglo uklopiti u neke koncepcije.” (Puhovski, 1968)



Milja Vujanović
u filmu *Rani
radovi*

da se po analogiji referira na svako slično ljudsko iskustvo u stvarnome svijetu, bez točnijeg određenja (ljubavna priča na sva ljubavna iskustva, ratna priča na sva iskustva sudjelovanja u ratu i sl., pojednostavnjeno rečeno), dokudrama ima sasvim konkretan referent: određene, jedinstvene, prostorno i vremenski jasno situirane povijesne događaje ili pak svakodnevni život konkretnih, stvarnih individua, također smještenih u prostorne i vremenske koordinate. Konkretnost referenta u stvarnom svijetu podrazumijeva pretpostavku da se točnost rekonstrukcije može, barem u nekoj mjeri, empirijski provjeriti, što, ima smisla pretpostaviti, za sobom povlači gledateljsko očekivanje koje dokudrami, osim kao zabavi, pristupa i kao kakvom-takvom izvoru informacija o stvarnim događajima koje rekonstruira (iako ne i kao njihovu indeksičnom dokazu, što ostaje povlastica dokumentarnog filma).¹⁰ Može se stoga zaključiti da gledatelj stvarnost doživljava kao donekle obvezujuću za dokudramu te sukladno tome i dokudrama funkcionira kao informacija o stvarnosti,¹¹ odnosno u nekoj je mjeri s dokumentarnim filmom veže “logika informiranja” (usp. Nichols, 1991: 18).

Između dokudramske reprezentacije i njena izvanfilmskog referenta postoji prema tome čvršća veza nego što je slučaj kod fikcionalnog igranog filma (iako se obje vrste prikaza metafo-

ANJA IVEKOVIĆ-
MARTINIŠ:
REFLEKSIVNOST
DOKUDRAME
NA PRIMJERU
DUGO-
METRAŽNOG
OPUSA
ŽELIMIRA
ŽILNIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 U kojoj mjeri pojedine dokudrame ili dokudrama kao forma mogu poslužiti kao pouzdan izvor informacija o izvanfilmskim događajima nije relevantno za gledateljska očekivanja o odnosu dokudramske rekonstrukcije prema stvarnosti, pa tako ni za ovu raspravu.

11 Kako kaže Alan Rosenthal, dokudrama se od fikcionalnog igranog filma razlikuje po tome što ima veću odgovornost prema istini i točnosti (usp. Rosenthal, 1999: xv).

rički referiraju na stvarnost), što dokudramu u pogledu odnosa reprezentacije prema stvarnosti donekle izdvaja iz kategorije igranog filma i približava dokumentarnom filmu. U vidu definicije, može se dakle reći da je dokudrama igrano-dokumentarna filmska ili televizijska forma, koja sa svojim izvanfilmskim referentom ima odnos manje izravan nego dokumentarni film (metaforički, a ne indeksičan, jer se služi postupkom dramske rekonstrukcije), ali čvršći i više obvezujuć nego igrani.

3. Refleksivnost dokudrame kod Žilnika: dokumentarizam, dokudramatizacija i fikcija

Ovaj specifični status dokudrame, na granici između dokumentarnog i igranog filma, odnosno između nečega što se percipira kao prikaz stvarnog svijeta, koji fizički nastanjuju i sami gledatelji, i s druge strane maštovite konstrukcije imaginarnog svijeta, koji tek po više ili manje elementata nalikuje na stvarni, može se shvatiti kao politički i etički problem, ali i kao prednost. Takav status otvara mogućnost melodramatske i senzacionalističke obrade stvarnih, za sudionike često traumatičnih događaja, pri čemu sama reprezentacija teži tome da vlastitu konstruiranost potisne u drugi plan, predstavljajući se kao "istinita". Međutim, dijametralno suprotan pristup formi dokudrame otkriva refleksivni, kritički potencijal njene reprezentacijske dvojnosti. Dokumentarni i igrani aspekt filma u tom se slučaju međusobno osvjetljavaju i očuđuju, upućujući na konstruiranost i imaginarnost dokumentarističke reprezentacije,¹² kao i na mogućnost čitanja igranog filma kao svojevrsnog dokumenta o izvanfilmskom svijetu.

John Corner pred kraj teksta "British TV Dramadocumentary – Origins and Developments", (1999) navodi nekoliko ključnih pitanja za kritičku analizu dokudrame. Pritom mu je, doduše, namjera usustaviti problematiku koja prevladava u najviđenijim kritikama dokudrame kao forme (problem manipulacije istinom, pitanje objektivnosti i točnosti i sl.), no njegove kategorije reprezentacije i referencijalnosti poslužiti će ovdje u drugačiju svrhu: za analizu svjesnog autorskog poigravanja tim "problematičnim" i "nepoželjnim" aspektima dokudrame. Iz tog će razloga biti potrebno njegovu razradu navedenih kategorija donekle prilagoditi specifičnostima Žilnikova opusa.

Pod pojmom reprezentacije Corner podrazumijeva "izgled" filma, odnosno formalni aspekt filmskog prikaza, i u tom smislu razlikuje dramske i dokumentarne kodove (usp. Corner, 1999: 45). Umjesto termina "dramski", ovdje će biti prikladniji termin "igrani", koji ističe neindefiničnost, odnosno metaforičnost reprezentacije. Bit će korisno dodati i prijelaznu kategoriju dokumentarno-igranih prizora, koji se kod Žilnika ističu kao vrijedni zasebnog razmatranja. Referencijalnost se pak odnosi na vezu između filma i izvanfilmske stvarnosti, onakvu kakvom je sam film prikazuje. Ovdje Corner razlikuje detaljnu rekonstrukciju specifičnih stvarnih događaja utemeljenu na opsežnoj dokumentaciji, koja pretendira na čvrst odnos s izvanfilmskom stvarnošću; zatim slobodniju preradu stvarnih događaja, koja se obično naznačuje uvodnim natpisom "Utemeljeno na (stvarnim događajima)" / ("Based on") i koja dopušta primjerice dramsku transformaciju pojedinih događaja ili fikcionalnu konstrukciju "tipičnog" slučaja iz elemenata više stvarnih slučajeva; i naposljetku realističku fikciju, koja u odnosu prema stvarnosti ima još više slobode (usp. *ibid.*, 44). Pri analizi Žilnikovih filmova, razlika između prve dvije kategorije naprosto se ne može održati, jer oni ne daju

¹² Kako kaže Žilnik još 1968: "Kad počnemo da radimo film, mi smo na izvestan način već izneverili stvarnost." (J. A. 1968)



Milja Vujanović
i Marko Nikolić
u *Ranim*
radovima

nikakve naznake toga točno u kojoj mjeri pretendiraju na čvrst odnos s izvanfilmskom stvarnošću. Čak se i o razlici fikcije i nekog oblika dokudramatizacije kod Žilnika može samo nagađati (a ako je riječ o, uvjetno rečeno, “realističkom” stilu i tematici, to razlikovanje postaje potpuno nemoguće bez referiranja na izvanfilmske izvore informacija). No, mogu se ipak izdvojiti neki elementi u njegovim filmovima, koji bi se mogli tumačiti kao naznake fikcionalnosti. Razlika koju će ovaj rad u pogledu referencijalnosti pokušati uspostaviti bit će ona između dokudramskog i fikcionalnog.¹³

3.1. Reprerentacija

Kako je već naznačeno, prizori u Žilnikovim filmovima mogu se u pogledu reprezentacije podijeliti u tri skupine: dokumentarne, dokumentarno-igrane i igrane. Ovu se podjelu doduše ne može shvatiti jako strogo, jer su kod Žilnika i igrani prizori uvijek u nekoj mjeri improvizirani, odnosno nisu u potpunosti određeni čvrstim i detaljnim scenarijem, što, budući da su protagonisti uglavnom naturščici, unosi element dokumentarnosti. No, za ovu će prigodu ta okvirna podjela poslužiti u heurističke svrhe. Iako to najčešće jest slučaj, funkcija prizora u cjelini filma (doku-

ANJA IVEKOVIĆ-
MARTINIŠ:
REFLEKSIVNOST
DOKUDRAME
NA PRIMJERU
DUGO-
METRAŽNOG
OPUSA
ŽELIMIRA
ŽILNIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 Kategorije reprezentacije i referencijalnosti poklapaju se s odnosima dokudrame prema dokumentarnom i igranom filmu. U pogledu reprezentacije, uporaba dramskih za razliku od dokumentarnih kodova (korištenje postupka dramske rekonstrukcije, koji dokudramu lišava ikoničnosti)

čini razliku između dokudrame i dokumentarnog filma. Referencijalnost, to jest čvrstoća odnosa filmskog prikaza prema izvanfilmskoj stvarnosti, je pak područje na kojem se uspostavlja razlika između dokudrame i fikcionalnog igranog filma.

mentarna ili igrana) ne mora se nužno poklapati s njegovim “izgledom”, odnosno reprezentacijom, te se stoga vrijedi i njome zasebno pozabaviti.

3.1.1. Dokumentarni prizori

Dokumentarni prizori su oni u kojima nije prisutna gluma, odnosno u kojima replike i fizički aspekt ponašanja protagonista nisu u bitnom određeni (na primjer unaprijed postojećim scenarijem) prije početka snimanja samog prizora.¹⁴ Ubacivanje dokumentarnog materijala između sekvenci dramske rekonstrukcije jedna je od konvencija dokudrame (usp. Paget, 2004: 199). Što se tiče njihova sadržaja, često se, kako kaže Derek Paget, radi o rekonstrukcijama relativno nedavnih događaja, koji su dobili puno medijskog prostora, pa su stoga još uvijek u javnosti aktualni i zanimljivi (ibid., 197). Budući da se u tom slučaju može pretpostaviti da je prosječni gledatelj relativno dobro upoznat s njima, raspoznavanje razlike između dokumentarnih snimki samih događaja i njihove spekulativne rekonstrukcije vjerojatno neće biti teško. Osim toga, obično se radi o konkretnim, jedinstvenim događajima, koji zbog svoje neponovljivosti mogu biti zabilježeni samo u ograničenoj količini dokumentarnog materijala, namijenjenog ponajprije za televizijske reportaže, koji se onda relativno lako po karakteristikama filmske slike može razlikovati od dramskih rekonstrukcija kojima je “nadopunjen”. Važno pitanje je i jesu li u rekonstrukcijama korišteni profesionalni glumci ili stvarne osobe (naturšćici) kojima su se rekonstruirani događaji dogodili. Ako se radi o glumcima, razlika između rekonstrukcija i dokumentarnog materijala bit će vjerojatno u najvećem broju slučajeva prilično očita, a u suprotnom bitno manja.

Kod Žilnika međutim nijedan od ovih elemenata koji olakšavaju razlikovanje nije prisutan. Njegovi se filmovi redovito bave upravo temama i protagonistima koji nisu ili su rijetko prisutni u medijima te uglavnom u njima nema profesionalnih glumaca ni televizijskog materijala. No, dokumentarni prizori mogu se ipak izdvojiti zahvaljujući sljedećim karakteristikama: naturšćici se ponašaju više-manje spontano, što je u kontrastu s igranim prizorima u kojima najčešće vidljivo glume; prizori su slični po sadržaju (radi se gotovo uvijek o razgovorima u formi pitanje – odgovor); teme razgovora uglavnom nisu izravno vezane uz radnju dramskog segmenta filma; nerijetko se u tim prizorima pojavljuju osobe kojih u ostatku filma nema, odnosno nisu sudionici radnje. Isto vrijedi za dokumentarno-igrane prizore, uz neke distinkcije koje su navedene u sljedećem poglavlju.

Definicija dokumentarnih prizora, iznesena u prvoj rečenici ovoga poglavlja, ne uključuje samo prizore promatračkoga tipa već i one koji su možda u nekoj mjeri “namješteni”, ali samo onoliko i na onaj način koji je uobičajen, na primjer u dokumentarnom filmu interaktivnog tipa, a pod time se u ovom slučaju ponajprije podrazumijevaju formati običnog intervjua i “prikrivenog intervjua” (*masked interview*). Obični intervjui (*common interview*) je, kako kaže Nichols, situacija u kojoj je tijelo ispitanika u principu “disciplinirano” u odnosu na kameru, tako što je svojom prednjom stranom okrenuto prema njoj, dok ispitanik odgovara na pitanja koja mu postavlja osoba

14 Pojam glume se ovdje koristi kao u kontekstu fikcionalnog igranog filma. Neki oblik “glume” kao uobičajene spontane reakcije osobe svjesne da je kamera snima, čak i ako joj nisu dane nikakve upute u tom smislu, koja je stoga u nekoj mjeri prisutna i u strogo promatračkom dokumentarnom filmu,

ovdje će biti zanemaren. Niti “gluma” koju ljudi prakticiraju u svakodnevnom životu, kad zauzimaju različite društvene uloge, neće biti temom. Njihovo bi uključivanje otvorilo intrigantne razine analize kojih se ovaj rad neće dotaknuti zbog prostornih ograničenja.

koja često nije u kadru niti se njen glas čuje (usp. Nichols, 1991: 53–54). Radi se dakle o potpuno artifičijelnoj situaciji, međutim, takva će se snimka redovito smatrati dokumentarnom. Prikriveni intervju ostavlja manji dojam artifičijelnosti, jer se radi o snimci “neformalnog” razgovora među protagonistima filma, bez vidljivog i čujnog sudjelovanja članova filmske ekipe, koji su na razgovor utjecali samo utoliko što su mu dali početni poticaj i odredili njegovu okvirnu temu (ibid., 51–52). Na taj način prikriveni intervju ima dokumentarnu funkciju informiranja gledatelja o temama kojima se film bavi, održavajući ujedno reprezentacijsku izdvojenost prikazanog svijeta, odnosno izbjegavajući lažni dojam da se ispitanik obraća izravno gledatelju, što je slučaj kod običnog intervjua (usp. ibid., 54). Ova izdvojenost omogućuje prikrivenom intervjuu da se uklopi i u filmski kontekst čija je osnovna struktura dramska, a ne dokumentarna, a da pritom od njega izrazito ne odskaače, što je zasigurno i razlog zašto se Žilnik često odlučuje na taj postupak.¹⁵ Dakako, upravo zbog relativne “prirodnosti” formata prikrivenog intervjua, često može biti teško ili nemoguće bez korištenja izvanfilmskih izvora odrediti je li u nekom prizoru korišten taj postupak ili se radi o snimci spontanog razgovora (usp. Nichols, 1991: 52). No, ovdje ta razlika ionako neće biti od velikog značaja, budući da oba slučaja spadaju u kategoriju dokumentarnog prizora.

Kao što se može i pretpostaviti, veći udio dokumentarnog elementa u prizoru značit će i veću istaknutost dokumentarne funkcije toga prizora, odnosno funkcije *informiranja* gledatelja (o nekoj temi iz izvanfilmskog svijeta), za razliku od dramske funkcije, koja se sastoji od konstruiranja priče. Osim o karakteristikama samog prizora, istaknutost pojedine od navedenih funkcija ovisi i o odnosu u kojem se prizor nalazi s igranim segmentima, to jest o ulozi koja mu je dodijeljena u dramskom okviru filma. Ako je prizor npr. dokumentarnog tipa i odlikuje se relativnom samostalnošću u odnosu na igrani segment filma te bi se mogao iz njega izrezati bez pretjerane promjene radnje i umetnuti u čisto dokumentarni film o temi o kojoj se u prizoru govori, u tom se slučaju može reći da je dokumentarna funkcija tog prizora primarna. No, ako dokumentarni prizor čini bitan dio radnje, koja se razvija ponajprije u igranom segmentu, tada, iako najčešće istodobno zadržava svoju dokumentarnu vrijednost, taj prizor ujedno biva u nekoj mjeri fikcionaliziran.

Kao primjer za prvi slučaj mogli bi se navesti prizori razgovora o cijenama živežnih namirnica i švercu na relaciji Vojvodina – Mađarska s početka filma *Evropa preko plota* (2005). Oni su montažno rascjepkani i umontirani paralelno s kadrovima koji prikazuju glavnu junakinju igranog dijela filma kako s kovčegom pješice prolazi kroz neimenovana predgrađa i sela, u početnom natpisu obilježena kao okolica Subotice. Ti se kadrovi, međutim, na početku filma još ne mogu identificirati kao igrani; jedina naznaka u tom smislu je glazba, koja stvara ugođaj blage napetosti i neizvjesnosti, naznačujući time dramski element. Iako postupak paralelne montaže potiče očekivanje i pretpostavku o nekoj vrsti veze između dvaju formalno i sadržajno potpuno različitih nizova kadrova, dokumentarni kadrovi znatno su duži i sadržajniji od dramskih te gledatelja u tom dijelu filma ponajprije zaokuplja razgovor seljaka i švercerica, iz kojeg dobiva sliku o ekonomskoj situaciji u regiji. Neki od protagonista i protagonistica koji u tom razgovoru sudjeluju pojavljuju se i u igranom segmentu filma, no do toga dolazi tek kasnije, a osim toga im je tada više-manje dodijeljena uloga statista.

15 Kao odgovor na pitanje o “kolektivnim scenama”, “gde ljudi izražavaju i razmenjuju svoje stavove i gledišta”, Žilnik kaže: “To je slično kao i u igranim filmovima, isto kao i tamo formulišete konflikt

među ljudima, dovedete u dijalog ljude sa različitim iskustvima i socijalnim *background*-om.” (Prejdová 2009)

Dokumentarni prizori koji, za razliku od navedenog primjera, imaju bitnu ulogu u radnji igranog segmenta filma kod Žilnika nisu česti, ali vrijedi radi usporedbe ipak navesti dva primjera, međusobno bitno različita po svojoj funkciji u filmu. U *Staroj mašini* (1989), dvoje glavnih likova skreće s planirane rute na putu od Slovenije do Grčke, kako bi prisustvovali prosvjedu u Srbiji u okviru “antibirokratske revolucije” 1988. godine. Snimke prosvjeda očito su dokumentarne, i to promatračkoga tipa, a iako se u okupljenom mnoštvu pojavljuju i glavni likovi filma, što u prizor unosi igrani element, pojedini kadrovi prikazuju samo autentične prosvjednike (razlika između kadra i prizora nije ovdje od većeg značaja, jer se radi o tome kojem reprezentacijskom tipu pripada određeni isječak filma, a ne o njegovoj lokaciji u strukturi filmske cjeline). Nakon prosvjeda, protagonisti u istom gradu uočavaju poznanika koji je prethodno radio kao postavljač prislušnih uređaja za slovensku policiju te ga počinju špijunirati, što dovodi do susreta između glavnoga muškog lika i bivše prostitutke iz Slovačke i do njihova zajedničkog bijega, koji pak rezultira povratkom njegove dotadašnje suputnice u Sloveniju u policijskoj pratnji, zajedno s čovjekom kojega su špijunirali.

Prosvjedi, koje protagoniste skreću s puta i dovode u blizinu sumnjiva poznanika te time pokreću glavni obrat u radnji, ne mogu se dakle nikako izbaciti iz filma bez znatne promjene u narativnoj strukturi njegova igranog, fikcionalnog segmenta. Iz tog se razloga može reći da su čak i čisto promatrački kadrovi prosvjednikâ djelomično fikcionalizirani. No, radnja filma smještena je u doba kad je film i napravljen, a tadašnjim su gledateljima prizori spomenutih prosvjeda zasigurno već bili poznati iz televizijskih vijesti, pa se stoga može zaključiti da, unatoč fikcionalnom kontekstu u kojem su se kod Žilnika našli, u nekoj mjeri zadržavaju i dokumentarnu funkcijupružanja gledateljima vizualnih informacija o stvarnim izvanfilmskim događajima (čak i suvremenim, što im u neku ruku daje značaj blizak reportaži).

Rijedak, a možda i jedinstven primjer u Žilnikovu opusu korištenja dokumentarnog materijala, koji se pritom lišava u potpunosti dokumentarne funkcije, je u filmu *Lijepa žene prolaze kroz grad* (1985). Radnja filma smještena je u distopijsku budućnost (godina je 2041), u kojoj su u napuštenom Beogradu preostali tek malobrojni entuzijasti željni ponovnog oživljavanja “starih vremena” Jugoslavije, dok najveći dio stanovništva živi na selu. Na početku filma, dok glas glavnog lika u *off*-u prepričava katastrofalne događaje koji su doveli do trenutačne situacije, nižu se zrnate crno-bijele fotografije raznih ljudskih stradanja, koje po svemu nalikuju na stare dokumentarne fotografije ratom i drugim nedaćama pogođenih populacija. Montaža fotografija kao ilustracija komentara u *off*-u zasigurno je jedan od najstarijih i najetabliranijih dokumentarističkih postupaka, prepoznatljiv prosječnom gledatelju. No, u ovom slučaju materijal (fotografije), koji je najvjerojatnije dokumentarnog podrijetla, predstavljen je kao “dokumentacija” (indeksični dokaz) fikcionalnih događaja koji se u doba nastanka filma još nisu ni dogodili. Još jedan primjer slične uporabe dokumentarnog materijala iz istog filma jest prizor u kojem glavni lik kroz napravu koja nalikuje na teleskop iz grada promatra populaciju u obližnjem selu. Među prizorima koje vidi su i dva kadra žene, odnosno muškarca, *en face* prema kameri, u krupnom planu tipičnom za dokumentarne intervjuje, koji se žale na svoje teške životne uvjete, iz čega junak zaključuje kako su stanovnici sela nekako otkrili da ih promatra te mu se obraćaju tražeći pomoć. Uključen u ovakav očito fikcionalan narativni kontekst, bez ikakve težnje prema “realističkoj” projekciji budućnosti Jugoslavije te prožet humorom i bizarnim situacijama, dokumentarni materijal, osim što predstavlja element u razvoju fikcionalne radnje, ponajprije ima funkciju parodije dokumentarističkih postupaka.

3.1.2. Dokumentarno-igrani prizori

Prikriveni intervju, ukoliko se u nekom dokumentarnom prizoru o njemu radi, namješten je samo utoliko što razgovor potiče i eventualno usmjerava netko tko se u samom prizoru ne pojavljuje. Dokumentarno-igrani prizor pak, iako se može sastojati, a uglavnom se velikim dijelom i sastoji, od spontanog razgovora, razlikuje se od prikrivenog intervjua po tome što je osoba koja usmjerava razgovor u njemu prisutna. Ta osoba kod Žilnika obično ima funkciju postavljача pitanja, dok ostali sudionici razgovora na ta pitanja odgovaraju, ne ostavljajući pritom dojam da glume, već da su njihovi odgovori spontani (odnosno da nisu predviđeni scenarijem), kao u običnom dokumentarnom intervjuu. U interaktivnom dokumentarnom filmu, prizor u kojem netko postavlja pitanja dok drugi na njih spontano odgovaraju ne bi se smatrao “namještenim” ili “igranim”: to je, uostalom, jedan od standardnih postupaka u interaktivnom modusu kako ga definira Nichols.¹⁶ No, u Žilnikovim filmovima pitanja redovito postavlja jedan od protagonistâ filma, a ne njegov autor, kao što je uobičajeno u interaktivnom filmu. Jedna posljedica toga je da se po držanju i govoru te osobe, budući da to uglavnom nisu profesionalni glumci, obično vidi da pitanja postavlja po unaprijed utvrđenom dogovoru, odnosno scenariju, uz neku mjeru improvizacijske slobode. Osim toga, taj protagonist obično ujedno igra jednu od ključnih uloga u igranom okviru filma, pa djeluje i kao poveznica između njegovih igranih i dokumentarnih segmenata. Postavljač pitanja, dakle, osim što očito glumi, kao sudionik radnje igranoga segmenta naprosto svojom prisutnošću u prizor unosi igrani element, što opravdava oznaku dokumentarno-igranog prizora.

Dokumentarno-igrani prizori možda su najčešći oblik u kojem Žilnik uvodi dokumentarizam u svoje filmove. Oni mu omogućuju da dobije odgovore na konkretna pitanja koja ga zanimaju, kao u dokumentarnom intervjuu, a da se pritom ne izgubi reprezentacijska izdvojenost i narativna, odnosno dramska cjelovitost i kontinuitet filma. Takvi prizori kod Žilnika uglavnom nisu bitni dijelovi radnje igranoga segmenta te je stoga, uz igrani element koji predstavlja “postavljač pitanja”, u njima istaknuta i dokumentarna funkcija. Primjer takva prizora mogao bi biti Ivanin prvi dolazak kod Škelzenove rodbine u filmu *Bruklin-Gusinje* (1988), gdje Ivana domaćinima postavlja pitanja o rodnoj podjeli poslova u tradicionalnom albanskom kućanstvu. Ta se pitanja mogu shvatiti kao posljedica njezine osobne, jer joj se Škelzen sviđa, pa istražuje kako bi bilo živjeti s njim (što predstavlja njihov igrani, odnosno fikcionalni značaj), ali su ujedno dovoljno općenita i relevantna za upoznavanje strane kulture da bi ih se moglo lako zamisliti i u kontekstu dokumentarnog filma.

Za razliku od ovog prizora, koji je vjerojatno u većoj mjeri osmišljen, pripremljen i dogovoren s protagonistima, ponekad se, u slučajevima gdje takva priprema nije moguća, izrazitije očituje Žilnikova improvizatorska metoda. Zbog režijske prilagodbe situaciji na licu mjesta, u kojoj su određeni protagonisti dostupni filmskoj ekipi samo na ograničeno vrijeme ili proživljavaju emocionalno intenzivne trenutke, u takvim se dokumentarno-igranim prizorima javljaju naznake koje donekle dovode u pitanje reprezentacijsku izdvojenost prikazanog svijeta. Najbolji primjer toga je prizor iz filma *Kenedi se vraća kući* (2004), u kojem glavni lik Kenedi u beogradskoj zračnoj luci naiđe na jednu od mnogobrojnih romskih obitelji odavno izbjeglih s Kosova, muža i ženu s dvoje djece, kojima je, nakon dugogodišnjeg boravka u Njemačkoj, oduzeto pravo na azil, te ih u svom

ANJA IVEKOVIĆ-
MARTINIS:
REFLEKSIVNOST
DOKUDRAME
NA PRIMJERU
DUGO-
METRAŽNOG
OPUSA
ŽELIMIRA
ŽILNIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

¹⁶ Ove oblike intervjua Nichols (1991: 51–52) naziva “razgovor” (*conversation*) i “dijalog” (*dialogue*).

autu vozi do kuće njihovih rođaka. Iz kombinacije konstrukcije prostora i linija pogledâ u prizoru očito je da on nije mogao biti snimljen tijekom jedne jedine vožnje u jednom autu.

Prizor je dramaturški osmišljen tako da Kenedi, koji vozi, postavlja pitanja na koja odgovara katkad žena, koja sjedi na desnom stražnjem sjedalu, a katkad muž, koji je na suvozačkom mjestu. U jednom ili dva kadra prikazana su i djeca, na lijevom dijelu stražnjega sjedala. Da su protagonisti doista bili tako raspoređeni u jednom autu, ne bi bilo mjesta za redatelja ni za snimatelja (čiji bi položaj, sudeći po kutu snimanja, bio na lijevom stražnjem sjedalu, gdje ne mogu istodobno sjediti i djeca). Osim toga, u većini kadrova gdje muž govori, po položaju njegova tijela i smjeru pogleda očito je da se obraća nekome na sjedalu iza sebe, a nipošto Kenediju koji je kraj njega. Budući da se može pretpostaviti da se, iz obzira i poštovanja prema protagonistima, koji se očito još nisu sasvim oporavili od šoka zbog nepredviđena prisilnog povratka u Srbiju tijekom noći, nije zahtijevalo od njih da se voze u dva navrata, vjerojatno su bili raspoređeni u dva auta.

Iako je u načinu na koji je prizor snimljen i montiran, kao što je i inače često slučaj kod Žilnika, očit trud oko minimalizacije dojma dramaturške nedosljednosti, ipak je jasno da pitanja bračnom paru nije postavljao Kenedi (kadrovi s njime na vozačkom mjestu možda su i snimljeni naknadno), već druge osobe koje su bile po jedna u svakom autu. Moglo bi se reći da se radi o “kompromisu” između reprezentacije koja se trudi održati izdvojenost, odnosno ontološku zasebnost prikazanog svijeta, i neizravno očite uporabe dokumentarističke metode (intervjua), kojoj je inače cilj upravo uspostaviti vezu između prikazanog svijeta i svijeta gledatelja. “Nezgrapnost” tog spoja ima refleksivni učinak, u kojem se oba njegova elementa međusobno kritički osvjetljavaju te do izražaja dolazi krhkost i konstruiranost, kako izdvojenog filmskog svijeta koji se prikazuje kao “dan” tako i pokušaja izjednačenja filmskog s izvanfilmskim svijetom: odnosno, kako igranoga tako i dokumentarnoga filma.

3.1.3. Igrani prizori

Naposljetku, igrane prizore ne treba previše objašnjavati: radi se o prizorima u kojima je vidljivo da njihovi glavni sudionici glume, odnosno da svoje ponašanje i replike pokušavaju u nekoj mjeri prilagoditi uputama koje su, vjerojatno, dobili od redatelja. Iz tog se razloga te stoga što ti prizori redovito služe pokretanju radnje, može reći da je kod njih ponajprije istaknuta igrana funkcija. Primjera se može naći jako puno, budući da u većini Žilnikovih dugometražnih filmova prevladavaju takvi prizori. U pogledu reprezentacije oni se dakle više-manje mogu poistovjetiti s prizorima u fikcionalnim igranim filmovima; ono što ih kod Žilnika čini specifičnima jest neprofesionalna gluma naturščika te “amaterski” režijski i scenaristički stil. Nije stoga potrebno navoditi konkretne primjere.

3.2. Referencijalnost

Jedan od zanimljivih aspekata Žilnikova rada je kombinacija realističkog i dokumentarističkog elementa s jedne strane, te neobaveznog i humorističkog s druge. Iako razlika između rekonstrukcije stvarnih događaja i fikcije kod Žilnika nikad nije izvjesna, može se kao njenu naznaku shvatiti razliku u ozbiljnosti tona, koja se primjećuje kako na razini individualnog filma tako i, budući da pojedini filmovi pretežu prema jednoj ili drugoj strani, na razini opusa u cjelini. Razlika u tonu navodi i na različito gledateljsko tumačenje odnosa prikaza prema stvarnosti: ozbiljniji ton potiče gledatelja da više značaja pridaje dokumentarističkoj funkciji u filmu, odnosno njegovoj težnji da gledatelja osvijesti i informira o nekom problematičnom aspektu izvanfilmske stvarnosti, dok manje ozbiljan ton u većoj mjeri ističe distancu između svijeta gledatelja i filmskog svijeta

te potiče doživljavanje filma kao zabave. U “nerealističke” elemente, koji filmu pridaju lagani-ji, neobavezniji, humoristički ton, mogu se ubrojiti parodijski pristup popularnim žanrovskim obrascima, koji zbog “amaterskog” stila i niskobudžetne produkcije unose element *trasha*, zatim komički element vezan uz pojedine likove te bizarne i smiješne situacije u kojima se likovi nerijetko nalaze. Osim toga kod Žilnika i povremeno korištenje profesionalnih glumaca može se shvatiti kao indikacija fikcionalnog elementa.

Među popularnim žanrovima za kojima Žilnik poseže su: western (*Crno i belo*, 1990), melodrama (*Bruklin-Gusinje*), film ceste (*Stara mašina*), distopijska znanstvena fantastika (*Lijepa žene prolaze kroz grad*), romantična komedija (*Kud plovi ovaj brod*, 1998)¹⁷ i *soap opera* (*Stanimir silazi u grad*, 1984; *Dunavska sapunska opera*, 2006). Prvi će primjer biti dovoljan kako bi se pojasnila uloga žanrovskih obrazaca u fikcionalizaciji. Jedna od karakteristika vesterna u filmu *Crno i belo* je motiv starih suparnika s nerazriješenim računima iz prošlosti, od kojih obojica žive na rubu ili izvan zakona, ali ipak jedan od njih jasno zauzima poziciju pozitivnog lika, a drugi negativnog (radi se o starom rokeru, ocu jednog od glavnih likova Saše, koji je imenovan samo kao “čale”, i Milanu, vlasniku restorana sumnjive prošlosti, ocu glavnog ženskog lika Milene)¹⁸. Lik “čale” pogotovo je blizak tipu razbarušenog odmetnika i samotnjaka koji se nigdje ne uklapa i ne mari za društvene konvencije. Ozračje vesterna u film donekle unosi i motiv uzgoja i jahanja konjâ, kao i završni obračun starih neprijatelja. Sama referenca na western, kao zasigurno jedan od “najfikcionalnijih” žanrova u gledateljskoj percepciji (uz primjerice znanstvenu fantastiku i horor), koji se k tome ponajprije veže uz poodmaklo razdoblje filmske povijesti¹⁹, dovoljna je da gledatelja odvrati bilo od kakvog “realističkog” tumačenja filma.

Osim toga, kombinacija žanrovskih obrazaca, Žilnikova “amaterskog” stila i montažne konstrukcije, kojoj (pogotovo u središnjem dijelu filma) odgovara izraz “krpež”, približava *Crno i belo* kategoriji *trash* filma. Međutim, očito je da se ne radi o manje uspješnoj imitaciji visokobudžetnih filmova istog žanra, koja u još većoj mjeri poseže za klišejima, već, naprotiv, o njihovoj parodiji, o filmu svjesnom svojih ograničenja, koji odbacuje pretenziju, kako na “visoku umjetnost” tako i na tehničku doradenost skupe komercijalne produkcije (što je, uostalom, svojstveno cjelini Žilnikova opusa)²⁰ te naprosto sam sebe ne shvaća pretjerano ozbiljno, ne dajući time povoda ni gledateljima da ga shvate kao dramatizaciju stvarnih životnih peripetija njegovih protagonista.

U gotovo svakom dugometražnom Žilnikovu filmu ima barem jedan lik koji više od drugih funkcionira kao nositelj komičkog elementa. U filmu *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* (1980) to je u nekoj mjeri Budin prijatelj dugih brkova i glasna govora koji graniči s vikanjem; u *Bruklin-Gusinju* tu ulogu preuzima Šeljo, vlasnik kafića u kojem rade junakinje Goca i Ivana, pogotovo u prizorima gdje imitira plač bebe i glumi hipnotizera; u *Staroj mašini* čistač na radiju i odbjegli tajni suradnik slovenske policije Miha svoj komički dar iskazuje, među ostalim, i u klaunovskoj cirkuskoj točki; Reubenov strah od vode i nespretni pokušaji uzjahivanja konja u *Crnom i belom*

ANJA IVEKOVIĆ-
MARTINIS:
REFLEKSIVNOST
DOKUDRAME
NA PRIMJERU
DUGO-
METRAŽNOC
OPUSA
ŽELIMIRA
ŽILNIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

17 Navedene žanrove u spomenutim filmovima prepoznaje i Jončić (usp. Jončić, 2002).
18 Sam naslov može se shvatiti kao ironična referenca na poznatu konvenciju vesterna koja crnu, odnosno bijelu boju veže uz suprotstavljene etičke pozicije glavnih likova.

19 Western, kao žanr kojega je “zlatno doba” davno prošlo te je stoga prepoznatljiv kao žanr, zacijelo ima učinak poticanja svijesti gledatelja o žanru kao takvome, odnosno o njegovoj konstruiranosti.

20 Kako bi sam autor kritički rekao: “Mi imamo ili neki šminkerski formalizam u umetnosti ili profesionalizam.” (usp. Babić, 1986)

dio su komičkog predaha od ionako komičnog “akcijskog” zapleta; u *Kud plovi ovaj brod* Đorđe je neosporivo središnja komička figura, i po načinu glume i po ulozi; Kenedijev ležeran i ponekad vulgaran, ali čisto pragmatičan odnos prema seksu najsmješniji je element u filmu *Kenedi se ženi* (2007). Komički element vezan uz ove protagoniste privremeno skreće pozornost s njihove životne situacije i nošenja s njom, odnosno s problemima vezanima uz njihov društveni i ekonomski status (što bi bila uobičajena tema društveno angažiranog dokumentarca ili dokudrame), na druge aspekte njihove ličnosti, pogotovo njihove zabavljačke sklonosti i talente. Na taj način oni u filmu nastupaju kao “punije” osobe, koje nisu obilježene isključivo teškom situacijom u kojoj se nalaze te zahvaljujući svom duhu i duhovitosti izmiču nemoćnoj poziciji žrtve socijalne nepravde. Osim toga, njihove komičke izvedbe u film unose laganiji ton, koji gledatelja privremeno udaljuje od političkog i socijalnog “programa” te njegov doživljaj približava doživljaju fikcionalnog filma.

Komički se element kod Žilnika također često javlja na razini situacije, koja je nezamisliva, bizarna i smiješna, ali je u redateljskom, scenarističkom i glumačkom pogledu predstavljena kao uobičajena.²¹ U *Ranim radovima* mnogo je takvih situacija, na primjer kad glavni likovi na proplan-ku usred ničega iz nejasnih razloga teškom mukom guraju stari auto uz brdo i potom ga jedva zaustavljaju da se ne strmoglavi s druge strane (iako u ovom filmu takvi prizori uz komički imaju i jasan tragički ton); u *Bruklin-Gusinju* takva je situacija npr. kad Šeljo i njegov pomoćnik, vozeći Ivanu u Gusinje, putem stanu kod neke seoske škole i upadnu na sat zemljopisa kako bi Ivani na karti pokazali kamo idu, na što se profesor koji drži sat nimalo ne naljuti, već im pristojno kaže: “Može, može, samo izvolite”; prizor glavnoga lika Giuseppea i vozača kamiona koji prevozi namještaj kako sjede na tom istom namještaju na travnjaku kraj ceste u sumrak, a potom i usklađeno stupaju uz glazbu u *off-u*, glumeći austrougarske vojnike, predstavlja komičnu stanku na početku filma *Kud plovi ovaj brod*; *Tako se kalio čelik* (1988) obiluje bizarnim situacijama, kao što je kupanje jedne od junakinja u kadi s dvojicom potpuno odjevenih radnika, koji potom takvi, prekriveni pjenom, hodaju po stanu; jedan od najsmješnijih momenata u filmu *Dupe od mramora* (1995) jest kad glavni lik, transvestit i prostitutka Merlin, prijateljici uz pomoć velikog drvenog valjka za tijesto vrlo uvjerljivo demonstrira kako se mušterijama stavlja kondom i što se potom radi kod pružanja seksualnih usluga; naposljetku, teško je zamislivo da direktori propalih tvornica, u strahu od pobunjenih radnika, napuštaju svoje luksuzne kuće i s obiteljima kampiraju kraj autoceste, gdje ih onda na vrlo smiješan način otima skupina mladih anarhista prerusenih u čistače ulica, što se događa u *Staroj školi kapitalizma* (2009). Kao i komički likovi, opisane situacije djeluju kao prizori iz fikcionalne komedije.²²

21 To na više mjesta primjećuje i Jončić (usp. Jončić, 2002).

22 Bez pretenzije na potpunost, mogu se navesti ovi profesionalni glumci u Žilnikovim filmovima: Milja Vujanović i Bogdan Tirnanić u *Ranim radovima*; Snežana Nikšić i Ljuba Tadić u *Beogradu, dobro jutro*; Ljuba Tadić i Milena Dravić u *Lijepo žene prolaze kroz grad*; Damjana Černe u *Posrnulim ovčicama*;

Lidija Stevanović u *Vrućim platama*; Lazar Ristovski, Tatjana Pujin, Ljiljana Blagojević i Relja Bašić u *Tako se kalio čelik*; Ivana Žigon i Lidija Stevanović u *Bruklin-Gusinju*; Rahela Mačić, Andrej Rozman i Snežana Nikšić u *Staroj mašini*; Lidija Stevanović u *Dupetu od mramora*; Gordana Kamenarović, Branislav Popović i Jelena Jovanović Žigon u *Kud plovi ovaj brod*.

3.3. Klasifikacija filmova prema reprezentaciji i referencijalnosti

Uzimajući u obzir kategorije reprezentacije i referencijalnosti izložene u prethodnim poglavljima, može se sada poduzeti grubi pokušaj klasifikacije Žilnikova dugometražnog opusa, prema omjerima dokumentarnog, dokudrarnog i fikcionalnog elementa. Filmovi će biti podijeljeni u četiri skupine, u rasponu od igranih te potpuno ili gotovo potpuno fikcionalnih do onih koji su po osnovnoj strukturi bliski nenarativnom dokumentarnom filmu. Ovakva klasifikacija može se, dakako, shvatiti tek okvirno i provizorno, budući da Žilnikovi filmovi zapravo izmiču bilo kakvom strogo razvrstavanju po navedenim kriterijima, što je vidljivo i iz heterogenosti nekih od predloženih klasifikacijskih skupina.

U prvu skupinu spadali bi *Rani radovi* (1969), *Lijepa žena prolaze kroz grad* i *Tako se kalio čelik*. Drugi i treći film Jončić također obrađuje u zasebnom poglavlju pod naslovom "Nadrealizam, parodija, angažovanost" te kaže kako se u njima "dokumentarizam ne koristi kao polazno izražajno sredstvo i pored toga što je u pojedinim segmentima prepoznatljiv. Amateri su zauzeli drugi plan..." (Jončić, 2002: 115). U trećem od navedenih filmova teško je raspoznati ikakav trag dokumentarizma, a u drugom se, kao što je već objašnjeno, dokumentarni materijal koristi na takav način da u potpunosti gubi dokumentarnu funkciju. S druge strane, gotovo sve navedene naznake fikcionalnosti prisutne su u velikoj mjeri u oba djela. *Rani radovi*, Žilnikov prvi dugometražni film, u kojem se isto tako ne naziru dokumentaristički elementi, nesumnjivo spada u ovu skupinu, iako su naznake fikcionalnosti u njemu nešto drugačije nego u ostalim filmovima: neobične situacije u kojima se likovi nalaze u kombinaciji s fragmentarnom narativnom strukturom stvaraju dojam nejasne motivacije njihova ponašanja; psihološka izdiferenciranost likova je minimalna; dijalog se sastoji gotovo u potpunosti od parola i kratkih fragmenata (uglavnom od jedne ili nekoliko rečenica) političko-ekonomske teorije. Ovo su, dakle, *fikcionalni igrani filmovi*.

U sljedećoj skupini našao bi se najveći broj Žilnikovih dugometražnih ostvarenja. Kronološkim redoslijedom to su: *Beograde, dobro jutro* (1985), televizijska serija *Vruće plate* (1987), *Bruklin-Gusinje, Stara mašina, Crno i belo, Dupe od mramora, Kud plovi ovaj brod, Kenedi se ženi i Stara škola kapitalizma*. Ova su djela, kao i ona iz prethodne skupine, velikim dijelom igrana i strukturirana su narativno. Međutim, u nekima od njih se ipak javljaju malobrojni, ali zamjetni dokumentarni elementi, ponajprije u obliku dokumentarnih i dokumentarno-igranih prizora. Naznakâ fikcionalnosti također ne nedostaje, ali ni indikacija da su neki elementi u filmu preuzeti iz stvarnih života protagonista: često se koriste njihova stvarna imena, navedena na odjavnoj špici (katkad čak i u slučaju profesionalnih glumaca, odnosno glumica); jezici kojima naturščici više ili manje tečno govore upućuju na djelomično poklapanje njihove životne priče s filmskom (Škeljzenova mješavina bruklinskog engleskog i albanskog; Reubenova, Kenedijeva i Giuseppeova višejezičnost); uvjerljivost kojom prepričavaju zgrade ili dijele saznanja iz svog stvarnog života, za razliku od načina na koji izgovaraju naučene replike. No, u filmovima ove skupine temelj strukture ipak i dalje čini fikcionalna radnja, pa bi ih se stoga moglo obilježiti kao *fikcionalne igrane filmove s elementima dokudrame i dokumentarnog filma*.

Treću skupinu činili bi filmovi koji se od cjelokupnog Žilnikova opusa s najviše prava mogu smatrati dokudramama, iako, naravno, tek uvjetno. To su *Vera i Eržika* (1981), *Druga generacija* (1983), *Stanimir silazi u grad, Tvrđava Evropa* (2000), *Kenedi se vraća kući i Evropa preko plota*, od kojih se posljednja tri bave socijalnim i ekonomskim problemima vezanima uz schengensku granicu i imigrantsku politiku Europske unije. Iako su i ovi filmovi dijelom igrani, dokumentarni i dokumentarno-igrani prizori su mnogobrojni (u trećem i petom filmu oni možda čak količinski premašuju igrane), a naznake fikcionalnosti minimalne. Osim toga, igrani prizori u ovim filmo-



Tako se kalio
čelik (1988)

vima pretežno zadržavaju ozbiljni i socijalno angažirani ton dokumentarnih segmenata. Iako se te karakteristike nipošto ne mogu shvatiti kao jasna indikacija da se radi o koliko-toliko vjernim rekonstrukcijama stvarnih događaja iz životâ protagonistâ ili nekih drugih ljudi²³, one potiču, ako ne na dokudramsko, barem na realističko čitanje narativnog segmenta filma. Filmove iz ove skupine moglo bi se dakle, uvjetno, smatrati *dokudramama s elementima dokumentarnog filma*. Film *Stanimir silazi u grad* donekle predstavlja iznimku u ovoj skupini, zahvaljujući sporednoj radnji (o peripetijama mlade prisilno udane Romkinje), u kojoj se mogu prepoznati elementi *soap opere*, odnosno ljubavne drame, po čemu bi se ovaj film mogao smatrati *dokudramom s elementima fikcionalnog igranog filma*.

Zadnju skupinu čine samo dva filma, *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* i *Dunavska sapunska opera*, jedinstvena u Žilnikovu opusu po mjeri u kojoj se približavaju nenarativnoj dokumentarnoj formi, zadržavajući pritom i ponešto od narativne strukture, iako se u pogledu referencijalnosti razlikuju. U prvom filmu, narativna struktura je na početku filma relativno čvrsta, i po svemu sudeći radi se o dokudramskoj rekonstrukciji Budinog bolničkog liječenja nakon ozljede pri radu, da bi nakon njegova izlaska iz bolnice postala puno slobodnija nego u ostalim filmovima: Bude obavlja razne poslove, ide u lječilište na kuru ljekovitim blatom, gradi kuću, unuku posuđuje no-

23 Jedino natpisi na početku *Vere i Eržike*, u kojima se navode imena i prezimena, datumi rođenja i početka rada te opisi radnih mjesta glavnih

junakinja, predstavljaju uobičajen postupak kojim se u dokudrami upućuje na to da se radi o stvarnim osobama i njihovim iskustvima.

vac za produkciju plesne predstave i ljut je kad mu ih on nakon godinu dana ne vraća, ali najveći dio filma sastoji se od posjetâ prijateljima i sumještanima i razgovorâ s njima (koji su vjerojatno prikriveni intervjui) o raznim temama, od kojih su najčešća njihova iskustva iz Prvog svjetskoga rata. Struktura filma izrazito je fragmentarna, prizori su kratki i nerijetko montažno rascjepkani, tako da se kadrovi iz istog prizora ponekad pojavljuju u velikim vremenskim razmacima tijekom filma, a uzročno-posljedične i prostorno-vremenske veze među prizorima vrlo su labave i često ih je nemoguće odrediti.

Ovakva struktura tipična je za neke vrste dokumentarnog filma, u kojima se prizori montažno povezuju po principu tematske ili idejne bliskosti, a ne kontinuiteta razvoja radnje.²⁴ U ovom se slučaju, dakle, radi o *dokumentarnom filmu-dokudrami*, odnosno o *dokumentarnom filmu s elementima dokudrame*. *Dunavska sapunska opera* najvećim dijelom je dokumentarni film o uzgajivačima konja uz Dunav, sastavljen od prizora njihovih razgovora i rada, no u taj okvir ubačeni su i poneki igrani prizori, u kojima se na labavo strukturiran način razvija priča o ljubavnoj vezi konobarice i mladog uzgajivača konja. Kao u slučaju filma *Stanimir silazi u grad*, igrani prizori u film unose (što je naznačeno i u naslovu) elemente *soap opere*, odnosno ljubavne drame, i time ovo ostvarenje čine *dokumentarnim filmom s elementima fikcionalnog igranog filma*.

3.4. Kombiniranje dokumentarnih i igranih elemenata

Naposlijetku, nakon analize dokumentarnih, dokudramskih i fikcionalnih elemenata u Žilnikovim filmovima te razvrstavanja samih filmova prema zastupljenosti tih elemenata, trebalo bi navesti još nekoliko primjedbi o načinu na koji su oni u filmovima kombinirani. Igrani prizori uglavnom su više-manje čvrsto međusobno povezani kontinuitetom dramske radnje (primjer iznimke bili bi *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* te u nekoj mjeri *Crno i belo*), koja se, unatoč scenarijskim i režijskim “nezgrapnostima” i nedosljednostima, lako prati. Za razliku od toga, dokumentarne i dokumentarno-igrane prizore povezuje samo sličnost formata (obični ili prikriveni intervju, odnosno razgovor) te donekle slične teme i sociokulturno okruženje razgovorâ. Takve su poveznice tipične za izlagački dokumentarni film, za razliku od promatračkog i igranog filma, no u nedostatku primjerice jasnog i kontinuiranog razvoja argumentacije u prilog određenom gledištu u odnosu na teme dotaknute u razgovorima (upravo taj retorički element često predstavlja temelj strukture dokumentarnog filma), dokumentarni i dokumentarno-igrani prizori u Žilnikovim filmovima u odnosu na igrane uglavnom ostavljaju dojam međusobne nepovezanosti te se s pravom može reći da su njegovi filmovi velikom većinom strukturirani kao igrani, odnosno da film u cjelinu povezuje ponajprije dramska radnja razvijena u igranom segmentu.

U filmovima koje smo u prethodnom poglavlju obilježili kao fikcionalne filmove s elementima dokudrame i dokumentarnog filma, u kojima su dokumentarni i dokumentarno-igrani prizori relativno rijetki, što znači da ih u cijelom filmu ima tek nekoliko, ti se prizori redovito javljaju u središnjem dijelu filma, nakon što su predstavljeni glavni likovi i situacija u kojoj se nalaze te je pokrenut zaplet, a prije nego što dođe do raspleta. Dokumentarni i dokumentarno-igrani prizori stoga u tim filmovima djeluju kao digresije ili “stanke” u zapletu. U filmovima treće skupine, dokudramama s elementima dokumentarnog filma, ti su prizori znatno brojniji i raspoređeni su tako da se više-manje pravilno izmjenjuju s igranim prizorima, čime se u većoj mjeri postiže rav-

ANJA IVEKOVIĆ-
MARTINIS:
REFLEKSIVNOST
DOKUDRAME
NA PRIMJERU
DUGO-
METRAŽNOG
OPUSA
ŽELIMIRA
ŽILNIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

²⁴ Radi se u prvom redu o Nicholsovu “izlagačkom” (*expository*) modusu (usp. Nichols, 1991: 34–38).

nopravnost između tih vrsta prizora te se ni jedna ne ističe kao dominantna, iako dramska radnja igranoga segmenta i dalje predstavlja glavni vezivni element filma.

U prilog posljednjemu govori i činjenica da su dokumentarni i dokumentarno-igrani prizori uglavnom uvedeni u film uz narativno opravdanje, tako da se ne doimaju nasumično ubačeni u radnju. Katkad je to opravdanje slabije razrađeno, ali ima i primjera koji pokazuju Žilnikovu scenarističku dosjetljivost. Jedan od njih je prizor iz filma *Kenedi se vraća kući*, u kojem mladi Rom kojem je oduzeto pravo na azil u Njemačkoj, pa privremeno živi s Kenedijem u njegovu autu, svojom kamerom snima "videoporuke" romskih djevojčica njihovim prijateljicama u Njemačkoj, od kojih su odvojene zbog prisilnog povratka u Srbiju. Doduše, nije jasno zašto bi on to snimao, budući da su slabi izgledi da će se ikad vratiti u Njemačku kako bi te snimke uručio onima kojima su namijenjene, ali ta sitna nelogičnost ne kvari učinkovitost postupka. Posebno uspelim može ga se smatrati i zbog toga što se oslanja na uvriježenu praksu iz dječjih televizijskih emisija, u kojima se djeci daje mogućnost da pred kamerom pozdrave svoje prijatelje i obitelji. Takav je format izrazito prikladan za djevojčice osnovnoškolske dobi, koje se u tim prizorima u filmu pojavljuju, jer se može pretpostaviti da im je dobro poznat.

Osim pozdrava prijateljima, djevojčice ukratko govore i o svojim novim životnim uvjetima u Srbiji, uspoređujući ih s onima u Njemačkoj. Nakon njih, također u formatu koji je zapravo jednak običnom dokumentarističkom intervjuu, o naglim i mučnim promjenama u svojim životima zbog prisilnog povratka govore i njihovi roditelji. U ovom se prizoru dakle još jednom spajaju refleksivnost i realizam, s jedne strane kroz referencu na prepoznatljiv televizijski format, koji u ovom kontekstu djeluje donekle kao parodija, a donekle kao ozbiljnija varijanta forme na koju se referira, i s druge strane tako što gledatelja gotovo neprimjetno uvlači iz igranog konteksta u standardnu dokumentarističku formu intervjua, tako da svijest o toj formi gledatelju dolazi tek naknadno.

Kako kaže Steven N. Lipkin u knjizi *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, budući da dokudrama zapravo, kao i dokumentarni film, iznosi argumentaciju u korist nekog stajališta o temi kojom se bavi, ali to, za razliku od dokumentarnog filma, ne čini izravno, nego "po analogiji", ta filmska forma, kako bi osigurala opravdanje (*warrant*) odnosno legitimnost stajališta koje zastupa, ubacuje dokumentarne materijale između sekvenci dramske rekonstrukcije. Ključni moment za formu dokudrame bi stoga bilo dokazivanje, odnosno pokazivanje kako dramska rekonstrukcija kao spekulativni element proizlazi iz i utemeljena je na "ono-me što je poznato" (*the known*) – na indeksičnom dokazu koji predstavlja dokumentarni materijal (usp. Lipkin, 2002: 4–5).

U Žilnikovu se opusu u pogledu Lipkinova "opravdavanja" (*warranting*) može primijetiti razlika između filmova iz druge i iz treće skupine. S obzirom na očite naznake fikcionalnosti, za one iz druge skupine ne može se reći da pretendiraju na istinitost priče ili njenu reprezentativnost za određeni stvarni izvanfilmski kontekst, pa prema tome ni dokumentarni segmenti ne obavljaju u punom smislu funkciju njena legitimiranja. No, oni ipak pružaju neke naznake stvarnog socijalno-kulturnog, političkog ili ekonomskog konteksta u koji su fikcionalne priče smještene, čineći ih time malo više zamislivima (ili, možda je bolje reći, malo manje nevjerovatnima). Filmovi iz treće skupine puno su bliže Lipkinovu opisu. U njima dokumentarni segmenti imaju istu funkciju kao u onima iz druge skupine, samo što su u tome puno opširniji, a pritom izostaju naznake fikcionalnosti (*Evropa preko plota*), ili su pak specifični po tome što u film unose primjere drugih, stvarnih priča sličnih onoj iz igranog segmenta, bila ona fikcionalna ili ne (*Tvrđava Evropa*, *Kenedi se vraća kući*). Možemo stoga zaključiti da je Lipkinov pojam opravdavanja primjenjiv ponajprije

na treću skupinu Žilnikovih filmova, i to ne u smislu dokazivanja *istinitosti* konkretne priče, već njene *reprezentativnosti* za određeni izvanfilmski kontekst, neovisno o tome kakav je u njoj omjer fikcionalnih i stvarnih elemenata.

Refleksivni potencijal dokudrame, kao što je već rečeno, upravo je u njoj reprezentacijskoj dvojnosti. Žilnik je među ostalim specifičan po tome što tu dvojnju prirodu dokudrame, uz njenu uobičajenu artikulaciju kroz kombiniranje dokumentarnih i igranih prizora, aktualizira i na razini pojedinačnog prizora. Radi se, dakako, o prizorima koje smo obilježili kao dokumentarno-igrane. Iako bi se moglo reći da dokumentarni element u tim prizorima prevladava, oni su ponekad uklopljeni u naraciju na takav način da predstavljaju dramsku rekonstrukciju prošlih zbivanja. Možda je najbolji primjer toga prizor *flashbacka* iz filma *Kenedi se vraća kući*, u kojem, nakon natpisa koji kaže “Mjesec dana ranije – Kosovska Mitrovica” (“One month earlier – Kosovska Mitrovica”), Kenedi dolazi iz Njemačke na Kosovo, gdje doznaje kako je kuća njegove obitelji, kao i mnoge druge romske kuće, uništena, te pronalazi dio grada gdje Romi sad žive u improviziranim kućicama i skupinu romskih žena ispituje o njihovim trenutačnim životnim uvjetima. Taj prizor po svemu nalikuje na neformalni skupni intervju snimljen na licu mjesta bez gotovo ikakve pripreme, a istodobno bi se trebalo raditi o rekonstrukciji događaja iz Kenedijeva života koji je prethodio glavnoj radnji.²⁵

Reprezentacijska dvojnost ovakvih prizora može se uočiti u odnosu između dvaju vremena: vremena snimanja i vremena naracije. Rodove fikcionalnog igranog filma, dokumentarnog filma i dokudrame može se razlikovati, među ostalim i po odnosu između tih dvaju vremena. U fikcionalnom igranom filmu taj se odnos ne može odrediti i nije relevantan, budući da se fikcionalna radnja ne zbiva u istom svijetu u kojem se događa snimanje filma. U dokumentarnom filmu, pogotovo onome promatračkoga tipa, vrijeme naracije jednako je vremenu snimanja, jer je bit promatračkoga filma prikaz zbivanja koja se u stvarnom svijetu spontano odvijaju pred kamerom u trenutku snimanja. U dokudrami pak, budući da se radi o filmskoj rekonstrukciji događaja do kojih je došlo prije početka snimanja, vrijeme naracije jasno *prethodi* vremenu snimanja; drugim riječima, filmski prikaz je obilježen vremenskom distancom u odnosu na događaje koje prikazuje.

ANJA IVEKOVIĆ-
MARTINIS:
REFLEKSIVNOST
DOKUDRAME
NA PRIMJERU
DUGO-
METRAŽNOG
OPUSA
ŽELIMIRA
ŽILNIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

25 Posezanje za ovim postupkom pri radu s naturščicima razumljivo je iz praktičnih razloga: umjesto da se troši vrijeme i energija na pripremanje prizora, odnosno na osmišljavanje dijaloga, koji protagonisti zatim moraju naučiti, prizor se koncipira dokumentaristički, što znači da im se daje mogućnost da na pitanja odgovaraju spontano i time uvjerljivije. Po tom shvaćanju dokumentarni element u neku ruku “služi” igranomu, tako što osigurava veću uvjerljivost izvedbe. No, može se pristupiti i iz suprotne perspektive: dramska rekonstrukcija može se shvatiti kao naprosto popularna i pristupačna forma koja služi kao povod za uključivanje dokumentarnog materijala, koji, osim što funkcionira kao “opravdanje” prikazu rekonstruirane priče, zadržava i vlastiti nezavisni dokumentarni značaj.

Oba su pristupa relevantna pri razmatranju Žilnikova opusa. Sam autor kaže: “Dve metode su mi posebno predstavljale izazov, što objašnjava zašto sam pokušavao da ih spojim u jednu metodu. Rad sa unapred napisanim tekstom i glumcima omogućava da precizno formulišete radnju, emocije i odnose sa glumcima; snimanje dokumentarnog filma daje mogućnost artikulacije ‘delova života’ u novu celinu. Spoj ta dva metoda omogućava deset puta efektivnije snimanje filma, ekonomičnije i direktnije nego kad radite ‘čisto’” i “Moja metoda je: osobe ili događaji koji me zanimaju budu obuhvaćene kao *ready-made* deo budućeg filma, tako da od trenutka kada se odlučim za priču filma do njene konačne realizacije prođe manje od šest meseci.” (Prejđová 2009)

No, u gore opisanom prizoru, koji funkcionira i kao dramska rekonstrukcija i kao dokumentarni intervju, odnos između dvaju vremena je proturječan: vrijeme naracije ujedno prethodi vremenu snimanja i stapa se s njim. Razlog tome je što isti prizor obuhvaća dvije naracije: jedna je razgovor koji je Kenedi, pretpostavlja se, s Romkinjama vodio mjesec dana prije snimanja filma, kad se prvi put vratio na Kosovo, a druga je razgovor koji, najvjerojatnije sada s nekim drugim Romkinjama, vodi u trenutku snimanja. Prva naracija čini dramsku rekonstrukciju, "indeksičnu ikonu", a druga indeksični dokumentarni prikaz. Ovdje je dakle, uz vremensku distancu koja proizlazi iz indeksično-ikoničkog prikaza, prizor obilježen i istodobnošću indeksičnosti. Na taj način, ističući aktualnost prikazanoga, umanjuje se dojam distance između gledateljeve stvarnosti i filmske stvarnosti, što je i inače cilj dokumentarizma. Spomenute Romkinje nisu samo dio jedne epizode u Kenedijevu životu; njihova životna situacija u vrijeme snimanja filma i dalje je ista kakva je bila mjesec dana ranije, njihovi problemi su aktualni i zato je dokumentaristički prikaz izrazito prikladan za taj prizor, iako se nominalno radi o rekonstrukciji.

Zaključak

Cilj ovog rada bio je, na primjeru filmova Želimira Žilnika, pokazati potencijal dokudrame kao forme za problematizaciju odnosa dokumentarnog i igranog filma, a rad se fokusirao na analizu i klasifikaciju kao prvi korak prema obradi vrlo slojevite i široke problematike. Granični položaj dokudrame omogućuje joj specifičnu vrstu refleksivnosti, koja za sobom ne povlači odustajanje od realizma. Izrazito refleksivan pristup u dokumentarnom filmu otvara široko polje stvaralačke slobode, jer je film usredotočen na sam proces stvaranja značenja u filmskom mediju, odnosno na srodna i općenitija semiološka i estetička pitanja, kao i njihov širi kulturni i politički značaj. U takvom filmu lako se može dogoditi da, zbog bavljenja samom reprezentacijom, njen predmet izgubi vlastiti nezavisni značaj i preuzme ulogu jednog od elemenata potrebnih za konstrukciju estetičko-političkog programa filma. Nichols navodi kako se, na primjer, u refleksivnom filmu nerijetko koriste profesionalni glumci, kako bi se izbjegao etički problem iskorištavanja običnih ljudi u svrhu problematizacije pitanja koja nisu izravno vezana uz njih i njihove živote. No time se, upozorava Nichols (1991: 58–59), zaobilazi etička razina dokumentarnog prikaza, umjesto da se i ona kritički obradi.

Za razliku od takve refleksivnosti, Žilnikov "samokritički realizam" iskorištava formu dokudrame kako bi u film unio refleksivni element, ne udaljujući se pritom od "stvarnosti", odnosno od samih ljudi kojima se film bavi i njihovih specifičnih iskustava, viđenja i načina prezentiranja sebe i svoje biografije. Osim specifične uporabe naturščikâ te "amaterskog" režijskog i scenarističkog stila, Žilnik koristi refleksivni potencijal koji proizlazi iz fleksibilnosti dokudrame kao granične forme tako što kombinira dokumentarizam, dokudramatizaciju i fikciju. Time on testira granice dokudramske forme, problematizirajući ujedno razliku između dokumentarnog i fikcionalnog igranog filma. Dokudrama, dakako, po definiciji uključuje određene elemente dokumentarnog i igranog filma. Zanimljivost Žilnikovih filmova je što se u njima pojavljuju i drugi elementi tih rodova osim onih koji su uobičajeni u dokudrami. Njihovo kombiniranje može se formulirati kao kombiniranje različitih reprezentacijskih kodova i referencijalnih strategija, na razini filma, kao i na razini pojedinačnog prizora. Reprezentacijski kodovi su dokumentarni i igranofilmski te se prema njihovim omjerima i odnosima u pojedinačnom prizoru može uspostaviti podjela na dokumentarne, dokumentarno-igrane i igrane prizore. Kod referencijalnih strategija mogu se izdvojiti neke naznake koje gledateljsku interpretaciju pomiču od dokudramske prema fikcionalnoj.

Karakteristika dokumentarnog filma koja nije uobičajena u dokudrami je indeksičnost, odnosno odvijanje prizora pred kamerom a da ponašanje i replike protagonista najvećim dijelom

nisu unaprijed određeni scenarijem. Indeksni prizori u dokudrami najčešće su snimke stvarnih događaja koji se u igranim prizorima dramski rekonstruiraju. No kod Žilnika se dokumentarni i dokumentarno-igrani prizori sastoje uglavnom od razgovora (običnih ili prikrivenih intervjua ili dokumentarno-igranih razgovora) koji nisu izravno vezani uz radnju igranog dijela filma. Time Žilnik u svoje filmove unosi više dokumentarizma nego što je uobičajeno u dokudrami, čineći ih mješavinama dokumentarnog filma i dokudrame ili, još zanimljivije, dokumentarnog filma i fikcionalnog igranog filma. Specifičan je kod Žilnika i postupak korištenja dokumentarno-igranog prizora kao dramske rekonstrukcije stvarnih događaja, koji osim referencijalne u film unosi i vremensku dvojnost. Naznakama fikcionalnosti mogu se smatrati parodijska uporaba žanrovskih obrazaca, komični element vezan uz određene likove ili situacije te uporaba profesionalnih glumaca (koja je, doduše, konvencija dokudrame, ali kod Žilnika, koji preferira rad s naturščicima, ona ima drugačije značenje).

S obzirom na različite kombinacije reprezentacijskih kodova i referencijalnih strategija, Žilnikov dugometražni opus može se razvrstati u četiri skupine: fikcionalne igrane filmove, fikcionalne igrane filmove s elementima dokudrame i dokumentarnog filma, dokudrame s elementima dokumentarnog filma i film *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*, koji bi se mogao smatrati dokumentarnim filmom-dokudramom, odnosno dokumentarnim filmom s elementima dokudrame. Iznimke u ovoj klasifikaciji donekle čine filmovi koji kombiniraju prevladavajuću dokudramsku ili dokumentarnu strukturu s elementima fikcionalnog filma: *Stanimir silazi u grad* (dokudrama s elementima fikcionalnog igranog filma) i *Dunavska sapunska opera* (dokumentarni film s elementima fikcionalnog igranog filma). Iz ovog popisa očita je sloboda s kojom Žilnik barata fleksibilnošću dokudramske forme, protežući je od jedne do druge krajnosti i kombinirajući na neuobičajene načine elemente dokumentarnog i igranog filma te time relativizirajući klasičnu podjelu filma na rodove. Pogotovo je zanimljivo kombiniranje indeksnih dokumentarnih i dokumentarno-igranih prizora s fikcionalnom radnjom i likovima. U tom se pogledu Žilnika može smatrati bliskim poetici dokumentarističke škole filma istine (prije svega njena najistaknutijeg autora Jeana Roucha), koja se poziva na programatsko stajalište Dzige Vertova da je u svrhu prikaza istine dopušteno koristiti se svim sredstvima koja filmu stoje na raspolaganju, pa tako i aranžiranjem prizora ili čak fikcijom.²⁶

No, kao što bi rekao Žilnik, “sve te priče o metodu padaju u vodu pred utiskom. Dakle, uvek je pitanje da li taj film uspeva da komunicira ili ne.” (Radojević, 2001) U tom je citatu naznačen zanimljiv mogući smjer istraživanja – istraživanje reakcija publike na Žilnikove filmove. On sam svoja “istraživanja” publike zasigurno provodi na projekcijama i diskusijama o svom radu, ali takvo opsežnije i sustavnije istraživanje, koje bi se služilo sociološkom metodologijom, bilo bi vrlo inovativno u kontekstu znanstvenog bavljenja Žilnikovim radom.

26 Žilnikovu vezu sa Jeanom Rouchom i filmom istine na više mjesta spominje i Jončić (usp. Jončić 2002).

LITERATURA

- A., J.**, 1968, "Filmski protest Želimira Žilnika", *Filmski svet*, 25. 4. 1968, u: Čurčić et al., 2009.
- Babić, J.**, 1986, "Ne trebaju nam disidenti", *Polet*, 17. 1. 1986, u Čurčić et al., 2009.
- Barnouw, Erik**, 1993, *Documentary: a history of the non-fiction film*, Oxford – New York: Oxford University Press
- Corner, John**, 1999, "British TV Dramadocumentary – Origins and Developments", u: Rosenthal, Alan (ur.), 1999, *Why Docudrama?: Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale: Southern Illinois University Press
- Čurčić, Branka, Sarita Matijević, Zoran Pantelić, Želimir Žilnik (ur.)**, 2009, *Za ideju – Protiv stanja: Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika* (knjiga i DVD-ROM), Novi Sad: Playground produkcija
- Gaines, Jane M.**, 1999, "Introduction: 'The Real Returns'", u: Gaines, Jane, M. i Renov, Michael (ur.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Gilić, Nikica**, 2007, *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.
- Jončić, Petar** 2002, *Filmski jezik Želimira Žilnika*, Beograd: Studentski kulturni centar
- Lipkin, Steven N.**, 2002, *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Carbondale: Southern Illinois University Press
- Nichols, Bill**, 1991, *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, Bill**, 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, Bill**, 2010, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press
- Paget, Derek**, 2004, "Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama", u: Allen, Robert C. i Hill, Annette (ur.), *The Television Studies Reader*, London: Routledge
- Peterlić, Ante**, 2001, *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Prejdová, Dominika** 2009, "Ljudi sa margine društva su pokretačka sila života na Balkanu", u: Čurčić et al., 2009.
- Puhovski, Nenad**, 1968, "Želimir Žilnik", *Omladinski tjednik*, ožujak 1968, u: Čurčić et al., 2009.
- Radojević, Saša**, 2001, "Bivše heroje sada vuku po blatu", *Blic*, 30. 7. 2001, u: Čurčić et al., 2009.
- Rosenthal, Alan**, 1999, "Introduction", u: Rosenthal, Alan (ur.), 1999, *Why Docudrama?: Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale: Southern Illinois University Press
- Turković, Hrvoje**, 1997, *Umijeće filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje**, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Zubac, Pero**, 1968, "Ne postoji crni film", *Index*, 25. 4. 1968, u: Čurčić et al., 2009.

UDK: 791.038.53(497.5 ZAGREB)"197/201"

Hrvoje Turković

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI U ZAGREBU

Kultura alternative i Multimedijalni centar SC-a

SAŽETAK: U ovome radu iznose se podaci o okolnostima nastanka Multimedijalnog centra SC-a (MM centra), osnovanog 1976. u Zagrebu, tipovi njegove djelatnosti tijekom narednih godina te pozadina i posljedice opadanja uloga Centra od 1990-ih na dalje. Ustanovljen kao programsko rješenje korisno u sklopu modernističke konstelacije djelatnosti u Kulturi SC-a, MM centar je od samih je početaka nudio različite prikazivačke i proizvodne programske sadržaje koji se mogu klasificirati kao: 1) programi interdisciplinarnosti; 2) urbane akcije; 3) novomedijjski programi; 4) redovit program eksperimentalnog jugoslavenskog filma; 5) redovit program svjetskog eksperimentalnog filma; 6) program domaće i strane videoumjetnosti; 6) filmsko-eksperimentalistički proizvodni program (ranog razdoblja MM centra); 8) alternativni filmsko-umjetnički programi. U tekstu se detaljno objašnjava svaki od navedenih tipova djelatnosti, a shodno tomu i uvjeti ustoličenja Centra kao važnog čimbenika u stvaranju alternativne filmske kulture u Hrvatskoj i regiji.

KLJUČNE RIJEČI: MM centar SC-a, alternativna kultura, eksperimentalni film, videoumjetnost, interdisciplinarnost, novi mediji

Ustanovljenje Multimedijalnog centra¹ sredinom 1970-ih bilo je prilično *ad hoc*, ali nije bilo neutemeljeno, niti bez izravna povoda. Naime, u to se doba slučajilo dosta toga što je ideju multimedijalnog centra u sklopu "sektora kulture" Studentskog centra učinilo vrlo prihvatljivom, operativno uvjerljivom i priručno korisnom.²

Modernizam i multimedijalnost – ideja i praksa

"Kultura" je Studentskog centra 1960-ih i 1970-ih bila jakim nositeljem samosvjesnih, često i programatskih *modernističkih* tendencija. Teatar e-TD, pod vodstvom Vjerana Zuppe, postao je zagre-

1 Centar je do današnjeg dana u nekoliko navrata mijenjao naziv. Osnovan je kao *Centar za multimedijalna istraživanja*, ali s logom *MM centar* prema kojem se učestalo u publicistici upućivalo na aktivnosti Centra (s mnogim "slobodnim" varijacijama, npr. *Centar MM-a*). No, izvorni se naziv poklapao s nazivom istodobnog "Centra za multimedijalna istraživanja" u sklopu Referalnog centra Sveučilišta u Zagrebu, posvećenog uporabi kompjutera i poduci u toj uporabi, što je tu i tamo izazivalo zbrku. Kad je potkraj 1980-ih Galeta dao naglasak na filmsko-prezentacijsku djelatnost Centra, promijenio je naziv u *Centar za film*, iako se i nadalje zajedno s tim nazivom kolokvijalno govorilo

o "djelatnosti MM centra", a djelatnost se i nadalje odvijala u *MM dvorani*, kako je preuređena dvorana *ABK-kabineta* nazvana i tako i bila oglašena na prilaznom pročelju. Devedesetih je Ivan Paić ustalio kolokvijalno najudomaćeniji naziv – *MM centar*, koji ću i ja koristiti.

2 Ovaj tekst napisan je 2006. kao prilog zborniku o kulturi studentskog centra pod uredništvom Feđe Vukića. Iako je zbornik bio dovršen i spreman za tisak, postupak je cenzorski obustavljen i zbornik nije nikada objavljen (o razlozima za cenzuru sam samo načuo, ali nisam imao mogućnost to provjeriti, pa ih ne iznosim). Ovdje se javlja s povijesnim ažuriranjem, nadopunom o najnovijem statusu Multimedijalnog centra.

bačko “rasadište” svjetskog kazališnog modernizma predstavama Ionesca, Pintera, Handkea i dr., ali i domaćeg modernističkog dramskog teksta i modernističke režije. Teatru e-TD je prethodilo i u njemu potom nalazilo prostor i Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK; od 1956) s izrazito modernističkim i avangardnim konceptom kazališta, a prostor Teatra e-TD bio je sjedištem Međunarodnog festivala studentskog kazališta (IFSK; od 1962. do 1973) koji je bio rasadištem modernizma.

Temeljno je opredjeljenje Muzičkog salona, pod vodstvom Nikše Glige, bila “suвременa glazba”, i to velikim i važnim dijelom upravo “nova glazba”, tj. avangardna, dovodeći mnoga važna svjetska imena, a i posebno potičući nastupe domaćih novoglazbenih skladatelja i izvođača. Muzički salon bio je usko vezan uz Muzički biennale Zagreb (MBZ), istaknuti festival vrhunske nove svjetske glazbe, surađujući s njime i ugošćujući bijenalne izvedbe. Najistaknutije izložbe Galerije SC, pod vodstvom Želimira Košćevića, bile su upravo izložbe, prvo, apstraktne umjetnosti, pa potom mnogo korjenitije izložbe i akcije tzv. “nove umjetničke prakse”, manifestacije konceptualne umjetnosti.

Opet, u prostorima Studentskog centra, a u suradnji Muzičkog salona i Teatra e-TD, gostovale su i inozemne i domaće trupe “suвременog plesa”, nositelja plesnog modernizma. Jedno od najkorjenitijih krila ovog modernističkog zamaha bile su i tzv. *multimedijalne*, odnosno *intermedijske*, *interdisciplinarne izvedbe*. Naime, “zaštitnim znakom” modernizma bila su različita “medijska proširenja”. Tradicionalni materijali i tehnologije dopunjavali su se posve novim materijalima i tehnologijama, čvrsto omeđena područja što su se držala jedino “medijski” relevantnima proširivala su se na neočekivan način, i to često na dotad “neumjetnička” područja. Tomu su se pridružili mnogi “novi tehnološki mediji” što su djelovali na istim “komunikacijskim” područjima na kojima i tradicionalne umjetnosti – fotografija, film, radio, televizija, video, a u naznakama i kompjutor – obilno se s njima preklapajući. Medijska preklapanja, ugledanja, ali i kombiniranja postala su općim pratiteljem modernizma. Ideja “multimedijalnosti”, odnosno “interdisciplinarnosti” izravna je izvedenica ove tendencije korjenitog “proširivanja” tradicionalnih medija (Rush, 1999; Youngblood, 1970).

Sav taj medijski inovacionizam postajao je umjetnički relevantan zato jer se u njemu pronalazilo sjajno sredstvo za ostvarivanje modernističkog ideala: ciljana proširivanja i preinačavanja percepcije i osjetljivosti (usp. Rush, 1999) time da ju se zaskače neobičnim procedurama, materijalima, medijskim kombinacijama, prijenosima (“proširenjima”) na neočekivana područja. Ili, kako su to ruski formalisti artikulirali, doduše za umjetnost općenito, ali nadasve nadahnuti modernističkom umjetnošću i poopćavajući njezine karakteristike: cilj je umjetnosti bio u izoštravanju percepcije njezinim “izglobljavanjem”, “očuđavanjem” uhodanih modela – bilo onih uhodanih u tradicionalnoj umjetnosti, bilo onih u svakodnevnu funkcioniranju čovjekova osjetilna i osjećajna, perceptivna i spoznajna “aparata”.

U modernistički osjetljivoj “kulturi” SC-a “medijska otvorenost” bila je radoznalo njegovana i poticana. Multimedijske, interdisciplinarne izvedbe dobile su tu svoj “otvoren izlaz” u javnost. Primjerice, od početka 1970-ih u Muzičkom salonu učestalo je nastupala grupa ACEZANTEZ koju je vodio skladatelj i dirigent/redatelj Dubravko Detoni. Taj je orkestar sustavno razrađivao “kazališnu” stranu svojeg nastupa (s Veronikom Durbešić kao “profesionalnom” glumačkom studionicom). Galerija SC-a nije samo prostorno ugošćivala nego je i poduzetno “producirala” mnogobrojne “akcije” u gradskim prostorima kao i “performanse” hrvatskih konceptualaca, koji su težili uključiti i “nove medije” u svoje izvedbe (filmsku, a poslije i videodokumentaciju često je izvodio “multimedijaš” Vladimir Petek, usp. Janjatović, 2001). A za osnivanje MM centra ključna je bila zamisao Nenada Puhovskog da u Teatru e-TD adaptira i scenski postavi Orwellovu 1984. kao upravo *multimedijalnu predstavu* – tj. kazališnu predstavu koja će kao svoj scenski element imati snimanje i emitiranje televizijskoga programa.

Utemeljenje MM centra

S jedne strane ove “multimedijalne izvedbe” – zvalo ih se tako ili ne – bile su svojevrsnim “bizarnim načinom” općeg modernističkog trenda, ali ujedno su svojom razmjernom rijetkošću, a i svojom “klasifikacijskom nejasnoćom” ostavljale dojam da se “ne uklapaju” u prevladavajuće programe bilo kojeg “odjela” kulture, čak i u uvjetima njihove programatske otvorenosti. Uvijek je bilo programskih nedoumica gdje ih izvesti (u kojem od prostora SC-a), čijom da budu “produkcijom”. Stvar se rješavala prigodno, obično “koprodukcijski” – poneke su od ovih izvedaba deklarirane kao zajedničke produkcije, recimo, Glazbenog salona i Galerije SC-a, ili Glazbenog salona i Teatra &TD, Galerije SC-a i Kina SC-a i tome slično.³

No, kako kategorijsko obilježavanje posebnim nazivom ima važnu kulturno-identifikacijsku funkciju, takvo “skitanje” multimedijalnih predstava sprečavalo je da se takve tendencije izričiti-je izdvoje i uoče kao nešto od autonomne vrstovne vrijednosti. Logično rješenje za taj problem “smještanja” i autonomne identifikacije multimedijalnih, interdisciplinarnih izvedbi bilo je osnivanje nove jedinice unutar “Kulturnih djelatnosti” SC-a⁴ koja će se imenovati *multimedijom* te postati terminološkim nositeljem ovih interdisciplinarnih koordinacija, dajući im *nazivnu* i organizacijsku autonomnost u predodžbenoj mapi postojeće kulture.

No izravan povod osnivanju MM centra bio je puno prigodniji. Naime, kako je nagoviješteno, Nenad Puhovski je tijekom 1975–76. pripremao svoju kazališnu adaptaciju Orwellova romana 1984., a u predstavi je htio uklopiti i televiziju zatvorena kruga, jer televizijski nadzor i televizijska indoktrinacija ima važnu ulogu u Orwellovu romanu. Kako je u ono doba bilo vrlo malo opreme toga tipa u Zagrebu,⁵ a i ono što je postojalo nije se moglo unajmiti, trebalo ju je posebno nabaviti za tu predstavu, a nabavu razmjerno skupe opreme za samo jednu predstavu nije bilo lako prikazati kao prihvatljiv potez. Rješenje je bilo da se ova nova tehnologija nabavi za stalno

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Produkcije svake kulturalne jedinice SC-a koristile su svaki prigodno pogodan prostor u Savskoj 25. Teatar &TD je koristio i veliku i polukružnu i malu dvoranu (sada kafić Teatra), Francuski paviljon, ali i eksterijere Studentskog centra. Muzički salon nije imao ni jednu posve vlastitu dvoranu, koncerti su se održavali ponajčešće u Polukružnoj dvorani, ali i u Galeriji, u dvorani Teatra &TD, u ABK kabinetu. Iako je Galerija SC-a imala, kao i Teatar &TD, svoj stalan izložben prostor, koristila je također sve ostale (uključujući i predvorje Kina). Zapravo, i u samome korištenju prostora Kulturnih djelatnosti SC-a postojala je “nesektorska” praksa: prostori su bili otvoreni za usuglašeno korištenje svih jedinica i svih “kulturnih akcija”, držali su se – i bili tako koncipirani – *višefunkcionalno*, tj. “multimedijski”, “interdisciplinarno”.

4 Struktura Studentskog centra (SC-a) osnivala se na pravnom sustavu tzv. ZUR-a (Zakona o udruženom radu). Studentski centar imao je više

OOOR-a (“Osnovnih organizacija udruženog rada”), a jedan od njih bio je OOOR Kulturne djelatnosti, čijim je direktorom u vrijeme osnivanja MM centra bio Petar Strpić. Iznimno važan OOOR bio je Student-servis koji je donosio prilične prihode Studentskom centru, iz kojih se dijelom financirala i kultura. OOOR-u Kulturne djelatnosti – u vrijeme osnivanja MMC-a – pripadale su posebne jedinice/djelatnosti kao što su Teatar &TD (voditelj Vjeran Zuppa), Galerija (voditelj Želimir Košćević), Muzički salon (voditelj Nikša Gligo), Kino (voditelj Hrvoje Habazin). A u njegovu sklopu bila je i Naklada, a možda i još ponešto. *Centar za multimedijalna istraživanja* (MMC) otvoren je kao dodatna jedinica OOOR-a Kulturne djelatnosti.

5 Koliko se sjećam, u usputnim razgovorima (dakle neproverjeno) spominjala se samo JNA (“vojska”) i neka bolnica, kao oni koji imaju televiziju zatvorena kruga.

djelovanje posebno ustanovljena centra, kako bi u njemu bila *novomedijskom* osnovicom daljnjeg djelovanja, a da njezina prva službena primjena bude za ovu predstavu.⁶

Naravno, ova se ideja ne bi tako zdušno prihvatila da prethodno nije postojala povoljna konceptualna nastrojenost među voditeljima pojedinih kulturnih djelatnosti i samog direktora kulturnog sektora Petra Strpića. Oni su osnivanje MM centra dočekali kao dobro programsko rješenje, korisno u sklopu modernističke konstelacije djelatnosti u kulturi SC-a.

Centar je 1976.⁷ i osnovan pod nazivom *Centar za multimedijalna istraživanja*, a za njegova prvog voditelja bio je postavljen autor ovoga teksta.⁸

Programska markiranja multimedijalnog područja

Glavni problem novoustanovljenog centra bio je, naravno, *artikulacija vlastita programa*. Nešto se nametalo na temelju već prisutnih općih ideja i nakana pri osnivanju MM centra, o čemu je bilo riječi u prvom poglavlju ovoga teksta. Ali mnogošto je tek trebalo artikulirati. Pokušat ću nekako klasifikacijski razvrstati tipove programa djelatnosti kakvi su artikulirani u prvim godinama, a potom i one koji su zavladaali poslije.

(1) *Programi interdisciplinarnosti*. Od “programskih ideja” koje su dovele do osnivanja Centra, ideja “multimedijalnosti” – u smislu *interdisciplinarnosti*, kombinacije različitih umjetnosti u

6 Ovo mi je potvrdio Nenad Puhovski u usmenom razgovoru. Njegova je bila ideja da se utemelji multimedijalni centar s videoopremom kao temeljnom proizvodno-prikazivačkom tehnologijom, a vjerojatno je bila i njegova ideja da se budući centar nazove “multimedijalnim”. On je bio odlučujuća osoba u izboru i nabavi VCR-opreme, a njegova predstava 1984. vrlo je uspješno integrirala videosnimanje i emitiranje u strukturu drame. No krhka i za uporabu komplicirana VCR-oprema tek se rijetko potom koristila i ideja da ona postane “produkcijom” osnovicom MM centra zapravo je propala.

7 Nisam osobito siguran oko datiranja. Naime, već tijekom 1975. sudjelovao sam u dogovorima za otvaranje takve jedinice, a zaposlio sam se početkom 1976, kada je Centar i aktivno proradio. U razmjerno kratku roku pripreme za ovaj tekst nisam uspio doći do izvora koji bi uputili na točan datum formalna utemeljenja MM centra u sklopu Kulturnih djelatnosti SC-a.

8 S 1974. na 1975. boravio sam na postdiplomskom studiju na New York Universityju (New York, SAD). Prvi kontakti oko preuzimanja MM centra bili su posredni – znanica povezana s djelatnošću Studentskog centra (Vesna Brabec) pismom me obavijestila o inicijativi i pitala bih li bio sklon

prihvatiti mjesto voditelja Centra. Tome sam bio sklon, te sam se nakon povratka u Zagreb, uz dogovor s direktorom Petrom Strpićem i nekim predstavnicima drugih jedinica (mislim da su prisutni bili N. Gligo, Ž. Koščević i V. Zuppa, moguće i drugi), zaposlio u OOUR-u Kulturne djelatnosti SC-a u toj ulozi. Bio sam na tom mjestu nepunu godinu (s 1976. na 1977), nakon čega sam se povukao dogovorivši se s Ivanom Ladislavom Galetom da on preuzme funkciju voditelja, što je direktor OOUR-a Strpić prihvatio. Otišao sam jer me je taj posao toliko apsorbirao i opterećivao da me onemogućivao u proučavanju i pisanju o filmu, što mi je tada bilo prioritetno. No i nakon odlaska ostao sam Galetinim bliskim suradnikom, nastupajući često kao predstavljatelj gostiju, pisac programskih napomena, voditelj razgovora, a ponekad i kao prevoditelj, pa i interpret djelatnosti Centra (usp. moj tekst o MM centru – Turković, 1978). Iako se u ovome što pišem dobrim dijelom oslanjam na iscrpnu dokumentaciju o priredbama MMC-a (uglavnom potpunu, iako ne posve, odnosno ne u svemu posve točnu – mnogo toga treba provjeriti prema onodobnim novinarskim reakcijama) koju je vodio i neizmjerljivo stavio na raspolaganje Ivan Paić, na čemu mu velika hvala, ipak se velikim dijelom oslanjam i na osobna sjećanja.

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jednu jedinstvenu izvedbu – doista je postala i polaznim i trajnim segmentom djelatnosti no-
voutemeljena MM centra. Prva takva izvedba bila je spomenuta predstava Nenada Puhovskog,
Orwellova 1984. u jesen 1976.

MM centar se u godinama nakon toga, sve do danas, pokazao zaista otvorenim suradnjama
s kolegijalnim jedinicama oko izvedba takva tipa (ponajviše s Galerijom SC-a, s Teatrom &TD i
Muzičkim salonom SC-a).⁹ Zapravo, prema tim suradnjama mogla se često izlučiti “glavna”, “do-
micilna” umjetnost koju se “proširuje” interdisciplinarnim, intermedijjskim elementima.

Postojala je tako postojana multimedijjska – konceptualna, odnosno instalacijsko-performa-
tivna linija s korijenom u likovnim umjetnostima. Tako je primjerice jedna od najranijih videoin-
stalacija-akcija bila ona Dalibora Martinisa *Video in – video out* (1977), performanse *Bilježenje ritma*
Željka Kipkea (1978), te Vlaste Delmar i Željka Jermana (1982), a zapravo bi se i mnoge akcije tzv.
proširenog filma kakve su izvodili, recimo, Malcolm Le Grice i William Raban u više navrata dale
izravno povezati s likovno ukotvljenom linijom performansa.

Od te linije razlikovala se *zvukovno-performativna linija* samo po tome što je zvuk imao na-
glašeniju komponentu, iako su izvedbe bile često blisko srođene s jedne strane s likovnim perfor-
mansama, a s druge s glazbeno-kazališnim nastupima. Galeta je, svojom osobitom osjetljivošću
prema likovnom i glazbenom kontekstu, poticao i ugošćivao mnogobrojne zvučno-instalacijske
i koncertno-performativne nastupe, pritom blisko surađujući s Muzičkim salonom i s Muzičkim
biennaleom Zagreb. Tako MM centar bilježi mnogobrojne zvučno temeljene izvedbe, kao pri-
mjerice zvučno-vizualnu instalaciju *Gaussove Budilice* P. Pignona, 1978; zvukovni performans
Tomislava Gotovca *100* na Muzičkom biennaleu (1979); višekratne izvedbe beogradskog avang-
ardista Vladana Radovanovića (npr. *Transmediji*, 1978; *Razglednica*, 1982), Nicholasa Crocompa
(*Zagrebačka zvana*, 1979); Mladena Miličevića, Josipa Magdića (*Masmantra*, 1984) i dr. Posebno je, u
suradnji s Muzičkim salonom, udomljavao svojevrsno glazbeno kazalište (npr. Mauricia Kagela u
nekoliko navrata), ili *Opera-seriju* (npr. Mirjana Broš, 1982). A u nekoliko je navrata MM centar or-
ganizirao projekcije *Muzika i film* – svjetski najistaknutijih avangardnih filmova što eksperimen-
tiraju zvukom (1985). Također su učestale bile koncertno-performativne izvedbe (npr. Festival
minimalne glazbe u sklopu Muzičkog biennalea iz 1978; *Move to sound*, Fred Došek, Igor Kuljerić,
Damir Moritz, MBZ, 1979, i mnoge druge)

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

9 Novi Centar nije imao svoj prostor (predviđena
je bila adaptacija ABK kabineta; usp. Aleksa, 1976),
pa je morao prostorno gostovati, najviše u Galeriji
SC-a. Nju se u večernjim satima pretvaralo u
kinodvoranu (uz nošenje stolica iz skladišta Teatra
&TD i montiranje posudbenog pokretnog projektora
Filmoteke 16 na maloj galeriji u prostoru Galerije ili u
sredini dvorane). Često se gostovalo i u Polukružnoj
dvorani &TD-a (ondje je održano prvo gostovanje
Video Headsa), zatim u maloj dvorani (danas kavani),
a rjeđe i u velikoj dvorani &TD-a (ali i u predvorju
Kina, u prostorijama Kluba, povremeno i u ABK
kabinetu, i drugdje). Početkom 1980-ih bivši je ABK
kabinet, prema nacrtima I. L. Galeta preuređen za
višestruke namjene te za izvedbe proširenog filma,

performansa i dr. Prvog travnja 1982. ta dvorana
– nazvana *MM dvorana* – svečano je otvorena
(usp. Polimac, 1982). U to je doba to bila jedna od,
vjerojatno, rijetkih dvorana u svijetu prilagođena
takvoj namjeni. Mnogobrojni slavni gosti bili su
ugodno iznenađeni i izrazito zadovoljni dvoranom i
njezinim mogućnostima. Bila je pogodna i za manje
kazališne predstave, izvedbe modernog plesa, za
predavanja, a predvorje je bilo prikladno za okupljanje
i izložbe, te instalacije. Dvorana MM nije isprva bila
osobito tehnološki opremljena, te je dosta opreme
(osobito videoopreme) morala posuđivati. Postupno
se tijekom vremena ipak opremila iako nikada ne tako
da zadovolji sve moguće tehnološke zahtjeve.

No, "multimedijalnost" je imala i drugo vezano, ali i "liberalnije" značenje. MM centar je bio zamišljen i kao moguća "svaštarska vreća", tj. kao udomitelj sposoban preuzeti sve ono što je kulturalno zanimljivo u svakom od tradicijskih područja umjetnosti, a "baš ne paše" njihovim unutarnje uhodanim obrascima, ili pak kulturnim standardima.

MM centar je bio, svojim prostorom kad ga je dobio, susretljiv u ugošćivanju i organiziranju mnogokojih specifično medijskih priredbi (npr. plesnih, kazališnih, predavanja i dr.). No nije pritom bio samo dobar "domaćin" – maštalački poduzetan Galeta uzeo je nekonvencionalne akcije kao izazovan programski zadatak te ih je sustavno poticao. Tako je između 1979. i 1982. izvedena serija nekonvencionalnih plakata koje su izradili primjerice Vladimir Gudac, Boris Ivandić, Ivo Vrtarić, Nenad Pepeonik i dr.; podupirao je konceptualne akcije kao primjerice one Gorana Trbuljaka *Slikanje po staklu* (po izlozima kojima je u pozadini bilo prazno platno, 1978), akcije *Čestitka za Novu godinu 1978*, akciju-izložbu *Atributivne vježbe* (razni likovni autori intervenirali su na crtežnu shemu i potpisivali je; 1978), a raspisivane su i nagrade za "angažirane fotografije" (*Napuštena motorna vozila na području grada Zagreba*, 1980). Pritom se i učestalo upuštalo u izložbe fotografija (D. Šiftar; S. Zorić; M. Vesović, *Sekvence* koje je priredio Jerko Denegri i dr.).

(2) *Urbane akcije*. Nadovezujući se na ovu prethodnu, kulturalno-alternativnu djelatnost, najistaknutija posebnost ranog Galetinog vođenja MM centra (osobito u razdoblju od 1977. do negdje sredine 1980-ih) – a u skladu s pokretom *nove umjetničke prakse* – bila je *kreativna poduzetnost* u smišljanju dislociranih konceptualnih akcija-intervencija u svakodnevne urbane prostore, u "kulturu svakodnevice" (usp. Aleksa, 1978; Turković, 1978). Ideja je bila sljedeća: postoje mnoga "mrtva vremena" u svakodnevnome životu, odnosno "mrtvi gradski prostori" koji vape za nekim interesnim zaokupljanjem onih koji budu u njima "uhvaćeni", na njih "osuđeni" (Aleksa, 1978). Primjerice, u više je navrata organizirano projiciranje filmova u kojima je naglašena tema bio vlak, a organiziralo ih se u putničkim čekaonicama na kolodvoru (*Vlak na filmu*, 1977, 1978, 1982); niz akcija *Kino za balkone* (projekcija filmova na bočne strane višekatnica u Novom Zagrebu za one koji ih mogu gledati s prozora i balkona; 1977, 1978, 1982).

Zaokupljen idejom "proširenog filma", a istodobno s tim "neobičnim projekcijama", Galeta je organizirao i niz tzv. *Paralelnih projekcija*, istodobno i usporedno projiciranih dvaju filmova, po nečemu srodnih ili kontrastnih (1978–79).

Posrijedi je bio isti duh koji je poticao i na nekonvencionalne akcije predočene u prethodnom stavku, ali sada s većom mjerom javne urbane relevantnosti (pa se na to publicistički šire komentatorski reagiralo po ondašnjim novinama).

(3) *Novomedijski programi*. Međutim, prva posve autonomna organizacija MM centra bila je – posve u skladu sa svjetskim trendom – prezentacija *novih medija*, a to je u prvo vrijeme bio *video*, da bi mu se brzo pridružila kompjutorska animacija, te videoinstalacije. Riječ je bila o gostovanju "skitalačke" grupe Video Heads (1976) koju je vodio Jack Moore, koja je došla iz Pariza, svojeg tadašnjega sjedišta. On je demonstrirao mogućnosti videa, uporabu vizualnog sintesajzera, prikazao videoumjetničke radove (Eda Emshwillera, Stevea Becka, Rona Haysa, Andyja Warhola) te neke videodokumentarce i videopresnimke filmova, a organizirao je i videoradionicu.

Videodjelatnost – i prikazivačka i produkcijska – zapravo je bila, kako smo to već vidjeli, u korijenu osnivanja MM centra i nabave VCR-opreme. Video Heads se pojavio uoči nabave VCR-opreme, i bio je doživljen kao svojevrsno zacrtavanje mogućeg programa budućeg centra (usp. Aleksa, 1976). No, kako se nabavljena VCR-oprema nije pokazala dugoročnije iskoristiva, to se prvo uvođenje novih tehnologija svodilo na "gostovanja". Video je, ipak, ubrzo postao redovitom pojavom programa MM centra, ali posve uključen u programe eksperimentalnog filma, pa će o tome ubrzo biti riječi.

Druga “novomedijska” mogućnost koju se polazno ugostilo bila je *kompjuterska umjetnost*. No, kompjutorske mogućnosti ostale su zauvijek vezane isključivo uz Tomislava Mikulića koji je u tri navrata održao predavanja i demonstracije svojeg rada (1977; 1982 – uz izdanje kataloga; 1984). Njegovim odlaskom iz ondašnje Jugoslavije taj je novi medij ostao uglavnom neuključen u djelatnost MM centra.

Filmsko-eksperimentalistička i videoumjetnička aktivnost kao programska jezgra MM centra

Iako su sve ove nabrojene aktivnosti davale osobit ton aktivnosti MM centra i opravdavale njegov naziv, teško da su se mogle uzeti kao osnovica *redovite djelatnosti*. Naime, većina je jedinica Kulturnih djelatnosti SC-a imala redovit tjedni program: bilo dnevni (izložbe, kad su priredene, bile su dnevno otvorene; Teatar 6TD je nakon premijere neke predstave davao njezine tjedne izvedbe, povremeno nekoliko različitih predstava tjedno; ovi ili oni koncerti i predavanja Muzičkog salona održavali su se tjedno; Kino SC-a imalo je redovite dnevne predstave...). A uz svoj redovit program, sve su te jedinice imale i svoje “posebne događaje”: svečanu premijeru, jednokratno istaknuto gostovanje, organizaciju nekog festivala, posebnu jednokratnu akciju...

MM centar bio je programski predodređen za ovo drugo – za “posebne događaje”. Program mu je bio i zamišljen da bude nositeljem rijetkih i hektičkih pojava multimedijalnih izvedaba, a i kulturno-medijskih intervencija, te iznenadnih gostovanja (poput Video Headsa). Bile su sve to vrlo *iznimne* priredbe, obilježene kao takve, imajući i javnu, programsku vrijednost po toj iznimnosti. No svejedno se od MM centra očekivalo da ima i prvo – da prema obrascu djelovanja ostalih jedinica opravda svoje postojanje *redovitim programom*.

Rješenje je ovog zahtjeva za redovitim programom pronađeno u osobito koncipiranome *filmskom programu* – u posvećivanju *zapostavljenim vidovima filmske kulture*. Drugim riječima, u koncipiranju programa koji će biti *kulturno-alternativan* prevladavajućem.

Doduše, Studentski je centar imao redovit filmski program u svojoj kinodvorani – Kinu SC-a, najvećoj kinodvorani u Hrvatskoj (od oko 1000 mjesta). Ali taj je program bio uključen u glavni sustav repertoarnih kina po Zagrebu i Hrvatskoj, tj. prikazivao je novoproducirane filmove glavne filmske industrije. Velika dvorana naprosto nije bila pogodno mjesto za filmove koji ne jamče široku publiku, pa se u takve programe Kino SC-a nije ni upuštalo. Kino je, zapravo, bilo jedina od kulturnih jedinica Studentskog centra posve dijelom dominantne kulture, prateći njezino meandriranje i ne preuzimajući nikakve posebne zadatke.¹⁰

Tako ni “kultura” Studentskog centra ni Zagreba općenito (a ni Hrvatske i Jugoslavije općenito) nije imala rezervirana redovita mjesta na kojima bi se pokazivali kratkometražni filmovi, odnosno druge vrste filmova osim onog repertoarnog (npr. kratkog dokumentarnog, kratkog igra-

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 Posebnost Kina bile su redovite i besplatne filmske matineje za studente, u podne, tijekom radnog tjedna. Na njima su se dnevno smjenjivali filmovi prikazivani po repertoarima Jugoslavije. Kako su karte bile besplatne, a projekcija u vrijeme kad se ručalo u susjednoj “studentskoj menzi”, na te su matineje masovno dolazili studenti stvarajući posebnu gledateljsku, vrlo alternativnu, recepcijsku supkulturu: filmove se gledalo s glasnim pozitivnim

i negativnim komentarima, pljeskanjem i zviždanjem “na otvorenoj sceni”, glasnim štosovima koji su težili nasmijati ostatak gledališta... Bilo je to opredijeljeno suprotno ponašanje “pristojnom”, tj. normiranom ponašanju za “normalnih” poslijepodnevnih i večernjih projekcije i u tom kinu i u ostalim kinima u središtu grada. “Pristojno” gledanje podrazumijevalo je maksimalnu tišinu, neometanje susjeda i odsutnost glasna iskazivanja stava prema filmu.

nog, animiranog, obrazovnog, amaterskog...).¹¹ A osobito nije bilo sustavnoga mjesta za prikazivanje eksperimentalnog filma, tog inicijatora i pronositelja modernizma.¹²

Tako je, kao filmski “najalternativniji” program tog trenutka, izabran program *eksperimentalnog filma*, te vrste krajnje zanemarene u hrvatskoj (a i ondašnjoj jugoslavenskoj) matičnoj kulturi.¹³

(4) *Program jugoslavenskog eksperimentalnog filma*. Hrvatska je imala snažnu i svjetski pionirsku filmskoeksperimentalističku tradiciju tzv. “druge avangarde” (usp. Turković, 1980; Turković, 2003)¹⁴ o kojoj sredinom 1970-ih gotovo da se više i nije čulo. Nije bilo prikazivačkog centra u kojem bi se pratila ta linija filmskog stvaralaštva i gdje bi se u širem kontekstu od klupskog mogli vidjeti filmovi što pripadaju tom ranom i korjenitome krilu filmskog modernizma. Mlađi ljudi – a publiku “kulture” Studentskog centra činila je pretežno mlada, studentska publika – nisu imali nikakve prilike da se upoznaju s tom tradicijom, ali i suvremenim krilom te tradicije.

Tako je jedan od prvih zacrtanih dugoročnih programa (1976) bio upravo program nazvan “*Jugoslavenski eksperimentalni film*”. Bio je zamišljen kao programsko predstavljanje pojedinih značajnijih autora njihovim najvrjednijim djelima. Taj se program doista pokazao dugoročnim – konstantom programa MM centra do danas, preuzeli su ga i marno provodili i Galeta i Paić.

11 U ono doba, redovita kina bila su isključivo repertoarna – u njima se prikazivao šaren program suvremenih (često zakašnjelih) premijera, nadasve cjelovečernjih, tj. pretežno igranih filmova. Prijašnja praksa obveznog prikazivanja kratkog filma prije cjelovečernje projekcije bila je na prijelazu u 1970-e ukinuta, pa na repertoarima kina nije bilo kratkog filma. Narodna sveučilišta, koja su imala “kulturološke programe” filmova, također su se vrlo rijetko upuštala u prikazivanje bilo čega osim cjelovečernjih igranih filmova, i to uglavnom selektivno birajući istaknutije umjetničke filmove iz tekućeg repertoara.

12 Kako se ta velika dvorana kina često iznajmljivala za druge manifestacije (npr. festivale zabavne glazbe, političke kongrese, svečane “akademije” i slično), ponekad se stavljala na raspolaganje i filmskim manifestacijama – primjerice Svjetskom festivalu animacije 1980. Kako je cijeli “teren” kulture Studentskog centra bio otvoren modernizmu u svim umjetnostima, 1967. u dvorani Teatra &TD i okolnim prostorima održan je i jedan od GEFF-ova. Ali to nisu bili filmsko-programski projekti Kulturnih djelatnosti SC-a, nego tek “pružanje prostornih usluga” tuđim projektima.

13 Ovome je izboru, naravno, izrazito pridonijela jedna od mojih filmskih sklonosti. Bio sam zdušni pratitelj i sudionik avangardističkog aspekta djelovanja Kinokluba Zagreb i GEFF-a (na kojem

sam sudjelovao u diskusijama i popraćivao ga tekstovima objavljenima u *Studentskom listu* i *Poletu*), a studijski boravak u SAD-u koristio sam za sustavno praćenje projekcija i predstavljanja filmskog eksperimentalizma (avangarde), na New York Universityju (tu je o avangardi predavao A. P. Sitney, glavni ondašnji američki teoretičar avangarde), te u Anthology Film Archiveu, Milleniumu i drugdje.

14 Početkom 1960-ih u Kinoklubu Zagreb, kao reakcija na rastuću prisutnost modernizma u drugim umjetnostima, Mihovil Pansini inicirao je i vodio razgovore o “antifilmu”, a istodobno su V. Petek, T. Gotovac, sam Pansini i znatan broj drugih počeli stvarati filmove u avangardnome duhu, kao i nešto ranije i istodobno i Ivan Martinac, Ante Verzotti i drugi u Kinoklubu Split. Godine 1963. Pansini i Zlatko Sudović osnovali su festival nekonvencionalnog filma (GEFF) koji se bijenalno održavao u Zagrebu, promovirajući to filmsko opredjeljenje iz Hrvatske, ali i cijele ondašnje Jugoslavije, kojega su predstavnici živo sudjelovali na GEFF-u (npr. pokojni teoretičar Dušan Stojanović, Dušan Makavejev i mnogi drugi), kao i dajući u posebnim programima informacije o svjetskoj (pretežno američkoj) avangardi. Time su hrvatski eksperimentalisti bili na čelu europske “druge avangarde” koja je počela potkraj 1950-ih (u Beču), a poseban je zamah dobila 1970-ih.

Isprva su zaredali hrvatski autori¹⁵ – tako da su prikazani i predstavljeni retrospektivni eksperimentalni opusi (uz nazočnost autora i uz razgovor s njima) npr. Tomislava Gotovca, (1977), Mihovila Pansinija (1977), Vladimira Peteka (1977); Mladena Stilinovića (1977); Ivana Faktora (1980); Ivana Martinca (1983); Željka Kipkea (1985) i dr. Ubrzo se uključilo i eksperimentaliste iz drugih ondašnjih jugoslavenskih republika: npr. prvi nastup Želimira Žilnika nakon izbjeglištva u Njemačkoj s njegovim njemačkim radovima 1977, potom su nastupali značajni filmski eksperimentalisti poput Zorana Popovića (1978,1984), Ivana Kaljevića (1978), Slobodana Micića (1979), Neše Paripovića (1980), Vinka Rozmana (1980), Ivana Obrenova (1982), Francija Slaka (1982) i dr.

(5) *Program svjetskog eksperimentalnog filma*. Dio jedinstvenog programa predstavljanja eksperimentalnog filma bilo je i dovođenje svjetskog suvremenog eksperimentalizma u hrvatsku sredinu, upoznavanje s njime – jer se toga pogotovo nije moglo vidjeti u našem području nakon zamiranja GEFF-a.

Prvi programski ciklus svjetske avangarde, organiziran inicijalne 1976, bio je udaran: ciklus u našoj javnosti dosta spominjana, ali ne i gledanog “Američkog underground filma” koji je trajao više tjedana (po jedna predstava), a bio je organiziran uz pomoć američkog konzulata u Zagrebu, uz kompilaciju onih filmova koji su bili raspoloživi po američkim centrima rasutim po Europi. Uspjeh je bio enorman – Galerija SC-a bila je dupkom puna, a još su se na ulazu naguravali radoznalci.

Preuzevši vođenje, Galeta se maksimalno, s izrazitom otkrivalačkom radoznalošću, posvetio dovođenju svjetski najreperezentativnijih inozemnih programa i autora uz pomoć konzulata i stranih kulturnih instituta te koristeći mogućnosti međudržavne kulturne razmjene, a tu je aktivnost s jednakim uspjehom nastavio i Paić preuzevši 1990-ih vođenje Centra. Tako su u više navrata, priličnim kontinuitetom, predstavljeni nacionalni pregledi avangardizma bilo u jednom programu ili u višednevnom programu, obično popraćeni predavanjem i gostovanjem ili kritičara/povjesničara ili nekog istaknutog autora (tako su bili predstavljeni npr. *Poljski eksperimentalni film i video* (1978, József Robakowski); austrijski film: eksperimentalni studio K&K (1978), nizozemski eksperimentalni film (Peter Rubin, 1979); engleski avangardni film (1980); njemački eksperimentalni film (Margaret Raspé, 1980; Birgit Hein, 1982; Gerhard Buetenbender, 1986; Ingo Petzke, 1989); mađarski eksperimentalni film (Miklós Erdély, Dora Maurer, 1980; Miklós Peterján, Judit Lorany/György Durst, Szava Dyla, 1983; Miklós Erdély, Péter Dobai, Péter Timár, Zoltán Huszárík, 1984; Zoltán Huszárík, 1985), francuski eksperimentalni film (Marcel Mazé, 1982; Christian Lebrat, 1987; Yann Beauvais); talijanski eksperimentalni film (Yevant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 1984); japanski eksperimentalni film (1989), a takvo se nacionalno predstavljanje nastavilo i 1990-ih i 2000-ih.

MM centar je dovodio najveće autore svjetskog eksperimentalnog filma na osobno predstavljanje njihova stvaralaštva. Tako su, mnogi i više puta, svojim autorskim programima gostovali takvi autoriteti kao primjerice David Larcher iz Britanije (1980), Valie Export iz Austrije (1980); Ryszard Waško iz Poljske (1980); Malcolm Le Grice iz Britanije (1982, on je bio višekratni gost); u nekoliko navrata i William Raban iz Britanije (1981); klasik eksperimentalizma Peter Kubelka iz Austrije (1982); Miklós Erdély iz Mađarske (1986, i poslije) i drugi. Mnogi su dolazili više puta, držeći MM centar jednim od najboljih predstavljača avangardne umjetnosti u svijetu. Priređivane

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

15 To je isprva bilo operativno najdostupnije – nije bilo problema s poštanskim slanjem i organizacijom putovanja i smještaja, ali je stajala i činjenica da

su oni bili pioniri eksperimentalizma u ondašnjoj Jugoslaviji, i držali su se vodećim na tom području.

su i autorske večeri bez nazočnosti autora, kao važna projekcija filmova Andyja Warhola (1982), filmovi Marguerite Duras (1985).

(6) *Program videoumjetnosti – domaće i strane*. Vrijeme osnutka MM centra ujedno je bilo razdoblje pionirskog početka videoumjetnosti u Hrvatskoj. Godine 1974. naši su umjetnici (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević i Boris Bučan) snimili prve vlastite videoradove u Grazu, a 1976. i nadalje snimali su ih po prigodnim radionicama u Hrvatskoj, a najviše drugdje po Jugoslaviji (usp. Turković, 2003; Susovski u "Videoumjetnost", 1999). Niti je filmskoeksperimentalistička sredina bila osobito svjesna tih zbivanja, niti su onda mladi video-pioniri, barem u početku, bili svjesni prethodne tradicije eksperimentalnog filma na koju su se praktički nakalemjivali. Oni su, isprva, u potpunosti pripadali likovnoumjetničkoj, a ne filmskoj sredini. Gostovanje Video Headsa činilo se tek naznakom za našu sredinu, tada je izgledalo, utopijskih mogućnosti. Ono što je Galeta, dijelom pripadnik likovne sredine, a dijelom i filmske, također zainteresiran za elektroničko-percepcijske mogućnosti, sustavno radio kad je preuzeo vođenje Centra bio je predstavljanje domaće i strane videoumjetnosti. Tako je prvo takvo predstavljanje najupornijih i ubrzo najuglednijih domaćih videoumjetnika bila videoinstalacija-akcija Dalibora Martinisa, spomenuti *Video in – video out* (1977), nastup Sanje Iveković *Inter-nos* (1978), prezentacija njihova već narasla opusa (Martinis i Iveković, 1986); potom drugih klasika hrvatskog videa *Beban / Horvatić* (1989).

Ova je linija videosnimanja, isprva vezana uz rijetke domaće autore koji su se bavili isključivo njome i zato rijetka, posve je dominirala 1990-ih i 2000-ih, kad je cijela filmsko-eksperimentalistička scena prešla s filmske tehnologije na videotehnologiju. Tada svojim videodjelima nastupaju primjerice Ivan Faktor (1997); Milan Bukovac (1997); Vlado Zrnić (1997), Dan Oki (1998); Tanja Golić (2000); Ivan Ladislav Galeta (2000) i dr.

Ali, kao sustavna konstanta javlja se prezentacija svjetskog umjetničkog videa, i to isprva uglavnom pregleda nacionalnih produkcija, a potom i individualnih autora. Tako su u rano razdoblje zaredala predstavljanja uz uvodna predavanja: američkog videa (Ron Hays, 1978; Don Foresta, 1979); kanadskog filma i videa (Lily Eng, Peter Dudar, 1978); njemačkog videa (1980); austrijskih filmova i videa (Peter Weibel, 1980; potom opet 1984); njemačkog studentskog videa (Ursula Weevers, 1983) te njemačkog videa (Elmar Zorn, 1984; Helmut Friedel, 1984; ponovno 1986); francuskog videa (1989); japanskog videa i instalacija (Keiko Sei, 1989), i tako dalje. Godina 2000-ih ta se prezentacija svjetskog videa dopunila prezentacijom "međunarodnog digitalnog videa" (npr. Iliyana Nedkova, 2001).

I tu su istaknuti strani autori imali svoje autorske večeri, kao primjerice Gerhard Haberl, Austrija, 1978; Andrej Zdravič, SAD, 1979; Joan LaBarbara, SAD, 1979; Claudio Ambrosini, Italija, 1980; Ursula Weevers, Njemačka, 1983; Wojciech Bruszewski, Poljska, 1983. i dr.

(7) *Filmsko-eksperimentalistička proizvodnja ranog razdoblja MM centra*. No, ono što je u našoj sredini bilo posve klimavo nije bilo samo predstavljanje eksperimentalizma nego i proizvodnja te vrste filma. Stvaratelji na tom području proizvodno su se snalazili svakojako – neki s kino-klupskom tehnikom i prijateljima sakupljenima za projekt, neki s vlastitom tehnikom, kao npr. Vlado Petek. Iako su rijetki i uspijevali dobiti državnu potporu za svoje projekte na ondašnjem RSIZ-u kulture, uglavnom su bili izbacivani iz državnog subvencijskog sustava, prisiljeni raditi svoje filmove na posve "amaterskoj osnovi". Jedna od polaznih ideja MM centra bila je da on postane i proizvodni centar novomedijskih projekata. Inicijalno nabavljena VCR-oprema je trebala poslužiti tome. Ali kako se to izjalovilo, MM centar ušao je u projekte s filmskom tehnikom kad se javio prvi intrigantni projekt – a to je bio zvukovno-vizualni eksperiment Ivana Ladislava Galeta *Naprijed-nazad* (ostvaren i predstavljen 1976), iako je i video iskorišten za neke potonje akcije i radove.

Težeći potaknuti i “službeniju” proizvodnju eksperimentalnog filma s posebnim produkcij-skim centrom za njega, MM centar se (1976) javio na natječaj RSIZ-a Kulture za kratki film, nudeći da za subvenciju koja se standardno dodjeljivala jednom kratkometražnom profesionalnom dokumentarnom filmu proizvede četiri eksperimentalna. Projekt je dobio potporu, tako je s tim novcem dovršena produkcija 16-milimetarskoga filma *Naprijed-natrag* I. L. Galeta; proizveden je (16 mm) film pionira našeg eksperimentalnog filma Tomislava Gotovca *Glenn Miller – srednjoškolsko dvorište* (1977), igrano-kompjutorski film *Ples* Tomislava Mikulića (započet 1977, dovršen 1979), crtani film Borisa Matasa (poslije dovršen u Zagreb filmu).

Koristeći se raspoloživom videoopremom, Galeta je potaknuo i produkciju dva videorada – *Vrijeme* i Mladena Stilinovića, najistaknutijeg člana grupe Šestorice, i *Inter nos* Sanje Iveković, a i jednu videoizvedbu-instalaciju *Video in – video out* Dalibora Martinisa. Ova djela, kako su bila dovršena, doživljavala su svoju premijeru u MM centru, uz popratne materijale (napomenu o filmu, biografiju autora) i obično uz diskusiju.

Nažalost, kako je ovaj vid djelatnosti bio iznimno operativno zahtjevan, posebno pod uvjeti-ma plodnog, zahtjevnog i nimalo operativno lakog prikazivačkog djelovanja MM centra (s ograni-čenim brojem suradnika), k tome ovisan o neizvjesnoj potpori,¹⁶ nakon ovog je polaznog pokušaja praktički napušten. MM centar postao je, nakon tog prvog razdoblja, tek *prezentacijski* centar, a proizvodni tek koliko je to poneka prezentacija zahtijevala.¹⁷

(8) *Alternativni filmsko-umjetnički programi*. Kako na filmskom području zapostavljen nije bio samo eksperimentalni film, nego i kratki uopće, a i bio je ograničen dotok filmskih klasika,¹⁸ a

16 U sklopu RSIZ-a Kulture, natječaja za filmsku proizvodnju, postojala je kategorija “kratkog dokumentarnog, igranog i eksperimentalnog filma”, i unutar nje je ponekad bio odobren i pokoji scenarij kojeg uglednog eksperimentatora (V. Peteka, I. Martinca, a kasnije i I. L. Galeta). Ta se subvencija nije lako dobivala za eksperimentalne projekte, jer im se najčešće nije znalo procijeniti vrijednost, te je ovisilo je li u komisiji koja je odobrala subvencije sjedio neki poznavatelj eksperimentalne tradicije, a to je bilo vrlo rijetko. Zato je malo koji eksperimentalist i videoumjetnik uopće i računao na tu – rijetko korištenu i slabo poznatu – mogućnost.

17 Pojavu producenta koji će programski specijalizirano proizvoditi eksperimentalne filmove i videa trebalo je počekati više od dvadeset godina, kada je – 2000. – konačno uspostavljena posebna subvencijska kategorija za “alternativni ili eksperimentalni film” u sklopu filmskog natječaja Ministarstva kulture RH. S tim je u vezi i opredjeljivanje Hrvatskog filmskog saveza za takvu “službenu” produkciju (producentica Vera Robić-Škarica).

18 Specijalizirano mjesto na kojem se u Zagrebu moglo gledati filmske klasike i kinotečne filmove bila je dvorana Kinoteke u Zagrebu. Njome je upravljalo Narodno sveučilište Grada Zagreba, koje je tijekom 1980-ih “rasformirano”. Upravljanje dvoranom preuzelo je gradsko poduzeće Filмотeka 16, a njezinim “utapanjem” (“fuzioniranjem”) 1990-ih, Zagreb film. Ta je dvorana imala ugovor s beogradskom Jugoslavenskom kinotekom i imala je posebne programe kinotečnih filmova koje im je ova priređivala ili isporučivala. Program se sastojao od “komercijalnih ciklusa”, ali i projekcija posebnih vrijednih filmova. No, ti su programi bili puno ograničeniji od onih koje je Jugoslavenska kinoteka priređivala u Beogradu, a i bili su vezani uz ono što je bilo prikazivački raspoloživo u arhivima Jugoslavenske kinoteke. Ugovorno vezana, dvorana Kinoteke nije koristila druge izvore za sastavljanje programa, pa je MM centar planski tražio druge izvore i programe kojih nije bilo, niti ih je moglo biti, u dvorani Kinoteke. Ova funkcija MM centra osobito je postala važna kad su, početkom Domovinskog rata (1991) i nadalje prekinute sve veze sa Srbijom, pa time i s Jugoslavenskom kinotekom. MM centar je

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

još drastičnije je bio ograničen priljev suvremenih svjetskih autora tzv. "umjetničkog filma", u začetku programiranja djelatnosti MM centra zacrtalo se i prezentaciju zapostavljenih filmskih vrsta, slabo poznatih nacionalnih kinematografija, zapostavljenih djela i autora, podjednako onih povijesnih kao i onih najsuvremenijih. Filmsko se prikazivanje težilo usmjeriti *kompenzacijama nedostataka postojeće filmske kulture*.

Inicijalni takav program (u svibnju 1976) bio je revalorizacijski zamišljen *Hrvatski poratni film: prvo desetljeće* u kojem su – u suradnji s Jadran filmom – prikazani *Koncert* Branka Belana, program kratkometražnog filma (s ranim filmovima Belana, Katića, Marjanovića, Golika, Bauera), rani crtani filmovi, uključujući i crtanofilmske reklame, te rani filmski žurnali.¹⁹

Kao što je učinio i s ostalim polazno zacrtanim programima, preuzimajući upravljanje MM centrom, Galeta je nastavio s ovom praksom kompenzacijskog predstavljanja domaće i svjetskog umjetničkog filma ("nealternativnih", ali marginaliziranih vidova filmske kulture). Isprva je naprosto koristio prigode i programske ponude koje je dobivao od stranih izvora (konzulata, kulturnih centara i instituta), ali kad je sredinom 1980-ih uočio koliko je retardirala kulturno-prikazivačka filmska situacija u Zagrebu (i Hrvatskoj uopće), Galeta je gotovo posve usmjerio prezentacijsku djelatnost MM centra prema filmskom prikazivalaštvu, te je u skladu s tom orijentacijom Centar preimenovao u *Centar za film*.

U to je doba dvorana MM postala naširoko poznato ugledno mjesto za prezentaciju posebnih filmsko-kulturnih programa, pa su i ponude za prikazivanje ciklusa umjetničkog filma učestalo stizale, a vrlo uhodana i dobra suradnja sa stranim kulturnim institutima, centrima i konzulatima te inozemnim kolegijalnim filmskim centrima (poslije i veleposlanstvima u osamostaljenoj Hrvatskoj)²⁰ učinila je MM centar ključnim *art-kinom* Zagreba i "dopunskom kinotekom".²¹

bio rijetko mjesto u Hrvatskoj na kojem su se mogli gledati kinotečni filmovi.

19 Ideja i izbor filmova temeljio se na programu ranog hrvatskog filma koji je organizirao Zoran Tadić u sklopu tribine Društva filmskih radnika Hrvatske u prostorijama Društva na Britanskom trgu. Na tim su projekcijama bili i mlađi filmski kritičari, kojima su te projekcije bile pravim otkrićem. Kako je tribina bila stručno ograničena, reducirani program prikazan u MM centru bio je zamišljen kao javna prezentacija i upoznavanje. Ta je projekcija, zajedno s Tadićevom tribinskom, poslužila za tematski blok *Poratni hrvatski film* u tada mladom časopisu *Film*, a time je počela korjenita revalorizacija povijesti hrvatskog filma, što je bio jedan od programa tog časopisa (čijim je članom uredništva bio i autor ovoga teksta, a časopis je, iako ne i imenovano, glavno urednički vodio Nenad Polimac).

20 MM centar je surađivao s golemim brojem institucija: od stranih u prvome redu Kulturni i informativni centar SR Njemačke, a poslije Goetheov

institut, Zagreb; Britanski savjet za kulturne veze (British Council), Zagreb; Američki generalni konzulat – Američki kulturni centar, Zagreb; Francuski kulturni institut, Zagreb; Austrijski kulturni institut, Zagreb; potom ambasade/veleposlanstva, koja su se za vrijeme Jugoslavije nalazila u Beogradu, a potom su otvarana u Zagrebu: Japanska ambasada/veleposlanstvo; Ambasada/veleposlanstvo Mađarske; Odeljenje za informacije i kulturu Kanadske Ambasade i dr. MM centar je uspostavio izvrsne veze i sa srodnim institucijama u inozemstvu, npr. s londonskom Kooperativom, s Londonskom Sant Martin School, njujorškim Milleniumom, Béla Balász Studijom u Budimpešti, s Akademijom u Łodzi i dr. Centar je, također, redovito razmjenjivao programe s mnogim institucijama u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji, pridonoseći stvaranju svojevrzne nekomercijalne, umjetničke prikazivačko-distribucijske mreže. Tako je u Zagrebu surađivao s fakultetima, osobito s Akademijom za kazalište, film i TV (poslije Akademijom dramske umjetnosti), te

Jedan od prvih sustavnih kinotečnih programa (1985–86) sastojao se u prikazivanju ključnih klasika svjetskog filma (npr. filmovi Mélièsa, Griffitha, Chaplina, Pabsta, Murnaua, Langa, Dreyera, Pudovkina, Ejzenštejna, Dovženka, Buñuela i dr.), preglednih programa ranog nijemog filma i prethodnica filma, pa sve do klasika modernog filma (Bergmana, Godarda, Resnaisa, Varde, Klosa i Kadára, Menzela, Chabrola, Truffauta i dr.).

Ova je praksa tijekom godina ojačala, te su se 1990-ih i početkom 2000-ih zaredali reprezentativni ciklusi prezentacija pojedinih i suvremenih svjetskih kinematografija, retrospektivnih pregleda povijesnih razdoblja i suvremenih i povijesnih autora, od čega je najveća bila ona 100 godina francuskoga filma, pregledi suvremenog francuskog, njemačkog, talijanskog, britanskog, mađarskog filma, i dr. Godine 2000. poseban su ciklus činile cjelovite retrospektive hrvatskih filmskih autora (Babaje, Mimice, Hadžića, Berkovića).

U ovoj kinotečnoj djelatnosti istaknuto je mjesto imalo i predstavljanje opusa rane svjetske avangarde (npr. filmovi Waltera Ruttmanna, 1985; Maye Deren, 1986; Jeana Epsteina, 1986; Normana McLarena, 1984/86; Hansa Richtera i Oskara Fischingera, 1987; te tematski pregledi kao npr. *Futurizam/dadaizam* na filmu, 1984; *Pariz u avangardnom filmu*, 1987. i dr.)

Velik se dio prezentacija i individualnih opusa i cijelih kinematografija odvijao uz uvodne riječi (pa su tako nastupili mnogobrojni autoriteti, među njima Enno Patalas i Walter Schobert), ali od sredine 1980-ih sve se češće uvodi praksa otvorenih predavanja, nešto nalik “otvorenom sveučilištu”, pa su od značajnijih održana primjerice predavanja o suvremenom avangardnom filmu istaknutog teoretičara Petera Wollena (1979; ponovno je nastupio 1984. s temom *Avangarda i postmodernizam*), predavanja njemačkih autora i interpreta avangardnog filma Birgit i Wilhelma

distribuirao programe po studentskim domovima i fakultetima; surađivao je s kinoklubovima, s kulturnim centrima (KIC, Centar za kulturu Novi Zagreb i dr.), s Kinotekom Hrvatske; Muzejom suvremene umjetnosti i dr. Posebno je bila značajna suradnja s Hrvatskim filmskim savezom u drugoj polovini 1980-ih, za razdoblja stanovitve krize u potpori uprave Studentskog centra djelatnosti MM centra, kad su svi programi opstajali dijelom zahvaljujući i pomoći HFS-a. MM centar je održavao i stalne veze s nekim hrvatskim gradovima koji su održavali slične programe: npr. s “Kinotekom Zlatna vrata” u Splitu, Domom omladine u Osijeku. Za vrijeme Jugoslavije, za razmjenu programa osobito je bila korisna tzv. “međurepublička suradnja”, npr. ona s Galerijom savremene umetnosti i Muzejom savremene umetnosti te sa Studentskim kulturnim centrom u Beogradu, kao i Študentskim kulturnim centrom u Ljubljani – neki su se programi preuzimali od njih, odnosno prosljeđivali se njima.

21 Naime, u osamostaljenoj Hrvatskoj, još pod ratnim uvjetima u prvoj polovini 1990-ih, gotovo je posve nestalo kinotečnog prikazivanja. Dvorana

“Kinoteka” pod upravom Filmmoteke 16, a poslije Zagreb filma, izgubila je svaki dodir s beogradskom Kinotekom, pa se postupno preusmjerila na prikazivanje suvremenih europskih filmova s repertoara, tek s povremenim “specijalnim” projekcijama dogovorenima s kojim inozemnim kulturnim centrom. Kinima je zavladao repertoarni američki film, tako da neamerički, a osobito ezoteričniji umjetnički film nije imao mjesta. Također, kako su u tranzicijskim uvjetima ukinuta narodna sveučilišta, a mnogi kulturni centri prestali s radom, kulturno-programska prikazivačka djelatnost krajnje je reducirana (usp. Turković, Majcen, 2002). U takvim uvjetima MM centar je naglašeno preuzeo sve ove funkcije: i funkciju kinoteke, i prezentacije suvremenog umjetničkog filma. Nakon Galetina prelaska u Filmmoteku 16, njegov desetljetni pomoćnik Ivan Paić preuzeo je vođenje MM centra i usredotočio se na ovu kompenzatornu prikazivačku djelatnost, udomljujući sjajne programe koje je dogovarao s inozemnim kulturnim centrima i veleposlanstvima, i dalje naglašeno njegujući i filmskoeksperimentalnu i videoumjetničku liniju.

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Heina (*Formalni eksperiment u filmu*, 1981), Williama Rabana (*Eksperimentalni, prošireni film*, 1981; *Nove tendencije u eksperimentalnom filmu*, 1984), nekoliko predavanja tada američkog profesora Vlade Petrića (*Film i snovi*, 1982; *Film kao subjektivna vizija*, 1984), predavanja o počecima kinematografije na tlu Jugoslavije (Dejan Kosanović, 1984), László Beke govorio je o mađarskoj avangardnoj umjetnosti (1983) i dr. Ovu je predavačku praksu od popratne učinio sustavnom Ivan Paić, pa je postala obvezatnom linijom djelovanja MM centra 1990-ih i 2000-ih.

Ovakvom djelatnošću, koje se opseg i raznovrsnost ne može obuhvatiti u ovakvu sažetu pregledu, MM centar je doista postao najznačajniji filmsko-kulturni centar u Hrvatskoj, s opsegom programa na kojem mu mogu zavidjeti i najbogatiji svjetski centri.

MM centar kao središte alternativne filmske kulture

Vrlo je zanimljiva evolucija djelatnosti MM centra od prethodne zamisli do konačne profiranosti.

MM centar je začet kao svojevrsan pokušaj “institucionalizacije” osobitog *revolucionarno-transmedijskog* krila već zahuktalog hrvatskog (i ondašnje jugoslavenskog) petnaestogodišnjeg modernističkog “probijanja tradicionalnih granica”. Kako je to probijanje bilo već dobro povijesno uigrano u doba njegova osnivanja, MM centar se djelatno artikulirao više kao *korektiv uskoće matične kulture* nego kao nekakav njezin “preobratitelj”.

Koliko je god raznolika *avangardna umjetnost* nastupala s idejom *smjene* dominantne kulture, *nadomještanja* njezinih vrijednosti preinačenim vrijednostima “nove umjetnosti” i “novo-medijjskog” vizionarstva, te je bila sklona sebe doživljavati kao *revolucionarizirajuću alternativu*, njezina je prava funkcija bila manje mesijanska a više “težačka”, radno-svakodnevna: sastojala se u *revitaliziranju*, *uraznovrstavanju* i *proširivanju* područja *dominantne kulture*. Ako je sve ono što se pokazivalo tijekom ovih plodnih desetljeća u MM centru bilo *alternativom*, bilo je upravo *alternativom tendencijama* “*ukopavanja*” i *sužavanja* područja stvaralaštva i osjetljivosti, odnosno alternativa dogmatizaciji njihova vrednovanja i tumačenja.

Kako se ovo sužavanje osobito drastično i tragično odvijalo upravo na filmsko-kulturnome području, MM centar je otpočeta, a osobito u razdoblju sve dramatičnije filmsko-kulturne krize 1980-ih i 1990-ih, preuzimao funkciju *prosvjetiteljskog korektiva* dramatičnog osiromašenja hrvatske filmske kulture.

Ipak, posljedica ove “revolucionarističke aure” i neočekivanosti mnogih akcija MM centra u polaznome razdoblju bila je prilična javna atraktivnost njegova djelovanja. Poneke akcije Centra imale su posve neočekivanu navalu publike, tako da mnogi nisu mogli stati u prostorije u kojima su se odvijale priredbe. Priredbe MM-a imale su redovitu i to vrlo iscrpnu publicističku pratnju – neki su se novinari iz dnevnih novina čak i specijalizirali u sustavnome praćenju aktivnosti Centra.²²

22 Primjerice osobito je Ratko Aleksa iz *Vjesnika* pomno pratio MM centar – specijalizirao se za “rubna” kulturna zbivanja (usp. pomalo konfuznu zbirku tekstova – Aleksa, 1978). Akcije centra učestalo su pratili i Dražen Ilinčić i Dario Marković iz *Večernjeg lista*, u omladinskoj reviji *Polet* smjenjivali su se oni koji su pratili njegove aktivnosti, a i televizijsko-filmski tjednik *Studio* učestalo je izvještavao o djelatnostima centra. Neke akcije,

osobito urbanih intervencija, te participativne akcije Centra u sklopu Muzičkog biennalea, pratili su i novinari drugih profila. Također, emisija *Kultura petkom* (nisam siguran oko naziva) Televizije Zagreb (danas Hrvatska televizija), koju je uređivao pokojni Vladimir Roksandić, redovito je izvještavala o aktivnostima MM centra. Zapravo, publicistička pozornost što se posvećivala MM centru bila je obilna i temeljita u usporedbi s praćenjem

Ustaljenje aktivnosti te proširivanje opsega djelatnosti i na manje razgllašene i manje spektakularne fenomene učinili su da posjet priredbama MM centra oscilira od nekoliko posjetitelja pa do, ponovno, spektakularnih gužvi. Ali ni najprorijeđenija publika nije nikada bila nasumična, nije se sastojala od zalutalih dokoličara, nego je bila probrano znalačka i pažljiva: među njima se nalazio mnogokoji aktualni i budući uglednik naše kulture.²³

Bez konkretnijih istraživanja samo se može nagađati o golemoj kulturno-artikulatornoj plodnosti akcija MM centra, gotovo jedinoj u pojedinim razdobljima što je u Zagrebu (i ukupnoj Hrvatskoj) nudila neizmjereno bogatu, visokokulturnu alternativu kulturno depresivnome prosjeku filmskog repertoara.

Postupno osipanje uloge MM centra tijekom 1990-ih i u novom tisućljeću

Preuzimanje obveze popunjavanja različitih nedostataka u filmskoj (i video) kulturi Hrvatske, imalo je svoju cijenu.

U prvome je redu oslabilo inicijalnu koncepcijsku jezgru – onu koja je MM centru davala iznimnost i osobitost, a to je bilo upravo prezentiranje eksperimentalnog filma i videoumjetnosti, te šire umjetničke prakse vezane uz “nove medije”. Osobito tijekom 1990-ih i početkom 2000-ih, kad je opća nestašica financiranja, a i stanovita nesklonost novih upravnih struktura Studentskog centra općenito prema “modernističko-provokativnim” aktivnostima “kulture”, a posebno MM centra, voditelj Ivan Paić je s priličnim teškoćama održavao program.²⁴

Program je sve više počeo ovisiti o korištenju prigoda što su iskrsavale i nudile se (recimo prigodnim dogovorima s konzulatima i ambasadama oko predstavljanja programa; iskorištavanje boravka kojeg predavača ili autora da prikaže svoj program u MM centru i dr.), u organizacijskom “prikrpavanju” drugim, vanjskim organizacijama, a sve je manje bilo programa što bi bili posljedicom dugoročnog programskog planiranja i sustavnog izvornog vođenja. Programi su postali šarolikiji, nepredvidljiviji, zaredali se u promjenjivi ciklusi i njihove ne osobito redovite smjene, pa je, usprkos održavanju ključnog programskog spektra i stalne, korisne aktivnosti, djelovanje MM centra ostavljalo sve jači dojam neuređene prigodnosti i slabe “javne vidljivosti”.

I okolnosti su se postupno mijenjale. Mogućnosti da se vide eksperimentalni filmovi i videodjela postupno su se proširivale, barem u Zagrebu. Utemeljenje festivala nacionalnog filma Dana hrvatskog filma s posebnim programom eksperimentalnog filma (i videa) otvorilo je mogućnost redovitog godišnjeg uvida u suvremenu eksperimentalističku, videoumjetničku produkciju. No, videoumjetnost je dobila dodatno mjesto prezentacije: sve su češće galerije kao i godišnje likovne smotre (npr. Zagrebački salon) uključivale u svoje izložbe i videoostvarenja likovnih umjetnika, davale mogućnost postavljanja videoinstalacija. K tome je u novom tisućljeću osnovan još (2005) i udarni međunarodni festival eksperimentalnog filma – 25 FPS – s organiziranjem i povijesnih

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

najreprezentativnijih kulturnih zbivanja u Zagrebu druge polovine 1970-ih i prve polovine 1980-ih.

23 Koliko iz osobno promatračke perspektive mogu prosuditi, jedine osobe koje su u našoj sredini bile sposobne nadležno razmišljati i pisati o eksperimentalnom filmu, bile su one koje su se u njihovim studentskim i, poslije, stručnim danima zaticali kao učestali posjetitelji djelatnosti centra (npr. Dražen Ilinčić, Dario Marković, Diana Nenadić),

mnogobrojnim su likovnjacima te projekcije bile uvid u “pokretnoslikovne” mogućnosti vizualnosti, a videoumjetnicima su mnogobrojni programi eksperimentalnog filma u MM centru davali uvid u povijesne prethodnice i filmski kontekst u koji drugdje nisu mogli dobiti.

24 U priličnom razdoblju uz financijsku potporu – u obliku suradnje – Hrvatskog filmskog saveza.

pregleda eksperimentalnog filma (uz participaciju i MM centra). Uglavnom, MM centar prestao je biti jedinim mjestom na kojem se mogla vidjeti ova linija audiovizualnog stvaralaštva, iako je i dalje bio prisutan u organizaciji ponekih od tih priredaba – ali ne više kao glavni nositelj, nego najčešće kao nositelj “pratećih programa” (npr. na Danima hrvatskog filma i uz 25 FPS).

Također, kulturološko-kinotečna funkcija MM centra postala je tek jedna među više njih u Zagrebu kako se pojačavala svijest o nedostacima glavnog filmskog repertoara i filmsko-obrazovnim nedostacima. Recimo, Galeta je, napustivši MM centar, pokrenuo kinotečne programe, ali i autorske prezentacije eksperimentalista i videoumjetnika u maloj dvorani Filmoteke 16 (*Ki-No*, u Savskoj cesti). Potom, kako je Filmoteka 16 preuzela upravljanje dvorane Kinoteke u Kordunskoj ulici, Galeta je na neko vrijeme preuzeo organizaciju programa u toj dvorani i usmjerio ga prema prikazivanju novog europskog filma, te pojedinih pregleda suvremenih filmova pojedinih europskih zemalja.

No, najznačajnije je bilo osnivanje prvo Filmskog centra, inicijative koju je operativno provodio Hrvatski filmski savez, a podupirao Grad Zagreb (osobito tadašnji pročelnik kulture Mladen Čutura), a koja je gostovala u dvorani Kinoteke, jednom tjedno, vlastitim programom, a potom specijalizacijom kinodvorane “Tuškanac” (bivšeg kina Slobode), koju je otkupio Grad Zagreb i namijenio za posebne Filmske programe, nastavak prethodnih programa Filmskog centra, čime su specijalni filmski programi postali repertoarno redovitima u tom kinu.²⁵

Osobiti problemi za MM centar nastaju promjenom uprave kulture (2006. ili 2007) koja je donijela svoju viziju “alternativne kulture” s neuspjelim pokušajem eliminacije dotadašnjeg voditelja Ivana Paića, što je uzrokovalo postojan sukob, i praktički pasivizaciju djelatnosti MM centra na prijelazu iz prvoga u drugo desetljeće 2000-ih, tek povremenim priredbama i nejasnim statusom nadležnosti nad dvoranom MM centra. Više nije postojala jedinstvena djelatnost, prepoznatljiva kao “MM centar”, već se u prostorima MM-a i vezano uz te prostore razvilo više aktivnosti koliko-toliko povezivih s tradicijom MM-a.²⁶

25 Ideja takvog centra bila je Galetina, na njegovu inicijativu okupljena je skupina predstavnika kulturnih institucija vezanih uz film i filmsko obrazovanje (Hrvatskog filmskog saveza, Zagreb filma, Hrvatske kinoteke, Hrvatskog društva filmskih kritičara, Akademije dramske umjetnosti, Akademije likovnih umjetnosti, Učiteljske akademije, MM centra, Arhitektonskog fakulteta, Muzičke akademije) koji su pokrenuli inicijativu za osnivanjem posebnog kina koje će redovito prikazivati posebne programe kinoteke, ali i suvremenog umjetničkog (neameričkog, europskog) filma. Projekt je artikuliran u dokumentima napisanima i potom objavljenima 2001–03 (usp. <http://www.filmski-programi.hr/info.php?id=info_dugi&ajdi=1>). U organizaciji Hrvatskog filmskog saveza ta se inicijativa prvo odjelotvorila kao poseban “program filmova” što je gostovao u dvorani Kinoteke (tada pod upravom Zagreb filma), a potom je Grad Zagreb, na pritisak javnosti, a uz

utjecaj tadašnjeg Gradskog ureda za kulturu, otkupio od Kinematografa dvoranu Tuškanac i dao je 2004. na uporabu Hrvatskom filmskom savezu. Iste godine pokrenuti su Filmski programi koji su u toj dvorani organizirali cikluse kinotečnih filmova, cikluse klasika filma, pregleda nacionalnih suvremenih produkcija (uz suradnju s veleposlanstvima i inozemnim kulturnim centrima), kratkih i eksperimentalnih filmova (usp. <http://www.filmski-programi.hr/info.php?id=info_dugi>).

26 Tradicijom MM centra počela se od 2009. baviti Nives Sertić kao osobnim umjetničkim projektom, s organiziranjem razgovora o povijesti MM centra, povremenih manifestacija, te uz sustavno sređivanje dokumentacije MM-a, a s ciljem konačne *online* prezentacije dokumenata, te s otvorenim mogućnošću da se rekonstruktivno nastave neki programi MM centra i u suvremenosti. Nives Sertić, u osobnoj korespondenciji, ovako predočava

grananje djelatnosti MM centra na prijelazu iz 2010-ih u 2020-e: "... u prostorima MM-a od 2009. pokrenule još dvije stvari koje taj prostor ipak na neki način oplemenjuju. To su Klubvizija i I'MM. Uz to se nastavio i filmski program kojeg vodi Lukša Benić. Klubvizija SC je filmski laboratorij koji više puta godišnje organizira filmske radionice na 16 i super 8 mm filmu, foto radionice i filmske projekcije istih, te je u jesen 2011. u suradnji s 25FPS festivalom organizirao i skup malih nezavisnih filmskih laboratorija na svjetskoj razini 'Filmlabs meeting Zagreb 2011'. Klubviziju je osnovao i vodio Josip Šćurec, a od 2013. je vode kolektivno članovi

LITERATURA

Aleksa, Ratko, 1976, "Ljutnja elektronskog maga. Uz video-šou (24–26. travnja) u zagrebačkom Centru multi media", *Vjesnik*, 4. svibnja 1976, str. 11.

Aleksa, Ratko, 1978, "MM u praznom hodu vremena", u: Aleksa, Ratko, *Kamera u našim rukama: pedeset godina amaterske kinematografije u Hrvatskoj*, Zagreb: Kino savez Hrvatske

Janjatić, Đorđe, 2001, *Otvoreno djelo ili Vladimir Petek njim samim*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Polimac, Nenad, 1982, "Neko drugo kino. Voditelj MM-a otvara novu dvoranicu", *Vjesnik*, "Sedam dana", 17. IV. 1982, str. 11.

Rush, Michael, 1999, *New Media in Late 20th. Century Art*, London: Thames & Hudson

Turković, Hrvoje, 1978, "Svrha kulturne akcije. Akcije Centra za multimedijalna istraživanja Studentskog centra u Zagrebu", *ČIP – čovjek i prostor*, god. XXV, br. 309, prosinac 1978, str. 11–12.

Turković, Hrvoje, 1980, "Nacrta za povijest jugoslavenskog eksperimentalnog filma", *Bilten FilMOTEKE* 16, br. 8, str. 188–200.

Klubvizije koji i dalje rade jednako vrijedan program. Prostori klubvizije su u podrumu MM-a. 2012. su osnovali i udrugu pod istim imenom (usp. <http://www.klubvizija.org/#/o-nama/4560226697>). I'MM_media lab je multimedijalni laboratorij u prostorima bivše likovne radionice – bočni ulaz u MM. Program im se sadrži od hacklab-a, otvorenih radionica i medijskog laboratorija (<http://immmedialab.wordpress.com/about/>). Ostali redoviti korisnici MM-a su Jazz Lab u organizaciji Muzičke akademije u Zagrebu, Hrvatske glazbene mladeži i SC-a, Muzički salon SC-a i Teatar &td za predstave i probe, no to je bilo i prije 2009."

Turković, Hrvoje, 1993, "Metakomunikacijska regulacija komunikacije", *Književna smotra*, god. XXV, br. 90, str. 21–29.

Turković, Hrvoje, 2002, "Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film?", *Zapis*, br. 38, dostupno na <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192>

Turković, Hrvoje, 2003, "Experimental film and video", u: Susovski, Marijan i Fatičić, Fjodor (ur.), 2003, *Exat 51 & New Tendencies. Avant-Garde and International Events in Croatian Art in the 1950s and 1960s* (CD-ROM i knjižica), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, str. 131–133.

Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, 2003, *Hrvatska kinematografija: Povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991–2002)*, Zagreb: Ministarstvo kulture i Hrvatski filmski savez

"Videoumjetnost", 1999, tematski blok u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, god. 5, br. 18, str. 3–76.

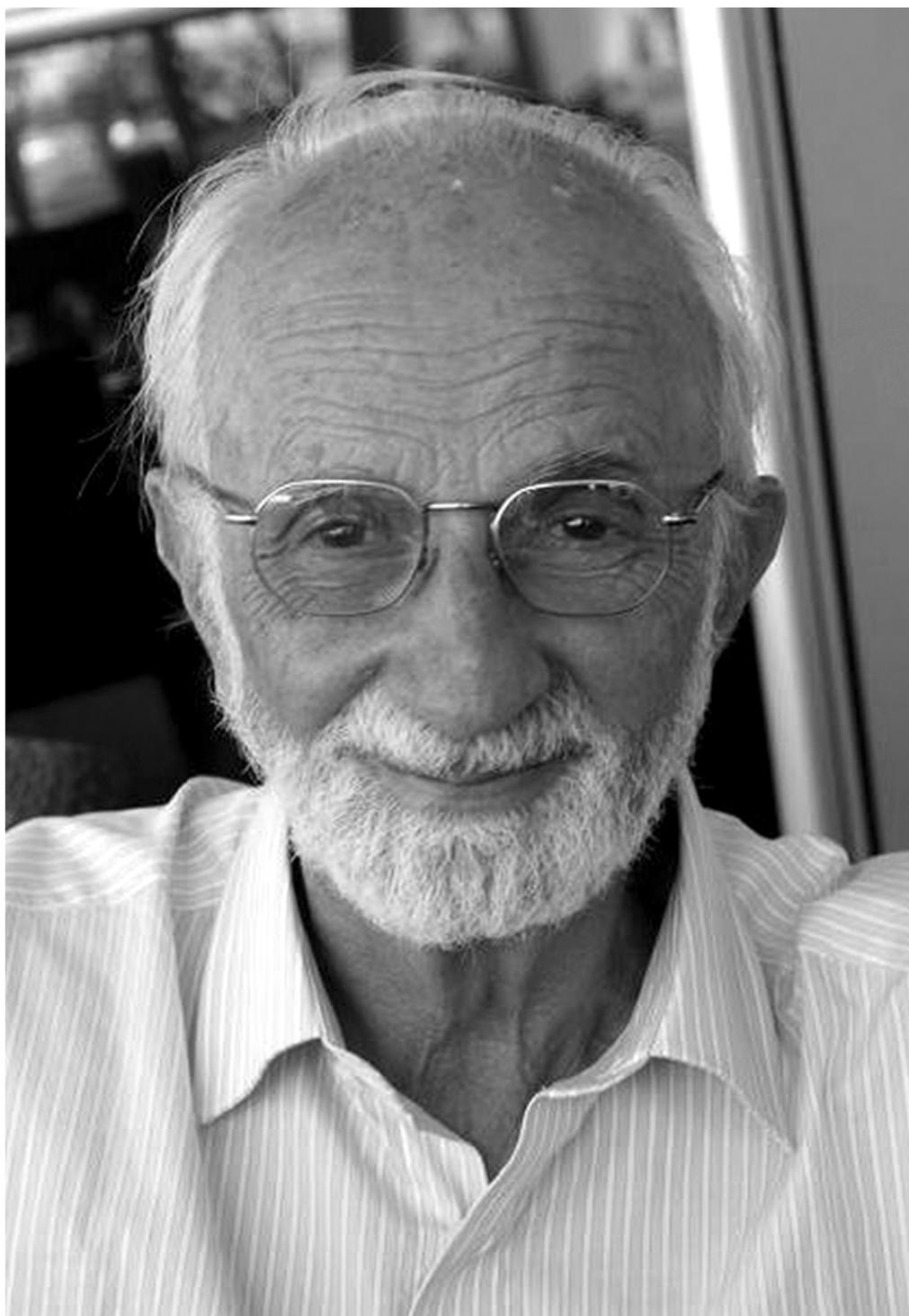
Vidović, Boris, 1988, "Što je MMC?", *Studio*, nepoznat datum, str. 21.

Youngblood, Gene, 1970, *Expanded Cinema*, London: Studio Vista

HRVOJE
TURKOVIĆ:
KULTURA
ALTERNATIVE
I MULTI-
MEDIJALNI
CENTAR SC-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

DEJAN
KOSANOVIĆ
(1930-2013)



Dejan
Kosanović

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791(091)-051KOSANOVIĆ, D.

Mrvoje Turković

AKADEMIJA DRAMSKJE UMJETNOSTI U ZAGREBU

Povjesničarski primjer Dejana Kosanovića

Zapravo, kad se popišu objavljeni tekstovi, osoba koja je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (uz pokojnog Vjeku Majcena, jednog od inicijalnih i ključnih urednika u *Ljetopisu*) dala najviše priloga iz rane povijesti hrvatskoga filma bio je – Dejan Kosanović, svojedobni jugoslavenski i, naravno, srpski povjesničar “filma na našim prostorima”. Sustavno je predlagao i sustavno su mu objavljivani u *Ljetopisu* važni prilozi podrobnijem poznavanju povijesti hrvatskog filma, pa se njegov posljednji tekst što ga je poslao redakciji javlja, žalibože, posmrtno, kao prigodni memento našem vjernom suradniku.

Suradnja je bila potaknuta njegovom iskazanom željom da surađuje te potrebom *Ljetopisa* za takvom, strukovno-povjesničarski važnom, suradnjom. A to je značilo i uzajamno cijenjenje: naše osobno cijenjenje njegovih dosadašnjih priloga filmsko-historijskoj znanosti, poštovanje njegova znanstvenog autoriteta, a i njegovo osobno cijenjenje našeg časopisa, njegovih dosegâ (iskazano u osobnim razgovorima, a pokazano njegovom zdušnom suradnjom).

Historiografska povijest

Kosanović je u naše područje uveo posve nova mjerila za povjesničarski pristup. Dotadašnji pristup povijesti kinematografije, u kojem je prevladavalo osobno pamćenje (u pravilu nepouzđano i krajnje pristrano selektivno), publicistička i usmena predaja (uključujući i trač), te priručna, *ad hoc* prikupljena i neprovjeravana dokumentacija, on je preobratio u skrupulozno pregledavanje filmova, prikupljanje dokumentacije iz najraznolikijih mogućih izvora, provjeru pouzđanosti te dokumenta-

cije, uz izričito upozoravanje na neprovjerene ili dvojbene podatke. Drugim riječima, uveo je visoke standarde historiografske znanosti.

O tome je i sam pisao u predgovoru posljednjeg povijesnog pregleda *Kinematografija i film u Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941* (2011), ne kritizirajući – indikativno – svoje prethodnike i drugačije povjesničare, nego osvrćući se na svoj vlastiti historičarski razvoj:

I moje zanimanje za istoriju filma prošlo je kroz nekoliko faza, koje u stvari i odgovaraju razvoju ove naučne discipline kod nas u periodu posle 1945. godine. Kao mlad filmski radnik i istoričar umetnosti zainteresovao sam se za prošlost kinematografije na našem tlu i od 1952. počeo sam da objavljujem u dnevnoj i periodičnoj štampi pored filmskih kritika i neke zanimljivosti iz naše filmske prošlosti. Tih svojih prvih tekstova o istoriji filma kod nas, koji su bili namenjeni novinskim čitaocima, ne odričem se, ali ih kritički strogo procenjujem zbog površnosti i nedostatka naučnog pristupa. Tek sam 1970. godine počeo ozbiljno da se bavim izučavanjem filmske prošlosti na tlu jugoslavenskih zemalja, koristeći metodologiju naučnog rada i kvalifikovane izvore (sačuvane filmove, arhivsku građu, verifikovane dokumente), poredeći ih uz kritičko preispitivanje nađenih podataka. (str. 9)

Svjesnu promjenu pristupa od publicističkog *adhokizma* prema kritičnoj historiografiji Kosanović je programatsko-metodološki (i kontekstualno kritički) artikulirao u knjizi *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*

(1976). Ondje je jasno odredio nuždu historio-
grafskoga, na činjenice usmjerenog, rada – “...
rada na beleženju i obradi istorijskih podataka o
tome razvoju” (razvoju kinematografije; *Uvod*,
str. 10) – a povjesničarske rezultate svojeg
znanstveno nadzirana i istraživački temeljita
pristupa predočio je u ključnoj povijesnoj knji-
zi o slabo istraženom ranom razdoblju kinema-
tografije: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije
1986–1918* (1985). Riječ je bila o publiciranom
doktoratu obranjenom 1983. godine.

I program i predložak koji je ostvario
postavio je visoki standard prema kojem se
mogu mjeriti drugi historioografski pristupi, i
doista je vrlo malo ljudi u nas uspijevalo su-
stavno primjenjivati taj standard. Osoba koja je
u Hrvatskoj jedina provodila jednako skrupu-
lozan i sustavan historioografski program istra-
živanja bio je, neprežaljeno rano preminuli,
Vjekoslav Majcen.

Obilježavanje Kosanovićeve povjesničar-
skog pristupa kao *historiografskoga* vrlo je važ-
no – jer upozorava na posebnost usmjerenja,
koje vrlo jasno znade na što se usredotočuje, a
što mu ne ulazi u područje istraživanja, jer pri-
pada drugačijem smjeru ispitivanja, odnosno
drugačije postavljenom pristupu. Naime, vrlina
historiografskog pristupa jest nadasve u utvr-
đivanju činjenica i usredotočivanju na to što je
sve od kinematografije postojalo u koje vrijeme
na kojem području, na koje sve načine, u kojem
sve društvenom kontekstu, odnosno kako se
to što je postojalo mijenjalo tijekom vremena.
U pitanju je bila nadasve faktografska povijest,
ona koja istražuje tragove koji su podložni ma-
sovnom uništavanju i zagublivanju, koja se od-
nosi na stvari koje najlakše podliježu zaboravu
(vrijednosnih se sudova sjećamo, ali ne i detalja
i činjenica na kojima smo ih izgradili), i koje su
podvrgnute svojedobnim i suvremenim fabri-
kacijama osobnih i kolektivnih predaja...

Prema takvim “fabrikacijama” faktograf-
ska je povijest neizbježno i neumoljivo demisti-
ficirajuća, razarajuća – a tu implicitnu kritičku
dimenziju oprezne i temeljite historiografije u

nas još uvijek ne shvaćaju pomodne kritike “po-
zitivističkog pristupa”. No, daleko je važniji nje-
zin svjestan pozitivni cilj: stvaranje cjelovitije
slike o prošlim stanjima, na temelju koje će ge-
neralizacije i interpretacije kojima su skloni kul-
turološki usmjereni istraživači filma moći biti
utemeljenije, morati biti činjenično obuhvatnije
i prikladnije od onih temeljenih tek na sjećanji-
ma i priručnim, neprovjerenim predajama.

Ono u što se Dejan Kosanović – pionirski
uspostavljajuću mjerodavnu faktografsku po-
vijest – nije upuštao bio je vrijednosno-kritič-
arski pristup (uglavnom zato jer je u kontrastu
i prema njemu i njegovoj olakoj historiografiji
formirao svoju znanstvenu metodologiju), ali
nije sebi zadavao kao istraživačko područje ni
ono što je ostalo današnjim mlađim istraživa-
čima da rade: da se u filmovima, a u kontekstu
raspoložive povijesne kulture, shvati stilske
povijesne obrasce, odnosno povijesne stilske
repertoare kako bi se opisao i interpretirao stil-
ski povijesni razvoj važan za razumijevalačku,
objašnjavaću povijest kulture. No, kako je
bio (i vrijednosni) sudionik zbivanja, a i povije-
snim se proučavanjima bavio kao vrijednosno
osjetljiv promatrač, nije bio bez usputnih vri-
jednosnih karakterizacija filmova i stvaratelja,
kao što je povremeno ocrtavao stilske značajke
spominjanih filmova i ponekog uočljivijeg au-
tora – ali više kao usputno obogaćivanje izla-
ganja nego kao integralnu, obveznu značajku
svojeg pristupa.

Kao i potom Majcen, Kosanović se odmah
susreo s problemom nepostojanja filmografija
i popisa relevantnih poduzeća, autora, biblio-
grafija. Pa je to učinio svojom pratećom obve-
zom. Primjerice, u *Uvodu u proučavanje istorije
jugoslovenskog filma* prikupio je priličnu, ano-
tiranu, bibliografiju knjiga, svezaka i članaka s
povjesničarskim pristupom. Sastavio je dragoc-
jen *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca
na tlu jugoslovenskih zemalja*, a većinu je svojih
monografija opskrbio odgovarajućim filmogra-
fijama, popisima producenata, kina... – onoga
što je specifično obrađivao u monografiji.

Sustavan i obuhvatan pristup

Međutim, Kosanovićev program nije bio samo u primjeni znanstvene skrupuloznosti i zahtjevna istraživačkoga rada na prikupljanju činjenica nego i u obuhvatnosti i sustavnosti.

U tradicionalnom kontekstu u kojem su se povijesti filma prevladavajuće držale povišću *filmske umjetnosti*, pa se smatralo da pozornost treba poklanjati važnim *umjetničkim djelima* i važnim *autorima*, te važnim *pokretima* i *smjerovima* – što je, zapravo, usmjeravalo pozornost ponajprije na igrani film, tu i tamo s dodatkom animacije i dokumentarnog filma (onim njegovim krilom koje se držalo “umjetnošću”) – Kosanović je (i nadalje držeći film u cjelini “umjetnošću”) postulirao da se pozornost povjesničara mora rasporediti na sve fenomene kinematografije – na “*razvoj kinematografske delatnosti kao celine*” (Uvod, str. 16), tj. na ukupnu proizvodnju filmova (bez obzira na to koliko se pojedine grane držale “neumjetničkim”, poput reklama, namjenskih filmova, zatečenih snimaka), na prikazivanje, distribuciju, publicistiku, arhivistiku, školovanje... te na sve one kontekstualne čimbenike koji utječu na kinematografske procese. Dijelom je to bilo povezano s marksističkom osjetljivošću za socioekonomske uvjete pod kojima se razvijaju “umjetnosti” (iskazanom u ideološkom sloganu prema kojem nema valjana razumijevanja “nadgradnje” bez razumijevanja “baze”, formulacije prisutne i u Kosanovićevoj raspravi u Uvodu). No, ta je osjetljivost bila dobitkom za posve neoformljenu filmsku historiografiju, valjanim temeljem i za “nemarksističke” a *realističke* povijesti.

Druga implikacija obuhvatnosti bila je u shvaćanju da historigrafija treba težiti *sinтеzi*, sintetičkoj, obuhvatnoj slici nekog razdoblja, odnosno ukupne povijesti filma.

Koliko su god bili vrlo korisni historiografski članci koji ističu pojedini fenomen filma – pojedine “zanimljivosti” iz povijesti (kako je Kosanović okarakterizirao svoje prve povijesno-publicističke tekstove) – npr. po-

jedini zagubljeni film, zaboravljenog autora, uvjete osnutka nekog ranog poduzeća, neke filmske uredbe, cenzorske odluke, itd. – takvi fragmenti teško da mogu stvoriti povezanu sliku o nekome dobu, ili o nekom općem razvoju. A takav je tip pristupa povijesti svojedobno dominirao u nas, i bio gotovo jedini, uz pojedine “letimične” opće preglede povijesti (koji nisu bili utemeljeni na sustavnom istraživanju: poput one Brenkove povijesti, one Radoša Novakovića i još ponekog povijesnog pregleda u prigodnim člancima). Odlučivši se sustavno pristupiti povijesti, Kosanović je kao cilj uzeo izradu sustavne opće povijesti, one kojoj pojedina istraživanja trebaju (često dragocjeno) pridonositi, biti njezinim konstitutivnim dijelom, ali koja treba težiti sintetičnoj slici kinematografije i njezina razvoja – temeljenoj na ciljano prikupljenim “fragmentima” (a ne onim nasumično izabranima).

Realističan povjesničarski pristup istraživačkom području

Načelo obuhvatnosti podrazumijevalo je specifikaciju područja koje će se “obuhvatno” obraditi. A to je područje Kosanoviću, samorazumljivo, bilo područje koje je zauzimala tada važeća država – socijalistička Jugoslavija.

Pristup je Kosanovićev bio, naravno, “jugoslavenski” (kao i većine ondašnjih filmaša i kritičara): prihvaćao je ono što je bilo postulat politikе socijalističke Jugoslavije: normativnu i realnu državnu, ideološku, kulturnu i nacionalnu integriranost svih područja obuhvaćenih jedinstvenom državom. Sintetska i obuhvatna povijest kinematografije morala je biti povijest kinematografskih procesa na važećem području jugoslavenske države.

Ali kako je to područje bilo državno konstituirano od republika, a područja tih republika (njihova “tla”) imala su različitu državnu povijest – i onu u “prvoj Jugoslaviji”, ali osobito onu u predjugoslavenskom razdoblju. Zato Kosanović i ne precizira područje svojeg istraživanja kao “jugoslavensku kinematogra-

fiju”, dakle kao državno specificirano područje ispitivanja, nego kao kinematografiju “na tlu Jugoslavije”, dakle kao geografski specificirano područje ispitivanja (iako su geografske granice uvjetovane ondašnjim državnim republičkim i pokrajinskim granicama).

Kosanović je tako svoju sintetsku povijest koncipirao kao povijest republičkih područja s uočavanjem njihovih osobitosti i njihovih posebnih povijesnih razvoja, upozoravajući na veze i podudarnosti gdje ih je bilo i kad ih je bilo. To je bilo realno-historijsko rješenje, na koje je doduše bio ponukan činjenicom da je počeo istraživanjem najranijeg razdoblja filma u kojem su kasnije jugoslavensko-republičke kinematografije bile međusobno državno razdvojene i različito državno “isparcelizirane”, ali je taj pristup proučavanju razvoja kinematografije po republikama i autonomnim pokrajinama zadržao u cijelom svoje daljnjem istraživačkom i obrađivačkom radu.

Čisti je rezultat toga bio u činjenici da Kosanović zapravo i nije pisao “povijest jugoslavenske kinematografije” kao državne kinematografije, nego, zapravo, povijest *regionalnih* kinematografija (kako bi se to danas reklo), te je svoj sintetski pristup uspostavio kao *komparativnu* (poredbenu) *povijest* “republičkih” i “autonomno-pokrajinskih” kinematografija, s poglavljima posvećenim odvojeno svakoj od njih: kinematografiji u Srbiji, u Hrvatskoj, u Sloveniji, u Vojvodini, u Bosni i Hercegovini, u Makedoniji, na Kosovu, tako bitno pridonijevši budućim povijestima nacionalnih kinematografija, kad su se “republike” osamostalile u postjugoslavenskom razdoblju.

A tim je nacionalnim povijestima Kosanović sustavno pridonosio i nakon raspada socijalističke Jugoslavije obrađujući njihove posebne razvoje – primjerice monografijom o bosanskohercegovačkoj kinematografiji, o slovenskoj, srpsko-crnogorskoj, a i sustavno je pridonosio hrvatskoj filmskoj historiografiji svojom knjigom o ranoj kinematografiji u Puli, potom priložima o ranoj kinematografiji u Rijeci (usp. zbornik *Kinematografija u Rijeci*, ur. Ervin Dubrović, 1997), te nizom članaka u kojima obrađuje pojedine detalje iz povijesti kinematografije “na tlu Hrvatske”. Najveći je dio njih objavljen upravo u *Hrvatskome filmskome ljetopisu* (vidi priloženu bibliografiju), iako je to radio i u socijalističkom razdoblju u različitim hrvatskim publikacijama (npr. *Filmskoj kulturi*, *Vjesniku*).

A zapravo, njegova završna sinteza – *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941* iz 2011. daje jezgroviti i pouzdan pregled svih kinematografija na bivšem tlu Jugoslavije, u “prvoj Jugoslaviji”, pa time i hrvatske kinematografije s kojom i počinje posebne nacionalne preglede, upozoravajući kako je u tom razdoblju upravo hrvatska kinematografija bila najrazvijenija u inače izrazito nepovoljnim prilikama za svaku domaću proizvodnju.

Smrcu Dejana Kosanovića cijela je ova “regija” – uključujući i Hrvatsku (nakon smrti Vjekoslava Majcena i Ive Škrabala) – izgubila i prvog i posljednjeg pionira filmske povijesnoistraživačke, sintetske, znanosti, čime smo prepušteni neizvjesnosti hoće li se uskoro među mlađim filmolozima naći itko takva “kalibra”.

UDK: 791(497)“1904”

Dejan Kosanović

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI U BEOGRADU

Jedan kadar – jedno pitanje: prilog za proučavanje domaće filmske i političke prošlosti

Meseca septembra 1904. u Beogradu su bile održane svečanosti povodom krunisanja Petra I Karađorđevića za kralja Srbije.¹ Taj događaj je privukao veliku pažnju evropske javnosti iz više razloga. Pre svega, jer je to bila konačna potvrda smene dinastija na čelu Srbije. Posle Majskog prevrata 1903. (29. maja po julijanskom, odnosno 11. juna po gregorijanskom kalendaru) kada su u oficirskoj zaveri brutalno ubijeni tadašnji Kralj Aleksandar I Obrenović i Kraljica Draga (Mašin), čime je ugašena dinastija Obrenovića, zaverenici su pozvali iz emigracije Petra Karađorđevića i proglasili ga za Kralja Srbije, što je zatim potvrdila i Narodna skupština. U isto vreme, zbog krvavog prevrata u kome je pored kraljevskog para poubijeni i veći broj oficira i političara na koje su se oslanjali Obrenovići, sve evropske zemlje su prekinule odnose sa Srbijom i povukle svoje poslanike. Posebno su u tom pogledu bile dosledne *kraljevine*, koje su najoštrije osuđivale postupak zakletih oficira koji su digli ruku na svoje suverene. Srbiji i dinastiji Karađorđević bilo je potrebno *svečano krunisanje* kao dokaz ustoličenja nove dinastije i političkog priznavanja novog stanja. Međutim, tokom čitave naredne evropski dvorovi i vlade su dosledno nastavljali svoju politiku *sankcija* protiv Srbije i odbijali da na krunidbene svečanosti pošalju svoje predstavnike odgovarajućeg ranga (osim Crne Gore). Tome nije doprinela ni činjenica da

je novi Kralj, pod pritiskom evropskih dvorova, penzionisao ili odstranio iz svoje blizine zaverenike (koji su ga, ustvari, doveli na presto).

Krunisanje je bilo zakazano za septembar 1904. više od godinu dana posle prevrata, a odlaganje je bilo pravdano time da se na taj način obeležava i stogodišnjica Prvog srpskog ustanka protiv otomanske vlasti, koji je 1804. poveo Karađorđe, deda novoga kralja. Na krunidbene svečanosti su došle delegacije iz svih delova Kraljevine Srbije, zatim dopisnici najznačajnijih evropskih listova, kao i mnogi gosti iz inostranstva koji su posebno pozivani i prihvatili da dođu. Među njima je bio i istaknuti advokat iz Sheffielda u Velikoj Britaniji Arnold Muir Wilson, inače počasni konzul Kraljevine Srbije u Sheffieldu. Uz svoju osnovnu profesiju Wilson je bio svetski putnik, novinar i fotograf. On je poveo sa sobom i filmskog snimatelja Franka Storma Mottershawa mlađeg iz Sheffield Photo Company, u to vreme veoma aktivnog engleskog filmskog preduzeća. Oni su, kao državni gosti, došli na krunidbene svečanosti i realizovali dokumentarni film o tome događaju. Posle Beograda, na svome putu za domovinu, posetili su i neka druga mesta i to zabeležili na filmskoj traci: u Srbiji Kraljevo, srednjevekovne manastire Žiču i Studenicu, u Crnoj Gori Andrijevicu i Cetinje, a u Dalmaciji Šibenik i Zadar. Njima dugujemo onih nekoliko sačuvanih kadrova luke u Šibeniku i luke u Zadru.

Wilson je nešto kasnije prikazivao film kao ilustraciju svojih predavanja o Srbiji. Posle više od tri decenije, 1937. film je prona-

¹ Tekst prenosimo, uz neznatne izmjene, u izvornom obliku.



Prizor iz filma
Arnolda Muira
Wilsona

šao u Engleskoj i kupio književnik, diplomata i beogradski kolekcionar Vojislav Jovanović-Marambo. Po povratku u Beograd prikazao ga je samo jednom, na zatvorenoj projekciji za svoje prijatelje i kulturne radnike. Posle Drugog svetskog rata, odmah po osnivanju Jugoslovenske kinoteke (1949), film je otkupljen i nalazi se u zbirci ove ustanove kao najstariji sačuvani dokumentarni film snimljen u Srbiji. Drugog dana krunidbenih svečanosti, pred Kraljem Petrom I, zvanicama, gostima i građanstvom održana je velika vojna parada na Banjici (Banjičkom polju – tada vojnom vežbalištu van grada). Kamera je zabeležila dolazak oficirskog kora, gostiju, Kralja i njegove svite, te velikog broja građana i seljaka koji su došli da vide ovaj izuzetni događaj. Tokom jednog kadra u kome je u totalu snimljen prolazak neke pešadijske jedinice, u vidno polje kamere ulazi i za trenutak staje pred objektiv jedan čovek, građanski obučen, u štofanom kaputu

sa somotskom kragnom, sa šeširom, ozbiljnog izgleda i uredno potkresane brade. Posle nekoliko sekundi i jednog pogleda ka kameri, on se povlači iz kadra. Na reveru mu je bila identifikaciona oznaka (bedž – kako bi se danas reklo), po čemu bih zaključio da je to bio novinar koji na reveru nosi svojevrsnu propusnicu.

Na pomenutoj zatvorenoj projekciji koju je organizovao Jovanović-Marambo, on – ili neko drugi – je rekao da je to Stjepan Radić (1871–1928), hrvatski narodni tribun i političar, koji se tada, 1904, aktivno bavio i novinarstvom. Taj podatak je preuzeo i Milenko Karanović, prvi direktor Jugoslovenske kinoteke koji je i otkupio film od Maramba. O tome sam sa njim razgovarao u nekoliko navrata kada smo zajedno gledali ovaj dragoceni istorijski dokument sa kojim se Jugoslovenska kinoteka, kao 17. član, predstavila na XI. Kongresu FIAF-a (Međunarodne federacije filmskih arhiva) u Cambridgeu jula 1951. Međutim, ove usmeno

prenete podatke i dosta neoštro ocrtan lik koji se veoma kratko zadržao u kadru, nisam nika- da uspeo da proverim pomoću nekih upored- nih izvora, tako da me uvek (već više od pola veka!) muči pitanje – da li je to sigurno bio Stjepan Radić?

O Stjepanu Radiću znamo mnogo – da je još kao srednjoškolac i student bio deklarisan protivnik austrougarske vlasti, da se veoma rano uključio u politiku, te je zbog toga bio, kao protivnik Austrougarske monarhije, proganjan, hapšen i proterivan. Zalagao se za oslobađanje Hrvatske od austrougarske vlasti, za ravno- pravnu saradnju svih slovenskih naroda, kako onih pod austrougarskom okupacijom, tako i onih iz okolnih slovenskih zemalja. Aktivno se bavio novinarstvom i publicističkom delatno- šću. Od 1900. do 1902. živio je u izgnanstvu u Zemunu i tada je stupio u bliži dodir sa srpskim političkim krugovima istomišljenika, protivni- ka Austro-Ugarske Monarhije koji su se takođe zalagali za oslobađanje svih slovenskih naroda od strane vlasti. U tome je smislu, kao novinar, u više navrata pisao, a objavio je u istom peri- odu i nekoliko tekstova u *Srpskom književnom glasniku*. Stoga mislim da je, verovatno, bio 1904. pozvan na krunidbene svečanosti, ali o tome nisam našao nijedan konkretan i siguran podatak. U beogradskoj štampi, koja je navodila imena nekih od gostiju, nisam naišao na njego- vo ime, niti je sačuvana zvanična arhivska gra- đa (protokolarna ili policijska dokumentacija) sa popisom gostiju.

Verovatno bi dobri poznavaooci njegovog novinarskog rada mogli da utvrde da li je pi- sario o krunisanju, kako bi se proverilo da li je tom prilikom bio u Beogradu. S druge strane pregledao sam malobrojne meni dostupne Radićeve fotografije iz vremena kada je imao oko 33 godine, kao i filmske snimke iz kasnijeg perioda. Pokušao sam da ih uporedim sa likom sačuvanim na fotogramu iz navedenog filma. Na osnovu toga smatram, skoro sasvim sigur- no, da je čovek koji se na Banjičkom polju našao za trenutak pred objektivom kamere Franka Mottershawa zaista mladi Stjepan Radić. Ali, i to bi trebalo dokazati daljim istraživanjima.

Ovo nije ni mesto ni prilika da se detalj- nije govori o životnom putu i političkoj karijeri Stjepana Radića, koja ne samo simbolički već i suštinski predstavlja sliku razvoja i borbe za stvaranje demokratskih odnosa među nardi- ma na jugoslovenskim prostorima tokom pr- vih decenija XX. stoleća. Njegova smrt 8. augu- sta 1928, posle atentata u Skupštini Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, prelomna je tačka koja označava početak raspada te Kraljevine, nago- veštaj kraljevske diktature i svih istorijskih do- gađaja koji su zatim usledili. Ako je u ovaj jedan kadar filma o krunisanju zaista za trenutak *ušetao* Stjepan Radić, to je svakako zanimljiva slučajnost, ali i prva pojava jednog značajnog hrvatskog političara na filmskom platnu. Tek da se zna i da se ne zaboravi...

Biobibliografija Dejana Kosanovića

Biografija

Rođen 1930. godine u Beogradu, Dejan Kosanović počeo je zarana voljeti i cijeniti film, a kao osamnaestogodišnjak, skoro neposredno nakon Drugog svjetskog rata, i studirati filmsku umjetnost na Visokoj filmskoj školi, pa nakon što su se koncem 1950. godine Visoka filmska škola i Akademija za pozorišnu umetnost spojile u jednu akademsku cjelinu, diplomirao je režiju 1952.*

Nakon bogata iskustva kao asistent režije mnogih domaćih i stranih redatelja okušao se i kao samostalan autor. Od 1955. godine bavio se uglavnom dokumentarnim filmom, kao redatelj i scenarist, i potpisao više od trideset i pet kratkometražnih filmova i dvjestotinjak televizijskih emisija. Radio je najviše za RTS-Televiziju Beograd i Televiziju Novi Sad, ali i za strane producentske kuće, ponajviše iz Francuske (ORTF), Njemačke i SAD (ABC sports). U svojim je filmovima često i rado koristio i kvalitetan izbor arhivskih materijala, podsjećajući i na taj način na bogate korijene filmskoga stvaralaštva na ovim područjima.

Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, na kojem je bio i dugogodišnji redovan profesor, od 1962. godine je predavač Organizacije filmske proizvodnje, a doktorirao je 1983. godine filmsko-povijesnom temom *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918.*, čime se intenzivno bavio od 1971. Bio je neupitni poznavatelj i autoritet na tom polju. U mirovinu je otišao 1995. godine, ali se jednakim intenzitetom nastavio baviti filmskom poviješću i drugim temama vezanim uz film.

Objavio je više od 250 bibliografskih jedinica kod kuće i u inozemstvu te više od tucet

knjiga, na srpskom, talijanskom, engleskom i francuskom jeziku, među kojima se izdvajaju *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918.* (Beograd, 1985), *Kinematografska delatnost u Puli 1896-1918.* (Pula, 1988), *Trieste al cinema: 1896-1918.* (Trst, 1995), u suradnji s Dinkom Tucakovićem *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, Jugosloveni u svetskom filmu* (Beograd, 1998.) te *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945.* (Beograd, 2000), a kao urednik potpisuje i knjigu *Vek filma* (1995).

Bio je niz godina suradnik Jugoslovenske kinoteke, a starije ga generacije posebno pamte po brojnim informativnim i duhovitim člancima u *Filmskoj kulturi*, čiji je bio stalni dopisnik i autor. Jednako je uspješnu suradnju godinama ostvarivao i s *Hrvatskim filmskim ljetopisom*.

Dejan Kosanović bio je u čak pet mandata i direktor Pulskog filmskog festivala, mnogi se slažu izuzetno uspješan i odmjeren, vodeći računa da nitko ili bar, da što manje autora bude na bilo koji način povrijeđeno u složenim uvjetima odabira i nagrađivanja filmova po republičkim i drugim ključevima.

Dejan Kosanović umro je 8. kolovoza 2013. godine u Beogradu, u 83. godini života. Bio je veliki poznavatelj i prijatelj filma.

Duško Popović

* Izvorni tekst nalazi se na internetskoj stranici <http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=2855#.UqmEq1Hnuih>.

Popis bibliografskih jedinica (uredio Hrvoje Turković)

KNJIGE

1976. *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
1978. *ABC filmske proizvodnje* (u koautorstvu sa Sretenom Jovanovićem; izvorni naslov: *Osnovi organizacije filmske proizvodnje*). Ljubljana: Univerzum
1985. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti
1988. *Il cinema muto in Jugoslavia 1896-1932* (programska knjižica namijenjena "Danima nijemog filma" u Pordenoneu, s 36 prikazanih filmova iz Jugoslavije; prev. Lucifero Martini), Beograd: Institut za film
1988. *Kinematografske delatnosti u Puli 1896-1918*, Beograd, Pula: Institut za film, Festival jugoslovenskog igranog filma
1991. *Radoš Novaković*, Beograd: Univerzitet umetnosti
1995. *Trieste al cinema: 1896-1918* (prev. na talijanski Sergio Turconi), Gemona: La Cineteca del Friuli
1995. *Vek filma: 1895-1995* (uredio zajedno s Radoslavom Zelenovićem), Beograd: Srpska akademije nauka i umetnosti
1998. *Stranci u raju – Koprodukcije i usluge. Stranci u jugoslovenskom filmu. Jugosloveni u stranom filmu* (u koautorstvu s Dinkom Tucakovićem), Beograd: Stubovi kulture
2000. *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*, Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film
2003. *Kinematografija u Bosni i Hercegovini 1897-1945*, Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine (englesko izdanje: 2005. *History of Cinema in Bosnia and Herzegovina, 1897-1945*, prev. Jelena Nina Kosanović, Beograd: Naučna KMD i Feniks Film
2004. *A Short History of Cinema in Serbia and Montenegro, Part I 1896-1945*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Direkcija FEST-a
2004. *Milenko Karanović. Prvi direktor Jugoslavenske kinoteke. Pionir arhivistike i širenja filmske kulture*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka
2007. *Visoka filmska škola 1946-1950*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Filmski centar Srbije
2008. *Kratak pregled istorije filma u Sloveniji, Prvi deo 1896-1945*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka
2011. *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*, Beograd: Filmski centar Srbije
2012. *Kratak pregled istorije filma u Vojvodini, prvi deo 1986-1941*, Subotica, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Otvoreni univerzitet Subotica (engl. izdanje: *A Short History of Cinema in Vojvodina, part one 1986-194*, Subotica, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Otvoreni univerzitet; prijevod na engleski: Jelena Kosanović Doroghy)

ČLANCI OBJAVLJENI U HRVATSKOM FILMSKOM LJETOPISU

2002. "Durmitor – jedno značajno ostvarenje iz prošlosti hrvatskog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 226-229.
2003. "Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 33, str. 203-212.
2003. "Kopač blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 35, str. 164-167.
2004. "Rudolf Marinković – zaboravljeni pionir hrvatskog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 38, str. 3-5.
2005. "Dragocena knjiga u pravom trenutku (M. Kukuljica: *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 42, str. 129-142.

2005. "Slaganje mozaika (U povodu teksta Daniela Rafaelića 'Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića?', HFLJ 42)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 43, str. 143-144.
2005. "Film kao povijesni izvor za proučavanje riječke industrijske baštine", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 44, str. 107-110.
2006. "Marin Kuzmić iz Splita – nepoznata zvezda nemog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 46, str. 85-90.
2006. "Filmska limenka nije sasvim prazna (Povodom teksta Enesa Midžića 'Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke')", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 47, str. 169-174.
2006. "25 godina druženja sa starim filmovima (Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone-Sacile, 4-14. listopada 2006)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 48, str. 127-130.
2007. "Najstariji pokušaja školovanja za film u Hrvatskoj: Zagrebačke filmske škole 1917-1947", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 49, str. 3-11.
2007. "Kopač blaga od Blagaja, drugi put", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 52, str. 65-69.
2009. "Beogradski filmovi Oktavijana Miletića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 84-91.
2010. "Iz života dalmatinskih ribara: igrani film *Princeza koralja* (1937)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 62, str. 92-100.
2013. "Jedan kadar – jedno pitanje: prilog za proučavanje domaće filmske i političke prošlosti", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, br. 75, str. 103-105.

UDK: 791-21(519)“1936”

Aljoša Pužar i Kim Sang Hun

HANKUK UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, SEUL, REPUBLIKA KOREJA

Varljivi san: krletke, zrcala, brzine – lik “nove žene” i korejska kinematografija kolonijalnog doba

SAŽETAK: Rad donosi kulturološku analizu najstarijeg pronađenog korejskog zvučnog filma *Varljivi san* (*Mimong*) iz 1936, redatelja Yang Joo-nama. Naratološka i filmološka analiza, analiza odnosa likova i redateljskih postupaka služe pritom za razumijevanje kulturološke pozadine i društvenih poruka *Varljivoga sna*. Feministička kritika položaja i postupaka protagonistice i ostalih likova nadopunjuje se analizom fizičkih, somatskih i diskurzivnih aspekata korejskog ranog moderniteta i, povremeno, njihovih prežitaka u korejskoj suvremenosti. Film se ističe sadržajnim i vizualnim zanemarivanjem sveprisutnih klasnih i kulturoloških razlika i trvenja koja vladaju korejskim društvom polovine 1930-ih. Autori se upuštaju u proizvodnju svojevrstnog idealnog pokroviteljskog kolonijalnog moderniteta što ga, po njima, potkopava i ugrožava tek kaotično gibanje neposlušne i svojeglave žene. Glavna protagonistica kao primjer tzv. “nove žene” u jednu ruku transgredira stare patrijarhalne obrasce, ali kao predstavnica “pogrešne”, tj. moralno zazorne forme moderniteta umjesto u feministički uzor pretvara se u figuru čudovišta. Patrijarhalni se pogled na društveno kretanje i slobodu žene čuva,

tako, i u razdoblju kolonijalne modernizacije, te prenosi na sljedeće naraštaje Korejaca.

KLJUČNE RIJEČI: Koreja, kolonijalna epoha, zvučni film, “nova žena”, modernitet

Okvir za san

Korejska filmska produkcija kolonijalnog doba, koje je nastupilo konačnim padom kratkotrajnog korejskog carstva u ruke imperijalnog Japana 1910. i trajalo do konca Drugoga svjetskoga rata, nije bila oskudna.¹ Istraživanja svjedoče o približno 150 snimljenih filmova, od toga 70-ak zvučnih. Ipak, cjelokupna se sačuvana filmska baština (s najstarijim filmom datiranim u 1919) desetljećima smatrala gotovo posve uništenom u Korejskome ratu.

Tek je otkrićem niza fragmenata u ruskim arhivima potkraj 1990-ih, te četiriju naslova u kineskom središnjem filmskom arhivu na početku novoga tisućljeća, otvorena mogućnost izravnije analize dijela korejske produkcije iz 1930-ih i 1940-ih. Godine 2005. u tom

¹ Zahvaljujemo studentima na predmetu Poredbeni kulturalni studiji seuskog sveučilišta Yonsei, klasa 2010, na nadahnutim raspravama o *Varljivom snu* (*Mimong*, Yang Joo-nam, 1936) koje su znatno unaprijedile sve što je dosad objavljeno o ovom filmu, uključivši i oskudne feminističke priloge jednog od autora (predstavljene 2009. u Cardiffu i 2010. u Hong Kongu, a objavljene 2011. u Seulu), a naročito Charlesu Oliveru Luskinu, Kanzi Latif Kan i Destiny Seo-young Hong. Posebno se zahvaljujemo

studentici Han Su-min, koja je uočila ključan motiv Milletove slike, te iznijela niz nadahnutih i učenih komentara i podataka. Njezine smo analize koristili kao izvor ravnopravan ostalima i uvrstili u popis referenci. Ovo istraživanje financijski je podržala Zaklada Korejskog sveučilišta za strane studije za 2013. (*This research was supported by the Foundation of the Hankuk University of Foreign Studies research grants for 2013*).



Varljivi san (Y. Joo-nam, 1936)

je arhivu pronađen i zasad najstariji sačuvani korejski zvučni film, sentimentalna i mizoginarna drama *Varljivi san* (*Mimong*) redatelja Yang Joo-nama iz 1936, predstavljena, nakon restauracije, u reprezentativnim izdanjima Korejskog filmskog arhiva pod, nažalost, netočnim engleskim naslovom *Sweet dream*, te, odnedavno, i pod nepreciznim naslovom *Illusion*. Originalni podnaslov filma je *Uspavanka smrti*.

Pouzdanom semantičkom analizom uz pomoć kineskog ideograma 迷, složeni se naslov "mimong" ne razrješava kao u korejskom očekivani "ukusan san" (*tasty dream*, otuda valjda i tipično umivena prvotna prilagodba u engleski *Sweet dream*), već kao san koji zavara, zavodi, zbunjuje, ali i koji je nejasan i koji iščezava. Zato ovdje: varljivi san. *Varljivi san* zaštićen je kao korejsko nacionalno kulturno dobro i prvi je film kojem je bio priskrbljen takav status. Ipak, ne radi se (više) o najstarijem pronađenom korejskom filmu. Godine 2007. pronađen je u privatnom vlasništvu i restauriran korejski cjelovečernji nijemi film *Prekretnica mladosti* (*Cheungchun-eui sipjaro*, 1934) redatelj Ahn Jong-hwa, priča o sudbini brata i sestre koji sa sela stižu u grad i čije su ruralna čednost i pravičnost izložene opasnostima velegradskog života, što je opsesivna tema korejskog razdoblja ubrzane modernizacije i urbanizacije koja, uz pridodane mizoginske tonove, dijelom obilježava i *Varljivi san*.

Sačuvana verzija *Varljivoga sna* ima 48 minuta i donosi jednostavnu, slabo razgranatu priču:

Domaćica Ae-soon (glumi je prva diva korejskog zvučnog filma Moon Ye-bong), za koju odmah saznajemo kako je sklona pretjeranu uređivanju i rastrošnosti, nakon suprugovih otvorenih prijekora napušta kuću u kojoj uz samog supruga imenom Seon-yong (Lee Keum-ryong) živi i njihova malodobna kći Jeong-hee (Yoo Seon-ok). Odlazi živjeti u luksuzni hotel s ljubavnikom Chang-geonom (Kim In-gye). Obuzeta strašću za baletanom što ga je vidjela na kazališnoj sceni neuspješno ga čeka pred

garderobom i šalje mu cvijeće. Prijavljuje i predaje Chang-geona policiji kada otkriva da je tek puki siromah i varalica koji krađom podupire njihov životni stil. Novine donose priču o lopovu i "ženi za zabavu" koju je policija ispitivala i pustila. Osramoćena, Ae-soon juri taksijem da stigne na vlak koji će je odvesti iz grada. Njen automobil nalijeće na malu Jeong-hee i ranjava je. Dok suprug juri prema bolnici s pištoljem da kazni transgresivnu ženu, ona, ležeći pored zaspale kćeri u bolničkom krevetu do njenog, uzima otrov i umire.

Linearni kauzalitet koji vlada ovom jednostavnom pričom raspolučen je izmjenom scena Ae-soonine transgresivne frivolnosti i istodobne patnje njena napuštenog supruga i njihove kćeri, dok je vrijeme usporeno interijernim scenama i smišljeno ubrzano scenama jurećih vozila i promičućih obrisa ulica. Dugi kadrovi konverzacija u srednjem ili u američkom planu, koji omogućuju pogled u dubinu gotovo kazališne scene, kratkim rezom ili pretapanjima prelaze u blize planove protagonista čije su emocije obilježile scenu, a u nekoliko presudnih momenata i gotovo u krupni plan. Zanimljivi kutovi kamere (naročito oni visoki zbog kojih se često sažimlje gornji prazni prostor i kadrovi postaju zbijeniji), uporaba zrcala i zamućenja, kao i kratkih simboličkih umetaka od kojih jedan postaje i lajtmotivom, znatno razigravaju relativno statično zamišljenu smjenu kadrova.

Površnijem zapadnom promatraču može djelovati kako je film montiran neuredno, kako dijelovi nedostaju, pa čak i kako je iz perspektive cjelovite priče film izrezan do razine u kojoj ga možemo smatrati tek skicom. Nagla, gotovo brutalna izmjena sekvenci koje pripadaju različitim likovima i različitim prostorima i iznenadni uleti u konverzaciju *in medias res*, pri čemu gledatelj neizravno i bez ikakve naročite pripovjedačeve ili redateljeve pomoći mora razumjeti što se prethodno dogodilo ili propustilo dogoditi, sve je to dio lokalne narativne kulture i može se smatrati specifič-

ALJOŠA PUŽAR
I KIM SANG
HUN: VARLJIVI
SAN: KRLETKE,
ZRCALA,
BRZINE – LIK
"NOVE ŽENE"
I KOREJSKA
KINEMATO-
GRAFIJA KOLO-
NIJALNOG
DOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nim regionalno obojenim rukopisom redatelja Yanga koji je djelovao u suradnji s iskusnijim Kim So-bongom, što je korejski pseudonim za japanskog redatelja i producenta Yamasakija Tokihikoa. Premda se “glatka” dijegetska struktura prilično čuva time što se u scenama uglavnom tematiziraju likovi koji će se pojaviti u sljedećoj sceni, umetci i pokret kamere, te tipično japanski stil naracije koja se “naslućuje a ne priča” dinamiziraju *Varljivi san*.

Za ono doba i prostor revolucionaran eksperiment snimanja zvuka na lokaciji dodaje tonskomu aspektu filma autentičnost lokalnih zvukovnih boja, od prigušenih odjeka koji krote glasove pod niskim stropom tradicionalne korejske kuće do prodornosti klaksona na ranim gradskim prometnicama. Svi će ovi stidljivi ali jasni tehnički, konceptualni i estetski odabiri sve do kraja filma podržavati i podražavati kulturološku dramu ranog moderniteta u kojoj su se zajedno našli i likovi na platnu i njihovo onodobno gledateljstvo.

Anđeli i demoni

I najpovršnijim današnjim promatračima korejskog kolonijalnog moderniteta i intelektualnih debata koje su ga obilježile jasno je kako je lik Ae-soon morao biti začudna, pa i zastrašujuća novost za korejsku širu publiku polovine 1930-ih. U prvom kadru koji je prikazuje, Ae-soon je obuzeta svojim likom u zrcalu. Na suprugove teatralno intonirane prijekore, dijelom vidljive tek u zrcalu, što je aspekt kojim ćemo se još navraćati, ona odgovara drsko i odrješito. Tijekom filma nećemo je vidjeti u kućanskim ulogama, ona ne pere, ne čisti, ne kuha, izravno odbija kupovati odjeću za kćer. Ipak, odjevena u klasičnu nošnju *hanbok* širokog kroja i kose skupljene u tradicionalnu punđu, ona nije napredna “moderna cura”, opisana u to doba u Koreji složenicom engleskog podrijetla *mogal* (*modern girl*) koja sama zarađuje za život, te intelektualno, odabirima i svojom vanjštinom zauzima kritičko stajalište prema tradicionalnim patrijarhalnim aspek-

tima društvenog života. Potpuno ekonomski ovisna o suprugu, a potom i ljubavniku, sve do posljednje transgresije, provale strasti prema plesaču, Ae-soon čuva androcentričnu bit svog života. Samomarginalizirana ponovljenim transgresivnim koracima ćudljivosti, rastrošnosti, kočopernosti, za veliku se transgresiju napuštanja doma odlučuje nakon razmjerno banalne prepirke, što odgovara antropološkom motivu postupnog porasta afektivnog naboja koji se ovdje razrješava ne u statičnoj afekciji, već u ekstazi društvenog i fizičkog pokreta.

Scenaristi, tipično, ne razotkrivaju mnogo o tome što Ae-soon misli. Misli njenog supruža jasnije su iznesene, od prvih kritika koje joj upućuje, preko lamentacija, sve do razmatranja o tome treba li “djetetu pronaći novu majku”. Ae-soon tijekom prve polovice filma pokušava dokučiti skrivene misli svog tajnovitog ljubavnika, dečka iz praonice što se izdaje za *mobua* (*modern boy*), a potom i nijemo usmjerava čežnju k savršenom muškarcu s plesne pozornice.

Ekonomska ovisnost, ali i pohlepa, zanimljiv su motiv u inače podosta plošnom i nemotiviranom agiranju transgresivke Ae-soon. Premda do samog kraja održava ulogu svojevrstne psihotične fatalne žene i pokazuje semantički neprozirne plime žudnje i strasti, i premda upravo to nemarkirano “odvijanje” ponajviše ugrožava simbolički poredak kojim kraljuju muškarci, ekonomska je dimenzija svodi na pohlepnicu opisanu u mizoginskim neokonfucijanskim priručnicima ranog razdoblja dinastije Joseon. No, i unatoč tom moralnom teretu, i činjenici da sama Ae-soon ne poseže za poslovima i prerogativima samostalne žene, ona zalazi u zonu zamagljenih i naglih odluka i djeluje kao faktor kaotičnog pokreta. Taj pokret nije opremljen otvorenijim feminističkim narativima, a kočoperkina žudnja djeluje hladno. Ipak, muškost supruža i ljubavnika ozbiljno je ugrožena njenim kaotičnim gibanjem.

Odnos između Ae-soon i ljubavnika Chang-geona posebno jasno postavlja tu igru

na rubu zamjene rodni uloga. Premda Chang-geon na prvi pogled djeluje muževno, osvajaajući Ae-soon krađom, a potom i “sretnim pronalaskom” njena novčanika i planiranjem kriminalnih operacija, njihov je ljubavnički odnos rodno ambivalentan. On je neobično odan lijepoj transgresivki i kada ga prijatelj i kolega u zločinu upozori na to da su “žene poput nje opasne” Chang-geon mu odgovara da će, ako treba, “umrijeti za nju.” Kada Ae-soon otkriva njihovu krađu, on se pouzdaje u njenu lojalnost. Na taj način Chang-geon reproducira lik i narativnu ulogu *yeolnyo* (“uzorne žene”) koju korejski folklor hvali za nepresušnu vjeru u ljubavnike, supruge i očeve, naglašavajući njenu spremnost na žrtvu i, poglavito, njenu potpunu podložnost partnerovoj ili očevoj volji.

Ae-soon, s druge strane, igra standardnu tradicionalnu ulogu *nappeun namja* (lošeg dečka). Vrlo izravno i s visine priopćuje Chang-geonu da mu “nikad neće oprostiti bude li je ostavio”. Izravan je to ženski ljubavnički jezik, razmjerno rijedak i u suvremenim korejskim rodnim odnosima. Pokušava ga varati s plesačem i izdaje ga prijavom policiji. U sceni njegove zabrinutosti, vjerojatno uzrokovane prikrićivanjem prave klasne pripadnosti pred ljubavnicom, ona ga posprdno pita: “Što si zamišljen poput kakve djevojke?” Chang-geon je, dakle, i emaskuliran i deklasiran, što u korejskom pa i svakom drugom patrijarhalnom poretku ide ruku pod ruku. U redateljevoj konzervativnoj viziji, taj kicoš s ufitljenim hollywoodskim brkovima i ženskastim ljubavničkim navadama i ne može biti drugo doli sitni lopov i buduća “zatvorska ptičica”.

Čak i suprugovi prijekori koji pokreću početnu veliku transgresiju i šalju Ae-soon u naručje drugog muškarca ponajprije tematiziraju dobrobit djeteta, motiv koji moderna i suvremena korejska melodrama obično povjerava ženi koja ustaje protiv muškog nasilja pravdajući svoj čin interesom djeteta. Takav narativ u ustima supruga, međutim, tek naglašava moralni standard i podsjeća na tradicijsko sta-

nje stvari. Njihovo, pak, dijete osnovnoškolka Jeong-hee pokazuje znakove ozbiljne emocionalne patnje uzrokovane majčinim odlaskom. U scenama koje se izmjenjuju s onima Ae-soonina novog života u hotelu, vidimo Jeong-hee kako u snu plače i zaziva majku, kako se osamljuje u školi, kako brizne u plač kada spazi prijateljicu koja večera sa svojom majkom.

Redatelj je, tako, jasno odredio smjer gledateljske afekcije. Ako prema časnom i pravovjernom suprugu koji dostojanstveno pati u svojoj napuštenosti publika još i može imati neke emocionalne zadržke ili ga čak i pomalo prezirati zbog ranomodernog izostanka “čvrste ruke”, djevojčica i njezina bol snažno usmjerauju sućut i mekšaju pogled na tragične ishode kojima je izložena glavna transgresivka Ae-soon koja, korak po korak, spoznaje varljivost svih svojih snova.

Temeljna narativna tenzija ne gradi se, dakle, po stranicama ili plohama ljubavnog trokuta, već upravo u kritici Ae-soonine muškaračke pokretljivosti i izravnosti, te njene djelomične *mogal* dolifikacije (proizvodnje ženske lutkastosti) uz istodobno inzistiranje na pasivnom melodramatskom automatonu djevojčice Jeong-hee koja zaziva majku i kreće u relativno slabo motivirane cikluse mehaničkog plakanja i zapomaganja. Majka o kojoj je ovdje riječ nije ničim pokazala toplinu ili ljubav koje bi se nagli gubitak doživio dramatičnim, nije bilo komunikacije izostanak koje bi se snažno osjetio, sve do trenutka automobilske nesreće. Ona je, k tome, i u praktičnom smislu zanemarivala skrb o kćeri.

Afektivni naboj koji prazni mala Jeong-hee naglašeno je “društven” – taj je naboj, kako se čini, propisan i doznačen: majka je faktor društvene ravnoteže. Zato filmom umjesto “trokutastih” narativa i emocionalne triangulacije, kako one u samoj priči tako i u odnosu redatelja s publikom, ravnaju jasne binarne opreke i kontrasti. Mogući je to trag specifične kazališno-filmske narativne forme japanskog podrijetla, žanra *shinpa*, popularnog kod najši-

ALJOŠA PUŽAR
I KIM SANG
HUN: VARLJIVI
SAN: KRLETKE,
ZRCALA,
BRZINE – LIK
"NOVE ŽENE"
I KOREJSKA
KINEMATO-
GRAFIJA KOLO-
NIJALNOG
DOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

re istočnoazijske filmske publike prve polovine dvadesetog stoljeća, a u kojem se priča obično temelji na snažnom srazu suprotstavljenih vrijednosti (najčešće predmodernih s modernima) koje u dvojbu dovode protagonista priče.

Premda svim likovima nedostaje plastičnosti i dubine, a ona liku oca i nije mogla biti podarena zbog društveno verificirane i teatralizirane uloge dostojanstvenog i ozbiljnog patrijarha, Jeong-hee se kao žensko dijete, ustaljeni "nitko" korejskog gerontokratskog patrijarhata, posve pretvara u medij, u tijelo-relej kroz koji, kao kroz tijelo *mudanga* – korejskog šamana, progovara moralna histerija ostalih uzornih likova, poput oca i učitelja.

Jeong-hee je živi dokaz Ae-soonine čudovišnosti, razlog prijekora, povod transgresije, žrtva nesreće (žrtva brzine i tehnologije), uzrok majčina osjećaja krivnje i povod suicidalnog kraja. Ta je djevojčica oličenje bolećive ženskosti i čisto "zlatino" u usporedbi s hladnom plitkošću Ae-sooninih odluka. Ugrožena i frustrirana muška fantazija korejskog kulturalnog *mainstreama* kolonijalne epohe (kojega prežitke u različitim izvedenicama bilježimo i istražujemo do naših dana) uspostavlja Jeong-hee kao atraktor plemenitosti, nježnosti, pravičnosti i društvenog poretka, suprotstavljen frivolnosti *mogal*-majke.

Jedina se dva ženska lika različito, dakle, dolificiraju: jedna se posvećuje svome izgledu, kinđuri i kreće androcentričnim putanjama, druga se svodi na potpunu submisivnost u kojoj se akcija zamjenjuje infantilnošću, glasovnim modulacijama i nekontroliranim afektivnim ispadima. Oba su ženska lika obilježena iracionalnošću i žudnjom, ali je poslušnost i podložnost male Jeong-hee ključ za razumijevanje patrijarhalnih modela i za razinu marginalizacije i transgresije za kojom poseže njezina majka.

Zanimljivo je u tom smislu promotriti i roditeljske reakcije djelomično emaskulirana oca. U sceni u kojoj Jeong-hee u snu zaziva majku, otac ju pita: "Spavaš li?", pa je tek onda, nakon što se uvjerio da nije budna (!) gladi po

kosi. Kada pak mala Jeong-hee na javi izravno verbalizira koliko joj nedostaje majka, on je nimalo nježno kori, upozoravajući je da ne bi smjela tako govoriti, odvrća pogled od djeteta upućujući ga u daljinu u pozi ozbiljnosti i dostojanstvene boli. Tek će usnula djevojčica, dakle, nakratko omogućiti potpunije uprizorenje očinske ljubavi.

Radi se o narativnom klišeju bliskom etnografski zabilježenoj činjenici korejske kulture u kojoj mnogi očevi komuniciraju s djecom, naročito kćerima, tek u pijanstvu, noću, kada traže da se djeca probude i okupe, uz melodramatski strukturiranu afekciju, da bi se s jutarnjim satima komunikacija obustavila. Uobičajena je šala među korejskim adolescentima kako se takve noćne provale mogu smatrati "sezonom kamčenja džeparca". Taj je motiv potvrđen i u nizu etnografskih intervjua koje je jedan od autora ovog eseja prikupljao za svoje istraživanje korejskog ženskog agiranja u liminalnim životnim razdobljima, a nalazimo ga i u melodramatskim narativima korejskih sapunica i filmova.

Za lik Jeong-heeina oca, s druge strane, ovakvo paradoksalno ponašanje nije samo potvrda vlastite muške uloge već i neizravna potvrda one ženske, što ju je upravo napustila njegova transgresivna supruga. Čini se kako dijete bez majke ne može pronaći u ocu ili drugim odraslim figurama i njihovim nespretnostima zamjenu za "majčinsku ljubav".

Unatoč eventualnoj bioantropološkoj pozadini ovog aspekta priče, jasno je kako mjesto nereda u krutom simboličkom poretku, ta zjapeća praznina uzrokovana Ae-sooninom transgresijom, ne može biti razriješeno s pozicije muškosti. Rodne se uloge prepoznaju, uvažavaju i spremno reproduciraju u znatnoj međusobnoj odvojenosti, kako u *Varljivome snu* tako i u življenoj kulturi Korejaca do u naše dane. Magljenje njihovih granica velika je tema korejskog moderniteta, koja u ovom filmu predstavlja još svojevrsni nepererađeni traumatski višak što neugodno izviruje ispod grubo tkana narativnog tepiha.

Moderne krletke

Varljivi san donosi, možda i kao prvi takav primjer u korejskoj filmskoj povijesti, snažne audiovizualne dojmove čistog urbanog moderniteta, oblike i zvukove novog doba. Fizička modernost nije, dakle, tek stvar somatike, utjelovljenog moderniteta samih likova, glumačke podjele, kostimografije, šminke i same glumačke geste. Tijela su to koja već suvereno zauzimaju i prevaljuju očišćene urbane prostore grada Gyeongseonga (što je jedan od korejskih povijesnih naziva za Seul, prihvaćeniji u kolonijalnom razdoblju jer se kineskim znakovima zapisuje jednako kao i japanski oblik imena za grad, Keijō).

Moderni prostori, relativno rijetki u tek propupaloj metropoli, posve dominiraju *Varljivim snom*. Za njih više u svijesti dijela kolonizirane kulturne elite nema djelotvorne zamjene i redatelj tu posve potiskuje mogućnost kritičkog realizma kojim bi svjedočio o dramatičnoj jukstapoziciji staroga i novoga, znatno očuvanoj u seulskom urbanom tkivu čak do naših dana. Muha, koja u jednoj sceni vidljivo slijeće na Ae-soonin bijeli *hanbok*, odaje svijet potisnut onkraj okvira priče.

Ulice Gyeongseonga su, ako je suditi prema *Varljivome snu*, široke, ravne i solidno popunjene motornim vozilima. Više je scena smješteno u luksuzni hotel zapadnog tipa, sa stolicama, naslonjačima i zapadnim tipom kreveta, s prozračnim zastorima od muslina (mrežama za muhe i komarce?). Likovi često komuniciraju telefonom. U ženskoj osnovnoj školi koju pohađa mala Jeong-hee, strogo poredani i uniformirani redovi djevojčica gledaju prema ploči; lekcija kojoj svjedočimo govori o cestovnoj sigurnosti. Osim što prefigurira nesreću, kroz učiteljeva pitanja o tome tko bi bio najviše pogođen da neka od njih strada u prometu (djevojčice odgovaraju: "otac i majka") i njegovim poukama kako kod naleta automobila treba ostati ukipljen na mjestu, čitava je scena očito didaktičko oruđe i fino zaokruženi podnarativ o potrebi obrazovanja za modernitet. Školarke

tu djeluju kao automaton moderniteta, dižući ruke u uvježbanj kolektivnoj mehaničkoj kretnji nalik sinkroniziranu plivanju. One su korejska budućnost, krotka radišnost optočena obećanjima Zapada. Bolnica u kojoj na kraju gasnu varljivi snovi čista je i bijela, sterilnost i higijena zahtjev su vremena i bolnička soba blješti s ekrana.

U sceni u kojoj Ae-soon pokušava napustiti grad vlakom vrijeme se drastično ubrzava, lokomotiva juri kao na oživljenu futurističkom platnu i Ae-soon nagovara nevoljkog taksista da automobilom prati vlak kako bi se stigla ukracati na sljedećoj stanici. Kamera koja prikazuje jurnjavu iz perspektive putnika u automobilu bilježi prizore gradskih ulica koje se pretvaraju u vodoravne maglovite sjene, u stroboskopske niti: brzina vara oko kamere i oblici postaju nejasni i srasli. Zanimljiva je to vizualna metafora za ono što se događa s Ae-soon i ostalim likovima, kao i s njihovim onodobnim gledateljima.

Film je snimljen u velikoj tranzicijskoj eri koja je maglila vrijednosti i veličine, ali i površnim slikama prividno uklanjala prepreke: dovoljno je da siroti raznoslač rublja iz lokalne praonice natakne na glavu skupi Homburg i navošti brčić da bi priskrbio za sebe dojam, pa i privremene učinke drugačije klasne pripadnosti. Onkraj individualnog hohštapleraja, doba je to osamostaljivanja slika koje, barem na površini, omogućuju lom gotovo kastinskog ustroja kasnog Joseona. Fizička modernost proizvod je ovdje i korejske i japanske žudnje za dosezanjem tehnološke razine, ali i nekih kulturoloških i umjetničkih obrazaca Zapada, a korejska se žudnja u tom smislu prepoznaje kao dvostruko subalternu.

Trenutak velike transgresije, Ae-soonina odlaska iz kuće, najavljen je kratkim umetkom u kojem se kamera fokusira na izlog-lutke od celuloida. Ti nijemi "manekeni" koji na trenutak zure s ekrana ni po čemu ne pokazuju azijske crte, djeluju strano i na njima je izložena odjeća zapadnog kroja. Tu se redatelj vješto, u svega sekundu ili dvije, poigrao problemom

ALJOŠA PUŽAR
I KIM SANG
HUN: VARLJIVI
SAN: KRLETKE,
ZRCALA,
BRZINE – LIK
"NOVE ŽENE"
I KOREJSKA
KINEMATO-
GRAFIJA KOLO-
NIJALNOG
DOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zapadnog pogleda koji je u južnokorejskom modernitetu obično interioriziran i izvrnut u samopogled ali i problemom lutkastosti, kočoperkine dolifikacije, igranja slikama i prividima.

Na površini, dakle, *Varljivi san* prikazuje Koreju kao zemlju koja je već Zapad, zemlju u kojoj ulice i robne kuće napučuju tek hollywoodske *gerle* i fićfirici što bilo poslušno koriste blagodati kolonijalnog moderniteta, bilo nerazumnim i nerazumljivim postupcima postaju njegovim čudovištima. Jasno je kako je film morao posve drugačije igrati pred očima obrazovane i dijelom pojapanjene seulske elite, nego li pred očima njihovih manje probitačnih sunarodnjaka. Ono što se u filmu gotovo i ne vidi, predstavljajući prazninu koja vrišti, upravo je ta socijalna, pa i ideološka razlika. Jedini izravni znak kolonizacije glas je koji na japanskom oglašava vozni red vlakova na stanicama Yongsan. Gorka je ironija što jedina sačuvana kopija filma na desnoj strani ekrana donosi i vertikalne japanske titlove. Sam je film kreiran pod budnim okom japanskih cenzora, a kolonijalna je moć prikazana kao čistoća, suzdržanost, poredak i napredak. Izravnih propagandnih tonova koji će u korejskoj kolonijalnoj kinematografiji nastupiti koju godinu kasnije pod pritiskom militarističkog Tokija u ovom filmu još nema, ali su poruke jasne. Scena sata prometne kulture u Jeong-heeinoj školi primjerice izravan je rezultat sponzorstva kolonijalnih prometnih vlasti. Tragedija koju izaziva ju jedna nesretnica i njena jurnjava upućuje na to da je moderni red bolji od modernog nereda i zaziva paternalistički pogled kolonizatora koji za ruku vodi korejsko gledateljstvo kroz bespuća moderne (o)zbiljnosti.

U bespuću, prostoru koji nekontrolirano ekspanira i juri posvuda u zagrljaju s vremenom, postoje institucionalne i patrijarhalne kapsule koje prividno pružaju zastajanje i sigurnost, ali i didaktički prijete. Ponajprije je to prostor doma; u najkorejskijoj od svih scena, onoj prvoj, u kojoj se glavna junakinja ubrzano

marginalizira do točke velike transgresije, svi sjede na podu i odjeveni su u odjeću orijentalnog kroja. Do tog je trenutka iz perspektive zapadnog feminizma sve jasno: podjela na privatnu i javnu sferu i muške i ženske uloge u njima u srži su tradicionalnog pogleda na problematičan izostanak društvene pokretljivosti žena.

No i prije konačnog iskoraka iz prostora doma, Ae-soon prikazana je kao žena koja većinu dana provodi izvan kuće zanemarujući kućne i majčinske obveze. Ona se, dakle, iz tradicionalne perspektive dovodi u poziciju koja joj ne pripada, poziciju *bahkkat yangban-a* ("vanjskog gospodina", što je naziv za supruga). Njen se suprug Seon-yong mnogo više prikazuje u kući. Premda ga vidimo i kao profesionalca u uredu i odijelu zapadnog kroja, češće je prikazan kako čita, pije sam u svom domu ili vodi brigu o kćeri. Njemu se, dakle, silom prilika podaruje uloga ne samo čuvara doma već i izvrnuta društvena uloga *ansaram* ("unutrašnje osobe", što je naziv koji označava suprugu).

Iz perspektive starog neokonfucijanskog patrijarhalnog racionalizma i rodnog nazivlja koje već implicira prostorne aspekte, žena ovom transgresijom napušta i prostor svoje vlasti, kontrole obiteljskih materijalnih sredstava i nadzora nad djecom, što remeti ravnotežu moći i usložnjava problem (ne) dosegnute slobode. Njen izlazak iz doma nije samo politički ili etički čin, radi se o za publiku šokantnom ontološkom lomu socijalne filozofije Joseona s vrlo upitnim posljedicama za sve likove ove drame, ponajviše za samu prijestupnicu. Pukotina koja nastaje u privatnom prostoru, uz obećanje slobode i sloma ženske regimentacije i djelomične klauzure, ipak donosi i druge forme nemoći i materijalne ovisnosti, poput seksi dolifikacije ili androcentričnog melodramatskog agiranja. Podsjeća to, uz dozu opreza u primjeni zapadnih teorijskih modela, na zamjenu svijeta klasnih trvenja općom i spektakularnom diktaturom komodificiranih slika, te na iznevjeravanje slobodarskih nada

u trenutku u kojem u našoj teorijskoj svijesti fucaultovski model velikih zatvorenih sistema, discipline i kazne neočekivano (i uz posvemašnje zanemarivanje kompleksnog supostojanja tih modela) biva zamijenjen deleuzeovskim režimima pomičnog i sveopćeg nadzora, autocenzure i prezaduženosti.

U uvodnoj sekvenci filma, kamera zumi-
ra zelenilo i pogled joj se polako penje do krletke obješene ponad trijema kuće. Ubrzo publika saznaje kako Ae-soon i sam dom smatra kavezom. Dom joj djeluje kao prostor za čudovište i kao *prostor-čudovište*. Mjesto je to, dakle, za kroćenje prirodnih sila. Držati je u kući značilo bi, kako kaže, svesti je na životinju. Ona zato izravno zaziva svoje pravo na interakciju u vanjskom svijetu, pa i na napuštanje doma. "Ja nisam ptica u krletki", jasna je Ae-soon. Usred njenog rječkanja sa suprugom, po procjenama poznavatelja lokalne kulture posve šokantnom za predratne korejske gledatelje, kamera pokazuje i njišuću krletku: u klauzuru se uvukao nemir, zakladna nestabilnost, obećanje promjene.

Motiv krletke feminističkom je promatraču jasan sve do trenutka u kojem Ae-soon prijavljuje svog lažljivog i kradljivog ljubavnika i njegovog kompanjona policiji. U tom trenutku redatelj ponavlja motiv: ptičica je završila u gajbi. Bukvalnost metafore odaje redateljevu ironijsku pa i komičnu preradu jedne te iste scene, koja različito "igra" s obzirom na kontekst u koji se umeće.

Smije li se nagađati da metafora krletke, u godinama u kojima relativno liberalni i prozapadni modernizatorski kolonijalni režim nije još bio zamijenjen otvorenim militarističkim terorom i genocidom, predstavlja i društveni komentar o općem političkom stanju poluotoka? S obzirom na snažnu japansku producent-sku i redateljsku prisutnost u samom projektu, te na sponzorstvo vlasti, takvo je objašnjenje malo vjerojatno. Ostaje mogućnost krletke kao znaka za opću nemoć pojedinca (bilo onog presporog, bilo drsko ubrzanog) pred neumo-

ljivim ritmovima odvijanja relacionalne društvenosti. Drvena tradicionalna krletka namijenjena je obuzdavanju sila nereda, bilo ženskih, bilo kriminalnih, a možda i konačnom obuzdavanju pogleda. Čini se kako je njeno umetanje među jureće i isjeckane slike *Varljivog sna* još uvijek prije upozorenje o bezizlaznosti i poziv na krotkost, nego li metafora koja bi prešutno zazivala ili tek donekle odgađala neminovnu slobodarsku intervenciju. Nijemo obećanje/prijetnja kaveza za razliku od mnogih drugih motiva u *Varljivom snu* snima se odozdo, gotovo iz žablje perspektive, baš kao što je odozdo sniman i umetak s modnim lutkama zapadnjačkog izgleda. Hijerarhija pogleda u važnim je trenucima dosta jasno određena. Nakon većine scena u kojima kamera likove snima iz blago povišene perspektive, u velikom se finalu poraženu zvijer Ae-soon prvo snima iz niže perspektive, koja se mijenja s njenim konačnim suicidalnim "posrnućem" i završava gotovo u ptičjoj perspektivi, s mrtvim tijelom koje gledamo malne sa stropa bolničke sobe. Prostor se otvara i zatvara, usporava i ubrzava i tijela mu se predaju s različitim ishodima. Ipak, taj prostor, kako se vidi, ima i svoju "vertikalnost", pretpostavlja hijerarhiju o kojoj se ovdje često šuti riječima, ali govori kamerom.

Zmija iz bezdana

Premda bi se scena automobilske nesreće u kojoj pod gumama Ae-soonina taksija stradava njena kći mogla smatrati najsnažnijom slikom, vrhuncem radnje i pravom najavom brzog raspleta i tragičnog kraja, u kulturološkom je smislu možda pregnantniji niz scena koje su toj nesreći prethodile a koje su u vezi sa svojevrsnim narativom u narativu, prikazom baletne predstave i junakinjine zaludenosti plesačem kojeg uzalud čeka pred garderobom. Samom liku plesača i scenama koje ga okružuju kao da se spiralno primiču svi zaboravljeni, prešućeni, potisnuti i traumatski momenti priče. Baletne se scene postavljaju kao središnje zrcalo u kojem se ogledaju svi ostali dije-

ALJOŠA PUŽAR
I KIM SANG
HUN: VARLJIVI
SAN: KRLETKE,
ZRCALA,
BRZINE — LIK
"NOVE ŽENE"
I KOREJSKA
KINEMATO-
GRAFIJA KOLO-
NIJALNOG
DOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

lovi, kao stara heraldička i naratološka figura *mise-en-abyme* ili bezdana. Prostor kazališta (zapravo doslovce “sobe za prikaz”) ujedno je i otvoren i zatvoren i svjetlost je u tim scenama prigušena, ali usmjerena jasno, kao i pogled.

Ae-soonino kazališno iskustvo počinje posve kratkom scenom ulaska plesnog para s poljoprivrednim alatima koji ubrzo zauzima pozu skrušene molitve. Plesački par uprizoruje svojevrsnu jednostavnu “živu scenu” (*tableau vivant* ili *pose plastique*) Milletove glasovite slike *Angelus* (1857–59), poznate i pod nazivom *Molitva za urod krumpira*. Na Milletovu platnu par zemljoradnika nijemo i skrušeno moli dok im je pod nogama košara krumpira, a za leđima kolica natrpana vrećama. Primjećujući u rasporedu likova i gestama ženinu “agresivnost”, kao i potisnutu seksualnost koja vlada odnosom dvaju likova nipošto ne upućujući na duhovni mir, Salvador Dalí u svojoj je čuvenoj raspravi o tom Milletovu djelu (izvorno napisanoj tek koju godinu prije snimanja *Varljivog sna!*) ustvrdio kako vreća krumpira ne može biti ništa drugo doli umrlo dijete. Kasniji rendgenski snimak Milletove slike potvrdio je njegovu pretpostavku: na mjestu košare izvorno je bio naslikan oblik malog lijesa. Zanimljivo je kako ova struktura, u trenutku u kojem Ae-soonina transgresija doseže vrhunac, u svega nekoliko sekundi scenskog uprizorenja žive slike nudi široki fantazmatski prikaz onog što je ta transgresija mogla učiniti.

Živa slika, kao i likovno djelo koje joj je bilo predloškom, sažimlje raspad društvenih odnosa uzrokovan pomakom ženskog elementa prema energetskom generativnom središtu relacionalne društvenosti, tj. u starim poststrukturalističkim terminima, ženskim “pačanjem” u regulatorne, ograničavajuće i zabranjujuće mehanizme patrijarhalnog diskursa. Raspad je to u kojem, očekivano, stradavaju najslabiji, oni u kojima se sažimlju emocionalni kapaciteti i nade čitave zajednice. U sljedećem fantazmatskom koraku, voljno ili nevoljno žrtvovanje tog najslabijeg, djeteta, ujedinilo

bi polove i opralo u jedinstvu boli i skrušenosti ženski element od krivnje pomaka prema generativnoj matici odvijanja kulture. Ipak, kako znamo, redatelj ne dopušta ovu mogućnost.

Majka je ta koja nesmotrenom jurnjavom ranjava dijete, konačno uklanjajući svaku mogućnost ravnoteže. Dijete k tome čak ni ne umire, pa se umjesto nade potpune katarze i paradoksalnog spajanja rašivenih šavova fikcije društvenosti (ili njihova potpunog rašivanja) transgresivki pružaju samo opcije skrušenog prihvaćanja starog poretka stvari ili smrti.

Pogled na tijelo plesača u sljedećoj sceni jedini je trenutak filma u kojem gledatelj ne gleda na Ae-soon, već s njom. Premda ljubavnik po svom lopovskom poslu napušta kazalište, a njegovo sjedalo zauzima nepoznati muškarac koji se govorom tijela nabacuje junakinji, nju to ne zanima. Gledatelj osjeća pred sporim napinjanjem i otpuštanjem plesačevih mišića prikazanih na tamnoj pozadini u znatnom kontrastu s ostatkom filma, svojevrsnu akumulaciju afekta kakvu je mogla osjetiti sama transgresivka, ako već ne i oćutjeti, u psihoanalitičkoj derivaciji, njezinu žudnju. Plesačeva sažetost u totalni performativ tijela, bez vidljivog odijela, ruha, priče i društvene stege neizbježne osobama koje napućuju ovu priču, magnet je za transgresivkin pogled. Ako je djevojčica Jeong-hee poslužila kao šamanistički relej preko kojeg se oglašavaju kućni duhovi, plesač na sceni utjelovljuje svijet mogućnosti, erotiku izlaska.

U sceni u garderobi, kamera se, međutim, posve približava plesaču. To je Cho Taek-won, umjetnik koji se smatra ocem korejskog suvremenog plesa. U trenu, neimenovano i obnaženo tijelo mogućnosti pretvara se u lice. Plesač nanosi scensku šminku i s prezirom i ironijom komentira Ae-soonin buket. Lijepa je žena kao cvijet koji skriva trn. Svijet mogućnosti za ljepoticu urušava se u novu sapetost pogledom.

Društveni strah od ženske ljepote koji u ovom trenutku progovara kroz plesačeva usta zanimljiv je motiv. U korejskoj se pak tradi-

ciji konkretno formirao kao niz kompleksnih narativa u rasponu od “otrovnog voća” do “trovnitog cvijeta”. Atraktivna se žena katkad uspoređuje s lisicom: folklorni lik *kumiho*, devetorepa lisica, noću se pretvara u lijepu djevojku i mami muške putnike u ljubavni zagrljaj. *Kumiho* može postati pravom ženom tek ako joj uspije pojesti tisuću ljudskih jetara; zato naivni ljubavnici u zagrljaju te ljepotice nalaze svoj tragičan kraj. Manje je strašan, ali i mnogo prošireniji motiv *kkotbem* (doslovce: zmija iz cvijeta), što je popularni izraz kojim se i danas opisuje atraktivna djevojka ili žena koja mami bogatog muškarca u svoj zagrljaj kako bi ga kasnije optužila za napastovanje i ucijenila, ili, još općenitije, “sponzoruša”, žena koja se služi ljepotom, privlačnošću ili umiljavanjem kako bi se materijalno okoristila. Ljepota je u oba slučaja zloupotrijebljena i pretvorena u grijeh. Ona postaje problemom tek ako nije ukroćena ili ako služi kao oruđe koristoljublja, stoga se u filmu uza sve drugo uprizoruje i tragedija o prometnuću moderne ljepotice u čudovište i o njenim zbunjenim žrtvama i zatočenicima.

U trenutku u kojem plesač iz tijela žudnje prelazi u lice reda koje nas podučava o cvijetu koji skriva trn, svi se ovi motivi jasno potvrđuju. Ae-soonin pokret, optočen frivolnošću i cifranjem, nije mogao i smio postati oglednim primjerom za korejski rani feminizam već i zbog motiva čudovišne ljepote zmije iz cvijeta, lijepe vanjštine čija unutrašnjost “očito” skriva opake i smrtonosne zamke. Pokvarena i lakomislena ljepotica nije uzor, ona je ovdje ona ista stara “nevolja” patrijarhalne kulture koja nastavlja neugodno nagrdivati umiveno lice novog-starog poretka.

Čudovište iz lutkine kuće

Kao pravi moderni pothvat, Ae-soonina se transgresija sastoji i od ubrzavanja i od borbe s pogledom i za pogled. U pokušaju realnog iskoraka iz vlastita tijela okovana pogledima ona staje na pola puta i ptica koja napušta pri-

vatnu krletku završava svoj let prizemljena javnošću: pretvara se u samootrovanu zmi-ju iz cvijeta. Iskorak iz pogleda od početka je, doduše, bio neizvjestan: scena u kojoj Ae-soon bježi pred suprugovim znancom kako je ne bi zamijetio u blizini hotela govori o krhkosti njena prijestupničkog pokreta. To će promatrače podsjetiti na dva važna motiva iz razdoblja koje je neposredno prethodilo nastanku *Varljivoga sna*: na opsesiju japanskih i kolonijalno-korejskih književnih krugova tragičnim protofeminizmom Ibsenove Nore iz *Lutkine kuće* i na realnu sudbinu tzv. “nove žene” (*sin yeoseong*) koja živi paradoksalne slobode uz velike socijalne i osobne žrtve.

Lik Na Hyae-seok (1896–1946), slikarice i pjesnikinje koja je sudjelovala u prijenosu pomodnih ibsenovskih motiva iz Japana u Koreju, sama živjela koncept slobodne ljubavi i promicala protofeministički program pišući o korejskim ženama kao o “lutkama koje služe” tek da bi doživjela kraj u bijedi, preziru i odbačenosti, povezuje fikcionalni lik Ae-soon sa življenom sudbinom “nove žene”. U komparativnoj perspektivi to nam vraća u misli vrlo prisposodobive početke hrvatske modernizacije i feminističke misli, od ibsenovskog protofeminizma do sudbine Zagorke i ostalih naših sufražetkinja i reformatorica ranog razdoblja. I za njih su se, ne jednom, vezivale metafore izvitoperenosti i čudovišnosti.

Bijeg pred pogledom nije tu tek usputan motiv. Biti viđen i biti pod prismotrom dvije su nijanse skopofilnog moderniteta. Premda se to ne iznosi izravno, svaki je lik u *Varljivome snu* izložen pogledima drugih. Nitko ne uspijeva agirati u potpunoj osami, sluškinja čuje svačiju svađu i svačiji plač. I mnogo prije kolonijalne provale i naših zakašnjelih razmatranja o auto-referencijalnom i autopoietičkom zagledanju u sebe, svaki konfucijanski i neokonfucijanski subjekt ponajprije se samozagledava kako bi se usavršio, ali uvijek u dosluhu s društvenim odrazima. Taj se samopogled u modernitetu ironizira, zaslađuje i izvrće u narcisoidnost.

ALJOŠA PUŽAR
I KIM SANG
HUN: VARLJIVI
SAN: KRLETKE,
ZRCALA,
BRZINE – LIK
“NOVE ŽENE”
I KOREJSKA
KINEMATO-
GRAFIJA KOLO-
NIJALNOG
DOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Zrcalo, postupno pretvoreno u monstruoznu sraslicu objektiva i ekrana, ključ je moderne verzije neokonfucijanskog patrijarhata. *Varljivi san* igra se s takvim odrazima u objektivu ili policijskim zrcalima iz kojih te motre poznati i nepoznati agenti. Na samom početku filma Ae-soon nanosi šminku gledajući se u zrcalu, suprug joj iz tog istog zrcala upućuje prijekore. Drugost je tu pogled sam koji cijepa popola našu fikciju suverenog pogleda. U jednom dojmljivom prizoru, ona udara to ogledalo iz kojeg joj prigovara suprugov lik i ono se stane okretati pretvarajući taj lik u mutnu sjenu. Ne treba biti zagriženi lakanovac ni filmofilski žižekovac da bi se spazila multiplikacija i prividno oslobođenje od očinskog reda kroz jalov pokušaj samoovjerujućih performativa, ali i mučenja granica fiksnih slika, društvenih okvira.

U jednoj od sljedećih scena, dok sjedi s ljubavnikom u baru, Ae-soon popravljajući šminku ogledajući se u sasvim malom kozmetičkom zrcalu, čiji engleski naziv *vanity mirror* (ogledalce taštine) dobro odražava pomak i brušenje metafore u trenutku u kojem svjedočimo velikoj transgresiji. I plesačeva naknadna poruka o tome kako lijepi cvijet ipak krije trn izgovara se pred zrcalom u trenutku *njegova* uljepšavanja za scenu, no Ae-soon više neće biti u blizini da udari to zrcalo ili da pokuša fokusirati i obuzdati njegovo bezočno sveobuhvatno zurenje.

Dvostruka uloga zrcala koje s jedne strane prijeti i opominje, a s druge krijepi i samoučiteljuje, s one strane lakanovskih motiva ipak govori o složenu odnosu sebstva prema životu u simboličkom poretku. U korejskoj kulturi inače postoji i poseban tradicionalni izraz za ovu posebnu dvostruku impostaciju pogleda: *noonboucheo* ili "očni Buda". Izrazom se izvorno opisuje odraz nečijeg (ili tvog vlastitog) lika u tuđem oku. U prenesenom je smislu takav odraz tipična aporija društvenosti: u jednoj ruku i teret i prilika.

Likovi ove priče pod pogledom kolonijalnog režima iskušavaju svoje nove moder-

ne uloge. U filmu primjerice gotovo svi likovi puše, pažljivo i gotovo ritualno baratajući cigaretama u maniri hollywoodskih uzora. I dok su tijekom kasnijeg Joseona lule pušili gotovo svi Korejci, od djece do staraca obaju spolova, cigareta je oruđe modernog nihilizma, senzualnosti ili bezbrižnosti. Cigareta u Ae-sooninoj ruci i ustima, te njeno zavodljivo-dječjačko otpuhivanje dimova dok leži na hotelskome krevetu izazov su i zamka za pogled. Svjedočimo vremenu u kojem se formiraju predrasude prema pušačicama. Nova filmska estetika uživanja duhana pomiče fokus konzervativnog patrijarhata: do tada neutralno žensko pušenje tek u korejskom ranom modernitetu postaje i do danas ostaje nepriličnim i često praćeno skrivanjem i nelagodom. Na primjeru cigarete vidi se kako je spoj moderne tehnologije, japanskih utjecaja (žensko pušenje, ovisno o razdoblju, smatralo se u Japanu neženstvenim ili bilo oznaka lakog morala) i hollywoodske tvornice snova reformulirao stare i ponudio nove oblike problematične ženstvenosti: čudovišnost je stvar nijanse.

Problematična ljepotica Ae-soon doista jasno utjelovljuje freudovski pojam *unheimlich* i u izvornom značenju napuštanja sigurnosti i poznatosti doma i u smislu iskoraka iz skrivenosti/privatnosti, ali i u Freudovoj nadi "ispada" (čak i jezičnog iskliznuća) kao objave i mogućeg razrješenja. Teže prevodivi *unheimlich* (hrv. zazorno, jeza) manje je vrišteće lice horora a više, pučki rečeno, "sila nečista" koja ostaje u (obostrano jezivoj) blizini reda od kojeg se odmetnula i iz kojeg se izmetnula. U Ae-sooninoj odjeći, frizuri i jeziku nešto je posve poznato, a istodobno izvitopereno pokretom i muškim prerogativima koje za sebe, neočekivano, prisvaja. Muškarci su tu tek žrtve ili, kao u slučaju učitelja i taksista, branitelji urednog, racionalnog i paternalističkog kolonijalnog moderniteta koji postaje prijetnjom i pretvara se u ubilačku jurnjavu tek u glavi i u rukama pobunjene žene. Zato ta nesretnica mora biti kažnjena.

U posljednjim scenama filma vidimo da je nedužna žrtva jurnjave, mala Jeong-hee, ipak ostala živa. Oporavlja se u bolnici, spava, odigrala je svoju ulogu praznog releja do kraja. Redatelj nije dopustio da se Milletova tragična slika žrtve i pomirenja ostvari onako kako je bila naslikana pa preslikana na platnu i na sceni. Iz okvira slike i scene mora biti uklonjena baš žena. Suprug koji juri u bolnicu naoružan je pištoljem, Ae-soonina je sudbina jasna. Nju bi moglo spasiti samo novo čudo – ono povratka u red. Kći, prije no što tone u san, svojim mehaničkim dozivanjem majke jasno zaziva tu mogućnost. Prijatelji k tome pokušavaju usporiti i obuzdati ljutita oca. Ipak, privremeni majčin interes, grizodušje i bol što ju počinje pokazivati nakon što njen automobil gazi dijete naprasno se, ali i vrlo očekivano, prekida u posljednjem tragičnom prizoru u kojem se izravno podražava prenaplašena tragična teatralnost nijemog filma. Čim dijete zaspi, tragična heroina, tresući se od užasa i zureći ni u što svojim praznim pogledom, donosi nijemu odluku: ispija otrov, zapada u svojevrsno sljepilo (!), a odmah potom i umire. U posljednjoj agoniji ona, doduše, zaziva kći, ali ta je gesta gotovo napadno nemotivirana. U njenom praznom pogledu ima nešto od tupe smrti zgažene životinje. Stvarno zgaženo dijete i dalje je tek

usnuli anđeo i propisana ga mjera života i ljepote nikada nije napustila. Ae-soon, naprotiv, raščupana, ugaslih očiju i stjerana u društvenu stupicu, svoju konačnu transgresiju osigurava tek potpunim samožrtvovanjem, izlaskom iz vlastita tijela.

Žena čiji su nam motivi od početka do kraja ostali prilično nejasni, subjekt zatočen u tijelu kočoperke i nedodirljiv na poglede, ostaje nam do kraja razmjerno nepronična. U trenutku u kojem se iz njene torbice neočekivano pojavljuje bočica otrova uprizoruje se, kao *deus ex machina*, redateljeva didaktička ruka. Pad čudovišta katarzičan je i, u biti, radostan događaj. Stoga možda i ne iznenađuje što scenu Ae-soonine smrti prati i neočekivano monden i lak zvuk šlagera. Je li to moderna "uspavanka smrti" što ju spominje podnaslov *Varljivoga sna*?

Korejska čista, organizirana i cenzurirana modernost ide dalje u zgusnutom, komprimiranom ritmu, u odvijanju bez rekurzivne petlje, razvoju bez preokreta. Stari patrijarhat mora umrijeti tek da bi se ponovno rodio u bijelom sjaju električne rasvjete, uz romantične zvuke šlagera. U mraku i tišini, katkad i do danas, ostaje tek tijelo čudovišta – žene koja je, pod ruku s modernim redom, sanjala i svoj vlastiti pokret.

ALJOŠA PUŽAR

I KIM SANG

HUN: VARLJIVI

SAN: KRLETKE,

ZRCALA,

BRZINE – LIK

"NOVE ŽENE"

I KOREJSKA

KINEMATO-

GRAFIJA KOLO-

NIJALNOG

DOBA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

LITERATURA

Cho, Hae-jeong, 2002, "Living with conflicting subjectivities: Mother, motherly wife, and sexy woman in the transition from colonial-modern to postmodern Korea", u: L. Kendall (ur.), *Under construction: The gendering of modernity, class, and consumption in the Republic of Korea*, Honolulu: University of Hawaii Press, str. 165–195.

Cho Han, Hae-jeong, 2007, "You are entrapped in an imaginary well: The formation of subjectivity within compressed development – a feminist critique of modernity and Korean culture", u: K. Chen & B. H. Chua (ur.), *The inter-Asia cultural studies reader*, New York: Routledge, str. 291–310.

Deuchler, Martina, 1992, *The Confucian Transformation of Korea*, Cambridge MA – London: Council on East Asian Studies, Harvard University – Harvard University Press

Han, Su-min, 2010, *Reading a movie: Birds in a cage, delusional dreams, and punishment* [neobjavljeni seminarski rad], Seoul: Underwood International College, Yonsei

Hyun, Teresa, 2004, *Writing women in Korea: Translation and feminism in the colonial period*, Honolulu: University of Hawaii Press

Kim Mee-hyun (ur.), 2007, *Korean Cinema from Origins to Renaissance*, Seoul: Communication books

Kim Yung-chung (ur.), 1976, *Women of Korea – A History from Ancient Times to 1945*, Seoul: Ewha Womans University Press

Park, Hye-young – Cho, Jun-hyoung – Chung, Chong-hwa, 2008, *The Past Unhearted – The Second Encounter/Collection of Chosun Films in the 1930s* [Komplet DVD-a s pratećom knjižicom kratkih studija], Seoul: Korean Film Archive – Taewon Entertainment

Pužar, Aljoša, 2011, “Asian Dolls and the Westernized Gaze: Notes on the Female Dollification in South Korea”, *Asian Women*, Vol. 27, No. 2, Summer 2011: RIAW

Pužar, Aljoša, 2011, “Dear Kongja: Liminality and/as the feminist strategy”, *Situations*, No. 1, str. 1–40.

UDK: 791.222(497.4)-055

Peter Stanković

UNIVERZA V LJUBLJANI, FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE / FAKULTET ZA DRUŠTVENE ZNANOSTI SVEUČILIŠTA U LJUBLJANI

Konstrukcije rodnih identiteta i odnosi moći između muškaraca i žena u slovenskom partizanskom filmu

SAŽETAK: U tekstu se obrađuju uzorci reprezentacije rodnih identiteta u slovenskom partizanskom filmu. Analiza svih slovenskih cjelovečernih partizanskih filmova pokazuje da režim prikaza ženskosti i muškosti u tom žanru na obje osi analize – na osi nosivog djelovanja i na osi same konstrukcije ženskosti, odnosno muškosti – nije jednoznačan. Tako je na razini djelovanja moguće razabrati da su muški likovi obično glavni junaci, nositelji djelovanja, ali da u mnogim filmovima, barem privremeno, inicijativu preuzimaju i žene, povlače ključne poteze, a prije svega su često postavljene na mjesto onoga moralnog autoriteta koji tek strukturira simbolički univerzum unutar kojega djeluju muški junaci. Na razini konstrukcije rodnih identiteta muški su junaci doista, barem do kraja 1960-ih, portretirani u terminima izrazito klasičnih označitelja muškosti, žene su pak u tijesnoj vezi s tradicionalnim označivanjem žene kao majke, ali koherentna slika stamenoga muškarca potkraj 1960-ih snažno slabi, pa redukcija žene samo na majku očita u slovenskom partizanskom filmu također ne znači njezino jednoznačno podređivanje muškim junacima.

KLJUČNE RIJEČI: filmski studiji, reprezentacija, slovenski partizanski film, ženskost, muškost, identiteti, konstruktivizam.

1. Uvod

Malo je žanrova u povijesti filma doživjelo tako velike oscilacije u prisutnosti na filmskim platnima kao što je to slučaj sa slovenskim partizanskim filmom¹. Nešto što je u godinama socijalizma bilo takoreći apsolutni standard, propisan i posvuda prisutan niz slika o stradanju junačkoga naroda u doba okupacije tijekom Drugoga svjetskog rata, nakon demokratizacije društva potkraj 1980-ih hodočastilo je ravno na smetlište filmske i kulturne povijesti; odande ga rijetko i samo letimično živima dozove tek kakva retrospektiva u čast kojega od redatelja koji u svome opusu ima i film ili dva toga žanra. Ali upravo tako kako je nekoć opsjednutost partizanskim filmovima bila preterana, tako je danas njihov sveopći zaborav nepotreban. Ne samo da je u tom okviru nastao lijep broj solidnih, čak vrlo dobrih filmova kojima bi valjalo posvetiti više pozornosti, za proučavatelje slovenskoga kulturnog teritorija na početku trećega tisućljeća, slovenski partizanski filmovi važni su i u širem kulturološkom smislu, i to na više razina. Od te da predstavljaju lijep primjer analitički uvijek zanimljive, razmjerno “autentične”² lokalne kulture, jednokratnu točku susreta različitih formalnih, ideoloških, tehničkih i drugih fragmenata, kako zapadne popularne kulture tako i socija-

¹ Izvorni tekst objavljen je u knjizi *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu* (2005) Petera Stankovića

² U kulturalnim studijima koncept autentičnosti je takoreći anatema. Unatoč tomu ovdje ga koristimo – čini se kako je u ovom kontekstu barem do neke mjere smislen.

lističke estetike, lokalnih kulturnih referenci i slično, do one gdje preko različitih sedimenta značenja i samorazumljivosti koje su producirali, još danas u mnogočemu obilježavaju kulturnu, konačno i političku stvarnost društvenoga trenutka u kojem bivamo; najočiglednije, naravno, u onim segmentima u kojima je riječ o podgrijavanju (pregrijavanju?) starih raspri o “lijevima” i “desnima”, “crvenima” i “crnima” i slično, na suptilnijim razinama još i mnogo gdje drugdje (recimo, konstrukcija etničkih, rodni i drugih identiteta).

U skladu s time, u ovome tekstu pokušat ćemo probiti praktičnu, ali i teoretsku tišinu o slovenskom partizanskom filmu te ga nasloviti s vidika jedne od danas u kulturalnim (i filmskim) studijima najkorištenijih perspektiva, one analize *reprezentacije*. Pitanje koje se iz te vizure postavlja jest kako partizanski filmovi reprezentiraju različite identitete i kakva su šira društvena, konačno i politička značenja takvih reprezentacija? Zapravo zanimljiv zametak, ali u tom općenitom obliku preopširan za opseg ove studije, pa ćemo ga suziti usredotočenjem na analizu reprezentacije samo jednog identiteta, *rodnog*. Stoga ćemo istraživanje usmjeriti prema strukturnim pravilnostima prikazivanja, time ujedno i naturaliziranja specifičnih slika ženskosti, odnosno muškosti u slovenskom partizanskom filmu, a sve zajedno, razumljivo, motrit ćemo iz zainteresirane perspektive razabiranja političkih implikacija tih slika. Ovdje smo svjesni da su slovenski partizanski filmovi (kao vjerojatno općenito svi partizanski filmovi) u prvom redu usredotočeni na pripovijedanje pretežno junačkih priča o pobuni protiv bezobzirnog okupatora, što dakako znači da je preispitivanje uzoraka reprezentacija rodni i identiteta u tom žanru barem unekoliko neobično, međutim, iz kulturološke perspektive za takav fokus koji seže mimo manifestne razine filmova (priča itd.) postoje barem dva dobra razloga. Prvi je taj da je tekstove uvijek barem načelno zanimljivo pokušati pročitati na nekoj drugoj razini nego što su njihovi

autori zamišljali da će biti pročitani, jer takva perspektiva u pravilu omogućuje uvide u različite kompleksne sustave produkcije značenja koja su u tekstovima prisutna i čak važna, ali sama po sebi nisu istaknuta. Drugi razlog je taj da danas živimo u drugačijem vremenu nego što je ono u kojima su nastajali slovenski partizanski filmovi, što znači da nas u skladu s time kod njih – kao i inače – razumljivo zanimaju barem djelomično drugačije stvari.

Zanimanje za konstrukciju rodni i identiteta u tom je smislu tipično: budući da se danas s intenzivnom pluralizacijom rodni i (i drugih) identiteta razgrađuju takoreći sve donedavno samorazumljive pretpostavke u vezi s “prirodnošću” rodne razlike, velik je dio analitičke pozornosti u kulturalnim studijima (i šire) usmjeren na konstrukciju rodni i identiteta. Ta se pozornost doista pretežno pojavljuje kao proučavanje produkcije ženskosti i muškosti u pisanom spektru suvremenih popularnih tekstova, ali iz toga očista moguće je analizirati i neke manje suvremene tekstove. Recimo, partizanske filmove. Takvo zanimanje inače je legitimno već samo po sebi, kao aplikacija neke nove analitičke perspektive na stariji žanr, tim više znamo li da su ti filmovi u Sloveniji još ne tako davno (kao, u novije vrijeme, *Seks i grad* ili *Obitelj Soprano*) bili vrlo utjecajan medij konstrukcije simboličkog univerzuma po kojem se ravnao velik dio ljudi. Brojke gledanosti nekih slovenskih partizanskih filmova su i iz današnje perspektive zavidno visoke i u tom smislu nije svejedno kakve su slike ženskosti i muškosti konstruirali i naturalizirali. To su slike s kojima su rasli, barem do neke mjere i na njih se ugledali, cijeli naraštaji.

Konstrukcija ženskosti i muškosti u slovenskom partizanskom filmu zanimljiva je na koncu i s vidika u socijalizmu dominantne (marksističke) pretpostavke da će u besklasnom društvu istodobno s otpravljanjem iskorištavanja radničke klase nestati i svi drugi vidici društvenoga iskorištavanja, pa tako i rodno. Čini se, naime, da to nije bilo tako (usp.



PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Julka Starič i
Stane Sever u
filmu *Trenuci
odluke* (F. Čap,
1955)

Ule, 1993: 123). U ovome tekstu pokušat ćemo provjeriti je li se rodna emancipacija uopće dogodila – još prije prakse – u dominantnoj socijalističkoj ideologiji onoga doba. Za potpun odgovor na to pitanje potrebno bi bilo, dakako, istražiti različite vidike službene kulturne produkcije iz doba socijalizma u Sloveniji, budući pak da su partizanski filmovi u velikoj mjeri bili dio te kulture, moralo bi biti moguće barem u nekim segmentima iz njih zaključiti i širi kulturni uzorak. Prije nego što pogledamo detaljnije kako je s prikazivanjem ženskosti i muškosti u slovenskom partizanskom filmu, nekoliko riječi o teoretskom okviru.

2. Rerezentacija

Iako se proučavanje iz te perspektive zapravo populariziralo tek posljednjih godina, naposljetku i kod nas, analizu reprezentacija kao istraživačku optiku autori s područja kulturalnih studija uspješno koriste već relativno dugo. Za razumijevanje koncepta svakako je nužno poznavanje barem grubih osnova teoretskoga okvira koji stoji u njegovoj pozadini, takozvanoga *konstruktivizma*. On obilježava najveći dio kulturološkog proučavanja u posljednjem desetljeću ili dvama. Vrlo pojednostavnjeno, riječ je o važnom epistemološkom rezu koji se je dogodio s djelom (prije svega) francuskih poststrukturalista koji su odlučno prekinuli s donedavno prevladavajućim humanističkim, u velikoj mjeri i objektivističkim pogledom na svijet unutar kojega znanstvenici vide društvo bilo kao zbir racionalnih, stvaralačkih i moralnih bića, bilo da ga interpretiraju u terminima sistemske logike neovisne o pojedincu (više o tome vidi na primjer Giddens, 1977/1989). Poststrukturalisti, kao što su Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida i drugi, oblikovali su niz argumenata

koji se međusobno slijevaju u smjeru tvrdnje da je društvo sastavljeno iz mnoštva diskursā koji pojedince (kao racionalne, moralne aktere ili štogod drugo) tek *konstruiraju*, što u pitanje ne dovodi samo klasične humanističke pretpostavke o pojedincu kao punom, reflektiranom i jednokratnom biću nego i one poglede (gore smo ih imenovali objektivističkim) unutar kojih je društvo kao neka vrst neosobne strukture, jer se i različiti strukturni vidici iz poststrukturalističkoga očišta pokazuju kao neka vrst diskurzivnog učinka.³

Iz poststrukturalističke (odnosno, posljedično, konstruktivističke) perspektive društvo, dakle, nije neka objektivna činjenica (bilo da je riječ o objektivnim, samodovoljnim pojedincima /akterima/ ili objektivnim društvenim strukturama), već kompleksna tekstura koju na različitim razinama produciraju različiti diskursi. Koncept diskursa je inače uveo Foucault i odnosi se na nizove izjava koje s jedne strane osiguravaju medij za govor o određenim temama u određenom povijesnom trenutku i s druge pak strane te teme time tek oblikuju (više o tome vidi npr. Foucault 1969/2001: 51–55; Hall: 2000; Sarbin i Kitsuse, 1994). Za naša posve shematična i uvodna značenja će vjerojatno biti dovoljno ako upozorimo na dvije temeljne pretpostavke koje proizlaze iz toga koncepta.

Prvo smo gore već naznačili i u osnovi pak znači da diskursi⁴ *ne odražavaju* ništa što bi bilo negdje “ondje izvan” (u “stvarnosti”), već nam to izvan uvijek tek pokazuju, odnosno osmišljavaju – time, dakle, konstruiraju – preko različitih postupaka pripovijedanja, klasificiranja, predstavljanja i slično. Oštrica toga naglaska je, dakako, u tome da je suprotna zdravorazumskim predodžbama: u suprotnosti s uobičajenim, konvencionalnim, odnosno

3 No društvo nije nužno potpuno pasivan pratitelj – Foucault je, spomenimo, izričito upozoravao da diskursi nastaju tek u različitim institucijama.

4 Isto kao za de Saussurea, oca strukturalnoga jezikoslovlja, sam jezik. Naposljetku, diskursi su samo jedna od manifestacija jezika.

zdravorazumskim pogledima koji jezik (odnosno diskurse) vide samo kao oruđe kojime si ljudi pomažu u životu, konstruktivizam naglašava da jezik djeluje po nekoj prilično samosvojnoj logici i da smo zapravo mi oni koje jezik oblikuje (a ne obratno). Jezik i diskursi, dakle, ne “odražavaju” svijet, već nam ga samo osmišljavaju, konstruiraju i time pojedince tek smještaju u neke vrlo specifične odnose prema svijetu, drugim ljudima i sl. To, dakako, ne znači da konstruktivizam sumnja da “u stvarnosti” postoje neke “stvarne” stvari, ustraje samo na tome da su nam stvari (predmeti, osobe, događaji itd.) dostupni *uvijek tek* preko različitih diskursā koji nam sve to tek oblikuju (interpretiraju) u neke smislene, značenjske cjeline. Sve što je izvan jezika (čak naše vlastito tijelo, kao što je pokazao Foucault) samo po sebi nam ne znači upravo ništa.

Na to se potom veže druga pretpostavka: iz konstruktivističke perspektive diskursi uistinu tek oblikuju lingvističku, time i kulturnu stvarnost koju naseljavamo, ali dok god je stvarnost u jeziku uvijek konstruirana – rečeno de Saussureovim rječnikom – *arbitrarno* (u nekom jeziku/kulturi je takva, u drugom drugačija, ovisno od arbitrarne igre susreta označitelja i označenoga), to se nikada ne događa potpuno neovisno od relacija društvene moći u nekom povijesnom trenutku. Već je Barthes uvjerljivo pokazao (usp. Barthes, 1956/2000: 112 i dalje) da je razina apstraktnih kulturnih značenja u jeziku uvijek *motivirana*: lingvističku arbitrarnu logiku nastajanja znakova uvijek obilježava određena ovisnost o realnom kontekstu operacija društvene hegemonije. Konotacije i značenja jezičnih elemenata, pojednostavnjeno rečeno, u pravilu su takvi da naturaliziraju postojeću društvenu vlast.

Sve to spominjemo jer se u tom svjetlu pitanje reprezentacije otpočinje postavljati samo od sebe: ako diskursi ne odražavaju stvarnost, već nam je uvijek na kulturno specifične načine tek predstavljaju (reprezentiraju!), onda nas svakako mora zanimati *kako konkretno* to čine,

s kojim referencama, podtonovima i asocijacijama te kako ti podtonovi, reference i asocijacije pridonose naturaliziranju postojećih odnosa moći u društvu. U skladu s rečenim, problem pri diskurzivnoj konstruiranosti svijeta, naime, nije u tome da diskursi ne odražavaju stvarnost “takvu kakva doista jest” – s poststrukturalističkog stajališta jezik (ili bilo koji drugi sustav reprezentacije) ni u jednom primjeru to ne može činiti; u tom smislu između kulture i nature zijeva nepremostiv jaz – jednostavno onaj da diskursi u pravilu predstavljaju stvarnost na način koji privilegira (naturalizira, legitimira itd.) neku vrlo konkretnu, nikako ne prirodnu ili jedinu moguću sliku svijeta u danom povijesnom trenutku (bez obzira na to što je inače kao takvu predstavljaju). Slika svijeta diskursā je dakako slika koja odgovara onima koji imaju moć; ujedno je i točka gdje nastupaju kulturalni studiji: budući da se procesi diskurzivnoga konstruiranja stvarnosti u velikoj mjeri odvijaju u tekstovima suvremene popularne kulture kao vrlo specifične *reprezentacije* svijeta, identiteta itd., različiti autori te tekstove izlažu kritičnom pregledu i pokušavaju u njima razabrati bilo momente problematičnog legitimiranja postojećih odnosa moći, bilo (emancipatorske) momente njihova problematiziranja, ili, naposljetku, na različite načine i jednoga i drugoga istodobno. Pogledajmo nekoliko ključnih osi kritičke analize reprezentacija.

3. Reprezentacija i društvena moć

Započnimo s analizom stereotipa, momenta u procesu reprezentiranja koji najzornije ilustrira pretpostavku da reprezentacije ne samo da konstruiraju stvarnost nego to često čine tako da naturaliziraju privilegije određenih društvenih skupina i marginaliziranost drugih. Ali najprije: što je uopće stereotip? Richard Dyer tvrdi da, ako želimo razumjeti stereotip, moramo razumjeti razliku između *tipiziranja* i *stereotipiziranja*. Po njegovoj bi se procjeni bez uporabe *tipova* bilo teško, čak i nemoguće, snaći u svijetu. U svijetu se pak orijen-

PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

tiramo tako da pojedine događaje, osobe, predmete neprestano povezujemo s drugim sličnim događajima, osobama, i to obično u skladu s određenim klasifikacijskim shemama koje se u kulturi u kojoj živimo podrazumijevaju. Ako primjerice vidimo stol koji nikada prije nismo vidjeli, asocijacija na koncept “stola” koji imamo u glavi brzo nam pomaže razumjeti da je predmet pred nama stol i da, recimo, na njega možemo staviti svoju čašu. Tipiziranje je u tom smislu nužno, kako za produkciju značenja u svakodnevnom životu tako i za naše učinkovito djelovanje u svijetu. Suviše bi nam vremena oduzimalo (i štošta drugoga) kada bismo svaki predmet, događaj, osobu morali uvijek iznova interpretirati od samog početka (Dyer u: Hall, 2000a: 257).

U čemu je, dakle, posebnost stereotipa? Stereotipi su prema Dyeru – kao neke jednostavne, jasne, općepriznate, zabavne, lako pamtljive i razumljive crte pripisane pojedincima – također i neka vrst tipova, iako s posebnosti da *reduciraju* svu kompleksnost pojedina (ili društvene skupine) na tih nekoliko pojednostavnjenih i pretjeranih crta, odnosno još više, takve reducirane slike također se fiksiraju kao nešto potpuno prirodno i nepromjenjivo (ibid., 258). Dyer nadalje tvrdi da se stereotipi ne pojavljuju bilo gdje, već u pravilu samo ondje gdje postoje velike *nejednakosti* u odnosima moći između različitih skupina. Moć je, naime, uvijek usmjerena protiv onih koji su podređeni, odnosno isključeni i stereotipi su jedno od ključnih mjesta gdje se ta isključenost događa/osmišljava/legitimira (ibid.). I konačno, prema Dyeru stereotipi – u skladu sa svojom upletenošću u mreže društvene moći – razdvajaju normalno i prihvatljivo na jednoj strani te nenormalno i neprihvatljivo na drugoj, pri čemu to čine na način da sve ono što je na suprotnoj

strani (kao nenormalno i drugačije) *izdvajaju* u pravilu tako da to “drugo” delegiraju u mračan prostor nesigurnoga, zagađenoga ili tabuiziranoga (ibid.). Stvar možda zvuči ponešto kompleksno, ali u osnovi je riječ o tome da stereotipi najprije simbolički fiksiraju granice između “nas” i “njih” kao nešto vječno i nepromjenjivo, potom pak zaključuju da se oko onoga što nije “naše” sabiru negativni osjećaji (ibid.).⁵

Stereotipi su, dakle, posebna vrsta tipova, vrsta koja ima vrlo problematične konzekvence za različite marginalizirane društvene skupine, i s time u vezi sada možemo razumjeti istraživačko zanimanje koje se u kulturalnim studijima često vrti upravo oko stereotipa. Naposljetku, ne samo da oni imaju problematične realne konzekvence već i vrlo često operiraju u različitim tekstovima popularne kulture. To je dvoje pak čvorište koje je takoreći po definiciji prostor kritičkoga kulturološkog zanimanja. Proučavatelj u tom kontekstu zanimava kako su različiti segmenti društvene stvarnosti (posebno identiteti) reprezentirani na stereotipan način u popularnim tekstovima, kakve su implikacije tih reprezentacija, kako ih je moguće razgraditi (u pravilu preko izlaganja njihove arbitrarnosti, nekonzistentnosti, protuslovnosti itd.). Primjera ima mnogo, no spomenut ćemo samo jedan, u kulturalnim studijima gotovo već kanoniziran, studiju stereotipne reprezentacije tamnoputih Amerikanaca u klasičnom hollywoodskom filmu.⁶ Donald Bogle u knjizi *Neosviješteni crnci, krtice, mulatkinje, mame i crnčuge: interpretativna povijest tamnoputih u američkim filmovima (Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films, 1973)* piše da su u klasičnoj hollywoodskoj produkciji Afroamerikanci tipično reprezentirani na pet osnovnih načina, kao:

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁵ Primjer: u Sloveniji postoji stereotip o (od “nas”) radikalno drugačijim “Bosancima” koji su tipično shvaćeni na negativan način kao lijeni, uprljani, glupi “čefuri”.

⁶ Možemo barem u napomeni spomenuti odlično djelo na tu temu s domaćega prostora, analizu medijskih slika homoseksualnosti u slovenskim tiskanim medijima od 1970. do 2000. (Kuhar, 2003).

1. neosviješteni crnci (*Toms*): dobri crnci, podredljivi, stoični;

2. krtice (*coons*): zabavljači, kockari, crnčuge (*niggers*);

3. tragične mulatkinje (*the tragic mulatto*): lijepe, seksi, egzotične djevojke miješane krvi, nesretno obilježene svojom crnačkom stranom;

4. mame (*mammies*): velike, snažne, naredbodavne domaćice ili sluškinje, predane i podložne bjelačkoj obitelji kojoj služe; i

5. loše crnčuge (*bad bucks*): veliki, snažni, nasilni, seksom opsjednuti otpadnici (Bogle u: Barker, 2000: 209).

Kako možemo vidjeti, riječ je o očito stereotipnoj reprezentaciji, i stoga što tamnopute reducira na nekoliko jednostavnih i lako pamtljivih značajki i stoga što pridonosi naturaliziranju predodžbe o tamnoputima kao "lošijim" ljudima od bijelaca, time i reprodukciji/legitimizaciji postojećih realnih odnosa moći između bijelih i crnih.⁷

Stereotipno reprezentiranje je, dakako, vrlo očita točka intervencije moći u procese označavanja i kao takvo ga pri pregledu ključnih područja kritičkih hvatanja u koštac s različitim stajalištima procesa reprezentiranja i spominjemo na prvome mjestu, pa ipak, politički zainteresirana analiza ne zaustavlja se samo na toj razini. Upravo kao analiza onoga što i kako *jest* reprezentirano, pri proučavanju reprezentacije važne su i druge stvari, recimo to što uopće *nije reprezentirano* (što je prešućeno, sakriveno). Društvenu stvarnost, naime, čine kompleksni uzorci različitih procesa, interpretacija i događaja, što znači da je sva kompleksnost u različitim tekstovima uvijek reducirana na nešto više ili manje pojednostavnjene i atraktivne priče. Pri tome moramo razumjeti da redukcija kompleksnosti na ko-

herentne i atraktivne priče sama po sebi nije problematična – u procesima osmišljavanja stvarnosti čak je do određene mjere i nužna. Za kritičku je analizu važna činjenica da su pritom neki događaji (predmeti, interpretacije itd.) u pravilu uvijek opaženi (zabilježeni, predstavljeni, interpretirani, upotrijebljeni u reprezentacijama), drugi su pak iz agende relevantnoga već na samom početku sustavno izostavljeni. Obično su izostavljeni, dakako, oni koji su bilo irelevantni, bilo opasni za nositelje moći u društvu, ali za istraživanje reprezentacije u tom je kontekstu važno da to vidimo i da u skladu s tim obratimo pozornost kako na ono što je reprezentirano, tako i na ono čega u sustavu reprezentacije koji analiziramo uopće nema.

Sljedeći od važnijih analitičkih okvira pri proučavanju reprezentacije je pitanje *polisemičnosti*. Željeli to producenti tekstova ili ne, činjenica je da većina reprezentacija na ovaj ili onaj način "pušta", ne nudi sasvim (politički) jednobojne interpretacije svijeta. Značenja koja možemo razabrati u različitim popularnim (ali i drugim) tekstovima tako u pravilu podupiru sile društvene hegemonije, postojeći *status quo*, ali nikada ne u potpunosti bez ostatka. O tome smo, doduše, već drugdje govorili (usp. Stanković, 2002), ali tamo smo se zadržali na općenitijim načelima. U ovoj raspravi riječ je pak o vrlo konkretnoj provjeri učinka tekstova u vezi s pitanjima kao što su: koja značenja odabrani tekst sa svojim sustavom reprezentacije generira, kakva čitanja time nudi i koje identitete naturalizira, koliko prostora ostavlja za nehegemonijske interpretacije, odnosno prisvajanja, na koji način je tekst uglobljen u postojeću distribuciju moći... Ukratko, istina je da različiti režimi reprezentacija u popularnoj kulturi, predstavljajući

PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

⁷ Barem u tadašnjem američkom društvu (daleko od toga da bi stvari danas bile nužno puno drugačije, ali Bogle ipak piše o klasičnom Hollywoodu).

svijet na vrlo specifične (hegemonijske) načine, pretežno podupiru postojeće društvene hijerarhije, ali zbog same neuhvatljive prirode teksta kao takvoga, čije značenje nikada nije u cjelini fiksirano (Derrida!), na koncu i zato što se ideološki konstrukti stvarnosti nikada ne sklope u cjelinu i bez ostatka u neke sasvim koherentne ideološke slike svijeta, njihovo značenje nikada nije potpuno jednoznačno hegemonijsko. Pred istraživače je stoga postavljena zadaća da, osim na različite hegemonijske konotacije, moraju obratiti pozornost i na one isječke u režimima reprezentacija koji se odmiču od hegemonijskih i koji otvaraju prostor za još kakva drugačija čitanja, recimo, pregovaračka ili čak eksplicitno opozicijska, pri čemu je potrebno obratiti pozornost i na *relativnu težinu* tih pukotina. Naposljetku, činjenica da određeni tekst ne reprezentira svijet ideološki posve komforno još uvijek ne znači da će se svi čitatelji nužno uhvatiti na onih nekoliko viškova značenja i na njima utemeljiti opozicijska čitanja. Većina čitatelja te viškove vjerojatno neće ni opaziti, tako da svakako valja biti oprezan s pukotinama u reprezentacijama, ali uvijek u tijesnoj vezi s identifikacijom njihove relativne težine: ako je pukotina mala, još uvijek je značajna, a svejedno manje od kakve druge koja na vrlo očit način u pitanje dovodi nešto iz dominantne konstrukcije realnosti.

I konačno, posljednja od važnijih osi proučavanja reprezentacije: eksplicitno politički artikulirane, protuhegemonijske reprezentacije. Gore smo već u nekoliko navrata naveli da stvari kod reprezentacije u pravilu nisu jednoznačne i da većina popularnih tekstova u osnovi ipak reprezentira svijet, identitete, procese, događaje i slično na način koji reproducira postojeću distribuciju moći u društvu. To stoji, međutim, moramo ipak naglasiti da

postoji i segment reprezentacija koje vrlo svjesno problematiziraju dominantne sustave reprezentiranja i nude neke prilično domišljate *alternativne priče, slike i reprezentacije*. Primjer? Spominjali smo Bogleovu studiju o reprezentiranju tamnoputih u klasičnom hollywoodskom filmu u kojem su tamnopusi reprezentirani tipično stereotipno negativno. Potkraj 1960-ih i 1970-ih, u skladu sa zamahom američkoga Pokreta za građansku ravnopravnost, počinje se pojavljivati niz reprezentacija u kojima tamnopusi započinju sami oblikovati svoj kulturni identitet u potpunosti izvan stereotipnih diskursa, nerijetko izrazito polemično. U tom su smislu tipični bili tzv. *blaxploitation* filmovi, više ili manje niskobudžetna ili srednjobudžetna ostvarenja, koji su pak zbog euforičnoga prihvaćanja u tamnopusnoj zajednici, u SAD-u doživjeli nezanemarljiv komercijalni uspjeh. Apsolutni klasik toga žanra je *Shaft* (1971) Gordona Parksa, o tamnopusom privatnom detektivu (glumi ga Richard Roundtree) koji unatoč svim preprekama uspije riješiti kompliciran slučaj, pri čemu cijelo vrijeme znatno ismijava bijelce, kako one kojima se ne sviđa tako i one koji su mu naklonjeni. Film inače donosi određenu "klasičnu" sociološku težinu u smislu da vrlo naturalistički (kritički) prikazuje bijedu i urbanu propast newyorškoga Harlema, ali njegova je politička oštrica drugdje, u tome da preuzima tipično bjelački stereotip o tamnopusom muškarcu kao neodgovornom, seksom, novcem i lijepom odjećom opsjednutom uživatelju, ali ga prikaže na potpuno drugačiji način. U *Shaftu*, naime, te stereotipne značajke junaka ne znače (kao u klasičnom hollywoodskom filmu) dokaz njegove moralne manje vrijednosti ili jamstvo njegove neslavne propasti. Upravo suprotno: omogućuju mu ne samo uspješno preživljavanje nego i da se pritom dokraja zabavlja.⁸

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 U suprotnosti s "klasičnim" bijelim junacima (detektivi, policajci, agenti...) koji inače na kraju filma

uvijek pobjeđuju, ali se za to moraju cijelo vrijeme jako truditi.

Ukratko: osi kritičnih hvatanja u koštac s različitim režimima reprezentiranja je više, pri čemu pak valja na samom kraju naglasiti da na osnovi rečenoga možda nastaje dojam da su predstavljene osi neke vrlo zasebne analitičke perspektive, a u praksi je shodno da konkretne analize pokušaju obuhvatiti sve pluralne vidike reprezentacije *istodobno*. Doduše, postoje istraživanja usredotočena na stereotipe, na produkciju samorazumljivosti s pomoću selektivnoga regrutiranja fragmenata stvarnosti, na protuhegemonijske tekstove i slično, ali s obzirom da su stvari realno ipak vrlo kompleksne i isprepletene, stoji da su najpronijljivije one analize koje u tekstovima pokušavaju razabrati što više od svih tih elemenata. Većina reprezentacija, bilo da se pojavljuju u filmovima, pjesmama, skladbama, šalama, anegdotama, legendama, plesovima, romanima, novostima, ekspertizama, gdje god, doista je takva da imaju prilično jasne praktične/političke implikacije u smislu legitimiranja (ili pak problematiziranja) postojeće društvene vlasti, ali rijetko na potpuno linearan i jednoznačan način.

4. Reprezentacija ženskosti i muškosti u slovenskom partizanskom filmu

4.1. O analizi

Jedno od prvih pitanja s kojim se mora suočiti svatko tko se hvata u koštac s fenomenom slovenskoga partizanskog filma je pitanje legitimnosti ili barem pak shodnosti odvajanja slovenske produkcije toga žanra od usporedne produkcije na širem jugoslavenskom prostoru. Nisu li slovenski partizanski filmovi bili samo dio neke šire, više ili manje izrazito ideološki obojene filmske mašinerije koja je mnogim svojim značajkama sezala preko i mimo republičkih, nacionalnih, lokalnih i drugih takovrskih granica? Nema sumnje. Ali ako se istraživanje jedne od "republičkih" izvedenica toga "saveznoga" žanra mora do neke mjere nedvojbeno oslanjati, odnosno pozivati na širi okvir,

potpuna analitička ovisnost samo o njemu nije nužna. Razloga za to je više, suštinski je dakako onaj da u okviru jugoslavenskoga žanra slovenski partizanski film obilježava niz sadržajnih, naposljetku i formalnih posebnosti koje nam omogućuju da ga obrađujemo barem do neke mjere zasebno.

Prva je prevladavajuća tematska *usredotočenost na pojedinca* i na njegove egzistencijalne dvojbe vezane uz rat, ubijanje, u prvom redu pak za sam odabir strane na kojoj će se (ako uopće) pridružiti sukobima. Stvari, dakako, nisu crno-bijele, ali za većinu filmske produkcije toga žanra u drugim jugoslavenskim republikama karakteristično je suprotno, da junaka kao pojedinca najčešće uopće nema (junak je kolektiv – "goloruki narod" – koji se opire okupatoru), ako već nastupa pojedinac (kao protagonist), onda samo kao metafora za kolektiv kao cjelinu i nema teškoća sa svojim sudjelovanjem u ratu na strani partizana. Kao što je rečeno, izuzeci, dakako, postoje, kako na strani produkcije u drugim bivšim jugoslavenskim republikama (na primjer izrazit personalizam u srpskom *crnom valu* unutar kojeg se Drugoga svjetskog rata dotiče, primjerice, Tri Aleksandra Petrovića /1965/), tako i u slovenskom partizanskom filmu (prvi slovenski partizanski cjelovečernji film *Na svojoj zemlji* /France Štiglic, 1948/ izrazita je, gotovo već sovjetski obrađena priča o kolektivu – narodu koji se ponosno opire okupatoru), ali to su ipak izuzeci. O tomu, na kraju krajeva, lijepo svjedoči tradicija slovenskoga partizanskog filma koji nakon prvoga, izrazito kolektivističkoga filma vrlo brzo prelazi (preko *Trsta* /France Štiglic, 1951/ i – s ponešto zaostatka – *Dobroga starog pijanina* /France Kosmač, 1959/ koji su u tom smislu prijelazni filmovi) u svoje uvijek prepoznatljive subjektivističko-egzistencijalističke vode, gdje ostaje sve do svoga kraja (usp. Munitić, 1974: 69; Furlan, 1994: 14).

Ne u potpunosti nepovezano s time je i pitanje *izbora tematika*: dok partizanski filmovi iz drugih bivših jugoslavenskih republika po-

PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

krivaju vrlo različite teme, u pravilu detaljno obrađuju i sve veće bitke u kojima su sudjelovali partizani (Sutjeska, Neretva, Kozara, Desant na Drvar itd.), za slovenski partizanski film, rekli bismo, karakteristično je da više ili manje, s jednom iznimkom u tome (ponovno *Na svojoj zemlji* koji govori o partizanskoj ofenzivi na njemačke komunikacije u Baškoj grapi 1944)⁹ da “klasično-vojničko” čitanje partizanstva gotovo u cijelosti izbjegava. I to unatoč tome što je na raspolaganju bilo prilično zanimljive građe za obradu: Turjak, Grčarice, velika talijanska ofenziva 1942, Vivodina u Bijeloj krajini, Jelenov žleb na Velikoj gori nad Ribnicom, partizanski napad na Žužemberk, pohod XIV. divizije na Štajersku, partizanska ofenziva na Gornju Savinjsku dolinu 1944, to su samo neke od brojnih bitki i operacija po kojima je bilo moguće snimiti atraktivne povijesne filmove. Ali očito je kulturni, politički i možda još koji drugi referentni okvir u Sloveniji tada bio drugačiji, prije smo naveli, subjektivističko-egzistencijalistički, što je značilo da su tvorce više od velikih tema i sukobi zanimala sudbine i dvojbe malih ljudi. To, dakako, ni na jedan način nije nešto loše, dapače, slovenski partizanski film time – unatoč tome što se spomenuti subjektivizam u nekim filmovima preobraća u bludeći hermetizam – zadobiva ne samo prepoznatljiv karakter već i određeni šarm. Svakako pak znači da unutar širega referentnog okvira jugoslavenskog partizanskog filma postoji kao dovoljno samosvojna cjelina da ga je kao takvog moguće podvrgnuti zasebnoj analizi.

Moguće je nadalje kao posebnost slovenskoga partizanskog filma također spomenuti njegovu prepoznatljivu *kazališnu*, odnosno *lite-*

rarnu notu. Ta značajka, doduše, vrijedi za veći dio slovenskoga filma općenito,¹⁰ unatoč tome što u kontekstu partizanskoga filma u širem smislu stoji kao izrazita slovenska posebnost (koja vjerojatno proizlazi iz prirode geneze slovenske kulture koja je rasla upravo iz tradicije govorene i pisane riječi, što znači da kod nas kultura još uvijek asocira prije svega kazalište i književnost). To izjednačavanje pak, razumljivo, kao niz kazališnih i literarnih tragova neizbježno prodire i u film: “kazališnost” filmske glume, briga za “lijepu riječ”, prilična statičnost filmskoga govora, relativna učestalost adaptacija književnih djela itd. (Furlan, 1994: 10). Slično je za slovenski film općenito, time i za partizanske filmove s toga prostora, značajna ukotvljenost u *elitistički interpretativni okvir* koji je vodio relativno čestom oblikovanju prilično kompleksnih filmskih tekstura (film kao Umjetnost s velikim U), iako – s obzirom na činjenicu da je film realno morao biti atraktivan i za širu javnost, naposljetku i s obzirom na to da je slovenska filmska proizvodnja tada ipak bila usidrena u realne političke okvire – ne u potpunosti jednoznačno.

Možda bi više odgovaralo napisati da je posebnost slovenskoga filma do osamostaljenja 1991. kompleksna, višekratno ambivalentna pozicioniranost između različitih ideologija umjetnosti, konkretno između ideologije o filmu kao autentičnoj, osobno-ispovjednoj i angažiranoj umjetnosti na jednoj strani, ideologije o filmu kao oruđu za propagiranje ideje socijalizma na drugoj i ideologije filma kao potpuno komercijalnoga pothvata na trećoj strani (usp. Furlan, 1994: 10). To je još uvijek prilično drugačije od ustoličenosti druge jugo-

⁹ Tomu možemo pridodati i pokušaj filmskoga predstavljanja Dražgoške bitke koji je zbog novca, kojeg je usred snimanja ponestalo, neslavno propao – snimljeni materijal izašao je u obliku televizijske serije *Oblaci su crveni* (*Oblaki so rdeči*). Na svoj način iznimka je i film *Doviđenja u sljedećem ratu* (Živojin

Pavlović, 1980) koji tematski ne obrađuje kakvu posebnu bitku, ali za slovenski partizanski film ima netipično vojnički karakter na razini organizacije mizanscene. Potonje je, doduše, moguće objasniti time da je film režirao srpski redatelj.

slavenske partizanske produkcije koja je bila – ako je već bila razapeta samo između konfliktnih ideja o umjetnosti – razapeta prije svega između razumijevanja filma kao propagande i posve hollywoodske želje za udovoljavanjem, dok je pozivanje na hermetičnije umjetničke smjerove ili vizije bilo relativno rijetko (recimo, već kod *crnog vala*) ili barem vidno neizrazitije i manje uznemirujuće nego u Sloveniji.¹¹

U kontekstu pobrojanih posebnosti predmet analize bit će, dakle, samo slovenski partizanski film, konkretnije, svi slovenski cjelovečernji filmovi koji se u kakvom važnijem segmentu dotiču doba Drugoga svjetskog rata kod nas. Potonje naglašavamo, jer dosta je filmova na granici: iako uključuju neke elemente ili pozivanja na to razdoblje, njihov sadržaj i događanje nisu nužno tijesno povezani s vremenom takozvane narodnooslobodilačke borbe.¹² S obzirom na to da je relevantnih filmova na temu partizana u slovenskoj filmskoj riznici relativno malo, kao i s obzirom na to da nas zanima čim više značenjskih nijansi i varijanti koje se u slovenskom filmu odnose na to razdoblje, u analizu, dakle, uključujemo filmove po najširem, najinkluzivnijem kriteriju, premda barem neki od njih nisu “partizanski” ni u jednom, pa tako ni širem smislu (*Christophoros* Andreja Mlakara /1985/ i *Naslijeđe – Dediščina* Matjaža Klopčiča /1984/, u mnogočemu i *Draga moja Iza* Vojka Duletiča /1979/). Pogledajmo niz analiziranih filmova s redateljima i godinama produkcije (potonje u nastavku nećemo više pisati):

Na svojoj zemlji (*Na svoji zemlji*, France Štiglic, 1948);

10 Slovenski film nakon osamostaljenja 1991. znatno je “filmskiji”.

11 korištenje novovalovskih kinematografskih metoda u filmovima/serijalima *Otpisani* i *Povratak otpisanih* pridonosi samo napetosti i atraktivnoj priči u potpuno konvencionalnom smislu

12 Termin je ideološki nabijen, jer kompleksno događanje onoga doba reducira na borbu

Trst (*Trst*, France Štiglic, 1951);
Trenuci odluke (*Trenutki odločitve*, František Čap, 1955);
Dolina mira (*Dolina miru*, France Štiglic, 1956);
Kala (Andrej Hieng i Krešo Golik, 1958);
Dobri stari pijanino (*Dobri stari pianino*, France Kosmač, 1959);
Akcija (Jane Kavčič, 1960)
X-25 javlja (František Čap, 1960);
Balada o trubi i oblaku (*Balada o trobenti in oblaku*, France Štiglic, 1961);
Jednoga lijepog dana (*Tistega lepega dne*, France Štiglic, 1962);
Ne plači, Peter (*Ne joči, Peter*, France Štiglic, 1964);
Nevidljivi bataljun (*Nevidni bataljon*, Jane Kavčič, 1967);
Peta zasjeda (*Peta zaseda*, France Kosmač, 1968);
Sedmina (Matjaž Klopčič, 1969);
Onkraj (Jože Gale, 1970);
Bjgunac (*Begunec*, Jane Kavčič, 1973);
Čudesna prašina (*Čudoviti prah*, Milan Ljubić, 1975);
Između straha i dužnosti (*Med strahom in dolžnostjo*, Vojko Duletič, 1975);
Draga moja Iza (Vojko Duletič, 1979);
Doviđenja u sljedećem ratu (*Nasvidenje v naslednji vojni*, Živojin Pavlović, 1980);
Naslijeđe (*Dediščina*, Matjaž Klopčič, 1984);
Ljubav (*Ljubezen*, Rajko Ranfl, 1984);
Christophoros (Andrej Mlakar, 1985);
Doktor (Vojko Duletič, 1985);
Vrijeme bez bajki (*Čas brez pravljic*, Boštjan Hladnik, 1986);
Živjela sloboda (*Živela svoboda*, Rajko Ranfl, 1987).

slovenskoga naroda protiv okupatora. Danas je prilično jasno da nije bilo riječ samo o tome (elementi građanskoga – možda više: bratoubilačkoga – rata; različita rješenja u različitim regijama...), tako da frazu koristimo sa zadržkom, iako je s druge strane nedvojbeno korisna zbog jasnosti referenta na koji se odnosi.

PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

U tim ćemo filmovima,¹³ dakle, metodom razabiranja prikaza ženskosti i muškosti te njihovih konotacija pokušati identificirati režim reprezentacije ženskosti i muškosti u slovenskom partizanskom filmu, pri čemu naglašavamo da ćemo – samo koliko je to moguće – pokušati postrani držati sve zamke koje u Sloveniji još uvijek postoje oko značenja i smisla takozvanoga NOB-a. Na ovome nas mjestu zanimaju samo filmovi o jednom razdoblju, ne kakvo je to razdoblje “doista” bilo.

4.2. Ženskost i muškost u slovenskom partizanskom filmu

S obzirom na konstruktivističke argumente na koje se oslanjamo, ne bi smjelo iznenaditi ustvrdimo li da su čovjekovi rodni identiteti konstrukti. Da ljudi općenito naseljavaju dva tipa bioloških tijela, muška i ženska (postoje neki izuzeci), a to naše naseljavanje nikako ne “odražava” neku prirodnu “bit” tih tijela, jer je u velikoj mjeri kulturno uvjetovana, specifična, odnosno konstruirana. Biti žena (ili muškarac) u jednoj kulturi može značiti nešto posve drugo nego biti žena (muškarac) u nekoj drugoj kulturi. U tom smislu, dakle, tvrdimo da su naši rodni identiteti također konstrukti koji nastaju na različitim mjestima, u diskursima, tekstovima, reprezentacijama i slično (više o tome vidi, na primjer: Segal, 1997). Konkretno, na ovome mjestu zanima nas kakvu sliku “prirodne” ženskosti, odnosno muškosti nude, time i naturaliziraju, slovenski partizanski filmovi. Jesu li te dvije slike potpuno klasične, patrijarhalne (sa snažnim, dominantnim, samosvjesnim muškarcem na jednoj strani, te krhkom, nesigurnom i podčinjenom ženom na drugoj) ili su suprotno, u skladu s progresivno

političkom platformom partizanskih filmova rodni identiteti prikazani u emancipiranoj, demokratičnijoj maniri?

Analiza reprezentacija u odabranim filmovima pokazuje da je model konstrukcije rodni identiteta u slovenskom partizanskom filmu relativno kompleksan. Ne toliko u smislu da bi bio neobičan ili jako nov – moguće bi bilo tvrditi da u mnogočemu samo reproducira tradicionalnu slovensku sliku muškosti, odnosno ženskosti – koliko na način da bismo teško rekli da je riječ o vrlo čistom modelu, bilo patrijarhalnom, bilo demokratičnom. U obrađivanim filmovima tako na jednoj strani vrlo konvencionalno susrećemo prije svega – takoreći isključivo – muške junake, nositelje djelovanja, kamera prikazuje filmski svijet kroz optiku njihova pogleda i slično, na drugoj pak strani žene nisu potpuno reducirane na pasivna bića koja ne čine ništa drugo doli se dive, odnosno podupiru muške junake dok se oni hvataju u koštac s različitim izazovima koje donosi rat. Često su žene tvrde, samosvjesne, odlučne, svakako sve prije nego samo pasivne, jer nerijetko upravo njihova djela omogućuju presudne preobrate u filmu. Znakovito je i to da u mnogim partizanskim filmovima ženski likovi, iako nisu jako aktivni, funkcioniraju kao središnji moralni autoritet koji tek strukturira simbolični univerzum unutar kojega muški junaci djeluju, time napsjetku upravo one vode gledatelja u razabiranje smisla kompleksnoga događanja u filmu.

Ali pogledajmo ponešto detaljnije. Potrebno je još jednom naglasiti da su muškarci u slovenskom partizanskom filmu barem na manifestnoj razini u potpunosti klasično dominantni. Filmova koji nisu strukturirani prije svega oko djelovanja muških junaka gotovo da

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 Slovenski partizanski film koji neće biti uključen u analizu je *Crna orhideja* (*Črna orhideja*) Matjaža Klopčiča iz 1990. Dva su razloga za to: prvi, film je prilično kratak i u tom smislu postavlja se pitanje je li ga uopće moguće kvalificirati kao cjelovečernji, i drugi, film je nastao nakon kraja socijalizma

u Sloveniji, a nas prije svega zanima dinamična međuigra između više ili manje obvezujućega socijalističkog ideološkog okvira i relativno autonomne umjetničke forme, ne sugerirajući pri tome da je kapitalističko društveno uređenje bez ideološkoga “pokrića”, ono je u njemu samo drugačije.

i nema, koliko-toliko izraziti izuzeci su samo *Dobri stari pijanino* gdje je junak, doduše, formalno – kao što već govori naslov filma – do-bri stari pijanino, a u ključnom trenutku je ipak partizanka Anuška ona koja ga svojom hrabrošću iskoristi tako da donese pobjedu u bitki partizana, te *Vrijeme bez bajki* gdje se majka s djecom potuca po zemlji i traži muža (koji je u partizanima); manje izraziti izuzeci su možda još *Dolina mira* gdje su junaci dječak i djevojčica, te *Između straha i dužnosti* gdje “junaštvo” dijele muž i žena (Vrhunec).

Ali, kao što je rečeno, manifestna dominacija muških glavnih junaka još ne znači da slovenski partizanski filmovi potpuno jednoznačno reproduciraju patrijarhalnu distribuciju moći između rodova. Ženski likovi u pravilu doista nisu središnji, ali je njihova relativna težina u samoj naraciji veća nego što bi bilo moguće zaključiti iz same učestalosti njihova pojavljivanja (koje, opet, nije tako rijetko). Na primjer, u *Na svojoj zemlji* junaci su muški seljaci koji idu u partizane – ali najdramatičniji prizor u filmu je ipak onaj kada se Stanetova majka izuje kako bi prije strijeljanja “posljednji put po svojoj zemlji” išla bosa. To znači da je junakinja, žena na mjestu koje osmišljava cjelokupno događanje u filmu, borbu protiv okupacije i patnju naroda. Izrazitu ulogu u filmu ima i Drejčeva majka koja sprječava budućega junaka (Drejca) da pristupi partizanima (pobožna je), što znači da ne pridonosi puno akciji u filmu, ali istodobno ipak veći dio filma uspješno inhibira jednoga od budućih junaka filma da postane ono što mu je suđeno – junak. Drejčevo konačno oslobađanje od majčina pritiska ponovno je zasluga žene, njegove simpatije Tidlice. U *Trstu* imamo posla sa sličnim scenarijem, nositelji djelovanja uglavnom su muškarci, a najviše hrabrosti, time i legitimacije partizanske borbe pokaže žena, ilegalka

Vida koju Nijemci uhite i strašno muče, ali unatoč tome nikoga ne izda. Sljedeći partizanski film, ako idemo i dalje kronološki, *Trenuci odluke* prvi je u nizu egzistencijalistički nabijenih etičkih sukoba između dva čovjeka (između doktora Korena i brodarar), pa ipak, u svom bijegu iz grada doktor se sklanja u kuću neke ženice koja slično predstavlja jednu od ključnih točki simboličkoga strukturiranja filma, jer svojom smirenom, a marljivom i odlučnom pojavom u filmu najizrazitije simbolizira “slovenstvo” kao takvo.

Lik majke kao diskretnoga, premda očitoga simbola “slovenstva” inače je u slovenskom partizanskom filmu vrlo čest. Takve likove možemo vidjeti i u filmovima kao što su *Dobri stari pijanino*, *X-25 javlja*, *Balada o trubi i oblaku*, *Ne plači*, *Peter*, *Čudesna prašina*, djelomično i u *Jednoga lijepog dana*, *Između straha i dužnosti* i *Doviđenja u sljedećem ratu*. Dakako, pitanje je zašto je upravo majka tako potentan i raširen simbol “slovenstva” koji svojom toplom potporom partizanima gledateljima cijelo vrijeme došaptava da je samo partizanska strana stvarno “slovenska”. Možda je riječ o sekulariziranom naslijeđu katolicizma u Sloveniji (kult Djevice Marije), o cankarevskom sindromu ili o ne samo u Sloveniji uobičajenom konstruktivnom domovine kao “majke”? Teško je reći. No, s obzirom na to da je legitimacija NOB-a u slovenskom partizanskom filmu pretežno nacionalna¹⁴ i da je ključni simbol naroda u tom žanru majka (žena), vjerojatno možemo zapisati da uloga žena u obrađenim filmovima nije posve marginalna. Posebice ako taj lik čitamo usporedno s time što smo o ženama zapisali uz filmove *Na svojoj zemlji* i *Trst*, koji, dakako, nisu izolirani primjeri.

U vezi s time moguće je, naime, upozoriti i na ženske likove u filmu *Jednoga lijepog dana* koji ne samo da predstavlja najodlučniju

PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

14 Slovenski partizanski filmovi legitimiraju NOB gotovo isključivo u terminima borbe za nacionalno oslobođenje – socijalna revolucija koja se odvijala

istodobno i koja, na kraju krajeva, nije ni bila potpuno neopravdana u tim je filmovima više nego nesustavno prešućena. Više o tome: Stanković, 2005.

jezgru ne tako tihoga slovenskoga suprotstavljanja talijanskoj okupaciji, već i vrlo samosvjesne karaktere koji zapravo vladaju cijelim selom. Lik Pečanke je više nego rječit: usput “iskomandira” svoga muža, djecu, Talijane, čak selo... Nadalje, u *Ne plači, Peter* imamo lik partizanke Magde koja je u mnogočemu sposobnija i snalažljivija od muških kolega – od minera Daneta i Lovre – na kraju se čak pokaže da je obavještajni časnik, dakle, da je i formalno nadređena spomenutim muškim junacima. U *Nevidljivoj bataljuni* junaci su djeca, ali dok skupinu usmjeravaju dječaci, djevojčice ne dopuste biti na slijepo vođene, cijelo su vrijeme svojeglave i samovoljne. U *Petoj zasjedi* situacija je slično na prvi pogled klasično patrijarhalna – priča pripovijeda o konfliktima u partizanskoj jedinici (između muškaraca!) – ali u dramatičnom raspletu kada vodstvo zbog moguće izdaje ubije politički neortodoksnoga partizana Bregara, film ipak zaključuje žena: optužujući pogled bolničarke Mije, namijenjen komandantu i političkom komesaru nakon što se pokaže da je Bregar bio nedužan, nije samo prva odlučna kritika partijskoga terora u slovenskom partizanskom filmu već i mjesto koje uspostavlja ženu kao onaj moralni autoritet koji vrednuje muška djela. Nadalje, u *Sedmini* Nikova simpatija Marija junaka prisiljava, premda joj ne uspije, da započne kritično opažati svijet oko sebe, da se pridruži partizanima i postane junak, slično pokuša i Ana u *Bjeguncu* (Ana je u filmu jedini doista simpatičan lik, odnosno karakter s kojim se identificiramo).

Svim tim primjerima, dakako, ne želimo sugerirati da je slovenski partizanski film u potpunosti demokratičan, da su žene na svim mjestima prikazane kao apsolutno jednako-pravne muškarcima. Nikako ne. Već smo upozorili da je slovenski partizanski film pretežno muški žanr, pri čemu kao najizrazitije primjere možemo istaknuti *Akciju* gdje u cijelom filmu nema ni jednoga ženskog lika (doduše, u filmu nastupa vrlo malo likova) i *Doviđenja u sljedećem ratu* koji, nekako u skladu s razvikanim

mačizmom autora romana (*Menuet za gitaru* Vitomila Zupana) po kojem je film snimljen, žene više ili manje svodi na predmete junakove spolne požude, naročito partizanku Kristinu za koju se čini da plaća za svoj “grieh”, koji je u muški usredištenom svijetu, taj da je bila suviše emancipirana. Naš je argument u tom kontekstu samo taj da slovenski partizanski film nije posve linearno, jednoznačno muški i da manja “zastupljenost” ženskih likova u filmu još ne znači njihovu sveopću marginalizaciju. Kako bismo pred očima sačuvali svu kompleksnost filmskih priča, nužno je, dakle, da oba gledišta čitamo istodobno, kako očiglednu činjenicu da su ti filmovi pretežno organizirani oko muške akcije tako i opasku da su često žene one koje u tom žanru strukturiraju filmski simbolički univerzum, pri čemu ta širina analitičke perspektive, dakako, nikako ne znači da su spomenuta gledišta u partizanskom filmu nužno potpuno uravnotežena. Kada bismo brojili, u filmovima koji su u ovoj studiji postavljeni pod istraživačku lupu vrlo vjerojatno bismo pronašli više “muških” elemenata nego onih ženskih.

Hoće li slika barem za nijansu biti jasnija ako u raspravu uvučemo i pitanje kako su ženskost, odnosno muškost u slovenskom partizanskom filmu uopće konstruirani? U kojim terminima? Kojih asocijacija i konotacija se drže? Gore smo više puta ponovili dvojbu vezanu uz samu prisutnost i značenje muškoga, odnosno ženskoga u tim filmovima, ali te stvari same po sebi – bez kvalitativnoga viška razumijevanja kulturnih struktura rodnih identiteta – nužno još ne govore puno. Kakvu ženu, odnosno muškarca, konstruiraju (naturaliziraju, fiksiraju, esencijaliziraju itd.) slovenski partizanski filmovi?

Započnemo li iznova (simptomatično?) s muškarcima, možemo zaključiti kako je u tom kontekstu moguće identificirati prilično jasno vidljiv rez između partizanskih filmova tamo negdje do sredine 1960-ih i onih kasnije. U prvom je razdoblju muškost (koju pro-

učavamo prije svega kod glavnih junaka, jer su upravo oni zbog svoga središnjeg mjesta u filmu načelno simbolička mjesta s kojima se identificiramo) konstruirana u smislu nečega što bismo mogli označiti kao “pravo muško”. Popularni diskurs u kojem smo se ovdje zatekli možda je ometajući, ali kako nas zanimaju popularni identiteti, vjerojatno upravo takav diskurs nudi najpogodnije sintagme s pomoću kojih je moguće ulaziti u njihov značenjski svijet. U kojem smislu, dakle, tvrdimo da je muški identitet koji nude slovenski partizanski filmovi do sredine 1960-ih nešto što je moguće označiti nazivom identitet “pravo muško”? Jednostavno: muški junaci su u pravilu ponešto stariji (pretežno u dobi između 40 i 55 godina), krepki, zdravi, naočiti, odlučni, snalažljivi i mudri muškarci koji hrabro prkose svim pred koje ih postavlja djelovanje u NOB-u. To vrijedi kako za Sovu i Staneta u *Na svojoj zemlji* tako i za Drejca kada se konačno iskopa iz kandži “bogomoljske” majke (znakovito je da Drejca glumi Stane Sever, vjerojatno persona koja najvjernije odražava izgled i značaj slovenskoga “delije”, ako možemo upotrijebiti još jedan popularan izraz), kao i za vođu gradskih ilegalaca u *Trstu*, Boruta (ponovno ga glumi Stane Sever), zatim doktora Korena u *Trenucima odluke* (još jednom Sever), Andreja u *Kali*, Ludvika u *Akciji*, Temnikara u *Baladi o trubi i oblaku* te Daneta i Lovru u *Ne plači, Peter*.

Stvari su se promijenile negdje u drugoj polovini 1960-ih. Tipičan muškarac kojega prikazuju partizanski filmovi od toga doba nadalje u pravilu je mlađi, svakako znatno mekušastiji, smušeniji i nesigurniji od prethodnika iz ranoga partizanskoga filma. Dok je Bregar u *Petoj zasjedi* s jedne strane kao muškarac još uvijek posve klasično slovensko “pravo muško”, njegovo protivljenje komunističkom sektaštvu

već dovodi u pitanje do tada podrazumijevajuće jednačenje krepkoga, zdravoga i odlučnoga muškarca sa slovenskim narodom i komunizmom (potonji ovdje ispada iz jednadžbe). Niko u *Sedmini* je već vidno “mekši” muškarac, mlad, nesiguran, sentimentaln, neodlučan,¹⁵ to vrijedi i za Damjana iz *Onkraj* te Ernesta iz *Bjegunca*, do neke mjere i za Gologa iz *Čudesne prašine*, Andreja iz *Moje drage Ize*, Marjana iz *Ljubavi* i Doktora iz *Doktora*. Posebno poglavlje je Berk u *Doviđenja u sljedećem ratu*, inače (tradicionalno-patrijarhalno) samosvjestan i odlučan, a istodobno mlad, prepotentan i barem pomalo izgubljen, isto tako i Kozlevčar u *Između straha i dužnosti* koji je inače po izgledu i “čvrstoći” prilično blizu slike klasičnoga slovenskog “pravog muškog”, nema pak njegovu odlučnost i žilavu upornost. Zapravo bismo mogli reći da muškarca u slovenskom partizanskom filmu od druge polovine 1960-ih nadalje najvjernije simbolizira otac u *Vremenu bez bajki*: posve klasičan slovenski snažan, žilav čovjek kojega u stvari uopće nema – cijeli film slijedimo njegovu ženu s djecom koji ga traže po šumama (negdje je u partizanima). Slovensko “pravo muško” je tako izvedeno skoro iz privida, iz fantazme o žilavosti naroda koju je negdje i nekoć osiguravao odlučan muškarac.

Ali odakle razlika u konstrukciji muškosti između prve i druge polovine 1960-ih? I što ona znači? Moguće je špekulirati da je nestanak klasične, žilave muškosti junaka u slovenskom partizanskom filmu od druge polovine 1960-ih nadalje samo dio šireg restrukturiranja muškosti koje započinje pod utjecajem feminizma, hipijevskoga pokreta i sličnih pomaka u zapadnim društvima upravo negdje u to doba, no prilično je očigledna činjenica da takvoga restrukturiranja u Sloveniji negdje do druge polovine 1990-ih gotovo da i nije bilo. Je li, da-

¹⁵ Možda negdje u smjeru tada (film je iz 1969) popularnoga posthipijevskog muškog identiteta (znanog pod nazivom *mellow man*) koji je

najprepoznatljivije utjelovio prilično feminilan popularni glazbenik Neil Young.

kle, riječ o nečemu drugom? Možda o projekciji sumnje u postojeće socijalističko uređenje koja se slično počinje pojavljivati upravo negdje u drugoj polovini 1960-ih, kod uvijek manje samosvjesnog junaka partizanskih filmova. Možda o ponovnom oživljavanju u slovenskoj književnoj tradiciji česte pasivnosti, “ne-junačnosti” junaka.¹⁶ Ili možda o odjeku relativne “slabosti” tradicionalnoga slovenskog muškog identiteta koja proizlazi iz toga da je, povijesno gledano, slovensko građanstvo uvijek bilo malobrojno i ne jako; seoska populacija, na kojoj je naposljetku simbolički utemeljen tradicionalni konstrukt “slovenskosti”, bila je pak često u ekonomskom škripcu, pa nije ni uspjela proizvesti konstrukt suverenoga muškog “gospodara” kuće sa svom pratećom patrijarhalnom kramarijom. Slovenska književnost, spomenimo, često svjedoči o tome da su u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća masovno propadala seoska gospodarstva, pri čemu su se muškarci u pravilu propili, a brigu za djecu i za ono što je od imanja ostalo preuzele su žene. To, dakako, znači da barem u nekom nezanemarivom segmentu povijesti za ljude s toga prostora jednostavno nije bilo strukturnih uvjeta za koherentnu reprodukciju patrijarhalne ideologije, prikazivane na arhetipskim slikama “suverenoga” muškarca (muža) i podređene žene.

Sve su to, dakako, mogući smjerovi promišljanja neobično dramatičnoga pomaka u konstrukciji muškosti u slovenskom partizanskom filmu: možda su ispravni svi na svoj način, možda nije ispravan ni jedan... Pitanja koja se s time u vezi postavljaju svakako su zanimljiva, ali s obzirom na to da namjera ove rasprave nije pojašnjavanje uzoraka reprezentacije rodniht identiteta, već samo njihova identifikacija, zadovoljit ćemo se s naznakama interpretacija preskoka u konstrukciji muškoga junaka i po-

maknuti se naprijed, nadajući se, svakako, da će ta pitanja negdje drugdje doživjeti temeljiti-analitičko pretresanje. Pogledajmo sada kako su u slovenskom partizanskom filmu kao protupol muškarcima konstruirane žene.

Svakako bivstveno koherentnije nego muškarci, od samih početaka pa do kraja slovenskoga partizanskog filma žene su razmjerno konzistentno konstruirane u vezivanju na različite označitelje koji se pravilu uzajamno približavaju negdje u smjeru slike žene kao predane, pouzdane, tople (ali ne grozničavo osjećajne), brižne, marljive i tihe *majke*, kako u smislu stvarnih bioloških majki tako i u smislu djevojaka koje, doduše, još nisu majke, ali u njihovim očima već naskroz iskre slike djece koju će imati s junacima (njima u filmu, dakako, s ljubavlju stoje uz bok). Primjera je mnogo: Stanetova majka, Tidlica i druge seljanke u *Na svojoj zemlji*, Vida u *Trstu*, medicinska sestra Marija u *Trenucima odluke*, Anuška u *Dobrom starom pijaninu*, Ana u *Kali*, tajnica Kramer u *X-25 javlja*, Temnikarica u *Baladi o trubi i oblaku*, bolničarka Mija u *Petoj zasjedi*, Marija u *Sedmini*, Anja u *Onkraj*, Ana u *Bjeguncu*, Kozlavčareva u *Između straha i dužnosti*, Lenka u *Christophorosu* i majka u *Vremenu bez bajki*.

Međutim, relativna konzistentnost ova- ga uzorka, koji se kroz cijelo razdoblje slovenskoga partizanskog filma ne mijenja, ne znači u već naznačenom smislu nužno jednoznačnu redukciju “normalne” ženskosti na mužu poslušnu majku njegove djece. Žene su doista pretežno konstruirane u nekom najširem majčinskom diskursu, ali njihovo majčinstvo (postojeće ili tek naznačeno) ne znači i automatsku podređenost muškarcima. Prije suprotno: žene-kao-majke su u pravilu samostalne, odlučne, suverene, preuzimaju inicijativu i slično, u nekim primjerima moguće je čak tvrditi

¹⁶ Zanimljivu (i znamenitu) tezu o pasivnom slovenskom romanesknom junaku postavio je Dušan Pirjavec (više o tome vidi: Virk, 1997).

da zaposjedaju prostor koji je obično u žanrovima koji reproduciraju patrijarhalne stereotipe¹⁷ rezerviran za muškarca, prostor nosive akcije (Anuška u *Dobrom starom pijaninu*, Pečanka u *Jednoga lijepog dana*, Magda u *Ne plači, Peter*, Ana u *Bjeguncu*, majka u *Vremenu bez bajki*).

Pri čemu pak – opet ponavljamo nešto što je već bilo rečeno – taj moment ipak ne smijemo iščitavati previše određeno: žene u slovenskom partizanskom filmu ipak nisu prema feminističkoj političkoj agendi i nisu potpuno emancipirana bića. Iznimka je možda samo partizanka Magda u filmu *Ne plači, Peter* koja doista predstavlja neku vrst afežeovskoga ideala “oslobođene” socijalističke žene, sve ostale uglavnom su, doduše, relativno suverena bića, nikako pak ne stvarno jednakopravne muškarcima. Naposljetku također imamo primjere gdje su žene još posve tradicionalno reducirane bilo na potpuno ovisna bića, bilo na sliku samostalnih i svojeglavih djevojaka koje su upravo zbog svoje samostalnosti kažnjene tako da su postavljene u neki “histerični” interpretativni okvir (Kristina u *Doviđenja u slijedećem ratu* i Mira iz *Naslijeđa*). U skladu s time, moguće je, dakle, zaključiti da su u slovenskom partizanskom filmu odnosi između rodova i na osi reprezentacije muškosti i ženskosti kao takve relativno ambivalentni, da su muškarci vrlo konvencionalno portretirani kao snažni i žene slično konvencionalno prije svega kao majke, no to još ne znači posve jednoznačni hijerarhijski odnos između rodova. Muška snaga i samosvijest potkraj 1960-ih snažno slabi (iako taj pomak u portretiranju muškoga junaka ne prati usporedan pomak u konstrukciji ženskosti, recimo, u smjeru prikazivanja snažnijih žena), žene-kao-majke pak u slovenskom partizanskom filmu već ionako nisu nikada bile prikazane kao (samo) krhke, prije suprotno.

¹⁷ Ovdje, bez sumnje, pripadaju i ratni filmovi, time i – unatoč svoj svojoj neortodoksnosti u tom smislu – slovenski partizanski film.

Iako ni u tom primjeru relativna kompleksnost prikaza muškosti i ženskosti ne znači nužno stvarnu demokratičnost, niti znači da bi u tom odnosu moći među rodovima slovenska partizanska vojska bila prikazana kao stvarno emancipirana gerilska sila. Muškarci su na zadnjoj instanciji ipak češće prikazani u vezi s označiteljima “moći”, a žene “ovisnosti”.

5. Zaključak

Analiza reprezentacije ženskosti i muškosti u slovenskim partizanskim cjelovečernjim filmovima, dakle, na objema osima analize – na osi nosivoga djelovanja i na osi same konstrukcije ženskosti, odnosno muškosti – pokazala je da uzorci prikaza nisu posve jednoznačni. Na razini djelovanja moguće je razabrati da su muški likovi obično glavni junaci filmova, nositelji djelovanja, ali da u mnogim filmovima i žene barem privremeno preuzimaju inicijativu, povlače ključne poteze, prije svega često su postavljene na mjesto onoga moralnog autoriteta koji tek strukturira simbolički univerzum unutar kojega djeluju muški junaci. Na razini konstrukcije rodnih identiteta muški su junaci doista do kraja 1960-ih portretirani u terminima izrazito klasičnih označitelja muškosti (patrijarhalna figura “pravo muško”), žene su pak do kraja u tijesnoj vezi s tradicionalnim označivanjem žene kao majke, a koherentna slika stamenoga muža potkraj 1960-ih snažno slabi. Redukcija žene samo na majku u slovenskom partizanskom filmu očito također ne znači njezino jednoznačno podređivanje muškim junacima, odnosno njezino linearno delegiranje za štednjak.

Međutim, što znači ta relativna ambivalentnost reprezentacija na pola puta između reprodukcije klasičnih patrijarhalnih uzoraka i progresivnih prikaza odnosa moći između

PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

rodova u slovenskom partizanskom filmu? Moguće je razmišljati u više smjerova, ali na nekoj prilično temeljnoj razini identificirani režim reprezentacije rodnih identiteta vjerojatno upućuje prije svega na to da socijalistička Slovenija u posljednjoj instanciji jednostavno nije bila tako jako "socijalistička". Kao što znamo, ne samo da na mnogim razinama svakidašnjega života socijalizam u praksi jednostavno nije živio, ova analiza pokazuje da i na razini relativno eksplicitnih ideoloških tekstova službene sintagme o jednakosti svih nisu funkcionirale. Slovenske partizanske filmove nikako se ne može obrađivati samo kao automatske provodnike ("odraze") službene ideologije. Međutim, njihova blizina dominantnim političkim i ideološkim strukturama bila je vjerojatno dovoljno velika da se možemo čuditi nad utvrđenom činjenicom kako se na razini reprezentacije muškosti i ženskosti prilično udaljuju od propisanih socijalističkih ideala (ako se ne bi udaljavali, žene bi bile konzistentnije prikazane kao jednake muškarcima). Istina je, doduše – na to smo upozoravali već u uvodu – da partizanski filmovi nisu filmovi o ženskoj emancipaciji, već o borbi protiv okupacije, što znači da filmske ekipe vjerojatno nisu obraćale pozornost na momente konstrukcije

rodnih identiteta, ali ako bi socijalizam u praksi – ili barem ideologiji – funkcionirao, to ne bi smio biti ometajući element. Tako se čini da slovenski partizanski film, barem u tom smislu, vjerojatno i u još kojem, nije bio baš medij artikulacije konzistentne službene ideologije o sveopćoj jednakosti, već prije točka gdje su se upisivali vrlo različiti interpretativni, značenski, ideološki i drugi slični okviri, koji su u ono doba na ovaj ili onaj način bili prisutni na prostoru različitih kultura koji danas sabijamo u skupni naziv "Slovenija". Do neke mjere, daka-ko, referentni interpretativni okviri bili su vezani uz službenu političku platformu (ženske emancipacije u ovom primjeru), ali na mnogim mjestima su očito dolazili i od drugamo,¹⁸ pri čemu nije nužno na te druge reference jednoznačno vezati politički regresivne, protueman- cipacijske konotacije. U tekstu smo spominjali destabilizaciju muškoga junaka kao stameno "pravo muško" koja se u slovenskom partizan- skom filmu pojavila potkraj 1960-ih: taj pomak vjerojatno ni u jednom smislu ne "odražava" službenu ideološku platformu, svejedno, mo- guće ga je razumjeti (na analiziranoj osi odnosa moći između rodova) kao progresivni pomak.

Sa slovenskoga prevela Ivana Latković

18 Ovdje možemo spomenuti ideologije nacionalizma, prozapadnjačkoga liberalizma, patrijarhata, odnosno tradicionalnoga odnosa moći u

društvu, katolicizma, ideologije, odnosno svjetovne svjetonazore različitih kultura i subkultura mladih itd.

LITERATURA

Barthes, Roland, 2000, "Myth Today", u: Susan Sontag (ur.), *A Roland Barthes Reader*, 93–149. London: Vintage

Foucault, Michel, 2001, *Arheologija vrednosti*, Ljubljana: Studia humanitatis

Furlan, Silvan, Kavčič, Bojan, Nedič, Liljana i Vrdlovec, Zdenko (ur.), 1994, *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*, Ljubljana: Slovenski gledališki i filmski muzej

Furlan, Silvan, 1994, "Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma", u: Furlan, Silvan, Kavčič, Bojan, Nedič, Liljana i Vrdlovec, Zdenko (ur.), *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*, 9–19, Ljubljana: Slovenski gledališki i filmski muzej

Giddens, Anthony, 1989, *Nova pravila sociološke metode*, Ljubljana: ŠKUC in Filozofska fakulteta

Hall, Stuart, 2000, "The work of representation", u: Hall, Stuart (ur.), *Representation: Cultural*

Representations and Signifying Practices, London: Sage Publications, str. 13–74.

Hall, Stuart, 2000a, "The spectacle of the 'other'", u: Hall, Stuart (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications, str. 223–90.

Kuhar, Roman, 2003, *Medijske podobe homoseksualnosti, analiza slovenskih tiskanih medijev od 1970 do 2000*, Ljubljana: Mirovni inštitut

Munitić, Ranko, 1974, *Živjet će ovaj narod, jugoslavenski film o revoluciji*, Zagreb: RK SOH i Publicitas

Sarbin, Theodore R. i Kitsuse, John. I. (ur.), 1994, *Constructing the Social*. London: Sage Publications

Segal, Lynn, 1997, "Sexualities", u: Woodward, Kathryn (ur.), *Identity and Difference*, London: Sage Publications, str. 183–238.

Stanković, Peter, 2002, "Kulturne študije, pregled zgodovine, teorij in metod", u: Debeljak, Aleš, Stanković, Peter, Tomc, Gregor i Velikonja, Mitja (ur.), *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, Ljubljana: Študentska založba, str. 11–70.

Stanković, Peter, 2005, *Rdeči trakovi, reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*, Ljubljana: Tipkopiš

Ule, Mirjana, 1993, Kontekst ženskih študij v Sloveniji, u: Bahovec, Eva D. (ur.), *Od ženskih študij k feministični teoriji*, Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in antropologijo, Posebna izdaja, str. 119–24.

Virk, Tomo, 1997, "Dušan Prijevec in slovenski roman", *Literatura*, god. 9, br. 67–68, str. 76–101.

PETER
STANKOVIĆ:
KONSTRUKCIJE
RODNIH
IDENTITETA
I ODNOSI
MOĆI IZMEĐU
MUŠKARACA
I ŽENA U
SLOVENSKOM
PARTIZANSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Usvajanje
odobreno
(Jung, L.
Boileau, 2012)*

UDK: 791.65.079(497.5ZAGREB):791.228"2013"(049.3)

Jurica Starešinčić Trijumf (auto)biografije

23. svjetski festival animiranog filma – Animafest, dugometražno izdanje, Zagreb, 4-9. lipnja 2013.

Otkako se održava svake godine, Animafest naizmjenice nudi natjecateljske programe kratkometranih i dugometražnih animiranih filmova. Ovogodišnji, dvadeset i treći po redu, ponudio je tradicionalno manje atraktivni dugi metar. Koncentracija svakog drugog Animafesta na različite forme (umjesto da naprosto svake godine ima natjecateljski program i dugih i kratkih filmova) poziva na usporedbe umjetničkih dosega prikazanih filmova i uspješnosti samog festivala, ali i preispitivanje te odluke.

Jedno je prilično jasno i malo će tko pokušati osporiti: "kratkometražni Animafest" superioran je u svakom pogledu. Napokon, dugi se metar i "ugurao" na Animafest tek posljednjih nekoliko godina zahvaljujući tehnološkom napretku koji je učinio proizvodnju jeftinijom i demokratičnijom (dostupnom i izvan nekoliko svjetskih centara). Svega nekoliko godina ranije, vrlo bi teško bilo ponuditi iole zanimljiviji, raznovrsniji program. No činjenica da je nevjerojatni napredak u razvoju računala (a s tim i mogućnosti računalne animacije) omogućio kvantni skok u količini proizvedenih dugometražnih animiranih filmova odgovorna je i za relativnu jednoobraznost u korištenim tehnikama. Već i prije gledanja, samim listanjem kataloga natjecateljskog programa, očigledno je da dominira "2D, 3D KOMPJUTOR" (kako je to u katalogu naznačeno).

Računalna animacija sve je prisutnija i u kratkim formama, pa ipak smo prošle godine

na Animafestu gledali i lutka-filmove, animaciju pijeska, stop-animacije, pa čak i čudesnu i egzotičnu tehniku znanu kao *pin-screen*. U ovogodišnjem dugometražnom programu jedini film koji zapravo odskaače u estetskom i tehničkom smislu je izravno na 16-milimetarsku filmsku vrpcu snimljeni *Duhovi prošlosti* (*Consuming spirits*, Christopher Sullivan, 2012) u kojem je iluzija pokreta dominantno ostvarena animiranjem kolaža, što je posebno zanimljivo jer je upravo ta tehnika izuzetno pojednostavljena računalnim softverima koje Sullivan iz ovog ili onog razloga nije želio koristiti.

Usporedimo li, kako smo najavili, i samu festivalsku atmosferu dugometražnih i kratkometražnih inkarnacija zagrebačkog festivala, ne raspoložujući točnim brojkama, čini mi se nedvojbeno da kratki metar privlači više autora, profesionalaca, novinara, gostiju, pa i publike (iako publike ne nedostaje ni na dugometražnim filmovima). Stoga se više ljudi druži i razmjenjuje dojmove i iskustva, centar grada intenzivnije živi s animacijom, a posjetitelji imaju jači dojam da sudjeluju u relevantnom festivalu kakav Animafest apsolutno jest.

Je li time razdvajanje dugog i kratkog metra pogrešna strategija? Bi li obje forme profitirale jedna od druge? Bi li godišnji ritam predstavljao suvremenije, aktualnije trendove i recentnija djela?

Osobni mi je dojam da trenutno festival izvrsno djeluje ovakav kakav jest.

Dugometražni program koji ponekad nije posebno atraktivan samo bi se dodatno razvodnio ako bi se održavao svake godine, a kratkometražni bi potencijalno patio od valovitih, toplu-hladnih izmjena snažnijih i manje snažnih godišnjih programa, kao što je ponekad primjetljivo u Annecyju. Možda će trend da dugometražni animirani filmovi bivaju sve brojniji i ambiciozniji, te s njim blaga kriza u kratkometražnom stvaralaštvu koja se ponekad primjećuje zadnjih godina, dovesti do ujednačavanja estetskih kvaliteta te dvije forme i opravdati njihovo supostavljanje u godišnjem ritmu. U tom će slučaju i Animafest zasigurno pravovremeno odgovoriti ujedinjavanjem programa i možda još ponekom promjenom, ali budućnost se često naruga onima koji pokušaju proniknuti u njezine mehanizme, pa je i nama mudrije zadržati se na analizi postojećeg stanja.

Trijumf (auto)biografije

Nije osobito čest slučaj da srca publike i stručnog žirija osvoji isti film, a kad se tako nešto dogodi – kao ove godine u slučaju filma *Usvajanje odobreno* (*Couleur de peau: miel*, Jung, Laurent Boileau, 2012) – očekivali bismo da se radi o posebno upečatljivom i izrazito uspješnijem filmu od ostalih prikazanih na festivalu. No ovdje to uopće nije slučaj. Dapače, film je izveden pretežito animacijom trodimenzionalnih računalnih modela iscrtanih (*renderiranih*) s namjerom da nalikuju crtanom filmu, vjerojatno obogaćen s ponešto “pravog” crtanja, što u pravilu rezultira u najboljem slučaju korektnim pokretom i izgledom. *Usvajanje odobreno* nipošto ne spada u kategoriju slabih ili nezadovoljavajućih primjera te tehnike. Film je odrađen vrlo korektno. No čak i u ovogodišnjoj konkurenciji, među filmovima koji su izvedeni sličnim tehnikama, dojam je da su *Djeca-vukovi* (*Okami kodomo no Ame to Yuki*, Mamoru Hosoda, 2012) i *Slika* (*Le tableau*, Jean-François Laguionie, 2011), a pogotovo izvrsno nacrtani i animirani *Ernest i Celestina* (*Ernest*

et Célestine, Benjamin Renner, Vincent Patar, Stéphane Aubier, 2012), ostvarili daleko uspješniji brak crteža i računalnih tehnika.

S druge strane, *Ernest i Celestina* prati možda i najiritantniju scenarističku šablonu moderne kinematografije, a prisutnu u gotovo svakom skupljem dugometražnom animiranom filmu nastalom posljednjih dvadeset godina: priču o uklapanju *outsidera* u dominantnu kulturu. Dakle, oko desete minute filma znamo točno kako će se odviti sredina i kraj. Glavni će likovi pripadati drugoj životinjskoj vrsti, ekonomskoj klasi ili nešto slično, u jednom će trenutku doći u kontakt, odmah se sprijateljiti jer jedan od njih je nespretni i dobrodušan, a drugi nekonvencionalan, radoznao i sklon kršenju nametnutih tradicionalnih zakona njegovog društva, da bi na kraju razlike bile pomirene tako što će *outsider* na neki način spasiti zajednicu u koju ga nisu prihvaćali i djeca koja gledaju film će uvidjeti kako im valja prihvaćati različitosti i u svakome vidjeti samo njihove pozitivne osobine (kao da djeca i inače nisu tome sklona, a upravo odrasli, koji im ovakvim filmovima propovijedaju suprotno, pretežno se mogu pohvaliti zatucanošću, isključivošću i ksenofobijom). Sve u svemu, scenaristi ovih filmova se valjda unajmljuju da rotiraju životinjske vrste, robote, čudovišta itd. u “glavnim ulogama” (kako su sve popularnije i franšize ovih i ovakvih filmova, počesto čak ni to nije slučaj) i nekoliko dobronamjernih gegova, dok je narativna struktura svetinja u koju se ne dira dok god milijuni dolara zarade prate svaki novi animirani hit, bilo u vidu prodaje ulaznica i laserskih diskova, bilo u vidu prodaje igračka, odjeće itd. s motivima tih “originalnih” junaka.

Usvajanje odobreno svakako nije tako plitak film na scenarističkoj razini. Radi se o adaptaciji autobiografskog stripa Junga Henina, korejskog dječaka kojeg je vrlo rano usvojila belgijska obitelj, što makar prvih pola sata filma čini dosta zanimljivim dok malo manje pratimo sudar kulturnih razlika, a malo više intimno nastojanje protagonista da prihvati



Djeca-vukovi
(M. Hosoda,
2012)

nove roditelje i samoga sebe kao drugačijeg, ali jednako vrijednog pripadnika zapadnog društva. Trajanjem film gubi na snazi kako se gubi i Jungova posebnost. Vrlo uskoro, kako se uspješno integrira u novo okruženje, njegovi problemi, karakter i intimne dvojbe nimalo se ne razlikuju od jednako osjetljivih i inteligentnih mu vršnjaka.

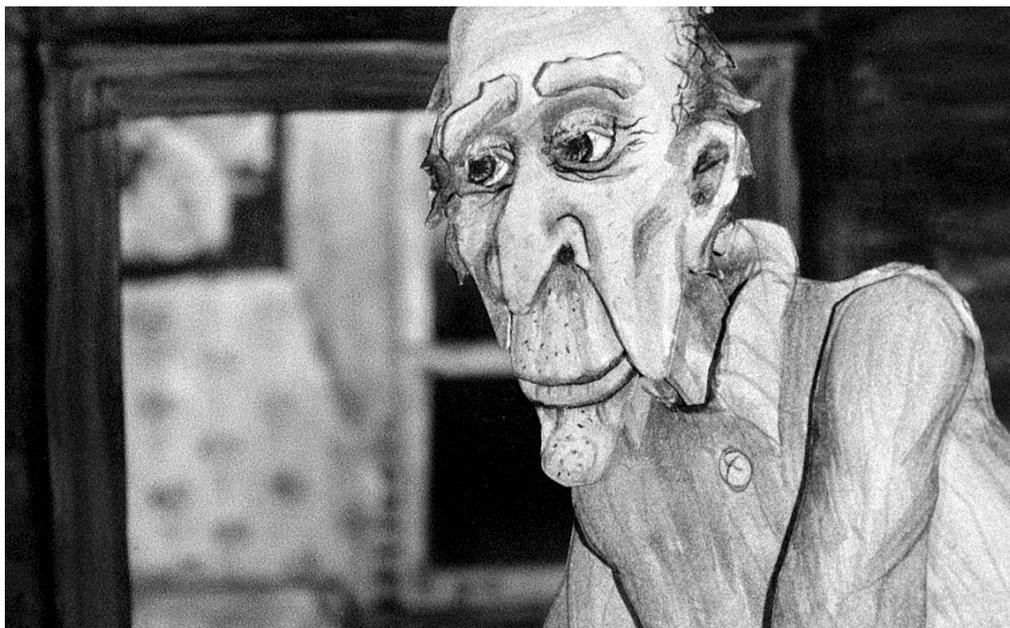
No sličnom se temom, iako na tipično japanski način, bave i *Djeca-vukovi*, a pritom, iako ni ovaj film nije bez scenarističkih nedostataka, ipak nude puno više dramatičnih obrata i intenzivnijih emocija. Ovdje, umjesto (auto)biografske realnosti pratimo fantastičnu pripovijest o odrastanju dvoje djece čiji su roditelji bili – žena i vukodlak. Tako i oni imaju sposobnost da se pretvaraju u vukove, te ostatak filma prikazuje borbu njihove majke da im pruži relativno normalno odrastanje i sakrije od ostatka svijeta njihovu pravu narav (nije baš najjasnije iz filma zašto bi njihove nevjerojatne sposobnosti uopće trebalo skrivati). Kao i Jung, i ova djeca prolaze faze gdje sebe doživljavaju superiornima, zatim inferiornima “normalnoj” djeci, da bi na kraju pronašli svoj mir u prihvatanju samih sebe kao drugačijih, ali jednako vrijednih. Ili tako nekako.

Pitanje zašto je jedan sasvim prosječan film kakav *Usvajanje odobreno* jest osvojio i publiku i žiri, a ne, na primjer, *Djeca-vukovi*? Zapravo, to i nije pravo pitanje jer je odgovor jasan: u multimedijском svijetu simulacija u kojem provodimo svakodnevicu, posebnu snagu za nas više nemaju fantastične i neobične, već upravo “stvarne” pripovijesti. Ne smeta nam čak ni kad su ispričovijedane u *a priori* “lažnom” mediju kakva je animacija (“lažan” u odnosu na dokumentarac u užem smislu u kojem stvarni događaji, odnosno njihova svjetlosna refleksija, ostavljaju izravni i trajni trag na fotoosjetljivoj vrpici). Napokon, od najranijih smo dana navikli prihvaćati obrađene i strukturirane informacije kao provjerenu stvarnost, barem oni od nas koji su npr. filozofiju u gimnaziji učili isključivo iz sekundarne literature, a na satu kemije čitali o tuđim eksperimentima, bez prilike da sami provjere događaju li se reakcije stvarno kako su opisane u knjigama.

Ranije spomenuta *Slika*, iako koristi istu tehniku (kombinaciju crteža, snimljenih materijala, ali dominantno 3D animaciju iscrtanu da simulira 2D) puno je življe animirana, dizajnerski osmišljenija (radi se o životu likova u različitim fazama nastajanja na nedovršenoj slici

JURICA
STAREŠINČIĆ:
TRIJUMF (AUTO)
BIOGRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Duhovi
prošlosti (Ch.
Sullivan, 2012)

koji traže slikara kako bi ih dovršio i time ukinuo socijalne razlike između skica i oslikanih karaktera, što je bila sjajna prilika za stvaranje likova i okruženja po uzoru na razne poznate umjetnike), ali se morala zadovoljiti utješnim spominjanjem sa strane žirija. Zbog scenariističke inferiornosti? Možda, ali festivali animiranih filmova morali bi kao jedan od kriterija uvažiti kvalitetu animacije i motiviranost autora za korištenje tog medija. *Usvajanje odobreno* uspješno je debitiralo kao strip, a moglo je gotovo istovjetno profunkcionirati kao igrani film. *Slika* nije mogla zaživjeti niti u jednom drugom filmskom rodu ili vrsti. Slično se može reći za još jedan dobar i zanimljiv film koji ipak ostaje slabije pamtljiv upravo zbog skromnih ambicija u korištenju medija, *Bore* (Arrugas, Ignacio Ferreras, 2011).

Manija adaptiranja i Duhovi prošlosti

Pratimo li započetu liniju razmišljanja, moramo se zapitati je li za dominaciju filmova kojima animacija nije nužan izbor zaslužna i manija adaptiranja? *Ernest i Celestina* i *Pinocchio* (Enzo D'Aló, 2012) adaptacije su knji-

ga za djecu, *Autobiografija lažljivca – neistinita priča o montipajtonovcu Grahamu Chapmanu* (*A liar's autobiography – the untrue story of Monty Python's Graham Chapman*, Bill Jones, Jeff Simpson, Ben Timlett, 2012) (pseudo)autobiografske knjige Grahama Chapmana, a *Bore*, *Usvajanje odobreno* i *Tatsumi* (Eric Khoo, 2011) pak crtanih romana...

Daleko je manje originalnih koncepata prikazano u natjecateljskom programu: *Slika*, *Djeca-vukovi* i film koji je ponajviše zaslužio da ga se izdvoji *Duhovi prošlosti*.

Naslov *Duhovi prošlosti* odnosi se na tajne iz svojih prošlosti koje svi protagonisti ili kriju ili ih nisu ni svjesni, a koje će na prvi pogled nepovezane sudbine na kraju objediniti i pokazati u kojoj su zapravo mjeri jedni na druge utjecali, ali u kontekstu viđenog na Animafestu – taj naslov idealno oslikava ono što je sam film predstavljao u programu festivala. Duh prošlosti animiranog filma. Već smo spomenuli da je Sullivan koristio trik kameru i filmsku vrpcu, uz to i ritam pripovijedanja daleko je sporiji i manje napadan od svih ostalih filmova iz konkurencije, originalna priča podsjeća na romane magijskog realizma, na mahove je duhovita,

na mahove sjetna i beskompromisno fiktivna, a istovremeno ispričovijedana realistički i bez manirizma.

Film bi svakako profitirao da je montaža nešto koncentriranija (i da je skraćen za barem dvadesetak minuta sa svojih 130 minuta trajanja), ali upravo je ovakav spor i neušminkan u konkurenciji modernijih, ali uglavnom

predvidljivih i međusobno sličnih računalnih animacija mirisao na prašnjavu sobu u kojoj nastaje čarolija pokreta kroz intimni suživot autora i njegova djela. Iako, za razliku od *Usvajanje odobreno*, nije napisan po stvarnim događajima, ostavlja zapravo puno izravniji i stvarniji dojam.

JURICA
STAREŠINČIĆ:
TRIJUMF (AUTO)
BIOGRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)“2013”(049.3)

Maja Gregorović

Raznolikost repertoara

Nacionalni program 60. festivala igranog filma u Puli, 13-27.
srpnja 2013.

Prije početka ovogodišnjeg Festivala igranog filma u Puli još uvijek je vladalo skeptično ozračje – publika se pitala hoće li se bez obzira na velik vremenski odmak prikazivati nepotrebno mnogo filmova koji su direktno ili indirektno vezani za Domovinski rat, jesu li drame prioritet, dok su ostali žanrovi u pozadini interesa, hoće li nedostatak suvislih fabula ljude otjerati daleko u svijet hollywoodskih filmova, koji također možda ne nude složene priče, ali makar zabavljaju gledatelje umorne od realnosti nizom specijalnih efekata, bogatom scenografijom, izvještačenom fantastikom... Preciznije rečeno, na ovaj su način razmišljali oni koji ustvari godinama izbjegavaju festival-ske čari osjećajući odbojnost na temelju davno zasnovanih predrasuda. Kad bi bili informirani, znali bi da je hrvatska kinematografija već dugo otvorena prema svim žanrovima, a nove su krize preuzele ulogu one izazvane Domovinskim ratom. Pristupi društvenoj zbilji variraju od satiričkog i karikaturalnog do gotovo dokumentarističkog, a ponekad je čak ta šira i konkretna aktualna situacija gotovo odsutna u korist intimnih, univerzalnih priča i dječje rasonode.

Na čitav spektar pristupa naišli smo i ove godine, pa je raznolikost prva i najopćenitija karakteristika koja se može pripisati repertoaru. Prije nego što se usredotočimo na pristupe ukazat ćemo na ponavljajuće elemente društveno-političkog i ekološkog konteksta u koji su ubačeni junaci različitih filmskih ostvarenja.

Društveno-politički i ekološki kontekst filmske zbilje

Premda to nigdje nije naglašeno, uočava se da je vrijeme radnje većine filmova sadašnjost, dakle, 2013. godina, čiji dani i mjeseci prolaze, a pojedinac ih proživljava ograničen socijalnim okolnostima koje utječu na njegovu privatnu sferu života. Problem nezaposlenosti, siromaštva i dugova nezaobilazna je komponenta te sadašnjosti i za njega je rezervirano važno mjesto u suvremenoj hrvatskoj kinematografiji. Film *Nije sve u lovi* (Dario Pleić, 2013) već u samom naslovu sadrži ključnu riječ, iako u cijelosti zvuči ironično, jer je upravo ovdje prikazana snaga utjecaja financijske situacije na ljudske karaktere i postupke. U tom su filmu u središtu pozornosti mladi ljudi čije su potrošačke ambicije velike, a imaju slabo plaćen posao ili, pak, studiraju. Fakultetske obaveze zahtijevaju odlaganje spremnosti za samostalan život; studenti su još uvijek ovisni o roditeljskoj pomoći, a u svijet rada možda tek privremeno zakorače. Njihova mladost i neiskustvo navode ih na nestrpljivost i pohlepu, stav da do novca treba doći brzo i bilo kakvim sredstvima.

U art-komediji *Visoka modna napetost* (Filip Šovagović, 2013) nezaposlenost je rezultat zatvaranja radnih mjesta zbog uvođenja tehnologije koja zamjenjuje čovjekovu ulogu, no problem je i nedostatak ustanova u kojima bi se ljudi mogli zaposliti u malom, izoliranom mjestu koje nema ni bolnicu ni školu.



Visoka modna
napetost
(F. Šovagović,
2013)

U *Svećenikovoј djeci* (Vinko Brešan, 2013) siromaštvo dovodi do racionalne odluke otočnih stanovnika da smanje broj djece u obitelji ili, pak, da uopće ne rađaju. Taj trend koji obuhvaća i ostatak države dovodi do demografskog pada, no osim smanjenja nataliteta problem je i iseljavanje mladih visokoobrazovanih ljudi. *Visoka modna napetost* također donosi temu izumiranja stanovništva uzrokovanog manjim brojem rođenih, nego umrlih – a takva je situacija zbog nemogućnosti da se odgoje pripadnici nove generacije u pristojnim uvjetima. Mortalitet je uzrokovan i ekološkim zagađenjem, o čemu nam govori drama *Oproštaj* (Dan Oki, 2013). Nudi se konkretan primjer – zagađenje azbestom u Kaštelanskom zaljevu. Premda je u nas usvojena Konvencija o azbestu prema kojoj se on ne bi smio prodavati, nepropisno koristiti, a otpad bi trebale sanirati samo specijalizirane tvrtke, pravila se nemilosrdno krše. Također, Konvencija predviđa i edukaciju radnika u tvornicama o kancerogenosti azbesta, no ona nije provedena. Naprotiv, radnicima se govorilo kako azbest uopće nije opasan, a liječnici i Vlada zataškavali su slučajeve smrti uzrokovane azbestozom.

Osim do izravnih i brzih posljedica razvoj industrije djelomično je doveo i do globalnog

zatopljenja. Na znanstvene i pseudoznanstvene podatke o tom problemu nailazimo u *Visokoj modnoj napetosti*. U pozadini zbivanja čujemo snimku govora fizičara Vladimira Paara o klimatskim promjenama koje, kako god se trenutno interpretirale, već utječu na zdravlje, pogotovo starijih ljudi koji su osjetljivi na meteorološke neprilike poput porasta temperature i vlage.

Nakon spominjanja ekoloških problema vraćamo se na još jedan, u strožem smislu društveni problem, koji će posebno zadovoljiti one što vjeruju da se hrvatski film nije oslobodio tereta Domovinskog rata, a taj je problem etničko-vjerska razjedinjenost Mostara, koja vuče korijene još od ratnog razdoblja. Tom se temom bavi *Obrana i zaštita* (Bobo Jelčić, 2013). Naime, danas se Mostar dijeli na istočni i zapadni dio; u istočnom žive Bošnjaci, uglavnom islamske vjeroispovijesti. Taj je dio grada slabije ekonomski razvijen. U zapadnom dijelu žive Hrvati koji ujedno čine većinski dio stanovništva, a teže političkoj nadmoći. Ova je situacija, kao i sve ostale maloprije spomenute, podloga za niz individualnih priča. Kontekst omogućuje priče, a priče taj isti kontekst čine živopisnijim i snažnijim.

MAJA
GREGOROVIĆ:
RAZNOLIKOST
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Kontekstualno uvjetovane individualne sudbine – rađanje, umiranje i novac

Društveno-politički i ekološki kontekst utječe na poslovne prilike pojedinaca, potiče ih na ponekad krive postupke, tjera ih na ponašanje u neskladu s njihovim karakterom, prividno mijenja spolne preferencije ili samo omogućuje urođenoj sklonosti da se napokon pokaže pred licem javnosti...

U Pleićevu trileru *Nije sve u lovi* mladi par Robi (Marko Cindrić) i Ines (Sara Stanić) upada u dugove, što nije neočekivano jer žele više nego što si mogu priuštiti. Izlaz vide u mogućnosti da Ines zavede imućnog bankara (Nikša Butijer) koji pokazuje naklonost prema njoj. Nakon zbližavanja Ines mora od njega zatražiti posudbu novca. No, budući da se taj plan izjalovi, par se odlučuje na krađu, što Ines ne smatra dobrim rješenjem. Osjeća se razapeto između ljubavi prema Robiju, koji beskrupulozno ne sumnja u opravdanost kriminalne radnje, i moralne odgovornosti koja joj nalaže griznju savjesti. Ines nevoljko čini ono na što je prisiljavaju financijska situacija i Robijeva odlučnost. Njihovo ponašanje na koncu vodi do aktivne destrukcije, u koju također postupno evoluiru i početna pasivna autodestruktivnost jednog od glavnih junaka filma *Visoka modna napetost*. Taj je junak Bubi (Mijo Jurišić), čovjek naizgled staložen i pomiren sa životom na otoku koji je, kako sam kaže, brod što nikuda ne plovi. Već se iz te rečenice iščitava apsurd pa u takvim okolnostima nije potrebno ni da pojedinac svoj život doista živi, već da preživljava uz pomoć opojnih sredstava. Takvoj osobi samo droga može omogućiti iluziju gubitka ega koji je u svijetu besmisla suvišan. Bubijevo je životarenje prekinuto zapošljavanjem u svjetioniku, no zadovoljstvo je kratko trajalo jer je vrlo brzo otpušten. Bez posla i u lošim odnosima s obitelji Bubi nakuplja negativnu energiju u sebi do vrhunca napetosti pa je eksplozija u obliku agresije na koncu bila nužna posljedica.

Dok je on tražio utjehu u marihuani, njegova su braća imala svoje načine rješavanja problema. Čubi (Bojan Navojec) je dugo smatrao da će ga vjera spasiti od propasti, no vidjevši da je otok usidreni brod i da religija nije dobra podloga za napredak, okreće se politici, što ga dovodi u zavadu s Perom (Goran Navojec), bratom načelnikom, koji je osupnut idejom prelaska bivšeg svećenika u političke vode. Pero nije pokvareni političar s kakvim se prototipom susrećemo u medijima, već čovjek koji ne zna što bi bilo najpametnije činiti. Njemu je u središtu pozornosti rast nataliteta i umjesto da prvenstveno obrati pozornost na uzrok loše demografske situacije, stavlja naglasak na poticaj rađanja samog po sebi. Ta je tendencija još više izražena u *Svećenikovo djeci*. Župnik Fabijan (Krešimir Mikić) želi bušenjem kondoma, koji se potom prodaju na kiosku, postići povećanje broja stanovnika na otoku. Dobronamjerno pokušava riješiti jedan problem zaobilazeći ostale, dublje ukorijenjene. Neovisno o tome, njegov je angažman manipulacija kojoj je sklon i radi zavisti prema bivšem župniku, kojega ljudi cijene zbog raznih talenata. Osjećajući kompleks niže vrijednosti Fabijan jača svoj ego utjecajem na natalitet.

U regulaciju života i smrti uključeno je i pitanje homoseksualnosti. Na istospolne parove, ili bar priznavanje sklonosti jednog od likova, nailazimo u *Oproštaju* Dana Okija, *Kaubojima* (Tomislav Mršić, 2013) i *Svećenikovo djeci*. U komediji *Majstori* (Dalibor Matanić, 2013) prepušteno je pak gledateljima da zaključite hoće li se usamljeni muškarci – šarmer Lujo (Bojan Navojec) i nespretni majstor Ilija (Goran Bogdan) upustiti u homoseksualnu vezu, razočarani ljubavnim neuspjesima.

No, dok homoseksualci ne ugrožavaju društvo u kojem ionako ne postoje uvjeti za procvat nove generacije, ekološki problemi traغيčno utječu na one koji mogu i žele živjeti, na mlade i perspektivne ljude koji su igrom slučaja podvrgnuti tvorničkom zagađenju. U *Oproštaju* upoznajemo Ninu (Andrea Dea Mladinić) koja



Nije sve u lovi
(D. Pleić, 2013)

je godinama živjela u kući izgrađenoj nasuprot tvornice u kojoj se koristio azbest i koja je oboljela od iste bolesti kao i njezin otac te mnogi drugi izloženi tom opasnom zagađenju o kojem se u javnosti malo govori i za čije se žrtve slabo mari.

Smrt je ponovno usko vezana za politiku u filmu *Obrana i zaštita*. U Mostaru, koji je podijeljen na hrvatsku i bošnjačku polovicu, odlazak na pogreb prijatelju Bošnjaku i muslimanu je poput zločina za Slavka (Bogdan Diklić), koji je Hrvat, a ujedno i katolik. Njegova mu vjerska i etnička pripadnost ne dozvoljavaju nesmetan prijelaz preko mosta na drugu stranu Mostara, no oklijevanje u odlasku na pogreb dovest će do svađe sa ženom (Nada Đurevska). Osjećaji prema ženi u sukobu su s pravilima koje nameće društvena situacija, a žena ne prihvaća ozbiljnost sukoba smatrajući da je obitelj uvijek na prvom mjestu.

Na temelju ovog primjera, kao i ostalih, shvatili smo koliko su okolnosti u korelaciji s pojedincem, a film za razliku od nekakva novinskog članka, u kojem samo površno možemo upoznati aktere neke situacije, pruža uvid u psihologiju lika.

Pojedinci i neodređenost konteksta – odrastanje i nasilje

Ponekad je teško odijeliti aktualni od univerzalnog, neodređenog konteksta u kojem se nalaze pojedinci. Jasno je da društvene

okolnosti uvijek nekako utječu na čovjeka, ali ćemo ipak posebno izdvojiti filmove u kojima su predstavljene pojedinačne sudbine s manjom orijentacijom na međuovisnost i kritiku trenutne socijalne situacije.

U filmu *Simon Čudotvorac* (Petar Orešković, 2013) bivša se djevojka glavnoga junaka, Mina (Jadranka Đokić), nakon smrti majke s kojom nije dugo bila u kontaktu prisjeća svog nesretnog djetinjstva. Otac ju je zlostavljao, a majka na to nije očito obraćala pozornost. Ne doznajemo detalje o njihovom odnosu, već je tema samo načeta i u sjeni je druge fabularne linije vezane za Simona (Sven Jakir), otkvačenog čudaka čiji je hobi oživljavanje leševa.

Nasilje je s druge strane središnja odrednica filma *Šuti* (Lukas Nola, 2013). O životnim nedaćama Bebe (Tihana Lazović) doznajemo retrospektivno, polako otkrivajući detalje obiteljske situacije u kojoj je odrasla, od nedavnih zbivanja do doživljaja iz ranog djetinjstva. Bebina oca (Milan Pleština) upoznajemo kao perverznojaka i ubojicu koji je svoju djecu mogao naučiti jedino kriminalu. Djeca su ponešto ljubavi dobivala jedino od majke (Lana Barić) dok još nije bila potpuno uništena bolešću, cigaretama i alkoholom. O alkoholu je ovisna i Petrina majka (Barbara Nola). Petra (Iva Babić) središnji je lik drame *Hitac* (Robert Orhel, 2013). Ona je samostalna mlada osoba koja brine o neodgovornoj majci iako bi bilo logično da su uloge obrnute.

MAJA
GREGOROVIĆ:
RAZNOLIKOST
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Obrana i
zaštita (B.
Jelčić, 2013)

Dok Petra nosi teret prevelik za njezinu dob, a Beba odrasta u nezdravoj zajednici i pitanje je hoće li imati snage prekinuti obiteljsku tradiciju nasilja, dvanaestogodišnja Matea (Marija Piliškić), glavna junakinja kratkog filma *Rođendan* (Hana Jušić, Sonja Tarokić, omnibus *Kratki spojevi*, 2013), živi u posve normalnim okolnostima, ali je razmažena i želi popularnost u krugu vršnjaka, zbog čega je drska prema pažljivim roditeljima koji udovoljavaju njezinim hirovima. Djeca ne cijene brigu i smatraju je napasnom smetnjom, a ne znaju da su mogla odrasti i okružena nasiljem, jer se o nasilju šuti kao što kaže i naziv prije spomenutog filma. Šuti se o svemu negativnom, jer je čovjek pun problema nepoželjan u društvu i uvijek je bolje biti predan smijehu i poslu. To čini glumac (Janko Popović Volarić), jedan od likova drame *Vis-à-Vis* (Nevio Marasović, 2013), koji iza smijeha skriva zabrinutost zbog rastave od žene. Ipak je nemoguće ne vidjeti suze iza tobožnje koncentriranosti na promišljanje o ulozi što mu je namijenio redatelj s kojim neko vrijeme provodi na Visu. Redatelja i scenari-

sta, drugog važnog junaka ovog filma (Rakan Rushaidat), pak, muči činjenica da mu ego povrjeđuju glumci i filmski stručnjaci koji vječno nalaze nedostatke u scenariju što ga je nedavno predao na natječaj.

Dok inteligentni i pretenciozni redatelj ne uspijeva u prvotnim ambicijama i ne snima film koji je želio snimiti, naizgled netaleantirani i neuki glumci-amateri, nositelji komedije *Kauboji* (Tomislav Mršić, 2013), na kraju odigraju predstavu bez poteškoća. Prema početnoj se poziciji, vidimo, ne može izmjeriti uspjeh.

Zanimljivo je da smo u svim slučajevima dosada naveli neki problem koji pokreće fabulu filma. Jedina iznimka bio bi film *Zagonetni dječak* (Dražen Žarković, 2013) čija se radnja prvenstveno bazira na dječjoj znatiželji. Znatiželja nije problem, već pozitivna ljudska osobina koja potiče na istraživanje i logičko zaključivanje. U ovom je slučaju meta bio neobični dječak Mirko (Toma Budanko) za čije su tajne bili zainteresirani razredni kolege. Možda nije lijepo ulaziti u tuđu privatnost, no ova je priča težila prvenstveno tome da bude uzbud-

ljiva. Stoga se može zanemariti pitanje primjerenosti narušavanje nečije intime.

Uz iznimku potonjeg, dječjeg detektivskog filma, većina se ostvarenja na repertoaru Festivala bavi ozbiljnim situacijama, ali su pristupi toliko raznorodni, čak i kad je tema približno slična. Usredotočit ćemo se na ozračja koja prevladavaju u filmovima, kolorit, oblikovanje likova, te odnos likova i prostora, jer su sve to načini postizanja različitih efekata ovisno o žanru kojem film pripada.

Demoni napetosti

Prisjetimo se siromaštva i obiteljskog nasilja kao primjera problema s kojima se nose snažni i slabi, povodljivi i odlučni, dobronamjerni i pokvareni pojedinci. Kakvi god bili, oni uvijek nešto čine da bi se izborili za ciljeve. U različitoj su mjeri aktivni i napetost koju stvaraju njihovi postupci prevladava ili je manje naglašena, iako u oba slučaja pojedinci najčešće djeluju unutar situacije koja ne pruža nadu u promjenu. Prije analize takve situacije posvetit ćemo se energiji koja ih tjera prema rješenjima, demonima koji ih razdiru i bez kojih bi film potonuo u dosadni mrak.

U *Oproštaju* napetost stvara bolesna urbana atmosfera – u totalima vidimo nebudere, tvornicu i tvornički otpad, a u pozadini tih prizora čuje se disharmonična glazba. Ta kombinacija stvara jezivi efekt, doprinosi predosjećanju smrti glavne junakinje kao simptoma društva koje propada. Ipak, napetost sugerira poziv upomoć, jer filmom se može produbiti svijest o ekološkim problemima. Uloga glazbe slična je kao i u *Visokoj modnoj napetosti*. Psihodelične melodije ilustriraju boležljivost u koju je zapalo društvo. Hoće li Zemlja preživjeti ekološke krize ili će more potopiti kopnenu masu dvojba je koja stvara napetost, kao i ona hoće li malo očno mjesto pružiti bolje prilike svojim stanovnicima ili će prije promjene neki od njih izbaciti iz sebe sve frustracije gubeći nadu. Načelnik Pero želi da bolje prilike budu točan odgovor pa najavljuje stanovnicima sela da se

uskoro rađa stoti stanovnik zahvaljujući čemu će njihovo mjesto dobiti status grada. Dok Pero govori, sniman je iz donjeg rakursa, što stvara specifično značenje – on osjeća moć upravljajuća situacijom. S druge strane, kamera se trese dok Bubi uništava kiosk jer mu trafikantica nije htjela prodati pivo, njegov spas od agresije. On gubi razum, a kamera dočarava svojim pokretima taj gubitak lažne psihičke ravnoteže.

U spomenutim se filmovima napetost, dakle, stvara glazbom, ambijentima i pokretima kamere, a u *Nije sve u lovi* djelovanje likova ključno je za izazivanje strepnje i iščekivanja. Ines i Robi pripremaju se za krađu, a priprema faza zahtijeva rizik – Ines kuha ručak svom ljubavniku Marku, kojeg namjerava pokrasti, no čini to brzo kako bi stigla kopirati ključeve njegova stana dok je on u šetnji sa psom, a Robi na mrežnim stranicama istražuje sistem otvaranja sefa u kojem bankar drži svoj novac. Paralelna montaža zaslužna je za to da sva njihova djelovanja vidimo u kratkim isječcima koji stvaraju iluziju istovremenosti, pa otprilike imamo uvid u to koliko će vremena kojem liku trebati da obavi određenu zadaću, a da ne bude uhvaćen na djelu. Paralelna montaža stvara zanimljiv učinak i u *Kaubojima*, ali iz drugih razloga. Vidimo kadrove izvođenja premijere predstave koja se odigrava istovremeno kad i redateljevi zadnji trenuci života. Djevojka (Ivana Rushaidat), jedna od junakinja, u predstavi umire od ugriza škorpiona istovremeno kad redatelj (Saša Anočić) u stvarnosti umire u bolnici. Predstava i život u tom se trenutku ujedinjuju, a napetost prolazi kad glumci shvate da su odradili dobar posao.

Napetost koja proizlazi iz djelovanja važno je obilježje i filma *Zagonetni dječak*. Dinamika se ne pojačava kretanjem kamere, već, naprotiv – njezinom prevladavajućom statičnošću što potiče gledateljev jači doživljaj realnosti kretanja likova kroz prostor. Gledatelj na taj način istražuje tajne dječaka Mirka zajedno s malim detektivima, a subjektivni kadrovi pružaju mu mogućnost da spoznaje po-

MAJA
GREGOROVIĆ:
RAZNOLIKOST
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

dijeli s djecom i time ne bude u zaostatku za njihovim dotadašnjim postignućima. Naime, takvi se kadrovi pojavljuju kad djeca u više navrata pronalaze idealnu poziciju za špijuniranje u zgradi i znatizeljno promatraju Mirka u stanu preko puta te pokušavaju shvatiti što čini na tuđem teritoriju kad navodno živi u domu. Pretpostavljaju da je provalio u stan da bi uzeo hranu iz hladnjaka, a možda i mnogo više od toga. U napetim situacijama ponekad čujemo u pozadini heripoterovsku glazbu uz koju se rješenja čine još manje predvidiva, gotovo potpuno neizvjesna. Ponekad također ambijenti i vremenske neprilike doprinose tom dojmu. Kad djeca u čamcu plove do otoka koji potencijalno nudi neke odgovore vezane za Mirka i njegov identitet, okružena su mrakom i olujom.

No, jasno je da u dječjem filmu napetost djelovanja treba dominirati u odnosu na psihološku napetost. Djelovanje je mlađem gledatelju konkretnije i vidljivije te ima jasniju funkciju unutar fabule koja se temelji na uzročnopoljsedičnim vezama. Nekome tko nije navikao na jedinstvo vremena, prostora i radnje čini se gotovo nemoguće zamisliti film s tim karakteristikama i imati u vidu mogućnost psihološke napetosti kao pokretača sukoba. No, u drami *Projekcije* (Zrinko Ogresta, 2013) to je jedinstvo glavna postavka – likovi ulaze i do kraja filma ostaju u neprekinutom tijeku vremena unutar dvorane prepune praznih, šarenih stolica te čekaju voditelja edukacije iz grupne psihoterapije i s obzirom da postaju sve nestrpljiviji jer profesor kasni, bivaju i osjetljiviji pa jedni druge podbadaju.

Psihijatri se međusobno napadaju kritizirajući sugovornikove metode liječenja i odnosa s pacijentom; poziva se na odgovornost liječnica koja se godinu dana kasnije priključila edukaciji i čini se nepravedno da će i ona dobiti certifikat, a poseban prijekor zaslužuje kolegica koja kasni na edukaciju, dok svi ostali budno čekaju i gube svoje dragocjeno vrijeme. Od emocija u toj situaciji najviše dolaze do izražaja

ljubomora i pakost iako se, naravno, taj zaključak ne može poopćiti na reakcije svih prisutnih osoba. Neki, primjerice, osjećaju bijes kad se nakon više od sat vremena kašnjenja pojavi kolegica sa svojom tužnom pričom o profesionalnim dvojabama vezanim za ostanak u Kanadi i bavljenje glumačkom karijerom ili za povratak u Hrvatsku. Drugi slušaju tu priču sa suosjećanjem. U svakom slučaju, prisutna je napetost, a tome doprinose i subjektivni kadrovi. Napetost prvenstveno stvaraju međusobni odnosi, ali i ozračje iščekivanja. Polaznici edukacije posve su dezorijentirani bez svog vođe.

To ozračje iščekivanja prisutno je i u *Obrani i zaštiti*. Katolik Slavko ne zna je li pametno otići na pogreb prijatelju muslimanu, a posebnu napetost stvara njegov u filmu nedovoljno definiran strah od izvjesnog Dragana do kojeg više puta pokušava doći, no put do njegova ureda dug je zbog birokracije koja usporava kretanje. Gledatelj je uzbuđen ne znajući kad će Slavko uspjeti dogovoriti susret s Draganom niti što će taj susret značiti, a napetost stvara i potreba da udovolji ženi odlaskom na pogreb i što smirenijim ponašanjem za vrijeme obreda.

Ponekad se psihološka napetost očituje u obliku nadrealističke vizualizacije misli i priviđenja. Minu, junakinju *Simona Čudotvorca*, progoni slika umrle majke, pa je navodi na promišljanje o djetinjstvu i ponovno proživljavanje nasilja koje ga je obilježilo. Marku, Inesinu ljubavniku iz trilera *Nije sve u lovi*, priviđaju se žena i dijete dok šeće sa psom u šumi. Priviđenja su za njega oblik mentalnog proganjanja i nametanja grižnje savjesti. Naime, on je nakon saznanja o ženinu preljubu iz ljubomore ubio oba člana obitelji, ali taj postupak nije prošao bez psiholoških posljedica. Savjest se u *Simonu Čudotvorcu* javlja i u liku šahista koji navodi glavnog lika na kritičnost prema vlastitim potezima – on mora znati da kad nešto čini, uvijek postoji netko tko mu može pomutiti planove. Drugim riječima, oživljavanje Minine majke, koju je oteo iz mrtvačnice, nije bila najbolja odluka, a Simon nije predvidio da



Šuti (L. Nola,
2013)

će vlasnice mesnice, konkurentice njegovu prijatelju mesaru u čiji je hladnjak sakrio mrtvacu, uz meso ponijeti i leš prilikom jedne provale. Takav razvoj događaja nije imao na umu jer je smatrao da je sve pod njegovom kontrolom i za njega nisu postojali drugi igrači.

Na koncu se postavlja pitanje kako razriješiti napetost koju donosi današnje vrijeme, u kojem je čovjek naizgled moćan i sposoban upravljati prirodom. Zato, uostalom, i misli da poznavanjem fizikalnih zakona može doći do načina da smrt pretvori u život. Ipak, u nekim se filmovima naslućuje strah od upravljanja prirodom i potreba da se poštuju druga živa bića ili da se nekim silama neopravdano pripisuje djelovanje na čovjeka, a takva su pseudoznanstvena pretjerivanja jedna od glavnih karakteristika našeg doba, doba krize, kad je očekivano okretanje iracionalnosti. U *Projekcijama* jedna polaznica edukacije, Nataša (Polona Juh), smatra da Mjesec može djelovati na ljude i da su njegove mijene krive za Simoninu (Jelena Miholjević) preopterećenost poslom. Argument za takvo mišljenje je taj da ako on djeluje na plimu i oseku, logično je da utječe i na ljudska raspoloženja i sudbine. Takva je lo-

gika tipična za pseudoznanost, no ona pruža utjehu ljudima jer na taj način svoju situaciju smatraju neizbježnom s obzirom da se nitko ne može suprotstaviti kozmičkom djelovanju. Prirodi se pripisuje značaj i u *Oproštaju* jer su likovi svjesni da bez poštovanja prema njoj uništavaju i vlastiti život pa Ninina majka (Bruna Bebić) u jednom prizoru grli staro stablo masline koja je za nju simbol izdržljivosti, veličanstvenosti i dugovječnosti prirode. Nina je pak svjesna zataškavanja činjenice zagađenja okoliša azbestom i smrti uzrokovane njim, pa je skeptična i prema prerađenoj hrani životinjskog porijekla jer je vjerojatno ne bi čudilo, s obzirom da nikom nije stalo do tuđeg zdravlja, da se prodaju kojekakvi otrovi. Može se pretpostaviti i da je vegetarijanka zbog ljubavi prema srodnim živim bićima jer ju je život između ostalog naveo na suosjećajnost i brigu kakva nije bila pružena radnicima u tvornicama pred kojima su skrivani pravi podaci o štetnosti azbesta.

Suradnja s prirodom samo je jedna moguća komponenta rješenja problema, no nudi li se još kakva nada? Postoji li optimizam pri pomisli na rješenje?

MAJA
GREGOROVIĆ:
RAZNLIKOST
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Bezizlaznost situacije i apsurd

Napetost ima rok trajanja, a kad nestane u svim svojim psihološkim i djelatnim oblicima, ostaje iza nje neki rezultat – razočaranje, pobjeda, stanje koje vječno traje... Premda filmovi koje analiziramo pripadaju različitim žanrovima, njihov rasplet često bar u pozadini krije nemogućnost pozitivne promjene i zarobljenost u vremenu i prostoru. Krenimo od primjera koji su krajnji oblici te bezizlaznosti.

Ogrestine *Projekcije* počinju okupljanjem profesionalaca koji čekaju voditelja edukacije iz grupne psihoterapije – opisali smo i do kakvih sukoba dolazi prilikom zamornog odbrojanja minuta. Na koncu, voditelj dolazi, ali ne progovara ni riječi. Dok su sudionici zaokupljeni razmiricama i ljubomorom, voditelj guta tablete i umire. Autoritet nije pružio spas niti prosvijetlio svoje sugovornike. Oni su ostali i dalje prepušteni svojim besciljnim nadmetanjima. Ovakav rasplet podsjeća na Ionescove *Stolice*. U *Stolicama* stari bračni par čeka hrpu nevidljivih gostiju i govornika. Govornik dolazi, ali je gluhočujni i stoga beskoristan. On ne donosi nikakvu važnu poruku i njegovo je iščekivanje bilo uzaludno.

Slično se događa i u *Obrani i zaštiti* koja, pak, više djeluje kao da je inspirirana Beckettom nego Ionescom. Slavkova potraga za Draganom, naime, završava bez rezultata. Kulminacija je postignuta u zadnjim minutama filma, kad Slavko već sjedi u Draganovu uredu, preko puta tajnice koja poput robota tipka i ne obraća pozornost na vanjski svijet. Slavko strpljivo čeka, skoro bez trzaja i uzdaha, jer je na takva čekanja već navikao. Muškarac pored njega sporim pokretima uzima vodu s automata. Kadar u kojem vidimo iscrpljene čekače dug je i prezentira nam dobro poznatu situaciju gubljenja vremena dok se ne pojavi željena osoba. No, osoba ne dolazi – ona ostaje imaginarna poput Beckettova Godota i sva vjera u dolazak, koja je postojala, rasplinjava se u zvuku ritmičnog tipkanja. Slavko na taj način ostaje prepušten sebi, on je i dalje stranac u

gradu u kojem živi te je i dalje razapet između društvenog ugleda i obiteljske odgovornosti.

U *Visokoj modnoj napetosti* bezizlaznost je osim Bubijevim prepuštanjem sudbini i tonom njegova govora, koji odaje umor, sugerirana i vizualnom stranom filma. Na samome početku vidimo čamac nasred ogromnoga, gotovo mirnog mora, a taj se motiv ponavlja i jasno je da simbolizira beznačajnost života pojedinca jer život je, kako kaže Bubi, samo jedna forma postojanja iz čega proizlazi da čovjek nije vrijedniji od kamena. Osim čamca povremeno se pojavljuju totali sutonskih pejzaža u kojima dominira plava i žarko narančasta boja. Ti kadrovi stvaraju predapokaliptično ozračje – svijet se zagrijava, ključa i nestaje. Sunce pomalo zamire pretvaranjem vodika u helij, na Zemlji je sve toplije, a ljudi su iz dana u dan sve više spremni prihvatiti apokalipsu kao dobrodošlu metlu čovječanstva. Čovjek je na otoku i nema mogućnost da se poveže s drugom obalom, on je izoliran u svojoj bijedi. Asocijacije koje stvara otok vrlo su upečatljive pa je stoga i mjesto radnje nekih ovogodišnjih filmova upravo taj komadić kopna s četiriju strana okružen morem. U *Vis-à-Visu*, što i sama igra riječi u naslovu kaže, radnja se odvija na Visu, a u *Svećenikovo* djeci također je otok ambijent koji odgovara filmskom sadržaju. Ipak, otočni ambijent najviše upoznajemo u *Visokoj modnoj napetosti*; vidimo divlje biljke pod sutonskim umirućim osvjetljenjem, životnije koje pate na vrućini, lelujavu sliku stotine stabala... No, dok se u *Visokoj modnoj napetosti* mrak tek lagano sprema i bdije u kombinaciji sa sivilom prevladavajućih, mlakih i monotonih crno-bijelih kadrova, u *Oproštaju* se on već odavno spustio na grad.

Mračna atmosfera vlada i u potresnoj drami *Šuti*. U kadru najčešće vidimo zatvoreni prostor i tanke, slabe snopove svjetlosti koji dopiru izvana. Mrak u kojem se siluete likova jedva naziru u skladu je s beznadnošću sudbine osobe koja je odrasla okružena nasiljem. Izlazak u vanjski svijet nije ništa svjetliji; boje

ulica, rijeke i šume gdje Beba odlazi na izlet s roditeljima zagasite su kako bi se time naglasila uzaludnost iluzije sretne obitelji. Hladne boje, ali manje stilizirane prevladavaju u filmu *Hitac*. Petra se nalazi u blijedom svijetu bez izlaza – nakon slučajno ispaljenog hica mora birati hoće li priznati nehaj ili trpjeti griznju savjesti. Obje su mogućnosti neprivlačne, što njezin svijet čini bezukusnim.

Ove bezizlazne situacije nekad su prikazane s dozom humora jer je to najbezbolniji način pomirenja sa zlom. Obratit ćemo pozornost na postizanje karikaturalnosti likova i zbivanja da bismo shvatili na što je usmjeren humor.

Karikaturalnost likova i situacija

U svijetu koji se ne može promijeniti ozbiljnim trudom moguće je jedino izigravati klauna i najglupljom vrstom pretjerivanja u načinu privlačenja pažnje pokušati stvoriti prostor za sebe. Tuđa nezainteresiranost i zaokupljenost sobom pretvara one koji žele ljubav u beznadne usamljenike koji iz očaja poduzimaju smiješne korake. Jedan od njih je Ilija iz komedije *Majstori*. U duhu *slapsticka* komičnost tog lika bazira se na pokretima, a apsurdna je činjenica da je Ilija majstor, čovjek koji bi trebao spretnošću steći povjerenje klijenata. No, Ilija je nespretnan; ruši sve pred sobom – kante, stolove, ljude... Usto je i djetinje zaljubljen u nesretno udanu Keku (Areta Ćurković) kojoj je, kao i njemu, potrebna pažnja. Zavodi je romantičnim frazama i buketima cvijeća, no ona ne reagira jer se nada da će ipak uspjeti spasiti brak. Nespretnost i bezglava romantičnost Ilijine prenatrpanosti su osobine kojima se bori protiv monotonije u koju zapada okruženje zbog nedostatka ljubavi. Premda u svojim naumima ne uspijeva, živopisnošću ponašanja razbuđuje Kekina muža (Nikša Butijer) koji, potaknut ljubomorom prema konkurentima koji se bore za njegovu ženu, ipak shvaća da ona nije zaslužila njegovo zapostavljanje te da je ne smije prepustiti pohotnim i očajnim

osamljenicima. Osim Ilije u ulozi konkurenta pojavio se i Lujo, slatkorječiv, ali i emotivan čovjek koji misli da će žena nezadovoljna brakom biti lak plijen. Lujo je karikatura zavodnika i u jednakoj mjeri podiže živost komedije kao i nespretni Ilija.

Simon Čudotvorac još je radikalniji u načinu privlačenja pažnje. Kad otme leš majke svoje bivše djevojke, uvjeren je da donosi ispravnu odluku, što će mu omogućiti da uz majku oživi i staru ljubav. On je poput Ilije djetinjast i spreman za igru u kojoj pobjeda podrazumijeva ljubav. No, njegov je postupak za razliku od Ilijinih bizaran, pa u tom ozračju suigrači povlače i svoje šahovske poteze. Brnardičke pronalaze leš u mesnici Simonova prijatelja i navodno ga bacaju svinjama da se nahrane. Takvu priču s grotesknim smijehom ispričaju Simonu, a on i Jura (Dean Krivačić) zgražaju se nad tom pomislili te gledaju svinje s gađenjem i strahom jer, ako ta stvorenja jedu ljudsko meso, onda su i oni moguća meta. Ubačeni među svinje, boje se za svoj život, a jedna od Brnardički prigodno pjeva Ave Mariju. Prizor dvaju otkvaćenih prijatelja među svinjama stiliziran je i efektom ubrzanja pokreta što mu pridaje dodatnu notu crnog humora.

Dok gledatelja može nasmijati bizarnost postupaka likova i karaktera u komediji *Simon Čudotvorac*, blagonaklone simpatije u većine izaziva zbuđenost i neukost glumaca-amatera, junaka Mršičevih *Kauboja*. Pomalo predvidljivo, ti u pretjeranoj mjeri prostodušni ljudi, naizgled beznadni slučajevi potpuno nespretni za umjetničke pothvate, uspijevaju uvježbati svoje uloge i prezentirati publici zabavnu predstavu o Divljem zapadu sa svim njegovim stereotipima. Neinteligentne reakcije amatera na redateljeve upute izazivaju smijeh, ali smijeh pun razumijevanja koji gledatelje filma tješi poukom da obični ljudi mogu uz malo vježbe i volje biti umjetnici.

Ti su amateri nedorasli zadatku, ali ga ipak obavljaju. S druge strane, načelnik Pero, junak *Visoke modne napetosti*, nije dovoljno

MAJA
GREGOROVIĆ:
RAZNOBKOST
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Vis-à-Vis (N.
Marasović,
2013)

sposoban da ambicije transformira iz teorije u praksu pa se njegovo oplemenjivanje kulture mjesta kojim politički upravlja svodi na otvaranje knjižnice pune “prosvjetljujućih” dječjih romana, što je ironičan način pokazivanja uzaludnosti napora. No, on je ionako dovoljno simpatičan i komunikativan, a govorničke su sposobnosti, samouvjereno smatra, najvažnije, pa je zbog spoznaje ponosan i ne primjećuje da su čak i te njegove kvalitete upitne. Dok najavljuje rođenje stotog stanovnika mjesta, ljudi ga u polumrtvom stanju, bez imalo entuzijazma, ni prividno ne slušaju.

Ništa manje karikaturalan lik s istim tendencijama nije ni Fabijan, glavni junak *Svećenikove djece*. Fabijan je nadobudan, spreman za demografsku revoluciju čija komičnost proizlazi iz trivijalnosti postupaka koji su pokretačka snaga usmjerena prema dobiti. Bušenjem kondoma on postaje tobožnji dobrotvor koji seksu vraća religijski ispravnu funkciju reprodukcije, ne imajući na umu prisilne brakove kao posljedicu neželjene trudnoće... ili navalu stranaca na otok, koji će tražiti blagoslov plodnosti u ledenom moru smatrajući da je u medijima reklamiran porast nataliteta čudo koje mogu samo tamo iskusiti.

Dakle, komičan pristup tragičnim činjenicama osamljenosti, loših brakova, niskog

nataliteta gledatelju pruža primjer poželjnog mogućeg načina odnosa pojedinca prema tegobama realnosti. Ipak, ima i filmova koji nisu skloni šali. Situacija je previše ozbiljna da bi bila predmet poruge.

Bez šale

Nema mjesta za šalu kad se radi o obiteljskom nasilju, bolesti, vjerskoj netoleranciji i manjku sredstava za život. Odrednica bezizlaznosti situacije povezuje sve filmove te tematike, no potrebno se osvrnuti na to kako tragične činjenice bivaju predstavljene da bi uspjele izazvati emocije sažaljenja, zabrinutosti i suosjećanja. Atmosfera koja izaziva takve emocije mora do neke mjere biti intimna, a ona se u većini takvih filmova stvara dominacijom srednjih i krupnih planova, dugim kadrovima, realističnom glumom i neuljepšavanjem zbivanja.

Najjasniji je primjer takva pristupa prisutan u *Obrani i zaštiti*. Kad se Slavko pita je li žena ljuta zbog njegove napetosti za vrijeme pogreba, pratimo faze njihova sukoba, od šutnje do ženinih psovki. Povremeno vidimo lica u krupnom planu, a ponekad se pojavljuje i neposredan prostor. U oba slučaja uočljive su njihove najsitnije emocije – sumnja, tajanstvenost, kolebanje, ljutnja, bijes, razočaranje... O

njima nam svjedoči mimika koliko i ton glasa. Intonacija govora je uvjerljiva i u skladu sa psihičkim stanjima. Emocije su nam dostupnije od konkretnih razmišljanja. Junaci žele sakriti intimu pa ih kamera snima s leđa, ali znamo da njihov unutrašnji život i dalje postoji. Redatelj računa na naše strpljenje i ne želi priču učiniti sadržajnijom i dinamičnijom nego što jest. On nas sporo vodi kroz prostore. Kad pogrebna povorka prolazi mostarskim ulicama motrimo jedno prazno stepenište nekoliko sekundi prije negoli prođu sudionici obreda s lijesom, a nakon što odu, ponovno u kadru ostaje ono isto prazno stepenište. Svijet se nakon smrti pojedinca ne mijenja, a dugi kadar podsjeća nas na protok vremena neovisan o čovjeku.

U trileru *Nije sve u lovi* nema takvih kadrova jer je tu prikazana manje uobičajena situacija krađe i manipulacije koja samo upućuje na realnu činjenicu očajja zbog nedostatka novca. No, i ovdje dominiraju bliži i srednji planovi koji nam omogućuju bolje praćenje psihičkih stanja likova i njihovih odnosa. Često vidimo Inesin izraz lica koji svjedoči o neodlučnosti i krivnji zbog pristanka na odnos s Markom iz financijskih interesa.

Neodlučna je i Petra koja ne želi uništiti život radi slučajnog hica koji je bio usmjeren prema nevinom prolazniku, a opet nije spremna da do kraja igra ulogu osobe koja ne zna ništa o ubojstvu što se nedavno dogodilo, iako svjedoci i sva ispitivanja upućuju na njezin nenamjerni grijeh. Petra se u policijskom uredu trese, glas joj je nesiguran, a ton neuvjerljiv, pogled je pognut i jasno je da bez obzira na to koliko bila hrabra i samostalna, nema dovoljno snage da izdrži vlastite laži. Osjeća da svi proziru njezine namjere, čak joj se i prilikom vožnje tramvajem čini da stranci u njoj prepoznaju ubojicu i da je žele prekorigiti pogledom. Lik Petre zahtijevao je osjećaj za glumačku preciznost jer ona je slojevita osoba – istovremeno snažna i krhka, stabilna i kolebljiva; djevojka koja dokazuje da bespogovorna izdržljivost nije rješenje i da je najbolje odgovarati za svoj čin.

Veliku hrabrost mora pokazati i Beba ako želi odgojiti dijete u uvjetima kakve ona nikad nije imala. Dok stilizirano mračna atmosfera filma koja ostavlja dojam nestvarne težine stvara barijeru između gledatelja i sudbina likova, povremeni bliži planovi i duži kadrovi uvlače nas u njihovu intimu. Kamera se zaustavlja na Bebi koja gleda obiteljske fotografije prije nego što se zajedno s njom vratimo u prošlost. Kadar je dug jer izaziva u njoj poplavu emocija koja je tjera na prisjećanje, a to su trenuci koje treba usporiti.

Ponekad je, dokazuju ovi filmovi, nužna ozbiljnost koja potiče na razmišljanje, a u tom slučaju zbivanja moraju biti prikazana na potresan način.

Novosti i očekivanja

Ove su godine redatelji i scenaristi ponovno pokazali osjećaj za društveno-političke i ekološke probleme, od siromaštva do zagađenja azbestom. U hrvatskoj je kinematografiji neupitna i raznolikost pristupa. Problemima je moguće, vidjeli smo, pristupiti s humorom i ismijavati napore ljudi koji se bore s osamljenošću i izumiranjem nacije. Humor se zasniva na riječima, pokretima ili situacijama. No, ozbiljne teme treba razmotriti i s negativne strane te se uživjeti u emocije likova koji se nose s obiteljskim nasiljem i sličnim nedaćama. Trileri i drame imaju moć da u nas usade napetost i uviđanje bezizlaznosti kojoj se ne valja samo smijati već i shvatiti njezine uzroke. Od ovogodišnjih ostvarenja valja istaknuti komediju *Visoka modna napetost*, koja je pokazala da humor može biti inteligentan i oštar te da se ne svodi samo na seksualne aluzije i niže životne nagone. *Kauboji* s druge strane obiluju prizemnim i jednostavnim humorom pa su publici bili najprivlačniji; film je držao ljude uništene stresom u dobrom raspoloženju te ih razonodio i trenutno odagnao mučne misli.

Obrana i zaštita drama je koja je pak najviše privukla pažnju filmskih kritičara. To je film u kojem razgranata fabula i vanjska dina-

MAJA
GREGOROVIĆ:
RAZNLIKOST
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

mika nisu potrebne i, štoviše, bile bi suviše i umanjile snagu one dinamike koja se odvija u unutrašnjosti čovjeka. Bez uvjerljive glume takva bi drama bila prazna, a autentičnost je bila ključna i u filmu *Vis-à-Vis*, koji također treba spomenuti. U toj je drami prirodnost dijaloga, mimike i gesti nadmašivala očekivanja, no glumcima je posao olakšavala činjenica da su likovi donekle inspirirani njima kao stvarnim ličnostima.

Orijentacija domaće kinematografije na realnost nije samo redateljska preferencija, već i nužnost koja proizlazi iz nedostatka financijskih sredstava. Ipak, novosti lagano dolaze. *Simon Čudotvorac* je drugi film u Hrvatskoj snimljen u 3 D-tehnologiji što je dokaz da ambicije za istraživanje novih filmskih prostora postoje, pa makar još bile na razini eksperimenta.

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)“2013”(049.3)

Tomislav Kurelec

Zbližavanje ili uniformiranje filmske Europe?

Europolis – Međunarodni program 60. festivala igranog filma
u Puli, 13-27. srpnja 2013.

Ostajući uvijek u sjeni nacionalne konkurencije kao središnjeg i za našu kinematografiju nedvojbeno najznačajnijeg događanja, međunarodni program Europolis stječe znatno manje medijske pozornosti no što bi vrijednost prikazanih filmova zavrijedila, a i ona je najčešće vezana za pojavu jedne ili nekoliko svjetskih zvijezda koje se zahvaljujući tom programu nađu u Puli. Ove godine takvih internacionalnih zvijezdi nije bilo, vjerojatno zato što su rapoloživa sredstva povodom šezdesetog, jubilarnog izdanja festivala utrošena na dovođenje brojnih filmaša, prvenstveno glumaca, koji su snažno obilježili tih šest decenija filma u grandioznom gledalištu Arene. Zato su organizatori skrenuli pozornost javnosti na povezivanje Europolisa s primanjem Hrvatske u Europsku Uniju, najavljujući prikazivanje filmova svih zemalja EU u okviru tog programa. To se u svjetlu dosadašnje tradicije Europolisa činilo gotovo neizvedivim, jer je pretpostavljalo prikazivanje dvostruko više filmova od uobičajenog broja. Ipak je to ostvareno i bez bitnijeg povećanja minutaže, jer je raspored obogaćen s osamnaest kratkometražnih igranih filmova (kojih ranijih godina gotovo i nije bilo), dok su okosnicu programa i dalje tvorili cjelovečernji igrani filmovi kojih je ove godine bilo dvanaest.

Među njima je ipak bilo manje nacionalne raznovrsnosti nego što bi se u okviru ovako najavljenog programa moglo očekivati, pa je čak pet filmova bilo francuske produkcije, tako da se činilo da se na neki način i ove godine na-

stavlja prošlogodišnji program Francuska – zemlja prijatelj festivala. Doduše ne mogu reći da mi je takav izbor nesimpatičan, posebice kada se sjetim da su se ne tako davno – 1990-ih su se čak i bolji znalci filma u Hrvatskoj, bez poznavanja stvarnog stanja stvari, natjecali u tome tko će dublje i definitivnije pokopati francusku kinematografiju kao nekadašnju veličinu koja više ne nudi znatnijih vrijednosti. A bilo je to vrijeme u kojem je jedan od najznačajnijih američkih filmskih kritičara Andrew Sarris (1928-2012) više puta napisao kako žali što ne može živjeti u Parizu da bi mogao sustavno pratiti francuski film, jer u SAD-u uglavnom ovisi o revijama suvremene francuske kinematografije na kojima uspijeva vidjeti tek desetak sjajnih ostvarenja godišnje, a pretpostavlja da ih ima i više. U tom bi se kontekstu festivalsko usmjerenje prema većoj prisutnosti francuskog filma moglo shvatiti i kao neka vrsta naknadne pravde kojoj bi dodatan argument mogao biti i to da su baš posljednje dvije godine pobjednici najrenomiranijeg svjetskog festivala – onog u Cannesu, bila ostvarenja francuske produkcije. A kako našim distributerima već odavno Zlatna palma nije argument za otkup filma, onda je ulazak tih filmova u našu (ograničenu) prikazivačku mrežu preko pulskog festivala nedvojbena uspješnost njegova međunarodnog programa, jer je čak i onda kada nas kanski pobjednik ne oduševi vrijedno vidjeti kakav se film najviše dopao uglednim članovima ocjenjivačkog suda te prestižne smotre.



Adelin život
(A. Kechiche,
2013)

Pritom mi se čini da je očaravanju najvećeg broja ljubitelja filma znatno bliži bio lanjski pobjednik *Ljubav* (*Amour*, 2012) Michaela Hanekea, nego ovogodišnji *Adelin život* (*La vie d'Adèle: Chapitres 1 & 2*, 2013) Abdellatifa Kechichea, iako je *Adèle* u Cannesu oduševila ne samo ocjenjivački sud, nego i većinu kritičara koji su nakon ovog filma najboljim suvremenim francuskim redateljem proglašavali njegova autora (rođenog 1960) koji je u svoju novu domovinu stigao kao šestogodišnji dječak iz rodnog Tunisa. Adèle, koju silnom energijom, svježinom, šarmom i nijansiranošću izvanredno tumači mlada Adèle Exarchopoulos, nakon nezadovoljavajućeg početka veze i vođenja ljubavi sa zgodnim mladićem, počinje maštati o Emmi, zgodnoj studentici likovne umjetnosti kose obojene plavom bojom kojoj jednako vrhuna interpretacija Lée Seydoux daje posebnost povremenim neočekivanim reakcijama i laganom ironijom. Njome kao da održava stano vitu distancu i kritičnost prema svijetu koji je okružuje i u kojem je još uvijek potreban stano vit napor da se nađe sredina u kojoj istospolna ljubav neće nailaziti na otpor i neodobravanje. Uz preciznu režiju svakog detalja, koji će javljanje i realiziranje ljubavi učiniti ne samo

vrlo uvjerljivim, nego i iznimno dojmljivim, Kechiche posebno inventivno povezuje razviktak ljubavnih odnosa, koji se u njegovoj interpretaciji gotovo nimalo ne razlikuju od raznih faza heteroseksualne ljubavi, s odnosom sredine prema njegovim protagonisticama.

Adèle mora prikrivati svoje sklonosti ne samo od kolega u školi, koji ne vole drugačije, nego i od svoje radničke obitelji od koje se razlikuje svojom željom za učenjem i obožavanjem književnosti, dok Emma potječe iz liberalne intelektualne sredine u kojoj obitelj bez problema prihvaća njezinu seksualnu orijentaciju. Te različite sredine bitno su djelovale i na formiranje osobnosti junakinja i na njihove međusobne odnose, ali su ujedno i slika dviju svjetonazorski potpuno različitih i nerijetko suprotstavljenih ideologija u suvremenoj Francuskoj, što je možda i najveća od mnogih vrijednosti filma. Ono, međutim, što donosi bitne razlike u ocjeni cjeline jest prvenstveno množina scena tjelesne ljubavi Adèle i Emme koje su vrhunski koreografirane i režirane, a snagom i strašću koja iz njih izbija nedvojbeno ukazuju na snagu međusobne privlačnosti protagonistica, ali su i pored vizualne efektnosti i vrlo blizu pornografije, jer su ti prizori

puno žešći od primjerice onih u *Posljednjem tangu u Parizu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) koji je svojedobno izazivao mnoge kontroverze. Kako u nas nisu prikazivana prethodna četiri, mnogim nagradama ovjenčana Kechicheova filma, teško je procijeniti da li su u potpunosti utemeljena mišljenja o njegovoj danas vodećoj ulozi u francuskoj kinematografiji, jer neobičan spoj erotike, ljubavi, društvene kritičnosti i provokativnosti, uz poneki dašak perversnosti, priziva u sjećanje sličnu ne do kraja opravdanu euforiju koja je pratila pojavu François Ozona koji je u ovogodišnjem međunarodnom programu Pule bio zastupljen s čak dva filma.

Ozon je doduše sedam godina mlađi od Kechichea koji je filmsku karijeru počeo kao glumac, ali se još 1990-ih počeo baviti režijom, te je uz niz kratkih igranih filmova i nekoliko dokumentaraca režirao čak četrnaest cjelovečernjih igranih filmova. Zrelost i suptilnost redateljskog prosedea očita je i u njegovu posljednjem filmu *Mlada i lijepa* (*Jeune & jolie*) koji je kao i *Adèle* prije Pule bio prikazan u službenom programu Cannesa, a neke tematske sličnosti navele su mnoge kritičare da veličaju Kechichea ukazujući na životnost i značenjsku slojevitost njegova ostvarenja nasuprot svojevrsnoj Ozonovoj artifičnosti u prikazu sazrijevanja mlade djevojke (fascinantna Marine Vacth) iz solidnog građanskog miljea koja nakon gubitka nevinosti na ljetovanju počinje istraživati vlastitu seksualnost prostituiraajući se sa starijim muškarcima. Razlog nije zarada, nego proučavanje ljudi koje tako sreće, kao i vlastitog doživljavanja, a još i više bezbrižnost, odbacivanje bilo kakvih moralnih normi i nastojanje da se od života uzme što je više moguće. Iako je Kechicheov film zasigurno kompleksniji i većih vrijednosti, Ozona bi se u ovom slučaju prije trebalo uspoređivati s *Ljepoticom dana* (*Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967). Iako mnoge sekvence mogu izdržati usporedbe s remek-djelom nastalim prije četiri i pol desetljeća, ipak Ozon u pojedinim situacijama ne uspijeva zadržati jedinstvenost stila, te poneke pre-

tjeranosti u redateljskim ekshibicijama i pokoji suvišni intelektualizam ipak djelomice narušavaju cjelovitost filmskog doživljaja. Međutim prethodni Ozonov film *U kući* (*Dans la maison*) je i kao cjelina vrhunsko ostvarenje. I ovdje je temelj fabule vrlo neobičan. Germain (Fabrice Luchini), profesor književnosti na prosječnoj srednjoj školi, nezadovoljan što nije postao veliki pisac, a još više ograničenošću svojih učenika, oduševi se literarnom vrijednošću zadaće učenika Claudea (Ernst Umhauer), premda mu je neprihvatljivo ono o čemu piše. Claude je siromašan učenik koji živi samo s bespomoćnim ocem o kojem se brine, a sprijateljuje se s jednim od inače nezanimljivih kolega zato jer taj živi u "normalnoj" obitelji u kojoj otac pristojno zarađuje, majka je domaćica s prikrivenim težnjama prema drugačijem životu, a sin se zadovoljava sportom i površnim zabavama. Claude se uspijeva uvući u tu obitelji i manipulirati svim njenim članovima, te koliko god to profesoru bilo odvratno, on nagovara učenika da nastavi pisati, a taj dvojni odnos prema Claudeu i njegovim postupcima dijeli i profesorova supruga (Kristin Scott Thomas) koja vodi privatnu galeriju i kompenzaciju za otužnost bračnog života i neimanja djece nalazi u suvremenoj likovnoj umjetnosti koju njezin muž prikriveno prezire. Ozon izvanredno vodi sve te likove kroz priču za koju ni akteri, a ni gledatelji nisu sigurni je li se doista tako i odvijala ili je njen veći dio Claudeova književna invencija. Ozon uz vrlo dobru glumačku ekipu vrlo nijansirano razmatra odnos umjetnosti i stvarnosti, pitanja identiteta i motivaciju često proturječnih postupaka svakog protagonista, te tako stvara složenu i vrlo dojmljivu sliku ljudske egzistencije i građanske sredine, u kojoj se ona ostvaruje bilo kroz stvarne događaje bilo kroz literarnu imaginaciju i tako stvara jedan od najuspjelijih novijih europskih filmova.

To se međutim ne bi moglo reći za preostala dva francuska filma. Triler *Stražar* (*Le guetteur*, 2012), rađen u koprodukciji s Italijom i Belgijom, režirao je svojedobno vrlo popularni

TOMISLAV
KURELEC:
ZBLIŽAVANJE
ILI UNIFORMI-
RANJE FILMSKE
EUROPE?HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



U kući (F. Ozon,
2012)

talijanski glumac Michele Placido (1946) koji se već gotovo četvrt stoljeća uspješno bavi režijom, što u ovom filmu potvrđuje vrlo dojmljivom atmosferom i nizom sugestivnih i napetih sekvenci, no konačni dojam ipak nije naročito dobar, jer su scenaristi Cédric Melon i David Brusseau toliko zakomplicirali fabulu da su se povremeno i oni i film izgubili u nevažnim odvojcima radnje. Njegov trideset godina mlađi kolega David Moreau, koji znatno više režira u kazalištu negoli na filmu, napravio je romantičnu komediju *Dvadeset godina razlike* (20 ans d'écart, 2013) o zakopčanoj urednici u modnom časopisu koju zbog nevažnog događaja povezuju s dvadeset godina mlađim studentom, što ona najprije odbija, ali promijeni stav kad shvati da bi joj to moglo pomoći u karijeri. Iako nije rađen s velikim festivalskim pretenzijama, radi se o solidnoj zabavi za široku publiku za koju se u Puli trude naći svake godine bar poneki film.

Uz barem jednaku privlačnost za brojne gledatelje znatno veće filmske vrijednosti posjeduje češka komedija s dramskim elementima *Zlatne godine* (*Vrásky z lásky*, 2012), drugi film četrdesetogodišnjeg Jiříja Stracha koji je već stigao ostvariti šezdesetak glumačkih uloga, kao i režirati dvadesetak televizijskih filmova i serija. Njegov film o odnosu dvoje ljudi se-

damdesetih godina snažno se oslanja na češku tradiciju filmovanja ozbiljnih tema s mnogo humora, a različitost mu je u tome što njegovi protagonisti nisu, barem u početku, nimalo simpatični i utjelovljuju prvenstveno sva ona negativna svojstva starijih osoba kojih se mlađi plaše, a ponekad ih na taj način etiketiraju i bez pokušaja razumijevanja. Umirovljeni sveučilišni profesor Ota (Radoslav Brzobohatý) plaši se da će izgubiti vid zbog neizbježne operacije oka s kojom se ne miri i zbog toga maltretira sina i snahu s kojima bi trebao barem privremeno živjeti, a u trenutku kada se međusobno nerazumijevanje bliži eksploziji on bježi u želji da pronade i još jednom vidi nekadašnju kabaretsku i glumačku zvijezdu Janu (Jirina Bohdalová), koja ga je u davnim vremenima očarala tijekom jednog kratkog susreta. Ona živi u provincijskom domu za starije osobe i maltretira i osoblje doma i njegove stanovnike nepridržavanjem kućnog reda i svojom nekadašnjom slavom. Kada je Ota konačno pronade, ona ga se ne sjeća, ali ga koristi da bi se s njim domogla Praga i audicije na koju je upraviteljica doma ne pušta. Tako počinje neobičan film ceste u kojem protagonisti u početku idu jedno drugome na živce, da bi redatelj nizom neočekivanih fabularnih obrata uz pomoć sjaj-

nih interpretira Jiříne Jiráskove (Zlatna Arena za najbolje glumačko ostvarenje u međunarodnoj konkurenciji) i Radoslava Brzobohatýja otkrio njihove ljudske vrijednosti i potisnute osjećaje, pokazujući kako je agresivnost prema okolini posljedica straha da ne budu povrijeđeni od osoba koji starije ne zamjećuju ili u njima više ne vide potpuna ljudska bića. Na taj način Strach u najboljoj tradiciji čeških tragikomedija uz mnogo smijeha oblikuje kompleksnu priču, vrhunski film bogatih značenjskih slojeva.

S po jednim filmom bile su zastupljene i tri velike kinematografije. Najveći budžet, fascinantna scenografija (Christoph Kanter) i vizualna atraktivnost (snimatelj Christian Berger) odlike su biografije bavarskog filma *Ludwig II* (2012) u režiji i po scenariju Marie Noëlle i Petera Sehra koja ne uspijeva dublje ući u psihi i osjećaje glavnog junaka kojemu život tek djelomično uspijeva udahnuti impresivni mladi interpret Sabin Tambrea. Nasuprot tome daleko su složeniji i uvjerljiviji likovi u nevjerojatnoj priči o zamjeni identiteta identično izgledajućih – bogatog plemića i otpuštenog gimnazijskog profesora grčkog u britanskom trileru *Žrtveno janje* (*The Scapegoat*, 2012) Charlesa Sturridgea prema romanu Daphne du Maurier u kojem se radnja zbiva prije 60 godina. Sturridge, višestruko nagrađivan za svoje televizijske režije, ovdje dokazuje svoje iznimne sposobnosti u stvaranju autentične atmosfere jednog prošlog vremena i nijansirano prikazivanje sudbina određenih s jedne strane postojećim društvenim okvirom, a s druge karakterom pojedinca i njegovim svjesnim izborom što bitno pomaže da bitne vrijednosti britanskog tv-prosedea u potpunosti funkcioniraju i na velikom ekranu i tako omogućuju stvaranje natprosječnog filma. Naglašena realističnost odlika je španjolske *Posljednje utakmice* (*La partida*, 2013) Antonija Hensa (u koprodukciji s Kubom) o životu siromašnih mladića u Havani. Dvojica osamnaestogodišnjih prijatelja traže neobične putove za ostvarenje želje za lagodnijim životom. Jedan od njih za lihvara, oca

svoje djevojke, nasilno utjeruje dugove, dok se navečer prostituira s gay-turistima, a drugi nastoji postati nogometna zvijezda da bi tako uzdržavao dijete, ženu, koja je još tinejdžerica, i njezinu baku. Sve se to zbiva u društvu koje je licemjerno i s jedne strane je oštro protiv istospolne ljubavi, ali je u određenoj getoiziranoj sredini tolerira kao potporu turizmu. Iz toga proizlazi i amoralnost protagonista kao i osoba koja ih okružuju, jer je jedino važno (ponekad i zbog golog preživljavanja) zaraditi novac bez obzira na koji način. Kada dvojica prijatelja pod utjecajem droge otkriju međusobnu privlačnost sudbina njihova odnosa bit će određena više socijalnim prilikama, nego strašću i osjećajima, pa će ta dojmiva i mračna slika jednog nepoznatog segmenta suvremenog kubanskog društva postati i najveća vrijednost Hensova ostvarenja.

Veće zanimanje ipak su mogli izazvati predstavnici talijanske kinematografije ne samo zato što je ona jedina imala dva filma u konkurenciji, nego i zato jer su je predstavljali slavni autori koji su svoja najbolja djela realizirali prije mnogo godina. Veteran Bernardo Bertolucci (Zlatna Arena za režiju) nakon gotovo deset godina pauze (razdoblja u kojem je zbog pada definitivno završio u invalidskim kolicima) režirao je novi film *Ja i ti* (*Io e te*, 2012) koji se najvećim dijelom zbiva u podrumu obiteljske kuće. U njoj se četrnaestogodišnji Lorenzo (Jacopo Olmo Antinori) i njegova starija polusestra Olivia (Tea Falco) skrivaju tjedan dana – on zato jer je majci rekao da ide s razredom na skijanje, ali ne podnosi društvo pa se skriva, a ona kao ovisnica koja je izbačena iz kuće pa zato nema gdje drugdje biti. Bertolucci majstorski filmski koristi skućeni prostor i sigurno vodi mlade glumce u prikazu razvitka njihova odnosa i novostvorene bliskosti autsajdera, ali nije sužena samo filmska scena, nego i autorovo zanimanje za šire i provokativnije teme kojima je postigao svoje najveće uspjehe. Nasuprot tome petnaestak godina mlađi Giuseppe Tornatore (1956) je *Najboljom ponu-*

TOMISLAV
KURELEC:
ZBLIŽAVANJE
ILI UNIFORMI-
RANJE FILMSKE
EUROPE?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Jackie
(A. Beumer,
2012)

dom (*La migliore offerta*, 2013), ljubavnom dramom koja postupno i gotovo neprimjetno prelazi u hitchcockovski triler (niz dodirnih točaka s *Vrtoglavicom /Vertigo*, 1958/) ostvario jedan od svojih najboljih filmova, ali i jedan od vrhova europskog filma posljednje sezone. Njegov je protagonist Virgil Oldman (Geoffrey Rush), postariji vrhunski ekspert za umjetnička djela i vrlo uspješan voditelj aukcija, čovjek koji se potpuno udaljio od ljudi, pa čak i za rođendan jede sam u vrhunskom restoranu ne skidajući rukavice. I njegovi odnosi prema ženama su takvi – tajna soba u njegovoj vili napučena je ženskim portretima za koje nitko ne zna da postoje i u kojima on uživa u samoći, dok se u životu nikada nije niti približio nekoj ljepotici. Sve se to potpuno mijenja kada je pozvan u kuću djevojke, jedine nasljednice očito velikog broja iznimno vrijednih umjetnina koja se boji ljudi i ne izlazi iz svoje sobe. Fasciniran tom njezinom psihičkom boljeticom koliko i njenim naslijeđem Oldman se zaljubljuje i konačno uspijeva doprijeti do zagonetne mlade žene i doživljava prve, vrlo intenzivne strastvene trenutke. Ali i njega i gledatelje očekuje potpuno nepredviđeni obrat. Tornatore vrlo precizno oblikuje fabulu, promišljeno mijenjajući ritam prema raspoloženju protagonista i situaciji u kojoj se on nalazi, uvlačeći gledatelja sve dublje u opsesije koje bjesne ispod Oldmanove pojavne distanciranosti, što mu omogućuje

da efektno poveže dramu i triler, te detaljno i vrlo precizno filmski oblikuje pitanja o bitnim odrednicama čovjekova identiteta i koliko na njega utječe doživljavanje stvarnosti, a koliko umjetnosti, te kakvi se sve različiti odnosi između tih svjetova uspostavljaju i kako djeluju na ponašanje pojedinca. Napetost i slojevitost značenja *Najbolje ponude* tako potvrđuju Tornatorea kao zrelog filmaša u punom kreativnom zamahu.

Pomalo iznenađujuće oduševila je i *Jackie* Nizozemke Antoinette Beumer (Zlatna Arena za najbolji film međunarodne konkurencije), iznimno originalan film ceste koji sve klišeje obrće u njihovu suprotnost. Čak i stereotipni prizori tog pretežno američkog žanra djeluju neočekivano, jer su sagledani iz rakursa Europljanki – redateljice i njezinih protagonistica. A one su tridesetogodišnje nizozemske blizanke Sofie i Daan (tumače ih sestre Carice i Jelka van Houten), koje su odrasle s dvojicom gay-očeva koji su svojedobno platili hippie Amerikanki Jackie da im rodi dijete i nakon toga je više nisu vidjeli. No stiže poruka iz SAD-a kako je ta žena ozlijeđena u nezgodi i nema drugih rođaka koji bi se pobrinuli da ju prevezu u udaljeni rehabilitacijski centar. Već u reakciji na tu vijest vidi se razlika između sestara. Sofie je potpuno usredotočena na svoju novinarsku karijeru u usponu, a Jackie za nju nikada nije predstavljala više od iznajmljene

maternice koja ju je donijela na svijet, dok je Daan udata i uvijek nastoji udovoljiti i mužu i očevima i ostalima oko sebe mnogo više negoli sebi, ali ipak jasno pokazuje da je jedna od njezinih velikih želja bila da upozna majku. Na koncu obje odlaze u SAD, ali Jackie u sugestivnoj interpretaciji Holly Hunter svojim ponašanjem i govorom tijela, više no škrtim replikama, prije djeluje kao mrzovoljna očinska figura nego kao majka. Ipak postupno se mijenja i ona kao i blizanke, pa Sofie počinje djelovati ljudskije i uvažavati i osjećaje, a Daan stječe samopouzdanje i odlučnost da svoj život uredi prema vlastitim željama. I upravo kada izgleda da film postaje izrazito emocionalna pohvala obitelji (gotovo na američki način) dolazi do potpuno neočekivana i novim osjećajima ispunjena obrata koji u pitanje dovodi sve prije toga stvorene zaključke o obitelji te prodire do još dubljih motiva ljudskog ponašanja.

Upravo je to vrhunsko djelo iz kinematografije, koja u nas rijetko izaziva veću pozornost, uz nemali broj ostalih vrlo vrijednih ostvarenja doprinijelo pozitivnom dojmu o

ovogodišnjem međunarodnom programu pulskog festivala unatoč stanovitom broju nešto slabijih filmova (kakvih, uostalom, ima i u službenoj konkurenciji najvećih svjetskih festivala), a i nerazmjerno velikom broju francuskih filmova (što je možda posljedica i ograničenih mogućnosti u dovođenju svih filmova koje se željelo dovesti). To je, ipak, na zadovoljavajući način kompenzirano s čak osamnaest kratkometražnih igranih filmova, koji su upotrijebili panoramu filmovanja u svim zemljama Europske Unije pokazujući visoku razinu profesionalnosti i redateljskog umijeća u svim tim kinematografijama, čemu su vjerojatno znatno pripomogle koprodukcije i sve bliže veze među europskim autorima različitih zemalja. Ipak, čini se da to ima i određenih negativnih posljedica, jer ta suradnja vodi prema sličnim redateljskim postupcima u kojima se teško naziru bitno različite (ne samo filmske) tradicije, a i scenariji nerijetko zanemaruju osobne snažne poticaje, te često djeluju poput konstrukcija da bi ih mogli razumjeti i prihvatiti komisije i producenti različitih država.

TOMISLAV
KURELEC:
ZBLIŽAVANJE
ILI UNIFORMI-
RANJE FILMSKE
EUROPE?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Tea Falco u
filmu *Ja i ti* (B.
Bertolucci,
2012)

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051JORDAN, N."2012"(049:3)

Byzantium

(Neil Jordan, 2012)

Neposredno *posttwilightovsko* razdoblje, kad se u popularnoj kulturi još itekako osjećaju posljedice vampirske groznice u vidu brojnih filmova, serijala i romana, ne doima se naročito zahvalnim kontekstom za snimanje još jednog filma o karizmatičnim krvopijama. Nasreću, Neil Jordan nije tim problemom previše obijao glavu te nam je priuštio još jednu u nizu svojih zavodljivih fantazija. *Byzantium*, međutim, ignorira popularne obrasce među koje je uronjen te ga je lakše smjestiti u tradiciju Jordanova opusa nego trenutno popularne vampirske ikonografije.

Dvije mlade vampirice, Clara i Eleanor, majka su i kći u bijegu od vampirskog bratstva čije su jedine ženske članice, a koje Clari zamjera što je svoju kćerku pretvorila u vampiricu. Naime, ženama je zabranjen čin stvaranja. Svojim odabirom protagonistica i tematikom *Byzantium* nije samo okrenuo naglavačke tipičnu rodnu raspodjelu uloga u vampirskom filmu, već je svoja leđa pokazao i čitavom skupu odrednica koje vampira čine vampirom. Tako Clara (Gemma Arterton) i Eleanor (Saoirse Ronan) slobodno lutaju gradom usred dana, neometano promatraju svoje odraze u ogledalu, a vene svojim žrtvama umjesto očnjacima otvaraju oštrim, biserno bijelim noktom koji im po potrebi izraste na palcu netom prije hranjenja. K tomu, vampirom se ne postaje ugrizom, već odlaskom u pećinu na napuštenom otoku čiji se slapovi u trenutku preobrazbe pretvaraju u krv.

Umjesto da gledatelja uvuče u intrigantni, mračni svijet vampirizma, Jordan svoje vampirice izvlači u sasvim demistificiranu svakodnevicu najnižih slojeva britanskog društva – među kurve, skitnice i narkomane. Status vampirica nije im priuštio povlašteni položaj u društvu. Naprotiv, pretvorio ih je u marginalke i izjedna-

čio ih je s disfunkcionalnim individuama među kojima se kreću, prisiljene na neprestani bijeg i skrivanje. Uz to, Clara za život zarađuje upravo prostitucijom. Iako se Jordan fantastičnim koristi kao očuđujućom koprenom kroz koju promatra sasvim prizemne brige ljudskog društva, ne zauzima pritom ulogu društvenog kritičara. Filmske svjetove prvenstveno gradi oko svojih likova, dočaravajući žanrovskim pristupom, i uz pregršt simbolike, izrazito subjektivno viđenje svijeta kroz oči individua.

Ključni sastojak u tom svjetotvornom procesu čin je pripovijedanja. Još u *Vučjoj družbi* (*The Company of Wolves*, 1984), ali i kasnije, u *Doručku na Plutonu* (*Breakfast on Pluto*, 2005) i u *Ondine* (2009), glavni likovi pokušavaju iskustvo svijeta posložiti u smislenu cjelinu putem fabuliranja. Ono, pak, u *Byzantiumu* zauzima središnje mjesto. Eleanor, koja je za razliku od Clare vampiricom postala prisilno (pretvorila ju je Clara nakon što ju je silovao vojnik obolio od sifilisa), osjeća snažnu potrebu ispričati svoju priču te to čini svakom prilikom na koju naiđe. Nalazeći svoju publiku u vjetru, valovima i starcima kojima je došla pružiti smrt (nužni preduvjet činu pripovijedanja ipak je postojanje publike), Eleanor se pripovijedanjem služi kao ritualom kroz koji pokušava izgraditi svoj neoformljeni identitet. Ključ pritom neumorno traži u prošlosti koja prethodi trenutku njezina pretvaranja u vampiricu, kad vrijeme za nju prestaje.

Uz žeđ za krvlju i nemogućnost da nepozvane pređu preko praga, upravo je vrijeme ono što Claru i Eleanor izdvaja od ljudske rase. Osim što potencira njihov izopćenički položaj, izmještenost iz vremena svaku obilježava na drukčiji način. Dezorijentirane, i jedna i druga uporište traže u nekoj vremenskoj točki. Dok je za Eleanor to prošlost prije nego što je postala vampiricom, Clara svoj orijentir nalazi u tvrdoglavoj fiksaciji na sadašnjost, puko preživljavanje i prepuštenost nagonima. Shodno tomu, prostor u kojem promatramo Claru ispunjen je neonskim svjetlima, popularnom glazbom i nesputanom seksualnošću. Ona govori razgovornim jezikom

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



nižeg društvenog sloja, a sve što njime izražava trenutne su misli i pobude. Nasuprot njoj, Eleanorin je govor odmjeren, pravilan, ponekad i arhaičan. Primorski gradić u kojem su se pritalje, a čijim ulicama Eleanor često šeće slijedeći vizije svoje prošlosti (tu je živjela kao dijete), sumornim krajolikom sugestivno odražava melankoliju zaustavljenog vremena.

U skladnom dijalogu s klasičnom glazbom njezine nas scene s lakoćom transponiraju iz 21. u 19. stoljeće ukazujući na čvrstu isprepletenost prošlosti i sadašnjosti, odnos koji se kroz film reflektira na nekoliko razina. Vidimo to već na razini strukture u kojem su prizori iz prošlosti umiješani među prizore sadašnjosti te se gledatelju sadašnje okolnosti likova, pa i sami likovi, razjašnjavaju tek postepeno, kroz Eleanorino pripovijedanje o prošlim događajima. No i same junakinje, Eleanor usmjerena na prošlost i Clara usmjerena na sadašnjost, međusobnom neraskidivošću odražavaju takvu dihotomiju. Eleanor svoj identitet ne traži samo u svojoj, već i u majčinoj prošlosti. Njihova duboka povezanost vjerojatno je najljepše oslikana u montažnoj sekvenci u kojoj se prizori Eleanorina sviranja klavira tom istom

glazbom spajaju s prizorima Clarina presvlačenja u prostitutku u prikolici zabavnog parka. "Dok hodam, prošlost hoda uz mene. I živi", reći će ona opisujući prirodu svog postojanja. Njenoj tvrdnji pokorava se i sam prostor koji svoje vampirske likove često obgrljuje poput snovitog tunela bez početka i kraja.

Izbačene iz vremena, Clara i Eleanor ostale su zaglavljene u nerazriješenim identitetima u kojima su se našle u trenutku pretvorbe, a koji su izravno povezani upravo s njihovom seksualnošću. Razrješenjem seksualnih trauma izlaze iz vremenske petlje u kojoj su zapele te ulaze u tok vremena, odnosno, napokon počinju živjeti. Naime, obje su u svoje uloge prisiljene činom seksualnog podčinjavanja od strane muškarca Ruthvena (Jonny Lee Miller), koji je Claru učinio prostitutkom. Clara od njega silom otima uputstva do spilje te hedonistički nesputanim uživanjem, pod slapovima krvi, gotovo ritualno prigrbljuje svoju krvožednu seksualnost. S druge strane, šesnaestogodišnja Eleanor prolaskom kroz traumu zapela je u procesu seksualnog sazrijevanja, izgubivši sposobnost aktivnog djelovanja. Baš kao junakinja iz *Vučje družine* i Eleanor okolo šeće

simbolički odjevena u crveni kaput kojeg se rješava tek kad se zaljubi u mladića kojeg pretvara u vampira.

Feministički potencijal *Byzantiuma* leži primarno u liku Clare koja svoju seksualnost iz sredstva podređenosti pretvara u sredstvo otpora. Nokat kojim vampiri puštaju krv svojim žrtvama može se ovdje iščitati kao referenca na plemstvo, simbol duhovne uzvišenosti koju postižu oni koji ne moraju fizički raditi. Clarin nasilni ulazak u bratstvo tako postaje činom preotimanja od patrijarhata ekskluzivnog prava na vječnost i produhovljenost, odnosno, prava na ulogu u kreiranju povijesti i kulturne baštine čovječanstva. No Jordan izbjegava film svesti na poruku.

Čar *Byzantiuma* u načinu je na koji društvene teme uklapa u sanjivu estetiku melankolije i horora te središnjim motivom filma čini sam užitak fabuliranja.

Valentina Lisak

UDK: 791.633-051MARCIMAIN, M.'2012'(049.3)

Call Girl

(Mikael Marcimain, 2012)

Za prosječnog europskog intelektualca vjerojatno nema čvršće reference za naprednu, socijalno osviještenu zajednicu od one koju je Švedska ponudila od sredine 1960-ih. Strani promatrači vječito su pronalazili u Švedskoj vjeru u važnost ekonomskog djelovanja jednako na području poduzeća kao i na području obitelji, odnosno, važnost gospodarskih poticaja i ulaganja, ne mjereći stabilnost u snazi velikih korporacija, već u sitnom privatnom poduzetništvu. "Švedski model", kako je nazvan politički i gospodarski razvoj ove zemlje u razdoblju od 70-ih do 90-ih, jednako se oslanjao na zajedništvo dominantne Socijaldemokratske stranke i sindikata, kao i na izuzetno snažnoj podršci promjenama na području građanskih i socijalnih prava.

Osim što je prednjačila u borbi za prava žena i poticajima za jednako zapošljavanje, Švedska se orijentirala na povećanje izdvajanja u državnom sektoru, osiguravajući naknade za brigu o djeci i visoke mirovine. Ukazujući na mogućnost pomirbe kapitalističkog tržišnog sistema i socijalne države, švedski je narod postao simbolom stvoritelja zemlje blagostanja. Međutim, od 90-ih godina naovamo, općinjenost je počela jenjavati, kako su se postupno otkrivale svojevrsne rupe švedske makroekonomije, popraćene inflacijom i rastom nezaposlenosti.

Ukratko, postalo je jasno kako su duga ekonomska stabilnost koja je prethodila 70-im, izbjegavanje pogubnih posljedica Drugog svjetskog rata, koje su pogodile ostale europske zemlje, te generalno viši životni standard, stvorile plodno tlo za tvorbu ideje o velikodušnoj socijalnoj državi, dok se tijekom samog perioda "švedskog modela" gospodarski rast usporio. No, u čitavoj priči Švedska i dalje ostaje pobjednik u području borbe za ravnopravnost, kao i u

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



nizu zakonskih mjera zaštite ugroženih grupa. Švedska je tako prva, i zasad jedina zemlja, koja je smogla hrabrosti u borbi protiv prostitucije i trgovine ljudima uvesti zatvorsku kaznu za one koje smatra glavnim poticateljima: za mušterije.

U ovakvu okruženju vidljivo je kako je moglo doći do umjetničkog zaleta kakav je nastao u švedskom književnom žanru kriminalistike, još od 40-ih do danas. Društvo koje uspijeva u autorefleksiji, u samokritici, a koje je pritom barem djelomično lišeno općeg nacionalnog defetizma, stigne se tada baviti trenucima vlastite moralne iskvarenosti. Specifičnost švedskog krimića nalazi se većinom u prikazu zatomljenog psihološkog ekscesa, u zločinu koji proizlazi iz dubokog mračnog izvora ljudske psihe, iz potrebe za kontrolom i moći. Odnosno, uzrok mu se ne traži u socijalnim nedaćama, koje su eventualno mogle primorati zločinca na taj čin, pa time zločin zapravo postaje simbolička kategorija kojom se opisuje drugo lice naizgled čvrsto uređene strukture zajednice. No, tada moramo govoriti o švedskom krimiću i kao o socijalnom romanu, ali ne zbog prirode zločina, već zbog slike svijeta

koje autori izgrađuju, smještajući likove u autentični milje svakodnevice i sadašnjice, detaljno ocrtavajući političku i ideološku pozadinu.

Od 80-ih do danas broj objavljenih krimića u Švedskoj porastao je dva i pol puta, gradeći pritom međunarodne zvijezde s čitavim serijama romana s istim detektivom, u čemu prednjači pisac Henning Mankell, poznat upravo po tvorbi fikcijskog svijeta kao nemirnog tla zapuhnutog vjetrom društvenih i ekonomskih promjena u posljednja dva desetljeća. U tom smislu preispitivanje "zemlje blagostanja" pronašlo je svoje mjesto i na kulturnoj i na političkoj sceni. Iako žanrovski naginje prema političkoj drami, film *Call Girl* Mikaela Marcimaina u mnogočemu se oslanja na naslijeđe švedskog kriminalističkog romana i upravo je takav pokušaj da se afera i eksces umiješaju u priču o postojećim predodžbama skladne zajednice.

Uvodna scena filma počinje prizorom televizijskog ekrana, studijskog razgovora o napretku koji je Švedska ostvarila, postavljajući uzor ostalim zapadnim zemljama u zakonskoj podršci feminističkoj borbi. Smješten u 70-e godine film

već prvim kadrom nagoviješta vlastitu tematsku os, svojevrsni nesklad između reprezentacije socijalne države i onoga što se dosada krilo, onoga što tek moramo saznati. Baziran na istinitim svjedočanstvima, medijski otkrivenim u zadnjih nekoliko godina, *Call Girl* se bavi aferom Geijer iz 1976, kada je ministar pravosuđa, kao jedan od mnogih političara, bio upleten u lanac prostitucije, što je dovelo do zataškavanja činjenice da su se među žrtvama nalazile i brojne tinejdžerice iz domova za maloljetne delikvente.

Prateći priču o četrnaestogodišnjoj Iris (Sofia Karemyr) koju izbeumljena majka ostavlja u domu, ulazimo u svijet organiziranog podvođenja kojeg vodi Dagmar Glans (Pernilla August). Tražeći put prema zanimljivijem i egzotičnijem životu od onog što joj pruža svakodnevnica, Iris neželjeno postaje glavnim svjedokom višemjesečne istrage koju vodi mladi detektiv John (Simon J. Berger), ne sluteći kako će ih oboje nadjačati politika. Usmjeren prema razotkrivanju tadašnjih političara kao bezobzirnih i sebičnih ljudi koji se, iako na suprotnim stranama, međusobno drže, te su u stanju narediti ubojstvo policajca, ideja filma sugerira kako je oslobađajuća revolucija, nostalgично prikazana u filmu *Zajedno (Tillsammans, 2000)* Lukasa Moodyssona, u podlozi imala prljavu igru isprepletenu eksploatacijskom seksualnom politikom.

Mikaelu Marcimainu ovo je debitantski film, čime je u mnogim stranim filmskim časopisima zadobio ugled nadolazeće zvijezde istrignute iz televizijske produkcije kojom se dosada isključivo bavio. Za njegov iznimno precizan i zanimljiv režijski stil neki su (*The Telegraph, Variety*) tražili izvor u njegovu radu kao pomoćnika režije na filmu *Dečko, dama, kralj, špijun (Tinker, Tailor, Soldier, Spy)* Tomasa Alfredsona iz 2011, vjerujući kako je upravo na tom setu naučio kreirati atmosferu svojstvenu obama filmovima, te na istom mjestu pronašao sukreatora, snimatelja Hoytea Van Hoytema, koji iza sebe ima i uspješnice kao što su *Neka uđe onaj pravi (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008)* i *Boksač (The Fighter, David O. Russell, 2010)*. Međutim, mini-

serije koje je Marcimain prethodno režirao, daleko su od onog što bi možda u nas značio rad za televiziju.

Osim serije o Kurtu Wallanderu, detektivu iz Mankellovih romana, Marcimain je tvorac projekta *Do slijedeće borbe (Upp till kamp)* iz 2007, mini-serije od četiri epizode koje prate klupsku scenu u Göteborgu od 1965. do 1976, popraćenu mnogim međunarodnim i lokalnim društvenim promjenama. No, ove četiri epizode ustvari su četiri dugometražna igrana filma režirana gotovo identičnim stilom kojeg nalazimo u *Call Girl*, što upućuje na Marcimaina kao autora s izgrađenom vizijom i kao daleko vještijeg redatelja od prosječnog debitanta. *Upp till kamp* također jasno ukazuje na tematske sličnosti njegovih projekata, čime očigledno čitav opus pretendira svjetotvorno predstaviti Švedsku 70-ih.

No, upravo se ovdje krije osnovni problem filma *Call Girl*, a u mnogočemu i navedene serije. Zbog načina na koji Marcimain režijski pristupa sceni, te zbog mnogih dramaturških slabosti, njegova osnovna preokupacija ispadaju same 70-e. Neprekidna potreba za kontekstualizacijom baš svakog dijela priče, i u seriji i u filmu, pomoću najrazličitijih scenografskih, reklamnih, modnih, glazbenih i sportskih referenci, povremeno zasjenjuje suštinu kojom se pojedina scena uistinu treba baviti. Očigledno je kako Marcimain želi gladno zazvati osjećaj melankolije, ali i ugodu u referencijalnom prepoznavanju, međutim, služeći se takvim općim mjestima i pomalo ih naporno gurajući u prvi plan, čitavu stvar češće banalizira nego što ju obogaćuje.

Njegov se režijski stil zasniva na razrađenoj mizansceni koju prate atraktivni, samo naizgled kaotični, ali zapravo vrlo promišljeni kadrovi. Lepršavi neuhvatljivi svijet kojeg proizvodi takav sistem krije se u režijskom tretmanu prostora: svaka situacija tretirana je iz nekoliko različitih točki gledišta, no one se ne baziraju isključivo na klasičnim poveznicama pogleda i kretanja, već u tome da se sam prostor raščlani na ono "iznutra" i ono "izvana", te zatim izmjenjuje ponajviše po tom principu. Primjerice, kada Iris i njena majka

razgovaraju sa socijalnim radnicima, kamera se pomiče iz sobe u hodnik, pa zatim natrag, odnosno, iz unutrašnjosti prostorije prema pogledu kroz prozor, kroz staklo, kroz vrata.

Takav princip povremeno je dramaturški opravdan detektivskim praćenjem ostalih likova, pa se promjena točke gledišta pripisuje liku promatrača. No ipak ne možemo govoriti o ovom opravdanju kao onom koji diktira izgradnju čitavog režijskog koncepta, jer se ovdje ne radi o paranoidnoj izgradnji svijeta u kojem "tisuću očiju" prati pojedinca. Prije bi se moglo govoriti o pokušaju da se stvori dojam heterogenosti tog svijeta, o kreiranju pune i bogate slike suživota svih pojedinaca koje susrećemo. Drugim riječima, dolazi do kakofonije svih elemenata kojima se Marcimain služi. Ciljem gledateljskog iskustva postaje jedino sinteza.

Iako snimateljska i režijska vještina na trenutke zapanjujuće utajuju gledateljsku žeđ za vrhunskom estetikom, ipak ne uspijevaju nadoknaditi nedostatke koje nalazimo u dramaturškom oblikovanju kako pojedinih likova tako i sveukupnog smisla priče. Scenarij Mariette von Hausswolff von Baumgarten u prvoj polovici nastoji pomalo zagrebati o život svakog od likova, stvarajući nadu da će se ti pravci sve dublje i kompliciranije isplesti, no u razvoju priče karakteri sve više postaju figure opisa filmskog svijeta, ne razvijajući kompleksnije međudnose. Na taj način Marcimainova režija ostaje prelijepa, ali pomalo isprazna ljuštura.

Psihološko nijansiranje likova spuštено je na minimum, njihove osobine daju se svesti na nekolicinu pridjeva, pa je tako Iris tvrdoglava i naivna, Dagmar samopouzdana i beščutna, a John dobrodušan i istinoljubiv. Isprepletanje njihovih perspektiva u teoriji bi ih trebalo karakterizacijski obogaćivati, no takav se tretman dramaturških linija ispostavi isključivo kao izrada presjeka društva. Tom dojmu također doprinosi pomalo zbunjujuće uvođenje sporednih likova, u nizu usputnih epizoda, koje zadobiju isti režijski tretman kao i one s glavnim likovima. Ne nedostaje tom principu ništa u samoj ideji, no ovdje

to dodatno otežava uspostavljanje emocionalne veze spram fikcijskog svijeta, i opet, služi isključivo cilju svjetotvornosti.

U filmu koji pokušava secirati jedan opći društveni problem, ipak je potrebno da gledatelj mari za konkretni slučaj. Isprepletanje perspektiva djelomično utječe i na promjenu žanrovske okosnice filma, pa se izmjene među likovima dešifriraju i kao izmjene između filma detekcije (John), političkog trilera (ministar pravosuđa), socijalne drame (Iris) i stilizirane kostimirane drame (Dagmar). U nedostatku direktnije emocionalne poveznice, gledatelj počinje "navijati" jedino za Johna, i to prvenstveno zato što glumac Simon J. Berger ima onaj neobjašnjivi fotogenični šarm, svojevrsni faktor X, zbog kojeg mu se veselimo u svakom idućem kadru.

Dakle, mogli bismo reći da nas pri gledanju filma *Call Girl* najviše zaokuplja potreba da složimo dijelove slagalice u režijski vođenoj napetosti. Međutim, ta se napetost na kraju ispostavlja kao zavodljiva i samodostatna i to iz dvaju razloga. Prvi je taj što detektivski dio priče neujednačeno naglašava prikaz policajaca kao crnih sjena koje vrebaju i fotografski prate svaki korak lanca prostitucije, da bi potom onaj najzanimljiviji dio, konkretni pronalazak odgovornih i načini političke sabotaže istrage, bili tek skicirani. S obzirom da nije jasno kako su doista uhvatili Dagmar i došli do imena svih prostitutki te kako je moguće da nitko od novinara nije zamijetio četrnaestogodišnjakinju na sudu u slučaju koji uključuje ministra, dotadašnje pozorno praćenje istrage postaje pomalo besmisleno.

Drugi razlog leži u samoj strukturi filma. Uvodna scena prikazuje Johnove posljednje pripreme za sud u noći koja prethodi parlamentarnim izborima na kojima su socijaldemokrati favorit, da bi potom uslijedila analepsa koja nas putem priče o Iris dovede ponovo do iste točke. Ovaj postupak kao da je proizašao iz potrebe za uvodnom kontekstualizacijom kojom se Marcimain poslužio i u *Upp till kamp*, da bi sižejno zapravo odmogao fabuli stvarajući gledatelju očekivanje kako će rasplet biti nešto spektaku-

larno. Zbog toga dolazi do razočaranja kad shvatimo da nakon filma ne znamo ništa više o svijetu, niti o Šveđanima generalno, nego što smo znali nakon prvih petnaestak minuta. Dotaknuto je samo ono što valjda dotiču svi švedski krimići: činjenicu da u mnogim ljudima postoji društveno neshvatljiva točka perverzije.

U tom smislu valja napomenuti kako film promašuje snažnije djelovati u pogledu suštinskog problema, u činjenici da dvije glavne prostitute imaju četrnaest godina, s obzirom da ih glume djevojke koje izgledaju daleko zrelije. Ostavljajući više dojam studentica, njihovo se prostituiranje doživljava kao adolescentsko preispitivanje, a ne kao pedofilija. Dječja prostitucija, u nizu scenografski, kostimografski i kompozicijski uređenih kadrova, povremeno djeluje poput modne reklame. Tome doprinosi i izuzetno stilizirana scena u kojoj Dagmar i druge sredovječne žene u bijelim *couture* kostimima bivaju političarima poslužene kao desert, što s jedne strane uistinu jest zanimljivo i umjetnički dojmljivo, no s druge strane oslabljuje kritičku oštricu na koju čitava priča računa. Takvo poigravanje ikonografijom prikazanog svijeta neujednačeno je s nekolicinom emotivno prenaplašenih momenata, tek pri kraju filma, u kojima Iris odbija gledati rezultate izbora, a John biva ubijen.

Dakle, potreba za stilski dojmljivijim filmom, Marcimaina je udaljila od značenja kojem je sama priča tendirala. U trenutnom društvenom kontekstu, smisao filma *Call Girl* postaje opravdanje problematičnog zakona o zatvorskoj kazni za mušterije u prostituciji, čime se u konačnici osnažuje ideja Švedske kao dobro funkcionirajućeg društva. Iz tog razloga, ali i iz oslanjanja na zajedništvo autorove i gledateljeve fascinacije kulturno-društvenim i povijesnim trenutkom, film u mnogočemu biva "prošvedski". Na tome im, iz pozicije i filmski i tolerantno oslabljenog jugoistoka, možemo jedino čestitati.

Sonja Tarokić

UDK: 791.633-051SPIELBERG, S."2012"(049.3)

Lincoln (Steven Spielberg, 2012)

Prvi kadar i prvi prizor otvara nam pogled na tijesnu i mahnutu klaonicu bitke. Metež je takav da gledatelju filma nije lako raspoznati tko ubija, a tko je ubijen, tko je živ, a tko upravo umire. To je svakako bila Spielbergova redateljska namjera. Komadanje, probadanje i razbijanje ljudskih tijela južnjačkih i sjevernjačkih vojnika. Vonj krvi i mesa. Ne onako spektakularno kao pri normandijskom iskrcavanju u *Spašavanju vojnika Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998), ali posve dostatno za surovu evokaciju ratnog kaosa i provale elementarnog nasilja u srazu bezlične i bezimene naoružane mase. No odmah će uslijediti Spielbergovo individualiziranje. Dvojica vojnika Unije, obojica crnci, razgovaraju se s nekim civilom u tamnoj odjeći. Ne vidimo mu lice, ali naslućujemo tko bi to mogao biti. Jedan crnac je snishodljiv, drugi, pak, zbori s kritičkom jetkošću o neravnopravnosti "crnih" ljudi. Civil koji ih sluša i štogod priupita mirnim ravnomjernim glasom američki je predsjednik Abraham Lincoln. Njemu pristupe opet dva vojnika, ovaj put bijelci, i s velikim ushićenjem stanu recitirati znameniti Lincolnov govor u Gettysburgu, poslije strašne bitke s ogromnim brojem poginulih. Vojnici su pravi predsjednikovi fanovi. Završna riječ cijelog prizora pripada crnačkom vojniku, onom nezadovoljnom i punom prigovora na bjelačku rasnu dominaciju. I on zna napamet Lincolnovu besjedu iz Gettysburga...

Ta crno-bijela simetričnost poput propagandnog plakata ili agitacijskog igrokaza jasno očituje Spielbergovu nakanu da ponovo stvori mješavinu spektakla i osjećajnosti, uzvišenosti i populizma patetike te vizualne okrutnosti. Lincoln je preko štedljivih i vrlo funkcionalnih redateljskih poteza pokazao doista intrigantnim. Hodajuća legenda, državnik odan narodu... ili iz-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vršno izvješten demagog? Tijekom filma Lincoln će stvarati dojam zagonetnog, etički (gotovo) neodredivog čovjeka. On je biblijski propovjednik s aurom starozavjetnog proroka i istodobno velemaistor odvjetničko-politikantskih smicalica. A vrijeme iziskuje povijesnu odluku o ukidanju ropstva. Siječanj 1865, Jug je pred katastrofalnim porazom. U Washingtonu traju užurbane pripreme glede neizvjesnosti hoće li Republikanci prikupiti 20 glasova koji im nedostaju za neophodnu dvotrećinsku većinu da bi 13. amandman (ukidanje ropstva) bio prihvaćen. Lincoln je odobrio angažiranje trojice eksperata za potkupljivanje, trojicu znalaca korumpirajućeg inženjerstva zaduženih da pridobiju glasove Demokrata u Predstavničkom domu bez kojih 13. amandman ne može biti usvojen. Njihovi poslovi dinamiziraju radnju filma. Tu je Spielberg bio neinventivan jer peripetije u potkupljivanju donosi kao puku ilustrativnost prethodno već izrečenog. "Skoro me upucao", kaže jedan, a potom vidimo zamalo koban rasplet izrežiran kao komičnu zgodu.

Veći dio filma događa se u zatvorenom prostoru Lincolnova kabineta, tj. predsjednikovih privatnih odaja. Središnji je topos dvorana Predstavničkog doma. Pri kadriranju i montaži Spielberg koristi uhodanost sudske drame i burnih parlamentarnih sjednica nastojeći u anegdotalnim i aforističkim tonovima gorljivih kongresnika održavati gledateljsku pozornost s upečatljivim živopisnim likovima. Znatna pažnja posvećena je Abrahamu Lincolnu kao ocu i mužu. Na podu neke sobe u Bijeloj kući usnula je predsjednikova kćerka adolescentica; Lincoln otvara vrata, a preko praga se s geometrijskom pravilnošću razlije svjetlost... on malo zastaje, tek toliko da vidimo estetički učinak u kadru, a onda prilazi spavačici, nježno je uprti na ramena, te iznese iz sobe. Vizualna toplina vlada u unutrašnjosti Bijele kuće. Vatra iz kamina, upaljene svijeće, zidne svjetiljke i luksuzni lusteri... i mnogo, mnogo drva, masivni ormari, stolovi... Patina starog gospodskog pokušaja povećava emocionalnu prisnost s filmom zahvaljujući kameri i osvjetljenju stalnog Spielbergova suradnika Janusza Kaminskog. Pri-

snost s filmom, barem potpomognuta i ostvarena s te kućne intimističke strane, evidentna je, no je li tako i s naslovnim likom?

Nije lako identificirati se s Lincolnom. U stvari možemo li se s njim uopće poistovijetiti? I je li to neophodno da bismo film razumjeli i prihvatili te, naposljetku, i uživali u njemu? Lincolnovo je lice fosilna maska biblijskog propovjednika i proroka. Okamina ružnoće humanizirana modulacijama glasa i gestama. U filmu *Mladi gospodin Lincoln (Young Mr. Lincoln, 1939)* Johna Forda maska Lincoln na licu glumca Henryja Fonde izazvala je zgražanje kritike, unatoč pohvalama za Fondinu izvedbu. Trajavo izvedeni *make up* ostao je hollywoodski zapamćen. Ovdje, krinka na licu Daniela Daya Lewisa besprije-korna je. Ona čini aktera naknadno komičnim, tj. on je smiješan, ali s nekom odgodom i uz jedan preduvjet: ako nam na pamet padne poveznica s američkom nijemom komedijom, poglavito s likovima Chaplinovih protivnika, pripadnika srednje klase u crnim odijelima i s cilindrima na glavi, arogantnim poreznim obveznicima odbojnih bradatih lica u stalnim sukobima s razuzdano skitničkim Charlotom. "I ti i ti i ti", vikne u jednom trenutku Lincoln upirući energično kažiprstom desne ruke u svakoga od trojice povjerljivih suradnika. To izgleda kao vodviljska gestikulacija, nešto što nedvojbeno pripada u trikove teatra. A teatar je povijesna i simbolička kuća Spielbergova filma. Na nekom političkom skupu Lincoln mora podići zastavu, ali prije toga mora održati govor. To je skup na otvorenom. Lincoln skida s glave veliki cilindar vadeći iz njega papire s napisanim govorom. Sudeći po papirima govor bi mogao potrajati, ali predsjednik iznenadi auditorij te izgovori nekoliko rečenica i završi govor uz odobravajući smijeh i pljesak za nastup. Iz cilindra je izvukao tekst kao neki sajamski iluzionist zeca. Zbog ovih osobina *Lincolna* možemo nazvati usporenom, pa i umrtvljenom burleskom. Naravno, film je povijesna melodrama, daje nam uvid u posljednjih nekoliko mjeseci (od 31. siječnja do 14. travnja 1865) Lincolnova života, pa mu oznaka "biografski" u biti ne pristaje, jer o Lincolnu ćemo



doznati malo, zapravo, ništa što se tiče njegova cjelokupna života – osim ponekih reminiscencija iz djetinjstva s vrlo znakovitim sjećanjem na brod pun “crnaca” vezanih u lance...

Abraham Lincoln neosporan je i neupitan američki povijesni spomenik, pa je neobično da u ovom filmu slavnog predsjednika percipiramo kao moralno ambivalentnu osobu. Podzaplet filma vezan je za južnjačku mirovnu ponudu. U Petersburg (Virginia) dolazi mirovna delegacija Konfederacije. Kad bi mirovni prijedlog dospio u javnost velika je vjerojatnost da ukidanje ropstva ne bi u Predstavničkom domu bilo izglasano. Zato južnjačko izaslanstvo Lincoln namjerno usporava i zadržava, pritišće ih preko generala Granta, potom obmanjuje i laže Kongres šaljući pismo gdje tvrdi: “Koliko je meni poznato nema nikakve mirovne delegacije u gradu niti će je biti.” Doista, predstavnici Juga nisu stigli u Washington jer su bili zadržani na jednom usidrenom brodu. Osim toga, Lincoln je odobrio prikupljanje neophodnih glasova u Kongresu potkupljivanjem, a sve to ne može doprinijeti da Lincoln jednoglasno proglasimo moralnom vertikalom. No on je ipak posve zaslužno dobio nadimak *Great Emancipator* jer je ukinuo ropstvo, tu “sramotu čovječanstva”

i postao onodobni predvodnik demokracije, ra-beći doduše nedemokratska, pa i protudemokratska sredstva kako bi ju uzdignuo, učvrstio i očuvao. Stoga je Lincoln paradoksalna osobnost i kao takav pripada drami, a ne komediji.

Nemoralni postupci za postizanje zajamčeno humanih i pravednih ciljeva nisu nimalo osujetili Lincolnovu povijesnu veličinu. Naprotiv, Spielbergov je film spomenička potvrda Lincolnove neokrnjene nacionalne veličine. To je razvidno na samom kraju kada kroz plamen svijeeće u prozirnoj čaši gledamo i slušamo Lincolnu kako drži poneseno retorički, savršeno jak govor pun zvučnih metafora i biblijskih usporedaba iz Staroga zavjeta; to prebacuje predsjednika u zonu nedodirljivosti, na nebeski odraz ovozemaljskog poslanja. Umijeće politike prijetvornosti i podvale njezine tu gube svaku moguću zamrljanost. Tko bi sitničavo petljao oko sitnica kad je ono presudno, a to je ukidanje ropstva, postignuto.

Lincoln obiluje dijalozima. Oni teku glatko i protočno te ne zagušuju radnju i potiču gledateljski interes prema zbivanjima na ekranu. Zasluga redatelja i glumaca je neosporna. Za kakvoću i privlačnost izgovorenih riječi odgovoran je scenarist Tony Kushner, postmodernistički dra-

matičar. Lincolnu je podario niz pametnih, duhovitih i zavodljivih monologa. Priča o dvojici brijanja obješenjaka, zgoda s odvjetnikovom papigom, portret Georgea Washingtona u zahodu lordovske kuće u Londonu, postulati Euklidove geometrije primijenjeni na jednakost ljudi... mnogo toga je izgovorio Abe Lincoln, a Spielberg izrežirao s osjećajem za teatarsku ugodu. Samo glasovanje u Kongresu o ukidanju ropstva ne može dobiti primat kao vodeći prizor, iako tematski on to jest, jer mnogo toga izvan i mimo Kongresa posjeduje veću moć, poticajnost i raznovrsnost – u jednom trenutku u Bijeloj kući prepunoj uzvanika i hitnje ugledamo malog Lincolnova sina kako vozi kozju zapregu; to je tako nenadano i začudno kao da je neka pastoralna alegorija nahrupila u moderno vrijeme odraslih i povlaštenih ljudi.

Ipak, kao ključni prizor filma nameće se onaj gdje kongresnik Stevens (Tommy Lee Jones), veliki pobornik ukidanja ropstva i jaka figura predstavničkog doma, dolazi kući poslije glasanja. Doma donosi dokument novoga zakona, presavijen, ali neoštećen. Ulazeći u stan Stevens skida vlasulju s dobrono ćelave glave, što prije nismo znali, ni zapazili. Dokument pruža mladoj crnačkoj služavci. Oni odlaze u postelju. Crna ljubavnica svakako je doprinijela Stevensonovu protivljenju robovlasničkom sustavu. Ta scena izrazito je nepredvidljiva i otvara raznovrsna razotkrivanja, s blagom ironijom u pozadini. Stevens hramlje. Tommy Lee Jones slično je hramao (bez štapa) kao Clay Shaw, lik iz filma *JFK* (1991) Olivera Stonea.

Kako bi Stone režirao *Lincolna*? Pa svakako grublje no Spielberg, vjerojatno bi uključio Johna Wilkesa Bootha, Lincolnova ubojicu i temeljito poradio na teoriji urote. Spielberg nam čak nije ni pokazao atentat. Predsjednikovo ubojstvo priopćeno je kao vijest u teatru. Mary Todd Lincoln (Sally Field) gleda predstavu, zastor pada, a na pozornicu izjuri neki čovjek govoreći: "Predsjednik je ubijen! Ubijen je u Fordovu teatru." Do danas je vrijedila kronika da je bračni par bio zajedno u kazalištu, no Spielberg ih je rastavio. Atentat nije htio prikazati, ali je prikazao Lincol-

novo mučeničko truplo položeno na postelju. Spielbergovo izostavljanje izravno zabilježenog atentata samo je potvrda da je Lincoln tragično nadvisio okolnost nasilne smrti. Iz Derringera kratke cijevi, samo s jednom kuglom.

Aldo Paquola

UDK: 791.633-051KORINE, H."2012"(049.3)

Spring Breakers: Proljetno ludilo

(*Spring Breakers*, Harmony Korine, 2012)

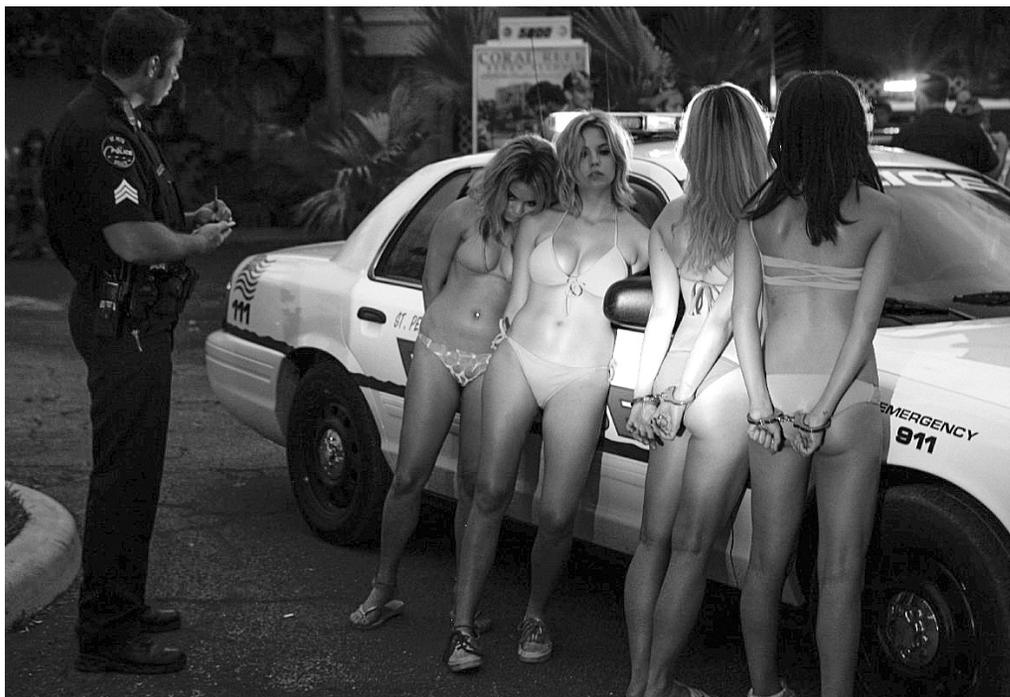
Kada sam pred kraj 1990-ih otkrio da postoje filmski stilovi čiji primarni fokus nije nužno narativan i ozbiljnije počeo gledati filmove, čuo sam za *Gummo* (1997), režijski prvijenac Harmonyja Korinea. Usmena predaja držala ga je za radikaliziranu verziju *Klinaca* (*Kids*, Larry Clark, 1995), na dobrom glasu među tinejdžerima dobrim dijelom vjerojatno zbog eksplicitnog seksualnog sadržaja, iz New Yorka izmještenu u neku srednjoameričku zabit. Teško je opisati kombinaciju ushićenja, koje je proizlazilo iz prvog susreta s radikalno drugačijom vizualnom poetikom, istovremenog užitka i frustracije narativnom labavošću, oduševljenja i degutantnosti prizorom golišavog i gotovo boležljivog Solomona (Jacob Reynolds) kako u kadi, s prljavom vodom do pasa i našamponiranom kosom, ždere špagete bolonjez i priprema se za čokoladni desert, nelagodnom seksualnom tenzijom koju izaziva Chloë Sevigny (kao Dot) s izolir trakom na bradavicama ili prostituiranje krupne, mentalno zaostale djevojčice, te, naravno, smiraja u lirskim momentima u kojima Bunny Boy (Jacob Sewell) tumara srce drapajućim nadvožnjacima i urbanim krajolikom. Zbog vlastite gluposti i neshvaćanja da je Korine u autorskom imenu zapravo prezime, *Proljetno ludilo* uspio sam propustiti na festivalu u Rotterdamu početkom godine, no iskupio sam se prvom prilikom kada je stigao u kina u Chicagu. Zavaljen u posljednjem redu skoro prazne dvorane, u domovini proljetnog raspusta, ali, nažalost, bez obaveznih rekvizita starosjedilačke kinokulture (kokica i koka kole), podsjetio sam se tinejdžerskih žud-

nji (kada bi život barem bio kao film!) i razloga (dakako, naknadno konstruiranih ili barem naknadno razjašnjenih) zašto sam zavolio i počeo gledati filmove.

“Kada bi život barem bio kao film.” U redu, ali što ti to zapravo dođe? Sigurno bi preciznije, ali ne mnogo, bilo reći “kao dobar film”. Još preciznije, želim reći da je u toj krilatici bila sadržana želja da život bude sastavljen od niza upečatljivih trenutaka (vizualnih, osjetilnih, emotivnih itd.) koji nisu nužno narativno čvrsto uokvireni, ali ipak u takvom broju i formatu da odaju dojam da se iz svega toga može izvući nekakva srž, koherencija ili nit vodilja koja će svemu dati neki estetizirani smisao. Drugim riječima, želja da ovaj oblik koncentracije upečatljivog ostvari neku vrstu klimaksa ma kakav on bio, nevažno da li mu je ishod sretan ili tragičan. Pa čak i u slučaju da nam se taj klimaks zaniječe, radi se o želji da nam pritom nataložena masa dojmova zaključa bilo u prsima ili glavi i goni nas da s njima nešto učinimo, da ih nekako istjeramo van, u najmanju ruku da ih sa zadovoljstvom možemo podijeliti s drugima – dakako, ovaj evaluacijski kriterij nije nipošto specifičan samo za film, i niz drugih oblika kulturnog rada sposobno je zadovoljiti ove zahtjeve. Utoliko, dodatno objašnjenje zašto početi gledati filmove umjesto, recimo, čitati knjige treba tražiti u relativno kratkom vremenu potrebnom za konzumaciju prvih.

U tinejdžerskom kontekstu ne treba zaboraviti da su za upečatljive trenutke o kojima pričam nerijetko predisponirani oni koji se tiču otkrivanja seksualnosti, romantičnih afekata, ali ništa manje i oni eksperimentiranja s raznovrsnim opijatima ili, pak, otkrivanja glazbenih ukusa. Sa svim ovim na umu i usprkos tome što su protagonistice Korineova filma već zagazile u postadolescentsku dob, *Proljetno ludilo* doživio sam kao ekranizaciju vlastite tinejdžerske žudnje, ali i estetizaciju tinejdžerske žudnje općenito (opijati, seks, biti cool, grabiti novac, uživati u glazbi, koketirati s nasiljem itd.). Pritom ovdje ne zazivam nikakve psihoanalitičke intervencije – ovaj odlomak i okvir teksta treba shvatiti tek kao

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



“zdravoseljačku” crticu emocionalne povijesti u najjednostavnijoj maniri pučke psihologije.

Vjerojatno najdojmljivija kadar-sekvencu u čitavom filmu ona je u kojoj Alien (James Franco) nagizdan metalnim zubima, *cornrow* pletenicom i megalomanskim naočalama, za savršenog sumraka uz obalu sjeda za svoj bijeli glasovir pored ništa manje bijelog bazena (ovdje, oboje progutanih u crvenilo zalaska sunca) i počinje svirati jednu od uspješnica Britney Spears dok razbojnice koje predvodi u ružičastim skijaškim maskama (s jednorozima!) i sa sačmarkama u ruci počinju izvoditi baletne pokrete i plesati kolo iskreno se udubljujući u taktove i kor sa snenim, u južnjački naglasak zapletenim Alienovim glasom. U jednom trenu Britney preuzima dionicu nakon čega slijedi paralelna montaža idile u suton i scene nasilja, koje Alien i cure provode nad nasumičnim konkurentskim kriminalnim skupinama u *slow motionu*, lišene dijegetskih zvukova.

Ovdje, čini mi se, film na najbolji način uspijeva u onome što bi se moglo nazvati “hubba-bubba estetikom” seksualnosti i nasilja. Ružičasto naprosto proždire dio kadar-sekvence uz glasovir,

kako u tonovima zalaska tako i u kompletićima zanosnih razbojnica i naglašenih s-linija. Tu su i neizbježno fluorescentno zelene i ružičaste tenisice u kojima curke skakuću. Krckanju šećera između zubiju doprinosi i sladunjava pop melodija Britneya hita *Everytime*. No naliče te fluorescentne estetike kričavih boja nije nikakvo maženje sa slatkim curicama na bijelim plahama, već raspojasano divljanje, puka ekstaza loma, krša i kaosa, ispljuvane krvi, slomljenih zubiju, svezanih tjelesa, lamatanja “sačmarkama” i guranja cijevi u tjelesne otvore. Jukstapozicija patničkog *power popa* i u *slow motionu* uhvaćenih grimasa straha i škrgutanja zubi djeluje savršeno, i upravo ta razlika u tonalitetu paralelno montiranih kadrova omogućuje da shvatimo da užitak koji četvorci za glasovinom pruža *Everytime* ne treba nipošto shvatiti ironično. On je ekvivalentan deranju pod tušem u sav glas ili, u najgorem slučaju, simuliranju ironičnog busanja o prsa kada hit zaori plesnim podijem, a koji ondje pod krinkom superiornog ironizirajućeg stava omogućava participaciju na podiju i davanje oduška bez da se razotkrije, iz elitističke pozicije sumnjivo uživanje u masovnom melosu.

Vjerojatno ćemo se par godina kasnije sramiti da smo ikada s toliko ushićenja u sav glas ponavljali stihove nečega što ćemo sada s gnušanjem (ponajviše prema sebi) svesti pod pjesmuljak, no to nipošto ne umanjuje iskrenost emocija koje su doslovno rigale iz nas za takva angažmana. U tome, dakle, leži možda najveći uspjeh filma i posebice ove kadar-sekvence. U mogućnosti da se tinejdžerska žudnja, koju čak i ako želimo nazvati infantilnom, reprezentira bez ironičnog odmaka i kao nešto u čemu smo i sami spremni (nanovo) participirati. Tako u Alienovoj izjavi o Britney kao “jednoj od najboljih pjevačica svih vremena i anđelu” ne treba cinično rovariti za cerenjem ili kreveljenjem koje bi razotkrilo raskorak između izrečenog i mišljenog. To je naprosto mentalitet koji se ne ustrčava od emfatičnih i univerzalnih sudova (je li iz nebrige, neznanja ili nezainteresiranosti za druge fenomene, može se diskutirati) i kojega u najboljem smislu te riječi možemo nazvati tinejdžerskim.

Općenitije, što se “hubba-bubba estetike” tiče, možemo reći da filmom dominiraju kričave, nerijetko fluorescentne boje (najavljene dojmljivim rješenjem za uvodne titlove), snažni koloristički kontrasti, učestali izostanak fokusa, simulacija amaterskog videa, skakanje naprijed-natrag u vremenskom nizu, površan i labavo organiziran narativ, odabir aktualnih pop uspješnica i komercijalnih glazbenih izričaja te, naravno, neizostavna eksploatacija kako ženskih tako i muških tijela (zanimljivo, više Francova nego onog Selene Gomez čijeg se lika film relativno brzo riješi). Na kraju krajeva, film se ne libi radikaliziranja MTV-jevske estetike u uvodnoj kadar-sekvenci (od najočiglednijeg simuliranja felacija lizanjem sladoleda ili svršavanja po licu; u most postavljene djevojke srčano gutaju salve pive iz limenaka koje su momci strateški smjestili uz svoja međunožja). No, iskreno govoreći, ne treba previše razbijati glavu u nakani da se dokuči je li se u filmu generalno radi o perpetuaciji eksploatacije ili kritici iste, radikaliziranjem reprezentacije seksualnih motiva. Razlog tomu jest što je zapravo nejasno što bi bio kriterij za razlikovanje između toga

dvoga. Obje strane mogle bi citirati primjere sebi u prilog, prvi uvodnu kadar-sekvencu, drugi onu u kojemu je Alien taj kojega dvije cure prisiljavaju simulirati felaciju s pištoljem u inverziji muško-ženske dominacije. No, istovremeno, nije teško zamisliti interpretacijsku akrobaciju koja bi napravila upravo suprotnu kategorizaciju primjera ili, pak, smjestila oba u istu skupinu po želji. Stoga, iz perspektive imaginarija tinejdžerske želje važnija je činjenica da je motiv radikalne seksualizacije tijela neizostavan, što opet pitanje kako on funkcionira među ostalim stilskim izborima čini produktivnijim od onoga koje se utapa u ideološka čitanja. Identično rješenje zahtijeva i problem koji bi se mogao ukazati nekom deratizatoru javnog prostora kojemu se umjesto reprezentacije seksualnosti kao problematični glodavac pojavljuje potencijalna glorifikacija nasilja.

Dakako da će se i raspojasana seksualnost i nasilje reprezentirati primamljivim ako se radi o simulaciji imaginarija tinejdžerske želje. Zanimljivije je pitanje kako se to radi. Gore smo vidjeli rješenje kroz jukstapoziciju s aspektom “hubba-bubba estetike”. Nešto mračnije (potpomognuto originalnom glazbom Cliffa Martineza), ali koje ne kaska mnogo za tim, možemo naći u inicijalnoj reprezentaciji pljačke zalagajnice gdje u dugom kadru iz vozila gledamo dvije cure kako u vrućim hlačicama, ali istovremeno u “duksama” te s maskama, pištoljem i čekićem teroriziraju goste, savršeno se sinkronizirano krećući kroz prostor i ostajući u vidokrugu vozila dok ovo opasuje zgradu i plovi kroz raznobojna neonska osvjetljenja što izviru iz zalagajnice. Nije, dakle, teško vidjeti kako je i ovako estetizirano nasilje usklađeno s generalnim stilom filma. Slično je i sa završnim obračunom čiji se uvod odvija na fluorescentno ružičastom molu zagnjurenom u mrak po kojem napreduju zamaskirane spodobе u žutim bikinijima i majičicama s neizostavnim fokusom na stražnjice. Kič? Zasigurno. Ali jedan u kojemu se može uživati bez grižnje savjesti u adolescentskoj samodopadnosti i samodostatnosti.

Mario Slugan

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051BREŠAN; V."2012"(049:3)

Svećenikova djeca (Vinko Brešan, 2012)

Nije uvijek lako biti "protiv". Pogotovo ako su gotovo svi "za". Tzv. javno mnijenje jak je oblikovatelj naših misli, htijenja i osjećaja. No, značenje pojedinih iskaza mijenja se u različitim kontekstima. Tekst je, pak, dio konteksta. Stoga i vrijednosni sudovi smiju biti subjektivnima. Dapače, držim, da jedino takvima i mogu biti. Ne vjerujem u znanstveni verifikacionizam i objektivno značenje, pogotovo ako je predmet interesa u tekstu film kao navlastito umjetničko jedinstvo forme i njegova sadržaja.

Svećenikova djeca počela su se reklamno promovirati još od rujna prošle godine. Spot *Jute san se zajubija* razveseljavao je publiku već za vrijeme 6. MaxTV Filmomanije. Tijekom cijele jeseni emitirano je još nekoliko *foršpana* za isti film.

Nekako u prosincu desila se još jedna medijska *frtutma*. Naime, najavljeni kurikulum Zdravstvenog odgoja – koji je tada počeo izazivati općenacionalnu pozornost – eksplicitno je i nedvosmisleno anatemiziran od Katoličke Crkve koja je neupitno jedan od stožera nacionalne državotvornosti; ista je institucija još jednoč razotkrila svoje namjere i utjecaj na tzv. javno mnijenje. Zavirivanje u bračne postelje državotvornih i inih pripadnika nacije pokazalo je svu prozornost i (sasvim zdravorazumski!) neinteligenciju poglavara, dužnosnika i glasnogovornika ove institucije. Crkva je, jednostavno, upala u zamku koju si je sama postavila rigidnom ideološkom ortodoksijom. Vinko Brešan i Mate Matišić sasvim su se spretno iskoristili ovaj *timing*. Literarni predložak prakticirajućeg katolika preslikao se kod osvjedočenog *hitmakera* vizualnog medija u jedan od najvećih hrvatskih kinohitova (već u prvom tjednu prikazivanja ostvario je rekord i premašio je brojku od 30 000 posjetitelja), *Svećeni-*

kova djeca tako su postala ne samo umjetnički već i društveni fenomen.

Je li sva ta (kako je nazvah) *frtutma* bila opravdana? Nosi li se Brešanov film i kvalitativno s tematiziranim predmetom? Radi li se o ovdje o radikalnoj kritici Crkve – dakle, o onoj koja stvar zahvaća u korijenu? Na koncu, i najvažnije, jesu li *Svećenikova djeca* dobar i vrijedan film?

Put u pakao popločen je dobrim namjerama. Kada i želimo nekome najbolje i kada mislimo da tek izvršavamo svoju, povjerenu nam dužnost, zapravo smo – vrlo često – u službi demonskih sila. Jer, plan ljudski počesto se razlikuje od nedokučive Božje namjere. Čini se da se upravo tim premisama rukovodi i posljednje ostvarenje Vinka Brešana. No dug je i težak put do umjetničke vrijednosti djela, baš kao i do uspjele mu idejne potke. Držim, *Svećenikova djeca* ne opravdavaju umjetničku nego, tek djelomice, svoju idejnu svrhu. Što je tomu razlog?

Na samome početku filma čujemo glas protagonista u *off-u*, a zatim ga i gledamo kako nam se obraća izravno u kameru. Nadobudni mladomisnik Fabijan (Krešimir Mikić) dolazi za kapelana u malo otočno mjesto. No, u samome je mjestu još toliko obljubljeni župnik, don Jakov (Zdenko Botić). Kako bi nekako izborio i svoje mjesto pod suncem, Fabijanu pada napamet bizarna ideja da poveća broj rođenih u odnosu na umrle. Kako će to postići? Ideja je, rekoh, bizarna – probadat će iglicom kondome što ih seksualno aktivni stanovnici kupuju kod lokalnog trafikanta Petra (Nikša Butijer). A i teško je pronaći iglu u plastu sijena (pardon, rupu u kurtonu). No, rezultat (dobra namjera) počinje se ostvarivati tek kada im se u akciji bušenja prezervativa pridruži i drugi prodavač ove vrlo tražene robe. Radi se o vrlom hrvatskom intelektualcu Marinu (Dražen Kühn). Zapravo je isti tek karikatura intelektualca. Marin je lokalni ridikul koji u nacionalnoj opijenosti svuda oko sebe vidi najezdu Kineza, crnaca i... Srba. Iz ove bizarne premise, naravski, kreće i "dobra namjera" autora o komediji.

Likovi koji se pojavljuju u ovoj pripovijesti, međutim, umnogome su ostali tek groteskne ka-



rikature, a cijeli se film pretvara u vrlo proziranu i do paroksizma vođenu – satiru. Brešan, neupitno, za metu svog umjetničkog ataka, uzima Crkvu u Hrvata. Sam mi je Bog svjedok, da se i sam držim *advocatusom diaboli* kada se radi o instituciji koju veliki broj (“pravih”) Hrvata drži neupitnom moralnom vertikalom. Dakle, uloga Rimokatoličke Crkve u njezinoj hrvatskoj inačici, državotvorna je, te upravo stoga legitimitet kritike Crkve svoju osnovu ima u toj i takovoj državotvornosti. Sama, pak, institucija – kroz cijelu svoju povijest od Petra – nositelj je konzervativnog i retrogradnog vrijednosnog sustava koji sputava svaku navlastitost i slobodu. I to kako pojedinca, tako i zajednice. Dakle, u premisi komičkog ismijavanja ove institucije ne vidim ničeg spornog.

Međutim, Brešan i scenarist mu Matišić, kao što rekoh, ovo ismijavanje, dovode do paroksizma. Ne postoji niti jedan element ove pripovijesti koji u sebi ne nosi osebujnu idejnu anatemi-zaciju kojom se ova institucija u povijesti i sama služila. Ne mislim niti da je protagonist filma, dakle, svećenik, zapravo, pozitivan lik – kako su ga neki kritičari okarakterizirali – zbog “dobrih namjera”. Tematizirajući, dakle, važnost i znače-

nje (a zapravo ideološku manipulaciju) Crkve u konstituciji nacionalnog identiteta Hrvata, ali i državotvornosti suverene im političke zajednice, autori su donekle zanemarili one druge čimbenike koji utječu na to zašto smo takvi kakvi jesmo.

Motiv koji je nesumnjivo u aktualitetu Brešanova filma jest i svećenička pedofilija. On je, ponovno, doveden do paroksizma u samom poetiranju filmske pripovijesti. Jer, iako mogu opravdati dramaturšku slobodu pisca i vizualnog utjelotvoritelja teksta, poenta je priče manihejski monokromatska. Naime, nekako je odveć crno-bijelo postavljena. Crkva je zlo. Maniheizam je to koji u umjetničkom artefaktu djeluje nekako neuvjerljivo. Stvar je osjetljiva i za same kritičare institucije, ako je baš sve tako crno-bijelo. Dakle, iza omiljenosti staroga župnika u lokalnoj zajednici nadvija se sablast pedofilije. No, pokušajmo stvar radikalizirati. Nije li pedofilija onaj skriveni opsceni dodatak (Žižek) same te institucije? Kao što je to, uostalom, i homoseksualnost u vojsci (naizgled proskribirana, homoerotika je sadržana u svim ritualima unutar zidova vojarni).

Pedofilija je medijski i globalno sveprisutan motiv. Posebice kod svećenstva. Gomilanjem

svoga zla na svećeničke mantije, i stari će don Jakov biti pedofil. On će se polakomiti za djevojičicom. Posljedice će biti krajnje tragične. Kazna je ultimativna... utapanje, smrt. A kultura smrti bit će zadnjom porukom, koja se poput bumeranga vraća na Kaptol, u posljednjoj sekvenci. Usmjerujući na samome kraju filma pozornost gledatelja baš na taj toponim, Brešan ukazuje i na začarani krug sakramenta svete ispovijedi. Radi se, *nota bene*, o tajni. No tajna sakramenta više nije tajna. Što stoji iza ovog razokrivljanja tajne? Slijedi li neka katarza? Može li se govoriti i o nekom (ko/z/mičkom, ali i ljudskom) pročišćenju? Odgovor na ova pitanja nije razlučiv iz *Svećenikove djece*.

Kakav je, dakle, ovaj film po uvjerljivosti svoje umjetničke poruke? Može li se ocijeniti potvrđivanjem Brešanova filmskog talenta nakon nekoliko uspješnih ostvarenja? Držim da ne! I to zbog paroksizma poruke, zbog etičkog manihejstva, poradi karikaturne predvidljivosti svojih likova, koji su tek lutke na koncu neumitnog usuda i prokletstva, ponajviše stoga što film biva više pamfletom negoli komedijom, odnosno satirou.

Svećenikova djeca pokušavaju se ambijentalno vratiti prvim Brešanovim filmovima. Naime, dalmatinski mentalitet bio se pokazao podatnim za humorne scenarističke predloške autorova oca, Ive Brešana, i za navlastitu mu grotesku. Autori *Svećenikove djece*, namah je jasno, već od spomenuta protagonistova obraćanja u kameru, nastoje stvoriti jednu angažiranu umjetničku satiru. Naravno, satiru koja bi dovodila i smijeh na lica gledatelja. U tu svrhu, međutim, koriste se i sredstvima koja bitno narušavaju narativnu uvjerljivost priče. Osim već spomenute karikaturnosti karaktera, ubačeni kadrovi komentara s vidljivo artifičijelnom scenografijom, trebali bi pridonijeti humornosti fature. Takav je i, navodno, "urnebesno" smiješni kadar/foršpan u kojemu Azijat i tamnoputi ljudi u tradicionalnim dalmatinskim odorama pjavaju *Jute san se zabubija*.

Brešan, jednostavno, nema inventivnih solucija za poticanje humora, kao nekad. Ali, čini se da se snalazi – valjda je to bila i dobra namjera – u političkoj kritici. Ipak, on i Matišić i ovdje se

utječu stereotipima. Jer, kako drukčije protumačiti homoerotski odnos lokalnih šefova HDZ-a i SDP-a, negoli kao populistički stereotip? Posebno mjesto u *Svećenikovo* djeci zauzima priča o ludoj Anđi (Jadranka Đokić). Ona ostavlja kukavičje jaje, tj. malo dijete pred Fabijanovim vratima. Petar i njegova neplodna žena Marta (Marija Škaričić) usvajaju dijete. No, kakvo je to dijete, što ga kao plod ljubavi uzima ovaj katolički, hrvatski par? To je dijete luđakinje začeto u umobolnici. Idejna strana filma doista je radikalna.

Brešanova korjenita kritika ovdje u namjeri, čini mi se, preuzima sliku hrvatske provincije kao broda luđaka ili, pak, Rimbaudova simboliističkog *Pijanog broda*. Sekvenca u kojoj se pijani Jure (Goran Bogdan) uspne na toranj s hrvatskim stijegom upravo je to. A slika Hrvatske koju nam nude Matišić i Brešan slična je onoj iz stihova TBF-a: "Lipa naša, silovana!" No, pravi predmet autorske poruge opet je i tek Crkva. Ona je baš besprizorna. Podilaženje stereotipima prisutno je i u sekvenci biskupova dolaska na otok brodicom. Kada lokalni kibici vide plovilo, kažu kako "mora biti da je od nekog tajkuna ili mafijaša". Tada izviri biskup (Lazar Ristovski). Posebice su ta karikaturnost i stereotipi prisutni u Fabijanovoj ispovijedi istome biskupu, a kada mu ovaj ne priznaje nikakav grijeh sve dok nije – pedofilija.

Fabuloška i narativna autorska nesnalaženja tek su dio priče. Brešan i Matišić, jednostavno nisu smislili, a niti snimili dobar i uvjerljiv film. Njegovi su umjetnički dosezi u najmanju ruku prijeporni i zanatski šepRTLjavi... zbrkani. Ideja i moralka pojeli su koherentnost cjeline njihova filmskog uratka. Zašto *Svećenikova djeca* ne pripadaju u filmsko-umjetnički uvjerljive artefakte? Jer su u filmu sva zla zapravo smještena u utrobu zlosretne kaptolske nemani. Kad je negativac toliko jasno iskazan, što nam još ostaje za razotkriti? Kao filmska komedija nije osobito smiješan, još manje duhovit, a kao satira, previše je selektivan i isključiv. Zanatski korektan, u narativnom je postavu tragikomički neuvjerljiv i zbrkan.

Marijan Krivak

UDK: 791.633-051ŽARKOVIĆ, D."2013"(049.3)

Zagonetni dječak (Dražen Žarković, 2013)

Kada se prije dvije godine na repertoaru domaćih kina pojavila obiteljska pustolovna komedija *Koko i duhovi* (Daniel Kušan, 2011), adaptacija istoimenog i najpoznatijeg romana za djecu danas pokojnog redateljeva oca Ivana Kušana, koji je zajedno sa sinom svoju prozu pretočio u filmski scenarij, velika gledanost filma ovjenčanog Zlatnim arena za najbolju montažu i glazbu, Nagradom publike i *Vjesnikovom* nagradom Breza za najboljeg debitanta u Puli bila je izuzetak od tada u pravilu slabo posjećenih projekcija domaćih naslova. Kad je godinu i pol kasnije u distribuciju krenuo nastavak pod naslovom *Zagonetni dječak*, drugi dio planiranog petodijelnog serijala celuloidnih adaptacija pustolovina Koka Milića, stanje u domaćoj kinematografiji bilo je znatno izmijenjeno, pa se također rado gledan film u režiji Dražena Žarkovića nastavio na niz komercijalno prilično uspješnih ostvarenja kakva su *Sonja i bik* (Vlatka Vorkapić, 2012) i *Svećenikova djeca* (Vinko Brešan, 2012).

Trenutno je u domaćem filmu moguće razlučiti tri glavne struje: onu naglašenije komercijalno i populistički usmjerenih projekata među koje, pored *Sonje i bika* te *Svećenikove djece*, spadaju romantična komedija *Majstori* (Dalibor Matanić, 2013) i u vrijeme nastanka ovog teksta aktualni kinohit *Šegrt Hlapić* (Silvije Petranović, 2013), onu ambicioznijih art-naslova kakvi su primjerice *Pismo ćaći* (Damir Čučić, 2012), *Halimin put* (Arsen Anton Ostojić, 2012) i *Ćaća* (Dalibor Matanić, 2011), te ona u kojoj autori artistske pretenzije pokušavaju uskladiti s komercijalnim ambicijama, a u koju se ubrajaju socijalna drama s elementima trilera *Ljudožder vegetarijanac* (Branko Schmidt, 2012) i humorna egzistencijalna drama *Kauboji* (Tomislav Mršić, 2013). Kao i u slučaju spomenutih filmova Vlatke Vorkapić i

Vinka Brešana, i obiteljska pustolovna komedija *Zagonetni dječak* komercijalno je, ali, nažalost, ne i kvalitativno uspješno ostvarenje, jer je u sva tri slučaja riječ o djelima kod kojih nedostaci izrazito pretežu nad vrlinama.

Štoviše, *Zagonetni dječak* je u cjelini i slabiji od *Koka i duhova*, ionako beskrvnog i tromo režiranog naslova, dijelom stoga što pored možda i veće anemičnosti i statičnije režije pati od još izrazitijeg nedostatka šarma i duha kao i od manjka zbivanja, a dijelom i iz razloga što je novim avanturama malog junaka i njegovih prijatelja prilično teško opet "progledati kroz prste" i prema njima biti blagonaklon, jer je sad već jasno da ti nedostaci nisu izuzetak nego pravilo. Makar je u slučaju oba filma nemoguće zaniijekati da ih mali gledatelji dobro primaju, iz čega bi u smislu udovoljavanja ukusu i očekivanjima ciljane publike slijedio zaključak o uspješnosti projekata, to ipak ništa ne govori o njihovoj kvalitativnoj razini. Dok su sve boljke *Koka...* jasno razvidne pa i izraženije u nastavku, Žarkovićev film pada i u segmentima u kojima je prethodnik barem korektan. Bistar i znatiželjan dječak Ratko Milić zvan Koko sa šegrtom Hlapićem čini dvojac najpoznatijih junaka domaće proze za djecu, a posrijedi je lik u kreiranju za kojeg je Ivan Kušan posegnuo i k nekim autobiografskim detaljima. Nastale pod utjecajem romanâ *Pustolovine Toma Sawyera* (Mark Twain, 1876), *Emil i detektori* (Erich Kästner, 1929) i *Junaci Pavlove ulice* (Ferenc Molnár, 1906), Kokove avanture odigravaju se u Kušanovu rodnom Zagrebu, a u protagonistov lik upisane su i neke piščeve karakterne osobine. One se razvidne i u filmovima u kojima je Koko inteligentan, među vršnjacima dominantan, ali i donekle arogantan i u tom smislu zamoran lik.

Pozitivan infantilni duh cjeline i njen umjereni ironijski odmak, korektno, ali ne i detaljno, te u nekim slučajevima površno scenografsko rekreiranje razdoblja (isti crveni Renault 4 pojavljuje se gotovo u svakoj trećoj sceni), smijeh mladih gledatelja na pravim mjestima te dovoljno pregledna naracija osobine su i ovog filma, u kojem je međutim šarm izvornika prisutan tek

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



u tragovima. Sve ono loše iz prethodnika i ovdje bode oči, od neuredne i pomalo nezgrapne dramaturgije, u kojoj je srećom ipak manje elipsi nego u prvom filmu, preko spomenute krute i nemaštovite režije, koja dominirajuće dijaloške scene često rješava jednostavnom izmjenom planova i kontraplanova, potom ukočene glume mladih glumaca koji prečesto djeluju starmalo (u *Koku...* vrlo dobra Nina Mileta, kao junakova sestra Marica, posve je gurnuta u zapećak, a štreber Zlatko kojeg tumači Kristian Bonifačić odmah na početku biva isključen iz priče), do maksimalnog pojednostavnjivanja priče i stereotipiziranja likova i dramskih situacija, za što odgovornost snose scenaristi Hana Jušić, Daniel Kušan i Dražen Žarković. Statična i nimalo nadahnuta Žarkovićeva režija pritom ne predstavlja osobito iznenađenje, jer je ista opterećivala i njegovu kriminalističku komediju *Novogodišnja pljačka* (1997), kao i sportsku komediju *Ajmo žuti!* (2001). Obilježja spomenutih filmova su mediokritetstvo i trivijalnost, osobine koje posjeduje i *Zagonetni dječak* koji, pak, pati i od pojednostavnjenih i karikiranih likova odraslih (primjerice, strogi čuvar u dječjem domu u tumačenju Milana Pleštine sveden je na nekoliko prijetećih pogleda i grimasa, a inspektor kojeg u sasvim suvišnoj i gotovo cameo-ulozji

interpretira Rakan Rushaidat ovdje je karikatura sebe iz prethodnog filma), potpuno zapostavljenih Kokovih obiteljskih odnosa, kao i obiteljskih zaleđa njegovih prijatelja, te konvencionalnih i klišeima opterećenih odnosa među malim likovima.

Jedini tračak intrigantnosti predstavljaju naznake buđenja seksualnosti u liku djevojčice Marijane (Vanja Markovinović), Kokove nesuđene saveznice koja će se zateći u više sugeriranom no jasno profiliranom romantičnom trokutu kojeg čini s Kokovim prijateljem Tomom (Karlo Maloča), koji tu seksualnost i njezinu refleksiju u sebi nesvjesno i sam registrira, te zagonetnim dječakom iz naslova, Mirkom (Toma Budanko), koji zapravo nije onaj za koga se predstavlja. Nedostatak zbivanja kao najveći problem pokušao se riješiti dvojako, s jedne strane dinamiziranjem dijaloških scena likova koji su u stalnom, makar i usiljenom i nepotrebnom kretanju, a s druge razmjerno domišljatim montažnim rješenjima Slavena Zečevića, koji i ovdje, kao i u prethodniku, odabire najbolja pa i najatraktivnija moguća rješenja. Fotografija Marija Sablića estetizirana je i atmosferična koliko može biti, u sekvenci sna s oklopom i velikim somom (Jurom?) u određenoj mjeri i dojmjljiva, a glazba Dinka Appelta korek-

tno prati priču i dijelom sugerira realno nepostojeće dramski intenzivnije odnose među likovima. Antonio Parać u ulozi Koka za nijansu je uvjerljiviji nego u prethodniku, ali opet povremeno “drven” i suočen s problemima u izgovaranju dužih rečenica, tako da se zanimljivijim i u ovom filmu čine sporedni likovi, ne zagonetni Mirko, nego spomenuti Tomo i Marijana. Ako se njihov odnos nastavi razvijati u naznačenom smjeru s buđenjem (ne)osviještene seksualnosti, to bi mogao biti najintrigantniji segment sljedećeg nastavka.

Josip Grozdanić



75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

188

UDK: 791.633(049.3)

Janko Heidl

Temeljne misli o filmotvorstvu

Laurent Tirard, 2011, *Filmske lekcije*, s francuskoga prevela Vanda Mikšić, Zagreb: MeandarMedia

Premda kombinacija ozbiljnog naslova, likovnog rješenja ovitka (dizajn: Bestias) – s profilom zamišljene osobe kojoj se po glavi motaju raznorazni artefakti iz filmotvoračko-filmoprikazivačkog arsenala – i debljine (384 str.) na prvi pogled sugerira kako su *Filmske lekcije* zahtjevno analitičko-mudroslovno podučavalačko štivo, riječ je o uvelike pitkoj, čitkoj, pa i zabavnoj knjizi, laka prohodnost koje nimalo ne umanjuje težinu sadržajne mudroslovnosti ili pružanja uvida u tajne i slojevitosti redateljskoga zanata koji joj je u fokusu. Tajne zanata, doduše, mnogi od ovdje zastupljenih redatelja zapravo ni sami ne znaju objasniti, a neki od njih ne libe se ni javno reći da taj umjetnički poziv ne smatraju osobito slojevitim i da ga nipošto ne treba mistificirati, osim ako mistifikacijom smatramo neegzaktnost ideje o tome da je osnovni preduvjet za obavljanje te djelatnosti bez naročitih problema – biti talentiran. Ovako primjerice zbori Woody Allen: “Režija nije ni po čemu tajanstvena ili složena. ... Proces ne treba pretjerano intelektualizirati. Dovoljno je slijediti instinkt. Ako to činite i imate dara, bit će lako. Ako ga pak nemate, bit će jednostavno nemoguće.” No svi se intervjuirani, čini se, trude iskreno i svrsishodno iznijeti svoja razmišljanja te sa zainteresiranima podijeliti zaključke do kojih su došli nakon godina ili desetljeća uspješnog bavljenja filmskom režijom.

Prije no što se etablirao kao scenarist i redatelj, Francuz Laurent Tirard (1967), čiji je

posljednji naslov izrazito populistički usmjerena komedija *Asterix i Obelix u Velikoj Britaniji* (*Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté*, 2012), po završetku filmskog školovanja u SAD-u radio je kao filmski novinar te je u časopisu *Studio Magazine* nekoliko godina objavljivao rado čitanu kolumnu razgovora s renomiranim filmskim redateljima nazvanu *Filmske lekcije*. Osobitost intervjua bila je ta da je Tirard svima uvijek postavljao ista pitanja, ali ne ona uobičajno novinarska, nego ona kakva bi sineast postavljao sineastu, a o kojima je, kao tada neostvareni budući filmotvorac, i sam učestalo mozgao.

Nekoliko godina po Tirardovu napuštanju novinarske epizode ti su razgovori, pod njegovom nadležnošću, prikupljeni u ovoj knjizi koja obuhvaća susrete s 39 redatelja sa svih strana svijeta, među kojima je – nesumnjivo zahvaljujući Tirardovoj nacionalnosti te prirodnom interesu i poznavanju domaćeg filma – ponajviše Francuza (čak trinaest, dakle ravno trećina). Po količinskom ih udjelu slijede Amerikanci (njih jedanaest) dok su ostale zemlje zastupljene jednim do dvojicom predstavnika. Generacijski raspon pokriva više od pola stoljeća – najstariji intervjuirani je veteran Arthur Penn, rođen 1922, najmlađi je Mathieu Kassovitz, rođen 1967 – a najviše je onih rođenih između 1940. i 1954, dakle filmaša srednjega, zreloga naraštaja, s povelikim iskustvom iza sebe i pretpostavljivo bogatom umjetničkom budućnošću ispred sebe, pri čemu ne treba za-

boraviti da je Tirard s njima razgovarao tijekom druge polovine 1990-ih i prve polovine prvoga desetljeća ovoga stoljeća.

Razgovori su razmjerno kratki i obvezno sadrže nevelik uvod u kojem Tirard iznosi kakvu impresiju vezanu uz susret uživo s određenim redateljem. Redateljeve odgovore slijedi njegova filmografija koju je, kako bi nadoknadila vremenski odmak između objavljivanja izvornika i hrvatskog izdanja, upotpunila prevoditeljica knjige Vanda Mikšić. Među intervjuiranim nema nekih nedvojbjenih velikana poput primjerice Wenera Herzoga, Stevena Spielberga, Nikite Mihalkova, Abbasa Kiarostamija, Mikea Leigha ili Quentina Tarantina, no kako u uvodu pojašnjava sam Tirard, knjiga ne predstavlja njegov izbor najvećih živih redatelja, nego pokazuje do kojih je redatelja iz svojeg izbora uspio doći.

Tirardove *Filmske lekcije* poprilično podsjećaju na podjednako zanimljive knjige *Moj prvi film (1 i 2)* (Faber-Faber/Propeler Film, 2006. i Pantheon/ZFF, 2008) Stephena Lowensteina, u kojima su, podsjetimo, tridesetorica slavni redatelja govorila o iskustvima snimanja prvoga dugometražnoga filma, a nije nezanimljivo primijetiti kako se među izabranicima i *Mog prvog filma* i *Filmskih lekcija* našao Emir Kusturica kao očito jedini autor s područja bivše SFRJ kojega se doživljava pripadnikom suvremenog svjetskog redateljskog panteona.

U knjizi, zanimljivo, nigdje nisu navedena Tirardova pitanja, no iz odgovora se s popriličnom sigurnošću može iščitati da se ona odnose na svrhovitost filmskih škola, na rad s glumcima, na to za koga se snima film, na pojam autorstva (i Claude Chabrol i Jean-Luc Godard, dvojica od začetnika *politike autorstva*, upozoravaju kako je ona uvelike pogrešno protumačena), na odnos scenarija i filmskoga djela, na proračunske uvjete i okolnosti, na eventualne redateljske preferencije u izboru objekta, pokreta kamere, duljine kadrova i sličnoga, a svakako valja imati na umu da su ispitanici govorili ponajprije o dugometražnom igranom

filmu, mada mnogo toga rečenoga nesumnjivo vrijedi i za ostale filmske vrste i rodove.

Većina se intervjuiranih izriječno slaže u procjeni da je učenje režije teorijskim putem od slabe koristi, ako ne i besmisleno. Najbolji način učenja o filmu je uzeti kameru i snimati, kažu i Godard i Sydney Pollack i Bernardo Bertolucci i David Lynch i Steven Soderbergh, a koristiti može boravak na tuđem setu, bavljenje montažom ili animacijom, gledanje filmova ili pak, smatra Wim Wenders, pisanje o filmu. “Želite li naučiti taj zanat, psihijatar će vam biti važniji od profesora”, misli Pedro Almodóvar, a slično tomu, Allen drži da su disciplina i psihička uravnoteženost važniji od vladanja tehnikom. Nije, dakle, naodmet pitati se što potencijalni budući redatelj može naučiti iz ove knjige. Posve je jasno da ne može naučiti režirati, ali nesumnjivo može pročitati mnogobrojne korisne savjete s jedne strane, a s druge, s obzirom na šarolikost izrečenih misli, dakle nepostojanje jedinstvenog sustava, osnažiti vjeru u samoga sebe i u vlastite ideje.

Uz to, jednostavno rečeno, svakom je filmoljupcu uvijek zgodno pročitati što o filmskoj umjetnosti misle i govore oni koji je stvaraju te eventualno provjeriti koliko je to su suglasju s onime što o njoj bilježe teoretičari-promatrači. *Filmske lekcije* ne nude ni anegdote ni *zgodne štiklece*, dok se na prste jedne ruke mogu izbrojiti konkretni savjeti poput Pollackovih uputa za rad s glumcima i otkrivanja pokojeg sitnog trika za stvaranje napetosti ili Lyncheva *izuma* za ostvarivanje posebnog dojma vožnje kamere. U ponudi su razmjerno opće, pomalo maglovite, ali uistinu temeljne misli o filmotvorstvu sazdane na neposrednom djelatnom iskustvu, a možda najpoticajniji aspekt cjeline ukupni je dojam entuzijazma i strasti kojima o svojem umjetničkom poslu razmišljaju i oni najtjeskobnijega stanja duha, poput jedine intervjuirane žene Claire Denis.

Kako kaže Jean-Pierre Jeunet: “Nema općeg pravila kako režirati, svi su pristupi dobri ako film funkcionira. Na svakome je da iznađe

vlastitu formulu.” Tako primjerice John Woo pronalazi odgovarajuću glazbu te uz njezin ritam i osjećaj priprema, snima (često s *walkmanom* na ušima, ne slušajući dijaloge!) i montira određenu scenu. Claude Lelouch, čiji filmovi ostvaruju velik komercijalni uspjeh, na setu se gotovo posve predaje improvizaciji i u konačnu verziju filma mahom uvrštava *slučajne* snimke, one koje nisu bile ni napisane ni osmišljene, nego su se dogodile tijekom snimanja, uključujući i razgovore glumaca prije i poslije *službenog kadra*. Wong Kar Wai ne može napisati ni redak scenarija prije no što pronađe i obiđe lokacije na kojima će se odvijati budući film, dok je Allenu najdraže lokaciju prvi put vidjeti tek kad dođe na samo snimanje. Takeshiju Kitano prioritet je kompozicija slike, Wendersu pripovijedanje priče, a Tim Burton kaže da snažne slike postaju priča. Lars von Trier smatra da postupak izrade treba biti vidljiv, Chabrol preferira klasičan pristup *nevidljive režije*. Za Soderbergha je najvažnija karika montaža, Lynch, Jim Jarmusch i Alejandro González Iñárritu smatraju da zvuk čini barem 50% filma, Almodovaru su osobito važne boje i teksture te veliku pozornost poklanja tonovima, intenzitetu i sugestivnosti. Kusturica nastoji u gledateljevu nesvjesnome stvoriti neki melodični doživljaj, ne prenoseći mu racionalnu poruku, Von Trier kamerom materijalizira opsesivne vizije, André Téchiné hvata i kanalizira energiju. Jedni prvo određuju parametre kadra te potom u njih postavljaju glumce (Kar Wai, Allen, Michael Mann), drugi namještaju kadar prema glumcima (David Cronenberg, Burton, Woo). Jedni zastupaju pokrivanje scene iz što više kutova i planova, sa što više kamera (Woo, Von Trier, Lelouch), drugi snimaju kadar na samo jedan način, onako kako su zamislili, bez pokrivanja (Allen, Burton, Patrice Leconte). Jeunet teži apsolutnoj kontroli, Almodóvar smatra da je ona nemoguća.

Soderbergh, Von Trier, Kar Wai, Denis Arcand i još neki smatraju da je bolje raditi s ograničenim negoli s neograničenim novča-

nim sredstvima (Wenders: “Što su novčana sredstva ograničenija, to ste vi više gospodar svojeg filma. Što je budžet veći, to se vi više pretvarate u roba.”), dok je primjerice Jean-Jacques Annaud posve suprotnoga stajališta: “Smatram da je žalosno kada režiseri obilaze producente s riječima: ‘Evo, imam filmić koji nije skup, pa ako i ne bude uspješan, nećete mnogo izgubiti.’ Budimo iskreni, u kome takve riječi mogu probuditi želju? Ja u svakom slučaju ne bih volio provesti četiri godine svojeg života imajući na umu da je moje obećanje skromni neuspjeh.”

Gotovo da bi se moglo reći: koliko uspješnih karijera – toliko pristupa i teorija, no mišljenja se u mnogočemu i podudaraju. Ponajprije u tome da ništa nije važnije od toga da filmaš mora imati što za reći. Riječima Martina Scorsesea: “Prvo pitanje koje si morate postaviti ako želite snimiti film jest: ‘Imam li što reći?’ Nije to nužno nešto doslovno, što se transkribira u obliku dijaloga. Ponekad želite samo priopćiti neki dojam ili osjećaj. I to je dovoljno. Ali nije jednostavno, daleko od toga.” Na pitanje o tome za koga se snima film, većina ih, pa čak i *Holivudani*, odgovara da film snimaju za sebe kao gledatelje koji bi htjeli vidjeti baš takav film. Nijanše tog općeg stajališta možda je najbolje u jednoj rečenici obuhvatio Steven Soderbergh: “Ne mogu potpuno apstrahirati publiku, ali recimo da prema njoj imam odnos kakav roditelj ima prema djetetu: želim mu ugoditi, ali nisam zbog toga spreman popustiti svakom njegovu hiru”, a duhovitije zaoštrio Woody Allen: “Kad kažem da film radim za sebe, to ne znači da prezirem publiku... Mislim da je smiješno pokušavati dokučiti što će se svidjeti drugima. Ne samo da je to doslovno nemoguće nego se... (onda) postavlja pitanje zašto ne pustite publiku da dođe na set i režira film umjesto vas.”

Jedna od osnovnih redateljevih zadaća je “znati nametnuti svoju viziju” (Scorsese, Kusturica, Iñárritu...), odnosno “osigurati da film bude njegov od početka do kraja. Režiser mora biti apsolutni gospodar filma. Čim posta-

JANKO HEIDL:
TEMELJNE MISLI
O FILMOTVOR-
STVU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ne sluga, izgubio je.” (Allen). Također, kako je lijepo formulirao Cronenberg: “Uloga sineasta je da za svaki kadar iznađe idealnu ravnotežu između onoga što se očekuje, i što je nužno, te onoga što je uzbudljivo.” Iz vida, potom, nikad ne treba izgubiti izvornu iskru nadahnuća, valja “imati sluha za nove ideje, a istodobno stalno držati na oku svoju početnu ideju” (Lynch) i treba “imati samopouzdanja, što ne znači držati se svoga kao pijan plota, u protivnom onemogućujete čaroliju” (Scorsese), jer “odlučnost je vrлина, ali nepopustljivost je najčešće mana” (Allen).

U radu s glumcima najvažniji je dobar izbor (Allen: “Angažiram darovite ljude i puštam ih da čine ono što znaju.”), pri čemu nije uvijek najbolje da glumac točno utjelovljuje lik iz scenarija (Soderbergh, Claude Sautet), jer glumac treba biti zanimljiv i treba iznenaditi i samog

redatelja. Rad s glumcima “je tipičan primjer posla koji se ne može podučavati” (Almodóvar), a za dobre glumačke izvedbe glumce je, veličina, potrebno voljeti, čak biti u njih zaljubljen (Kar Wai), imati u njih povjerenja, osigurati im ugodno radno okruženje i dati im slobodu, dok tek pokojni redatelj smatra da se bolji rezultati postižu čvrstom rukom i oštrom manipulacijom (Pollack, Oliver Stone).

Većina će reći kako je izrada filma istraživanje kojega se cilj otkriva tek na samom putu, a možda ni tada, dok se u jednome slažu baš svi: čarolija se događa na setu, na samom snimanju, uspjeti trenuci neočekivanoga najdragocjenije su što film može biti. Valja, dakle, slijediti instinkt, “ali instinkt ne može biti opravdanje za svaštarenje” (Kar Wai), a krucijalno važne su temeljite pripreme, jer upravo one omogućuju spontanost na samom snimanju.

UDK: 791.63/.64(049.3)

Maja Peterlić

Uzмите ucijelo život filmaša

François Weyergans, 2011, *Boksačka demencija*, s francuskoga prevela Sanja Šoštarić, Zagreb: Disput

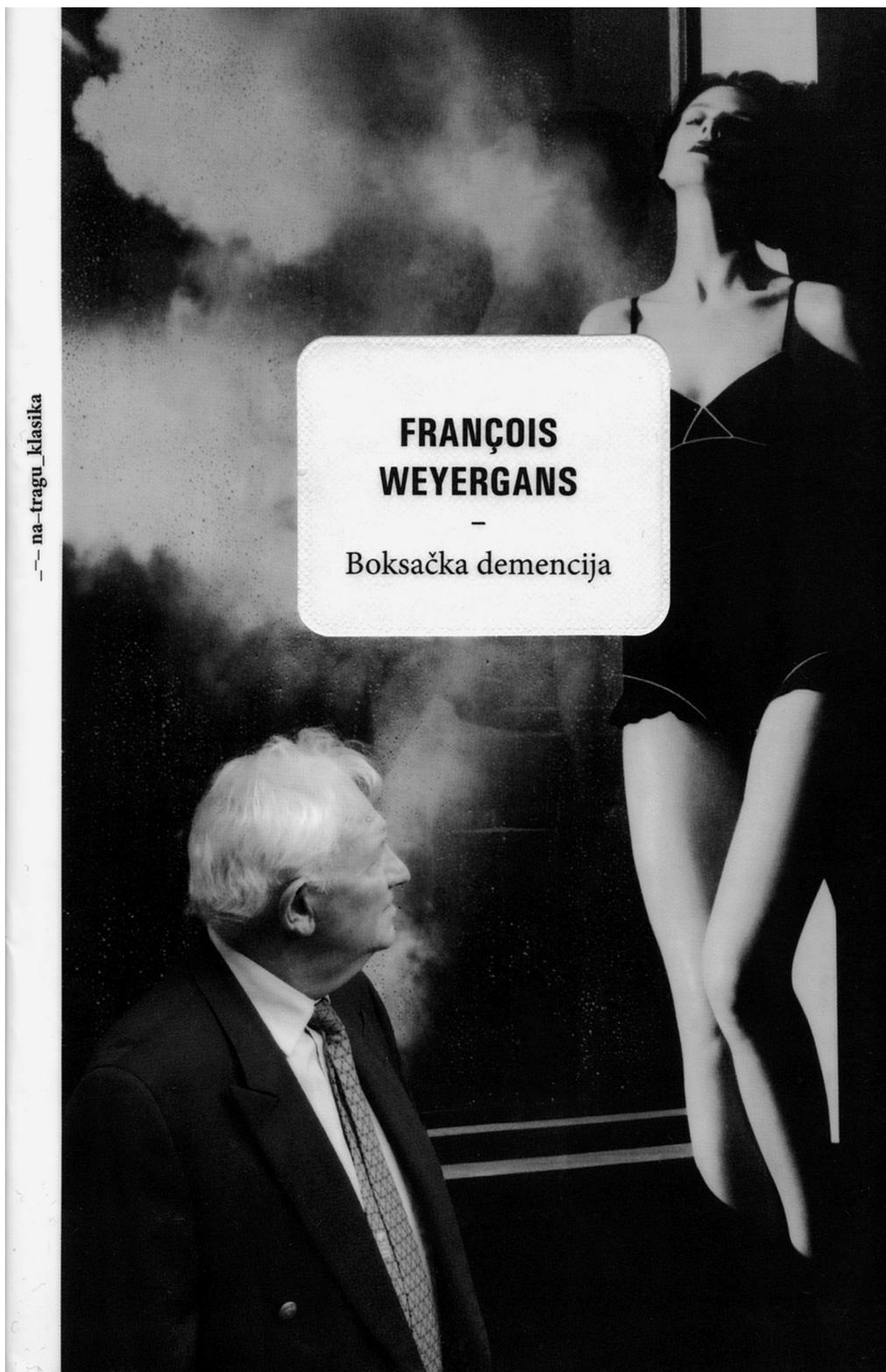
Može li osamdesetdvo­godišnjak, naslućujući skorašnju smrt, uspjeti pospremiti nered svojeg života, što, sustavno taložen, prije ili kasnije sustigne svako biće, ne bi li “zatražio vraćanje duga, naknadu, odštetu sastavljenu od toga da mu se napokon prizna pravo na postojanje nakon što je tako dugo bio skriven od svijesti i pogleda”? Starčev progonjenički izgled, kako ga sam naziva, rezultat je upravo toga nereda, za koji vjeruje da je potpisao ugovor sa smrću “koji upravo neredu omogućava da do mile volje uživa u situaciji prije nego što se smrt uplete”.

Tako razmišlja Melchior Marmont, umirovljeni filmski producent i distributer, koji u starosti prvi put ulazi u kuću svojega djetinjstva, punu onih slatkih detalja što bude uspomene: široko starinsko stubište i ograda od kovana željeza, mistična ljepota prostranih salona gdje se igrao s braćom, noću zastrašenom vampirskom bjelinom zavjesa, zagonetna priča o majčinu mađarskom podrijetlu. Tu su i prepričavane pustolovine iz života roditelja, kao i one njihovih predaka. Puštajući sjećanjima da nastave navirati, u samoći vile Melchior odmata i klupko vlastita života, dok se ono sasvim ne prostre pred njim: rođen kada i filmska umjetnost (žarko želeći, kako kaže, da umre prije nego što se to dogodi filmu), prošavši dva svjetska rata i tri braka, Melchior, danas nemoćan i umoran, s već napisanim memoarima i zgotovljenim autobiografskim filmom, duboko sagledava plodove svojega rada. Ima tu i

gorkih epizoda: niz nikada snimljenih filmova unatoč završenim scenarijima i dogovorenim snimanjima, veliki novci olako stečeni pa zatim nehotice spiskani, rastanci kojih je izbrojio možda više nego sretnih susreta. Uz, naravno, i uspjele poslove, Melchiora su pratili i neoprostivi gafovi, komplicirani odnosi sa suradnicima, te intenzivno proživljavane veze sa ženama, što ih nikada nije potisnuo iz srca.

Čitateljima se tako spontano nametnuo složen književni junak, deziluzionirani filmaš raznolika životopisa i mnogobrojnih (ne)ostvarenih ambicija, kojemu je kao jedina konstanta zauvijek ostala privrženost filmska umjetnost, što je obojila njegovu osobnost i zacrtala mu sudbinu.

Prošle je godine, u Disputovoj ediciji Na tragu klasika, objavljena Renaudotovom nagradom ovjenčana *Boksačka demencija* (*La Démence du boxeur*, 1992), druga u nas prevedena knjiga francusko-belgijskog akademika François Weyergansa, romanopisca čiji je život, baš kao i onaj njegova lika Melchiora, oduvijek bio natopljen filmom. Naime, nekadašnji esejist časopisa *Cahiers du cinéma*, solidan scenarist i redatelj nekoliko kratkometražnih, srednjometražnih i dugometražnih filmova (hvaljeni su mu dokumentarci o koreografu Mauriceu Bédartu i o Robertu Bressonu), od rane je mladosti isticao svoju neobičnu privrženost sedmoj umjetnosti, iako je tijekom vremena odlučno, kako navodi francuski portal <evene.fr>, “kameru zamijenio perom”. I to prilično uspješno: unatoč po-



**FRANÇOIS
WEYERGANS**

—
Boksačka demencija

-- na-tragu_klasika

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nekad dugim čekanjima na izlazak sljedećeg romana, njih je dvanaest ugledalo svjetlo dana već potkraj 1960-ih (prvi roman, *Salomé*, objavljen je 1968), od kojih su neki osvojili prestižne književne nagrade. Osobito je cijenjen njegov, prema mišljenju mnogih kritičara i najbolji, roman *Tri dana kod moje majke* (*Trois jours chez ma mère*, 2005, dobitnik Goncourtove nagrade, također objavljen u ediciji Na tragu klasika), živo pisana ispovijest muškarca koji u tri dana intenzivno proživi i osvijesti odvajkada zamršen odnos s ostarjelom majkom i ostalim članovima obitelji. Motivski i stilski prilično mu srodan, trinaest godina stariji roman *Boksačka demencija* već je nagovijestio ono što će *Tri dana kod moje majke* samo učvrstiti: narativ složen od pitkih rečenica, koji uz česta vraćanja u različita razdoblja prošlosti protagonista iznosi bogat svijet jedne osobe, s njezinim vrlinama i nedostacima, dosljedno karakterno formirane kroz odnose s ostalim likovima i u različitim situacijama. Tekst je to koji otkriva autorovo iznimno divljenje pojavnim, zaustavljajući se često na opisu izgleda uporabnih predmeta ili naoko beznačajnih radnji junaka, pun citata i navoda, što imena (često poznatih, prepoznatljivih osoba iz svijeta struke), što filmova ili knjiga – predmeta fascinacije likova opterećenih prolaznošću vremena i vlastitim starenjem.

Boksačka demencija tako oslikava život nimalo isklišejiziranog “mudrog starca” željnog rezimiranja vlastitih postignuća, već složenog pojedinca do zadnjega angažiranog i savršeno svjesnog da su i iluzije i uspjesi podjednak sastavni dio svakoga bića kao i padovi i razočaranja. Živa je to kronika jednog života, koji se sada ispisan doima poput autobiografskoga filma, što podcrtava njegovu neodvojivost od najdraže mu umjetnosti: bilo je tu dječjih odlazaka u kino, američkog asistiranja C. B. De Milleu, suradnje s Victorom Sjöströmom, poznanstva s glumcima, osnivanja poduze-

ća Melchior Films. Supruga Irène, kritičarka, pa druga supruga – američka glumica, djeca odrasla u sineastičkom miljeu, te vječna želja za stvaranjem i rojenje ideja o uzbudljivim pričama koje, premda razrađene, nikada nisu ugledale svjetlo dana, uz gubitak novca i povjerenja ljudi, što su poprilično ispunili ovaj život gorkastim okusom.

Jednom pročitana, roman nuka čitatelja da se zapita kao i Melchior: može li starac potvrditi točnost misli da je najljepša čovjekova uspomena ona na pomno pripremane filmove koji nisu bili snimljeni? Jer možda su, unatoč potrošenu novcu, upravo oni “nadmudrivali volju te nesigurnom i nepredviđenom davali prednost pred evidentnim”. To spoznati očito je bit suptilna starenja, barem onakva kakvo prikazuje François Weyergans.

Ukratko, *Boksačka demencija* roman je vrijedan pozornosti i čitanja, jer je uistinu zaokružen prikaz jednog “filmskog čovjeka”, potencijala da možda postane iznimno slavno ime, no čiji je život u svakom slučaju bio sadržajan i nimalo isprazan. Iako se ne radi o remek-djelu (u nekim trenucima tekst zna postati monoton i izgubiti jačinu misli usred pomne brige za navođenje detalja), važno je istaknuti da je riječ o lijepim rečenicama napisanom djelu, nerijetkih lucidnih dosjetki i živih asocijacija, koje s lakoćom povezuju filmski univerzum predana mu štovatelja sa svijetom obična, “bilo kojega” malog čovjeka, “boksača u ringu”, koji nosi sa sobom svoju bol, ali i ljudskost. Roman je to koji nadasve potiče da se razmisli i o starosti i o životu uzetom ucijelo (parafrazom prijevoda naslova autobiografije Marlene Dietrich – *Uzmite ucijelo život moj*). S neminovnom slutnjom smrti, ali ne bez nade u budućnost. I uz vječita vraćanja na prošlo – jednako postojanom u svakome trenutku pojedinčeva života, s nekim nikada rasvijetljenim tajnama, ali sa strašću prema življenju i lijepom.

MAJA PETERLIĆ:
UZMITE
UCIJELO ŽIVOT
FILMAŠA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Goran Bogdan
i Judita
Franković u
filmu *Sonja
i bik* (V.
Vorkapić, 2012)

Juraj Kukoč

Kronika

14. 05. Pariz

Na redovitoj godišnjoj sjednici europske asocijacije mladih filmaša NISI MASA novom predsjednicom proglašena je članica izvršnog odbora Kinokluba Zagreb zadužena na međunarodnu suradnju Daria Blažević.

15.-26. 05. Cannes

Na 66. kanskom međunarodnom filmskom festivalu, u sklopu filmskog sajma Marché du Film, u regionalnom paviljonu South-East European Pavilion prikazani su filmovi *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića, *Svećenikova djeca* Vinka Brešana i *Zagonetni dječak* Dražena Žarkovića, a u okviru programa Short Film Corner predstavljeno je 14 hrvatskih kratkometražnih filmova. U sklopu festivala 20. svibnja ministrica kulture Republike Hrvatske Andrea Zlatar Violić i ministrica kulture Republike Francuske Aurélie Filippetti potpisale su Ugovor o filmskoj koprodukciji između Vlade Republike Hrvatske i Vlade Francuske Republike.

19.-25. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je 7. festival židovskog filma Jewish Film Festival, Najboljim igranim filmom publika je proglasila film *Nadarena djeca* Markusa Rosenmüllera, a najboljim dokumentarnim filmom *Mišina fuga* Seana D. Gastona.

21. 05. Zagreb

U klubu Booksa, u sklopu ciklusa tribina Strip-tease, održana je tribina s autorom animiranih filmova Nedejkom Dragićem.

22. 05. Zagreb

U Laubi, u sklopu programa Umjetnička vrtna kućica, održana je tribina o vezama između arhitekture i filma, a gosti su bili Sonja Leboš, Alan Kostrenčić i Hrvoje Turković.

22. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac prigodnim programom obilježeno je deset godina postojanja dječjeg filmskog kluba ZAG.

23. 05.-16. 06. Tokio

Na festivalu Short Shorts održan je program suvremenih kratkometražnih filmova Focus on Croatia, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Zimica* Hane Jušić, *Životinjsko carstvo* Igora Šeregija, *Otac* skupine autora, *Site Selection* Mare Šuljak, *Uskršnja jaja* Slobodana

Karajlovića, *Miramare* Michaela Müller i *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića.

24. 05. Zagreb

Odlučeno je da Nagrade Vladimir Nazor za najbolja umjetnička ostvarenja u Republici Hrvatskoj za 2011. godinu u kategoriji filmske umjetnosti dobiju snimatelj Ivica Rajković (Nagrada za životno djelo) i René Bitorajac za ulogu u filmu *Ljudožder vegetarijanac* (Godišnja nagrada).

25. 05. Pariz

Na festivalu SEE à Paris, koji naglasak stavlja na filmove iz jugoistočne Europe, Ana Karić dobila je nagradu za najbolju glumicu za ulogu u filmu *Noćni brodovi*.

25. 05.-02. 06. Zürich

Na 15. festivalu eksperimentalnog filma i videa VI-DEOEX održano je pet programa posvećenih zagrebačkom suvremenom i klasičnom eksperimentalnom i animiranom filmu.

29.-31. 05. Požega

U dvorani Gradskog kazališta i konferencijskoj dvorani Gimnazije održan je 21. hrvatski festival jednodominutnih filmova. Grand prix osvojio je film *Bloody Wei-Cheng Ninga*, Prvu nagradu *The most precious in lifetime* Davida Rycabela, Drugu nagradu *Picture* Zvonimira Rumboldta, a Treću nagradu i Nagradu publike *Bez računa se ne računa* Hrvoja Podobnika. Nagradu UNICA-e osvojio je film *Up & down* Denisa Sycheva.

30. 05.-01. 06. Rijeka

U Auli Ivana Pavla II na Trsatu održan je 4. festival hrvatskih vjerskih filmova Trsat. Glavnu nagradu i nagradu za režiju dobio je film *Od zrna do slike* Branka Ištvančića. Nagradu za scenarij dobili su Jasminka Domaš i Milka Jauk-Pihak za film *Vesdin*, nagradu za kameru Tvrtko Mršić i Joško Boić za film *Poljički pastir u pastvi Gradišća*, nagradu za glazbu Emilio Kutleša za pet filmova i nagradu za montažu Nenad Vuković za film *Vesdin*. Diplomom su dobili autori filma *Kranjčecovi i dobri duh Đakova*.

31. 05. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu održana je promocija drugog dijela DVD-a *Zagreb na filmu 1915. – 1945.* u izdanju Hrvatske kinoteke.

31. 05.-01. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen omnibusima, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Ključ*, *24 sata*, *Seks, piće i krvoprolije* i *Zagrebačke priče*.

03.-05. 06. Zabok

U kino dvorani Multimedijalnog centru održan je 2. međunarodni festival dječjeg filma Kiki. Glavnu nagradu osvojio je film *Rising Hope* Milene Vitanove. Dodeljena su i posebna priznanja.

04. 06. Zagreb

U velikoj dvorani Edukacijskog centra Klinike za psihijatriju Vrapče, u sklopu redovnih tribina o filmu i psihologiji, održana je projekcija filma *Halimin put* Arsenata Antona Ostojića uz predavanja redatelja i psihijatra Stanislava Matačića.

04.-09. 06. Zagreb

U kinima Europa i Cineplexx, Centru kaptol, Galerijama ULUPUH i Forum, Medijateci Francuskog instituta i Muzeju suvremene umjetnosti održano je izdanje Svjetskog festivala animiranog filma Animafest posvećeno dugometražnim filmovima. Veliku nagradu i nagradu publike osvojio je film *Usvajanje odobreno* Laurenta Boileaua. Posebno priznanje žirija osvojio je film *Slika* Jean-Françoisa Laguioniea. Nagradu Zlatni Zagreb za najbolji filmski projekt u razvoju osvojio je film *Chris the Swiss* Anje Kofmei. Između ostalog, održana je manifestacija namijenjena profesionalcima Animafest Pro.

07.-09. 06. Zagreb

U Art-kinu Croatia održan je 1. festival židovskog filma Festival tolerancije.

08. 06. Zagreb

U Dokukinu Croatia započelo je repertoarno prikazivanje filma *Dvije peći za udarnika* Josipa Trojka Gorana Devića i razgovor s redateljem.

08.-15. 06. Split

U ljetnom kinu Bačvice, na plaži Bačvice i u kinoteci Zlatna vrata održan je 6. festival mediteranskog filma Split. Nagradu Velika udica za najbolji dugometražni film dobio je film *Čistilište* Yesima Ustaouglua, a Udicu za najbolji kratkometražni film *Ne mogu sada* Roser Aguilar. U *Ješkama*, programu kratkometražnog hrvatskog filma, nagradu je dobio film *Balavica* Igora Mirkovića. U međunarodnoj konkurenciji festivala bili su i hrvatski dugometražni filmovi *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića i *Zagrebačke priče vol. 2* skupine autora. Između ostalog, održana je radionica digitalnog filma *Game/Play/Film*.

10. 06. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti, u sklopu austrijskog projekta *Prolazeći Balkanom*, održana je projekcija najstarijih filmskih snimaka s Balkana.

13. 06. Zagreb

U kinu Europa održana je repertoarna premijera međunarodnog omnibusa *Košnice*, čiju je jednu priču režirao Igor Šeregi.

13.-15. 06. Zagreb

U kinu Cineplexx i galeriji Velvet održan je 3. Noir Festival Zagreb posvećen noiru u svijetu filma, fotografije, glazbe i književnosti. Između ostalog, prikazani su filmovi Zorana Tadića *Treća žena* i *San o ruži* uz uvodnu riječ Nikice Gilića.

13.-15. 06. Kastav

U kinima u Loži, Bačvariji, Fortici i Belvederu održan je međunarodni 5. Kastav Film Festival, posvećen ponajviše amaterskim filmovima.

13.-16. 06. Desinić

U dvorcu Veliki Tabor održan je 11. Tabor Film Festival, posvećen kratkometražnom filmu. Grand prix festivala osvojio je film *Ljubavni odvod* Augusta Canania. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu Veronikina lubanja osvojio je film *Balavica* Igora Mirkovića, a posebno priznanje film *Mucica* Alda Tardožija. Nagradu publike Vox Veronicae osvojio je film *Bla* Marine Meštrović. Dodeljene su i ostale nagrade.

13.-27. 06. Sisak i okolica

U Sisku te mjestima Sisačko-moslavačke županije i Unsko-sanskog kantona u Bosni i Hercegovini održan je 6. sisački ekološki filmski festival SEFF putujućeg karaktera.

14. 06. Luksemburg

Na sjednici Vijeća ministara Europske unije dogovoreno je kulturalno izuzeće audiovizualnih djelatnosti, uključujući filma, televizije i online usluga iz trgovačkih pregovora između EU i SAD-a, s tim da Europska komisija ima pravo zatražiti promjenu ove odluke, ukoliko bude potrebno.

14. 06. Zagreb

U Radničkoj galeriji održano je predavanje Miška Šuvakovića *Postmedijski film ili taktike performansa Tomislava Gotovca*.

14.-16. 06. Slavonski Brod

U otvorenom kinu na Tvrdavi Brod i u Galeriji Ružić održan je 3. festival dokumentarnog filma Festival Novih. U sklopu festivala održana je i filmska radionica.

16. 06. Zagreb

U 71. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Gordan Pičuljan.

16. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera kratkometražnog filma *Trapula* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja.

16. 06. Setubal, Portugal

Na 29. Festroia međunarodnom filmskom festivalu Alma Prica i Olga Pakalović su podijelile Nagradu za najbolju žensku ulogu za film *Halimin put* Arsena A. Ostojića.

16. 06. Zlatna, Rumunjska

Na 1. međunarodnom festivalu etnografskog filma u Zlatnoj *Od zrna do slike* Branka Ištvančića osvojio je nagradu za najbolji film.

17.-26. 06. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac, uoči ulaska Hrvatske u Europsku uniju, održan je program filmova različitih europskih kinematografija.

19. 06. Zagreb

U Maloj Sali Akademskog filmskog centra DKSG održana je projekcija filmova *Zdravka* Mustača i *Borisa* Poljaka.

21.-23. 06. Los Angeles

U kinima Egyptian i Aero održan je program *Kino Croatia: New Films 2013*, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić, *Noćni brodovi* Igora Mirkovića, *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta, *Zagonetni dječak* Dražena Žarkovića i *Kotlovina* Tomislava Radića.

21.-30. 06. Rim

Na 19. festivalu mediteranskog filma MedFilmFest film *Halimin put* Arsena A. Ostojića osvojio je Nagradu publike. Osim toga, Veljko Bulajić primio je Nagradu za životno djelo. Također, održan je program suvremenih hrvatskih filmova *U oči Sunca: Novi hrvatski filmu*.

24. 06. Los Angeles

Na US International Film & Video film festivalu film *Od zrna do slike* Branka Ištvančića osvojio je nagradu Gold Camera za najbolji film u kategoriji dokumentarnih filmova.

24. 06. Zagreb

U kinu Europa održano je predstavljanje osmog broja časopisa *Filmonauta* uz prikazivanje nekoliko epizoda zabranjene edukativne TV-serije *Nikše Fulgosija Ljubavni jadi Pepeka Gumbasa i Marijete Buble* i njegovog polemičkog TV-eseja *Šund naš svagdašnji*.

26. 06. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac održano je predstavljanje knjiga *Filmski prostori* Tomislava Čegira i *U Absesiniju za fonetičara* Jelene Vlašić Duić.

26.-28. 06. Đakovo

U staroj gradskoj jezgri, u sklopu folklorne manifestacije Đakovački rezovi, održan je 10. međunarodni Etno Film Festival Srce Slavonije. Zlatno srce Slavonije osvojio je film *Ljeto s Antonom* Jasne Krajinović, Srebrno srce Slavonije film *Framing the other* Ilje Kok i Willema Timmersa, a Brončano srce Slavonije film *Kust un Bareč* Željke Kovačević. Posebno srce Slavonije osvojio je film *Macko* Davora Borića. Pohvale su osvojili filmovi *Žetva u Crkvarima* Ive Kuzmanića, *Kries 50:50* i *Razarajući Afion* Marka Dimića i *Cestovni Pigmeji* Makieja Devuyusta i Alaina Lemattrea.

27. 06. Zagreb

U Hrvatskom narodnom kazalištu održano je predstavljanje monografije *Drago Turina scenograf* Branke Hlevnjak.

27.-29. 06. Vrsar

U sklopu 5. hrvatskog festivala ljubavi i erotike Casanovafest prikazan je filmski program turskih erotskih filmova.

27.-30. 06. Zagreb

U Kulturno-informativnom centru održani su 1. dani LUX filma u Hrvatskoj, u sklopu kojih je prikazano šest filmova, dosadašnjih dobitnika nagrade LUX koju dodjeljuju zastupnici Europskoga parlamenta.

28. 06.-06. 07. Karlovy Vary

Na 48. međunarodnom filmskom festivalu Karlovy Vary hrvatski manjinski dokumentarni film *Baršunasti teroristi* Petera Kerekeša osvojio je Nagradu Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana FEDEORA. U natjecateljskom programu prikazani su i hrvatski filmovi *Svećenikova djeca* Vinka Brešana i *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića te hrvatske manjinske produkcije *Adria Blues* Miroslava Mandića i *Dvojina* Nejce Gazvode. U nenatjecateljskom programu *Povratak korijenima* prikazan je dokumentarni film *Okupacija*, 27. slika Pave Marinkovića.

28. 06.-06. 07. Zagreb

U Ljetnom kinu Tuškanac, kinu Europa i multipleksu Cinestar Branimir Centar održan je 3. Fantastic Zagreb Film Festival, posvećen filmu fantastike, hororu i trileru. Nagradu publike osvojio je film *Knjiga sudnjeg dana* Kim Jee-woona i Yim Pil-sunga. Između ostalog, održani su radionica filmske šminke i specijalnih efe-

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kata te predstavljanje knjige *Banzai Manzai – vodič kroz japansku komediju* Velimira Grgića.

30. 06. Majdanpek, Srbija

Na 4. multimedijalnom festivalu Sound & Visions u Majdanpeku kratkometražni igrani film *Teleport Zovko* Predraga Ličine osvojio je glavnu nagradu Zlatnu damper gumu.

01.-05. 07. Rijeka

Održana je 1. radionica Pixel Film, TV and New Media School pri Sveučilištu u Rijeci, na kojoj su predavači Vanja Černjul, Goran Dukić i Mike Cahill polaznike učili osnovama režije i produkcije.

01.-05. 07. Poreč

U dvorani Fonda Zdravi grad Poreč održan je 7. susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva i Dječji filmski kamp.

01.-27. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac i ostalim prostorima Hrvatskog filmskog saveza održane su ljetne filmske radionice i projekcije za djecu *Froom* u organizaciji Bacača sjenki.

02. 07.-22. 08. Zagreb

U Međunarodnom centru za usluge u kulturi Travno utorkom i četvrtkom održan je 1. Otvoreni filmski festival Travno, festival kratkometražnog filma.

03.-05. 07. Zagreb

U Muzeju Mimara održan je 2. Zagreb Tourfilm Festival, međunarodni festival turističkog filma. Grand Prix festivala osvojio je film *Scream – Visit Norway*. Nagrade Srce Zagreba za hrvatske filmove dobili su *Duša zlatne zemlje* i *In search of Marko Polo*. Dodijeljene su i ostale nagrade.

03.-14. 07. Zagreb

U Galeriji Karas održana je tradicionalna bienalna izložba ULUPUH-ove Sekcije za kazališnu i filmsku umjetnost *Suvremena kazališna i filmska scena*.

05.-06. 07. Berlin

U kinu Zeughauskino Njemačkog povijesnog muzeja održan je festival Kroatien Kreativ. Prikazani su stari strani filmovi snimljeni u Dalmaciji *Financije velikog vojvode Friedricha Wilhelma Murnaua*, *Pjesma Jadrana* Hannsa Beck-Gadena i *Princeza koralja* Victora Jansona. Također, prikazan je nedavno otkriveni film *Angelo – Misterij Zmajgrada* Franje Ledića iz 1921.

06. 07. Osijek

U ljetnom kinu Doma tehnike održan je 11. Gastro Film Fest, posvećen filmovima na temu hrane i pića. U kategoriji Tematski filmovi nagradu je osvojio film *Tanjur trešanja* Željka Radivoja. U Otvorenoj kategoriji glavnu nagradu i nagradu publike osvojio je film *Kava s demom* Filipa Peruzovića, drugu nagradu film *Lignje* Tonča Gačine, a treću nagradu film *Torta s čokoladom* Dorotee Vučić.

09.-13. 07. Supetar

U otvorenom kinu održan je 5. Supetar Super Film Festival, posvećen međunarodnom dokumentarnom filmu. Između ostalog, održana je radionica dokumentarne reportaže.

10. 07. Rijeka

Na brodu Marina održana je promocija monografije Kino video kluba *Liburnija-film* urednika Duška Popovića, kojom se obilježava prvih pedeset godina postojanja kluba.

10. 07.-19. 08. Vinkovci

U dvorištu Gradske knjižnice održana je 2. sezona rada Ljetnog kina.

13.-27. 07. Pula

U Vespazijanovoj areni, kinima Valli i Solarno kino, dvorani Zajednice Talijana Circolo, na utvrđi Kaštel, u Istarskom narodnom kazalištu, na trgovima Forum i Portarata, u Galeriji Makina i u Muzeju suvremene umjetnosti Istre održan je 60. festival igranog filma u Puli. Film *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića osvojio je Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatne arene za režiju, scenarij, glavnu žensku ulogu (Nada Đurevska), glavnu mušku ulogu (Bogdan Diklić), kameru (Erol Zupčević) i scenografiju (Mario Ivezić), nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara HDFK te diplomu Ocjenjivačkog suda Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana FEDEORA. Film *Šuti* Lukasa Nole dobio je Zlatne arene za sporednu žensku ulogu (Lana Barić), montažu (Slaven Zečević) i glazbu (Jura Ferina, Pavle Miholjević), Posebne Zlatne arene za masku (Julijana Vušković) i ton (Dubravka Premar) te Vjesnikovu nagradu Breza za najboljeg debitanta (glumica Tihana Lazović). Film *Svećenikova djeca* dobio je Zlatnu arenu za sporednu mušku ulogu (Nikša Butijer). Film *Zagonetni dječak* Dražena Žarkovića dobio je Zlatnu Arenu za kostimografiju (Emina Kušan). Film *Kauboji* Tomislava Mršića osvojio je nagradu publike Zlatna vrata Pule. Film *Vis – à – Vis* Nevija Marasovića osvojio je Diplomom Ocjenjivačkog suda mladih filmofila. U Nacionalnom programu još su bili filmovi *Majstori* Dalibora Matanića, *Simon Čudotvorac* Petra

Oreškovića, *Nije sve u lovi* Daria Pleića, *Hitac* Roberta Orhela, *Visoka modna napetost* Filipa Šovagovića, *Oproštaj* Dana Okija i *Projekcije* Zrinka Ogreste. Izvan konkurencije prikazan je omnibus *Kratki spojevi* Hane Jušić, Sonje Tarokić, Darija Juričana i Andrije Mardešića. U sekciji manjinskih koprodukcija film *Krugovi* Srđana Golubovića dobio je Zlatnu Arenu za film, režiju i glumačko ostvarenje (Leon Lučev) te Povelju HDFK-a, film *Kad svane dan* Gorana Paskaljevića diplomu Ocjenjivačkog suda FEDEORA-e, a film *Najljepša je zemlja moja* Michaela Kezele Diplomiu Ocjenjivačkog suda mladih filmofila. U Programu hrvatskih kratkih igranih filmova film *Kava s džemom* Filipa Peruzovića dobio je Diplomiu Ocjenjivačkog suda FEDEORA-e i Diplomiu Ocjenjivačkog suda mladih filmofila. U Međunarodnom programu film *Jackie* Antoinette Beumere dobio je Zlatnu arenu za film i Diplomiu Ocjenjivačkog suda mladih filmofila, film *Ja i ti* Bernarda Bertoluccija Zlatnu arenu za režiju, a film *Zlatne godine* Jirija Stracha Zlatnu arenu za glumačko ostvarenje (Jirina Bohdalova). Film *Majka* Lukasa Ostalskog dobio je priznanje za kratki film, film *Poljubi me nježno* Anthonyja Schattemana pohvalu za kratki film, a film *Voda* Mikela Ruede Diplomiu Ocjenjivačkog suda mladih filmofila za kratki film. U Dječjem programu Nagradu publike dobio je film *Karsten i Petra, najbolji prijatelji* Arnea Lindtnera Naessa. U popratnoj 10. reviji amaterskog filma *doFuraj svoj film*, koja se odvijala na Internetu, glavnu nagradu osvojio je film *Dobre ideje* Ognjena Ivanovića i Dragane Momčilović, a nagradu publike film *Bez računa se ne računa* udruge Gerger film. Nagradu Marijan Rotar, za pojedince ili institucije koji su svojim djelovanjem spojili Pulu i film, dobio je dizajner Armando Debeljuh. U programu Filmovi u nastanku predstavljeni su budući hrvatski filmovi, a nagradu za najbolji projekt dobio je film *Zagreb capuccino* Vanje Sviličić. U sklopu festivala nagrada Vedran Šamanović za inovativnost dodijeljena je Tomislavu Šobanu za animirani film *Najmanji*, a nagrada *Fabijan Šovagović* Društva hrvatskih filmskih redatelja za glumca ili glumicu čije je djelovanje ostavilo trag u povijesti hrvatskoga filma dodijeljena je Radi Šerbedžiji. Između ostalog, održana je radionica Pulska filmska tvornica, radionica 3-D filma Kamp Red, radionica animiranog filma Pulica – Baltazar, izložba karikatura Dušana Vukotića posvećenih Pulskom filmskom festivalu *Oskarovac, kroničar pulskog filmskog festivala*, antologijska izložba *Hrvatski filmski plakat* i izložba *Festivalska Pula* posvećena povijesti pulskog filmskog festivala.

14. 07.-18. 08. Karlovac

Na Foginovom kupalištu održana je 3. filmska manifestacija Riječno kino uz Karlovačko.

15.-16. 07. Zagreb

U Lapidariju Arheološkog muzeja održana su predavanja Daniela Rafaelića i Mirte Fraisman Čobanov na temu *Filmska arheo(psih)ologija*.

17.-22. 07. Zagreb

U HKD-u na Sušaku, Malom salonu, Vijećnici Grada Rijeke, brodu "Galeb" i Morski Prasad Beach Baru održane su radionice za razvoj autorskog hibridnog filma namijenjene filmskim profesionalcima u organizaciji udruge Ukus i Instituta dokumentarnog filma iz Praga.

24. 07. New York

U Residency Unlimited centru održana je projekcija video radova i kratkih filmova Ane Bilankov.

26. 07. Varaždin

U kinu Galerija prikazana je godišnja produkcija Filmsko-kreativnog studija VANIMA.

27.-31. 07. Motovun

U kinima Bauer, Trg, Barbacan, Još manje kino i na terasi hotela Kaštel održan je 16. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu Propeler Motovuna osvojio je film *Pošast* Neus Ballús, a Nagradu Bauer za najbolji film u državama bivše Jugoslavije film *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića. Nagradu udruženja FIPRESCI osvojio je film *Kći* Thanosa Anastopoulou, a nagradu za kratki film *KM Christosa* Nikoua. U konkurenciji dugometražnih filmova prikazan je i hrvatski film *Kauboji* Tomislava Mršića. Za Nagradu Bauer natjecali su se i hrvatski filmovi *Pismo ćaci* Damira Čučića i *Halimin put* Arsena Antona Ostojića, a u konkurenciji kratkih filmova prikazani su hrvatski filmovi *Što imamo u svojim džepovima* Gorana Dukića, *Teleport* Zovko Predraga Ličine i *Putovanje* Saše Tomića. Nagradu za životno djelo 50 godina osvojio je scenarist Mirko Kovač uz projekciju njegovog filma *Mali vojnici*, a Motovun Maverick nagradu osvojio je redatelj Mohsen Makhmalbaf. Od 23. do 28. srpnja održana je radionica organizacije filmskih festivala.

28. 07.-02. 08. Šibenik

U Hrvatskom narodnom kazalištu Šibenik, Kinu iza škole, Galeriji sv. Krševana, Muzeju grada Šibenika, Kinu na plaži Banj i glazbeno-kulturnom centru Azimut održan je 3. međunarodni festival animacije Supertoona. U kratkometražnoj konkurenciji glavnu nagradu je dobio film *Pinball* Darka Vidačkovića, u kategoriji glazbenog videa film *Shugo Tokumaru-Katachi* Kijeka i Adamskog, a u dječjoj kategoriji film *The little blond boy with a white sheep* Eloia Henrioda. Dodijeljene su i ostale nagrade. U konkurenciji su prikazani i hrvatski filmovi *Fliper* Darka Vidačkovića, *Bla* Martine

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Meštrovíč, *Otac* skupine autora i *Pravi anđeo* Stjepana Mihaljevića. Između ostalog, prikazana je retrospektiva kratkih filmova Milana Blažekovića.

31. 07.-30. 08. Brijuni

U ljetnom kinu Nacionalnog parka Brijuni održana je revija hrvatskog filma 21. stoljeća.

01. 08.-01. 09. Zagreb

Projekcijom filma *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika na malom platou Gradec kod gornjogradske Kataričinog trga započeo je program Ljetnog kina Gradec.

02.-09. 08. Rovinj

U velikoj dvorani i na ljetnoj terasi Zajednice Talijana održan je 13. Italian Film Festival.

03.-08. 08. Starigrad Paklenica

Održan je 4. Starigrad Paklenica Film Festival, međunarodni festival glazbenog dokumentarnog filma. Grand Prix je dobio film *Searching for Sugar Man* Malika Bendjelloula, a nagradu publike film *Piva klapa Kornelija Sandre Polić Živković*. Dodijeljene su i ostale nagrade.

04.-14. 08. Šipanska luka

Održana je 10. Ljetna škola filma Šipan. Gosti škole bili su Vinko Brešan, Zijah Sokolović, Dražen Žarković i Hrvoje Hribar.

06.-30. 08. Kutina

U otvorenom kinu u dvorištu stare tradicijske moslavačke kuće održane su Kutinske filmske večeri *Svraka*, u sklopu kojih su prikazani filmovi Hrvatskog filmskog saveza i nagrađeni filmovi protekle Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva djece.

11. 08. Zagreb

U 93. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Eliza Gerner.

14.-31. 08. Požega

Održan je 8. međunarodni studentski filmski kamp Interakcija 2013 na kojem su studenti u radionici izradili četiri dokumentarna filma.

Duško Popović

Bibliografija tekućih publikacija

KNJIGE

Irena Škorić

Eros na filmu / Poštar uvijek zvoni dvaput / Praznik u Rimu / Biblioteka *Filmska kultura* / Izdavač *Udruga za audiovizualno stvaralaštvo Artizana* / Za izdavača *Irena Škorić* / Urednik *Branko Ištvančić* / Lektura i korektura *Iva Cikojević* / Dizajn *Branko Gredelj* / 128 stranica, fotografije / Zagreb, studeni 2012.

ISBN 978-953-56467-1-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 824054.

Sadržaj: Predgovor Boška Picule / Na svršetku povijesti filmske erotike / Kustošija na kraju grada / Neki novi klinici / Primordijalna životna snaga / Poštar uvijek zvoni dvaput / Stol / Ugašeno desno svjetlo / Snaga opstanka / Mogućnost za tragediju / Zamak / Anakonda / Uljez u zajednici / Dvoje na stolu / Sven, kako ćemo ovo sad? / Lux in tenebris / Treći kut / Sasvim poseban udarac po ženskoj stražnjici / Već nešto radim / Ralje Jacka Nicholsona / Što je dobro, a što zlo? / Željezne kuglice / Sretan obiteljski život / Grkinja / U zagrljaju Tanatosa / Svršetak erosa ili cilj koji ubija svoju svrhu / Dobit ćemo dijete / O smislu i razlogu / Praznik u Rimu / Nježnost i sjeta / Obelisk / Cipelica i prstići / Puteni puti / Lolita / U njegovom krevetu / Skini mi odjeću / Ona u tvojoj pidžami / Savijača / Pudovkin / Ugor i lubenica / Rimski brijač / Atelje / Na vespi / Njen prvi poljubac / Usta istine / Prvi pravi poljubac / Sekvenca koja nedostaje / Zaključak

Martina Kamenski

Plod / Podnaslov *Film "Mad Max" kao inspiracija u kreiranju ideje za tekstil . sociologija jednog tekstilnog stila* / Nakladnik *vlastita naklada* / Priprema za tisak *Kaligraf d.o.o.* / 100 stranica / Zagreb, 2013.

ISBN 978-953-57517-0-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne biblioteke u Zagrebu pod brojem 834995.

Sadržaj: I. *Fabula* UVOD / II. *Zaplet..Kulminacija..Rasporet* Plod / Komentar / Literatura

Krešimir Purgar

Slike u tekstu / Talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija / Izdavači *Durieux*, Zagreb i *Hrvatska sekcija AICA*, Zagreb / Za izdavače *Dražen Tončić* i *Branko Franceschi* / Urednik *Branko Franceschi* / Recenzenti *dr. sc. Leonida Kovač, dr. sc. Marijan Krivak* / Oblikovanje ovitka *Nenad Dević* / 320 stranica, fotografije / Zagreb, lipnja 2013.

ISBN 978-953-188-395-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 839061.

Sadržaj: Predgovor / Uvod / Prvi dio / 1. Vizualni studiji kao nova interdisciplinarna praksa / *Ususret novim objektima spoznaje: što su vizualni studiji? / Zaokret prema slici i vizualnost književnosti / Obrat od povijesti umjetnosti: širenje disciplinarnog područja / Vizualni studiji i (ne)umjetnička djela* / 2. Metaforičnost jezika kao središnji problem teorije vizualnog obrata / *Ikonički obrat Gottfrieda Boehma: jezično strukturiranje slikovitosti / Literarna ikonologija W. J. T. Mitchella: "vizualno" čitanje književnog teksta / Što je slika i što su riječi slikama? / Granice i dodiri vizualne i verbalne komunikacije / Strah od slike ili strah od teksta?* / 3. Kognitivno-percepcijski pristup književnosti *Wolganga Isera / Receptija na granici slike i teksta / (Ne)usporedivost filmske i literarne percepcije / Mentalne slike i izvanliterarno iskustvo svijeta* / 4. Mogućnosti intermedijalne naratologije / *Naracija izvan granica medija / Književnost kao slika: Mieke Bal i vizualno čitanje Marcela Prousta / Slika kao narativni tekst: temporalnost u (pred)renesansnom slikarstvu / Naracija i vidljivost u statičnim i pokretnim slikama: barok i suvremeni film / Drugi dio* / 5. Gledanje "kroz" tekst / *Estetika filmske subjektivizacije kod Niccolò Ammanitija / Kognitivističke implikacije intermedijalnog susreta filmskih slika i književnog teksta / Gregory Currie: razlike između govornog/pisanog jezika i "jezika" filma / George Wilson: ontološki status promatrača/čitatelja i subjektivni kadrovi kao mentalne slike / Pripovijedanje i point of view: kinematografsko definiranje vidnog polja u romanu Ja se ne bojim* / 6. Gledanje pomoću teksta / *Kinematička naracija i fokalizacija kod Alessandra Baricca / Christian Metz i vizualnost Cityja: od semiotike filma prema semiotici filmskog romana / Epistemologija priče: tko govori, a tko vidi? / Mogućnosti "literarnih slika" i nova povijest umjetnosti / Tko gleda sliku i koga ona gleda? / Ikonologija teksta kao subverzija slike u Oceanu Moru* / 7. Ispitivanje odnosa slike i teksta / *Književno-filmska intermedijalnost i intertekstualnost u romanima Dona Delilla / Epistemologija slike kao transcendenција teksta u Americani / Strukturiranje fabule: Jean-*

Luc Godard i estetika kolaža / Giulio Iacoli i tipologija slikovno-kinematografskog diskursa u Americani / Pokretne slike: metaforički okvir književne naracije u romanu Point Omega / Figuracija i ikonoklazam u romanu Modrobradi Kurta Vonneguta / Realizam i apstrakcija kao alegorija riječi i slike / Umberto Eco i mogućnosti dijalektike otvorenosti / Interferencija književnog i televizijskog teksta: uokvirene priče i TV serija Lost / Otok prethodnog dana kao predložak televizijskog palimpsesta / 8. Medijalizacija teksta / Ekran kao zrcalo (dvostrukog) identiteta u romanu Fiona Maura Covacicha / Ikonologija pogleda Hansa Beltiniga i odnos subjekt/objekt / Kaja Silverman i funkcija ekrana u konstrukciji identiteta / Supermarket slika Alda Novea: književni tekst u doba potrošačke kulture / Medijska teorija Jeana Baudrillarda kao intertekst / Ironija i strava televizijskih slika u Superwoobindi / Jezik i granice vizualne reprezentacije u Američkom psihu Breta Eastona Ellisa / Zaključak / Literatura / Životopis / Kazalo

60 godina Festivala igranog filma u Puli i hrvatski film / Zbornik radova / Nakladnik Matica hrvatska / Biblioteka Zbornici i monografije / Odjel za kazalište i film / Za nakladnika Igor Židić / Glavna urednica Romana Horvat / Uredili Nikica Gilić, Zlatko Vidačković / Recenzenti Mihaela Majcen Marinić, Rajko Petković / Likovna i grafička priprema Tehnička priprema MH / 180 stranica, fotografije / Zagreb, srpnja 2013.

ISBN 978-953-341-004-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 848784.

Kazalo: Pregovor / Dejan Kosanović Nacionalni festival međunarodnog značaja / Slaven Zečević Prva revija domaćeg filma – dokumentarni trag s početka pulskoga festivala / Tomislav Šakić Hrvatski igrani film 1950-ih između klasičnoga stila i ranoga modernizma / Krunoslav Lučić Stilistički aspekti klasičnog i modernističkog hrvatskog igranog filma na Festivalu u Puli / Bruno Kragić Klasični stil u historiografijama hrvatskoga filma / Irena Paulus Vrlo zapetljana priča: glazba u filmu Bitka na Neretvi / Nikica Gilić Oficir s ružom i Najbolji Dejana Šorka: – dvije vojničke naracije / Nikša Sviličić Nacr istraživanja utjecaja strukture filmskog izraza na recepciju novoga hrvatskoga igranog filma / Marijan Krivak O hrvatskom filmu i filmskoj kritici 1990-ih – osobni pogled / Zlatko Vidačković Hrvatska kinematografija od 2007. do 2012. i Festival igranoga filma u Puli / Bilješke o autorima

Mate Matišić

Svećenikova djeca / Drama – Scenarij – Film Vinca Brešana / Nakladnici Inter Film i Hrvatski film-

ski savez / Za nakladnike Ivan Maloča i Vera Robić Škarica / Urednica Vera Robić-Škarica / Oprema Mileusnić+Serdarević / 198 stranica, fotografije / Zagreb, srpnja 2013.

ISBN (HFS) 978-953-7033-41-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 848840.

Sadržaj: Predgovor Jasna Žmak / Mate Matišić Svećenikova djeca Ispovjedna tajna u tri čina / Mate Matišić Svećenikova djeca Suradnik na scenariju Vinko Brešan / DVD Film Vinca Brešana Svećenikova djeca trajanje 97'93", DCP, HD cam

Leonida Kovač

Jagoda Kaloper u zrcalu kulturalnog ekrana / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Vera Robić-Škarica / Urednica Diana Nenadić / Recenzentice Biljana Kašić, Ljiljana Kolešnik, Snježana Tribuson / Fotografije iz arhiva Jagode Kaloper / Lektura Nataša Medved / Oprema Mileusnić+Serdarević / 60 stranica, fotografije, engleska verzija teksta / Zagreb, kolovoza 2013.

ISBN 978-953-7033-40-8

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 851916.

Etami Borjan

Drugi na filmu / Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo / Edicija HFS-a Rakurs br. 8 / Nakladnik Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association / Za nakladnika Vera Robić-Škarica / Urednica knjige Diana Nenadić / Lektura Saša Vagner Perić / Dizajn Milesunić+Serdarević / Grafička oprema Marijana Rajčić / 240 stranica, fotografije / Zagreb, studeni 2013.

ISBN 978-953-7033-42-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 860478.

Sadržaj: Predgovor / Uvod / I: Etnografski film: u potrazi za definicijom / Realizam, istinitost i objektivnost u etnografskom dokumentarnom filmu / Etnografski film u vizualnoj antropologiji / Logocentričnost i ikonofobija u vizualnoj antropologiji / Gledatelj u etnografskom filmu: položaj i uloga / Refleksivnost, autoreferencijalnost i performativnost u etnografskom filmu / II. Razvoj etnografskog filma: pravci i metode / Počeci etnografskog filma: od znanstvenog filma do "romantičnog primitivizma" / Margaret Mead i Gregory Bateson: znanstveni etnografski film u SAD-u / Pastoralni etnografski film: stvaranje paradigme "plemenitog divljaka" / De Martinova škola etnografskog dokumentarnog filma u Italiji: prikaz "domaćeg" Dru-

goga / Participacijski etnografski film i etno-fikcija u djelima Jeana Roucha / Od opservacijskog do refleksivnog etno-dokumentarizma: John Marshall i Timothy Asch / Opservacijsko-interakcijski film: David i Judith MacDougall / III. Postkolonijalni etnografski film i mediji / Kolaborativni film / Dijeljenje autorstva: od kolaborativnoga filma do filma zajednice / Video u selima / Videoprojekt Kayapo / Autohtonizacija medija / Četvrti film: suvremeno autohtono filmsko stvaralaštvo / Bibliografija / Kazalo

KATALOZI

Animafest Zagreb / 4 – 9 lipnja/June 2013 / 23. svjetski festival animiranog filma/23rd World Festival of Animated Film / Dugometražno izdanje/Feature Film Edition / Izdavač/Publisher: Hulahop d.o.o., Zagreb / Urednici/Editors: Marina Kožul, Igor Prassel / Suradnica/Collaborator: Ivana Mikolić / Prevoditeljica/Translation: Ivana Ostojčić / Tekstovi/Contributors: Ivana Mikolić, Silvestar Mileta, Mike Robinson, Gunnar Strøm, Daniel Šuljić, Tina Tišljar, Leila Topić / Ilustracija na naslovnici/Cover illustration by: Ranko Anđelić / Oblikovanje/Design: Aleksandra Mudrović / 140 stranica, fotografije / Zagreb, lipanj/June 2013. ISBN 978-953-55238-6-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 844225/A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 844225.

Sadržaj/Contents: Uvodnici/Introduction / Nagrade i žiri/Awards and Juries / Veliko natjecanje/Grand Competition / Svjetska panorama/World Panorama / Majstori animacije/Masters of Animation / Slike sa sjevera – Norveška 1913-2013./Images from the North – Norway 1913-2013 / Klasici/Classics / Suvremenici/Contemporaries / Dugometražni filmovi/Feature Films / Was ist Europa? / Na putu ili za uredskim stolom/On the road or behind the office desk / Čovjek je jedan i mnoštvo/A man is one and many / Dugometražni filmovi/Feature Films / Cartoon d'or / Posebne projekcije/Special Screenings / Lota i tajna mjesječevog kamena/Lotte and the Moonstone secret / Na makovom brdu/From up on Poppy Hill / Program za djecu i mlade/Children and Youth Program / Edukativni sadržaji za djecu/Educational Activities for Children / Interaktivna izložba/Interactive Exhibition / Radionice/Workshops / Animafest u vašem kvartu/Animafest in your Neighbourhood / Animafest pro / 4. regionalni forum za razvoj projekata/4th Regional Pitching Forum / Produkcijska analiza/Case Study / Predavanja/Lectures / Radionica videoigara/Video

Games Workshop / Razgovori s autorima/Meet the Filmmakers / Popratna događanja/Special Events / Animation goes MSU: Medijska fasada/Media Facade / Ivan Marušić Klif: Volim crtiće/I like Cartoons! / Alois Nebel: moj život/My Life / Level Up! / Pokrovitelj, partneri, sponzori/Patrons, Partners, Sponsors / Indeks filmova i redatelja/Index of Films and Directors / Indeks produkcija i distribucija/Production and Distribution Index / Animafestov tim i zahvale/Animafest Team and Acknowledgements / Raspored/Program Schedule / Ulaznice i lokacije/Tickets and Locations

60. Pula Festival igranog filma/Pula Film Festival / Nakladnik/Publisher Pula Film Festival / Za Nakladnika/Publishing manager Zdenka Višković-Vukić / Glavi urednik festivalskih publikacija/Publications editor-in-chief Zlatko Vidačković / Urednik kataloga/Catalogue editor Goran Ivanišević / Lektura/Language editing Katarina Marić, Jelena Đukić Mađer / Korektura/Proofreading Katarina Marić / Prijevod/Translation Sandra Palihnić Jurina / Priprema i oblikovanje kataloga/Preparation and layout Branka Moskaljov / Fotografije/Photographs Arhiv Pula Film Festivala / 144 stranice, fotografije / Zagreb 2013.

Sadržaj/Content: O festivalu/About the Festival / Uvodne riječi/Opening Remarks / 60 godina Festivala/60 years of Festival / Nacionalni program-Glavna sekcija/National Programme-Main Section / Nacionalni program-Sekcija manjinskih koprodukcija/National Programme-Minority Co-production Section / Filmovi u nastanku/Work In Progress / Novi kratki igrani filmovi i Najbolje od Dana hrvatskog filma/New Short Fiction Films and Best of Croatian Film Days / Festivalna gostovanja/Guest Screenings / Festivalne nagrade i Ocjenjivački sudovi/Jury and Awards / Hommage (Ivica Rajković, Rade Šerbedžija, Armando Debeljuh, Tomislav Šoban) / Međunarodni program/International Programme / Program za djecu Pulica/Children's Film Programme Pulica / Popratni programi/Sidebar Programmes / Pokrovitelji i sponzori/Patrons and sponsors / Kazalo filmova/Film Index

18. filmska revija mladeži & 6th four river film festival / Karlovac, 11. – 14. rujna 2013. / Izdavači/Publishers Hrvatski filmski savez, Zagreb, Kinoklub Karlovac, Karlovac / Za izdavača/Published by Vera Robić-Škarića, Marija Ratković Vidaković / Urednica/Editor Svjetlana Višnić / Suradnici/Associates Sanja Zanki, Sara Šprajcer, Filip Božičević / Crteži/Artwork Nina Čorak / Grafički urednik/Graphic designer Hrvoje Pažin / Lektori i korektori/Proofreading Ivancica Šebalj, Krešo Vojanić / Autori tekstova/Texts by Boško Picula, Marija Ratković Vidaković, Svjetlana Višnić / Prijevod/Translation Andrea Rožić

DUŠKO POPOVIĆ:
BIBLIOGRAFIJA
TEKUĆIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Sadržaj: Tko je tko/Who is who? / Uvodna riječ/
 Introductory word / Europski seminar o filmskom
 stvaralaštvu mladih/European youth cinema semi-
 nar / Seleksijska komisija/Selection jury / Ocjenjivač-
 ki sud/Festival jury / Nagrada žuta zastava/Yellow
 flag award / Natjecateljski program/Competition
 programme / Popratni program/Side programme /
 Prijavljeni filmovi/Submitted films / Adresar/Adres-
 book / Festivali prijatelji/Festivals friends

Filmski programi / filmski ciklusi jesen/zima 2013. /
 br. 37 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za naklad-
 nika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica
 Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv / 52 stranice, fo-
 tografije / Zagreb, 2013.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus japanskih filmova / Tanja Vrvilo: Japan-
 ski priručnik za borbeno umijeće nindža / Biografije
 redatelja / Filmografija / Žena u gradu, grad na filmu 1
 / Hrvatska, Francuska, Njemačka / Sonja Leboš: Tamni
 kontinenti ženskosti / Biografije redatelja / Filmogra-
 fija / Ciklus iberoameričkog filma / Čile, Argentina,
 Brazil, Portugal, Španjolska / Josip Grozdanić: Život-
 ne i druge priče / Biografije redatelja / Filmografija /
 Ciklus Claire Denis / Francuska / Tanja Vrvilo: S ko-
 žom i kosom, film Claire Denis / Biografija redateljice
 / Filmografija / Ciklus korejskog filma / Južna Koreja
 / Dragan Rubeša: Tradicija i modernizam / Biografije
 redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija
 od 17. rujna do 22. prosinca 2013.

English Summaries

WAVES OF MODERNISM

VANJA OBAD

A short contribution to the history of the first Yugoslav film avant-garde

Summary: Is there a first film avant-garde on the territory of the former Yugoslavia? The period of the late 1950s, and particularly the 1960s in Croatia, but in other countries of the former Yugoslavia as well, is talked about as the period of the self-confident rise of experimental film. However, in the 1920s and 1930s it is difficult to find something similar to the then world avant-garde. The text starts with this question and tries to find similar tendencies, primarily related to avant-garde movements of the time that embraced film as an innovative technological invention. One thing is certain – in this region film was discussed, perceived and written about in the spirit close to the understanding of the first avant-garde: firstly on the poetic and textual level in different manifestos ((Boško Tokin, Ivo Hergešić, Ljubomir Micić and others), then in the practice of writing films (unrealized screenplays) that the French film avant-garde of the 1920s had been familiar with since long ago (Monny de Bouilly, Aleksandar Vučo, Jo Klek), but there were also true attempts by amateur enthusiasts such as Oktavijan Miletić whose films have something in common with the then first film avant-garde in terms of their discourse. Although many tendencies can be linked to what will later be recognized as experimental film, the lack of industry and the market, as well as a well-defined stylistic standards, limited the real production and only heralded the self-confident production tendencies of experimental film in our country. The aim of the text is not to approach the first film avant-garde analytically, but to give an insight into what was happening before World War II on the territory of the former Yugoslavia and what could, within the framework of tendencies, be linked to experimental film.

Key words: film avant-garde, experimental film, “unrealized film”, surrealism, film amateurism

MIDHAT AJANOVIĆ

Animation and modernism

Summary: Many important periods of the history of animation, among which the Zagreb School as well, arose directly from and are part of the radical modernist wave with the epicentre in the USA that bombarded the world of animation after World War II and the influence of which is still felt today. Explaining the

origin of American modernist animation in propaganda and commercial film, as well as in eminently artistic aspirations for artistic freedom, Ajanović describes the main characteristics and the importance of production of the UPA animation studios, i.e. John Hubley, Stephen Bosustow and other leading figures of animation, placing their work within the production frames of the epoch and stressing their importance. By doing so, he argues in favour of the term modernist animation – a term that is much more precise and useful when analysing the mentioned phenomena – instead of the term reduced or stylized animation.

Key words: animated film, modernism, propaganda, animation, John Hubley, UPA, Mr. Magoo

JURAJ KUKOČ

Rudolf Sremec’s *Black Waters*: experiencing nature through poetic discourse

Summary: The introductory part of the text tackles the possibilities and the adequacy of poetic discourse in documentary film. After that the author gives a concrete example of the Rudolf Sremec’s documentary *Black Waters* about the nature reserve Kopački rit. In this film the author notices the presence of poetic discourse and analyses its function in documentary film. Poetic discourse in *Black Waters* is reflected through the reduction of the descriptive function of specific scenes and the film as a whole, through image and sound stylizations, as well as the stylized slow rhythm. These stylizations trigger sensorial reactions in viewers and the feelings of mysticism, secrecy, tranquillity, relaxedness and melancholy. Furthermore, there is a general view that nature has a positive effect on people.

Key words: Rudolf Sremec, *Crne vode*, poetic discourse, documentary film

ANJA IVEKOVIĆ-MARTINIS

Reflexivity of docudrama on the example of Želimir Žilnik’s feature-length films

Summary: A docudrama is a film form inhabiting the turbid territory between documentary and fictional film, its main representational strategy being dramatized re-enactments of actual events. This specific position gives docudrama a high degree of flexibility when mobilizing both the assumed indexicality of observational film and the representational freedoms of fictional film, without submitting entirely to either of the poles. However, this subversive reflexive potential to destabilize the border between “reality” and “fiction” is relatively rarely used in docudrama. Želimir Žilnik, the best-known docudrama author from the former Yugoslavia (at the same time one of the most important contemporary filmmakers in the region)

recognized this potential and used it, in a radical and consistent manner, in order to create specific poetics which is politically and aesthetically subversive. This essay tackles what may be one of the most important aspects of his full-length docudramas: combining observational documentarism, docudramatization (dramatized re-enactments of actual events) and fiction. This quality is present in his films to a larger extent and in a more ambiguous manner than what one would usually expect in a docudrama. There are two more characteristics which are crucial for his films: working with untrained actors who, more or less, play themselves, as well as a screenwriting style which reminds one of amateur film. Combining these three strategies, Žilnik developed a film discourse which is both realistic and reflexive, raising the popular but artistically unrecognized form of docudrama to a higher level where it can stand side by side with the well-established documentary and fictional film types.

Key words: Želimir Žilnik, docudrama, documentary film, docufiction, reflexivity

HRVOJE TURKOVIĆ

Culture of the alternative and Student Centre's Multimedia Centre

Summary: This paper presents the information and the circumstances revolving the formation of SC's Multimedia Centre (MM Centre) founded in Zagreb in 1976, the types of its activities in the subsequent years as well as the background and consequences of the Centre's diminishing role since the 1990s. Founded as a programmatic solution to be used as part of a modernist cluster of activities in SC Culture, the MM Centre has from its very beginnings offered various representational and productive contents in its programme and they can be classified as: 1) interdisciplinary programmes; 2) urban actions; 3) new media programmes; 4) regular programme of Yugoslavian experimental film; 5) regular programme of world experimental film; 6) local and foreign video art programme; 7) experimental film production programme (early stages of the MM Centre); 8) alternative artistic film programmes. The paper explains each of the above mentioned activities in detail, as well as the conditions in which the Centre established itself as an important factor in the creation of an alternative film culture in Croatia and its region.

Key words: SC's MM Centre, alternative culture, experimental film, video art, interdisciplinarity, new media

75 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

208

FILM STUDIES

ALJOŠA PUŽAR AND KIM SANG HUN

Sweet Dream: cages, mirrors, speeds – “new woman” and Korean colonial period cinema

Summary: This essay analyses the oldest surviving Korean sound film *Sweet Dream (Minong)* from 1936 by Yang Joo-nam. Furthermore, narratological and filmological analysis, as well as the analysis of character relations and directorial techniques, is made with the aim of providing an understanding of cultural background and social messages of the film. Feminist critique of the position and actions of the protagonist and other characters is complemented with the analysis of physical, somatic and discursive aspects of Korean early modernity and, occasionally, their remains in Korean contemporariness. The film is remarkable for its substantial and visual indifference to all-pervasive class and cultural differences and frictions that characterize Korean society in the 1930s. The authors try to produce an ideal patronizing colonial modernity of sorts which is, according to them, undermined and jeopardized only by the chaotic movement of a misbehaved and stubborn woman. The protagonist, as an example of the so-called “new woman”, on the one hand transgresses old patriarchal patterns, but as a representative of the “false”, i.e. morally objectionable form of modernity, rather than turning into a feminist role model, she turns into the figure of a monster. The patriarchal perception of social development and women's freedoms is thus maintained in the period of colonial modernity as well and transferred onto the next generations of Koreans.

Key words: Korea, colonial epoch, sound film, “new woman”, modernity

PETER STANKOVIĆ

Constructs of Gender Identities and Relations of Power between Men and Women in Slovene Partisan Film

Summary: Slovene “partisan” film is a term, which denotes films about guerilla war fought by the communist-led “partisans” against the German and Italian occupying forces in Slovenia during WWII. These films have been already looked at from many theoretical angles, but in the context of recent interest in various forms of representations, and therefore constructions of gender identities, it should be interesting to scrutinize them also from this perspective: how do these films represent femininity and masculinity? Analyzing all the feature films in this genre, author of the article argues that on both levels of interest, that is, on the level of lead action and on the level of the very terms of construction of gender identities, the

regime of representation is rather ambiguous. On the one hand, heroes are usually male, but women also tend to participate in the action, sometimes even making the crucial moves, the ones which enable the partisan side to win at the end, and on the other hand, while both male and female characters are predominantly constructed in terms of traditional signifiers of masculinity or femininity, the image of strong and dominating male hero has deteriorated significantly in the films made after the late 1960s, and the pattern of representation of women as basically “mothers” also does not mean that they are portrayed as entirely passive or dependent creatures.

Key words: film studies, representation, Slovene “partisan” film, masculinity, femininity, identities, constructivism

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959), filmski autor, književnik i publicist. Diplomirao je novinarstvo u Sarajevu i učio animaciju u Zagreb filmu. Doktorirao je filmologiju na Sveučilištu u Göteborgu (2009). Autor je kratkih animiranih filmova, knjiga karikatura i više romana. U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam / Animation and Realism* (2004), *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu* (2008), *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010). Predaje povijest i teoriju animacije na švedskim filmskim školama (trenutno na University West u Tröllhättanu). Za svoj rad nagrađen je na brojnim književnim i filmskim manifestacijama te izložbama diljem svijeta.

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 igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Anja Iveković-Martinis (Zagreb, 1984), diplomirala je komparativnu književnost i antropologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirala vizualnu antropologiju na Sveučilištu u Manchesteru. Asistentica je na Institutu za antropologiju u Zagrebu i doktorandica na Sveučilištu u Zadru.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930 – Beograd, 2013), diplomirao je režiju na Akademiji za pozorišnu umjetnost u Beogradu (1952). Djelovao kao redatelj (20-ak kratkometražnih filmova i više od stotinu televizijskih emisija). Doktorirao je filmskopovijesnom temom na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu (1983) gdje je bio dugogodišnji profesor. Objavio je više povijesnih knjiga: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Pulji, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, Jugosloveni u svetskom filmu* (koautorstvo s Dinkom Tucakovićem, 1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugosloven-*

skih zemalja 1896-1945 (2000), *Visoka filmska škola 1946-1950* (2007), *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941* (2011) i dr. Urednik knjige *Vek filma* (1995).

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija i urednik u ovome časopisu od 2009.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Zaposlen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez, Vijenac, Večernji list* i dr.)

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), filmski i kazališni kritičar i publicist; diplomirao komparativnu književnost i francuski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima. Godine 2004. objavio je 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 uredniku *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za životni djelo 2011.

Valentina Lisak (Zagreb, 1987), studentica je diplomskog studija anglistike (književno-kulturološki smjer) i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Izvršna urednica časopisa *Filmonaut*.

Vanja Obad (Zagreb, 1981), diplomirao je dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Student je Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Predavao Medijsku kulturu na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek u Čakovcu.

Maja Peterlić (Zagreb, 1979), diplomirala komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirala na Poslije-diplomskom stručnom prevoditeljskom studiju (smjer francuski). Pohađa Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Bila je urednica književnosti u časopisu *Vijenac* te urednica u Odjelu za strani program Hrvatske televizije (područje europskog, neameričkog i art filma). Urednica na Trećem programu Hrvatskoga radija.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografije *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003) te *Pedeset godina Liburnija filma* (2013).

Aljoša Pužar (Rijeka, 1974), gostujući je profesor kulturalnih studija, kulturalne geografije i rodnih studija na Poslijediplomskoj školi za međunarodne i regionalne studije (GSIAS, Hankuk Universtiy of Foreign Studies /HUFSS/) u Seulu, Republika Koreja. Kao honorarni profesor komparativne kulturologije i popularne kulture predaje i na seulskom sveučilištu Yonsei. Prethodno je predavao na sveučilištima u Trstu i Rijeci, te na HUFSS-ovoj jugoslavistici. Na sveučilištu Cardiff u Walesu trenutačno provodi svoje drugo doktorsko istraživanje o korejskom ženskom agiranju u liminalnim životnim razdobljima. Objavio je pet knjiga i zbornika, te niz kraćih radova iz povijesti književnosti, pograničnih studija, kulturalnih studija, rodnih studija i kulturalne teorije liminalnosti.

Kim Sang Hun (Seul, 1969), docent je južnoslavenskih književnosti, filologije i folkloristike na Katedri za južnoslavenske studije Sveučilišta za strane studije u Seulu (Hankuk University of Foreign Studies). Autor je djela *Poredbeno istraživanje narodnih književnosti istočnoeuropskih zemalja i Koreje* (2003), *Kako su ljudi iz istočnoeuropskih zemalja pričali svoje živote?* (2003), *Kako su ljudi iz istočnoeuropskih zemalja pjevali svoje živote?* (2003), *Mitovi istočnoeuropskih naroda* (2008), *Interpretacija filmova istočnoeuropskih zemalja* (2009). Član je uredništva u časopisima *Studije istočnoeuropskih zemalja* (Seul) i *Metodički vidici* (Novi Sad).

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. Do-

bitnik Diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Peter Stanković (Ljubljana, 1970), diplomirao je sociologiju na Fakultetu za društvene znanosti u Ljubljani, magistrirao na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Pragu (1995) te doktorirao na Fakultetu za društvene znanosti Sveučilišta u Ljubljani (1999), gdje radi kao izvanredni profesor na Odsjeku za kulturologiju. Područje njegova interesa uključuje kulturalne studije, filmologiju, popularnu glazbu i identitetske politike. Redovito objavljuje u raznim domaćim i inozemnim časopisima. Autor je knjige *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu* (2005). Suurednik je zbornika *Urbana plemena* (1999).

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988), diplomirala je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu te filmsku režiju igranoga filma na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Autorica je nekoliko nagrađivanih kratkih filmova.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). God. 1977-2009. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000, 2012), *Umijeće filma* (Plaketa grada Zagreba, 1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005), *Narav televizije* (2008; nagrada Kiklop za publicistiku), *Retoričke regulacije* (2009), *Nacrt filmske genealogije* (2010) i *Život izmišljotina* (2012). Autor kratkog amaterskog filma *Zastajkivanje* (1967); scenarija za srednjometražni dokumentarni film *Zlatko Grgić* (red. Stjepan Filaković; HTV 1996) te četiri filmska miniseja za HRT. Odgovorni urednik u ovom časopisu. Dobitnik odlikovanja predsjednika Republike Hrvatske, Reda Danice Hrvatske s likom Marka Marulića za posebne zasluge u kulturi (2003), Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo HDFK (2008) te Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo (2012).

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, 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 bilješki.

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 navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, 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 zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake 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.