

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 25 (2019)

broj 100, zima 2019.

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), Arts and Humanities Citation Index (A&HCI) i EBSCO Academic Search Ultimate

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Etami Borjan
Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Karla Lončar
Krunoslav Lučić
Silvestar Mileta
Diana Nenadić
Stipe Radić (izvršni urednik / managing editor)
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

SURADNICI / CONTRIBUTORS:

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (Hrvatska kinoteka)
Janko Heidl (kronika / chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Stipe Radić (bibliografije / bibliographies)
Anka Ranić (UDK)

DIZAJN / DESIGN: Igor Kuduz *pinhead

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

NAKLADNIK / PUBLISHER: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

ZA NAKLADNIKA / PUBLISHING MANAGER: Matko Burić (matko.buric@hfs.hr)

TISAK / PRINTED BY: Kerschhoffset

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

HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

TAJNICA REDAKCIJE: Iva Harandi (iva.harandi@hfs.hr)

TELEFON/PHONE: (385) 01 / 4848771

TELEFAKS/FAX: (385) 01 / 4848764

E-MAIL UREDNIŠTVA: radicxstipe@gmail.com / nikica.gilic@ffzg.hr / kresimir.kosutic@gmail.com

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 500 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

Ukupan broj prodanih primjeraka časopisa Hrvatski filmski ljetopis god.

24 (2018) je 159 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2018. godinu iznosi 7.888,17 kuna. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34. Zakona o medijima (NN. 59/04., 84/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.



Godište 25 (2019) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Hrvatskog audiovizualnog centra / Broj je zaključen 25. siječnja 2020. a objavljen je 10. lipnja 2020.



NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz televizijske serije *Preostali* (*The Leftovers*, Damon Lindelof i Tom Perrotta, 2014–17)

SADRŽAJ

100 BROJEVA LJETOPISA	5	Nikica Gilić / Časopisno slavlje – 100 brojeva <i>Hrvatskog filmskog ljetopisa</i>
	8	Petra Belc / Film kao životno opredjeljenje – razgovor s Hrvojem Turkovićem
	26	Irena Paulus / Lisinski i <i>Ljubav i zloba</i> : o sličnostima sudbina prvoga hrvatskoga zvučnoga dugometražnoga igranoga filma i prve hrvatske nacionalne opere
	47	Maja Kadoić Raos / Fotografija u službi naracije u filmovima Stanleyja Kubricka
	81	Adrian Pelc / <i>Prošle godine u Marienbadu</i> : priča, svijest i gledatelj
	90	Hrvoje Turković / Pojam filmske liste – nabrajalačkog izlaganja
	112	Marko Rojnić / Nimalo lak zadatak – o Peterličevoj teoriji filma
	133	Hrabren Dobrotić / Mogućnosti povijesti na filmu
	155	Ante Jerić / (Izvan)znanstvena fantastika: problemi s određivanjem žanrovske pripadnosti serije <i>Preostali</i>
	172	Lucija Zore / Zanemarena baština: kinoteka i povrat filmskoga gradiva
	183	Midhat Ajanović – Ajan / Sat filmologije
	189	Damir Radić / Filmske pjesme
	NOVE KNJIGE	213
216		Nika Petković / Film, umjetnost dostupna svima – nova monografija Kinokluba Zagreb / Luka Ostojić (ur.), 2019, <i>Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb</i>
220		Tonči Valentić / Klasik u mladosti / Ante Peterlić, 2018, <i>Rani radovi ... i još ponešto</i>
225		Janko Heidl / Voluminozno o čovjeku koji je pokretao mase i pomicao planinske masive / Božo Rudež (ur.), 2015, <i>Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma</i>
231		Janko Heidl / Uvijek prisutan zaboravljenik / Željko Ivanjek, Nenad Polimac (ur.), 2019, <i>Branko Belan – Zaboravljeni klasik</i>
DODACI	239	Izvadak iz kumulativnog kazala
	262	English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

100 ISSUES OF LJETOPIŠ	5	Nikica Gilić / A celebration – 100th issue of <i>Hrvatski filmski ljetopis</i>	
	8	Petra Belc / Film as a commitment – conversation with Hrvoje Turković	
	26	Irena Paulus / <i>Lisinski</i> and <i>Love and Malice</i> : on similar destinies of the first Croatian sound feature-length film and the first Croatian national opera	
	47	Maja Kadoić Raos / Photography at the service of narration in Stanley Kubrick's films	
	81	Adrian Pelc / <i>Last year at Marienbad</i> : story, consciousness and viewer	
	90	Hrvoje Turković / The notion of film lists – enumerative presentation	
	112	Marko Rojnić / No easy feat – on Peterlić's film theory	
	133	Hraben Dobrotić / Possibilities of history on film. Theoretical approach.	
	155	Ante Jerić / (Extra)science fiction: problems with determining the genre of the series <i>The Leftovers</i>	
	172	Lucija Zore / Neglected heritage: Cinematheque and the return of film materials	
	183	Midhat Ajanović – Ajan / A lesson in film	
	189	Damir Radić / Film poems	
	NEW BOOKS	213	Juraj Kukoč / The magic of methodology / Dejan Kosanović, 2019, <i>Kinematografske djelatnosti u Puli 1896–1918</i>
		216	Nika Petković / Film, art accessible to all – a new monograph by Kinoklub Zagreb / Luka Ostojić (ed.), 2019, <i>Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb</i>
220		Tonči Valentić / A classic in his youth / Ante Peterlić, 2018, <i>Rani radovi ... i još ponešto</i>	
225		Janko Heidl / Voluminously about a man who galvanized masses and moved mountain ranges / Božo Rudež (ed.), 2015, <i>Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma</i>	
231		Janko Heidl / An ever-present forgotten man / Željko Ivanjek, Nenad Polimac (ed.), 2019, <i>Branko Belan – Zaboravljeni klasik</i>	
APPENDICES	239	Excerpt from the cumulative index	
	262	English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide	

UDK: 050:791(497.5)"1995/2020"

Nikica Gilić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Časopisno slavlje – 100 brojeva *Hrvatskog filmskog ljetopisa*

Dočekati stoti broj časopisa kakav je *Hrvatski filmski ljetopis* prilično je velik uspjeh – u domaćoj je povijesti filmskih časopisa samo *Filmska kultura* dulje trajala i izdala više brojeva. Kada smo počeli 1995, *Ljetopis* je opsegom bio puno manji, a potpisnik je ovih redaka bio tek jedan od mladih suradnika u rubrici (kratkih) kinorecenzija, tek jedan od studenata koji se, eto, motaju oko filma. No, premda nisam sudjelovao u važnim razgovorima iz te epohe, čisto sumnjam da je tadašnje utemeljiteljsko uredništvo (činili su ga Hrvoje Turković kao glavni urednik, kum časopisa Ivo Škrabalo te stup organizacije Vjekoslav Majcen) znalo da ćemo trajati gotovo četvrt stoljeća i dogurati do najokruglije izdavačke obljetnice. Dakako, trajanje nije nikakvo jamstvo vrijednosti časopisa – kratkotrajni *Film*, recimo, i danas se smatra zlatnim standardom filmskog izdavaštva i časopisne poetike – no i *Ljetopis* ima svoj etos i svoj sustav vrijednosti.

Nedavno sam tako, za predstavljanje jednog od novijih brojeva, provjeravao kratke životopise sadašnjih suradnika, i bio sam zadovoljan što i dalje imamo velik broj mladih među njima, studenata, autora koji su sada u mojim godinama iz doba početka izlaženja, jer to znači da se jedna od temeljnih uredničkih postavki *Hrvatskog filmskog ljetopisa* uspješno održala. Govorim, dakako, o otvorenosti, o temeljnoj značajki svake iole vrijedne kulture. To je značilo da je prvo uredništvo, baš kao i sva kasnija, inzistiralo na tome da objavljuje što više različitih tekstova iz pera različitih autora, veterana i početnika (mnogi su tada još radili na pisačim strojevima, no pravim perima ipak nitko nije, vjerujem, pisao za *Ljetopis*). Glavni urednik Turković me čak, kao mladog suradnika, svojedobno poticao da osnujem neki generacijski časopis koji bi konkurirao *Ljetopisu*, jer bismo od takve konkurencije svi imali koristi (ja za takvo što nisam bio sposoban, no kasnije su generacije *Filmonautom* potvrdile korist postojanja više filmskih časopisa). Generacijska je raznolikost, međutim, samo jedan dio ove priče. *Ljetopis* je htio (i tijekom ovih sto brojeva prilično često uspijevao) pokrivati suvremeni film i povijest, hrvatske i svjetske trendove, igrani, animirani, dokumentarni i eksperimentalni film, teoriju filma i filmsku praksu, početke sedme umjetnosti i dolazak novih medija, rast mladih naraštaja kao i kinotečne prakse te probleme.

Uz navedeno, i filmska edukacija, rasprave o filmskoj kritici, kulturna politika, festivalska politika, odnos umjetnosti i politike i sve druge važne teme i pristupi kod nas nisu samo dopuštene, i to u tijekom cijelog trajanja časopisa, nego su i poželjne, a imali smo i podosta polemika i ispravaka grešaka i "krivih Drina". Itekako smo pomogli razvoj hrvatske znanosti o filmu, a prikupili smo kroz ovih sto brojeva i dosta suradnika i čitatelja izvan Hrvatske. Vrijednost našeg časopisa za širu kulturu ogleda se i u otvorenosti prema drugim umjetnostima, poput književnosti, kazališta, likovnosti ili glazbe, a taj smo raspon pokušali naznačiti i tematom posvećenim stotomu broju. Umjesto taštog naglašavanja vlastite važnosti (koliko god mi u nju bili uvjereni), angažirali smo skupinu iskusnijih i mladih suradnika da zgusnuto pokažu čime se sve *Ljetopis* bavio i bavi, pa je ovaj broj i neka vrsta oglednoga primjerka za buduće pretplatnike, suradnike i čitatelje.



Uredništvo
Ljetopisa 1998:
Hrvoje Turković
i Vjekoslav
Majcen



Uredništvo
Ljetopisa 1990-
ih: Vjekoslav
Majcen, Ivo
Škrabalo i Petar
Krelja

Svi znamo, neki od naših urednika i suradnika, nažalost, nisu više među nama. Utemeljiteljski urednici Majcen i Škrabalo, ili vrijedni suradnici poput Ante Peterlića (nedugo prije odlaska ušao je i u uredništvo kako bi nam dao potporu), Mate Kukuljice, Martine Aničić ili Ivana Ladislava Galete, dakako, ostaju zapamćeni i tekstovima s naših stranica (svojim radovima i tekstovima o nekima od njih), a nakon sjajnih početaka u izvršnom izdavačkom okrilju Filmoteke 16 (časopis su s Filmotekom, kasnije integriranom u Zagreb film, utemeljili Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Hrvatska kinoteka Hrvatskog državnog arhiva) *Ljetopis* je u presudnom trenutku pod svoje okrilje uzeo Hrvatski filmski savez, pa je jedna od najvažnijih osoba iz naše povijesti i šefica u našoj izdavačkoj kući Vera Robić-Škarica, koja nas je uspješno uklopila u projekt razvijanja filmske kulture kroz Hrvatski filmski savez.



Urednici
Turković i
Majcen 1999.
u Hrvatskom
filmskom
savezu u
društvu Ante
Peterlića (sjedi
u sredini) i
izdavača Vere
Robić-Škarica
(stoji). Za
telefonom:
Mato Kukuljica.

Odolio sam iskušenju da ovaj slavljenički uvodnik nazovem “Prvih sto brojeva”, no daka-ko da želimo i dalje raditi ovaj posao na korist šire zajednice. Naši glavni urednici (uz Turkovića i mene, taj je posao radio i Bruno Kragić) i članovi uredništva (uz već navedene tu su i Diana Nenadić, Petar Krelja, Tomislav Šakić, Karla Lončar, Silvestar Mileta, Krešimir Košutić i mnogi drugi) govori o toj potrebi, baš kao i naše raznovrsne teme i obrađeni ili/i tekstovima i vizualnim materijalima zastupljeni autori – poput Kreše Golika, Zvonimira Berkovića, Krste Papića, Branka Marjanovića, Mihovila Pansinija, Borivoja Dovnikovića, Fadila Hadžića, Dušana Vukotića, Sejuna Suzukija, Dine Iordanove, Slobodana Šijana, Midhata Ajanovića Ajana, Zrinka Ogreste, Rade Šešić, Ivana Velisavljevića, Irene Paulus, Igora Bezinovića, Petre Zlonoge, Tomislava Kurelca, Živorada Tomića, Hane Jušić, Sonje Tarokić, Silvestra Kolbasa, Katarine Zrinke Matijević, Tomislava Gotovca (A. Lauera), Vedrana Šamanovića, Nikole Tanhofer, Zorana Tadića, Igora Kuduza, Gianalberta Bendazzija, Davida Bordwella, Damira Gabelice, Slavena Zečevića, Etami Borjan, Dragana Juraka, Željke Matijašević, Aleksandra Marksa, Enesa Midžića, Dubravka Matakovića, Jurice Pavičića, Damira Radića, Tanje Vrvilo, Petre Belc, Juraja Kukoča, Janka Heidla, Saše Vojković, Duška Popovića, Kim Sang Huna, Nebojše Jovanovića, Elvisa Lenića, Marijana Susovskog, Hrvoja Hribara, Dragana Rubeše ili Clare Kitson. U ovom sam (skraćenom!) popisu namjerno nabacao i izmiješao suradnike i obrađene autore (isprika svima koji nisu u popisu navedeni), jer se te kategorije preklapaju. Tako je primjerice Petar Krelja u *Ljetopisu* bio i član uredništva i autor sjajnih tekstova i tema jednog od naših uvodnih temata o filmskim umjetnicima, Bordo Dovniković i Igor Bezinović su i naši autori tekstova i predmeti uvodnih temata, a takvih dubliranja imamo još.

Ovo što sam opisao značajka je filmske kulture oduvijek, i u nas i u svijetu. Najvažniji su njeni predstavnici, poput Peterlića, Škrabala, Šijana, Ejzenštejna, Godarda, Bogdanovića, Wollena ili Tadića, okušavali svoje kreativne moći i sreću se s obiju strana granice stvaranja i tumačenja filma, ne uvijek s podjednakim uspjehom u oba polja. Takva će filmska kultura, vjerujem, i ostati. Razigrana, nepredvidljiva, bogata. A mi ćemo je i dalje pratiti, tumačiti i stvarati.

UDK: 791.077(497.5)(091)(047.53)

Petra Belc

Film kao životno opredjeljenje – razgovor s Hrvojem Turkovićem

Filmska kultura u Hrvatskoj bila bi nezamisliva bez organiziranog amaterizma i institucije kinoklubova, koji su sredinom 20. stoljeća svim – tada jugoslavenskim – filmskim entuzijastima, filmofilima, budućim režiserima, filmolozima i filmskim teoretičarima, omogućili prve susrete s filmskom teorijom i praksom. Prije osnivanja odsjekâ filma na umjetničkim akademijama kinoklubovi su bili obrazovne platforme i put k profesionalnom filmu, dok su pojedini njihovi članovi gurali fenomen filma do samih njegovih granica, pa se u socijalističkim kinoklubovima javila i prva jugoslavenska filmska neoavangarda. Zbog svog specifičnog institucionalnog (odnosno, zavisno od perspektive, izvaninstitucionalnog) položaja, povijest kinoklubova ostala je uglavnom nezabilježena, a rijetka materijalna građa raspršena po neslužbenim privatnim arhivama spašena je uglavnom zbog samoarhiviranja pojedinih amatera, te je danas dostupna jedino zahvaljujući entuzijazmu i volji suvremenih kinoklubaša koji na tim arhivima rade i otvaraju ih istraživačima. Jedna od najkrhkih, ali istodobno i najsigurnijih metoda za rasvjetljavanje i fiksiranje povijesti tog pokreta jest oralna povijest, te je – slijedeći dijelom u tome Kino klub Split – početkom ožujka 2018. Kinoklub Zagreb započeo s novim godišnjim ciklusom projekcija i razgovora, nazvanim *Historijski amaterizam*.

Taj je programski blok bio posvećen članovima KKZ-a koji su u klub došli na početku svojih karijera, i poznaju njegove povijesne mijene i ključna razvojna mjesta, a u klubu su režirali i svoje prve (poneki možda i jedine) filmove. Prvi gost bio je naš najznačajniji teoretičar filma Hrvoje Turković, koji je u KK Zagreb došao 1962. i tu snimio dva eksperimentalna filma, od kojih je sačuvano *Zastajkivanje* iz 1967. Profesora Turkovića zamolili smo da, uz *Zastajkivanje*, za projekciju prije razgovora izabere i nekoliko klupskih filmova koji su utjecali na njegov rad, ili ih iz nekog razloga posebno pamti, a popis i poruka koje smo dobili bili su sljedeći:

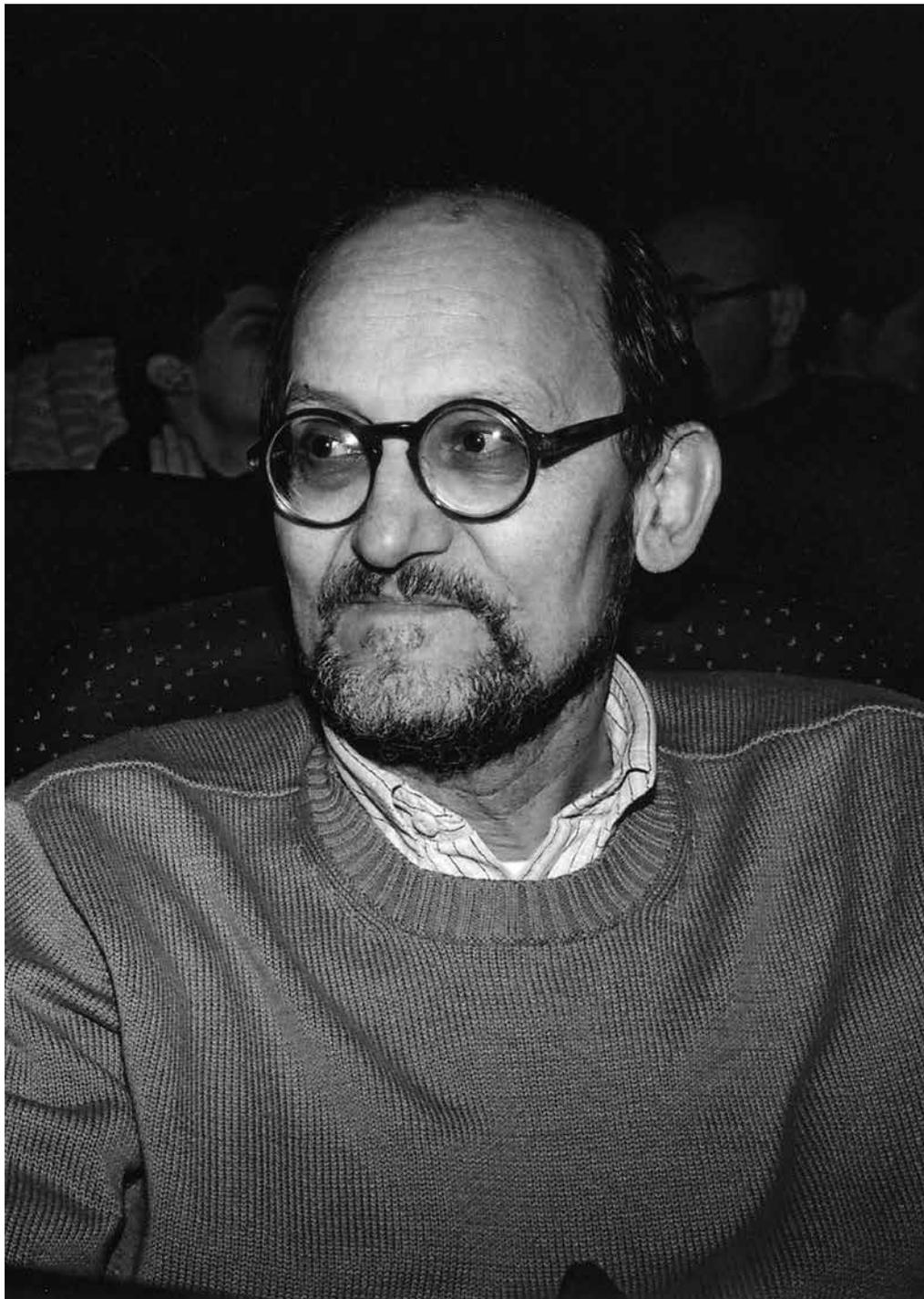
Udarci, Goran Švob (1964)
T, Tomislav Gotovac (1969)
Sybil, Vladimir Petek (1963)
Nešto od Anđelka Habazina iz tih godina

To su sugerirani filmovi, tj. filmovi koji su mi u ono vrijeme bili po nečemu važni, ili po prijateljstvu, ili jer sam ih ili cijenio, ili su mi se činili da imaju zrno onoga što mi se činilo da naslućuju ono što sam ja onda bio sklon zamišljati.

A, koliko znam, nisu baš prečesto prikazivani.

Problem je s Habazinovim filmovima, nisam znao što navesti jer ne znam što uopće ima u arhivi. No, on je imao neke filmove s brzim panoramama koji su se približavali apstrakciji.

Film koji mi je u ono vrijeme jako puno značio bila je Smrt Toma i Peteka, ali taj su film, koliko znam, uništili.



PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
— RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Hrvoje Turković



Prizori iz
filma *Točkovi*
(1963) Anđelka
Habazina

Uz imenovane je filmove prikazan i jedini sačuvani film Anđelka Habazina *Točkovi* (1963). Razgovor je održan 1. ožujka 2018. u maloj dvorani Kina Tuškanac u Zagrebu, a mali broj posjetitelja omogućio je opuštenu atmosferu u kojoj smo s Hrvojem Turkovićem mogli razgovarati bez nervoze i ograničavajućih vremenskih okvira. Izvorni transkript redigiran je za potrebe objavljivanja.

H. T. Rekao bih nešto o tehničkim uvjetima ovih filmova, jer to zna biti problem kada se gledaju amaterski filmovi. Većina ovih 8-milimetarskih filmova snimana je na tzv. umkeru, preobratnom filmu, iz kojega se pri razvijanju odmah dobiva pozitiv. Inače se film snima na negativu i nakon razvijanja dobije se negativ, iz negativa se kopira pozitiv, a negativ se čuva, i onda se iz njega mogu umnožavati kopije. Kod umkera je ta pozitiv-kopija unikatna kopija tog filma, i što se film više projicira, to se više oštećuje. Ovaj Habazinov film *Točkovi* (1963), koji smo večeras vidjeli, pun je ogrebotina koje se žargonski zovu kraceri, i tu ih tako puno ima da se govorilo da “kiši”, što se događalo s filmovima koji su se jako puno vrtili. Naime, kad film prolazi kroz vrata projektora, vrpca se zna ogrebat; što se više film projicira, to se više takvih ogrebotina nakupi.

Većina tih filmova je dobro snimana, to su oštre fotografije s finim tonalnim prijelazima, posebno kod Vladimira Peteka koji je bio iskusan snimatelj u to vrijeme, kao i kod Toma Gotovca, npr. u filmu *Alamo*, sjećam se da je to izvorno bila sjajna kopija, vjerojatno su i kod Habazina bar neki kadrovi bili vrlo fino snimani. Međutim, dijelom ovim oštećivanjem, dijelom time što vrpce nisu čuvane u reguliranim okolnostima, a dijelom i zbog sirovog “telekiniranja”: snimanja VHS-om projekcije filma na zid, te potom višekratnim kopiranjem, a potom digitalizacijom te nekvalitetne kopije, dobije se sadašnje stanje: slika slabe razlučivosti, bez tonalnih prijelaza, s ispaljenim dijelovima slike i dr. To nije izvorno bilo tako, to nije tako tehnički loše kao što sad izgleda, iako to daje stanovitu patinu tim filmovima, pa čovjek može osjetiti neku dodatnu vrijednost u tome.



Tomislav
Gotovac i
Vladimir Petek,
1960.

Kakva je budućnost tih amaterskih filmova, budući da u Hrvatskoj ne postoji skener za substandardne formate, da se često radi samo na pojedinim autorima, a ne sustavno na cijelom nasljeđu...?'

H. T. To nije samo problem amaterskoga filma, to je problem svih naših filmova. Kinoteka nema dovoljno novca da ih restaurira i filmovi propadaju. Svojedobno sam za ZagrebDox radio izbor dokumentarnih filmova Ede Galića, i u Zagreb filmu smo našli kopije njegovih filmova u boji koje su bile potpuno crvene. Svi filmovi za koje se nije uspjelo dobiti novac da se restauriraju i prebace pod idealnim uvjetima, propadaju.

To me zapravo vodi na moje zadnje pitanje, koje može biti i prvo; s obzirom na stanje naše filmske građe i činjenicu da se u sad već skoro 30 godina od osamostaljenja Hrvatske nije uspješno sustavno raditi na restauraciji filmografije SR Hrvatske, koja je uopće relevantnost filmske kulture u suvremenom hrvatskom društvu?

H. T. Ovisi. Ako se gleda s povijesnoga stajališta, sada je neizmjerljivo bolja situacija nego što je svojedobno bila. Ovi filmovi koje ste večeras pustili prikazivani su samo na klupskim projekcijama, eventualno na amaterskim festivalima i vrtili su se privatno doma. Ako niste naletjeli na taj film u vrijeme kad je napravljen i prikazivan prijateljima, klubovima itd., niste imali šanse vidjeti ih. Kad su se pojavili videoumjetnici, Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević i dr., oni nisu imali pojma o tradiciji eksperimentalnoga filma jer ga nisu imali gdje vidjeti.

PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
— RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1 Sva pitanja u razgovoru postavila je voditeljica tribine Petra Belc, pa nisu označena incijalima, osim

sveukupno pet pitanja iz publike, koja su označena imenima postavljачa T. Šobana i N. Gilića (op. ur.)



Genre Film
Festival (GEFF)
1969.

Unatoč GEFF-u?

H. T. Oni su bili premladi za GEFF, mislim da nisu ni išli na GEFF, ali trebalo bi to provjeriti. U svakom slučaju, eksperimentalni filmovi nastali u sklopu amaterizma nisu bili sustavno raspoloživi na javni uvid u velikom razdoblju, dok su danas ipak dostupni, češće se prikazuju, vi radite izbore iz amaterskoga filma, ponekad se rade i televizijske emisije u kojima se vrte amaterski filmovi, neki se restauriraju, izdaju na DVD-u... Tako da je što se amaterskog filma tiče današnja situacija neizmjereno bolja nego što je bila onda kad su ti filmovi još bili relativno friški, a pogotovo je bila nedostupna nakon izvornoga razdoblja. Ako ste zainteresirani, ako hvatate ove posebne projekcije na različitim mjestima, danas možete dobiti čak i bolju sliku o razdoblju 1960-ih i 1970-ih nego što su to mogli dobiti ljudi koji su tada bili dijelom tog razdoblja, i koji su eventualno bili zainteresirani da to vide.

No unatoč onodobnoj “nevidljivosti”, eksperimentalni film, pogotovo iz konteksta kinoklubova Zagreba, Beograda, Splita i Ljubljane, jako je utjecao 1960-ih na srednjostrujašku kinematografiju. Osim što su neki autori, poput Dušana Makavejeva, Lordana Zafranovića i Žike Pavlovića, izašli iz kinoklubova, drugi su, poput recimo Vatroslava Mimice, ciljano posjećivali amaterske festivale i gledali eksperimentalne filmove kinoklubaša kako bi u njima pronašli estetsku građu za vlastiti rad. Imate li osjećaj da je možda danas situacija takva; kakva je veza eksperimentalnoga i dugometražnoga igranog filma?

H. T. Kinematografija na koju je amaterizam utjecao nije bila srednjostrujaška kinematografija. To je bio novi jugoslavenski film, Makavejev, Žika Pavlović, Marko Babac, Kokan Rakonjac itd., beogradski krug, autori koji su izrasli iz beogradskih kinoklubova bili su nositelji tog novog jugoslavenskog filma i poznavali su amatersku situaciju i bili zainteresirani za ono što i nadalje u njezinu sklopu nastaje. Mimica je isto bio nositelj novoga jugoslavenskog filma, s tim da je Mimica bio poseban slučaj jer je radio i u klasičnome razdoblju, ali je bio jako otvoren suvremenim umjetničkim trendovima, pratio ih i prema njima se stilski mijenjao. Kada je radio *Prometeja s Otoka Viševice*, Mimica je onu spaljenu fotografiju “pobrao” od amatera, a pogotovo kad je radio *Kaja, ubit ću te!*, bio je izravno pod utjecajem splitskih amatera koje je dijelom gledao i na GEFF-u, gdje je bio član žirija. Tako da to nije bila srednjostrujaška kinematografija, to su bili ljudi koji su se probijali i koji su bili nositelji promjene u kinematografiji.

Amaterizam je bio važan i jer u ono vrijeme nije bilo škola. Čak i ja, koji sam htio osjetiti kako se radi film, prijavio sam se na tečaj Kinokluba Zagreb u proljeće 1962, odmah nakon završetka gimnazije. Tečaj je bio u proljeće, i sa 1962. na 1963. sam bio pohađao redovito klupske večeri, a 1963. sam prekinuo studij, otišao u vojsku i nakon vojske 1965. ponovno sam se uključio u život

kinokluba. Moj dodir s Kinoklubom Zagreb, kad sam se vratio u Zagreb i počeo redovito ići četvrtkom u Kinoklub, bio je užasno razočaravajuć. U *Telegram*, tadašnji važan kulturni tjednik, sam bio poslao polemički tekst "Amaterizam, ali kakav", u povodu godišnje skupštine, u kojem sam se obrušio na to kako se u Kinoklubu ništa ne radi, samo se klopa, cuga i raspravlja o novcu. Nije bilo govora o programu, projekcije su bile nasumične, nikad nisi mogao znati hoće li biti neka projekcija ili neće četvrtkom kad je klub bio otvoren... Tako nešto sam prigovorio i na skupštini, pa me je poslije skupštine pozvao u stranu Kruno Heidler i rekao da i projekcije i diskusije treba netko organizirati, pa bih li ja to preuzeo. Neugodno mi je bilo odbiti, jer zašto da očekujem da to netko drugi napravi, a ne ja, pa sam to i preuzeo. Dogovorio sam s Filмотеком 16 izbor filmova za klupske četvrtke, zamislio da zovem poznate kritičare da drže uvodnu riječ, ali sam to na kraju sam radio. I to je bilo razočaravajuće, jer su te projekcije zanimale malo kojeg klubaša, došlo bi ih svega nekoliko.

Moram se sad ograditi i reći da su za mene svi filmovi koji stignu do Pule srednja struja, pa makar bili i novi val...

H. T. To je retrospektivna predrasuda. Oni, doduše, jesu ubrzo postali najistaknutijom strujom u jugoslavenskoj kinematografiji – po novinarskoj i kritičkoj pozornosti koju su privlačili – i smatrani su, podrazumijevano, sastavnim dijelom "službene kinematografije", ali su se u tom novom jugoslavenskom filmu i nadalje javljali radikalnije rađeni filmovi koji se nikako nisu mogli smatrati "srednjostrujaškim", prevladavajućim modusom jugoslavenske kinematografije. Autorski su filmovi zadugo činili manjinu ukupne jugoslavenske kinematografske proizvodnje, i marginu u recepcijskom svemiru kinopublike. Uostalom, pojam "srednjostrujaške kinematografije" u to vrijeme i nije bio u opticaju – profesionalna se kinematografija smatrala jedinstvenim fenomenom, tek s različitim trendovima, tematskim i stilskim "granama", među njima i "granom" autorskog filma, odn. "novog jugoslavenskog filma".

Do koje mjere danas, prema vašem mišljenju – i ako uopće – kinoklupski ili underground ili amaterski ili eksperimentalni filmovi, kako god da ih nazvali, utječu na noviju, odnosno radikalniju hrvatsku kinematografiju, čiji bi predstavnici možda bili Igor Bezinović i Hana Jušić?

H. T. Mislim da ne utječu nimalo. Koliko znam, Hanu Jušić uopće ne zanimaju eksperimentalni filmovi, ona radi po nekom svom osjećaju i nekoj svojoj viziji filma. Za Bezinovića mislim da je slična stvar. Međutim, danas nema smisla tražiti od redatelja da budu pod utjecajem eksperimentalnoga filma, jer su se ljudi koji rade eksperimentalne filmove opredijelili za njih i rade ih u profesionalnim uvjetima, i jako ih puno ima, za razliku od tog vakuuma iz 1960-ih kad je bilo svega par autora; jedno pet-šest u Zagrebu, nešto malo u Splitu, i par ljudi u Sloveniji i u Beogradu. U Kinoklubu Beograd, naime, jako je malo ljudi radilo eksperimentalne filmove. Tako da je situacija sad puno bolja, malotko radi cjelovečernje igrane filmove na eksperimentalni način, ali se rade cjelovečernji eksperimentalni filmovi koje rade opredijeljeni eksperimentalisti. Ljudi uče od onoga što im je blisko, tako da ne moraju biti pod utjecajem eksperimentalnoga filma... Lukas Nola je odjednom otkrio da bi mogao raditi eksperimentalne filmove, dobio je novce na HAVC-u i napravio ih je nekoliko. Može se osjetiti da su ti filmovi rađeni bez tradicije, ali su bili vrlo vizualno atraktivni i kultivirani. Koliko god je Nola sklon, recimo, jakim stilizacijama u svojim filmovima, on je bio pod utjecajem dominantnog kinorepertoara, a ne eksperimentalnoga filma, tako da je jako škakljivo govoriti o tim utjecajima. Negdje ih nema, negdje ih ima, a to je danas individualna stvar, nije to načelna stvar kao što je eventualno bila u tom razdoblju 1960-ih kad su se autori selili iz kinoklubova u profesionalnu kinematografiju.

PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
– RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Spomenuli ste Lukasa Nolu koji je završio Akademiju dramske umjetnosti i radio eksperimentalne filmove bez poznavanja tradicije, spomenuli ste i videoumjetnike koji su radili bez poznavanja tradicije. To nepoznavanje – ponajprije domaće – povijesti eksperimentalnoga filma figurira kao trajni problem u raznim tekstovima o jugoslavenskom eksperimentalnom filmu između 1960-ih i 1980-ih. Neprestano se ističe činjenica da svaka nova generacija zapravo ne poznaje prethodnu generaciju i (vlastitu) tradiciju. Koja je pozicija eksperimentalnoga filma u našem filmskom visokoobrazovnom sustavu danas?

H. T. Zapravo mislim da je danas relativno dobra. Doduše, što se Akademije dramske umjetnosti tiče, nije nikakva, jer Akademija po svojim profesorima nikad nije bila sklona nuditi neko obrazovanje koje bi išlo u smjeru eksperimentalnoga filma, tako da odbija ljude koji je upisuju s namjerom da njeguju taj pristup. Vladislav Knežević, koji je na ADU došao iz amaterizma gdje je radio protoeksperimentalne filmove, našao se u sredini u kojoj je morao raditi po zadatku: potjere i različite filmske vježbe, čak je i u dokumentarnome filmu morao zadovoljavati standard relativno klasično-moderne naracije koja ga uopće nije zanimala, i onda je otišao sa studija. No da bi ipak nešto bilo pokriveno, dovelo se primjerice Dalibora Martinisa koji je neko vrijeme predavao, poslije Dana Okija, koji danas predaje, ali to studenti slušaju forme radi, ne moraju, koliko znam, raditi filmove tog opredjeljenja, jer atmosfera uopće nije bila takva da bi se eksperimentalni filmovi držali obrazovno relevantnima.

Studenti uglavnom dolaze s ambicijama da rade prave igrane filmove, a dokumentarni film se uglavnom shvaća kao put k cjelovečernjem igranom filmu. Tako da ADU nije imala šanse da obrazuje i eksperimentaliste... Ja sam pokušavao u svojim predavanjima "Tipovi filmskog izlaganja" uključiti kao primjere eksperimentalne filmove, ali to je bilo samo usput. Međutim, na Akademiji likovnih umjetnosti je Ivan Ladislav Galeta uspio osnovati studij Novih medija, a onda i studij animacije, i tamo je eksperimentalni film dio kurikuluma, tako da je zapravo to sjajna šansa. U Splitu su u sklopu studija dizajna, ako se ne varam, Vlado Zrnić i Dan Oki njegovali isprva ponajprije eksperimentalističko okušavanje studenata. Uzmemo li studij novih medija na Akademiji likovne umjetnosti u Zagrebu i filmski studij na splitskoj Umjetničkoj akademiji (UMAS), situacija je danas zapravo komparativno sjajna, pogotovo u usporedbi s periodom kada sam ja došao u Kinoklub Zagreb: onda uopće nije bilo ni studija filma, a kamoli eksperimentalnoga filma. Jedino je Kinoklub Zagreb bio neko mjesto na kojemu je bilo moguće proći formalni obrazovni tečaj, iako tada ne iz "eksperimentalnoga filma" nego iz igranoga ili dokumentarnoga.

No postojala je i Visoka filmska škola?

H. T. Ma kakvi, to su bile neke privremene ustanove koje uopće nisu bile otvorene za javnost, uglavnom su bile namijenjene ljudima koji su već bili u filmskoj industriji kako bi se dodatno obrazovali. Bilo je nekoliko takvih škola, nažalost nisam baš zapamtio točno kojih, ali Dejan Kosanović i Vjekoslav Majcen pisali su o njima. To su bile povremene škole, trajale bi tri-četiri godine i ugasile se, nakon što bi ljudi na njima stekli prilično solidno obrazovanje. U to vrijeme nije bilo sustavnog školovanja, dok su kinoklupski tečajevi bili sustavni. Oni su postojali od vrlo ranog vremena, a polaganje tečaja bio je u moje vrijeme uvjet da se postane članom kinokluba. Tek utemeljenjem studija filma na beogradskom Fakultetu dramskih umjetnosti i uvođenjem studija filma koncem 1960-ih na ondašnju zagrebačku Kazališnu akademiju, današnju Akademiju dramske umjetnosti, otvorile su se stalne mogućnosti studiranja filma. Inače, prije toga se išlo studirati van, pretežno u Prag.

Što vas je zapravo zanimalo kad ste tih 1960-ih došli u Kinoklub Zagreb i upisali filmski tečaj? Igrani film, eksperimentalni film...?

H. T. U KKZ sam došao u zadnjem razredu gimnazije, kad sam počeo otkrivati modernističke filmove Petera Brooka, Jean-Luca Godarda, Luisa Buñuela, Michelangela Antonionija, Federica Fellinija... Ti su mi se filmovi činili radikalno drugačijima od dominantnog filma koji sam do tada gledao u kinu, užasno su me zaokupili i počeo sam razmišljati o tome što me kod njih toliko fascinira. Onda sam počeo čitati knjige, redovito čitati članke o filmu, a htio sam i razumjeti kako funkcionira mehanizam filma, kako se operativno dolazi do tih dojmova koje sam imao o tim filmovima. Otišao sam, dakle, u Kinoklub Zagreb na tečaj da vidim kako se rade filmovi; tečaj se sastojao od predavanja iz estetike koja je držao Tomislav Kobia, predavanja iz tehnike filma koja je držao Vlado Hoholač, koji je bio snimatelj, a praktične vježbe organizirao je i vodio Milan Šamec. Na kraju smo grupno napravili film, s time da sam ja dosta dominirao u toj grupi, a ispit se sastojao u tome da se pokazao taj film koji smo zajednički napravili, a potom sam polagao estetiku i tehniku.

Na odsluženju vojnoga roka (1963–65) odlučio sam da ću se posvetiti filmu, tada sam zapravo prelomio... Filozofski fakultet sam bio ionako upisao zato jer sam držao da će mi omogućiti stjecanje nekakvog misaonog iskustva i kompetencija, ali sam, nakon "vojnog" prekida studija i povratka na studij, htio pisati o filmu i htio sam raditi filmove. Tako da sam, kad sam se vratio iz vojske, odlučio opet se vratiti i u rad Kinokluba i pokušavao raditi filmove. Već u to vrijeme sam bio izložen suvremenim umjetničkim zbivanjima, pratio izložbe aktualnih likovnih umjetnosti, slušao glazbu na Muzičkom bijenalu, i zapravo sam jako pokušavao shvatiti apstraktno slikarstvo, odnosno prihvatiti ga i vidjeti što je to što ga je u ono vrijeme odvajalo od figurativnoga slikarstva, od kojega je bilo sasvim drugačije. Odranije sam i slikao, a okušavao se pritom i u apstraktnom slikarstvu. Ideja mi je bila da bih i filmove pokušao raditi u tom stilu, a orijentir da je to moguće bio je film Gotovca i Peteka *Smrt* koji sam vidio još prije odlaska u vojsku. To je bio film napravljen na tzv. ton-negativu, vrpci na kojoj imate samo svijetle i crne tonove bez tonalnih prijelaza, tako da je slika bila spaljena.

Koliko se sjećam, Gotovac i Petek su u *Smrti* snimali različite reprodukcije fotografija iz novina, a najjasnije se sjećam jedino jednog crno-bijelog pauka, ne znam je li se kretao ili nije, ali sjećam se da mi je to vizualno bilo strašno dojmljivo. Osvjedočio sam se da i film može biti apstraktan, jer ja u to vrijeme nisam imao pojma o njemačkim avangardistima iz 1920-ih koji su već radili apstraktne filmove, ni o francuskom novom filmu, a pogotovo ne o američkom. Ako sam nešto i znao, to je bilo samo apstraktno znanje, bez uporišta u vizualnome... Film *Smrt*, nažalost, više ne postoji, jer su se Gotovac i Petek posvađali oko autorstva tog filma, nisu se mogli dogovoriti tko je glavni autor, tako da je svatko uzeo svoje dijelove filma, koje je smatrao svojim autorskim djelom, i tako se film, koji je postojao samo u toj unikatnoj kopiji, fizički raspao.

Tomislav Šoban: To je vrijeme Novih tendencija i Exata 51...?

H. T. Tako je, to je to vrijeme. Iako, Exat je nastupio još 1951, dakle vrlo rano, ali je bio prisutan, premda ne znam koliko su to kinoklubaši znali. Tom je sigurno znao, i Pansini je sigurno znao, jer se na njih referira u GEFF-ovskim razgovorima, ali mislim da drugi klubaši o tome nisu imali pojma. Tom je pratio sve, a i ja sam u ono vrijeme isto pratio sve što se događalo.

PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
— RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Pansini je bio blizak i Gorgoni...

H. T. Je li bio blizak ili nije, to ne znam, ali je Pansini sve to pratio, gledao je filmove, dolazio na koncerte Muzičkoga bijenala, izložbe Novih tendencija... A to sam radio i ja – još uvijek čuvam katalog prve izložbe Novih tendencija...

Do koje mjere se preklapala i miješala umjetnička i filmska struja u tom razdoblju? Jesu li se družili režiseri narativnih igranih i eksperimentalnih filmova s umjetnicima Novih tendencija, pa kasnije možda i onih iz okvira Nove umjetničke prakse? Iako se ona pojavila nakon ovog razdoblja...

H. T. Znam da je Vjenceslav Richter isto bio u žiriju GEFF-a, ali su ga dovukli tamo (smijeh). I Radoslav Putar je sudjelovao u GEFF-u kao član žirija, on je bio informiran o svemu. No Aleksandar Srnc je snimao svoje *Luminoplastike*, a nije imao pojma o amaterskome filmu i GEFF-u, kasnije mu se “prištekao” Vladimir Petek, ali kao snimatelj njegovih izložbi, sumnjam da ga je informirao o eksperimentalnome filmu. Tako da zapravo mislim kako većina umjetnika nije baš imala nešto kontakta s tom filmsko-eksperimentalističkom scenom...

Spomenuli ste druženje s Tomislavom Gotovcem i Goranom Švobom, pretpostavljam da ste osim filma imali dodirnih točaka i u području glazbe i suvremene umjetnosti?

H. T. Više se ne sjećam točno, ali mi bismo se sastajali redovito četvrtkom u Kinoklubu i o svemu smo pričali, dosta smo pričali o filmu, pogotovo s Tomom Gotovcem s kojim nisi mogao biti, a da ne pričaš o filmu. Ali, naravno da smo spomenuli i poneku izložbu. Nisam siguran koliko je Švob bio zainteresiran za izložbe, ali Tom je bio i likovnjak, radio je svoje kolaže, pratio je što se događa, iako se ne sjećam da sam ga vidio na Muzičkome bijenalu...

Švobov film *Udarci* (1964) koji smo večeras gledali – iako nema glazbe i žao mi je zbog toga, jer pretpostavljam da je postojala – montažno i dramaturški izgleda kao neka protospotovska forma...

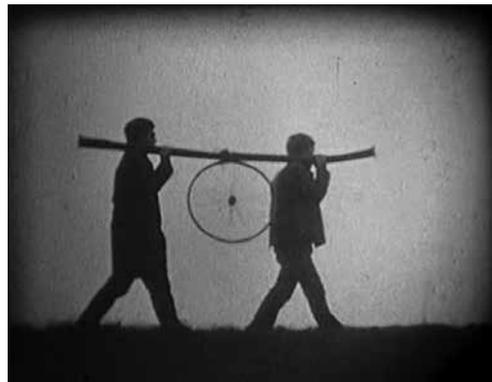
H. T. U to vrijeme nije bilo spotova i loše je projicirati u prošlost modne trendove suvremenosti. Onda je to naprosto bila razbarušenost, jedna sloboda opažanja, Švob je naprosto opažao. Djelomice su se zafrkavali, gledali u kameru, kreveljili se, Švob je snimao svoje frendove, svoju dokolicu i svoj boravak u Kinoklubu, snimao je atmosferu dokolice, a ocrtavati “atmosferu” bilo je jako važno u onom razdoblju. Međutim, dosta se snimalo napadno metaforičke filmove – jer se smatralo da su takvi filmovi “prava umjetnost”. Takav je i Habazinov film *Točkovi* (1963). To je tipičan amaterski film u kojem imamo situacije, ali situacije koje bi trebale simulirati nešto sudbinsko, neko opće stanje, i te se situacije onda jako stiliziraju, inzistira se na detaljima koji se trebaju čitati kao simboli.

U *Točkovima* je to primjerice rubac koji pada na pod, inzistira se na kadrovima nogu u hodu kao kontrastu nogama nepokretne žene u invalidskim kolicima i slično. To inzistiranje na simbolizaciji davalo je dojam poetičnosti i uglavnom se koristilo u igranim filmovima. Međutim, to nije bio nikakav poseban postupak. Babaja je radio takve filmove, naravno tehnički dotjeranije, kod Babaje je sve to bilo razrađenije i kontroliranije od ovog što su radili Habazin i amateri, s priručnim uvjetima i ne s profesionalnim glumcima, već s frendovima koji su im glumili u filmovima, ali takav je pristup bio dominantan i cijenio se u amaterskim krugovima. Kobia i Pansini su isto radili simbolički nabildane filmove prije geffovskog perioda, i kad su se pojavili filmovi s nasumičnim, tobože neuređenim kadrovima, koji samo pokušavaju uhvatiti neko stanje, to je bio jedan novi, drugačiji senzibilitet. Tako da je ovo što je radio Švob tada bila avangarda, ali nije to naravno bio samo Švob, tako su radili i Tom Gotovac i Ivan Martinac, a, uostalom, sjećam se da je i Habazin



PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
— RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

Hrvoje Turković
na GEFF-u
1965. (u
pozadini)



Prizori iz filma
Udarci (1964)
Gorana Švoba

radio takve filmove u boji, dosta dojmljive (bez prisilne simbolizacije) i to je bilo tada nešto doista novo u razdoblju prije GEFF-a. Nije se odmah percipiralo kao eksperimentalni film, jer se pojam eksperimentalnoga filma javio naknadno, s razgovorima o “antifilmu” i vezano uz GEFF.

A je li bio prepoznat kao žanr-film?

H. T. Ma, tu nema ništa osim termina. Pansini je htio da UNICA prizna festival koji je osnivač (GEFF), a na UNICA-inim festivalima filmovi koji su bili jako “umjetnički”, kao i Pansinijevi rani radovi, ili pak “eksperimentalni”, i koji se nisu mogli svrstati kao čisto igrani ni kao čisto dokumentarni filmovi, takvi su filmovi bili stavljeni u posebnu kategoriju koja se na UNICA-inim festivalima zvala “žanr-film”. Tu su stavljeni filmovi koji nigdje ne spadaju, a među njima su najčešće bili upravo eksperimentalni ili ovi jako razbarušeni umjetnički filmovi, koji nisu imali jasnu rodovsku pripadnost. Pansini je to znao, i onda je u naziv GEFF-a stavio taj termin (*Genre Film Festival*), ali o GEFF-u su svi u nas govorili kao o festivalu eksperimentalnoga, a ne žanr-filma jer se kod nas pod žanrom držalo uglavnom podvrste igranoga filma. Taj termin “žanr” (*genre*) kao sinonim za eksperimentalni film bio je tu samo zbog UNICA-e, to ništa nije značilo u Hrvatskoj. Svi novinski izvještaji o GEFF-u govorili su o njemu kao o festivalu eksperimentalnoga filma.

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Kad ste odlučili raditi svoje *Zastajkivanje* (1967), po kojem principu ste ga osmislili? Jeste li ga razmatrali kroz kategoriju žanr-filma, eksperimentalnoga filma, jeste li već tada bili upoznati s filmom fiksacije Dušana Stojanovića...?

H. T. Ništa od toga. Htio sam da to bude dojmljiva struktura. U ranije spomenutim modernističkim filmovima impresionirale su me one situacije u kojima nije postojala artikulirana napeta radnja koju pratiš, nego se samo razvijala neka atmosfera, zvukom, slikom, ili statičnim kadrovima,



Prizori iz filma
Zastajkivanje
(1967) Hrvoja
Turkovića

često puta zamišljenih ljudi koji samo hodaju ili gledaju. Nije cijeli film takav, ali kod Antonionija, recimo, imamo Monicu Vitti koja šeće, pa onda dugo vremena gledamo krošnj u i šuštanje lišća... To su bili efekti koji su me se tada jako doimali, koji su mi se činili bliskima modernom slikarstvu, modernoj poeziji, modernističkom senzibilitetu koji se uvijek držao kao poetičan, tako da, kad sam išao raditi ovaj svoj film, naprosto sam htio raditi film koji bi sadržavao takav jedan trenutak. Ideja je bila da kamera prati ženu koja hoda, ali svako malo kameri nešto privuče i zadrži pozornost, pa onda mora hvatati korak s odmaklom ženom, ali to je tako grozno izvedeno. Zamislio sam film kao čistu fotografiju, mirno kretanje dobro komponirano u jednom kadru koji zastane i onda krene u brišuću panoramu, to nije trebala biti kosa panorama, nego je trebala izgledati samo kao da kamera ubrzava da bi stigla lik, i zamislio sam da to bude repetitivna struktura koja poentira tako da kamera više ne može stići lik. Ali ovo je grozno ispalo...

PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
— RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

A jeste li htjeli ovo zatamnjenje na kraju?

H. T. Nemam pojma (smijeh).

Nikica Gilić: Koja to glazba svira u pozadini?

H. T. Toga se više ne sjećam... Onda su filmovi bili nijemo snimani, filmska vrpca je bila odvojena od magnetofonske vrpce i kod prikazivanja su se aproksimativnom signalizacijom istodobno uključivale, s time da je, naravno, na vrpci uglavnom bila skroz ista glazba, a povremeno su je znali mijenjati približno sinkronitetu s promjenom, recimo, scene. Zato u nekima od ovih filmova nema glazbe, vjerojatno je postojala, samo se izgubila, a ponekad je glazba i loša jer se magnetska vrpca brže troši od filmske.

Kakva je bila recepcija vašeg filma? Prikazali ste ga u klubu...?

H. T. Ne sjećam se jesam li ga prikazao u klubu ili nisam... Bio je prikazan na GEFU-u, i to, čini mi se, 1967, kada je Sitney imao cjelonoćni program američkog *underground* filma. To je bilo prvo prikazivanje tih filmova kod nas, koliko znam, možda je netko imao prethodnih uvida doduše... Na toj GEFU-ovoj projekciji su ga ljudi odgledali, a sjećam se da je ispred mene sjedio Aleksandar Petković, koji je bio snimatelj i autor iz beogradskog kruga, i njemu je jedini problem bio što je negdje malo nakošen kadar. Zanimalo ga je što smo radili da bi dobili to nakošenje, i to je bila jedina reakcija koju sam ja registrirao, i jedina projekcija filma koje se sjećam. Nakon toga taj film nije bio kod mene, više se nije mogao pronaći, a ja sam bio sretan (smijeh), jer me bilo sram koliko sam slabo kontrolirao film i koliko je ispao ključno drugačiji od moje pedantne vizije.

Ali na to niste mogli utjecati. Vi niste snimali film...

H. T. Ma mogao sam utjecati, dobar režiser osjeća... Film je snimao Roman Vulpe, malom kamericom iz daljeg, teleobjektivom iz ruke i zato je slika tako nestabilna, jer nije snimao sa stativa... Ali ja sam to sve trebao znati i inzistirati na stativu, jer sve to spada u nadležnost režisera. Sa stativom bi bilo teško dobiti glatke panorame jer nismo onda imali dobre stativne, pogotovo mi amateri. Tako da, ako se pratilo, pratilo se iz ruke. Ali s tom malom kamericom i teleobjektivom teško je snimati stabilno, koliko god da je Vulpe imao relativno stabilnu ruku. On je to relativno stabilno snimio, no opet ne onako kako sam ja to htio, pogotovo nije imao tako čistu kompoziciju kakvu sam htio. Sve stalno visi na rubu kadra, a ne bi smjelo tako biti, trebalo bi biti ili u sredini, ili s desne strane, ili ide nalijevo, pa onda da se vidi da... Ja nisam ni kontrolirao što rade ljudi tamo na setu, bio sam totalno zburjen, nisam uopće gnjavio Vulpea ni "glumce", ne volim gnjaviti ljude, ja nisam stvoren za režisera.

A jesu li autori bili skloni osmišljavanju neke rekvizite ili nekih tehničkih pomagala u kućnoj radinosti? Primjerice je li netko mogao osmisliti nekakav primitivan *steadicam* u tom trenutku?

H. T. To su divne fantazije (smijeh).

Nikica Gilić: Gotovac je imao za film *Kružnica*, koji je radio u Beogradu, neke improvizirane metode vezanja špagama...

H. T. Sve je to moglo biti jednostavnije tehnički riješeno, umjesto da snimatelj stoji na dimnjaku i da ga vežu da ne padne. To je bio film u kojemu se kamera trebala spuštati u spiralnoj rotaciji od 360 stupnjeva odozgora prema dolje, i cijeli film je u jednom kadru. Ali, sad se on trebao vrtjeti s tom kamerom na uskom dimnjaku, i naravno da je to opasno, pa su ga zato zavezali da ne bi pao, da bi ga držali u ravnoteži, tako da je to zapravo bilo tehnički trapavo rađeno. Kad je Gotovac radio drugo *Srednjoškolsko igralište*, odnosno *Glenn Miller 2000* (2000) tada je imao posebnu konstrukciju za slobodno glatko kretanje kamere u svim smjerovima.

Ta je konstrukcija, odnosno stativ, korištena već za *Glenn Miller I (Srednjoškolsko igralište)* iz 1977...

H. T. Ne, ne. U tom filmu snimatelj se vozio oko igrališta u kabrioletu otvorena krova, mislim da je imao kameru na stativu i samo je polagano dizao kameru kako je auto kružio trkaćom stazom oko igrališta.

Ne, taj stativ je napravljen već za prvi Glenn Miller...

H. T. Nemojte biti tako tvrdoglavi, ja sam mu dijelom producirao taj prvi film, i bio sam na privatnoj projekciji i jednoga i drugoga, slušao što Tom i njegovi suradnici govore...

Vjerujem vam, no u rujnu 2018. su na 25FPS-u prikazali novu kopiju 16-milimetarskoga Glenna Millera 1: Srednjoškolsko igralište, i u sklopu promocije prijevoda knjige Slobodana Šijana Kino Tom netko je napomenuo da je baš za taj film napravljen stativ s pokretnom glavom.

H. T. Ne, taj netko je projicirao situaciju s drugog filma na prvi. Na drugom je Glennu Milleru bio poseban kamion s posebnim stativom posebno konstruiranim koji se mogao izvijati, i on je stvarno modificirao pokrete. Ali radi se o filmu koji je u boji i sniman 2000, a mi sada govorimo o 1977. Ja sam onda vodio Multimedijalni centar (MM) i jedna od ambicija koje sam imao jest i da se filmovi proizvode, a ne da se samo prikazuju. Jedne godine aplicirali smo na Kinematografski fond s projektom u kojemu smo tražili novac za četiri filma, sveukupnog iznosa u vrijednosti jednoga dokumentarnog filma, i dobili smo. Jedan od ta četiri filma bio je Tomov Glenn Miller: Srednjoškolsko igralište, jedan je bila Mikulićeva kompjutorska animacija, zatim Naprijed-Natrag: klavir Ivana Ladislava Galeta, i jedan animirani film koji je kasnije napravljen u sklopu Zagreb filma. Mikulić je svoj film dosta kasno napravio, ja sam još uvijek bio u MM-u kad je Galeta napravio Naprijed-Natrag, a produkcija Tomovog filma ostala je Galeti jer sam ja u MM-u bio samo jednu godinu, onda je Galeta preuzeo moj posao i dovršio produkciju Tomovog filma, ali sam bio u kontaktu s Tomom i Galetom dok je Tom radio taj film i prikazao ga nama, pa smo i pričali o tome kako ga je radio i s kojim se tehničkim problemima suočavao.

Tomislav Šoban: Volio bih se vratiti na temu snimanja filmova u klubu. Spomenuli ste kako ste snimali Zastajkivanje, zanima me kako se dodijeljivala vrpca, i s koliko vrpce ste raspolagali? Mi smo na Akademiji dramske umjetnosti dobili nekih 30-ak m, i zapravo je ekonomičnost imala veliku ulogu pri snimanju.

H. T. U Kinoklubu je isto bilo vrlo ekonomično, a procedura – barem kad sam se ja vratio iz vojske – bila je takva da doneseš scenarij i onda te ispituju o njemu. Sjećam se da su mene ispitali Dalija Grin, prevoditeljica i radijska urednica, i Ivo Lukas, pitali su me kako planiram napraviti zvuk i slično, na što nisam odmah imao spreman odgovor jer sam tada film prvo zamislio vizualno. Kad ti ta komisija odobri scenarij, mogao si podići kameru i kolut vrpce, a da li sam dobio jedan ili dva koluta, više se ne sjećam. Za noćni film mislim da sam dobio samo jedan kolut... Kako se ja nisam usudio snimati, jer nisam imao nikakvog iskustva, potražio sam Romana Vulpea, Gotovčeva i Švobova prijatelja koji je i drugima snimao filmove, pa je on preuzeo snimateljski dio. Neki su imali više vrpce, kao Petek primjerice koji je, kad je počeo raditi na televiziji kao televizijski snimatelj i snimao “šesnaesticom”, s televizije dovlacio filmove. Kao i na Akademiji, ljudi su se snalazili i sami znali dodatno nabavljati vrpce da imaju duži film.

P. Adams Sitney bio je tu 1967, vi kasnije studirate film u New Yorku i on vam je jedan od profesora. Postoji li neka poveznica ili je to puka slučajnost?

H. T. Dijelom slučajnost, a dijelom i nije. Fulbright je bio raspisao natječaj za stipendije, ja sam se bio javio i prošao sam različite testove – jezične i matične discipline, moja je bila filozofija. Dugo vremena nisam dobivao nikakvu obavijest, i onda na proljeće javili su mi se povratno s pitanjem želim li još uvijek ići u Ameriku na studij – a išlo se već odmah najesen – najvjerojatnije zato što su me držali kao rezervu, jer nisam ušao odmah u izbor, a netko je u međuvremenu otpao. Tada

sam izabrao NYU (New York University), jer sam vidio da tamo postoji filmološki studij, a na tom studiju bili su Annette Michelson i P. Adams Sitney, zatim William K. Everson, koji je predavao povijest američkoga nijemog filma i izdavao popularne knjižice o primjerice detektivskome filmu i ranome vesternu, pa Ted Perry koji je bio specijalist za Antonionija i talijanski film, i još par profesora... To je u ono vrijeme bio najjači filmski studij u Americi. Paralelno se film predavao i na Columbiji, koja je u to vrijeme bila više rangirana od NYU-a, i tamo je predavao Andrew Sarris, a neko vrijeme i John Ford, ali oni su imali samo filmski kolegij u sklopu humanističkih studija, dok je na NYU postojao čitav magistarski i doktorski studij, tako da je to bio baš dosta jak program.

Jesu li teorije Annette Michelson i P. Adamsa Sitneya utjecale na vas?

H. T. Ne. Ja sam, nažalost, dosta kasno otišao tamo na studij, već formiranih shvaćanja i teorijske orijentacije. Bilo bi bolje da sam ga ranije upisao...

Koje je to bilo godine?

H. T. Mislím negdje 1975. Tad sam već bio u debelim tridesetima, zreo čovjek koji već piše, objavljuje... Sitney je predavao teoriju, ali u svom nastupnom predavanju rekao je da ne vidi smisao u teoriji, no eto, postoji obavezan kurikulum, pa je predaje (smijeh). On je zapravo samo izvještavao o tome što koji teoretičar govori. Annette Michelson je ipak bila visoko spekulativna, ona je interpretatorica, bila je frankofona i primjenjivala je u svojim čitanjima različite nove europske autoritete... Bavila se i Ejzenštejnom, Vertovom, avangardnim i eksperimentalnim filmom, kao i Sitney. William Smith je imao cijeli kolegij o Makavejevu, o usporedbi Makavejeva i Godarda, s time da je Makavejev imao prednost pred Godardom, po njemu je Makavejev bio sjajniji od Godarda.

Neki bi se s time svakako i složili. No da se vratimo još malo na Kinoklub Zagreb... Rekli ste da vas je Kruno Heidler pozvao da organizirate tribine, koje na kraju i nisu bile baš previše posjećene. Jesu li klubaši tada bili zagrijani za teoriju? Je li postojala klupska knjižnica, koje su bile vruće teme na polju estetike filma?

H. T. Ništa od svega toga. Teorija je bila nepostojeća. Ona se načelno cijenila, Kobia i Pansini su zaista bili načitaní, dosta su čitali i psihologiju, Pansini se pozivao na Jamesa J. Gibsona. Inače ljudi koji su radili filmove nisu imali pojma ni o čemu teorijskom, a teorija kod nas ni općenito nije bila nešto relevantna. Uvijek je postojao neki ambivalentni stav prema teoriji. I na Akademiji dramske umjetnosti kao i u sklopu tečajeva u KKZ-u morale su postojati teorija i estetika filma, smatralo se da teorija mora biti dio kulture i obaveznog kurikuluma, ali većina ljudi, filmaša, to je načelno smatrala nepotrebnim i beskorisnim, u smislu "što ja imam od toga". Malo su se i bojali teoretičara, općenito su se bojali početi nešto govoriti o filmu pred teoretičarima da im oni možda ne bi rekli kako je to anakrono, "prevaziđeno", kako se onda govorilo, bojali su se i da će pokazati neznanje, jer teoretičari navodno puno znaju o filmu, tako da teorija nije uopće nikako kotirala.

Čak se i Ante Peterlić počeo baviti teorijom po prinudi svojega akademskog statusa. Tada se na Filozofskom fakultetu morala predavati teorija pa je on preuzeo teorijske kolegije, a kada je trebao doktorirati, nije mogao doktorirati na interpretaciji, to se moglo na književnosti, ali ne i na interpretaciji filma, stoga je to morala biti teorija. Zato je uzeo tako jaku temu, vrijeme u filmu, koju je obradio s fizikalnog i filozofskog stajališta. Ni Peterlić nije ušao u teoriju zato što je ona bila nešto što bi ga bitno zanimalo – on je, naravno, razmišljao, imao je i praktičnog iskustva u filmu i teorija mu je u svemu tome pomagala, ali nije mu bio cilj uspostaviti se kao teoretičar. Njegova knjiga *Osnove teorije filma* (1977) bila je napisana primarno kao pedagoško štivo, kako bi postojala literatura za srednjoškolske nastavnike i za Filozofski fakultet.



Dušan
Makavejev i P.
Adams Sitney
na GEFF-u
1967.

Ali već potkraj 1960-ih počela su u Jugoslaviji izlaziti dva dosta jaka časopisa, jedan u kontekstu kinoklubova, *Sineast*, i drugi – *Filmske sveske*, koje su se zapravo isključivo bavile teorijom. Mislite li da je tada jugoslavenska filmologija možda bila više zaražena pisanjem i razgovaranjem o filmu nego što je to danas slučaj?

H. T. Kada govorimo o teoriji, u strogom smislu te riječi, zapravo i je. Kada je pokrenuo *Filmske sveske*, Dušan Stojanović ih je zamislio kao časopis koji će davati pregled inozemne kritike domaćega filma, tako da su prve *Sveske* bili pregledi, zbirke kritika nekih jako važnih naših ili inozemnih filmova. Nakon nekih godinu dana, budući da je Stojanović bio skroz u teoriji filma, uživao je u njoj, preokrenuo je taj časopis u teorijski časopis, i on je opstao isključivo zahvaljujući prijevodima teorije i na tom je polju fundamentalno važan. U *Sveskama* su objavljivani ključni i najvažniji tekstovi iz suvremene i povijesne teorije filma. Nakon toga je pokrenuo i cijelu teorijsku biblioteku, tako da smo mi tih 1970-ih bili daleko bolje opremljeni filmskoteorijskim knjigama nego, vjerojatno, ijedna druga država. To jest, imali smo daleko bolji pregled suvremene anglosaksonske, francuske, njemačke, češke, ruske... svjetske teorije filma nego što su ga imale Amerika, Velika Britanija ili Francuska. Eventualno je još možda Njemačka bila toliko ažurna. No to su uglavnom prijevodi, tek tu i tamo bi se objavio neki domaći teorijski tekst. Zapravo je Stojanović izmišljao domaće teoretičare, ja sam mu dobro došao kao čovjek koji se nakon nekog vremena opredijelio da piše teorijske tekstove, ali teorija je u to vrijeme bila svedena na par ozbiljnih ljudi uz dosta paradnih teoretičara

PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
– RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

koji su po Stojanovićevom nagovoru trebali samo demonstrirati potencijal domaćih autora. U svakom slučaju, teorija je bila totalno rijetka ptica i većinom su ljudi na nju gledali kao na bizarnu aktivnost.

Kad sam sa Stojanovićem počeo polemizirati oko nekih tehničkih termina, svi su se smijali i gledali tu "svađu" s nevjericom, oko čega se mi to "svađamo"... Teorija je bijedno kotirala, a ni sada situacija nije puno bolja. Ljudi koji se danas bave teorijom uglavnom se bave pregledima postojećih teorija, uz nekakav vlastiti izbor teoretičara koje će obrađivati i "primjenjivati", ili se radi o interpretacijama koje pastišno koriste različite teorije kako bi interpretirale filmove. Pravih opredijeljenih teoretičara ima vrlo malo, to su recimo danas Krunoslav Lučić i Ljubiša Prica kao opredijeljeni teoretičari, premda i oni prakticiraju interpretaciju, a nakon čistih teorijskih dizertacija, ne čini se da će dalje nešto teorijski raditi. No pojavio se Mario Slugan kao čisti teoretičar, koji uz kritike i interpretacije koje također piše, čini se doista nadasve teorijski opredijeljen. Šteta je samo što se većina njegova teorijska rada publicira u inozemstvu. Teorija je i danas relativno rijetka biljka, samo je većina mlađih koji pišu o filmu teorijski informiranija i obrazovanija. Svi koji se bave filmom ipak su barem na fakultetu morali proći neku literaturu ili, kad pišu interpretacije ili veće radove, moraju konzultirati teorijske knjige, tako da je stupanj informiranosti o teoriji puno veći nego što je to bilo u moje vrijeme.

Vjerojatno malo mistificiram i romantiziram to razdoblje filmologije u Jugoslaviji, ali čini li se i vama da se tada više prevodilo u polju filmologije nego danas?

H. T. To je isključivo individualna stvar i fenomenalan dokaz što može napraviti samo jedan čovjek. U Beogradu je postojao Institut za film kojemu je na čelu bio Momčilo Ilić, fantastičan čovjek. On je pokrenuo prikupljanje filmografije jugoslavenskog filma, koja je izdana u nekoliko tomova, i to je fenomenalno napravljeno. To je vrlo pouzdana filmografija jer je rađena prema cenzorskim kartonima; naime, svi su filmovi morali proći cenzuru, a u cenzorskim kartonima su morali dati sve osnovne podatke o filmu, dakle Ilić je napravio maksimalno pouzdanu filmografiju. On je bio i taj koji je na prijedlog Dušana Stojanovića pokrenuo *Filmske sveske* i dao Stojanoviću potpunu slobodu u uređivačkom i dizajnerskom smislu.

Ilić je zajedno sa Stojanovićem pokrenuo i prijevodnu biblioteku Ekran u kojoj su izdane kapitalne suvremene i povijesne knjige teorijskih dijela, i da on Stojanoviću nije omogućio da radi stvari po vlastitom osjećaju i izboru, i da Dušan Stojanović nije bio zaljubljenik teorije koji je htio teoriju ukorijeniti u Jugoslaviji nudeći kapitalne teorijske knjige u prijevodu, mi bismo bili potpuno suhi u pogledu filmološke literature. Tu i tamo bi se možda nešto *ad hoc* i nasumce prevelo, kao što je to kasnije i bilo... No tek osnivanjem sustavne biblioteke domaćih autora u Filmoteci 16, što je isto u jednom trenutku zamrlo, pa onda osnivanjem biblioteke domaćih autora u Hrvatskom filmskom savezu, nešto se bitno pokrenulo na tom polju. Jer čak i kad su neki domaći autori izdali



Naslovnica
prvog broja
časopisa
Filmske sveske
(1968)

nešto u okviru Instituta za film, onda je to bilo mimo biblioteke Ekran. Tako da je danas neusporedivo bolja situacija u pogleda izdanja domaće filmološke literature, nego što je bila u vrijeme Dušana Stojanovića, iako je, zahvaljujući njemu, onda bilo neizmerno bolja situacija u pogledu filmskoteorijskih prijevoda.

Vratila bih se za kraj ipak na početak razgovora i na pitanje relevantnosti filmske kulture u današnjem domaćem kontekstu. Kod nas je vrlo često tanka granica između filmskoga kritičara – kako su vas na početku doživljavali u kinoklubu – i filmologa. Čak je i HDFK, Hrvatsko društvo filmskih kritičara, zapravo društvo i kritičara i filmologa. U Hrvatskoj nema Instituta za film, Kinoteke, Filmskog muzeja... Ima li uopće smisla uspoređivati ili komentirati poziciju filma u Jugoslaviji, tj. u SR Hrvatskoj, i u Hrvatskoj danas?

H. T. Naveli ste više stvari... Što se tiče usporedbi, postoje svakako kulturološki valovi. Kada govorimo o konstituiranju kinematografije, ona se kod nas prije Drugoga svjetskog rata pokušala sustavno konstituirati jedino za vrijeme Nezavisne Države Hrvatske i bila je strukturirana vrlo strogo, po njemačkom uzoru, sve prije toga bilo je *ad hoc*. Nakon 1945. krenulo se sa sustavnim i strukturiranim podizanjem kina i osnivanjem filmskih poduzeća, no kinematografiju su sačinjavali uglavnom stari kadrovi koji su imali nekog iskustva s filmom, a mladi dovedeni u filmska poduzeća, često puta iz vojničkih čizama, većinom su bili bez filmskoga znanja i trebalo ih je obrazovati. Zato se započelo izdavati jako puno priručnika i teorijskih knjiga, osnivale su se privremene filmske škole za ljude koji su već bili zaposleni u filmu, i to je bilo izdavački vrlo plodno razdoblje.

Prevodili su se Lev Kulješov, Vsevolod Pudovkin, Béla Balász, Paul Rotha i dr., izdavala literatura na temu izrade zvuka na filmu, filmske montaže, proizvodnje animiranog filma itd. Onda je sve zastalo, osim tih povremenih studija, odnosno filmskih kurseva nije bilo fakulteta, nije se moglo studirati kod nas film, pa su, recimo, Lordan Zafranović i Rajko Grlić otišli studirati u Prag. Filmski odsjeci na akademijama u Beogradu i Zagrebu osnovani su dosta kasno, ali to je pokrenulo novi val profesorskoga kadra i pripadajuće literature. Taj drugi val počeo je s Filmotekom 16 i njenim izdavaštvom. Zanimljivo kako jedna individua, kao što je to u Beogradu bio Dušan Stojanović, može napraviti enormnu stvar s golemim brojem prijevoda u njegovu slučaju.

Tako je recimo Stjepko Težak – profesor na Učiteljskom i Filozofskom fakultetu – uspio u tome da se u srednje škole uvede kao nastavna jedinica film, što je značilo da nastavnici moraju dobiti filmološko znanje, koje nisu stekli na studiju, a za to su morali imati udžbenike, pa je Filmoteka 16 dobila filmološku biblioteku, a pokrenuta je i Ljetna filmska škola. Tako je činjenica da je Težak izborio da se u školu uvede jedna nastavna jedinica u sklopu hrvatskog jezika povukla kao kaskadu izdavanje knjiga, osnivanje ljetne škole kamo su dolazili nastavnici da steknu dodatno obrazovanje iz filma. Sad smo opet u jednom novom valu: osnivanje filmološke biblioteke HFS-a, nastavak Medijske škole, sto različitih radionica... Opet je to obrazovna renesansa, obilno se i sustavno izdaju filmske i kritičke knjige potaknute postojanjem mnogih kurseva, tečajeva i raznih seminara na sve strane, tako da je zapravo situacija dosta dobra.

PETRA BELC:
FILM KAO
ŽIVOTNO
OPREDJELJENJE
– RAZGOVOR
S HRVOJEM
TURKOVIĆEM

Ima li možda nekih pitanja za kraj?

Nikica Gilić: Tko je glumica Turković u tvom filmu?

H. T. Čisti slučaj. U Kinoklub Zagreb dolazile su neke dvije cure, a ja sam tražio zgodnu curu da mi glumi u filmu, jer kamera je voajerska... Dovelu su mi ih; jednu koju su preporučili i njenu prijateljicu, onda mi se učinilo da je prijateljica zanimljivija jer zgodnije hoda, što se sad opet ne vidi u filmu jer je američki plan, ne vide se noge, lik hoda iza vozila, ali eto... A ona se slučajno zvala – Turković.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 792.54(497.5)"1846":791-21(497.5)"1944"

Irena Paulus

Lisinski i Ljubav i zloba: o sličnostima sudbina prvoga hrvatskoga zvučnoga dugometražnoga igranoga filma i prve hrvatske nacionalne opere

SAŽETAK: Moglo bi se reći da su sudbine prvoga hrvatskoga zvučnoga dugometražnoga igranoga filma *Lisinski* redatelja Oktavijana Miletića, koji je premijerno prikazan 1944, i prve hrvatske nacionalne opere *Ljubav i zloba*, koju je napisao Vatroslav Lisinski i koja je praizvedena 1846, tekle paralelno. Njihova je povijesna važnost nedvojbeno, no obično se ističe bez posebnog preispitivanja. A kada se dva djela stave jedno uz drugo, uočit će se bliskost opere i filma. Pa tako i pitanje nacionalnoga u operi (postoje li u njoj, uz jezik, i drugi nacionalni elementi, vezani uz samu glazbu), odnosno negativno nacionalnoga u filmu ("ustaški film", "tipična tvorevina NDH"). Atmosfera političkih okruženja u doba njihova nastanka (hrvatski narodni preporod za operu, odnosno Drugi svjetski rat i Nezavisna Država Hrvatska za film) svakako je utjecala na "ondašnju" i "današnju" recepciju. A tu je i pitanje kvalitete obaju djela koje će sugerirati da "važnost" i "vrijednost" ne idu uvijek ruku pod ruku. U svakome slučaju, komparacija opere *Ljubav i zloba* i filma *Lisinski* trebala bi pridonijeti utvrđivanju njihove povijesne važnosti, njihovoj novoj valorizaciji te njihovoj mogućoj repopularizaciji u Hrvatskoj (a možda i šire).

KLJUČNE RIJEČI: Vatroslav Lisinski, Oktavijan Miletić, *Ljubav i zloba*, Nezavisna Država Hrvatska, hrvatski narodni preporod, povijest, amaterstvo, zvučni film, nijemi film, nacionalna opera, autor

Prvi hrvatski dugometražni zvučni igrani film *Lisinski* (1944) prati posljednjih desetak godina života autora prve hrvatske nacionalne opere. Za njegovu je realizaciju bio zaslužan pionir hrvatske kinematografije Oktavijan Miletić (1902–1987), koji se prihvatio režije, a na sebe je preuzeo i snimateljski posao. Osim toga on je, zajedno s producentom i montažerom Brankom Marjanovićem, razradio početni scenarij koji je napisao novinar i likovni kritičar, a poslije i redatelj Milan Katić.¹ Jedan od ciljeva filma *Lisinski* bio je prikazati nastanak i prvu izvedbu opere *Ljubav i zloba*. Operu je tada, 1846, režirao Eduard Hörnstein, a ansamblom je dirigirao Eduard Angel – obojica članovi njemačke kazališne družine koja se nalazila u Zagrebu. Za scenografiju bio je zaslužan dekorater Steiner,² a u operi je kao kostimograf sudjelovao i zagrebački krojač Ćiril Milošević. Raskoši je pridonijelo i to što je sam biskup Juraj Haulik iz biskupskoga dvora posudio starinsko oružje i sagove, a primadona je k tome "na sebi imala obiteljski nakit vrijedan oko 100 tisuća forinti" (usp. Barbieri, 2010).

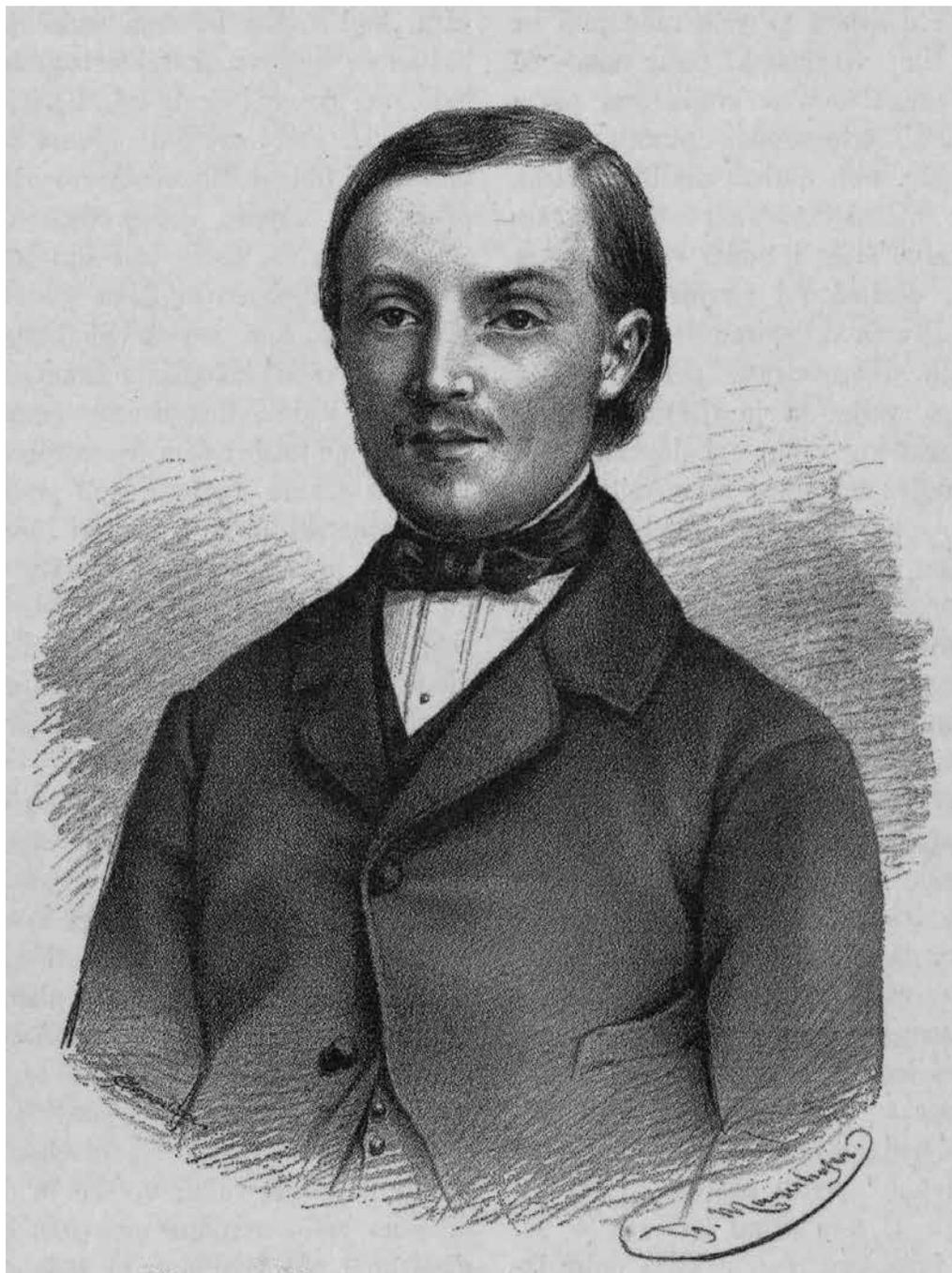
Prve javne susrete sa širokom publikom dva iznimno važna djela za Hrvatsku, od kojih je jedno filmsko, a drugo glazbeno, dijeli tek nešto manje od stotinu godina. Otuda povezanost nekih

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Katić je završio diriganje na zagrebačkom Konzervatoriju, pa je to vjerojatno jedan od razloga zašto je izabran da napiše scenarij za film o Lisinskom. (usp. <<http://kinotuskanac.hr/director/katic-milan>>)

² U izvorima (Županović, 2003, Barbieri, 2010) se ne navodi Steinerovo ime.



Vatroslav
Lisinski

IRENA PAULUS:
LISINSKI I
LJUBAV I ZLOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Oktavijan
Miletić

sudionika. Primjerice otac Oktavijana Miletića, kazališni redatelj, kritičar i pisac Stjepan Miletić bio je u razdoblju 1894–98. intendant Hrvatskoga narodnog kazališta te je 1897. pridonio dugo odgađanoj praizvedbi druge opere Vatroslava Lisinskog *Porin*.³ Film *Lisinski* i operu *Ljubav i zloba* također povezuje ime skladatelja Borisa Papandopula, koji je osmislio popratnu glazbu Miletićevega filma, a koji je potkraj 1960-ih napisao novu orkestraciju same opere.

No nije samo “generacija između”, koja je doživjela i nadživjela hrvatski *fin de siècle*, razlog zbog kojeg se odlučilo staviti prvu hrvatsku nacionalnu operu i prvi hrvatski dugometražni zvučni igrani film jedno do drugoga. Dva se djela čine bliskima iz niza razloga. Njihova se važnost koja je, povijesno gledano, nedvojbeno, obično ističe poput kakve paradigme, bez posebnog preispitivanja. No ako se iole zagrebe ispod površine koja film slavi kao prvi hrvatski dugometražni zvučni, a operu kao prvu hrvatsku nacionalnu, “iskočit” će pitanja. Primjerice pitanje nacionalnoga u operi (postoje li u njoj, uz jezik, i drugi nacionalni elementi, vezani uz samu glazbu), odnosno negativno nacionalnoga u filmu (“ustaški film”, “tipična tvorevina NDH”). Zanimljivim će se pokazati i politička okruženja u kojemu su djela nastala i kako su ona utjecala na njihovu “ondašnju” i “današnju” recepciju. A tu je i pitanje kvalitete obaju djela koje može dovesti do (možda ishitrenog, a možda i ne) zaključka da “važnost” i “vrijednost” ne idu uvijek ruku pod ruku. U svakome slučaju, *Ljubav i zloba* i *Lisinski* vrlo su sličnih sudbina, pa se čini da bi komparacija njihovih dodirnih točaka mogla pridonijeti utvrđivanju njihove povijesne važnosti, njihovoj novoj valorizaciji te njihovoj mogućoj repopularizaciji u Hrvatskoj (a možda i šire).

3 Opera *Porin* izvedena je prvi put tek 46 godina nakon svog dovršenja (1951) te 43 godine nakon smrti autora (1854). Smatra se da je “zavlačenju” s prai-

zvedbom, osim niza okolnosti za Lisinskijeva života, pridonio i Ivan pl. Zajc, ravnatelj i glavni dirigent Opere 1870–89 (usp. Gravora, 2009: 320).

Neiskusni autor

U obranu umjetničke vrijednosti opere *Ljubav i zloba* ističe se da je u vrijeme njezine prai-zvedbe, 28. ožujka 1846, njezin skladatelj Vatroslav Lisinski (1819–1854) bio vrlo mlad – imao je samo 27 godina. Tada je već bio završio studij – no nije studirao glazbu, nego filozofiju (1837–40) i pravo (1840–42). Ipak, budući da je fizički bio slab (a zbog nesreće u djetinjstvu k tome još i hrom), njegovi su roditelji smatrali da bi bilo dobro da se glazbeno obrazuje kako bi mogao raditi kao pučki učitelj ili/i orguljaš. Premda je u Zagrebu od 1829. postojala Glazbena škola Musikvereina (današnji Hrvatski glazbeni zavod), smatralo se da za ozbiljnije bavljenje glazbom pohađanje nastave na Glazbenoj školi nije dostatno (prema: Katalinić, 2019). Stoga Lisinski uzima privatne satove najprije kod Čeha Jurja Sojke, a zatim kod skladatelja njemačkoga podrijetla, koji je nakon dolaska u Zagreb (vjerojatno iz Slovačke) radio kao tajnik grofa Erdödyja, kao koralist zagrebačke katedrale, kao učitelj i ravnatelj Glazbene škole, violinist i dirigent kazališnog orkestra... uglavnom, Lisinski je uzimao privatne satove iz harmonije i kompozicije od iskusnog glazbenika čija su se djela redovito izvodila na programima zagrebačkih koncerata – Georga (ili Jurja) Karla Wisner-Morgensterna.⁴

Wisner-Morgenstern je bio jedan od rijetkih glazbeno obrazovnih skladatelja u Hrvatskoj u doba narodnog preporoda. Domaći su skladatelji toga doba, poput Livadića, Padovca ili Runjanina, bili samouki glazbenici-amateri čiji je najviši domet bilo pisanje (krajnje jednostavnih) domoljubnih pjesama, budnica i davorija (usp: Blažeković, 1986: 117). I Lisinski je počeo skladajući budnice,⁵ a budući da je bio “nadaren i nadahnut rodoljubljem” (Turkalj, 1997: 156), postao je idealnim kandidatom za skladanje prve hrvatske nacionalne opere. Tomu je također pripomogao nagovor školskoga prijatelja, inače ilirskog ideologa i (amaterskog) pjevača Alberta Ognjana Štriga (Štriga je uzor vidio u prvoj ruskoj nacionalnoj operi skladatelja M. Glinke *Život za cara*).⁶ No mladi je skladatelj s pravom smatrao da za pisanje opere nema dovoljno iskustva, pa je pomoć zatražio od učitelja Morgensterna. Danas se podatak da je J. K. Wisner-Morgenstern instrumentirao operu *Ljubav i zloba* spominje kao usputna informacija, no čini se da je njegova uloga u nastanku prve hrvatske nacionalne opere bila daleko veća od one “pukog” orkestratora.⁷

Moglo bi se reći da ni Miletić nije imao dovoljno iskustva kada je 1943. – točno 100 godina nakon što Lisinski kreće sa skladanjem *Ljubavi i zlobe* – krenuo snimati film o Lisinskom. Miletić,

4 Usp: “Morgenstern, Juraj Karlo”, dostupno na: <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=66260>>

5 Njegovom prvom skladbom “za javnost” smatra se budnica *Iz Zagorja od prastara* na tekst Pavla Štoosa, u popisu Lisinskijevih djela evidentirana kao *Pësma* (Županović, 2003: 79). Skladba je odmah stekla veliku popularnost, a 1847. Lisinski je Štoosov tekst zamijenio tekstem Dimitrija Demetra, pa je od tada poznata kao *Prosto zrakom ptica leti*. Nastanak budnice *Prosto zrakom ptica leti* zabilježio je i Miletić u *Lisinskom*.

6 Svestrani Alberto O. Štriga (1821–1897) bio je organizator glazbenoga života, inicijator i pjevač; u kasnijem razdoblju života bavio se vinarstvom i

voćarstvom. Jedan ga tekst opisuje: “Štriga je bio krasan, vitak, crn mladić s divnim bariton-gramom. Umio je još od kuće pjevati silu pučkih popievaka, a naučio je u tinji čas i sve nove, što su tako rekoć preko noći nastale i počele oduševljivati narod. Štriga je hleptio za tim, da pomogne narodnoj ideji.” (usp. Alberto Ognjan Štriga, dostupno na: <www.krizevci.net>).

7 Na znanstvenom skupu posvećenome 200. obljetnici rođenja Lisinskog, skladatelj i dirigent Mladen Tarbuk iznio je dvije zanimljive pretpostavke od kojih jedna ozbiljno stavlja pod znak pitanja samostalno Lisinskijevo autorstvo *Ljubavi i zlobe*. Čini se, naime, da je Morgenstern ne samo orkestrirao nego i skladao veći dio partiture, te da je Lisinski skladao samo jednostavnije dijelove (usp. Tarbuk, 2019).

doduše, nije bio toliko mlad: bio je na početku svog četvrtog životnog desetljeća. Do tada je već snimao i režirao, i to već popriličan broj kratkih filmova, uglavnom amaterskih, parodijskih, a poslije i oblikovanih po uzoru na radove redatelja njemačkog ekspresionizma i drugih vodećih europskih autora. Ti su filmovi bili nijemi te snimani u improviziranim uvjetima. U Hrvatskoj još nije bilo organizirane kinematografije – prvi korak u smjeru filmskoga profesionalizma Oktavijana Miletića omogućilo je osnivanje Zora filma; upravo je za tu instituciju snimio svoj prvi profesionalni, k tomu još i zvučni, kratki igrani film *Šešir* (1937). Film je snimljen tonskom aparaturom Aleksandra Gerasimova, ruskog inženjera koji je igrom slučaja dospio u Zagreb te se, slijedeći vlastite interese, pridružio šaćici entuzijasta koji su pridonijeli razvoju filma na ovim prostorima. U *Šeširu* nije bilo dijaloga, a ozvučen je glazbom koju je skladao kompozitor šlagera i opereta Eduard Gloz.⁸ Tim karakteristikama

Šešir donekle korespondira s prvim zvučnim igranim filmom *Pjevačem jazza* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), prikazivanim deset godina ranije. Naime, i *Pjevač jazza* je snimljen nijemom tehnologijom, i taj je film bio samo ozvučen glazbom, a prvim zvučnim filmom proglašen je zbog svega nekoliko pjevanih točaka te dviju improviziranih dijaloških scena koje su snimane i reproducirane sustavom gramofonskih ploča Vitaphone, usavršenim u studiju Warner Brothers.

Kada je u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj osnovano poduzeće Hrvatski slikopis (1941), sva tadašnja mala filmska poduzeća, uključujući i Zora film, polako nestaju. Hrvatski slikopis okupljao je gotovo sve aktivne filmske djelatnike, a na poziv mu se pridružio i Miletić, čiji je položaj u novoj državi postajao sve nezavidniji. Upravo je u tom filmskom poduzeću počela sazrijevati misao o “nužnosti snimanja cjelovečernjeg, igranog, zabavnog filma” (Peterlić i Majcen, 2000: 57), jer je svima bilo jasno da se bez dugometražnoga zvučnog igranog filma ni jedna kinematografija, tako ni hrvatska, ne može smatrati pravom.

Ideju o snimanju još jednog “kulturnog filma” srednjega metra, a po uzoru na dokumentarno-igrani *Barok u Hrvatskoj* koji je Miletić snimio godinu dana ranije (1942), preinačilo se u snimanje dugometražnoga biografskoga zvučnoga filma. Bio je to žanr s kojim se Miletić još nije

⁸ Glozova je glazba za *Šešir* nosila neke tipičnosti svjetske filmske glazbe toga doba: bila je skladana za orkestar, a njezina je funkcija prije svega bila “popratna”. Bila je ilustrativna (scena sna), ponekad oponašalačka (scena pijanstva), a ponekad i asocijativna (u sceni u “birtiji” orkestrom se oponaša zvuk

GRADSKO KAZALIŠTE U ZAGREBU

Družtvo odličnih prijateljah i prijateljicah umétnosti predstavlja:

Ljubav i zloba

pérvu izvornu narodnu operu u dva čina, za koju je glasbu skladao domorodni skladaoc

VATROSLAV LISINSKI

Rieči napisao dr. Dimitrie Demeter

OSOBE:

Knez Velimir, bivši vojvoda Splétski, basso fl.	Kamilo pl. Livadić
Ljubica, njegova kći, sopran	Stionija grofica Rubido
Vukosav, tenor I.	Franjo Starčić
Obren, bariten I.	Albét pl. Štriga
Ljudevit, tenor II.	Ljudevit pl. Pihler
Brenko, sluga Vukosavov, basso II.	Franjo pl. Vizner

Seljaci i seljanke. Vojnici, sluga i vérttari Velimira. Hajduci. Puk.

Čin biva na Volimirovom dvoru u okólici grada Spléta u početku 16. stoljétnja.

Početak u 7 sati na večer.

Programska cedulja opere *Ljubav i zloba* u Zagrebu 1846.

popularnih šlagera). U filmu je osjetno da Miletić ne poznaje konvencije montaže glazbe, jer glazbu reže zajedno sa slikom, bez obzira na glazbenu logiku i bez obzira na to što takvi rezovi naglašavaju montažni diskontinuitet.

bio susreo, a koji je uključivao i neke tehničke aspekte zvučne filmske tehnologije koje je prije izbjegavao. Primjerice nije se dobro snalazio s dijalozima (usp. *ibid.*: 49), a zbog toga je, baš kao i Lisinski kada je nakon dugog nagovaranja pristao skladati operu, Miletić odlučio pomoć zatražiti od iskusnog stranca. U Miletićevu je slučaju to bio snimatelj Ivan Zettlinger (na filmskoj špici potpisan kao Zeitlinger), koji je dolazio iz Beča s “posebnom kamerom za paralelno snimanje zvuka sa slikom” kako bi snimio scene u kojima je bio potreban originalan zvuk; scene bez dijaloga, kojima je zvuk dodavan naknadno, snimao je sam Miletić (usp. *ibid.*: 58). Premda važna, Zettlingerova uloga nije narasla toliko da bi mu se pripisivalo moguće autorstvo filma – autorom se i dalje smatrao njegov redatelj. No kako je film djelo koje u sebi objedinjuje nekoliko različitih umjetnosti (što ga donekle čini sličnim operi), tako je Nikica Gilić mogao primijetiti da “postoje indicije da su u ovom slučaju i drugi navedeni stvaraoci imali veliku kreativnu ulogu” (Gilić, 2011: 34). Pri tome je konkretno mislio na Zettlingera, a njemu bismo mogli pribrojiti i ruskoga tonskog snimatelja Aleksandra Gerasimova, kao i ruskog scenografa i kostimografa Vladimira Ivanoviča Žedrinskog, koji su u to doba radili u Zagrebu.

Film je, poput opere, imao prigodni karakter i veliku političku važnost: bio je “prvi” – zbog čega je to za autora bila velika odgovornost. Svakako, za Miletića je “filmski životopis skladatelja prve hrvatske opere bio (...) jedan potpuno novi projekt (...)” (*ibid.*: 128) – baš kao što je skladanje opere 100 godina ranije za Lisinskog predstavljalo doista velik podvig.

Neprikladnost predloška i poluamaterska izvedba

Vatroslav Lisinski je premijerom opere *Ljubav i zloba* dobio status zvijezde; no taj je status, barem kad je riječ o privatnome životu, nedugo potom izgubio. Političke su se prilike promijenile, pa skladatelj – unatoč tomu što je bio “znamenit talent za skladanja (osobito u orkestralnom slogu), što uz njegovu veliku marljivosti hvalevrijednu ustrajnost u potpunoj mjeri zaslužuje živo priznanje u njegovoj domovini i osiguravanje njegove budućnosti” (cit. prema: Stipčević, 1997: 175)⁹ – nije uspio dobiti posao u glazbenoj školi Musikvereina kojemu se nadao. Naposljetku je, poput mnogih skladatelja ranoga romantizma, živio u neimaštini te je umro 1854, s nenapunjenih 35 godina.

⁹ Iz privatne svjedodžbe Jana Kittla, direktora Praškog konzervatorija na koji se Lisinski nije mogao upisati jer je prešao dvadesetu godinu. Lisinski je u Pragu, gdje je boravio između 1847. i 1850. zahva-



Plakat filma
Lisinski (1944)
Oktavijana
Miletića

ljujući novcu koji je za njega među uglednicima i intelektualcima sakupio Štriga, kod Kittla učio privatno. Neko je vrijeme uzimao i satove iz orgulja kod orguljaša Karela Pitscha.



Branko Špoljar
kao Vatroslav
Lisinski i Lidija
Dominković
kao Hedviga
Ban u prizoru iz
filma *Lisinski*

Životnu priču Lisinskog novinar i publicist Milan Katić trebao je pretočiti u filmski scenarij. No čini se da Lisinskijev život Katiću nije bio dovoljno inspirativan. Nastojeći maksimalno istaknuti tragiku skladateljeva životnog i umjetničkog neispunjenja, Katić je scenariju dao pretjerano patetičan ton, koji je Ivu Škrabala naveo da napiše kako je takav koncept izazvao potpuno suprotan dojam od namjeravanoga, nanijevši veliku štetu i samom Lisinskom i njegovu filmskom tumaču Branku Špoljaru (Škrabalo, 1998: 128). Filmolog Ante Peterlić, pak, pronalazi da u scenariju nema intrigantnijega zapleta, osobito kad je riječ o potencijalu koji je ponudila ljubavna priča između Lisinskoga i njegove zaručnice Hedvige Ban. Ljubavna je priča “zatečena”, piše Peterlić, niti se u nju uvodi, niti se vidi kako završava. K tomu, ženski su likovi u drugome dijelu filma pasivizirani, i to ne samo Lisinskijeva nesuđena supruga Hedviga nego i grofica Sidonija Erdödy Rubido koja jednostavno nestaje, premda je u prvome dijelu filma svesrdno pomagala mladog skladatelja (usp. Peterlić i Majcen, 2000: 136–138). Škrabalo nalazi da sukobi u filmu nisu dovoljno motivirani, da su humoristički umetci priprosti, a negativni likovi karikirani, te da scenarij, uopće, djeluje kao da je napisan u 19. stoljeću (Škrabalo, 1998: 128).

I Miletić je u svoje doba osjetio da scenarij mora biti dorađen, pa je zajedno s producentom Brankom Marjanovićem pokušao “popraviti” Katićev rad. To se vidi na filmskoj špici, gdje su Miletić, Marjanović i Katić potpisani kao autori knjige snimanja, dok je Katić (riječima: “napisao”) naveden kao autor scenarija. No ni to nije pomoglo, jer su dijalozi u filmu *Lisinski* postali kameonom spoticanja svakoga suvremenijeg prikaza ili analize, te se danas svrstavaju među “najneuvjerljivije segmente” tog filma (Gilić, 2011: 35).

Slična se situacija dogodila sredinom 19. stoljeća, kada je Lisinski, na nagovor prijatelja Štrige, hrabro pristupio skladanju opere *Ljubav i zloba*. Priču o ljubavnome trokutu u suvremenoj,



Prizor iz filma
Lisinski

bidermajerskoj epohi,¹⁰ zamislio je sam Štriga, no problemi su počeli kada se krenulo u dramatičnu adaptaciju teksta. Libreto je najprije sastavio Janko Car. Premda su javne izvedbe ulomaka iz opere *Ljubav i zloba* još 1844. u zagrebačkim novinama izazivale mnoge (nekritičke?) pohvale, postajalo je sve očitiije da je Carev libreto pun nedostataka. Bez iskustva u skladanju opera, Lisinski ih nije umio nadići, a toliko su ga kočile, da je Štriga naposljetku pozvao dramatičara Dimitrija Demetra da preradi libreto. Tek je Demeter “prebacio” radnju iz njemu suvremenog 19. stoljeća u 16. stoljeće, u okolicu Splita, davši joj tako pseudopovijesne elemente. No zadiranje u tekst značilo je da paralelno treba preinačiti i glazbu, što objašnjava pravu nužnost Morgensternova asistiranja Lisinskome. Lisinski se trudio, ali nije uspijevaio skladati brzinom koja se od njega očekivala. Uz Štriginu, Demetrovu i Morgensternovu pomoć, uspio je preraditi i dovršiti prvi čin do kraja 1845, o čemu svjedoče prikazi u zagrebačkim novinama koji su opet bili puni pohvala (usp. Županović, 2003.: 6). Međutim, današnja recepcija opere uglavnom je “mlaka”; čini se da su upravo nedostaci libreta razlogom zbog kojeg se *Ljubav i zloba* danas izvodi rijetko, a scenski još i rjeđe.¹¹

IRENA PAULUS:
LISINSKI I
LJUBAV I ZLOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 Ljubica je zaljubljena u Obrena, ali otac ju je obećao Vukosavu, negativcu koji pokazuje pravo lice: udruživši se s hajducima, napadne imanje Ljubičina oca, kneza Velimira. Zarobljeni su i Velimir i Ljubica i Obren, a spašava ih Obrenov prijatelj Ljudevit, koji uspijeva okupiti seljake. Pobjeđuju Vukosavovu voj-

sku te uspijevaju spriječiti ubojstvo Ljubice (Turkalj, 1997: 156–158).

11 Relativno nedavna izvedba *Ljubavi i zlobe*, 7. rujna 2019, kojom se HNK u Zagrebu pridružio obilježavanju 200. obljetnice rođenja Lisinskog, otvorivši sezonu 2019/2020, nije bila scenska, nego koncertna.



Prizor iz filma
Lisinski

Prema Vjeri Katalinić, prve izvedbe *Ljubavi i zlobe* predstavljale su “jedinstveni primjer suradnje različitih sudionika zagrebačkoga glazbenog života”. Za tu su se prigodu bili udružili “redatelj i dirigent njemačkog kazališta Karl Rosenschön i pjevač Stöger/Stazić iz operne družine redatelja Mazza iz Venecije s grupom (domaćih) profesionalaca i amaterskih glazbenika” (prema: Katalinić, 2019).¹² O premijeri su s oduševljenjem pisale sve zagrebačke novine, a prikaz izvedbe prenijela je i zadarska *Zora dalmatinska*. Tijekom travnja i svibnja 1846. vijest je objavljena i u pariškoj *Revue et Gazette musicale* te u *Wiener allgemeine Theaterzeitungu* (usp. Županović: ibid.: 7).

U prvome hrvatskom zvučnom igranom filmu situacija je bila vrlo slična. Miletić je imao punu potporu Hrvatskog slikopisa, pa mu je za sastavljanje filmske ekipe na raspolaganju bio (kao i koju godinu ranije za potrebe filma *Barok u Hrvatskoj*) gotovo cijeli ansambl Hrvatskog narodnog

Kritičarka Jagoda Martinčević (2019: 48, 50) kaže: “*Ljubav i zlobu* nitko se vjerojatno ne usudi scenski postaviti s obzirom na loš libreto (...) Bit će prava šteta ako se HNK ne odvaži na scensku izvedbu naše prve opere, kad je već djelomice i orkestralno i zbarski dobro pripremljena. Netko vičan morao bi se pozabaviti libretom kako bi opera na pozornici funkcionirala logično, a manje komplicirano”.

12 Pjevajući ulogu Ljubice, grofica Sidonija Erdödy Rubido postala je prva hrvatska operna pjevačica, ali potom više nije javno nastupala. Ulogu Vukosava

preuzeo je Franjo Stazić (na plakatu pogrešno piše Starzić), ljekarnički pomoćnik iz Bjelovara, koji će kao Franz Stöger postati prvim tenorom Dvorske opere u Beču, a oduševljavać će i nastupima u Budimpešti i Pragu. Obrena je pjevao Štriga, prirodno lijepa baritona (poslije je, sa suprugom, uzimao satove pjevanja u Beču). Velimir je bio Kamilo Wiesner pl. Livadić, odvjetnik i notar (sin skladatelja iz Samobora, Ferdinanda Wiesnera, poznatijeg pod ilirskim imenom Ferdo Livadić). Članovi zbora, a djelomice i orkestra, bili su amateri.

kazališta. Što se same glazbe tiče – nju je, prema motivima Lisinskog “glasbeno obradio” (kako stoji na špici) tadašnji dirigent Hrvatskog narodnog kazališta, renomirani skladatelj klasične glazbe Boris Papandopulo.¹³ U izvedbi su sudjelovali ženski i “muški” zbor te članovi baleta (tadašnjeg) Hrvatskog državnog kazališta, Krugovalni (dakle: radijski) zbor, te Zagrebačka filharmonija. Kolika se pozornost davala glazbi, pokazuje podatak da je snimana u dvorani bečkog Musikvereina (izvedbom je dirigirao sam Papandopulo koji je upravo u Beču bio studirao dirigiranje), a u Beču su također odrađene finalna montaža i sinkronizacija koje zbog neadekvatnih tehničkih uvjeta nije bilo moguće izvesti u Zagrebu (usp. Peterlić i Majcen, 2000: 60).

Kad je riječ o glumačkoj postavi, i u filmu su se, kao nekad u operi, udružili profesionalci i amateri. No to nije bilo iz nužde. Zapravo nije jasno zašto se redatelj, kada je (iz glumačkog ansambla HNK-a) mogao angažirati koga je htio, za naslovnu ulogu Lisinskog odlučio uzeti glumca-početnika Branka Špoljara. Također, za ulogu Lisinskijeve drage Hedvige Banove izabrana je Lidija Konjedić (na filmskoj špici potpisana djevojačkim prezimenom Dominković). Ona, pak, uopće nije bila glumica, ali je navodno nevjerojatno sličila stvarnoj Hedvigi (ibid.: 59.). I dok neki smatraju da se dobro snašla pred kamerama (ibid.), iz današnje perspektive gledano, amaterizam njezine glume očit je. Ukočenim se i neprirodnim čini i Špoljarovo tumačenje naslovnoga lika. Problem je, naravno, bio i tekst: rečenice zapisane u scenariju bile su previše sterilne i odviše knjiški pravilno oblikovane da bi ih se moglo interpretirati u formi svakodnevnog govora, bilo iz Miletićeva bilo iz Lisinskijeva doba.¹⁴ Možda je pretjerano teatralan, polagano svečan način izgovora u kojem se pazi na oblikovanje svakog sloga bio uobičajen u kazalištu u doba Miletićeva djetinjstva i mladosti, kako to pretpostavlja Ante Peterlić, no film se upravo zbog dikcije i interpretacije dijaloga danas gleda kao očito amaterski izrađen i neuvjerljiv (usp. Peterlić i Majcen, 2000: 132; Škrabalo, 1998: 128; Gilić, 2011: 35).

No nisu svi glumci bili loši, naprotiv. Veljko Maričić, kao junakov prijatelj i *spiritus movens* Alberto Ognjan Štriga, bio je – u usporedbi sa Špoljarom i Dominković – odličan u svojoj ulozi. Isto tako uvjerljiva bila je i operna pjevačica Srebrenka Jurinac u ulozi grofice Sidonije Erdödy Rubido,¹⁵ a sasvim je solidno ulogu pripovjedača koji povezuje radnju odradio Tomislav Tanhofer. Također su hvaljeni nastupi epizodista Augusta Cilića, Martina Matoševića i Pere Budaka (Peterlić i Majcen, 2000: 59). Ukratko, moglo bi se reći da su glumci u sporednim ulogama bili ne baš maestralni, ali svakako solidni.

13 Doista je riječ o Lisinskijevoj glazbi koja je doradena te trajanjem prilagođena trajanju filmskih scena. Primjerice na uvodnoj se špici čuje skraćena verzija uvertire *Ljubavi i zloba*, a uz fragmente iz te opere (u scenama posvećenim pripremama i njenoj premijeri) u filmu se čuju instrumentalne i vokalne verzije budnice *Prosto zrakom ptica leti* te zbor Hrvatica *Sva se bijeli opet gora* iz opere *Porin* (pred kraj filma ta je skladba iskorištena umjesto izgubljene posmrtno himne za muški zbor *Jeder Mensch muss sterben* koju je Lisinski napisao nekoliko dana prije smrti, namijenivši je samomu sebi).

14 Peterlić upozorava da se problem dijaloga u *Lisinskom* komplicira to što se radnja odvija u doba preporoda, kada se hrvatski kao službeni jezik tek oblikovao (usp. Peterlić i Majcen, 2000: 132).

15 Za razliku od grofice Rubido, koja nakon *Ljubavi i zlobe* nije javno nastupala, Srebrenka (u Austriji poznatija kao Sena) Jurinac (1921–2011) otišla je nakon snimanja *Lisinskog* u Beč, gdje je ostvarila zavidnu pjevačku karijeru u Državnoj operi.

Iskrivljenost percepcije o nacionalnom I: Film

Problemi s dramskim predloškom, neiskustvo autora te poluamaterska izvedba nisu, međutim, smetali publiku koja je nazočila prvim izvedbama opere *Ljubav i zloba*, kao ni gledatelje koji su u doba premijere pogledali film *Lisinski*. Sedam izvedbi opere *Ljubav i zloba* 28. 29. i 31. ožujka te 2. 4. 19. i 24. travnja 1846. u prepunom Stankovićevom kazalištu na Gornjem gradu bio je svojevrsan rekord za ondašnji Zagreb (Županović, 2003: 23.). Slično, film *Lisinski*, koji je premijerno prikazan na Uskrs 1944, popraćen je pohvalnim kritikama ne samo u matičnoj zemlji nego i u Njemačkoj, Slovačkoj, Mađarskoj i Bugarskoj (Peterlić i Majcen, 2000: 60).¹⁶ Publika je “tri mjeseca hodočastila u kina”, a navodno se tek naknadno shvatilo da je “Vatroslav Lisinski rođen kao Ignac Fuchs i da je bio Židov (...)” te da je “za bilo kakvu reakciju odnosno povlačenje filma, bilo (...) kasno” (usp. Trkulja, 2009).¹⁷

Doista, *Lisinski* je snimljen u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, gdje je poduzeće Hrvatski slikopis osnovano prije svega zbog toga što je, po uzoru na nacističku Njemačku i fašističku Italiju, uočena propagandna uloga filma u širenju vladajuće ideologije. “Ustaški ideolozi,” pisao je Škrabalo, “nisu dobro gledali na prošlostoljetne pobornike južnoslavenskog okupljanja” (Škrabalo, 1998: 125), pa se biografski film o “vatrenom pristaši ilirstva”, kakvim je Lisinskoga smatrao Štriga,¹⁸ ne čini sukladnim ideologiji tadašnjeg režima. Diktatorskom ustroju NDH bolje bi pristajala tema o “ocu domovine” Anti Starčeviću, “pravaškom političaru na kojeg se pozivala većina hrvatskih nacionalista,” o čemu se neko vrijeme i razmišljalo (Gilić, 2011: 33; Škrabalo, 1998: 125).

Naizgled je tema prvoga cjelovečernjeg igranog filma u Hrvatskoj bila “prošvercana”, tako da je promaknula vladajućim slojevima, koji su prekasno shvatili kako ona ne odgovara režimskoj ideologiji. Škrabalo bilježi kako je autor scenarija Milan Katić u više navrata u novinama “opravdao” izbor teme, ističući da će kroz nju doći do izražaja “snaga i vrijednost hrvatske kulture” (Škrabalo, 1998: 125). No i u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj se, ali u sasvim drugačijem kontekstu, spominjao “duhovni, moralni i intelektualni preporod”. U toj je državi ideološki cilj bio “stvoriti nove ljude” te anulirati “negativne tuđinske utjecaje” što se, među ostalim, činilo “pročišćavanjem kulture i jezika (...)” (Gravora, 2009: 305). Zato su se djela Lisinskog, skladatelja iz doba borbe za hrvatski kao službeni jezik, zapravo učestalo izvodila na tadašnjim koncertima, i to vjerojatno učestalije nego danas.¹⁹

16 Majcen će primijetiti da je jedina kritika filma *Lisinski*, koja je uz pohvale upozoravala i na neke nedostatke, bila ona Ljubomira Marakovića. Ta je kritika “jako oneraspoložila Miletića” (Peterlić i Majcen, 2000: 60).

17 Česta tvrdnja da je Lisinski bio Židov zapravo je pogrešna – točnije je reći da je potekao iz židovske obitelji. Već je njegov otac Andrija Fux bio kršten u katoličkoj crkvi, gdje se i oženio. Lisinski je kršten u zagrebačkoj crkvi sv. Marka kao Ignacije Fux (piše se i Fuchs, Fuhs, Fuks) 8. srpnja 1819. (usp. Županović, 2003: 5; Bezić, 2019). Da je Lisinski bio Židov, ne bi mogao biti primjer Hrvatskoga u NDH, gdje su Židovi te Srbi i Hrvati antifašisti smatrani nepoćudnima,

pa su mnogi (npr. skladatelji Žiga Hirschler i Rikard Švarc, te muzikolog Pavao Markovac) smrtno stradali (usp. Gravora, 2009: 308).

18 Usp. Alberto Ognjan Štriga, dostupno na: <<https://www.krizevci.net/hr/html/striga.html>>

19 Često su se izvodila i djela Ivana pl. Zajca, ali čini se da su Lisinskijeve skladbe bile prisutnije. Dapače, Zajca se kritiziralo jer nije postavio drugu Lisinskijevu operu *Porin*, te se hvalilo intendanta Stjepana Miletića koji je to učinio (usp. Gravora, 2009: 316.). Gravora ističe kako proslave obljetnica NDH nisu prolazile bez izvedbi Lisinskoga i Zajca, a da su se na koncertima Hrvatskoga radija znale izvoditi i cjelovite opere obojice skladatelja (ibid.: 308). Kao kuriozitet



Tematski broj časopisa *Hrvatski krugoval* iz 1943. posvećen filmu *Lisinski*

O Lisinskom se u ratno doba puno pisalo, pri čemu se isticalo da je on bio prvi skladatelj koji je shvatio važnost korištenja elemenata narodne glazbe u umjetničkoj. Također se često spominjalo njegovo “mučeništvo”, koje se simbolički tumačilo u smislu otpora protiv stranih utjecaja. Lisinskijeva pripadnost hrvatskom narodnom preporodu nije se skrivala, jer je režim od prepорода uzimao što mu je odgovaralo, a prešućivao ono što nije (usp. *ibid.*: 321). Ideja okupljanja Južnih Slavena, dakako, prešućena je i u Miletićevu filmu; isto tako, spominjanje ilirskog imena pomno se izbjegava (Škrabalo, 1998: 125). U filmu se također nigdje ne spominje da Vatroslav Lisinski (kao i mnogi pristaše ilirskoga pokreta) po obiteljskom nasljeđu nije bio samo Hrvat nego je, po očevoj liniji, bio Slovenac. To bi iniciralo misao o sveslavenstvu, koja je predstavnicima narodnog prepорода bila zanimljiva, a spominjanje koje je u doba NDH bilo politički i ideološki nekorektno.

Dakle, čini se da je tema prvoga hrvatskoga dugometražnoga igranoga filma bila pomno birana, premda njezina tvorca Miletića, kako su tvrdili oni koji su ga poznavali, politika uopće nije zanimala (Peterlić i Majcen, 2000: 54). On se volio usredotočiti na svoj redateljsko-snimateljski poziv, što se odrazilo u “visokoj razini profesionalnosti gotovo u svim komponentama ove debi-

spominje se izvedba *Porina* u HNK u povodu treće obljetnice NDH, kada je sadržaj izmijenjen te je provedena prilagodba u skladu s jezičnom politikom (*ibid.*: 316). Šteta što su podatci o djelovanju Zagrebačke filharmonije u tom razdoblju malobrojni, pa se nije ušlo u trag koncertu koji je, prema Miletićevu filmu, (navodno) održan u subotu, 22. svibnja 1943. Taj je koncert dramaturški okvir filma: prema plakatu iz jedne od uvodnih scena, Zagrebačka filharmonija je

pod ravnanjem Borisa Papandopula izvela Lisinskijevu Predigru i Izvadak iz opere *Porin*, Svečanu predigru u D-duru, op. 7 i Finale iz *Ljubavi i zlobe*. Koncert je možda izmišljen za potrebe filma, ali je Gravora utvrdio je da su se koncerti takva tipa održavali u prvoj polovici 1940-ih, “iz čega proizlazi neupitani položaj” Lisinskog (i Ivana pl. Zajca) “u glazbenom životu NDH” (*ibid.*: 308).

IRENA PAULUS:
LISINSKI I
LJUBAV I ZLOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Opera Ljubav i
zloba, dvojgjev
Ljudevita i
Obrena

tantske filmske realizacije” (Škrabalo, 1998: 127). Ne može se stoga reći da je *Lisinski* u potpunosti loš film, kakvim ga mnogi proglašavaju, jer ga, osim nedostataka (uglavnom vezanih uz tekst i njegovu interpretaciju), rese, doduše, poneki snimateljsko-redateljski stereotipi (ptičice na granama, leptirići i cvijeće u “pastoralnoj” sceni u kojoj Lisinski šeće s Hedvigom), ali i odlična redateljska rješenja, poput prikaza demonstracija na Markovu trgu 1845 (kada su pale tzv. srpanjske žrtve) po uzoru na postupke sovjetske montažne škole; te poput jedinstvenih raskošnih snimaka “scenske” postave opere *Ljubav i zloba* koje su dugo predstavljale jedini audiovizualni dokument izvedbe te opere na kazališnim daskama.

Iskrivljenost percepcije o nacionalnom II: Opera

Već je prije ustanovljeno da je spontano oduševljenje i publike i novinara u vrijeme premijere opere *Ljubav i zloba* vrlo vjerojatno bilo nekritičko (prave glazbene kritike u to doba nisu postojale – bili su to prije poetski prikazi izvedbi, jer njihovi su autori bili većinom književnici koji nisu poznavali stručnu glazbenu terminologiju). U operi se doista osjetila hrvatska riječ, i ona je, doista, bila prva opera na hrvatskome jeziku, prva kojom se u ranome 19. stoljeću suprotstavilo uobičajenoj praksi u nas da se izvode strane, uglavnom njemačke i talijanske opere.

No za proglašavanje opere nacionalnom, uporaba narodnoga jezika nije dovoljna. Osim jezikom, u operi se nacionalni duh prikazuje i sadržajem koji treba ili predstavljati neki nacionalno važan povijesni događaj ili neku narodnu priču (najbolje onu koja ima dugu tradiciju te se prenosi “s koljena na koljeno”). Kao što smo vidjeli prije, temelj Demetrova libreta bila je izmišljena pripovijest iz prošlosti; bila je to, dakle, pseudopovijest. Doduše, spominjanje konkretnog mjesta (okolica Splita) i konkretnog vremena (16. stoljeće) moglo je pridonijeti pronalazenju dodatnih, nejezičnih nacionalnih elemenata u Lisinskijevoj operi.

Najvažnija nejezična karakteristika nacionalne opere njezina je glazba. Kad je riječ o glazbi, u doba ilirskoga pokreta htjelo se “utemeljiti hrvatski nacionalni glazbeni izraz kroz skladbe koje izrastaju iz obilježja narodne glazbe” (Blažeković, 1986: 117). Lijepo sročenu na papiru, tu je ideju

u praksi hrvatske umjetničke glazbe s početka 19. stoljeća bilo teško provesti u djelo. Prije svega zato što je u to doba kronično nedostajalo glazbeno obrazovanih profesionalaca, pa je tako nedostajalo i melografa.²⁰ Lisinski se čak pomalo i bavio melografijom (usp. Županović, 2003: 1, 80–81), ali to su bili tek malobrojni “izleti”, vjerojatno potaknuti ilirskim idejama.

Što se tiče nacionalnoga glazbenog izraza, citati folklornih melodija su u Lisinskijevim djelima iznimno rijetki, ali je znao (najčešće u solo pjesmama i zborovima) kompozicijsko-tehničkim postupcima “imitirati” hrvatsku folklornu glazbu. Istraživanje etnomuzikologa Jerka Bezića i muzikologinje Koraljke Kos pokazalo je kako se Lisinski pri izboru folklorne građe ograničavao “samo na elemente nekih regija²¹ birajući materijal tehnički blizak, poznat i srodan zapadnoevropskoj umjetničkoj muzici svoga vremena” (Bezić i Kos, 1971: 127).

U skladateljevu je opusu, dakle, ponekad moguće naći elemente “varoške pjesme i pjesme iz šire okolice Zagreba i sjeverne Hrvatske” (ibid.: 129), jer su mu oni bili poznati i bliski – no čini se da je njih uspijevao utkati u svoja djela tek nakon povratka iz Praga, kada je bio saznao kao skladatelj, dakle, nakon što je napisao i na scenu postavio svoj operni prvijenac *Ljubav i zlobu*.

Sve su ocjene Lisinskijeva umjetničkog “oslanjanja” na hrvatski glazbeni folklor u operi *Ljubav i zloba* vrlo općenite naravi. Stanko Vraz će u *Danici ilirskoj* primijetiti kako mu je Lisinskijeva glazba bliska kao da ju je slušao u djetinjstvu, što doista odgovara definiciji nacionalne glazbe.²² No Vraz će isto tako dodati da je “u ovom djelu talijanska slast i vatra s njemačkom silinom i učenošću, no na slavjanski način zajedno slivena” (cit. prema: Stipčević, 1997: 175). Suvremeni se glazbeni analitičari slažu da je opera *Ljubav i zloba* u pravome smislu riječi dijete svoga doba te da odražava glazbu ranoga romantizma (Bezić i Kos: 129; Turkalj, 1997: 156). Pri tome će većina uočiti isto što je u svoje doba primijetio Vraz: utjecaj njemačkih i talijanskih opera koje su se u Zagrebu često izvodile i rado slušale (Turkalj, 1997: 155, 156).

Neki glazbeni publicisti (a vjerojatno na temelju istraživanja koje su proveli Bezić i Kos) u operi *Ljubav i zloba* pronalaze elemente folklorne glazbe, i to upravo one iz sjeverne Hrvatske (ibid.). No kao što se i sama opera (njezin sadržaj, njezina glazba) poznaje uglavnom nominalno, tako je, očito, i “prepoznavanje” nacionalnoga glazbenog izraza u njoj također nominalno.



Naslovnica
libreta opere
Ljubav i zloba

IRENA PAULUS:
LISINSKI I
LJUBAV I ZLOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

20 Melografi su glazbenici sposobni notnim zapisom bilježiti narodne melodije i pjesme koje se pjevaju ili izvode na instrumentima često izvan temperirane ugodbe, tradicionalnih durskih i molskih tonaliteta te izvan okvira čvrste metrike umjetničke glazbe.

21 Prema Bezić i Kos (1971: 127) to su bili: Prigorje, Zagorje, gornja Podravina i dio Posavine.

22 “Folklorna muzika obuhvaća pjesmu i svirku određene društvene zajednice” (Bezić i Kos, ibid.: 121), a nacionalna muzika bi “odgovarala sažetku različitih folklornih muzika svih onih geografskih područja u kojima žive pripadnici jednog naroda” (ibid.: 122).

Glazbeni folklor (i to folklor grada a ne sela) možda je i prisutan u natruhama, no svakako ne odgovara vremenu i mjestu radnje koja je smještena u Dalmaciju (okolica grada “Spléta”) u 16. stoljeće. Zapravo je odabir mjesta i vremena, koliko god se u danome trenutku činio prikladnim i pametno izbranim u prvoj hrvatskoj nacionalnoj operi, za autentičan glazbeni izraz bio vrlo nezgodan. S vremenom i mjestom odvijanja radnje na umu, umjesto na sjevernohrvatsku, zapravo bi se u operi očekivale aluzije na dalmatinsku folklornu glazbu, koju Lisinski, životom i radom vezan uz Zagreb i okolicu, nije poznao. Nije, dakako, mogao poznavati ni hrvatsku glazbu 16. stoljeća, jer je ona dugo predstavljala svojevrsni “povijesni vakuum”, protagoniste koje je počela otkrivati tek suvremena hrvatska muzikologija.

Dug Lisinskom

U prošlosti su neka slavna glazbena djela, posebice opere, doživjela “fjasko” na praiizvedbi, da bi im se onda naknadno, ponekad čak i nakon autorove (prerane) smrti, priznala kvaliteta. S operom *Ljubav i zloba* slučaj je bio obrnut. Usprkos hvalospjevima u novinama, a nakon sedam izvedbi tijekom ožujka i travnja 1846, opera je polako počela padati u zaborav. U listopadu (24. 10) 1847. posljednji je put izvedena za Lisinskijeva života, makar je bilo pokušaja i prigoda da se još izvodi.²³ Još za Lisinskijeva života bilo je i pokušaja da se notni zapis opere *Ljubav i zloba* objavi u tiskanom obliku (primjerice u Pragu 1846), ali je rukopisna partitura naposljetku ostala “zakopana” u arhivu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Također, o tome “kako ta opera doista zvuči” zaključivalo se naprečac, jer – uz nedostupnost notnoga materijala – do nedavno nije postojala ni jedna cjelovita snimka na nosaču zvuka.

Što je vrijeme više odmicalo, to se više preispitivala kvaliteta glazbe, pa se počelo govoriti i pisati o njezinoj “nedorađenosti” (Stipčević, 1997: 173). Tvrdilo se kako opera *Ljubav i zloba* ima više “povijesno nego glazbeno značenje” (Schopf, 2005), kako je riječ o djelu talentiranog skladatelja-amatera koji “na temelju glazbenog obrazovanja koje je stekao u Zagrebu, nije imao znanja (...) neophodna za skladanje niti klasične a kamoli romantičke zvukovnosti” (Kos, 2013). Širila se predrasuda da se radi o glazbi koja nije vrijedna slušanja, koja publiku ne zanima, a koju i glazbenici nerado sviraju. Sam je Lisinski postao “više silueta nego jasan lik, više predstavnik jednog doba, a manje skladatelj, blizak i poznat po svome opusu” (Stipčević, 1977: 177). Jer u međuvremenu su njegovim imenom nazvani: najveća koncertna dvorana u Zagrebu, EN-vlak kojim je moguće otputovati iz Zagreba u München i natrag, glazbena škola u Gundulićevoj ulici u Zagrebu koja je izrasla iz glazbene škole Musikvereina, nagrada koju za doprinose u hrvatskom glazbenom stvaralaštvu jedanput na godinu dodjeljuje Hrvatskog društvo skladatelja, te prvi hrvatski dugometražni igrani film.

Prva kvalitetnija izvedba opere *Ljubav i zloba* ostvarena je 22. listopada 2005, kada je u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog, u povodu još nepune 160. obljetnice praiizvedbe, Simfonijskim orkestrom i zborom HRT-a dirigirao maestro Pavle Dešpalj. Tada je bila napuštena Morgensternova orkestracija u korist suvremenije, koju je još 1969. napisao skladatelj Boris Papandopulo. Međutim, opera je i tada bila izvedena koncertno, a svirali su se i pjevali samo birani ulomci. Ipak, kritičari su primijetili da je riječ o “nedvojbeno ljupkoj glazbi” i “odlično ocrtanim

23 Primjerice 1852, u povodu posjeta cara Franje Josipa I. Naposljetku je odlučeno da će, umjesto planirane *Ljubavi i zlobe*, za carev prvi dolazak u

Zagreb biti izvedena opera *Lucrezia Borgia* Gaetana Donizettija. Događaj je prikazan i u filmu *Lisinski*.



Dirigent
Mladen Tarbuk,
izvedba opere
Ljubav i zloba
2015.

ugodajima”, kojima bi trebalo “dati priliku da dođu do punog izražaja i izvan uobičajenih prigodničarskih povoda” (Schopf, 2005).²⁴

Međutim, druga važna izvedba opere *Ljubav i zloba* ponovno je bila organizirana “prigodničarski”, i to uoči 170. obljetnice praizvedbe, 7. svibnja 2015. Tada je maestro Mladen Tarbuk predstavio mnogo više od samo nekoliko brojeva iz *Ljubavi i zlobe* koji su se činili dovoljno kvalitetnima da bi ih se moglo interpretirati pred suvremenom publikom. Tarbuk je, naime, posegnuo za izvornom partituruom (u koju su, u međuvremenu, nove i nove slojeve ispisivali, križali i dodavali različiti skladatelji i dirigenti, među njima i Ivan pl. Zajc) te je operu *Ljubav i zloba* izveo, doduše opet koncertno, ali u cijelosti, čak s izvornim starohrvatskim tekstom, onako kako ju je sam Lisinski bio zamislio.²⁵ Tada su “isplivale” i neke posebnosti Lisinskijeva glazbenog jezika, primjerice “originalni hrvatski recitativ”,²⁶ iznimna zahtjevnost koloratura koja je upravo iznenadila prvakinja berlinske Državne opere, sopranisticu Evelin Novak (Pofuk, 2015), te kompozicijsko-tehnički postupci kojih se (npr. u *Cavatini* br. 13) ne bi sramio ni sam Donizetti (Tarbuk, 2019).

IRENA PAULUS:
LISINSKI I
LJUBAV I ZLOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

24 Solisti su sopranistica Adela Golac Rilović (Ljubica), bariton Siniša Hapač (Obren), bas Ivica Čikeš (Velimir), tenori Zrinko Sočo (Ljudevit) i Nikša Radvanović (Vukosav) te bariton Alen Ruško (Branko).

25 Ulogu Ljubice pjevala je Evelin Novak, Obren je bio Leon Košavić (bariton), tenor Domagoj Dorotić bio je Vukosav, a bas-bariton Giorgio Surian pjevao je kneza Velimira. Nastupili su i tenori Mario Bokun

(Ljudevit) te Stefano Surian (Branko). Simfonijskim orkestrom i zborom HRT-a u Koncertnoj dvorani V. Lisinskog dirigirao je Mladen Tarbuk s izravnim prijenosom na Trećem programu Hrvatskog radija.

26 “U želji da prilagodi tradiciju talijanskog recitativa melodiji hrvatskog jezika,” objasnio je Tarbuk, “Lisinski (je uveo) glazbenu interpunkciju orkestra na lake dijelove dobe.” (Schopf, 2015)

Na izvedbi opere *Ljubav i zloba* 2015, kvaliteta koje je pokazala prvu hrvatsku nacionalnu operu u novom svjetlu,²⁷ ovaj put se nije stalo. Popratilo ju je izdavanje kompaktnog diska (siječanj 2017, izdanje HRT-a) koji je tako postao prvim nosačem zvuka s kompletnom glazbom prve hrvatske nacionalne opere. S ciljem da se Lisinskom vrati povijesni dug, a uz 200. obljetnicu njegovog rođenja, ostalo je još samo da se opera *Ljubav i zloba* počne učestalije izvoditi, i to scenski, a ne koncertno, za što je preduvjet da se napokon tiska i njezina partitura.²⁸

Paralelne sudbine

Vraća li se povijesni dug i filmu *Lisinski* kojega je sudbina, nakon s oduševljenjem popraćene premijere i prvih prikazivanja za koje se čekalo u redu te tijekom kojih su se tražili autogrami glumaca (Trkulja, 2009), bila nevjerojatno slična sudbini opere *Ljubav i zloba*?

Čini se da se baš i ne vraća. Film, na žalost, nema poput glazbe mogućnost “popravljanja” samoga sebe interpretacijom. Film je medij koji je uvijek isti; mijenja se jedino publika pred kojom se prikazuje. Što vrijeme više prolazi, publika ima nova i drugačija očekivanja. Tako su se mijenjala i očekivanja uz film *Lisinski*. Za NDH postojala je mogućnost da se filmu spočitne bliskost s ilirskim pokretom koji je proklamirao ideju povezivanja Južnih Slavena. Kada su, nakon 1945, Južni Slaveni doista dobili takvu državu, film *Lisinski* je odjednom postao nepoželjan jer se u njemu, kroz život i stvaralaštvo hrvatskog skladatelja (koji je bio i Slovenac), autora prve hrvatske nacionalne opere (u kojoj su nacionalni elementi svedeni samo na jezičnu komponentu, dok su glazbena i sadržajna po tom pitanju bile zanemarene), navodno promovirao hrvatski nacionalizam. Film je, dakle, bio dvostruko kritiziran, makar je u njemu samo spominjanje ideje panslavenstva izbjegnuto u širokom luku, i makar je ideja isticanja hrvatstva ostala “uglavnom na deklamatornoj razini” (Gilić, 2011: 38).

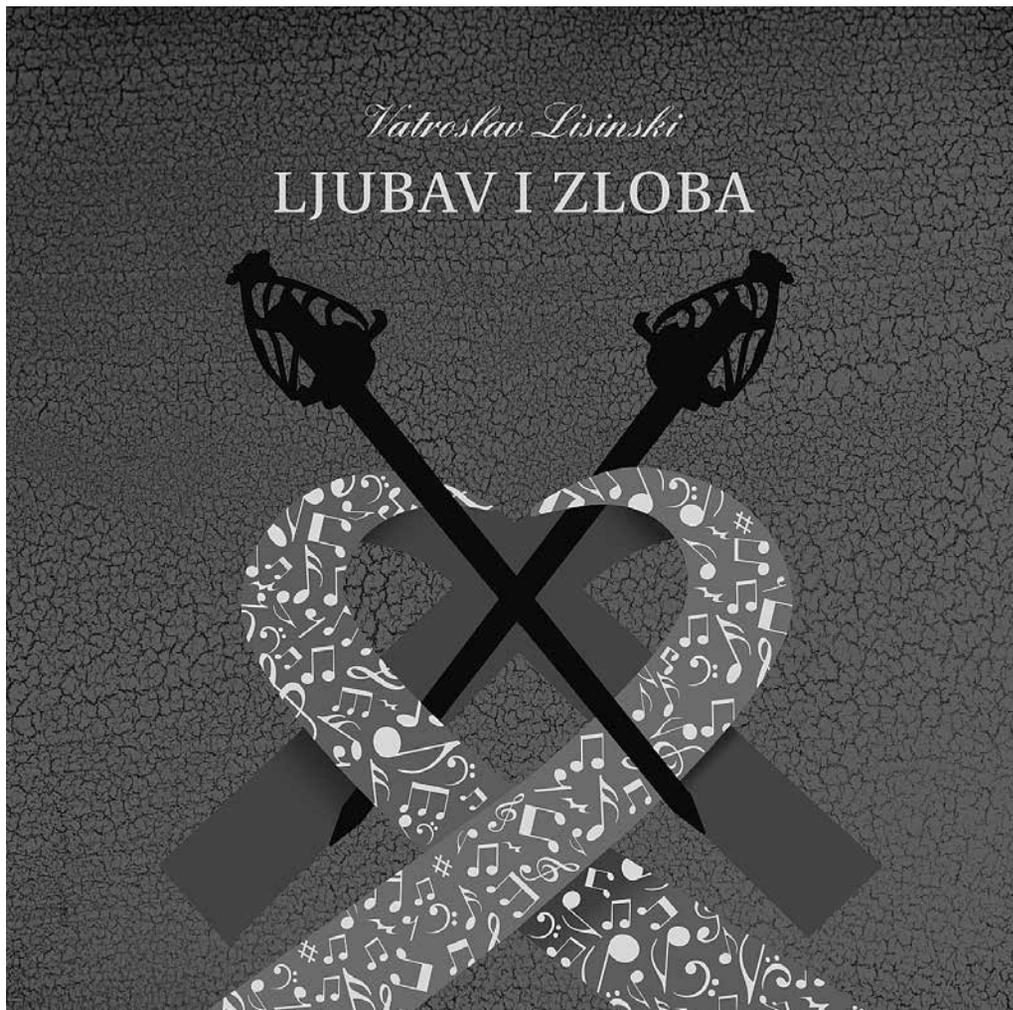
No premda je “bunkeriran” i “ušutkan” u smislu da ga se nije prikazivalo i da se o njemu nakon Drugoga svjetskog rata nije govorilo, *Lisinski* zapravo nije zaboravljen. Vjerovalo se da su sve kopije, zajedno s ostalom nepodobnom filmskom građom, završile u Beogradu i da im se ondje izgubio svaki trag. Slučajno otkriće negativna u Jadran filmu omogućilo je restauraciju; tomu se pristupilo potajice, i to tako da je film zaveden pod drugim imenom. O njemu se i dalje šutjelo, sve do raspada Jugoslavije. *Lisinski* je prvi put nakon dugo godina javno prikazan 18. listopada 1990. u tadašnjem kinu Balkan, i to u povodu vraćanja spomenika banu Jelačiću na središnji zagrebački trg (usp. Škrabalo, 1998: 129). Nije to bio baš pravi *happy end*; najprije, baš kao u doba premijere, publika je pohrlila u kina (poslije ga je mogla pogledati i na televiziji). I tada je nastupilo razočaranje. Gledatelji su se uvjerali kako je “*Lisinski* obilježen nezanimljivom pričom neuvjerljivih likova i nevješto glumljenih i režiranih dijaloških scena” (Gilić, 2011: 38) – interesa je namah nestalo. *Lisinskom* se i dalje pripisivala povijesna važnost, no pokazalo se da ne funkcionira ni kao “umjetnički”, a ni kao “zabavni” film za široku publiku. Doduše, u međuvremenu je restauriran, digitalno obrađen i objavljen na DVD-u, pa filmolozima, studentima i znatiželjnicima više nije bila jedina mogućnost da ga izvan (povremenog) prikazivanja u (specijaliziranim) kinima gledaju na (lošoj) videokopiji.²⁹

27 U prilog razmišljanju o tome zašto se *Ljubav i zloba* u drugoj polovici 20. stoljeća rijetko izvodila ide upitna kvaliteta tadašnjih izvedbi.

28 U trenutku pisanja ovog teksta finalizira se tisak partiture opere *Ljubav i zloba*; trebala bi biti objavljena

na i predstavljena javnosti na Dan Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog, 29. prosinca 2019.

29 DVD *Lisinskog* objavljen je 2009. Međutim, do toga je DVD-a danas jednako teško i nespretno doći kao što je nespretno doći do nedavno objavljenoga



Izdanje
opere *Ljubav
i zloba* na
nosaču zvuka

Oktavijan Miletić je nakon završetka snimanja realno ocijenio da je *Lisinski* “solidan rad” (Peterlić i Majcen, 2000: 60) te da mu je to vrlo vjerojatno posljednji put da režira. Nažalost, bio je u pravu. Uz iznimku dokumentarno-igranoga filma *Radium* (1944) koji nije dovršio, te dokumentarnih filmova *Juraj Dalmatinac* (1977) i *Talijin trag* (1978), Miletić se više ne bavi režijom. On snima i podučava mlađe snimatelje – u svemu je uspješan, ali je očito da “postupno gubi svaku važniju ulogu u kinematografiji” (ibid.: 151). Ovdje se primjećuje da je slično, premda daleko tragičnije, tekao životni i stvaralački put Lisinskog, čiju je završnu strmu silaznu putanju filmom ovjekovječio upravo Miletić. Nakon što je praizvedbom *Ljubavi i zlobe* Lisinski stekao status “nacionalnoga junaka”, njegov je uspon naglo zaustavljen, i to unatoč školovanju u Pragu i pomoći prijatelja i pristaša ilirskoga pokreta. “Izgradio se na smjernicama hrvatskog narodnog preporoda i 1848, a slom tih ideja povukao je sa sobom i njega,” napisao je Lovro Županović (2003: VII).

IRENA PAULUS:
LISINSKI I
LJUBAV I ZLOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kompaktnog diska opere *Ljubav i zloba*. U oba slučaja treba se obratiti izdavaču: za CD treba ispuniti

upitnik i uputiti ga HRT-u, a DVD filma *Lisinski* treba tražiti u Hrvatskoj kinoteci.

Isto tako, izgleda da ni jedan ni drugi autor nisu bili tako neiskusni kao što se na prvi pogled čini. Miletić je filmom *Lisinski* pokazao da jako dobro “vlada prostorno-vremenskim relacijama,” da “ima očiti smisao za ritam izlaganja,” da “poznaje suvremene filmske konvencije” te da isto tako “natprosječno vlada realizatorskim sposobnostima potrebnima za ostvarenje prestižnih filmova” (Peterlić i Majcen, 2000: 140). Ni Lisinskijevo skladanje nije bilo tako neuko i na amaterskoj razini kako se, zbog suvremenog zanemarivanja opere *Ljubav i zloba*, pretpostavljalo. Zahvaljujući vrsnosti mladih glazbenika koji su postavili visoke izvedbene standarde, danas se može doista zaključiti da prva hrvatska opera zvuči šarmantno, na momente i fantastično. Za film bi se moglo zaključiti slično. Jer je “superiorno snimljen, raskadriran, montiran i ozvučen” (ibid.: 140), pa bi ga se čak i moglo “spasiti” – ali ne eventualnim *remakeom* (koji bi teško mogao ispuniti zadaću, još iz 1944, da *zabavlja* publiku) – nego, kao što predlaže Peterlić, novom sinkronizacijom, čime bi se izgubili nedostaci vezani uz nespretnosti scenarija i artifičijelnost izgovaranja dijaloga (ibid.).

Možda i nije tako neobično da je sličan problem s literarnim predloškom imala opera *Ljubav i zloba*. Problemi koje su pratili Lisinskog bili su uobičajeni u doba ranoga romantizma, a mladi hrvatsko-slovenski skladatelj nije bio jedini koji s lošim tekstom nije uspijevaio izaći na kraj. Isti su problem imali puno veći skladatelji, od kojih su mnogi bili njegovi suvremenici, poput Bellinija, Schuberta ili Verdija. A kada već vučemo paralele – ne smatra li se danas prvi američki i svjetski dugometražni zvučni igrani film *Pjevač jazza* lošim, i to ponajprije zbog scenarističkih (a onda i tehničkih) nedostataka?

Ako je neko djelo prvo na svome području, ne mora nužno biti loše, no nedostaci i neuspjeli dijelovi koji su posljedica snalaženja ili nesnalaženja u novome zapravo su mjesta za buduće učenje. Redatelji sljedećih generacija nadvladali su nedostatke filma *Lisinski*, jednako kao što su skladatelji sljedećih generacija nadvladali nedostatke opere *Ljubav i zloba*. Bliskost dvaju djela, opere i filma, koja se ponekad samo latentno, a ponekad izravno i doslovno oslanjaju jedno na drugo, posljedica je za povijest nevelikog vremenskog razmaka među njima. Protagonisti, tvorci i autori, gotovo su se mogli poznavati, što je Peterlića navelo da zaključi kako bi – “da je u vremenu Lisinskoga bilo filma – tada možda nastao upravo takav nekakav film” (ibid.: 142). A da je opera *Ljubav i zloba* bila film, i tada bi se, vrlo vjerojatno, prigovaralo neiskustvu autora – Miletiću ili Lisinskom – te bi se, zbog povijesne važnosti “prvoga”, kvaliteta djela ispitivala i preispitivala dok se naposljetku ne bi vjerojatno zaključilo da kritike nisu sasvim opravdane. Možemo li onda reći da je, parafrazirajući riječi Mladena Tarbuka, prvi hrvatski film, kao i prva hrvatska opera, bio “žrtva zlobe ili našeg poslovičnog nemara” (Pofuk, 2015) i da nije tako pun nedostataka, kako se na prvi pogled čini? Istina je negdje na pola puta između (upitne?) kvalitete i povijesne važnosti. Ipak, vlastite nacionalne i umjetničke vrijednosti bi sami trebali cijeliti, barem na način da im se ne vraćamo samo za posebnih prigoda i okruglih obljetnica, nego da ih upoznajemo i da ih se prijećamo kroz česte izvedbe/prikazivanja na redovitom opernom, odnosno kinorepertoaru.

LITERATURA

“Alberto Ognjan Štriga”, dostupno na: <<https://www.krizevci.net/hr/html/striga.html>>, posjet: 27. listopada 2019.

Barbieri, Marija, 2010, “Opera u Hrvatskoj i hrvatska opera”, dostupno na: <<http://www.klasika.hr/index.php?p=article&id=1162>>, posjet: 14. studenoga 2019.

Bezić, Jerko; Kos, Koraljka, 1971, “Prilog problematici folklornog i nacionalnog u opusu Vatroslava Lisinskog”, *Arti musices*, br. 2, Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije – Muzička akademija u Zagrebu, str. 121–130.

Bezić, Nada, 2019, “Uistinu se moramo pitati koliko poznajemo Vatroslava Lisinskog”, *Dubrovački vjesnik*, 27. svibnja, dostupno na: <<https://dubrovacki.slobodnadalmacija.hr/vijesti/kultura/clanak/id/605858/nada-bezic-uistinu-se-moramo-zapitati-koliko-poznajemo-vatroslava-lisinskog>>, posjet: 4. studenoga 2019.

Blažeković, Zdravko, 1986, “Glazba u vrijeme Hrvatskog narodnog preporoda”, u: Stančić, Nikša (ur.), *Hrvatski narodni preporod 1790–1848*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, str. 114–120.

Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international

Gravora, Ognjen, 2009, “Glazba u NDH: primjer Lisinskog i Zajca”, u: Grgin, Borislav (ur.), *Radovi*, br. 41, Zagreb: Zavod za hrvatsku povijest, str. 305–324.

Katalinić, Vjera, 2019, “Vatroslav Lisinski and His Contemporaries in the Network of Musical Institutions” / “Vatroslav Lisinski i njegovi suvremenici u mreži glazbenih institucija” – izlaganje na 14. Međunarodnom i interdiscipliniranom simpoziju Hrvatskog muzikološkog društva *Glazba, umjetnosti i politika: revolucije i restauracije u Europi i Hrvatskoj 1815–1860. (Uz 200. obljetnicu rođenja Vatroslava Lisinskog i 160. obljetnicu smrti bana Josipa Jelačića)*, Zagreb, 16–19. listopada 2019, Knjižnica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. “Katić, Milan”, dostupno na: <<http://kinotuskanac.hr/director/katic-milan>>, posjet: 12. studenoga 2019.

Knjaz, Robert, 2016, “Vatroslav Lisinski i Ivan pl. Zajc”, emisija *Hrvatski velikani*, HRT

Kovačević, Darko, 2018, “Notno izdanje prve opere *Ljubav i zloba*”, *Glas Slavonije*, 21. prosinca, dostupno na: <[izdanje-prve-opere-Ljubav-i-zloba>, posjet: 1. studenoga 2019.](http://www.glas-slavonije.hr/385418/5/Notno-</p></div><div data-bbox=)

Kos, Koraljka, 2013, “Lisinski – amater ili vrhunski profesionalac?”, *Cantus*, br. 177–178 (veljača), Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja

Kuhač, Franjo, 1882, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*, dostupno na: <https://archive.org/stream/vatroslavlisinsookuhagoog/vatroslavlisinsookuhagoog_djvu.txt>, posjet: 17. studenoga 2019.

Martinčević, Jagoda, 2019, “Jesmo li dovoljno učinili u suvremenoj recepciji prvoga hrvatskog profesionalnog skladatelja?”, *Cantus*, br. 217 (listopad), Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, str. 48–50.

“Opera *Ljubav i zloba* prvi put predstavljena na nosaču zvuka”, 2017, dostupno na: <<https://glazba.hrt.hr/372822/opera-ljubav-i-zloba-prvi-put-predstavljena-na-nosacu-zvuka>>, 3. veljače, posjet: 23. studenoga 2019.

Paulus, Irena, 2002, *Glazba s ekrana*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo – Hrvatski filmski savez

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

Pofuk, Branimir, 2015, “Prva hrvatska opera žrtva je zlobe ili našeg poslovičnog nemara”, *Večernji list*, 7. svibnja, dostupno na: <<https://www.vecernji.hr/kultura/prva-hrvatska-opera-zrtva-je-zlobe-ili-naseg-poslovicnog-nemara-1004291>>, posjet: 31. listopada 2019.

Polimac, Nenad, 2009, “Titula izdanja godine za blistavo restauriran film”, *Jutarnji list*, 23. prosinca, dostupno na: <<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/titula-izdanja-godine-za-blistavo-restaurirani-film/2222855/>>, posjet: 27. listopada 2019.

Schopf, Davor, 2005, “Ljubav nove generacije”, *Vijenac*, 10. studenoga, br. 304, dostupno na: <<http://www.matica.hr/vijenac/304/Ljubav%20nove%20generacije/>>, posjet: 1. studenoga 2019.

Schopf, Davor, 2015, “Pročišćena partitura”, *Vijenac*, 14. svibnja, br. 553, dostupno na: <<http://www.matica.hr/vijenac/553/Procišćena%20partitura/>>, posjet: 23. studenoga 2019.

IRENA PAULUS:
LISINSKI I
LJUBAV I ZLOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Stipčević, Ennio, 1997, *Hrvatska glazba*, Zagreb: Školska knjiga

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Tarbuk, Mladen, 2019, “Who Really Composed the Opera *Love and Malice?*” / “Tko je doista napisao operu *Ljubav i zloba?*” – izlaganje na 14. Međunarodnom i interdiscipliniranom simpoziju Hrvatskog muzikološkog društva *Glazba, umjetnosti i politika: revolucije i restauracije u Europi i Hrvatskoj 1815-1860. (Uz 200. obljetnicu rođenja Vatroslava Lisinskog i 160. obljetnicu smrti bana Josipa Jelačića)*, Zagreb, 16–19. listopada 2019, Knjižnica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Trkulja, Božidar, 2009, “*Lisinski* za Božić na DVD-u”, *Vjesnik*, 29. listopada, dostupno na: <<https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=5297>>, posjet: 27. listopada 2019.

Turkalj, Nenad, 1997, *125 opera*, Zagreb: Školska knjiga

“Wisner-Morgenstern, Juraj Karlo”, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostupno na: <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=66260>>, posjet: 16. studenoga 2019.

“Žedrinski, Vladimir Ivanovič”, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostupno na: <<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67665>>, posjet: 12. studenoga 2019.

Županović, Lovro, 2003, *Vatroslav Lisinski – život i djelo*, Zagreb: Graphis

Županović, Lovro, 1979, “Problematika glazbeno-scenske naravi u hrvatskoj glazbenoj kulturi XIX stoljeća”, u: Franičević, Marin (ur.), *Dani Hvarškoga kazališta, XIX stoljeće*, Split, str. 500–516.

UDK: 778.5:791.633-051KUBRICK, S.

Maja Kadoić Raos

Fotografija u službi naracije u filmovima Stanleyja Kubricka

SAŽETAK: Ovaj rad pokušava odrediti specifični vizualni stil svojstven filmovima Stanleyja Kubricka te kroz definirane stilske odrednice skrenuti pozornost na inovativnu uporabu filmske fotografije i snimateljskog umijeća u svrhu prožimanja i nadopunjavanja svih elemenata filmskoga medija u konzistentnu narativnu strukturu i cjelovitu sliku prikazivanoga svijeta. Time filmska fotografija nadilazi kako banalnost gole reprodukcije materijalnog svijeta tako i ispraznost nemotivirane vizualne stilizacije pri kojoj forma i sadržaj ne tvore zajedničko filmsko tkivo. Rad se zasniva na analizi tri filma koja potpisuju redatelj Stanley Kubrick i snimatelj John Alcott – *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange*, 1971), *Barry Lyndon* (1975) i *Isijavanje* (*The Shining*, 1980). Analizom filmova naglasak je stavljen ponajprije na vizualne aspekte filma (rasvjeta, boja i kompozicija, vrsta objektiva, stanje kamere i rakurs snimanja, scenografija, kostimografija, itd.), međutim, rad se dotiče i drugih filmskih elemenata (montaža, narativna struktura, način izlaganja priče, uporaba glazbe, itd.).

KLJUČNE RIJEČI: Stanley Kubrick, John Alcott, *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange*), *Barry Lyndon*, *Isijavanje* (*The Shining*), autorski stil, filmska fotografija, vizualni elementi filma

1. Uvod

Ovaj će rad analizom tri tematski i konceptualno različita filma – *Paklene naranče*, *Barryja Lyndona* i *Isijavanja* – pokušati definirati jedinstveni vizualni stil i filmski jezik redatelja Stanleyja Kubricka.

Ovdje treba napomenuti razloge zbog kojih su odabrani upravo ti filmovi: *Paklena naranča*, *Barry Lyndon* i *Isijavanje* čine kronološki niz te su snimljeni u razdoblju od približno deset godina, od 1971. do 1980. Svaki od ta tri filma posjeduje zasebnu tematiku i estetiku te sva tri pripadaju različitim filmskim žanrovima. Time možemo jasnije izdvojiti zajedničke karakteristike koje nadilaze pojedine stilske specifičnosti. *Paklena naranča* društvena je satira s elementima znanstvene fantastike te donosi ekspresivnu viziju društva bliske budućnosti. Formom i načinom izgradnje priče film je obilježen izrazitom vizualnom stilizacijom te specifičnom uporabom jezika i naratora. Nakon skoka u mogući svijet budućnosti, *Barry Lyndon* nas vraća u prošlost. Ova kostimirana drama, smještena u razdoblje prosvjetiteljstva, prikazuje uspon i pad siromašnoga irskoga mladića s velikim životnim ambicijama. Kroz priču o životu naslovnog junaka, Kubrick uspijeva rekonstruirati jedan prošli svijet, a gledatelja postaviti u pasivni položaj promatrača odabranoga povijesnog razdoblja. Sljedeći film, horor-triler *Isijavanje*, vremenski je smješten u sadašnjost, ali prikazuje prostor na uskoj granici paralelnih svjetova. Izgrađen na strogo realističnoj osnovi, film balansira između parapsihološkoga i nadnaravnoga, istodobno opisujući progresiju ludila glavnoga lika Jacka Torrancea.

Ako uzmemo u obzir da konačni vizualni stil filma proizlazi iz suradnje redatelja i direktora fotografije, analizu odabranih filmova upotpunjuje činjenica da fotografiju na sva tri potpisuje

britanski snimatelj John Alcott.¹ Upravo suradnju s njim Kubrick opisuje kao svoj najuspješniji i najplodniji kreativni odnos s direktorom fotografije.

Kroz pronađene karakteristike vizualnoga stila specifičnoga za djela Stanleyja Kubricka, ovaj će rad analizirati načine na koje filmska fotografija sudjeluje u izgradnji priče i razradi teme. U tom je pogledu Stanley Kubrick vrlo zahvalan predmet studije, jer fotografija u njegovim filmovima, iako uvijek estetski privlačna i tehnički besprijekorna, nikad nije “prazna lijepa slika”, već plijeni bogatim vizualnim elementima koji podupiru temu i dramaturšku strukturu filma. Tražeći načine da odabrani svijet prikaže što autentičnije te da određenu temu obradi samosvojnim autorskim pristupom, Kubrick pomiče granice mogućnosti filmske tehnologije, rabeći je uvijek u službi filmskoga pripovijedanja.

2. Paklena naranča

2.1. Tematika filma i Alex kao “anti-nadžovjek”

Film *Paklena naranča* nastao je po istoimenom romanu britanskog pisca Anthoija Burgessa iz 1962. Njegova glavna tematska preokupacija krije se upravo u samom naslovu – *A Clockwork Orange* (kod nas besmisleno preveden kao *Paklena naranča*, dok bi doslovan prijevod glasio – *Mehanička naranča*). Burgess je izraz *clockwork orange* preuzeo iz izreke *as queer as a clockwork orange*.² Unutar konteksta filma i romana taj izraz predstavlja nizak stupanj ljudskosti na koji je sveden glavni junak Alex – “mehanička naranča” izvana djeluje organski, ali je iznutra mehanizirana pa postaje simulakrum nesposoban ispunjavati funkciju originala.

Film funkcionira na više razina – političkoj, sociološkoj, filozofskoj i psihološkoj, no osnovno pitanje koje film postavlja je: je li čovjek zaista “dobar” ako nema izbora biti “loš”? U tom je smislu moralni glasnogovornik filma zatvorski svećenik koji nakon Alexove rehabilitacije kaže: “Kada čovjek izgubi mogućnost izbora, prestaje biti čovjekom.”

Paklena naranča donosi prikaz nasilja na svim društvenim razinama. Gotovo su svi likovi amoralni, iskvareni ili djeluju iz vlastitih sebičnih motiva. Možemo vidjeti kako svaki od njih, unutar svoga spektra djelovanja, provodi nasilje – adolescenti, beskućnici, političari, policajci, doktori, znanstvenici i intelektualci.

Alexa možemo doživjeti kao personifikaciju jedne od Kubrickovih najčešćih preokupacija – mita o nadčovjeku (jednoga od najznačajnijih filozofskih i moralno-etičkih motiva 20. stoljeća). Dok se u 2001: *Odiseji u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) nadčovjek pojavljuje kao biće izvan mogućnosti ljudske spoznaje, u Alexu je zorno predstavljen “anti-nadžovjek” – travestija Nietzscheove vizije. Odabir glazbe je vrlo znakovit i jasno nam daje do znanja o kakvoj je tematici riječ – korištenje Straussove skladbe *Tako je govorio Zaratustra* možda je u *Odiseji* preočito, dok Alexova fascinacija Beethovenom nosi nešto suptilnije konotacije, predstavljajući Alexa kao elementarnog “romantičnog čovjeka”, nesputanoga društvenim normama. Kao što je romantična misao kroz Nietzschea doživjela svoju kulminaciju, da bi se poslije pretvorila u vlastitu karikaturu i antipod kroz nacističku ideologiju, tako je i Alex naposljetku pretvoren u vlastiti odraz u ogledalu – on se nije niti transformirao, niti pokajao, samo se uspješno integrirao u strukture društva.

¹ John Alcott (1931–1986), jedan od vodećih britanskih snimatelja 1970-ih, napoznatiji po suradnji s redateljem Stanleyjem Kubrickom. Isprva na Kubrickovu filmu 2001: *Odiseja u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) angažiran kao asistent, Alcott će preuzeti ulogu direktora fotografije i dovršiti snimanje

nakon odlaska Geoffreya Unswortha. S Kubrickom će iznimno uspješno surađivati na tri sljedeća redateljeva djela, a za fotografiju filma *Barry Lyndon* osvojiti će 1976. i Akademijinu nagradu (op. ur.).

² Engleska izreka koja u doslovnom prijevodu glasi: “neobično poput mehaničke naranče”.



2.3.1: Prvi kadar postavlja Alexa u središte priče

2.2. Dramaturška struktura i stilske razlike unutar pojedinih dijelova filma

Film je dramaturški podijeljen u tri cjeline te se zasniva na simetričnoj strukturi: prvi dio – prikaz nasilja u kojem Alex i njegovi drugovi³ svakodnevno uživaju, drugi dio – boravak u zatvoru i rehabilitacija putem Ludovico-tretmana te treći dio – u kojem bivše žrtve sada provode nasilje nad glavnim junakom. *Paklena naranča* svojom jednostavnom dramaturškom formom nalikuje bajci ili mitu. Situacije koje su u prvome dijelu filma opisivale Alexovo iskazivanje vlastite gole volje ponavljaju se “u negativu” u trećem dijelu filma, gdje on postaje tek skup uvjetovanih refleksa. Sam kraj filma vraća Alexa u njegovo prvobitno stanje, s ključnom razlikom što sada iza njega stoji državni aparat pa možemo pretpostaviti da će nekadašnji brutalni maloljetni delinkvent nadalje provoditi nasilje na kultiviraniji i suptilniji način, ali s puno širim spektrom djelovanja.

Tri navedene narativne cjeline donekle se međusobno razlikuju u odabiru režijskih postupaka te dominantnim vizualnim karakteristikama. Prvi dio filma obilježava izrazita vizualna stilizacija, drugi dio postaje realističniji i vizualno mirniji, dok je treći dio svojevrsna kombinacija vizualnoga stila prvog i drugog dijela filma.

(usp. LoBrutto, 1999)

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

2.3. Prvi dio filma

2.3.1. Uvertira

Prvi kadar filma funkcionira kao svojevrsna uvertira pa ga možemo usporediti s podizanjem zastora pred samu predstavu: Alex u krupnome planu gleda ravno u kameru koja, u kombinaciji s vožnjom unazad, polagano odzumbira do totala Korova Milkbara, lokalnog okupljališta mladih delinkvenata. Alex se glasom u *off*-u predstavlja gledatelju te započinje svoju priču. Kako se kadar

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Ruska riječ *drug* u imaginarnom žargonu Nadsatu, kojim govore protagonisti filma, dobiva rusko-engleski oblik *droog*. Alex članove svoje bande naziva

droogs pa će se isti izraz rabiti nadalje u ovom radu, ali u ruskom, odnosno hrvatskom obliku – *drug*.

postupno širi, možemo vidjeti Alexove poslušne drugove koji sjede oko njega te morbidnu crno-bijelu unutrašnjost Korova Milkbara, sa stolovima i dekorom u obliku golih ženskih tijela. Već nam taj prvi kadar govori sve o Alexu – njegov središnji položaj unutar kompozicije ljudskih skulptura jasno nam daje do znanja da ulazimo u svijet sociopata koji ljude oko sebe doživljava kao svoje vlastite igračke. Ovdje je na tipično “kubrickovski” način protagonist prvo izdvojen iz svoga okruženja krupnim planom i time postavljen u središnju poziciju unutar naracije filma, a zatim povlačenjem kamere unazad i širenjem perspektive smješten u kontekst priče i svijet kojem pripada.

2.3.2. Uporaba odzuma i zum-objektiv

Prve tri scene filma otvaraju se odzumom – najprije s krupnoga plana Alexa na total Korova Milkbara, zatim od polupraznih boca pokraj starog beskućnika na srednji plan te odzum od rokokofreske na pozornicu napuštenog *casina*. Ta tri odzuma na samom početku filma funkcioniraju kao neka vrsta ekspozicije same radnje.

Za potrebe snimanja filma izrađen je poseban zum-objektiv (zum 20:1) kako bi bilo moguće izvesti iznimno dugačke zume i odzume.

2.3.3. Prikaz svijeta budućnosti i futuristička scenografija

Kako bi predstavio viziju bliske budućnosti, Kubrick stvara filmski svijet koji u sebi objedinjuje futurizam i klasiku – kako u dekoru i scenografiji tako i u glazbi i jeziku. Klasična je glazba kombinirana sa suvremenom elektroničkom te je na određenim mjestima i sama elektronički obrađena. Na sličan način određeni scenografski detalji, kao što su zidne freske ili antikni namještaj, predstavljaju odjeke prošlosti unutar svijeta budućnosti. Nadsat, izmišljeni žargon budućnosti, u određenoj se mjeri koristi arhaičnim rečeničnim strukturama.

Hladna i naglašeno reducirana scenografija, dovedena do karikature futurizma, naglašava duhovnu prazninu i amoralnost prikazanoga društva: neprivlačni betonski stambeni blokovi, bizaran dekor Korova Milkbara, poluprazan i neudoban dom bračnoga para Alexander, primjerci moderne umjetnosti bez ikakve stvarne vrijednosti itd.

2.3.4. Stilizirana rasvjeta

Rasvjeta podržava stiliziranu scenografiju te naglašava snolikost prvoga dijela filma, a nadekspozirana vršna svjetla stvaraju dojam blistave fotografije. U mnogim je scenama svjetlo izrazito kontrastno i usmjereno, s naglašenim dubokim sjenama.

U sceni napada na starog skitnicu, gdje prvi put možemo vidjeti Alexa i drugove kako uživaju u nasilju, dramatično kontrastno svjetlo osobito dolazi do izražaja. U sredini kadra stari pijani beskućnik leži na podu, a u pozadini četiri ljudske figure stoje u protusvjetlu. Naglašene dugačke sjene njihovih tijela zauzimaju najveći dio kadra i djelomično prekrivaju ljudsku figuru na podu, stvarajući time zlokobnu atmosferu opasnosti i prijetnje.

Scena silovanja djevojke na pozornici napuštenog *casina* također donosi stilizirano i nemotivirano svjetlo koje asocira na klasičnu scensku rasvjetu, čime se pak postiže naglašena teatralnost nasilnoga čina.

Unutar Korova Milkbara svjetlo je također kontrastno, ali izrazito bijelo i difuzno te postaje sastavni dio scenografije. Na taj se način naglašava nerealnost samog ambijenta.

Rasvjeta se u mnogim scenama tretira kao postojeće svjetlo – rabe se žarulje *photoflood* u modernističkim lampama (integriranim u scenografiju), fluorescentne cijevi te dnevno svjetlo koje dopire od prozora. Klasični se reflektori rijetko rabe kao izvor glavnoga svjetla, pretežno se njima koristi za dopunsko svjetlo (reflektori Lowel jačine 1000 W reflektirani od kišobrana).

2.3.5. Bogat kolorit nasuprot bijeloj boji

Uz stiliziranu futurističku scenografiju i inovativnu uporabu svjetla, naglašena je još jedna važna vizualna karakteristika – bogat kolorit. Dva su koloristička principa suprotstavljena u prvome dijelu filma: dominantna bijela boja s crnim ili akcentima u boji te širok spektar boja, što ponajprije podrazumijeva zasićene boje iz reda primara i sekundara.

Unutrašnjost Korova Milkbara predstavljena je isključivo u bijeloj i crnoj boji, a samo perike na glavama ženskih skulptura stvaraju kolorističke točke u slici. Bijele uniforme te crni šeširi i čizme drugova savršeno se uklapaju u ovu nadrealnu crno-bijelu sliku.

U kući supružnika Alexander, uz ponešto dekora u boji, najizraženija je žarkocrvena boja odijela silovane gospođe Alexander te crveni uzorak na kućnom ogrtaču njezina muža, što je jasan simbol nasilja koje će biti počinjeno nad njima.

Određeni ambijenti donose gotovo cijeli spektar boja: stan Alexovih roditelja, dućan s gramofonskim pločama i gimnastička dvorana “dame s mačkama” (*The Cat Lady*). Bijela boja uniformi Alexa i drugova ističe se u općem šarenilu i predstavlja prisutnost smrti – negacija boje ovdje predstavlja negaciju života.

2.3.6. Uporaba nestandardnih načina snimanja

Stražnja projekcija⁴ u ovom se filmu koristi na dijametralno suprotan način od njezine izvorne namjene. Ovdje je scena noćne vožnje ukradenim automobilom snimljena na takav način da je uporaba stražnje projekcije sasvim očita. Sličan će postupak kasnije upotrijebiti Oliver Stone u filmu *Rođeni ubojice* (*Natural Born Killers*, 1994) koji obrađuje srodnu temu. Alex i drugovi, stimulirani drogom, jure ukradenim autom po lokalnim cestama u potrazi za sljedećim žrtvama. Crvena unutrašnjost automobila odudara od kolorita ukupnoga kadra, a drugovi nose svoje uobičajene bijele uniforme te su osvijetljeni kontrastnim bočnim svjetlom, potpuno nemotiviranim u odnosu na niskokontrastnu stražnju projekciju koja, u gotovo monokromatskom tonu, prikazuje okolinu ceste. Time se auto s drugovima potpuno izdvaja iz svoje pozadine pa stražnja projekcija postaje izrazito naglašena. “Pomoću stvorenoga osjećaja nestvarnosti prikazana je euforija u kojoj se nalaze Alex i drugovi.” (LoBrutto, 1999)

Scena grupnoga seksa snimljena je tehnikom ubrzanoga kadra⁵ i predstavlja neku vrstu komičnoga interludija. Alex i dvije djevojke zauzimaju različite seksualne poze, ali brzina radnje ne dopušta da scena postane eksplicitan prikaz seksa. Ubrzanu radnju na ekranu prati ubrzana glazba – tema iz uvertire Rossinijeve opere *William Tell*, koja sceni daje ritam i tempo.

Tehnika usporenoga kadra,⁶ koja slijedi ubrzo nakon scene grupnoga seksa, upotrijebljena je s nešto jačom dramaturškom svrhom. Nakon što Georgie pokrene pobunu protiv Alexa unutar grupe, on odlučuje pokazati drugovima tko je još uvijek vođa. Slijedi scena u kojoj Alex, u usporenome pokretu, tuče štapom svoje kolege. Zbog usporenoga pokreta i klasične glazbe koja prati scenu, akcija poprima izgled baletnoga plesa. Dominantna je boja ponovno bijela – uniforme dru-

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Postupak projiciranja filmske slike sa stražnje strane prozirnoga ekrana, ispred kojega se nalaze glumci koje se snima.

5 Tehnika snimanja kojom se postiže da filmsko vrijeme djeluje ubrzano. Izvodi se tako da se film u kameri pomiče sporije od standardne brzine protoka filma kroz projektor.

6 Tehnika snimanja kojom se postiže da filmsko vrijeme djeluje usporeno. Izvodi se tako da se film u kameri pomiče brže od standardne brzine protoka filma kroz projektor.



2.3.6:
Naglašena
uporaba
neskladne
stražnje
projekcije
sugerira
Alexovo
poremećeno
stanje duha

gova stapaju se s blijedosivim zgradama i bijelim oblačnim nebom u pozadini, a raspršeno dnevno svjetlo stvara jednolično osvjetljenje bez sjena, stoga je slika izrazito visoka tonaliteta. Postignuta nestvarnost ovoga prizora nudi snažan kontrast u odnosu na dokumentarističnost kasnije zrcalne scene u kojoj bivši drugovi tuku Alexa.

2.3.7. Širokokutni objektiv, kamera iz ruke i naglašeni rakursi snimanja

Tijekom prvoga dijela filma iznimno se često koristio širokokutni objektiv – Angenieuxov 9,8-milimetarski objektiv koji pokriva vidni kut od 90°. Uporaba širokokutnoga objektiva i kamere iz ruke osobito je naglašena u dvije scene koje najizravnije prikazuju nasilje.

U prvoj sceni Alex i drugovi nailaze na kuću u predgrađu koja nosi simbolični neonski natpis: “dom”. Zvono na ulaznim vratima najavljuje Alexov dolazak glazbenom temom iz Beethovenove *Pete simfonije*, čime je uveden motiv koji će biti razrađen kasnije tijekom filma. Dok gospodin Alexander, pisac, radi za svojim pisaćim stolom, njegova žena odlazi otvoriti vrata te naivno pušta drugove u kuću. Uz svoju uobičajenu “uniformu”, Alex nosi masku falusnoga oblika, koja vrlo očigledno simbolizira njegove namjere. Fizički je napad popraćen Alexovom izvedbom poznate filmske pjesme *Singing in the Rain* pa se udarci koje zadaje prožimaju s plesnim koracima. Ovdje je čin nasilja ponovno teatraliziran, čime je gledatelju omogućen izravni kontakt sa sadističkim užitkom glavnoga junaka. Scena je snimljena kamerom iz ruke, što je dodatno naglašeno širokokutnim objektivom. Kao što je čest slučaj u prvome dijelu filma, Alex je prikazan uglavnom iz donjih rakursa koji predočavaju njegovu dominaciju nad okolinom, dok je gledatelj postavljen u poziciju žrtve kroz subjektivne kadrove gospodina Alexandera, vezanoga na podu.

U završnoj epizodi prvoga dijela filma, Alexova banda kreće u realizaciju nešto ambicioznijega plana pljačke lokalnoga sanatorija. Alex nalazi “damu s mačkama” u njezinoj gimnastičkoj dvorani, a zatim slijedi scena borbe između njih dvoje. Dok ju Alex napada grotesknom skulpturom muškoga spolnog organa koju ona naziva “vrlo važnim umjetničkim djelom”, ona se brani malom Beethovenovom bustom. Alexovo poigravanje žrtvom snimljeno je kamerom iz ruke koja doslov-

no pleše oko njih dvoje, naglašavajući Alexovu razigranost u tom agresivnom činu. Širokokutni objektiv izobličava njihova lica, naglašava pokrete tijela i kamere, prostornu perspektivu i neobične rakurse snimanja.

2.3.8. Glazba i pokret

Razigrana forma nasilja unutar ovih scena još je izraženija u sceni okršaja dviju bandi pri samom početku filma – nakon napada na staroga skitnicu slijedi nagli rez i uvod u sljedeću scenu odzumom od detalja stropne rokoko freske do vrlo širokoga plana u kojem možemo vidjeti suparničku Billy-Boyevu bandu koja namjerava silovati mladu djevojku. Scena je popraćena glazbom iz Rossinijeve opere *Kradljiva svraka*, koja postaje glazbeni motiv svih Alexovih zločina. Vedra glazba stvara kontrapunkt nasilnoj akciji na ekranu i pretvara ju u neku vrstu kazališne izvedbe, što je dodatno naglašeno kontrastnim dramatičnim svjetlom koje podsjeća na klasičnu kazališnu rasvjetu. Nakon što se Alex pojavi sa svojim drugovima, djevojka uspijeva pobjeći te izbija tučnjava između dviju suparničkih bandi. Vedra glazba sada poprima dramatičan ton, montaža prati tempo glazbe, a nasilje postaje koreografirani spoj glazbe i pokreta. Glazba, koja ima značajnu ulogu u ovom filmu, uvijek podcrtava scene nasilja, čime stvara snažan kontrast između sadržaja i forme, pretvarajući nasilje u oblik umjetničkoga izraza.

2.3.9. Ludwig van Beethoven

Uporabom klasične glazbe u futurističkom filmu učvršćen je i motiv Ludwiga van Beethovena, čija je glazba Alexu jednak izvor užitka kao i nasilje. Nakon nekoliko glazbenih natuknica (zvuk zvona na ulaznim vratima supružnika Alexander i žena koja pjeva *Odu radosti* u Korova Milkbaru), motiv Ludwiga van Beethovena razrađen je u sceni koja opisuje kraj Alexove uobičajene večeri ispunjene drogom, vandalizmom i nasiljem.

Dok u svojoj spavaćoj sobi stavlja kasetu u kasetofon, Alex u *off*-u govori “da je za savršen kraj divnog dana potreban još samo stari Ludwig van”. Slijedi scena Alexove implicirane masturbacije koja počinje Beethovenovom *Devetom simfonijom* i kadrom zidne slike koja prikazuje ženu raširenih nogu, dok se Alexov kućni ljubimac – zmija, uspinje prema njezinim genitalijama. Kamera se zatim spušta na porculansku skulpturu koja prikazuje četiri Isusa poredana u nizu. Slijedi glazbeno-montažna sekvenca u kojoj su kadrovi detalja tijela (ruke, noge, glave) montirani u ritmu glazbe pa se stvara dojam da figure Isusa plešu.

Nakon sekvence rasplesanih figura slijedi još jedna montažna sekvenca povezana s Beethovenom. Alex govori “kako slušajući Beethovena vidi tako prekrasne slike” – *Deveta simfonija* se nastavlja, a na ekranu možemo vidjeti kolaž nasilnih prizora iz starih hollywoodskih filmova B-produkcije, isprekidan naglašeno “jeftinim” kadrom Alexa koji nosi umjetne vampirske zube te se dijabolično kesu u kameru. Time je Alexova ljubav prema glazbi dovedena u izravnu vezu s njegovom strasti za nasiljem te je naglašena činjenica da oba principa potiču iz istog izvora i zajedno tvore cjelinu.

2.3.10. Stilizacija nasilja

Sva opisana snimateljska i režijska sredstva vizualne stilizacije (futuristička scenografija, stilizirana rasvjeta, naglašeni kolorit, usporeni i ubrzani pokret, očita uporaba stražnje projekcije, tehnika kamere iz ruke, širokokutni objektiv, naglašeni rakursi snimanja, spoj klasične glazbe i nasilnih slika) upotrijebljena su u svrhu stiliziranoga prikaza samog nasilja. Suprotno vodećemu trendu eksplicitnoga i naturalističkoga prikaza nasilja u filmu kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih:



2.3.10: Stilska sredstva pretvaraju nasilje u koreografranu plesnu točku

Bonnie i Clyde (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), *Psi od slame* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971), *Oslobađanje* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), itd; *Paklena naranča* donosi estetizirani, ali nipošto idealizirani prikaz nasilja. Razlog tomu leži u perspektivi pripovijedanja priče – kroz razigranu brutalnost slika Kubrick nam nudi projekciju Alexova iskrenoga slavlja seksa i nasilja. Upravo lakoća i razigranost kojom Alex siluje, tuče, pa čak i ubija daje njegovim djelima stvarnu okrutnost. Priča o Alexu ne obrađuje temu “nasilja kao takvog”, već postavlja pitanje je li temelj ljudskosti mogućnost izbora, bez obzira na to kakav je krajnji odabir pojedinca. U tom smislu, što je pojedinac okrutniji i društveno opasniji, teže je odgovoriti na pitanje.

2.4. Drugi dio filma

2.4.1. Uvod u drugi dio filma

Prvi dio filma završava Alexovim uhićenjem, a drugi dio počinje scenom ispitivanja u policijskoj stanici. Glavni lik sjedi u kutu prostorije i sada je sniman iz gornjega rakursa, koji sugerira njegov novi položaj u odnosu na okolinu. Njegov subjektivni pogled sniman je iz donjega rakursa širokokutnim objektivom pa time podsjeća na kadrove iz scene napada na bračni par Alexander u kojima se nadvijao nad kameru koja je sugerirala položaj gospodina Alexandera. Sada se Alex nalazi u poziciji žrtve, a četiri ljudske figure (Alexov socijalni radnik i tri policajca), koje stoje iznad njega, postaju ekvivalent drugova.

Novo poglavlje u Alexovoj priči otvara se kadrovima zatvora snimljenima iz zraka, uz sporu melankoličnu glazbu. Osim glazbene podloge filmova koji će se prikazivati tijekom Ludovico-tretmana, drugi dio filma gotovo u potpunosti ostaje bez glazbene pozadine te su puno naglašenije dijaloške scene. Rasplesani dinamični ton prvoga dijela filma zamjenjuje mirniji i tmurniji, prateći Alexovo izlaganje priče i njegovu perspektivu događaja.



2.4.2: Gubitak slobode izbora – promjena tona, tempa i vizualnoga stila u drugom dijelu filma

2.4.2. Razlike u vizualnome stilu

Drugi dio filma zbiva se u zatvoru i medicinskom institutu Ludovico i opisuje Alexov postupak gubitak slobodne volje. Scenografija je u skladu s prostorom koji prikazuje puno realističnija i vizualno siromašnija – uglavnom neutralno sive zatvorske prostorije, prazno zatvorsko dvorište i bijeli sterilni prostori medicinskoga instituta.

Pristup rasvjeti se također vidljivo mijenja. Dramatično i kontrastno svjetlo sada je zamijenjeno plošnim i raspršenim općim svjetlom, koje gotovo da ne stvara sjene. Osim što je kvaliteta svjetla znatno izmijenjena, rasvjeta u drugome dijelu filma postaje strogo motivirana. Izvori svjetla su često čak vidljivi u kadru – to su uglavnom gole žarulje koje vise sa stropa, fluorescentne cijevi ili meko dnevno svjetlo koje dolazi od prozora.

Kolor postaje gotovo monokromatski – dominiraju neutralne boje, kao što su bijela, siva, crna i smeđa, a bijele uniforme drugova zamijenjene su tamnoplavim zatvoreničkim odijelima i policijskim uniformama.

Umjesto dinamičnih montažnih sekvenci i kaotičnih pokreta kamerom iz ruke, naracijom dominiraju dugi kadrovi, polagane vožnje i suptilniji pokreti kamere.

Jedno od osnovnih obilježja Kubrickova vizualnoga stila – stroga simetrična kompozicija, mnogo više dolazi do izražaja u drugome dijelu filma. Prevladavaju srednji i široki planovi uređeni u zatvorene centralne kompozicije koje simboliziraju Alexovo fizičko zatočeništvo unutar zatvora, ali i njegovo mentalno zatočeništvo zbog Ludovico-tretmana.

2.4.3. Ludovico-tretman

Kako bi se u zatvorima oslobodila mjesta za političke zatvorenike, ministar unutarnjih poslova dolazi izabrati pokusnoga kunića za Ludovico-tretman, koji bi trebao okorjele kriminalce pretvoriti u uzorne građane. Alex uspijeva skrenuti ministrovu pozornost na sebe te bude izabran kao reprezentativni primjerak mladoga okrutnog delinkventa.

Ludovico-tretman sastoji se od prikazivanja nasilnih filmova i izazivanja osjećaja fizičke slabosti i straha, što je zapravo uspostavljanje Pavlovljeva refleksa. Tijekom tretmana Alex je imobiliziran i prisiljen gledati ravno u nasilni sadržaj na ekranu, kao što je nekada sam sadistički vezao pisca i prisilio ga da prisustvuje silovanju vlastite supruge.

Prvi film prikazuje skupinu mladića koji tuku nekog čovjeka, a zatim siluju djevojku. Riječ je o očitijoj parodiji na Alexa i njegove drugove, jer su filmski delinkventi obučeni u vrlo slične bijele uniforme. Razlika između filma koji Alex gleda i scena nasilja u prvome dijelu *Paklene naranče* je u načinu na koji je nasilje prikazano – prikazani filmski materijal posjeduje dokumentarističku notu, specifičnu za kriminalističke filmove kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih. Alexova prpošna predodžba nasilja sada je zamijenjena puno stvarnijom slikom.

Drugi prikazani film kolaž je dokumentarnih snimaka razaranja tijekom Drugoga svjetskoga rata s glazbenom podlogom elektronički obrađene Beethovenove *Ode radosti*. Alex s užasom prepoznaje glazbenu temu i shvaća da će ga proces u kojem se nalazi koštati Beethovenove *Devete simfonije*.

Nakon završetka tretmana slijedi javna prezentacija učinkovitosti postupka. Alex je izveden na pozornicu i testiran najprije muškarcem koji ga verbalno i fizički provocira, a zatim polugolom djevojkom. U oba slučaja glavnoga junaka preplavljuje osjećaj mučnine te ga sada možemo vidjeti kao bijedno biće upravljano nametnutim psihofizičkim mehanizmom. Scenska nas rasvjeta vraća na početak filma – kadrovi u protusvjetlu vizualno podsjećaju na scenu napada na skitnicu, kada su četiri prijeteće ljudske figure bacale dugačke tamne sjene pred sebe, a izlaskom polugole djevojke na pozornicu ponovno možemo čuti glavnu glazbenu temu filma – elektronički modificiranu verziju Purcellove *Eulogije povodom smrti kraljice Mary*, koja je obilježila uvodni kadar filma. Ovo je dramaturški vrlo snažan trenutak u kojem je naglašen kontrast između Alexa prije Ludovico-tretmana i nakon njega.

2.5. Treći dio filma

2.5.1. Ponavljanje narativnih epizoda

Nakon završetka liječenja Alex je pušten na slobodu, no u roditeljskom domu nalazi podstanara, mladog i uzornog čovjeka koji je zauzeo njegovo mjesto.

Sljedeće tri epizode odražavaju scene iz prvoga dijela filma. Uloge su sada zamijenjene te Alex postaje žrtvom. Time se zadnje poglavlje filma, u kojem niz nevjerojatnih slučajnosti vraća junaka njegovim starim žrtvama, koristi arhetipskim elementima i narativnom formom mitske priče.

Nakon razočaravajućega povratka kući slijedi dugi kadar u kojem Alex šeta uz obalu rijeke, a spora dionica uvertire opere *William Tell* prati scenu. Ista skladba koja je, obrađena i ubrzana, pružala tempo komičnoj sceni orgije iz prvoga djela filma, sada u izvornom obliku daje melankolični ton sceni. Alexu prilazi stari skitnica s početka filma, kojega su drugovi nemilosrdno pretukli pod mostom. U trenutku kada skitnica prepozna nekadašnjeg vođu bande, dugi odzum otkriva cijeli ambijent pa možemo vidjeti da se scena odvija na istom mjestu. Skitnici se priključuje razjarena gomila klošara koja se okomljuje na Alexa.

Taj linč prekidaju dvojica policajaca, koje Alex s užasom prepoznaje kao Georgie i Dima, svoje nekadašnje drugove. U tom trenutku ponovno se čuje Purcellova *Eulogija povodom smrti kraljice Mary* – glazba koja je svojim ceremonijalnim tonom karakterizirala Alexovu dominaciju, no sada djeluje kao da mu se ruga. U dugome kontinuiranom kadru Goergie i Dim odvođe Alexa u šumarak izvan grada, gdje ga tuku pendrecima i umalo uguše u spremniku vode. Paralela između scene u kojoj Alex, u usporenom pokretu, kažnjava svoje drugove i ove scene očita je. Međutim,

ambijent je sada puno suroviji, a prozračne *high-key*⁷ slike zamijenjene su tmurnim prizorom pod sivim nebom.

Sljedeća scena predstavlja kulminaciju završnoga dijela filma. Scena se otvara istim kadrovima koji su predstavljali uvod u scenu napada na bračni par Alexander. Zvuk zvona (motiv iz *Pete simfonije*) ponovno najavljuje Alexov dolazak u piščevu kuću. Gospodin Alexander isprva ne prepoznaje Alexa kao zločinca koji je napao njegov dom, nego kao poznati slučaj iz novina pa mu odlučuje pomoći kako bi ga iskoristio za svoje političke ciljeve. Međutim, dok se kupa u kadi, Alex pjeva *Singing in the Rain* prisjećajući se starih dana. Pjesma odjekuje iz kupaonice kao zlokobna jeka prošlosti pa Alexander konačno shvaća koga je ugostio u domu. Alex sada nosi isti kućni ogrtač koji je pisac nosio u sceni napada – još jedan simbolični prikaz zamjene uloga. Alexander uspijeva privremeno onesvijestiti Alexa koji se kasnije budi u sobi na katu s osjećajem mučnine i straha. Tada shvati da je uzrok mučnine zvuk Beethovenove *Devete simfonije* koji dopire odozdo. U sljedećem kadru možemo vidjeti pisca kako sadistički uživa mučeći Alexa Beethovenovom glazbom – on se nalazi u središtu kadra, a dva golema zvučnika, polegnuta na biljarski stol, usmjerena su prema stropu. Oko Alexandera u zamrznutim pozama stoje tjelohranitelj Julian te njegovi prijatelji i politički istomišljenici. Središnja piščeva pozicija te tvrdo gornje svjetlo kojim je osvjetljen naglašavaju njegovu sadističku ulogu u ovoj sceni. U sobi iznad njih, Alex se previja od boli te na kraju otvara prozor i skače kroz njega.

2.5.2. Treći dio filma stilski objedinjuje prva dva

U trećem se dijelu filma vraćamo u okruženje iz prvoga dijela, odnosno scenografija ponovno podrazumijeva futuristički uređene interijere. Time i kolor ponovno postaje bogatiji, ali sada boje više nisu onako zasićene i blistave, već djeluju blijedo i isprano, a slika je nešto nižega kontrasta. Razlog tome leži u kvaliteti svjetla, koje je puno sličnije plošnoj rasvjeti drugoga dijela filma nego kontrastnom svjetlu iz prvoga. Smjer svjetla također ostaje motiviran te je opći pristup rasvjeti naturalističan. Na taj način završni dio filma postaje svojevrsan spoj vizualnih stilova prvoga i drugoga dijela filma.

Do izražaja ponovno dolazi uporaba kamere iz ruke i širokokutnoga objektivna, osobito u sceni gdje Dim i Georgie odvođe Alexa izvan grada. Međutim, ovaj put kontinuitet kadra (scena je raskadrirana s tek par rezova) i položaj kamere koja snima likove sleđa (stvara se dojam da publika slijedi Alexa na mjesto izvršenja kazne) pružaju zbivanju dokumentarističku notu. Kamera iz ruke tako postaje sredstvo postizanja veće realističnosti, za razliku od rasplesane kamere koja je lepršala oko Alexa i njegovih žrtava u prvome dijelu filma. Time je zorno prikazana relativnost percepcije nasilja ovisno o tome tko je žrtva, a tko nasilnik.

2.5.3. Priča zatvara krug

Nakon pokušaja samoubojstva, Alex se budi u bolnici s otklonjenim uvjetovanim refleksom. Uskoro ga posjećuje ministar unutarnjih poslova kao predstavnik vlade koja je počela gubiti na popularnosti zbog njegova tretmana, prikazanoga u medijima kao vladina pogreška. Dok mu obećava “dobar posao i dobru plaću” ako pomogne pri popravljanju nanesene štete, ministar hrani Alexa koji pohlepno otvara usta za svaki zalogaj. Ova slika postaje simboličan prikaz budućega razvoja događaja. U sobu su zatim unesena dva golema zvučnika iz kojih glasno odjekuje Beethovenova *Deveta simfonija*. Oko Alexova kreveta okupljaju se fotografi i novinari, a ministar i glavni junak

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 (engl.) visoka tonska ljestvica



2.5.3: U završnom kadru Alexova priča zatvara puni krug – povratak naglašenoj vizualnoj stilizaciji

zajedno poziraju nasmiješeni. Uz zvukove *Devete simfonije* film završava nadrealnom slikom – u nedefiniranom bijelom prostoru Alex se razigrano valja po podu s golom djevojkom slaveći svoje oslobođenje, dok gospoda koja promatraju taj prizor plješću. Na svom putovanju Alex je zatvorio puni krug i vratio se na gotovo istu točku s koje je krenuo, sada noseći pečat društvenog odobrenja.

3. Barry Lyndon

3.1. Adaptacija romana i naracija u trećem licu

Priča o Barryju Lyndonu adaptacija je romana Williama Makepeacea Thackeraya *Sudbina Barryja Lyndona* (*The Luck of Barry Lyndon*) iz 1844. Kubrick je izmijenio originalnu priču oduzevši ju nepouzdanom pripovjedaču Barryju i prepustivši je objektivnom naratoru koji svojim ironičnim komentarima podcrtava radnju pa često prizor koji se odvija poprima puno značenje tek uz komentar. Narator također otkriva pojedine ključne trenutke priče unaprijed. Kada prvi put ugledamo Lady Lyndon kako šeće sa sinom Lordom Bullingdonom i suprugom Lordom Lyndonom, narator nas obavještava kako će “ova dama odigrati značajnu ulogu u drami Barryjeva života”. Narator na sličan način nagovještuje skorbu smrt maloga Bryana riječima: “sudbina je odlučila da Barry život okonča siromašan, usamljen i bez djece”, dok istodobno gledamo Barryja kako sina poučava mačevanju.

Za razliku od filma *Paklena naranča*, gdje je narator sam junak priče pa režija slijedi naraciju iz prvoga lica, u *Barryju Lyndonu* režija, uz pomoć objektivnoga naratora, gradi priču iz trećega lica.

3.2. Načini distanciranja gledatelja od priče

Film je podijeljen na dva dijela natpisima koji opisuju radnju koja slijedi: “Part One: By what means Redmond Barry acquired the style and title of Barry Lyndon”⁸ i “Part Two: Containing an account of the misfortunes and disasters which befell Barry Lyndon”.⁹ Ti natpisi imaju sličnu

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁸ (engl.) “Prvi dio: Kako je Redmond Barry stekao položaj i titulu Barryja Lyndona.”

⁹ (engl.) “Drugi dio: Koji sadrži priču o nesrećama i propasti koje su zatekle Barryja Lyndona.”



3.2: Pozicija
promatrača
– široki plan
distanca
gledatelje

funkciju kao i pripovjedač – stvaraju dojam neizbježnosti događaja time što su otkriveni gledatelju prije no što sam film stigne do iste točke u priči i dok likovi još nisu svjesni svoje sudbine. Takav način izgradnje naracije također stavlja gledatelja u pasivan položaj s obzirom na razvoj radnje i omogućava mu vrijeme potrebno za interpretaciju odnosa među likovima, uspostavljanje veza između događaja i razmatranje prošloga vremena.

Već je prvim kadrom, u kojem pogiba Barryjev otac, gledatelj distanciran od radnje. U vrlo širokom totalu pejzaža prikazane su sitne ljudske figure uključene u ritual dvoboja. Iz naratorova komentara možemo shvatiti da se taj događaj zbio prije početka radnje filma pa ovdje široki plan i prostorna udaljenost gledatelja od zbivanja također predstavljaju vremensku distancu.

(usp. Ebiri, 2006)

3.3. Simbolika kretanja likova unutar kadra

Smjer kretanja likova unutar kadra također nosi određenu simboliku u svrhu podjele filma na priču o usponu i na priču o padu.

U prvom dijelu filma i trenucima prosperiteta Barry se često kreće s lijeve na desnu stranu ekrana što označava napredovanje, dok je u drugom dijelu filma i tragičnim situacijama njegovo kretanje usmjereno s desna na lijevo što sugerira nazadovanje. Npr. u njihovu prvom susretu Barry prilazi Lady Lyndon s lijeve strane ekrana; na Bryanovom rođendanu povorka se kreće s lijeva na desno, a na Bryanovom sprovodu obrnuto; Barry puca s lijeve strane ekrana u dvoboju s Quinom, dok je u sceni dvoboja s Bullingdonom smješten u desni dio ekrana i gleda u lijevi.

(usp. Klein, 1981)

3.4. Čovjek 18. stoljeća i njegov svijet

Spor tempo filma i dugi kadrovi, često bez dijaloga, prisiljavaju gledatelja da obrati pozornost na dekor, kostime, arhitekturu, običaje i stil života čovjeka 18. stoljeća. Time gledatelj postaje promatrač danoga svijeta. Ritam filma, montaža i uporaba glazbe, osim navedenoga, naglašavaju

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

duh toga doba: osjećaj za preciznost, odmjerенost i otmjenost. Dijaloške scene vrlo su rijetke, dok je glazba u prvome planu. Pojedine glazbene teme vezane su uz određene likove i situacije te glazba ima važnu ulogu u određivanju općega tona scene.

Zbog pomanjkanja dijaloga film počiva na vizualnome i deskriptivnome te unutarnju motivaciju likova možemo čitati tek iz općega konteksta društvenoga okruženja. Odnos Barryja i Lady Lyndon gotovo se uopće ne razvija tijekom filma. Lady Lyndon najčešće možemo vidjeti u dugim nijemim kadrovima popraćenima melankoličnom glazbom te ju možemo samo promatrati uokvirenu u njezinu vlastitu samoću.

Uskraćivanjem osobnoga svijeta likova Kubrick naglašava rascjep između modernoga gledatelja i čovjeka 18. stoljeća. Čovjeku današnjice, kojega se potiče da analizira motivaciju i psihološku strukturu lika, protagonisti *Barryja Lyndona* ne mogu posve otkriti svoje unutarnje motive i želje jer je njihovo djelovanje i ponašanje nužno obilježeno vladajućim društveno-kulturološkim normama.

Barry Lyndon je film koji u svim svojim segmentima želi rekonstruirati prošlost. Bavi se poviješću kroz prizmu pravila ljudskoga ponašanja, sustava vrijednosti, zadanih normi i strogo definiranih ceremonija. Način komponiranja slike također u tom pogledu ima važnu ulogu.

Prvo što možemo uočiti gledajući opisani uvodni kadar filma klasična je kompozicija i ljepota kadra koji skreću pozornost na estetiku i eleganciju scene. Može se reći da ljepota kompozicije nadmašuje ljepotu samog pejzaža te da se više divimo oku i umu koji su je aranžirali nego prirodi kao takvoj. Time nas redatelj ponovno podsjeća na činjenicu da iako je čovjek zavladao prirodom tek u 20. stoljeću, u 18. ju je svakako estetizirao.

(Emerson, 2004)

Gotovo svaki kadar djeluje kao slika jednoga od starih majstora.

3.5. Inspiracija slikarstvom 18. stoljeća

Kubrick i Alcott su inspiraciju za vizualni stil filma pronašli u slikarstvu 18. stoljeća, posebno u djelima Jean-Antoina Watteaua, Williama Hogartha, Thomasa Gainsborougha, Sir Joshua Reynoldsa, Jean-Baptiste-Simeona Chardina, Georgea Stubbsa, Johanna Zoffanija i Johna Constablea.

U prvome dijelu filma, koji obilježava laganiji ton i koji prikazuje Barryja kao mladoga avanturista, prevladavaju prizori u eksterijeru i pastoralne scene. To su široki kadrovi koji se temelje na pejzažnom slikarstvu, s klasičnom kompozicijom zatvorenom pojedinim elementima pejzaža ili arhitekture. Likovi, koji su smješteni u središte kadra ili su komponirani prema pravilu zlatnoga reza, postaju figure integrirane u okoliš, a pozadinski se pejzaž gubi u izmaglici.

U drugome se dijelu filma radnja seli u raskošno namještene salone i dvorove pa se fotografija sada temelji na portretnome slikarstvu i komornim *genre* scenama.¹⁰ Likovi su aranžirani u namještene poze unutar stroge i čvrste kompozicije, jer u svijetu Barryja Lyndona svaki objekt i svaka osoba imaju svoje zadano mjesto. Na taj način protagonisti filma postaju likovi zarobljeni u slici, nesposobni da izađu izvan okvira nametnutih koje im je nametnulo društvo i u nemogućnosti da izbjegnu svoju sudbinu.

¹⁰ (franc.) U likovnoj umjetnosti označava slikarstvo koje prikazuje događaje ili pojedinosti iz svakod-

nevnog života, obiteljske scene ili prizore čovjekova svakodnevnog rada.



MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3.5: Vizualni
stil inspiriran
je slikarstvom
18. stoljeća
– kadar iz
filma *Barry
Lyndon* i slika
*The Marriage
Settlement*
William
Hogarth iz
1743.



3.7: Autentični setting – svjetlost svijeće umjesto filmskih reflektora

3.6. Rekonstrukcija svijeta 18. stoljeća

Film je sniman isključivo na autentičnim lokacijama u Irskoj, Engleskoj i Njemačkoj. Kako bi se pružila što neposrednija slika prošlosti, odabir starih kuća i palača, kao i odabir dekora bio je iznimno važan. Pojedine su lokacije zapravo bile otvoreni muzeji pa se često snimalo između turističkih ruta. Kubrick je zahtijevao da i kostimografija slijedi pravilo potpune autentičnosti pa su svi izrađeni kostimi vjerne kopije modela prikazanih na slikama iz toga razdoblja.

3.7. Svjetlost svijeće i objektiv velike svjetlosne moći

U želji za što preciznijom rekonstrukcijom prošlosti Kubrick i njegova ekipa ipak su najveći korak napravili u području filmske rasvjete – sve noćne scene interijera snimane su pri svjetlu svijeća, koje su, uz dnevno svjetlo i mjesecinu, bile jedini izvor svjetla u 18. stoljeću. Koliko god direktor fotografije vješto imitirao svjetlost svijeće suvremenim tehničkim pomagalima koja mu stoje na raspolaganju, električni izvor svjetla ipak bi ostao strano tijelo u filmu koji je evokativan koliko i narativan.

Kako je svijeća izvor svjetla niskog intenziteta, postojao je problem snimanja pri tako niskim razinama osvjetljenja, pogotovo u doba snimanja *Barryja Lyndona* kada emulzije još nisu bile dovoljno osjetljive, a objektivni su imali manju svjetlosnu moć. Rješenje problema pronađeno je u nestandardno dizajniranom Zeissovom objektivu maksimalne blende 0,7, što ga čini 16 puta svjetlosno jačim od tadašnjih uobičajenih filmskih objektiv. Taj je objektiv izvorno izrađen za NASA-u u svrhu satelitskoga fotografiranja. Prilagodbu fotografskoga objektiv mehanici filmske kamere izveo je Ed DiGiulio, predsjednik Cinema Products Corporationa. Stara Mitchell BNC kamera koja je trebala prihvatiti taj poseban objektiv također je modificirana u tu svrhu. Na kraju su Kubrick i Alcott na raspolaganju imali dva objektiv iznimno velike svjetlosne moći – 50-milimetarski, f 0,7 objektiv i 36,5-milimetarski, f 0,7 objektiv.

Svijećnjaci su tijekom snimanja tretirani na isti način kao standardna filmska rasvjeta pa su skupine svijeća bile postavljene u klasične svjetlosne sheme. Svijeće pružaju i glavno i pozadinsko svjetlo, a tek je ponekad upotrijebljena reflektirajuća površina kako bi lica glumaca dobila nešto dopunskoga svjetla.

3.8. Kako stari majstori tretiraju svjetlost

Fotografija filma slijedi način na koji su navedeni slikari tretirali svjetlo. Glavno je svjetlo, ovisno o situaciji, bočno ili prednje i za nekoliko blendi jače od pozadinskoga. Na taj se način lik uvijek odvađa od pozadine koja tone u polutamu, ali zadržava reprodukciju detalja.

Dnevne su se scene u eksterijeru snimale u vremenskim prilikama kada je svjetlo najmekše, a sjene prozračne.

Prikazi pejzaža u totalu, koji doslovno imitiraju majstore pejzažnoga slikarstva, karakteristični su po uporabi Sunčeva svjetla koje prodire kroz nakupine oblaka, što stvara igru osunčanih i zasjenjenih dijelova slike.

Ako je riječ o dnevnim scenama u interijeru, glavno svjetlo uvijek dolazi od prozora. Kada je to bilo moguće, koristilo se dnevno svjetlo, koje se kontroliralo ND-filterima.¹¹ Kada vremenske prilike nisu dopuštale snimanje pri Sunčevu svjetlu, Mini-Brutes i Lowel reflektori imitirali su dnevno svjetlo. U takvim se scenama koristilo i svjetlo reflektirano od kišobrana kako bi prostorija dobila mekano opće osvjetljenje.

U cijelom je filmu rasvjeta izrazito mekana, s nježnim prikazom svjetla i sjene. Slika je nešto nižega kontrasta i vrlo široka raspona tonova. Velik otvor blende (f 0.7) Zeissova objektivna uzrokovao je drastično smanjenje dubinske oštrote, što je opet spretno iskorišteno za omekšavanje slike.

3.9. Boja – primari i tercijari

Upotreba boje također proizlazi iz slikarstva 18. stoljeća. U prvome dijelu filma naglasak je na pejzažima i ratnim scenama. Prevladavaju uglavnom primarne boje – zelena, crvena, plava i bijela. Drugi dio donosi puno više noćnih scena obasjanih toplim svjetlom svijeća, kolor se temelji na tercijarima, a film postaje vizualno bogatiji.

U cijelom je filmu pristup koloru izrazito naturalističan, osim u sekvenci prvoga poljupca Barryja i Lady Lyndon. Ona izlazi na terasu, a za njom dolazi Barry. Bez riječi joj prilazi s leđa, ona se okreće i njih dvoje se poljube. Cijeli je set okupan tvrdim plavim svjetlom mjesečine pa Barry i Lady Lyndon djeluju kao mramorne statue. Hladan ton njihova susreta upućuje na plitkoću njihove međusobne privlačnosti i anticipira neuspjeh njihova budućeg braka.

3.10. Kamera kao objektivni promatrač

S obzirom na to da narator zadržava distancu kada govori o junaku priče i događajima koji su oblikovali njegov život, kamera ne zadire u objekte svog promatranja. Stil kamere je maksimalno objektivna i hladna, što se može ilustrirati načinom na koji je prikazana bitka između engleske i francuske vojske.

Tu možemo vidjeti da se i rat odvija prema strogo zadanim pravilima ponašanja. Engleski vojnici napreduju prema Francuzima koji pucaju na njih u određenom ritmu. Englezi, uključujući Barryja, disciplinirano stupaju naprijed dok mrtvi i ranjeni ostaju za njima. Kamera se kreće paralelno s engleskim vojnicima i prati njihovo kretanje s boka, tako da jedva primjećujemo one koji su pali. Prosvjetiteljsko je doba, prikazano u filmu, bilo fascinirano idejom precznoga mehanizma, a tehnologija ratovanja sporim vatrenim oružjem diktirala je način borbe koji je pogodio takvom “mehanicističkom” pristupu. Iako današnjemu gledatelju takav način ratovanja djeluje strano, u Barryjevo je doba pobjedu odnosila ona vojska koja bi se uspjela što brže i discipliniranije približiti neprijateljskoj te ući s njom u blisku borbu.

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹¹ *Neutral density filter* ili sivi filter reducira intenzitet svjetla tako što blokira sve valne dužine svjetla

jednako. ND 0,3 smanjuje intenzitet svjetla za jednu blendu, ND 0,6 – dvije blende, ND 0,9 – tri blende.



3.11:
Konzistentna
uporaba
odzuma kao
glavnoga
režijskoga
sredstva – od
detalja punjenja
pištolja do
dvoboja u
totalu

3.11. Učestala uporaba odzuma

Suprotno većini svojih filmova, Kubrick se u *Barryju Lyndonu* vrlo rijetko koristi pokretnom kamerom pa zum i odzum postaju glavno režijsko sredstvo. Gotovo svaka scena počinje krupnim kadrom ili detaljem, a zatim spori odzum otvara kadar do vrlo širokog plana koji postavlja lik u određeni ambijent i okolnosti priče. S promijenjenim vidnim kutom objektiva sam lik dobiva sekundarno mjesto u odnosu na svoje okruženje – kamera ga doslovno umanjuje pa veći dio ekrana zauzima predivan pejzaž ili otmjena prostorija. U takvom širokom kadru svakako možemo pomnije promotriti svijet oko likova nego njih same koji postaju tek točke na platnu.

Za razliku od vožnje koja zahtijeva da se kamera fizički približi ili udalji od snimanoga objekta, zum zadržava određenu udaljenost od zbivanja. Upravo je ta mogućnost zum objektivna da približi ili udalji scenu, a istodobno zadrži konstantni položaj kamere, u ovom filmu iskorištena kako bi gledatelj ostao distanciran od priče, a likovi zadržali svoju strogo definiranu poziciju unutar precizno komponirane slike.

(Emerson, 2004)

Scena dvoboja između kapetana Quinna i Barryja počinje detaljem punjenja pištolja, a zatim odzum otvara scenu pa u totalu možemo vidjeti njih dvojicu kako se pripremaju za dvoboj. Uporabom vrlo širokog kadra scena je lišena očekivane emotivnosti, a ljudska smrtnost melodrame.

(usp. Klein, 1981)

3.12. Kamera postaje aktivni sudionik scene

“Tek u tri specifične scene Kubrick dozvoljava kameri da izravno sudjeluje u radnji.” (usp. Emerson, 2004) Sva tri slučaja opisuju događaje koji manje ili više izlaze izvan društveno prihvatljivih okvira te predstavljaju disbalans u inače simetričnoj i čvrstoj kompoziciji.

Scena pokušaja samoubojstva Lady Lyndon nakon smrti sina Bryana snimljena je kamerom iz ruke. Širokokutni objektiv iskrivljava perspektivu i stvara dojam ruševnih zidova – svijet Lady Lyndon ovdje se konačno urušio.

Nakon što se priključi engleskoj vojsci u Sedmogodišnjem ratu, Barry odluči konflikt s jednim od vojnika riješiti dvobojem. Ovdje možemo vidjeti kako su goli instinkti i emocije obuzdani natjecanjem vještine i sreće – vojnici za potrebe boksačkoga dvoboja svojim tijelima formiraju “civiliziranu” pravokutnu arenu umjesto spontanoga kruga. Barry iz sukoba izlazi kao pobjednik, što pogoduje njegovu ugledu unutar vojske. Ova se scena, snimljena kamerom iz ruke, nalazi u prvome dijelu filma koji govori o Barryjevu usponu, a svoj ekvivalent nalazi u sceni iz drugoga dijela filma koja obilježava početak njegove propasti.

U toj sceni Lord Bullingdon prekida glazbenu izvedbu Lady Lyndon i javno vrijeđa svoga očuha pred skupinom “najboljih ljudi” govoreći o Barryjevu sramotnom tretiranju njegove majke, otvorenoj nevjeri, rasipanju obiteljskog imetka, neplemenitom podrijetlu, neđžentlmskom ponašanju i općem oportunističkom. Barry reagira fizičkim napadom na Bullingdona, ali sada više ne poštuje pravila “javne arene” pa njegov sramotan izgred uzrokuje potpuno isključenje iz društva u kojem se pokušavao uspeti na što viši položaj. U ovoj sceni upotreba kamere iz ruke i širokokutnog objektivna najviše dolazi do izražaja – kamera snima iz niskoga rakursa, kompozicija ostaje bez uporišta, a pokreti kamere su kaotični. Demonstracija fizičke nadmoći donijela je Barryju određeni status u vojnom okruženju i ratnom stanju, ali u koncertnoj dvorani plemenitaške kuće takav je prostački iskaz neobuzdanoga nagona neoprostiv.

3.13. Simetrična dramaturška struktura i kulminacija priče

Film prati Barryja od njegovih početaka u Irskoj, preko uspona i vrhunca, do pada i konačnog povratka u Irsku. Priča zatvara puni krug, a Barry biva vraćen na sam početak svoga životnog puta. Iste karakterne osobine koje su Barryju donijele uspon na društvenoj ljestvici kasnije su se pokazale uzrokom njegove nesreće i poraza.

Slično kao u *Paklenoj naranči*, dramaturška struktura filma temeljena je na principu simetrije i zrcaljenja narativnih epizoda: Barryjeva pobjeda u fizičkom okršaju s engleskim vojnikom – Barryjev javni napad na posinka Bullingdona, rođendan sina Bryana – sprovod sina Bryana te dvoboj s kapetanom Quinnom – dvoboj s posinkom Bullingdonom.



3.12: Kaotična kamera iz ruke u sceni Barryjeva javnoga živčanoga sloma otklon je od savršeno komponiranih statičnih kadrova koji dominiraju ostatkom filma

Scena dvoboja između Barryja i kapetana Quinna ponavlja se, dakle, na određeni način u sceni dvoboja između Barryja i Bullingdona. Prvi dvoboj funkcionira kao pokretač niza događaja koji će Barryju donijeti bogatstvo i uspjeh u društvu, a drugi predstavlja njegov krajnji poraz. Glazbeni motiv, uveden u prvoj sceni dvoboja, ponavlja se u završnome dvoboju. Barry je izazvan na dvoboj koji će se odviti u zatvorenom prostoru seoske staje. Prema pravilima dvoboja bacanjem novčića odlučeno je da Bullingdon ima pravo na prvi pucanj. Njegov pištolj opali pri napinjanju, što se ipak računa kao prvi pokušaj. Na red dolazi Barry koji namjerno puca u pod. Iako Bullingdon sada ima šansu prihvatiti takav ishod kao zadovoljavajući, on odlučuje nastaviti dvoboj te u svom drugom pokušaju pogađa svoga očuha u nogu. U ovoj sceni, koja predstavlja kulminaciju filma, dolazi do ironičnoga obrata: Barry, koji je tijekom filma sve više moralno nazadovao te bio prikazan nizom epizoda koje svjedoče o njegovoj sebičnosti, besosjećajnosti i bezobzirnosti, sada odbija ubiti svoga glavnog neprijatelja, posinka Bullingdona te puca u pod. Ta ljudska i istinski džentlmenska gesta na samom će kraju donijeti Barryju konačan životni poraz. Za razliku od dvoboja s kapetanom Quinnom, koji se odvija na otvorenom prostoru te je snimljen u širokom planu, ovaj dvoboj, smješten unutar četiri zida, prikazan je u krupnim kadrovima koji dopuštaju gledatelju da čita kompleksni spoj emocija na licima glumaca. Ova je scena jedan od rijetkih slučajeva uporabe krupnoga plana radi emotivnog angažiranja gledatelja. To se ponavlja još jedino u sceni gdje Barry i Lady Lyndon sjede uz krevet umirućega sina.

3.14. Zamrznuti kadar

Kako bi Barryju spasio život, liječnik mu amputira ranjenu nogu pa on ostaje doživotni invalid. Pod prijetnjom zatvora zbog neplaćenih dugova, Barry prihvaća Bullingdonovu ponudu da se vrati sa svojom majkom u Irsku i više nikada ne stupi u kontakt s obitelji Lyndon. Zauzvrat će svi njegovi dugovi biti isplaćeni te će doživotno primati 500 gvineja godišnje.

Barryja posljednji put možemo vidjeti ostarjeloga, poraženog i fizički osakaćenoga. U trenutku kada nespretno ulazi u kočiju koja će ga odvesti u Irsku, kadar se zamrzava i zaustavlja glavnoga lika u disbalansiranoj nezgrapnoj kompoziciji koja odudara od klasičnih skladnih slika koje smo gledali protekla tri sata.

3.15. Kraj prosvjetiteljstva

Slijedi epilog u kojem Lady Lyndon potpisuje mnogobrojne račune. Kada naiđe na godišnji nalog za Barryjevu isplatu, nakratko zastaje pa svojim potpisom zapečati njegovu sudbinu. U kutu naloga možemo vidjeti da je 1789 – godina Francuske revolucije i korjenitih promjena u društvenom poretku diljem Europe. Time je najavljen kraj *ancien regimea*¹² i dolazak novoga građanskog društva u kojem bi osoba poput Barryja zasigurno bila mnogo uspješnija.

Epilogue:

It was in the reign of George III

That the aforesaid personages lived and quarrelled,

Good or bad, handsome or ugly, rich or poor

*they are all equal now.*¹³

Na pomalo okrutan način posljednji natpis postavlja sve likove i događaje u pripadajući prostorno-vremenski kontekst, od kojega nas distancira i vraća našoj vlastitoj sadašnjosti. Perspektiva u koju smo tijekom filma bili postavljeni i s kojom napuštamo kinodvoranu perspektiva je promatrača muzejskoga primjerka. Doživljaj koji se najčešće očekuje od gledatelja jest participacija – dionizijsko poistovjećivanje s prikazanim. U *Barryju Lyndonu* Kubrick nam to uporno uskraćuje uporabom titlova i naratora te fotografskim i režijskim stilom, gotovo opsesivno inzistirajući na razumskom, apolonijском doživljaju prikazane priče. Time na vrlo suptilan, ali učinkovit način vjerno prenosi jednu od središnjih preokupacija prikazanoga prosvjetiteljskoga razdoblja.

4. Isijavanje

4.1. Tematika priče i struktura filma

Isijavanje je horor ispod čije nadnaravne priče leži obiteljska drama o frustriranom suprugu na rubu psihičkoga sloma, ženi zatvorenoj u strukturi obitelji i bespomoćnom sinu čija je jedina obrana od okolnosti u kojima se nalazi imaginarni prijatelj Tony koji mu “govori stvari”.

Jedna od osnovnih tema kojima se film bavi slom je komunikacije. Dijalozi među likovima znatno su reducirani, Jack je izoliran u svom svijetu ludila, Danny razgovara uglavnom s unutarnjim glasom, ceste su zakrčene snijegom, a telefonske linije u kvaru. Prekid cijeloga spektra komunikacije u kontrastu je s telepatičkim sposobnostima prikazanim u filmu. Kubrick se ovdje spretno poigrava stvarnim i nestvarnim, nadnaravnim i parapsihološkim, tako da nam film ni na samom kraju ne nudi jednoznačno objašnjenje. Kako radnja napreduje, granice između stvarnoga i zamišljenoga sve više slabe, a to je opet preslika psihotičnoga stanja uma o kojem film govori.

Tijekom radnje filma svijet oko likova sve se više zatvara i reducira.

Kompresija objektivnog prostora i vremena odvija se paralelno s ekspanzijom unutarnjeg svijeta. Film se otvara kadrovima planina, radnja se smješta unutar hotela Overlook i na kraju kulminira u strogo zatvorenom prostoru vrtnog labirinta.

(Ciment, 1984)

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

12 (franc.) stari poredak
13 (engl.) “Epilog: Bilo je to za vladavine Georgea III., kada su se spomenuti likovi prepirali i živjeli, bili

dobri ili zli, lijepi ili ružni, bogati ili siromašni, sada su svi jednaki.”

Vrijeme se isto skraćuje na sve manje jedinice, što možemo vidjeti u natpisima koji najavljuju pojedine dijelove filma: 'mjesec dana kasnije', 'subota', 'srijeda', '4 sata poslijepodne' – što nas konačno dovodi do zadnje vremenske odrednice: '4. srpnja 1921'. Time se krug zatvara i možemo reći da dolazimo do bezvremenskog trenutka u priči.

(Romney, 1999)

4.2. Uvodna scena

Film započinje spektakularnim kadrovima američkoga Stjenjaka snimljenima iz helikoptera. Usred veličanstvenoga pejzaža vidimo sitni Jackov automobil koji putuje praznom zavojitom cestom prema hotelu Overlook. Već nam ta uvodna sekvenca mnogo govori o mjestu na koje Jack odlazi. Masivne planine djeluju nadmoćno u odnosu na njegov sićušni auto, stvarajući neugodan osjećaj izoliranosti i samoće te nagovještavaju sam hotel Overlook, koji će kasnije zarobiti likove unutar svojih prostranih salona i mnogobrojnih hodnika.

4.3. Steadicam

Kako bi opisao svu veličinu i prostornost hotela Overlook, Kubrick je posegnuo za tadašnjim tehničkim novitetom – *steadicamom*. Tu stabilizacijsku napravu, koja se smatra zadnjim velikim tehnološkim skokom u povijesti filma, izumio je Garrett Brown (operator *steadicama* na snimanju *Isijavanja*) ranih 1970-ih. Riječ je o sustavu koji se sastoji od tri cjeline: prsluka – s pomoću kojeg operator nosi sustav s kamerom na prsima, sklopa opruga – koji neutralizira trešnje i trzaje te teleskopskoga stupa – s pomoću kojeg operator upravlja kamerom i koji nosi kameru, kućište s elektronikom, bateriju i monitor. *Steadicam*, u osnovi, kombinira tri konvencionalna načina snimanja s obzirom na stanje kamere te uzima najbolje od svakog od njih: stabilnost i mirnoću statične kamere (montirane na stativ), fluidnost vožnje (izvedene kolicima koja se kreću tračnicama) i fleksibilnost kamere iz ruke. Zbog toga je *steadicamom* moguće izvoditi kompleksne pokrete, zahtjevne kontinuirane kadrove i kadar-sekvence ili ga tretirati kao stativ pri snimanju statičnih kadrova, u slučajevima kada nije moguće postaviti stativ na željeno mjesto.

Isijavanje je jedan od prvih filmova koji se kontinuirano koristi *steadicamom* kao sredstvom izvođenja pokretnih kadrova. U mnogim slučajevima kada se kamera kreće kroz uske prolaze, kolica bi morala biti postavljena u sredinu prolaza što bi uzrokovalo nagle švenkove i trzaje pri skretanju kamere. *Steadicam* je ovdje savršeno poslužio svrsi – kamera se penje stubama, lebdi iznad poda i kontinuirano prati likove u njihovu kretanju. Na taj način fizičko kretanje kamere hotelskim hodnicima naglašava njihovu isprepletenost te stvara dojam labirinta.

Ovdje treba spomenuti tri scene u kojima uporaba *steadicama* posebno dolazi do izražaja, a koje su ujedno i jedni od najslavnijih trenutaka *steadicama* uopće – scene u kojima Danny vozi tricikl kroz hotel i nasumce izabire svoju rutu. Kamera ga slijedi, skreće iz jednog hodnika u drugi, djelujući kao da leti za njim. Napetost koja nastaje proizlazi iz očekivanja da će mali Danny vozeći se hotelom prije ili kasnije nabasati na nešto neugodno. Zvuk ovdje također ima važnu ulogu, jer Danny triciklom prelazi čas preko tepiha, čas preko parketa, pa ritmična izmjena tišine i šuma stvara nelagodu. Prateće su vožnje jedan od najdražih Kubrickovih režijskih postupaka, a motiv prolaza također je uobičajen u njegovim filmovima (*Staze slave /The Paths of Glory*, 1957/, 2001: *Odiseja u svemiru /2001: A Space Odyssey*, 1968/, *Full Metal Jacket /1987/*). U ovom filmu prolaz nosi značenje ulaska u drugi svijet.

Scene Dannyjeve vožnje kroz hotel pojavljuju se tri puta tijekom filma, naglašavajući progresiju Jackove psihoze. Prva scena vožnje hodnicima pojavljuje se relativno rano u filmu, prije no što



4.3: Ikonična
scena snimljena
steadicamom
– vožnja kroz
hotel

je pao snijeg i ostavio hotel u izolaciji. Slijedimo Dannyja hodnicima, gradi se napetost, ali se ipak ne dogodi ništa. Drugi se put pojavljuje nakon što vidimo Jacka kako nabija teniskom lopticom o zid odgađajući suočavanje s pisacim strojem. Ponovno pratimo Dannyja po hotelu, ali ovaj je put umontiran kratak kadar ubijenih djevojčica. Treći se put ova scena pojavljuje nakon mećave – ceste su zakrčene, a telefonske linije u kvaru. Jackovo držanje i izrazi lica vidljivo su promijenjeni i očito je počeo tonuti u ludilo. Sada na kraju Dannyjeve uobičajene rute nailazimo na djevojčice koje ga pozivaju na igru. Kadar djevojčica koje mirno stoje na kraju hodnika isprekidan je blic-insertima njih dviju kako leže izmasakrirane sjekirom te krupnim kadrovima uplašenoga Dannyja.

Slično kao u sceni Dannyjeve vožnje, i u sceni gdje Wendy i sin šetaju vrtnim labirintom kamera prati likove, ali ovoga su puta pokreti mnogo fluidniji i mekši. Kamera pušta likove da se pojave sprijeda pa ih opet slijedi straga. Oboje su nasmiješeni, no širokokutni objektiv kamere, naglašavajući perspektivu prostora, potencira klaustrofobičnost labirinta i masivnost njegovih zidova, tako da napredovanje likova prema središtu labirinta u gledatelju izaziva nemir. Kadrovi Dannyja i Wendy u idiličnoj šetnji labirintom montirani su paralelno s kadrovima Jacka u salonu Colorado koji mu služi kao radna soba. Na stolu stoji pisac stroj s praznim papirom, a Jack besciljno šeta po salonu te nailazi na maketu labirinta. Nakon što se Jack nadvije nad maketu, vraćamo se majci i sinu kadrom stvarnoga labirinta iz ptičje perspektive. Prijelaz iz jednoga prostora u drugi u prvi tren nije jasan, jer se čini kao da je riječ o Jackovu subjektivnom kadru makete. Tek kada primijetimo dvije sitne ljudske figure u središtu labirinta, shvaćamo obmanu i dobivamo prvu jasnu natuknicu o sudbini koja čeka Dannyja i Wendy.

Sve prethodne scene u kojima se motiv labirinta sugerirao, razrađivao i razvijao pripremaju nas na kulminaciju filma koja se odvija upravo u labirintu. Kamera prati odvojeno dva lika: psihotičnog Jacka (koji sa sjekirom u ruci progona sina) – u krupnome planu, snimanoga sprijeda i uplašenoga Dannyja – u srednjem planu, snimanoga uglavnom sleđa. Labirint je prekriven snijegom, tako da se hladno svjetlo koje dolazi od vrtnih svjetiljki, postavljenih u pravilnim razmacima, reflektira od bijelih površina. Kako kamera slijedi likove, oni ulaze i izlaze iz svjetla. To naročito dolazi do izražaja na Jackovu licu koje je na trenutke potpuno zatamnjeno u protusvjetlu, što opet implicira njegovo stanje pomračenog uma.

Evo što je Garrett Brown rekao o snimanju ove zahtjevne scene:

Scenografija divovskog labirinta od živice vjerojatno je jedna od najintragantnijih kreacija u povijesti filma. Uz to je i jedan od najzahtjevnijih setova ikad. Svaka sličica u njemu snimljena je steadicamom. U svom dobroćudnom ljetnom izdanju labirint je postavljen u dvorištu starog MGM-ova studija u Borehamwoodu. Nakon toga je rastavljen i ponovno postavljen na prvoj pozornici studija EMI – Elstree. Ekipa Roya Walkera osniježila ga je sa 60 cm grube industrijske soli i stiroporom koji je pokrivao samu živicu. Kvarcne dvorišne lampe osvjetljavale su gustu umjetnu maglu po osam sati dnevno. Labirint je sada postao doista neudobno mjesto za rad. Zrak je bio vruć, vlažan i neugodan za disanje. Brzina kadrova se naglo povećala budući da se sada sva radnja događala u trku. Trčanje po snijegu postalo je izrazito teško. Dopunsko svjetlo mi je stalno smetalo pri trčanju pa sam se morao ravnati prema prigušenim psovkaama asistenata kamere koji su padali u sol pokušavajući fokusirati moju kameru. Meni su najteži bili krupni kadrovi Jacka, snimani 50-milimetarskim teleobjektivom, koji velikom brzinom trči prema kameri. Što smo se brže morali kretati, postajalo bi sve gore. Često sam poželio slomiti gležanj u toj soli. Svaki okret kamere iziskivao bi golemu fizičku snagu i određenu količinu sreće da se pronađe pravi smjer gledajući u suprotnom smjeru. Međutim, snimljeni materijal izgledao je senzacionalno i sama scena izvanredno pridonosi filmu, tako da je ipak, na kraju krajeva, sve to vrijedilo truda.

(Brown, 1980)

4.4. Set hotela Overlook i autentičnost prostora

Kako bi učestala uporaba *steadicama* bila moguća, vrtni labirint i cjelokupna unutrašnjost hotela Overlook izgrađeni su u studiju Elstree. Sve prostorije i hodnici bili su međusobno povezani kako bi se kamera mogla kretati neometano i bez prekida. Dugi kontinuirani kadrovi savršeno iskorištavaju prostranost takvoga seta. Česta uporaba rezova ovdje bi negirala efekt koji stvaraju kontinuirani kadrovi – uporabom *steadicama* gledatelj je uvučen u hotel Overlook, a sam hotel postaje živući organizam.

Pri izgradnji hotela bilo je potrebno postići maksimalnu vjerodostojnost prostora kako bi temelj priči bio potpuno realističan. U razgovoru s filmskim teoretičarem Michelom Cimentom, Kubrick govori o stvaranju jednoga takvog realističnog *settinga*:

Umjesto tradicionalnog ukletog filmskog hotela, pokušali smo postići dojam autentičnosti. Smatrao sam da će zamršeni labirint hodnika i goleme sobe pružiti dovoljno nelagodnu atmosferu. Taj realističan pristup scenografiji praćen je i rasvjetom te mi se činilo da se pravi način sagledavanja te problematike može pronaći u Kafkinoj književnosti. Iako su njegove priče fantastične i alegorične, njegov je stil izravan i jednostavan, gotovo novinarski. Neobično je da svi filmovi snimljeni prema njegovim djelima potpuno ignoriraju tu činjenicu, trudeći se sve prikazati na fantazmagoričan i groteskan način.

(Ciment, 1984)

4.5. Rasvjeta kao integralni dio scenografije i uporaba svjetla

Rasvjeta slijedi princip autentičnosti. Uporaba klasičnih filmskih reflektora na ovom setu nije bila moguća zbog načina na koji se kamera kreće prostorom. Filmska rasvjetna tijela zbog toga su postala integralni dio scenografije. Salon Colorado bio je opremljen lusterima koji su nosili žarulje od 1000 W, kuhinju su osvjetljavale fluorescentne cijevi, plesna dvorana na stropu je



4.5: Hiper-realistični ambijent i rasvjeta kao integralni dio scenografije

imala instalirane nizove žarulja od 100 W, labirint je bio osvijetljen isključivo vrtnom rasvjetom (*flood-lampe* od 1500 W), a dnevno je svjetlo bilo simulirano golemim količinama reflektora PAR 64 (860 komada) koji su bili omekšani velikim difuzorima. Rasvjeta, kojoj se iz produkcijskih razloga moralo pristupiti na ponešto nestandardan način, ima svoju funkciju u samoj temi filma i izgradnji priče.

Kubrick odbacuje klišej “mračne uklete kuće” i gradi užas “pod punim dnevnim svjetlom”. Nadnaravni sadržaj filma ovdje je smješten u potpuno realističan ambijent. Svjetlo je motivirano i nedramatično te savršeno imitira svjetlo koje bismo očekivali u nekom hotelu. Osim što stvara sasvim moguću ambijent, svjetlo naglašava motiv hladnoće svojim blagim plavim tonom, mekoćom i nekонтрастnošću. Sjena gotovo da uopće nema. Tek pred kraj filma, kada Jackovo ludilo kulminira u mahnoj potjeri za ženom i sinom, možemo vidjeti otklon od toga pravila – svjetlo postaje dramatičnije i daje sceni nadrealnu notu.

Dvije scene koje se odvijaju u plesnoj dvorani zanimljive su u kontekstu korištene rasvjete. Nakon uznemirujućeg sna u kojem ubija ženu i sina, Jack prvi put nailazi na hotelsku plesnu dvoranu. Svjetlo u dvorani je prigušeno, a zlatni zidovi bacaju topli odsjaj. Jedini je izvor intenzivnijega svjetla sam šank, kroz čije mliječnobijelo staklo izvire svjetlost, kao i svjetlo koje dopire iz matiranih prozirnih kutija iza šanka. Jack ulazi u praznu prostoriju te sjedajući za šank kaže: “Bože, prodao bih dušu za piće.” Pojavljuje se barmen Lloyd, spreman poslužiti gosta. Jack je osvijetljen donjim svjetlom, što daje teatralan ton njegovoj tipično alkoholičarskoj ispovijedi i naglašava karikaturalnu mimiku lica. Lloyd, u tamnocrvenom fraku, stoji uspravan ispred svijetleće pozadine koja ocrtava linije njegova tijela, ali ga ostavlja gotovo u silueti. Do njegova zatamnjenoga lica dopire tek nešto difuznoga donjeg svjetla, što vrlo suptilno naglašava njegove dijabolične crte, a odsjaj u njegovim očima stvara efekt kozjih očiju (dojam horizontalnih zjenica). Lloyd očito predstavlja Mefistu, a Jack je upravo sklopio faustovsku pogodbu s njim. Jack se ponovno vraća u plesnu dvoranu, nakon što mu Wendy saopći da želi odvesti Dannyja iz hotela zbog neobjašnjivih modrica na njegovu vratu. On iznervirano odgovara da mu ugovor ne dopušta da napusti hotel, pri čemu ne misli samo na ugovor s upravom hotela već i na “ugovor s vragom”. Ovaj put ulazak u dvoranu predstavlja ulazak u prošlost hotela. Prostorija je puna ljudi odjevenih u svečanu odjeću

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1920-ih. Orkestar svira, ljudi plešu i ispijaju koktele. Plesna glazba i žamor gostiju stvaraju zvučnu pozadinu sceni. Rasvjeta je prigušena, dvorana ispunjena zlatnim odsjajem, a na stolovima male svjetiljke stvaraju akcente u inače niskokontrastnoj slici. Cijeli prizor djeluje kao stara izbljedjela fotografija, a prigušeni žamor i glazba sugeriraju neki daleki izvor zvuka. Svojim bijelim svjetlom šank se izdvaja iz ove slike prošlosti. Iza njega ponovno stoji Lloyd, kao da je čekao upravo glavnoga junaka. Kada Jack krene platiti svoje piće, Lloyd mu odgovara: “Kuća časti.” – naime, on je već platio svojom dušom.

4.6. Središnja kompozicija i motiv simetrije

Geometričnost arhitekture hotela Overlook ponavlja se u načinu komponiranja slike. Likovi se gotovo uvijek nalaze u središtu kadra i zatvoreni su u geometrijski oblik koji tvori neki dio arhitekture hotela: npr. kadrovi u hotelskim hodnicima uvijek su komponirani tako da možemo vidjeti lijevi i desni zid te pod i strop. Na taj način lik je sa svih strana zatvoren u jasno definiran pravokutnik.

Kadrove obilježava izrazita simetričnost, bilo da je riječ o širokom ili krupnome planu. Jacka često možemo vidjeti u totalu salona Colorado – velike stube dijele prostoriju na dvije identične polovice, a Jackov je radni stol smješten u samo središte kadra.

Pokreti kamere također slijede geometriju prostora – kamera svojim putovanjem kroz hotel ispisuje kvadratne oblike. Geometričnost i simetričnost se, nadalje, ponavlja u dekoru hotela – u arabskim uzorcima na sagovima, tapisonima, podnim ornamentima, zidnim frizovima i tapiserijama. Vrtni labirint snimljen iz zraka također nalikuje na jednu takvu arabesku.

4.7. Srednji i krupni plan

Film je većinom snimljen u širokim planovima. Jednim dijelom razlog tomu leži u pomanjkanju dijaloga. Slično kao u filmovima 2001: *Odiseja u svemiru* i *Barry Lyndon* i ovdje se film u razvoju naracije i prikazu teme više oslanja na sliku nego na riječ. Međutim, čak i kad je riječ o dijaloškim scenama, često se rabe širi planovi, kao što je slučaj u sceni razgovora između Jacka i Gradyja u muškom WC-u.

“Kada Kubrick ipak koristi krupni plan u *Isijavanju*, onda njime prikazuje telepatsku komunikaciju ili neki drugi oblik parapsihološke aktivnosti.” (usp. Walker, Taylor, Ruchti, 2000: 282) Npr. kuhar Hallorann vodi Wendy i Dannyja kroz kuhinju i njoj objašnjava gdje se što nalazi te istodobno šalje jednostavnu telepatsku poruku malom Dannyju: “Želiš li sladoleda, Doc?” – kamera zumira do krupnoga plana Hallorannova lica i time ilustrira telepatsku vezu između njih dvojice. Isti je postupak upotrijebljen kasnije kada Danny šalje SOS-poruku Hallorannu koji se tada nalazi u svom stanu u Miamiu. U scenama Dannyjevih vizija, slike koje on prima uvijek su montirane s vrlo krupnim kadrovima njegova lica. “Početak progresije Jackove psihoze također je označen krupnim kadrom: kamera zumira od širega bliskog plana do vrlo krupnog, a Jackovo je lice zamrznuto u dijaboličnu masku.” (usp. Walker, Taylor, Ruchti, 2000: 298–299)

4.8. Boja: kontrast toplo – hladno

Koloristička baza filma zasniva se na primarnim bojama: crvena, plava, te u nešto manjoj mjeri bijela i crna. Izostankom trećega primara – žute boje, uspostavljen je kontrast toplo – hladno (crveno – plavo) koji, suprotno harmoničnim primarima, stvara tenziju i nemir. Plava boja se najviše pojavljuje u obliku hladnoga svjetla, pogotovo od početka druge trećine filma – nakon što padne snijeg i ostavi hotel u izolaciji. Crvena je boja zastupljena na odjeći koju nose likovi, u



4.6: Simetrična kompozicija u kojoj je lik čvrsto zatvoren unutar elemenata scenografije

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIIS

unutarnjem uređenju hotela (vrata liftova, trosjedi u plesnoj dvorani, stupovi u predvorju, boja zidova) te na kraju – u hektolitrima krvi koji se izlijevaju iz lifta, preplavljaju hodnik i ispunjavaju cijeli kadar crvenom bojom. Određene boje vežu uza sebe određene asocijacije: crvena boja sugerira nasilje i krv, a plava se boja povezuje s hladnoćom, izolacijom i ludilom. Koloristička shema crveno–plavo postupno se uvodi kroz film, dok ne postane dominantna.

U filmu se pojavljuje još jedna koloristička shema – tercijari, koji se tijekom filma ritmički izmjenjuju s primarima i služe im kao neka vrsta protuteže.

Crvena najviše dolazi do izražaja u sceni razgovora između Jacka i Gradyja, bivšega domara koji je ubio svoje dvije kćeri i ženu sjekirama te na kraju samoga sebe puškom. Grady se sada pojavljuje kao konobar i nakon što u prolazu prolije koktel po Jackovoj jakni, odvodi ga u WC očistiti mrlju. Zidovi WC-a obojeni su žarko crvenom bojom, a pod i strop bijelom. Svjetlo je također



Prizori iz filma
Isijavanje

izrazito bijelo i difuzno. Figure dvojice muškaraca ističu se unutar crveno-bijelog prostora tamnom odjećom koju nose. Ambijent u kojem se nalaze djeluje nadrealno, a njihov razgovor time dobiva posebno jeziv ton. Grady upozorava Jacka da “njegov sin posjeduje talent s pomoću kojega pokušava dovesti osobu iz vanjskoga svijeta u hotel” (kuhara Halloranna) te mu savjetuje da svoju neposlušnu obitelj “popravi” kao što je on sam “popravio” svoju. Gradyjev taktični izbor riječi: *correction* (popravljanje) naglašava dojam neljudskoga u ovoj sceni te djeluje kao okidač Jackove psihoze.

4.9. Uvod u kulminaciju priče

Slijedi scena u kojoj Wendy na Jackovu radnom stolu pronalazi gomilu papira ispisanih nedogled jednom jedinom rečenicom – “All work and no play makes Jack a dull boy”.¹⁴ U prostoriju ulazi Jack i zatječe Wendy. Jack, sada već potpuno mentalno poremećen, polako prilazi supruzi, a ona uzmiče u strahu. Kamera neprimjetno prati kretanje likova preko velikog salona do stuba, a svjetlo je izrazito plave boje.

Jackov prvi pokušaj fizičkoga napada na suprugu odvija se na stubama – penjući se, ona se povlači unazad i brani bejzbolskom palicom, dok se Jack prijeteci približava s dna stubišta. Scena je snimljena s pomoću *steadicama* koji sada kameri daje mekano lelujavu kretanje. Ovo je jedini slučaj kada se mijenja kut snimanja. Tijekom cijelog filma (osim u nekoliko izdvojenih slučajeva) kamera snima iz normalne vizure – tj. iz visine ljudskoga pogleda. Wendy sada možemo vidjeti na vrhu stuba – snimanu odozdo, a Jacka iz gornjega rakursa na dnu. On predstavlja mračne sile koje dolaze iz podzemlja, dok njezin položaj na vrhu implicira razum pod opsadom mračnih sila podsvijesti. Wendy, koja inače djeluje bespomoćno, sada nas iznenadi svojom snalažljivošću – uspije onesvijestiti Jacka bejzbolskom palicom i zaključati ga u ostavu.

4.10. Motiv ogledala i dupliciranje

Nakon što Grady oslobodi Jacka iz ostave, radnja se seli u spavaću sobu gdje izmorena Wendy drijema na krevetu, a Danny u transu ispisuje na vratima riječ “redrum”. Prvo što Wendy ugleda, nakon što se probudi, je odraz vrata u zrcalu – besmislena riječ “redrum” postaje vrlo jasno upozorenje: *murder*.¹⁵

Motiv zrcala pojavljuje se tijekom cijeloga filma i simbolizira duševnu bolest. Zrcala su prisutna u prostorijama u kojima Jack dolazi u kontakt s duhovima: kupaonica u sobi 237, plesna dvorana, crveni WC. Kada Wendy donosi Jacku doručak u krevet, najprije ga vidimo u krupnome planu kako spava. Tek kada Wendy uđe i probudi Jacka, kamera polako odzimirava i otkriva nam da zapravo gledamo njegov odraz u zrcalu.

Simetrija u komponiranju kadrova te simetrija u arhitekturi hotela i dizajnu labirinta opet predstavlja dupliciranje. Na kraju, tu su i parovi Danny–Tony, Jack–Grady te dvije mrtve djevojčice koje Danny susreće.

(Ciment, 1984)

4.11. Prijelaz iz nadnaravnoga u krajnji stadij psihoze

Jackovim provaljivanjem vrata iza kojih se skrivaju Danny i Wendy film ulazi u svoju završnu fazu. Kulminacija se odvija u labirintu, gdje otac, naoružan sjekirom, progoni sina. U ovoj završnoj sceni priča o ukletoj kući probija sferu nadnaravnoga i ulazi u realnost kliničke manije. Jackov fizički izgled počinje se transformirati – on gubi ljudska obilježja i sve više počinje nalikovati na pobješnjelu životinju: držanje mu je pognuto, šepa i vuče nogu za sobom (koju je ozlijedio pri pada niz stubu), njegovo je lice poprimilo suludi izraz, a izvikivanje Dannyjeva imena na samom kraju postaje neartikulirano životinjsko glasanje. Glumačka izvedba koja je na početku filma bila

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁴ Engleska poslovice koje ekvivalent u hrvatskom jeziku ne postoji. Njezin doslovan prijevod glasi: “Mnogo rada i malo zabave čini Jacka dosadnim”.

¹⁵ (engl.) ubojstvo

suzdržana i naturalistička sada prelazi u karikaturu: Wendy svojim vrištanjem i široko otvorenim očima postaje slika užasa i panike, a Jack bijesa i ludila.

Mnogobrojnim asocijacijama na labirint (duga, zavojita planinska cesta koja vodi do hotela Overlook; njegova isprepletena unutrašnjost), film nas uvlači sve dublje u svoju misteriju. U jednom samom središtu umjesto demona i duhova nalazimo bolesnoga čovjeka koji pokušava ubiti svoju obitelj.

Danny uspijeva pobjeći iz labirinta, Wendy ga pronalazi i oni zajedno bježe iz hotela motor-nim saonicama. Jack, neuspješan čak i kao psihotični ubojica, ostaje sam unutar labirinta. "Slijedi rez koji ima efekt nagloga zaustavljanja pri punoj brzini – u krupnom kadru nalazimo smrznutog Jacka, osvijetljenog hladnim jutarnjim svjetlom." (usp. Walker, Taylor, Ruchti, 2000: 311)

Njegova je sudbina slična Barryjevoj. Međutim, dok Barryja ostavljamo zauvijek zarobljenoga u simboličnom zamrznutom kadru, Jack, hladan poput mramorne statue, ostaje doslovno zaleđen duboko u srcu labirinta – kao još jedan u nizu trofeja hotela Overlook.

4.12. Epilog

Vraćamo se u hotel Overlook: kamera polako putuje hodnikom, prolazi kroz vrata i približava se zidu na kojem vise fotografije iz davnih dana hotela. U pozadini se čuje ista glazba koja je svirala u plesnoj dvorani. Kamera izdvaja središnju fotografiju na zidu i s pomoću dvaju pretapanja ulazi sve dublje u nju, dok ne prepoznamo nasmiješenoga Jacka u skupini ljudi očito snimljenih na nekoj svečanosti. Kamera se spušta do dna fotografije i otkriva nam natpis: "Overlook Hotel, July 4th Ball, 1921."¹⁶

Ovaj se epilog može se čitati na više načina. Možemo reći da je hotel apsorbirao Jacka i on zajedno s ostalim stanovnicima ostaje zauvijek u njemu. Također je moguće da je Jack već bio u hotelu u jednoj od prijašnjih inkarnacija, baš kao što mu Grady kaže: "Vi ste oduvijek bili domar." Ili možemo na ovaj kraj gledati kao na simboličan prikaz Jackove pripadnosti hotelu, ako hotel predstavlja mračnu stranu ljudske prirode. U svakom slučaju, dvosmislenost i nedorečenost ostavljaju prostor za preispitivanje viđenoga i pronalaženje odgovora na postavljena pitanja.

5. Zaključak

Pod pretpostavkom da specifični pečat svim Kubrickovim filmovima daje ponajprije svjesna uporaba filmske fotografije pri izgradnji priče i razradi tematike, analizom triju Kubrickova filma, *Paklene naranče*, *Barryja Lyndona* i *Isijavanja*, istaknuti su osnovni elementi koji određuju vizualni stil i filmski jezik Stanleyja Kubricka. Iako je naglasak ovoga rada u prvome redu na uporabi vizualnih izražajnih sredstava, nemoguće je bilo ne dotaknuti se i određenih nevizualnih elemenata filma.

Vizualni stil i izražajna sredstva slijede tematiku filma, čime sam film postaje konceptualni doživljaj, a korištena filmska tehnika sredstvo realizacije koncepta. Futuristička scenografija, objektivni velike svjetlosne moći i uporaba svijeće kao filmske rasvjete, autentično izgrađen studijski hotel s rasvjetom integriranom u scenografiju te *steadicam* koji dopušta slobodno kretanje kamere tek su neka od pomagala koja sudjeluju u izgradnji veće konceptualne slike.

Slika je organizirana u čvrste zatvorene kompozicije ili se temelji na principu simetrije. Kompozicija kadrova prikazuje stanje duha glavnoga lika ili cjelokupnoga kulturno-društvenoga



4.12:
Fotografija
iz prošlosti
hotela ostavlja
kraj otvorenim
za različite
interpretacije

okruženja te podcrtava osnovne premise filma. U *Barryju Lyndonu* čvrsto pozicionirani likovi unutar kadra izjednačeni su s okolnom scenografijom te trajno zarobljeni u kompoziciji klasičnoga ulja na platnu. Simetrična kompozicija koja naglašava geometrijske forme hotela Overlook simbolički prikazuje predodređenost sudbina i uhvaćenost likova u veću shemu događaja. U *Paklenoj naranči* središnja pozicija Alexa unutar kadra najprije predstavlja njegov pogled na svijet, kojega je središte on sam, a kasnije ga svodi na pijuna u rukama državnoga aparata.

Boje su upotrijebljene kao asocijacije određenih pojmova te svojom simbolikom slijede naraciju filma. *Isijavanje* se koristi plavom bojom kao simbolom ludila i izolacije, a crvenom kao simbolom nasilja i smrti. U *Paklenoj naranči* s prijetnjom, nasiljem i smrću poistovjećuje se bijela boja. Prvim dijelom *Barryja Lyndona* dominiraju svijetli tonovi i primarne boje, dok je drugi dio, koji napušta komično-ironični ton prvoga dijela i prelazi u tragediju, obilježen tercijarima i tamnijim tonalitetom slike.

Stanje kamere jedno je od najizraženijih stilskih sredstava, osobito pokretna kamera koja slijedi kretanje lika. Primjere toga postupka možemo naći i u ostalim Kubrickovim filmovima kao što su *Staze slave*, *2001: Odiseja u svemiru* i *Full Metal Jacket*. Primjena pokretne kamere se ipak najkonzistentnije rabila u *Isijavanju*, gdje "lebdeća" kamera svojim putovanjima kroz mnogobrojne hodnike naglašava motiv labirinta te stvara dojam hotela kao živućega organizma koji je zarobio likove unutar svoje monumentalne arhitekture. *Paklena naranča* također iskorištava pokretnu kameru, ali u sasvim drugačijem obliku i s drugom svrhom. Kamera iz ruke koja stvara kaotične pokrete i obilazi likove u scenama nasilja naglašava Alexovu euforiju te prikazuje nasilje u stiliziranoj formi. Iako je *Barry Lyndon* definiran izrazito statičnom kamerom koja zauzima određeni odmak od zbivanja, ovdje učestalo korištenje odzuma stalno podsjeća gledatelja na njegov promatrački položaj.

Kubrickov pristup scenografiji, kostimografiji, odabiru lokacija ili izgradnji seta uvijek se temelji na principu autentičnoga prikaza određenoga prostora i vremena. Time svi njegovi filmovi

MAJA KADOIĆ
RAOS:
FOTOGRAFIJA
U SLUŽBI
NARACIJE U
FILMOVIMA
STANLEYJA
KUBRICKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

dobivaju realističnu i autentičnu podlogu, bez obzira na sadržaj filma. Takav je pristup najočitiiji u području filmske rasvjete – rasvjetna tijela su često integrirana u scenografiju, te omogućavaju veću vjerodostojnost ambijenta. Naravno, princip autentičnosti u rasvjeti najočitiiji je u *Barryju Lyndonu* gdje su svijeće zamijenile kilovate filmskih reflektora.

Uporaba glazbe posebno je izražena pa su dijalozi često znatno reducirani. Međutim, upravo glazba u kombinaciji sa slikom stvara snažne impresije koje komuniciraju izravno s podsvjesnim slojevima. Koristeći se univerzalnim komunikacijskim sredstvima glazbe i boje u svrhu izazivanja emocionalne reakcije, moguće je obraćati se puno širem spektru gledateljstva.

Kubrickovi su filmovi realizirani na osnovi jednostavnih i čvrsto strukturiranih scenarija. Sva tri filma obilježava zatvorena kružna dramaturška forma, čime je protagonist vraćen na sam početak svoga životnoga putovanja ili na ishodište priče. U slučaju Barryja Lyndona završetak filma predstavlja njegov vlastiti konačni kraj i poraz te se vraća na mjesto s kojeg je pošao, za Alexa kraj priče donosi mogući novi početak, dok Jack ostaje zarobljen u konstantnoj petlji hotela Overlook.

Uporaba pripovjedača čest je slučaj u Kubrickovim filmovima. U *Paklenoj naranči* narator je sam junak filma, pa način izlaganja priče slijedi njegovu pripovjedačku perspektivu. *Barry Lyndon*, sasvim suprotno, naraciju temelji na izlaganju iz trećeg lica. Narator postaje sredstvo distanciranja gledatelja od priče, a taj princip slijede sva uporabljena izražajna sredstva. Iako u *Isijavanju* ne postoji naratorov komentar, rabe se natpisi koji dijele film na pojedine narativne cjeline te naglašavaju zatvaranje likova unutar njihovih predodređenih sudbina sažimanjem filmskoga vremena na sve manje jedinice.

Glavni je lik uglavnom antiheroj te predstavlja mračnu stranu čovjeka (koju Jung u svojim teorijama naziva "sjenom"). Iako filmovi Stanleja Kubricka nikada ne ponavljaju istu priču, opća tematika njegovih filmova uvijek je ista – dualnost ljudske prirode. Tema podvojenosti i motiv zrcaljenja pojavljuje se već u njegovu prvome dugometražnom igranom filmu *Strah i želja* (*Fear and Desire*, 1953). U toj alegoriji skupina vojnika u neimenovanom ratu nailazi na neprijateljske vojnike identičnoga fizičkog izgleda. Humberta u *Loliti* (1962) njegova "sjena" (neinhibirani alter-ego utjelovljen u liku pisca Quiltyja) doslovno slijedi tijekom cijelog filma. Motiv podvojenosti ipak je najjasnije sažet u jednom od posljednjih Kubrickovih filmova – *Full Metal Jacket*. Vojnik Joker, jedan od marinaca treniranih za odlazak u Vijetnam, nosi na svom šljemu dvije oprečne poruke – natpis "rođen da ubija" i simbol mira. Barry, progonjen svojom ambicijom da se uzdigne do titule *gentlemana*, paradoksalno doživljava svoj konačni poraz upravo u trenutku kada moralno dosegne tu razinu. Jackova frustracija vlastitim životom tijekom filma progresivno probija bedeme društveno prihvaćenoga ponašanja. Njegova "sjena" polako, ali neumoljivo preuzima kontrolu nad njegovim životom, sve dok ga ne ostavi u tami psihičke bolesti. Alex, s druge strane, utjelovljuje mračnu polovicu ljudske duše. Rođeni antiheroj, sociopat svjestan samoga sebe, on je jedini koji ne skriva svoju stvarnu prirodu, što ga čini najsretnijim i najuspješnijim od trojice prikazanih likova te jedinim koji je uspio pronaći svoju nišu u danome društvenom kontekstu.

U svojim filmovima Kubrick ostavlja prostor za razmatranje prikazanoga svijeta pa montažni sljedovi kadrova i scena ne predstavljaju tek nizanje narativnih jedinica već i evokativno-refleksivne cjeline. *Paklena naranča*, *Barry Lyndon* i *Isijavanje* razlikuju se i tematski i vizualnim stilom, ali svi dijele istu kvalitetu autentičnosti prikazanoga mjesta i vremena, svaki je od njih zaokružen i potpun svijet s vlastitom logikom i zakonitostima te sva tri nagovještavaju postojanje toga svijeta i izvan granica filmskoga ekrana.

LITERATURA

Branch, Jana; Izod, John, 2003, "Barry Lyndon and the Limits of Understanding", *Kinema*, dostupno na: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/izodo32.htm>>, posjet: 8. svibnja 2010.

Brown, Garrett, 1980, "The Steadicam and *The Shining*", *American Cinematographer*, kolovoz, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/ac/page2.htm>>, posjet: 25. veljače 2010.

Ciment, Michel, 1984, "Kubrick", New York: Henry Holt & Co (usp. <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/index.html>>)

Duncan, Paul, 2003, *Stanley Kubrick, The Complete Films*, Cologne: Taschen

Cohen, Alexander, 1995, "A *Clockwork Orange* and the Aestheticization of Violence", dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0025.html>>, posjet: 10. svibnja 2010.

Combs, Richard, 1976, "Barry Lyndon", *Monthly Film Bulletin*, siječanj, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/films/barrylyndon.html>>, posjet: 14. travnja 2010.

Daniels, Don, 1973, "A *Clockwork Orange*", *Sight & Sound*, zima, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/ss/clockworkorange.htm>>, posjet: 20. veljače 2010.

DiGiulio, Ed, 1976, "Two Special Lenses for Barry Lyndon", *American Cinematographer*, ožujak, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/ac/len/page1.htm>>, posjet: 25. veljače 2010.

Ebiri, Bilge, 2006, "Barry Lyndon: The Shape of Things to Come", dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0026.html>>, posjet: 10. svibnja 2010.

Emerson, Jim, 2004, "Barry Lyndon and the Cosmic Wager", dostupno na: <<https://www.rogerebert.com/scanners/barry-lyndon-and-the-cosmic-wager>>, posjet: 23. svibnja 2010.

Herr, Michael, 1999, "The Real Stanley Kubrick", dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/memories/mh.htm>>, posjet: 10. svibnja 2010.

Houston, Penelope, 1976, "Barry Lyndon", *Sight & Sound*, proljeće, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/ss/barrylyndon.htm>>, posjet: 6. lipnja 2010.

Internet Encyclopedia of Cinematographers, dostupno na: <<http://www.cinematographers.nl>>, posjet: 15. ožujka 2012.

Klein, Michael, 1981, "Narrative and Discourse in Kubrick's Modern Tragedy", dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0028.html>>, posjet: 15. travnja 2010.

Kubrick, Stanley, 1960, "Words and Movies", *Sight & Sound*, zima, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>>, posjet: 18. veljače 2010.

Lightman, Herb, 1976, "Photographing Stanley Kubrick's *Barry Lyndon* – John Alcott", *American Cinematographer*, ožujak, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/2001a/bl/page1.htm>>, posjet: 7. ožujka 2010.

Lightman, Herb, 1980, "Photographing Stanley Kubrick's *The Shining*", *American Cinematographer*, kolovoz

LoBrutto, Vincent, 1998, *Stanley Kubrick, A Biography*, London: Faber & Faber

LoBrutto, Vincent, 1999, "The Old Ultra-Violence", *American Cinematographer*, listopad, dostupno na: <<http://www.theasc.com/magazine/oct99/violence/index.htm>>, posjet: 27. veljače 2010.

Magid, Ron, 1999, "Quest for Perfection", *American Cinematographer*, 10. listopada, dostupno na: <<http://www.theasc.com/magazine/oct99/quest/index.htm>>, posjet: 7. ožujka 2010.

McGregor, Craig, 1972, "Nice Boy From the Bronx?", *New York Times*, 30. siječnja, dostupno na: <<http://partners.nytimes.com/library/film/013072kubrick-profile.html>>, posjet: 5. lipnja 2010.

Miller, Mark Crispin, 1976, "Barry Lyndon Reconsidered", *The Georgia Review*, god. 30, br. 4, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0086.html>>, posjet: 24. veljače 2010.

Mayersberg, Paul, 1980, "The Overlook Hotel", *Sight & Sound*, zima, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/ss/theshining.htm>>, posjet: 18. veljače 2010.

Ng, Yvonne, 1996, "A *Clockwork Orange*: The First 25 Years", *Kinema*, proljeće, dostupno na: <<http://kinema.uwaterloo.ca/yv0961.htm>>, posjet: 28. lipnja 2010.

Peterlić, Ante (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija I: A–K*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

Romney, Jonathan, 1999, "The Shining: Resident Phantoms", *Sight & Sound*, rujan, dostupno na: <<https://scrapsfromtheloft.com/2016/11/19/shining-resident-phantoms/>>, posjet: 18. veljače 2010.

Strick, Philip; Houston, Penelope, 1972, "Interview with Stanley Kubrick regarding *A Clockwork Orange*", *Sight & Sound*, proljeće, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0070.html>>, posjet: 7. lipnja 2010.

Titterington, P. L., 1981, "Kubrick and The Shining", *Sight & Sound*, proljeće, dostupno na: <<http://www.visual-memory.co.uk/sk/ss/theshining2.html>>, posjet: 7. lipnja 2010.

Uhlich, Keith, 2002, "Stanley Kubrick", dostupno na: <<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/kubrick/>>, posjet: 26. lipnja 2010.

Walker, Alexander; Taylor, Sybil; Ruchti, Ulrich, 2000, *Stanley Kubrick, A Visual Analysis*, New York: W. W. Norton & Company

Weinraub, Bernard, 1972, "Kubrick Tells What Makes *Clockwork Orange* Tick", *The New York Times*, 4. siječnja, dostupno na: <<http://partners.nytimes.com/library/film/010472kubrick-orange.html>>, posjet: 15. travnja 2010.

UDK: 791.037:791.633-051RESNAIS, A."1961"

Adrian Pelc

INSTITUT FÜR SLAWISTIK – UNIVERSITÄT WIEN

Prošle godine u Marienbadu: priča, svijest i gledatelj

SAŽETAK: Ovaj rad pokušava odrediti neka od temeljnih strukturalnih načela filma *Prošle godine u Marienbadu* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnaisa. Taj je film, naime, radikalnim diskontinuitetom, fragmentacijom (ili potpunim nestankom) fabule te ekscesivnom hermetičnošću zbunjivao generacije gledatelja i kritičara. Interpretativne teškoće proizašle iz takve strukture najčešće su se razrješavale na jedan od dva načina: ili se film promatralo kao prikaz stanja svijesti i nesvjesnih procesa (a s obzirom na nekronološku, alogičnu prirodu nesvjesnoga takva je interpretacija pitanja o vremenu i logici pripovijedanja činila irelevantnima), ili ga se, slijedeći sugestije pisca scenarija Alaina Robbe-Grilleta, promatralo kao niz slika od kojih svaka sadrži individualnu estetsku vrijednost (čime je pitanje njihovih veza još jednom postalo izlišno). Pozorna analiza usredotočena na tri aspekta filma – odnos fabule i sižea, homodijegetičkog i heterodijegetičkog pripovjedača te analepsi i linearnog izlaganja – pokazuje, međutim, kako nijedna od navedenih interpretativnih tradicija ne može samostalno obuhvatiti sve elemente Resnaisova djela: pripovjedni mehanizmi *Prošle godine u Marienbadu*, naime, dobivaju svoje puno značenje tek kad se u obzir uzme neprekidnu oscilaciju između dubine (psihe) i površine ("lijepe slike"), između odredivih i neodredivih vremenskih odnosa, između strukture i onoga što joj izmiče.

KLJUČNE RIJEČI: Alain Resnais, *Prošle godine u Marienbadu*, filmski modernizam, psihoanaliza, model gledatelja, filmsko vrijeme, pripovjedač

Momenti filmskoga modernizma

U svojoj *Povijesti filma* Ante Peterlić uspostavlja nekoliko ključnih artikulacijskih točaka. Najvažnija među njima je, naravno, izum zvučnoga filma 1927. koji označava radikalnan prijelom u povijesti filmskoga stila: "Sve se naglo promijenilo i razlika je bila velika između jučerašnjih (nijemih) i današnjih filmova" (Peterlić, 2009: 181). Ta je promjena prije svega omogućila veću realističnost filmskoga medija, "općenito sav nijemi film djeluje kao stiliziran u usporedbi s golemom većinom zvučnih filmova" (ibid.), što Peterlića navodi da razdoblje od 1927. do 1960. označi kao razdoblje realizma u filmu (usp. ibid.: 181, 182). Prema Peterliću, temeljna je odrednica toga razdoblja težnja za uvjerljivošću te gledateljskom pozicijom koja pretpostavlja maksimalno uživljanje u prikazano zbivanje i likove (usp. ibid.).

Kao sljedeću važnu prijelomnu godinu Peterlić navodi 1959. kada nagrade na festivalu u Cannesu dobivaju filmovi *Crni Orfej* (*Orfeu Negro*) Marcela Camusa, *400 udaraca* (*Les quatre cents coups*) François Truffauta te *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima Mon Amour*) Alaina Resnaisa (usp. ibid.: 222). Ti filmovi uz radove Godarda, Fellinija, Buñuela, Tarkovskog i drugih inauguriraju modernističke tendencije koje počinju konkurirati realističkoj paradigmi (usp. ibid.: 181). Modernizam karakteriziraju dvije nove osnovne težnje: "težnja za izražavanjem unutrašnjeg – stanja svijesti, napona intelekta, osjećaja, i to onih složenijih i istančanijih – da bi se sugerirali ugođaji i suptilnosti ljudske psihe" (ibid.: 223) te "zaokupljenost izrazom, odnosno jezikom vlastite umjetnosti" (ibid.: 222). Te težnje, međutim, ne nastaju tek potkraj 1950-ih i kroz 1960-e. Bálint Kovács navodi kako je generacija redatelja rođenih 1930-ih i 1940-ih, dakle, već u doba zvučnog filma, na nijemi



Prošle godine u Marienbadu (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961)

film gledala “kao na svoju vlastitu kulturnu i umjetničku tradiciju prije nego zastario oblik masovne zabave” (Bálint Kovács, 2007: 1), te u pokretima ranoga filmskog modernizma nalazi iste elemente.

Već je njemački ekspresionizam institucionalizirao film kao “medij sposoban za vizualnu apstrakciju” (ibid., 16), a filmovi Waltera Ruttmanna, Jeana Vigoa, Dzige Vertova itd. još su radikalnije odbacili narativnost te krenuli u potragu za čistim filmom koji predstavlja krajnju zaokupljenost jezikom vlastite umjetnosti (ibid.: 18). S druge strane, već francuski impresionisti otkrivaju potencijal filma da “predstavi ne samo vanjsku formu fizičkih događaja i ljudskih akcija nego i unutarnji život i mentalne procese likova” (ibid.: 19) pri čemu su ti procesi prikazani kao “vizualna stvarnost” (ibid.). Važna je razlika između prvoga modernističkog vala 1920-ih i drugoga 1960-ih činjenica da za rane moderniste ne postoji filmska tradicija (“film kao kulturnu tradiciju izmislili su *auteurs* francuskog novog vala” /ibid.: 16/) na koju bi se mogli pozivati ili koju bi mogli osporavati. Takva situacija rane moderniste nužno usmjerava prema drugim umjetničkim tradicijama. Time oni inauguriraju tri važne tehnike koje će modernizam 1960-ih preuzeti: “reference na izvanfilmsku modernu umjetnost, istraživanje potencijala filma za vizualnu i ritmičku apstrakciju te uspostavljanje veza između mentalnih i fizičkih dimenzija likova” (ibid.: 19–20).

Od nijemoga do zvučnoga razdoblja pojavljuju se, dakle, dvije relativno kontradiktorne konstante modernističkoga stila: s jedne strane stoji vizualna apstrakcija, čista slika, a ona pozornost zadržava na površini, vizualnoj teksturi medija. S druge pak strane postoji tendencija da se vizualne aspekte filma organizira tako da postanu znakovi psihološkoga stanja, da svjedoče dubinskim procesima vrlo često oblikovanima prema psihoanalitičkim teorijama. Te dvije težnje stoga artikuliraju svojevrsnu tenziju između dubine i površine. Prokušat ćemo ispitati kako film *Prošle godine u Marienbadu (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961)* kao primjer radikalnog modernizma funkcionira unutar kategorija vizualne apstrakcije i izražavanja unutarnjeg stanja kao stalnih elemenata modernističkoga stila te kakve su posljedice tog odnosa na poziciju gledatelja naspram “maksimalnog uživanja” kojemu teži realizam.

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Igre unutrašnjosti i površine u Marienbadu

Prošle godine u Marienbadu jasno je upisan u modernističku paradigmu 1960-ih. Peterlić navodi kako je upravo ona odredila jedan od načina recepcije ovog filma: “budući da je to bilo vrijeme iznimne sklonosti novatorstvu i, najopćenitije, modernom filmu, za razna iznenađenja



Giorgio
Albertazzi i
Delphine Seyrig
u prizoru iz
filma *Prošle
godine u
Marienbadu*

pripremljeni kritičari, pa i oni ravnodušni ili zbunjeni filmom, lako su mogli slegnuti ramenima i utvrditi da je to potpora aktualnom trendu” (Peterlić, 2002: 133). André Labarthe s druge strane navodi kako je *Marienbad* u principu samo logičan razvoj narativnih tehnika koje su razvijali već talijanski neorealisti i Orson Welles (usp. Labarthe, 1992: 55). Unatoč tim mogućim kontekstualizacijama Peterlić navodi da je film zbunio publiku te smatra kako su za to zaslužna dva elementa. S jedne se strane *Marienbad* smatralo hermetičnim, čistim formalizmom, dosadnim (usp. Peterlić, 2002: 133), a s druge mu se strane zamjeralo da nema priču, te da je očito riječ o tzv. unutrašnjem filmu “jer su mu očito središnji sadržaji oni koji se prostiru i razvijaju u nečijoj svijesti” (ibid.: 135). *Prošle godine u Marienbadu*, dakle, očito oscilira između dvaju do ekstrema dovedenih odrednica modernističkoga filma prisutnih još u 1920-ima: težnje za vizualnom i ritmičkom apstrakcijom i težnje za predstavljanjem unutarnjih procesa kao vizualne stvarnosti.

Stavi li se težište na predstavljanje unutarnjih procesa, interpretacija *Prošle godine u Marienbadu* nužno se primiče psihoanalizi. T. Jefferson Kline pokušava uspostaviti vezu između neodredivih temporalnih odnosa u filmu te dva tipa psihoanalize – frejdovske i lakanovske. On smatra da frejdovska psihoanaliza koja je povezana s koncepcijom visokog modernizma “vjeruje u specifičan događaj u prošlosti koji je izgubljen te koji istovremeno izaziva opsesiju i stalno ponavljanje prošlosti” (Jefferson Kline, 2010: 214). Frejdovska psihoanaliza nesvjesno zamišlja “kao svojevrsan kognitivni puzzle, zagonetku čije će rješenje vratiti izgubljeni objekt na njegovo pravo i harmonično mjesto” (ibid.). Lakanovska psihoanaliza naspram toga podrazumijeva da “beskonačno iskustvo nedostatka (...) implicitno određuje prošlost kao nešto što se nikad nije u potpunosti odigralo” (ibid.: 215), a takva je koncepcija u vezi s temeljnim postmodernističkim iskustvom vremena. U lakanovskom se ključu *Prošle godine u Marienbadu* može promatrati kao uprizorenje pokušaja fragmentiranog i otuđenog ega (Lacanovog *moi*) da konstituiraju vlastito podrijetlo: “Uvjeravanje’ bi se onda moglo razumjeti kao da se odvija među različitim dijelovima *moi*. Jedan dio, kao dijete u stadiju zrcala želi vjerovati u neku izvornu cjelovitost te taj dio sebe pokušava uvjeriti drugi dio, zavođenjem ili silom, u istinitost tog izvora.

Nedostatak izvora objašnjava slike koje predlaže GA (Giorgio Albertazzi), a koje se jednostavno ne materijaliziraju: nikad nije postojala prošla godina u Marienbadu.” (ibid.: 217–218). Naslov predstave koji se, međutim, u filmu pojavljuje na plakatu u hotelskom hodniku vraća analizu frejdovskim pretpostavkama. Na plakatu piše *Rosmer*, a Jefferson Kline tu oznaku povezuje s Ibsenovom dramom *Rosmersholm* smatrajući da Resnais putem aluzije na *Rosmersholm* u film

ADRIAN PELC:
PROŠLE GODINE
U MARIENBADU:
PRIČA, SVIJEST I
GLEDATELJ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

uvodi motiv incesta. Time sugerira interpretaciju koja, slijedeći i niz drugih sugestija (usp. *ibid.*: 227, 228, 229), cijeli film sagledava kao projekciju svijesti junakinje (Delphine Seyrig) koja je bila žrtva seksualnog obiteljskog nasilja. Time Resnais, implicirajući inicijalnu traumu koja uzrokuje opsesiju prošlošću i njezino stalno ponavljanje, ostvaruje svoju umjetničku slobodu unutar strogo određenog Robbe-Grilletova scenarija te *Prošle godine u Marienbadu* vraća modernističkoj poetici i freudovskoj koncepciji nesvjesnoga ne uklanjajući potpuno višeznačnosti. U konačnici ovaj film prikazuje “intenzivnu debatu između modernističke estetike i etike te postmodernističkog odgovora koji je nastao ranih šezdesetih, a nastavlja se i danas” (*ibid.*: 231) te je gledatelju prepuštena “agonija” konačne interpretacije (usp. *ibid.*).

Jefferson Kline svoju analizu suprotstavlja velikom dijelu tradicije pisanja o *Marienbadu* smatrajući da je kritika u većini slučajeva potpuno odustajala od interpretacije ovog filma te nije ni pokušavala rekonstruirati njegovu fabulu, vodeći se za Robbe-Grilletovim izjavama kako se jednostavno radi o nizu lijepih slika bez značenja (usp. *ibid.*: 215–216). U tom se smjeru kreću David Bordwell i Kristin Thompson: “Tipično, zaplet filma – koliko god jednostavan ili kompliciran – omogućuje gledatelju da mentalno konstruira uzročno-posljedično i vremenski koherentnu priču. Ali *Marienbad* je radikalno drugačiji. Njegovu priču je nemoguće odrediti. Film ima samo zaplet bez jedinstvene, konzistentne priče koju bismo mogli odrediti.” (Bordwell i Thompson, 2001: 391). Zanimljivo je, međutim, da ni Jefferson Kline nije razriješio ovaj problem nego ga je jednostavno otklonio; ako film promatramo kao prikaz nesvjesnih procesa, već s obzirom na nekronološku, alogičnu prirodu nesvjesnoga, pitanja o kronologiji ili uzročno-posljedičnosti postaju irelevantna.

Ponori pripovijedanja

Premda se donekle odbija suočiti s problemom fabule i uzročno-posljedičnih veza, psihoanalitička interpretacija *Prošle godine u Marienbadu* nužno pretpostavlja određenu koncepciju pripovjedača. Seymour Chatman naglašava kako je u filmu pogrešno pojam “pripovjedač” svoditi na ljudski *voice-over* (glas komentara) te kako on čini tek dio instance filmskoga pripovjedača koji kontrolira sve aspekte zvučnih i vizualnih komponenata filma: “*voice-over* može biti jedna *komponenta* cijelog prikazivanja, jedno od sredstava filmskog pripovjedača” (Chatman, 1990: 134). Da *voice-over* nije izvor cijelog filmskog izlaganja postaje naročito jasno kad slike donose informacije oprečne njegovim iskazima, a takva se diskrepancija između slike i pripovijedanja komentatora u *Marienbadu* pojavljuje više puta. Jefferson Kline smatra da je upravo u vezi s tim problemom njegova teza o fragmentiranom *moi* interpretativno rješenje: diskrepancija je posljedica toga što se dijelovi ove svijesti nikako ne mogu složiti u koherentnu cjelinu. Time upravo ta svijest postaje generator svih audiovizualnih informacija prisutnih u filmu; ona postaje svojevrstan homodijegetički, autodijegetički pripovjedač, a otvoreno ostaje samo pitanje je li riječ o lakanovskoj svijesti pripovjedača ili incestom opterećenoj svijesti pripovjedačice.

Prošle godine u Marienbadu je, dakle, dvostruko nekonvencionalan film: ima zaplet, a nema priču (ako bismo Bordwellovu i Thompsoninu terminologiju preveli u pojmove ruskih formalista, mogli bismo reći da ima siže, ali nema fabulu), te daje proturječne informacije vizualnih i auditivnih komponenata, ali ima personaliziranog pripovjedača/pripovjedačicu. Jefferson Kline s pomoću psihoanalize te elemente ujedinjuje u jedinstven sustav. Premda ne odustaje u potpunosti od koncepcije “unutrašnjeg filma”, Ante Peterlić, međutim, pozivajući se na filmske postupke naglašava kako se ovaj film ne može iscrpiti isključivo u psihologiji: “Prije svega, film je eminentno montažni, primijenjena je tehnika, tj. postupak, i vrlo naglih montažnih, radnjom nemotiviranih, pa ipak šok-prijelaza s kadra na kadar, a taj i ‘vizualno’ tehnički postupak, skrećući na sebe sama



Prizor iz filma
*Prošle godine u
Marienbadu*

pozornost, osvjedočuje o ‘nadmoćnom’ izvanprizornom ‘upravljaju’, o autoru, tvorcu filma.” (Peterlić, 2002: 141)

Prevedemo li Peterličevu konstataciju iz vokabulara modernističke autorske poetike u strože naratološku terminologiju, možemo reći da *Prošle godine u Marienbadu* ima najmanje dva pripovjedača – heterodijegetičkoga, ekstradijegetičkog kao nadmoćnoga, izvanprizornog upravljača te intradijegetičkoga kojemu pripada glas komentara, ali koji u određenim trenucima preuzima odgovornost za čitavo pripovijedanje: kad primjerice opisuje ubojstvo junakinje – a ono je i prikazano na način koji odgovara glasu komentara – ali se zatim odlučuje da se ono ipak nije dogodilo, jasno je da i glas komentara i slika pripadaju junaku kao homodijegetičkom pripovjedaču. Resnais se, međutim, poigrava ovim odnosima na razini filmskoga jezika. On primjerice konstruira sekvencu koja tipično označava prijelaz na hipodijegetičku razinu: junak razgovara s junakinjom na stubištu, dijalog je konstruiran relativno konvencionalno tehnikom kadar–protukadar, a planovi se mijenjaju od srednjega do krupnoga. Kad junakinja junaku kaže da joj ispriča ostatak njihove priče, vidimo njega u planu blizu, u sljedećem kadru dobivamo krupni plan te on nastavlja pričati, zatim se vrijeme i prostor radnje mijenjaju dok se neprekinuto čuje glas komentatora. Tako konstruirana sekvencu prilično je jasan znak da se razina pripovijedanja promijenila te sad vidimo ono što junak pripovijeda. To je očekivanje, međutim, iznevjereno, slike ne odgovaraju pripovijedanomu (vidi se junakinja kako sama trči kroz park, dok on govori kako je bila u društvu), što znači da pripovijedanje nije promijenilo razinu. U drugim pak situacijama u kojima razina očito jest promijenjena nema nikakva znaka koji bi mogao točno odrediti kad se ta promjena dogodila. Time je u igri s pripovjedačkim pozicijama primijenjen svojevrsan dvostruki minus-postupak: u trenucima kad bi trebalo filmskim postupcima naglasiti promjenu u pripovjednoj razini (primjerice zatamnjenjem s odtamnjenjem ili pretapanjem kao retorički naglašenom montažnom sponom), taj naglasak nedostaje, ali kad se pojavi konstrukcija koja bi trebala sugerirati upravo takvu promjenu, do promjene ne dolazi; u oba slučaja nastaje svojevrsan *trompe l’oeil* na razini filmskoga jezika.

Izostanak jasnih signala za promjenu razine može se tumačiti unutar psihoanalitičke paradigme koja podrazumijeva da je subjekt fragmentiran, ali stvaranje očekivanja kod gledatelja primjenom određene montažne formule te iznevjeravanje tih očekivanja nužno sadržava implicitan komentar filmskih konvencija koji se ne može promatrati u funkciji prikazivanja unutarnjega života.

ADRIAN PELC:
PROŠLE GODINE
U MARIENBADU:
PRIČA, SVIJEST I
GLEDATELJ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Prošle godine u
Marienbadu

Peterlić se u svojoj interpretaciji koleba i oko tumačenja (nedostatka) priče u *Marienbadu*. On navodi kako priče “ne priča život jer on ne može ništa ispričati, nego čovjek koji pričom želi srediti život; one nisu u *svijetu*, nego u čovjekovoj svijesti” (Peterlić, 2002: 140) te time priču prenosi na razinu unutarnjeg života, ali već u sljedećoj rečenici donekle mijenja perspektivu: “A ako se pak za kvalifikativ priče drže kvalitete realističke motivacije, odnosno, ako je potrebna barem jedna takva uporišna motivacija ili činjenica, onda treba ustvrditi da sadržaj filmske priče ili priče uopće može biti i samo pričanje priče, taj kompleksni, vrludavi proces pun, nesigurnosti, zamki, stranputica.” (ibid.) Priča o pokušaju stvaranja priče sadržavala bi ponovno jak autoreferencijalan moment te bi implicirala određenu stilsku formaciju: “*Marienbad...* se stoga može tumačiti i kao film koji među ostalim tematizira i konstrukt koji nazivamo pričom, pa je to zadublјivanje, tematiziranje samoga jezika vlastite umjetnosti jedna od njegovih izrazito modernističkih odlika.” (ibid.)

Tematiziranje priče kao tematiziranje jezika vlastite umjetnosti može se povezati i s konstrukcijom vremena u *Marienbadu*. Seymour Chatman navodi, parafrazirajući Shlomith Rimmon-Kenan, kako je naratologija inzistirala više na univerzalnosti priče te na tome da ju je moguće prevesti u druge medije nego na samom mediju u kojem se priča aktualizira (usp. Chatman, 1999: 317). Jednu takvu “transmedijsku” karakteristiku pripovijedanja daje Peter Brooks: “priču se može ispričati bez ikakve reference na mjesto njenog pripovijedanja, na lokaciju s koje je ispričana, ali priču se ne može ispričati bez indikacija vremena pripovijedanja naspram vremena priče” (Brooks, 1984: 21). *Prošle godine u Marienbadu* postiže, međutim, upravo to. Nepodudaranjem zvučnog i vizualnog aspekta filmskoga pripovijedanja postaje nemoguće odrediti vremenski odnos pripovjedača naspram pripovijedanoga.

Film ne samo da koristi zvuk i sliku radikalno samostalno nego su određeni dijelovi koji pripadaju pripovijedanju junaka očito izmješteni. Tako se primjerice, dok glas komentatora priča junakinji kako je slomila petu cipele u parku, prikazuje stol za kojim junak karta da bi scena u parku ipak bila prikazana više od pola sata kasnije u filmu, a sličan je i odnos komentara i prikaza nekih od susreta junaka i junakinje. Primjenom takve tehnike stvara se dojam kao da i vizualni i auditivni materijal potječu od homodijegetičkog pripovjedača – junaka, ali se između njih umeće ekstradijegetički pripovjedač koji zauzima vremenski različitu, a u odnosu na pripovijedano neodredivu poziciju, te mijenja raspored elemenata. Moglo bi se, naravno, povesti za analizom Thompson i Bordwella te zaključiti da takva struktura jednostavno onemogućava priču ili za sugestijama samog Robbe-Grilleta koji smatra da će se *Marienbad* činiti nerazumljivim samo gledatelju koji pokušava pronaći linearne kartezijske sheme, dok će njegovu ljepotu shvatiti gledatelj koji se prepustit ljepoti slika, ritma montaže, glazbe itd. (usp. Robbe-Grillet, 1961: 17–18).

Određen minimum utvrdivoga vremenskog strukturiranja, međutim, ipak postoji. Gledatelj opsjednut kartezijskim shemama i linearnošću uočava barem jedan gotovo sigurno utvrdiv vremenski odnos u filmu. Nakon što muški glumac završi svoj monolog u predstavi koja funkcionira kao *mise-en-abyme* na početku filma, začuje se jedan od rijetkih šumova koji pripadaju dijegetičkomu svijetu filma – zvonjava zvonca. Ista se zvonjava začuje i na kraju filma kad se junak i junakinja susreću u predvorju kako bi zajedno otišli te, uz komentar junaka, jasno sugerira istodobnost tih prizora. Konstatacija glumice koja predstavlja junakinju kako je “cijela ova priča već prošla” vrlo je doslovna: u odnosu na predstavu ostatak se filma može tumačiti kao niz u vremenu različito raspoređenih analepsi, da bi se zadnji prizori događali istodobno s prvima. Komentatorov glas u prizoru zadnjeg susreta s junakinjom govori kako se ona možda nadala da će njezin (možda) suprug napustiti predstavu i ipak doći po nju, što se ne događa, a u prvoj sekvenci koja prikazuje predstavu kamera u vožnji pokazuje supruga među gledateljima. Problem koji Bordwell i Thompson uočavaju jest da je junakinja naizgled prisutna u publici prve predstave (usp. Bordwell i Thompson, 2001: 394).

Moguće je, međutim, da se prvi vremenski skok događa već između kadra koji publiku prikazuje s leđa kako ustaje plješćući, i sljedećeg kadra koji pokazuje publiku iz suprotnoga kuta tako da sad vidimo njihova lica, ali ne vidimo pozornicu. U publici je sad vidljiva i junakinja, ali s obzirom na stalno ponavljanje aktivnosti u hotelu i s obzirom na to da se više ne vidi što se prikazuje na pozornici možemo pretpostaviti da je već došlo do vremenskog skoka i da publika kojoj sad vidimo lica plješe nekoj drugoj predstavi (ili koncertu?). Promatramo li dekore junakinjine sobe i njenu odjeću, ne kao nemoguće kontradikcije kako to čine Bordwell i Thompson (usp. *ibid.*) nego kao oznake različitih vremenā, moguće su sugestije još nekih vremenskih odnosa – nakon što razbije čašu junakinja odlazi u sobu, ondje na krevetu vodi dijalog sa (možda) suprugom, zatim on odlazi na predstavu dok se ona ispričava jer joj je slabo (saznajemo od komentatora), da bi se tijekom predstave našla s junakom kraj stuba i otišla.

Premda nijedan od tih odnosa ne možemo utvrditi s potpunom sigurnošću, bitno je primijetiti dvije stvari. S jedne strane film gledatelju stalno sugerira postojanje određene fabule premda ona ostaje neutvrdiva, a s druge već prvom analepsom sugerira da neće poštovati standardne filmske kodove koji označavaju vremenske skokove. Kad primjerice junak junakinja nudi da će joj pokazati hotel, nakon što joj je opisao neke elemente barokne ornamentacije, oni odlaze zajedno, a odgovor junakinje: “Sa zadovoljstvom” čuje se u sljedećem kadru koji ih prikazuje kako plešu. Prenošanjem djelića dijaloga u sljedeći kadar sugerira se njihova vremenska sukcesivnost, međutim, u kadru koji prikazuje ples junakinja nosi drugačiju haljinu, koja sugerira da se dogodio vremenski skok. Time se konstruira model gledatelja (usp. Eco, 2005: 19) koji nije ni približno onako slobodan kao što bi Robbe-Grillet htio sugerirati. André Labarthe se u neku ruku povodi za njegovim sugestijama, ali uvodi novu zanimljivu usporedbu: “Resnais i Robbe-Grillet u domeni filma rade isto što neki apstraktni slikari rade već dulje vremena: oni ne nude priču nego sekvencu slika koje pripadaju istoj razini realizma te koja čini film, a gledatelj je onaj koji unosi dubinu.” (Labarthe, 1992: 57). Film koji se približava apstraktnom slikarstvu podsjeća na formalističke modernističke eksperimente 1920-ih. On također naglašava određen aspekt filmskoga znaka; kao što apstraktni slikar ne nudi figuraciju nego samo platno, tako i novi film ne nudi priču nego same slike (usp. *ibid.*).

Christian Metz upozorava na dvostruku prirodu filmske slike: “(...) svaka je filmska slika ‘znak’ na dva stupnja. Kao fotografija, ona je znak onoga što reprodukuje. Nelingvistički znak, budući da je čisto analogijski (i, dodali bismo mi, budući da je neisprekidan, neartikulisan i nekodovan), ali ipak znak, u onom najširem smislu što ga psihologija daje ovoj reči (zamena predmeta

ADRIAN PELC:
PROŠLE GODINE
U MARIENBADU:
PRIČA, SVIJEST I
GLEDATELJ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
*Prošle godine u
Marienbadu*

koja izaziva iste 'odgovore' kao sam predmet). Povrh toga film nije sačinjen od jedne jedine slike, on je niz slika, i to *organizovani niz*. Ako se uzmu u obzir skup usvojenih manipulacija što ih slika omogućava i *položaj slike u priči*, ona postaje znak po drugi put i to u izvesnom smislu bliže onome koji priznaje lingvistika samim tim što se između označavajućeg i označenog pojavljuje rastojanje (...) od trenutka kad se surogati stvari, surogati pokretniji i pogodniji od samih stvari (...) osmišljeno organiziraju u diskurzivnu neprekidnost, pojavljuje se činjenica jezika u širem smislu" (Metz, 1978: 9–10, moj kurziv, op. aut.). Za Metza je priča ključni čimbenik koji organizira filmski niz slika, ona ulazi i u samu definiciju filma ("složena priča izvesne dužine zasnovana na čisto kinematografskim sredstvima izražavanja" /ibid.: 69/) te omogućava dvostruku artikulaciju slike kao ikoničkog znaka i kao jezika u širem smislu. *Prošle godine u Marienbadu* bi iz ove perspektive, ako se vodimo za Robbe-Grilletom i Labartheom, bio film koji naglašava ikoničku prirodu filmske slike, on odustaje od fabulacije i kartezijskih shema koje omogućuju dešifriranje uređenosti niza, a empirijski gledatelj po volji u tu ponajprije ikoničku konstrukciju učitava dubinu. Možda bi se u tom kontekstu mogli interpretirati i kadrovi koje Peterlić naziva znakovima "bezvremenosti" – kadrovi mramornih hodnika, kipova, tlocrta i fotografija hotela (usp. Peterlić, 2002: 145); oni statičnošću svog sadržaja naglašavaju ikoničku sličnost naspram ulančavanja u linearan niz.

Kao što smo, međutim, pokušali pokazati, Resnais ne odustaje potpuno ni od fabularnosti ni od određenih normi prikaza koje je razvio fabularni film. Čak i kad ih izigrava, to je izigravanje omogućeno upravo na pozadini tih istih postupaka. Time njegova konstrukcija od gledatelja pojačano traži nove norme koje uređuju taj niz, a mijenja se i gledateljev odnos prema filmskoj slici; on na pozadini starih normi koje mu ne dopuštaju snalaženje pojačano traži nove norme koje bi zauzele njihovo mjesto te se time naglasak pomiče s "lijepo slike" kao ikoničkog znaka na pojačan pokušaj rekonstrukcije nepoznatog "jezika u širem smislu riječi". Iz te perspektive *Marienbad* nije više nego *manje* ikonički film od norme. Također, oscilacija između norme i otklona, u kojoj radikalni otklon postaje norma, ali mu je to omogućeno upravo razasutim naznakama normi klasičnog ili barem klasičnijega fabularnog stila, nije aspekt koji bi ovisio o dobroj volji empirijskoga gledatelja nego konstrukt modela gledatelja intrinzičan samom filmu.

Prošle godine u Marienbadu tako na različitim razinama – razini same slike, razini pripovjedača i priče te razini značenja cjelokupnog filma – radikalno oscilira između dva osnovna pola modernističkoga filmskog stila. U trenutku kad se uspostavi koherentna interpretacija cijelog filma kao prikaza svijesti kojemu je izvor jedan lik, naglašeni filmski postupci privlače pozornost na sebe te nužno interpretaciju vraćaju prema vizualnoj i ritmičkoj apstrakciji, a *Marienbad* se počinje

promatrati kao niz lijepih slika, ritma, glazbe itd. Taj niz, međutim, sugerirajući pravila jezika u širem smislu, navodi na pokušaj da ga se dešifrira kao skup znakova te vrlo vjerojatno vraća gledatelja nekoj koncepciji prikaza svijesti kao objašnjenju. Kroz to cirkularno kretanje, *Prošle godine u Marienbadu* može se promatrati kao komentar samih procedura gledanja modernističkoga filma, a ambivalencija upisana u svaku sliku tog naizgled formalističkoga filma njegovu strukturu održava inherentno otvorenom.

LITERATURA

- Bálint Kovács, Andrés**, 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, London: The University of Chicago Press
- Bordwell, David; Thompson, Kristin**, 2001, *Film Art, an Introduction*, New York: McGraw Hill
- Brooks, Peter**, 1992, *Reading for the Plot*, Cambridge, London: Harvard University Press
- Chatman, Seymour**, 1990, *Coming to Terms*, Ithaca, London: Cornell University Press
- Chatman, Seymour**, 1997, "New Directions in Voice-Narrated Cinema", u: Herman, David (ur.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus: Ohio State University Press, str. 315–339.
- Eco, Umberto**, 2005, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Zagreb: Algoritam
- Gilić, Nikica**, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
- Jefferson Kline, Thomas**, 2006, "Last Year at Marienbad: High Modern and Postmodern", u: Perry, Ted (ur.), *Masterpieces of Modernist Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, str. 208–235.
- Labarthe, André S.**, 1992, "Marienbad, year zero", u: Hiller, Jim (ur.), *Cahiers du Cinéma*, Cambridge: Harvard University Press. str. 54–58.
- Metz, Christian**, 1978, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film
- Peterlić, Ante**, 2002, *Studije o devet filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Peterlić, Ante**, 2009, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Robbe-Grillet, Alain**, 1961, *L'année dernière a Marienbad, ciné-roman*. Pariz: Les éditions de minuit

ADRIAN PELC:
PROŠLE GODINE
U MARIENBADU:
PRIČA, SVIJEST I
GLEDATELJ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.041.7-044.4

Hrvoje Turković

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Pojam filmske liste – nabrajalačkog izlaganja

SAŽETAK: Jedan tip filmskog izlaganja – *filmske liste* ili *nabrajalačko izlaganje* – gotovo potpuno previda filmskokritičarska, interpretacijska i teorijska misao o filmu. Iako smo u svakodnevi okruženi različitim verbalnim *pragmatičnim listama*, poput popisa za kupnju, različitih kataloga, inventurnih lista, telefonskih imenika, sadržaja i kazala knjiga i dr., a stara retorička tradicija poznaje i *kreativne liste* u jezičnim figurama *enumeracije, nabranjanja*, trebala se pojaviti knjiga Umberta Eca *Beskonačnost lista* (*The Infinity of Lists*, 2009) da skrene pozornost na to da se liste mogu pronaći i u slikarstvu, ali i – u filmu. Niz kadrova autonomnih prizornih sadržaja, biranih i nizanih ne po nekoj prostorno-vremenskoj vezi, nego po nekom načelnom i raspoznatljivom kriteriju, po pripadnosti nekoj općenitoj kategoriji, javljaju se pragmatično u različitim trgovačko-kataloškim videima što se mogu naći na internetskim stranicama, na popisima najboljih filmova neke filmske vrste s njihovim videoinsertima i dr., ali se itekako javljaju u obliku kreativnih lista, npr. u sekvencama insertiranim u igrani film (pjevački natječaj u *Svlačenju* /*Taking Off*, 1971/ Miloša Formana), kao osnovni tip izlaganja u tematsko-poetskim dokumentarcima (*Zdravi ljudi za razonodu* /1971/ Karpa Aćimovića Godine), u eksperimentalnim filmovima (*Zornova lema* /*Zorn's Lemma*, 1970/ Hollisa Framptona) i dr. Pojam filmske liste razrađuje se na temelju detaljne analize dvaju videa vezanih uz rad i život Tomislava Gotovca – pragmatičnog, arhivističkog “kataloga” dokumentacijskih predložaka vezanih uz Gotovca (*Arhiva BH5: Antonio Gotovac Lauer*) i kreativna varijanta dana u autoportretnom videu samog Gotovca (*Tomislav Gotovac*, 1996). Uz oslonac na odredbe Roberta E. Belknapa (u *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*), analiziraju se odredbene značajke lista (riječ je o izlagačkim cjelinama, sastavljenima od autonomnih jedinica, nadovezivanih uz naglašen montažni diskontinuitet, koji tjera na kontinuirano uspoređivanje kadrova kako bi se utvrdio, ili potvrdio, opći kriterij po kojem su se birali pojedini kadrovi), a utvrđuju se i različite funkcije lista: *pragmatična*, ona prema kojoj liste pomažu ljudima da se snađu u životnim prilikama, a svojevrsnom su organizacijom činjeničnoga znanja, te *kreativna* funkcija, najčešće *poetska* – usredotočena na razradu određenog osjećaja, raspoloženja, senzibilnosti za specifične aspekte svijeta, ali i samog filmskog izlaganja.

KLJUČNE RIJEČI: filmska lista, tipovi filmskog izlaganja, poetsko izlaganje, analiza primjera

Uvodni primjer

Pretražujući video ponudu na internetu vezanu uz ime Tomislava Gotovca, na Vimeu sam naišao na video pod nazivom *Arhiva BH5: Antonio Gotovac Lauer*.¹ Video bez ikakva zvuka počinje fotografijom lica Tomislava Gotovca iz očito mladih dana, a potom se uz polagana pretapanja i povremene zavjese te uz povremene lagane pomake vizure (minimalna uzumiranja i panorame)

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Na Vimeu on je identificiran, na engleskom jeziku, kao: *Archive BH5: Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer_2015, from Dragica Vukadinović*; dostupno na <<https://vimeo.com/139794324>>, posjet: 15. veljače

2017. A na naslovnici (špicu) videa naslovljen je: *Arhiva BH5: Tomislav Gotovac Lauer*. U tekstu će se ovaj video nadalje navoditi kao *Arhiva BH5*.

smjenjuju fotografije (slajdovi) različitih “materijala”, očito fotografiranih za potrebe ovog “arhiva”: kadrovi fotografija Gotovca samog ili njegova poziranja s društvom, kadrovi fotografija različitih njegovih performansa, naslovnica jugoslavenskih, hrvatskih i inozemnih knjiga, časopisa, revija, novina, kataloga kao i stranica iz njih u kojima se pojavljuju Gotovčevi tekstovi, potom kadrovi snimki stranica iz publikacija s natpisima o njemu i njegovu radu, snimaka različitih dopisa, njegovih pisama, rukopisnih stranica itd. Ti su materijali snimani po zidovima izložbe ili položeni na neku podlogu, tako da se obično vidi nešto od pozadine na kojoj se nalazio određeni dokument kad je fotografiran.

U kontekstu istraživanja različitih tipova izlaganja ovaj video postavlja izazovni klasifikacijski problem: kojem tipu izlaganja pripada struktura ovog videa?²

Pripovjednom, narativnom izlaganju očito ne pripada: nema tu praćenja vezanih prizora (pojedinačnih zbivanja u određenim ambijentima; usp. Turković, 2003a). Svaki kadar predočava nešto posve drugo u neočiglednim ambijentima, riječ je o vrlo raznorodnim fotografiranim predlošcima, bez ikakvih indikacija o njihovim uzajamnim vremenskim i ambijentalnim odnosima, a kamoli o nekom slijedu prizornog zbivanja. Jedino što se tijekom gledanja videa može razabrati iz neizravnih znakova jest da tu vjerojatno postoji neki opći kronološki slijed (iz slijeda povremenih fotografija Gotovca koje pokazuju njegovo postupno starenje i eventualnog gledateljeva izvanfilmskog poznavanja Gotovčeve biografije), ali u tom pogledu nema sustavnih naznaka.

Niti je riječ o *opisnom izlaganju*, barem ne u strožem određenju opisa (usp. Turković, 2003a, 2003b). Tu se ne prate aspekti istoga konkretnog prizora (iako se može sumnjati kako je riječ o fotografijama izložaka s neke izložbe), već je riječ o krajnje raznorodnim prizorima, raznorodnim snimljenim objektima koji su nastali ili se javili u očigledno vrlo različito (povijesno) doba. Pojedini kadrovi jesu funkcionalno *opisni* (daju na uvid snimljene predmete na dostatno raspoznavateljski pristupačan način, točno toliko da vidimo o kakvom se dokumentu radi), ali sam slijed, odn. ukupna struktura izlaganja nije ni po čemu specifično opisna, odnosno prizorno-opisno povezana.

Kako između kadrova, prevladavajuće, ne postoji nikakva prizorna povezanost, a pogotovo ne neki prizorni (vremenski i/ili prostorni) kontinuitet koji se podrazumijeva u pripovjednom i opisnom izlaganju, pretpostavka je da bi mogla biti riječ o tzv. *asocijativnom izlaganju* (poznatije kao “asocijativna montaža”), onom koje podrazumijeva montažno nadovezivanje prizorno heterogenih kadrova, odn. kadrova koji se ne povezuju u koherentno izlaganje po njihovim prizornim vezama (ili bar ne ponajprije po njima) nego po nekim “asocijativnim” vezama, tj. na temelju nekog nadprizornoga, apstraktnijega načela svrstavanja u isto izlaganje (usp. Turković, 2006). No, prema uobičajenim poimanjima *asocijativne montaže* (i implicitno *asocijativnog izlaganja*) nju se vezuje uz pojmovno ili poetsko izlaganje (usp. *ibid.*). A je li to moguće s ovim opisanim primjerom liste?

Moglo bi se činiti da *pojmovno izlaganje* (usp. Turković, 2004) najbliže tumači strukturu ovog videa, jer se pretpostavlja da ga se je radilo prema nekom općenitom kriteriju izbora sastavnih jedinica, tj. prema nekom pojmovnom razredu. Primjerice, nizom fotografija u *Arhivi BH5* teži se stvoriti neka opća poimateljska, spoznajna predodžba o Gotovčevu izgledu tijekom vremena,

2 Postavlja se još jedno vrlo temeljno pitanje: kada slijed dijakozitiva (slajdova) prestaje biti “projekcijom slajdova”, a postaje “projekcijom/reprodukcijom videodjela”, naravno, osobita videodjela, onoga koje je sastavljeno isključivo od fotografija. Riječ je o vrsti

tzv. *kinestatičkih* audiovizualnih djela – filmova ili videa u kojima se čestim pomacima vizure predočavaju statična djela: slikarska djela, fotografije, dokumenti... No to je problem za posebno razmatranje.

njegovu raznovrsnom opusu, o kontekstima njegova nastajanja i njegovu javnom odjeku, nekim njegovim predmetima i dokumentima... Ali, ne opaža se nikakva specifičnija općenita teza koju bi se razvijalo, kumulacija dokumenata nije usmjerena na to da gledatelju specificira kakva bi to opća predodžba trebala biti, nema argumentacijskoga ili pak demonstracijskoga slijeda koji bismo mogli pratiti i koji bi nekamo vodio... Riječ je o tek gotovo nasumičnoj nagomilanosti dokumenata danoj za moguća potonja korištenja i naknadna tumačenja (kojih u ovom videu nema).

A nije riječ ni o *poetskom izlaganju* (usp. Turković, 2010) – nema tu nikakve indikacije da se imalo htjelo “poetizirati” ono što se predočava. Kadrovi su snimani likovno vrlo nemarno, tek da bi predočili dokumente, pomaci vizure su gotovo mehanički (vjerojatno generirani programom za prezentaciju slajdova) pa je očita svrha videa da dađe razmjerno veliku zbirku dokumenata na pregled, a ne da bi bili likovno sugestivni, da bi pobuđivali neko osobito raspoloženje, artikulirali neku osobitu senzibilnost.

Posljednja tvrdnja da je svrha ovog videa da nam da *zbirku* dokumenata na uvid (a na to upućuje i sam naziv videa – *arhiva*), bez neke uspostavljene pojmovne ili poetske interpretacije, može, međutim, biti uputa na mogućí odgovor na polazno pitanje o kakvom bi se tu izlaganju moglo raditi.

Pojam liste

Riječ je o svojevrsnoj *videolisti* dokumenata.

Nije da *lista* kao tip izlaganja nije već uočena i imenovana. U retoričkoj tradiciji koja razmatra književne postupke govorilo se o *figuri enumeracije*, *figuri nabiranja* (usp. Bagić, 2012: 99–100; Galperin, 1977: 216–217), dok su Belknap, Eco i Spufford dali prednost terminu *liste* kao rodnomu pojmu ne samo za različite oblike enumeracija,³ tj. stilskih figura u književnome djelu, nego i kao općenit izlagački tip koji se nalazi u različitim tipovima književno-umjetničkih, ali i književno-neumjetničkih djela, a po Eco u djela koja nisu verbalna, nisu književna. Umberto Eco u svojoj knjizi posvećenoj listama uz književne primjere razmatra i slikarske, izložbene pa i filmske, smatrajući *listu* općim transmedijskim načelom izlaganja.

Uzimajući u obzir tako identificiran fenomen, načelo izlaganja u *Arhivi BH5* prikladno je smatrati *listom*, prikupljanjem i slaganjem snimaka dokumenata u niz na jednom medijskom mjestu (u sklopu videa), *listom* koja je sastavljena onako kako u životu sastavljamo različite liste, poput, recimo, popisa knjiga koje moramo pročitati ili popisa videa koje imamo u policama, popisa namirnica koje moramo kupiti na tržnici ili u trgovini, a koji smo sastavili doma, na papiriću što ga nosimo sa sobom kao podsjetnik, ili popisa dnevnih obveza koji zapisujemo u svoj notes itd. Takve liste Belknap naziva *pragmatičnim* odnosno *utilitarnim listama*, tj. listama koje se izrađuju kako bi se bolje snašli u konkretnim životnim okolnostima. Takvima su, uz navedene primjere, i telefonski imenici, sadržaji u knjigama i časopisima, kazala pojmova i imena u knjigama, niz imena na ploči zvona kraj ulaza u stambenu zgradu, inventurne liste koje se godišnje rade po ustanovama i prodavaonicama, liste kandidata pri izborima, liste najgledanijih filmova, popis dnevnoga programa neke televizijske postaje u dnevnim novinama ili na internetskoj stranici, proizvodni i trgovački katalogi proizvoda, liste direktorija i dokumenata na raspolaganju u računalu itd. Zapravo je neizmjereno područje uporabnih lista, koje su se, pak, vrlo malo posebno proučavale i razmatrale

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Pojmovi *liste* i *enumeracije*, tj. *nabiranja*, vezani su – nabiranjem tvorimo *listu*, *lista* je ostvarenje nabiranja u obliku *nabralačkog zapisa*, i često se ti pojmovi rabe naizmjenice podrazumijevajući različite

aspekte iste izlagačke pojave. Utoliko i ja ovdje rabim istodobno i termin *filmska lista* i termin *nabralačko izlaganje*, te *nabiranje* kao strukturalno načelo liste.

kao važan komunikacijski oblik (pa i samokomunikacijski – tj. kao komunikacija sa samim sobom s pomoću zapisa).

Pa iako nam vjerojatno nikada ne bi samo od sebe palo na pamet da filmove i videa povežemo s listama, a pogotovo da načelo nizanja, nabiranja držimo važnim organizacijskim načelom filmskog izlaganja koje bismo trebali posebno raspravljački tematizirati, primjer *Arhive BH5* tjera nas da preberemo po svojem gledateljskom iskustvu i da – vjerojatno na vlastito čuđenje – otkrijemo da itekako ima filmova i videodjela, ili njihovih posebnih dijelova što su organizirani ponajprije po načelu liste.⁴

Krenemo li – imajući na umu područje pragmatičnih lista – pretraživati internetske videostranice (npr. YouTube, Vimeo), pronaći ćemo mnoge primjere videa rađenih isključivo kao liste, bilo kao liste fotografija ili kao liste pojedinačnih živih snimaka. Zadamo li npr. pojam *catalogue*, naletjet ćemo na niz videa, uglavnom djevojaka, koje, često u jednom kadru, daju pregled stvari koje su tek kupile, pokazujući i komentirajući jednu po jednu; naići će se na svojevrsne trgovačke kataloge, svojevrsne reklame – niz fotografija, a ponekad i živih snimaka – namještaja, automobila, pekarskih, modnih proizvoda... što se nude na tržištu ili u nekoj trgovini, ili koje nudi neki proizvođač.⁵ No, zadate li riječ *lists*, najčešće će vam se *izlistati* liste od npr. 10 primjeraka nečega: npr. 10 najgledanijih filmova, 10 najboljih znanstvenofantastičnih filmova, 10 filmova koji obrađuju odnos mašte i stvarnosti itd.⁶

Kad je tako, kad doista postoje filmska i videoizlaganja (filmska i videodjela) organizirana isključivo kao liste, onda takav tip izlaganja možemo mirno izdvojiti kao poseban tip izlaganja s vlastitim nazivom – *filmskom listom* ili *nabralačkim izlaganjem*.⁷

HRVOJE
TURKOVIĆ:
POJAM
FILMSKE LISTE
– NABRA-
JALAČKOG
IZLAGANJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 U mojem dugogodišnjem razmišljanju o vrstama strukturiranja filmskog izlaganja, ideja da postoji takav izdvojeni tip izlaganja koji nije svodiv na tipove koje sam do tada razmatrao javila se prilično kasno, jer sam taj tip pronalazio stopljen s drugim tipovima izlaganja, ponajviše s poetskim, pa nije bilo jasno može li se izdvojiti iz njega kao poseban tip izlaganja ili kao tek jedan od oblika poetskog izlaganja. Ohrabrenje da se liste mogu uzeti kao samostalan tip izlaganja dao mi je Uberto Eco svojom knjigom *Beskonačnost lista* (*The Infinity of Lists*, 2009), jer, kako je prije spomenuto, on načelo liste nalazi ne samo u poetskim djelima nego i u proznim, kao i u svakodnevnim (neumjetničkim) zapisima i pojavama, ustanovljava ga u različitim umjetnostima, osobito u slikarstvu, ali i filmu. Iako sam se mnogo ranije sreo s raspravljanjem Bordwella i Thompsona o “kategorijskoj formi” u dokumentarnome filmu (u ranom izdanju knjige *Art of Film*) – koje je zapravo rasprava o nabralačkom izlaganju – nisam je tada shvatio kao isticanje posebnog općeg tipa izlaganja, jer je njima manje važan ovaj *nabralački, listovski*, aspekt izlaganja (koje smatraju “jednostavnim” i potenci-

jalo dosadnim strukturiranjem izlaganja, pa očito ne toliko zanimljivim za analizu) pa im je – kako se vidi iz naziva koji toj “formi” daje – važnija činjenica da tu postoji neki opći kriterij, kategorija prema kojoj se biraju i montažno nižu primjerci kategorije. Dakle, ne tematizira nizanje, nego “kategoriziranje” i “grupiranje” u kategoriju. Tako mi njegov pojam nije postao teorijski relevantnim sve dok mu se nisam u pripremanju za ovaj tekst vratio tražeći obrađuje li i on gdje i nabralački tip izlaganja.

5 Usp. primjerce ova dva “kataloga” – videolista: <https://www.youtube.com/watch?v=8gJQKhfS_eA>; <<https://www.youtube.com/watch?v=NGMswrtyjwU>>; posjet: 5. studenoga 2019.

6 Internetska enciklopedija *Wikipedia* ima čak i posebnu natuknicu *List of Lists* u kojoj se upućuje na različite liste koje se na njoj mogu naći. (usp. <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_lists_of_lists>; posjet: 13. veljače 2018)

7 Postoji više mogućih, značenjski vezanih, naziva koji se mogu pridati ovom tipu izlaganja, npr.: filmski popis, serijalno izlaganje, filmski nizovi, filmski

Polazna obilježja nabrajalačkog izlaganja

Vrijedno orijentacijsko određenje pojma liste daje Belknap (2004: 15):

Kako da definiramo što je to lista? Lista je formalno organiziran blok informacija sastavljen od skupa članova. [...] To će reći da je lista istodobno zbir svojih dijelova, ali i da su posrijedi dijelovi individualno uzeti. Odvojene se jedinice dodavanjem objedinjuju kako bi, kao kombinacijska cjelina, ispunile neku funkciju, a diskontinuitetom među njima čuva se individualitet svake jedinice kao pojedini slučaj, kao pojedinačni atribut, pojedinačni predmet ili osoba. Poput konjunkcije ‘i’, lista istodobno povezuje i odvaja. Svaka jedinica na listi posjeduje individualno značenje, ali također i posebno značenje time što je s ostalim jedinicama članicom kompilacije (iako to ne znači da su jedinice uvijek jednako važne).⁸

Slično je korisna i odredba Ilije Romanova Galperina:

Enumeracija je stilsko sredstvo kojim se odvojene stvari, objekti, pojave, svojstva, akcije imenuju jedno po jedno tako da proizvedu lanac s vezama koje su prisiljene da pokažu neku vrstu

spiskovi... Izabirem naziv filmske liste usporedno s nabrajalačkim izlaganjem (kako bih u termin uključio i pojam izlaganja), jer mi se čini da su oba intuitivno najindikativnija. Taj tip izlaganja Bordwell i Thompson obrađuju, kako je već spomenuto u ranijoj bilješci, pod nazivom *kategorijska forma* (engl. *categorical form*) (Bordwell i Thompson, 2008: 343–348). Spufford (1989: 7–8) upozorava na problem statusa liste: može li se ona uzeti kao posebna književna vrsta ili tek kao formalni okvir – poput paragrafa u tekstu – koji se može ispunjavati bilo čime. Njegov je odgovor da se liste treba uzeti kao nešto izdvojivo, jer s kojom se god svrhom pravile, uvijek su vrlo prepoznatljive. (*They are too recognizable, whatever use they are put to, for it to be possible to claim that they are wholly subordinated to the medium they are found in.*) Ipak, po njemu one su “stilske figure”, čime slijedi tradiciju koja ima na umu samo lokalne “enumeracije” kao predmet retoričkog razmatranja. **8** U engleskom izvorniku: *How do we define what a list is? A list is a formally organized block of information that is composed of a set of members. [...] This is to say that the list is simultaneously the sum of its parts and the individual parts themselves. By accretion, the separate units cohere to fulfil some function as a combined whole, and by discontinuity the individuality of each unit is maintained as a par-*

ticular instance, a particular attribute, a particular object or person. Like the conjunction and, the list joins and separates at the same time. Each unit in a list possesses an individual significance but also a specific meaning by virtue of its membership with the other units in the compilation (though this is not to say that the units are always equally significant). Evo još nekih i za filmski slučaj primjenjivih definicija liste: “popis imena, proizvoda, artikala, prema jednokratnoj neposrednoj svrsi [biti na listi; lista putnika; lista proizvoda; lista čekanja]” (Hrvatski jezični portal, <<http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>>; posjet: 16. listopada 2017); “Serija imena, riječi ili drugih jedinica ispisanih ili zamišljenih jednih iza drugih: kupovna lista, lista gostiju, lista stvari koje treba napraviti.” *A series of names, words, or other items written, printed, or imagined one after the other: a shopping list; a guest list; a list of things to do.; The Free Dictionary*, <<http://www.thefreedictionary.com/list>>, pristupljeno 17. listopada 2017); “baza podataka koja sadrži uređen spektar jedinica (imena ili tema)” (*a database containing an ordered array of items (names or topics)*); *Mnemonic Dictionary*, <<http://www.mnemonicdictionary.com/word/list>>, posjet: 17. listopada 2017).

*semantičke homogenosti – jer su u istom sintaktičkom položaju (homogeni dijelovi govora) – ma koliko pomisao na to bila strana.*⁹

Pokušajmo razlučiti sastavnice ovih definicija, uz dodatno uvedena određenja, imajući na umu polazno predočenu filmsku listu, ali i druge kojih se možemo prisjetiti.

a) Liste su priopćajne cjeline – filmske izlagačke cjeline, odn. kad je riječ o jeziku ili/i slikama samostalni tekstovi, dijelovi tekstova, svesci i dr. Njima se komunicira, priopćava nešto o određenom skupu pojava, i to vrijedi i kad to čovjek radi sam za sebe, kao svoj podsjetnik (npr. popis za kupnju na tržnici, popis dnevnih obveza, popis životnih zadataka i sl.). (To je ono na što upućuje Galperin kad govori da se jedinice javljaju u istom sintaktičkom “položaju” – tj. u istom sintaktičkom slijedu, “lancu”, a slijed u sklopu jedinstvenoga govora).

b) Jedinice koje se javljaju u sklopu liste javljaju se kao *samostalne jedinice*, one koje mogu stajati i odvojeno od liste, odnosno, one se, kad se javljaju u sklopu liste, doživljavaju kao *samostojne jedinice*, one koje imaju dostatnu vlastitu vrijednost da se pojedinačno uzmu u obzir. U *Arhivi BH5* svaki kadar ima vlastitu *dokumentacijsku vrijednost*, određeni je *pojedinačan dokument* vezan uz Gotovčev život i tu vrijednost ima neovisno o drugim kadrovima u videu. Samostalnost jedinica često je pojačana time što listu čine međusobno naglašeno heterogene, raznorodne jedinice: u *Arhivi BH5* svaki je kadar fotografija koja, uglavnom, predstavlja nešto posve drugo od prethodne, neki drugi objekt.¹⁰

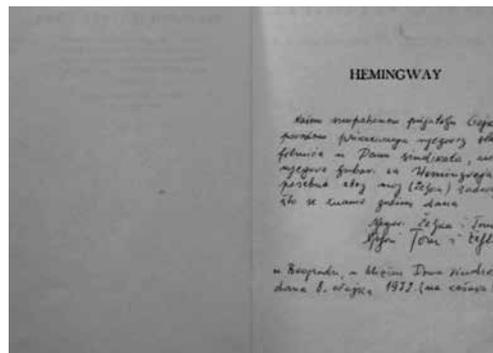
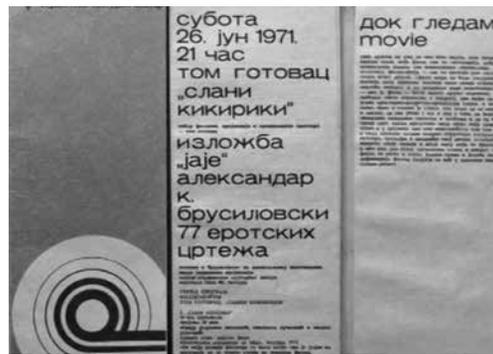
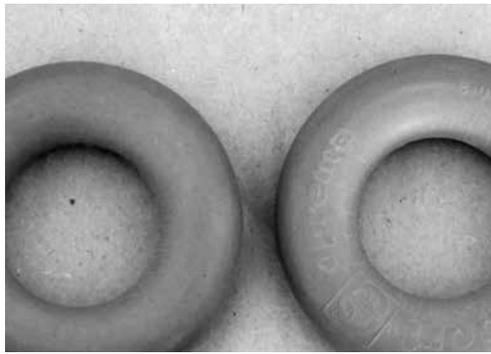
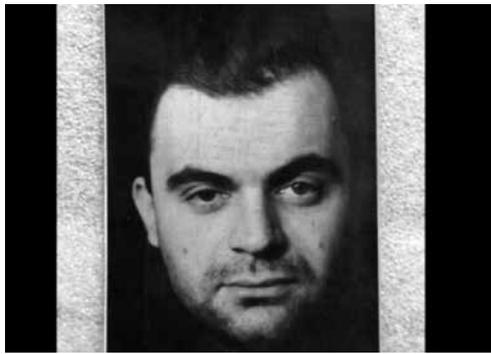
c) Samostalnost jedinica u filmskoj listi pojačana je i time – kako to utvrđuje Belknap – što među njima postoji naznačen, naglašen *diskontinuitet*. Između kadrova u sklopu liste obvezno je diskontinuirani prijelaz,¹¹ uvjetovan, s jedne strane, nepostojanjem indikacija prizornih veza među kadrovima, tj. montažnoga kontinuiteta (od kadra do kadra ne prati se isti prizor, isti predmeti, isti ambijenti, isto zbivanje, nema motivacije montažnoga prijelaza, tj. prethodni kadar ničim ne najavljuje sljedeći i dr.), a prizorna nepovezanost nameće se prije spomenutom naglašenom međusobnom heterogenošću pokazanih prizora u uzastopnim kadrovima koja podrazumijeva očiti montažni diskontinuitet. Taj se montažni diskontinuitet ponegdje obilježava i optički (npr. preta-

9 Enumeration is a stylistic device by which separate things, objects, phenomena, properties, actions are named one by one so that they produce a chain, the links of which, being syntactically in the same position (homogeneous parts of speech), are forced to display some kind of semantic homogeneity, remote though it may seem. (Galperin, 1977: 216)

10 Primjerice fotografski portret Gotovca, sav u monokromnom zelenome, nalijepljen na nekom zidu, smjenjuje okomita sekvenca od četiri crno-bijelih fotografija Gotovca i još jedne osobe snimljena u automatu za fotografiranje, potom slijedi kadar dvaju kolutova na ružičastoj pozadini, potom krpica na sličnoj pozadini na kojoj se nalazi zaštitni znak Lacoste (zeleni krokodil i riječ Lacoste), potom snimka, na istoj podlozi, CD-a na kojem je flomasterom ispisan

tekst, pa zajednička snimka triju stranica kataloga Studentskoga kulturnog centra, potom snimka dijela letka Drame Ateljea 212 za predstavu *Žuta Gordana* Mihića na kojem su rukom ispravljena imena glumaca kraj nekih uloga (i umetnuto ime Gotovca u ulozu Velikoga), pa snimka naslovne stranice knjige s naslovom: “Ljubiša Jeremić *Nova srpska pripovijetka*”, i tako dalje. (usp. Slikovna tabla 1)

11 O diskontinuiranom montažnome prijelazu usporedi članak “Montaža” u *Filmskoj enciklopediji* 2, Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, 1985 (također: <https://www.academia.edu/5527082/Montaža_Editing_encyclopedic_entry_>); odn. natuknicu “diskontinuirana montaža” u *Filmskom leksikonu* istog izdavača, <<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=345>>; posjet: 18. veljače 2017.



panjem, zavjesama i dr.) ili/i vizualnim kontrastom, onako kako se kod verbalnih lista nabrajalačke jedinice (riječi ili sklopovi riječi) odvajaju zarezom (kod nabiranja u sklopu rečenice), ili se redaju u obliku stupca, jedna ispod druge, svaka u novom retku (kao npr. u telefonskom imeniku).

d) Htjeli-ne htjeli, lista stvara kontekst za *uzajamno uspoređivanje* jedinica na listi. Samim tim što se određene jedinice nađu na listi, na jednom izlagački povezanom (sintaktičkom, sintagmatskom) mjestu, dakle u nekom formalnom poretku u sklopu neke jedinstvene cjeline (na papiriću za tržnicu, u retku u književnome djelu, u stupcu formulara kod inventura, u slijedu kadrova u sklopu videa ili filma...) stvara se potencijalni *poredbeni kontekst*: ne može se *poredbeno* ne uočiti prvo njihova različitost, potom varijabilnost (različitost u mogućoj sličnosti), a ponegdje i sličnost ili povezanost. Poredba se javlja kao posljedica neizbježne težnje za naslućivanjem što to povezuje sve te nanizane pojedinačne pojave da su se našle na zajedničkoj listi.

Čime dolazimo do sljedećeg podrazumijevanja.

e) Iako se može zamisliti lista posve sastavljena od nasumično izabranih jedinica, biranih bez razlučiva kriterija,¹² uglavnom se podrazumijeva i uglavnom postoji specificiran kriterij, ili splet kriterija, po kojima se biraju jedinice koje će ući na listu.¹³ Kad taj kriterij i nije nekako okolno naznačen (npr. naslovom liste: *rječnik, telefonski imenik, inventurna lista, kazalo, katalog* i dr.), sama činjenica da su se jedinice našle u jedinstvenom prostornom ili prostorno-vremenskom, povezanom nizu te da ih, htjeli-ne htjeli, poredbeno pregledavamo tjera nas na traganje za bar *nekim* "kriterijem" po kojem su stavljene skupa, jedna do druge, u zajednički niz.

Obično, videći bilo koju listu, podrazumijevamo da ona ima neku svoju izlagačku svrhu, da je sastavljena s nekom svrhom, dakle i kriterijem. Belknap spominje *funkciju* liste, a ta funkcija, svrha, zadaje kriterij po kojem će se birati koje će jedinice ući na listu. Recimo, kriterij sastavljanja liste onoga što želimo kupiti na tržnici određen je onime što nemamo u kući, a potrebno nam je za željeno funkcioniranje kod kuće, a k tome, određeno je i time što bi se moglo naći u ponudi na

12 Umberto Eco (2009) takve liste naziva *kaotičnim listama* i upozorava da se one mogu naći unutar književnog djela gdje zadobivaju još posebniju retoričku funkciju od one koju inače znadu imati liste u književnom djelu, i za to daje primjere iz različitih djela.

13 Sad, postoji jedan vrlo općenit kriterij po kojem jedinice ulaze na listu, čak i onu nasumičnu, a to je, uvjetno ga nazovimo, *medijski kriterij*. Naime, verbalne liste (npr. spisak namirnica koje namjeravamo kupiti) sastoje se od *riječi* koje se nižu u govoru ili u jedinstvenom tekstu, ma koliko te riječi označavale vrlo različite stvari; filmska lista sastoji se obavezno od *kadrova* na jednoj filmskoj vrpici ili nekom pojedinačnom nosaču audiovizualnih informacija i gleda se s jedinstvene projekcije ili emisije, ma koliko ti kadrovi imali heterogene sadržaje i nikakvu drugu povezanost osim one "mehaničko" montažne. Slikovne liste (npr. stranica u novinama na kojoj se nalaze fotografije ili crteži različitih predmeta koji se nude

na prodaju u nekom trgovačkom lancu; ili katalogi u kojima se nižu stranice slika proizvoda) jesu *slikovne*, na jedinstvenoj stranici ili u "listalačkom" slijedu stranica, ma koliko bile slikama vrlo raznorodnih predmeta. No, zamislive su i višemedijske liste, da se primjerice u sklopu retka nakon niza riječi, nađe crtarija, ili mala fotografija u veličini slova, neka brojka itd. Tu se, pak, podrazumijevaju neki kontekstualni uvjeti da bismo medijski različite jedinice smatrali pripadnicama jedne liste, istog tipa izlaganja ili "izložbe" (displeja) – opet da se nalaze npr. na istoj stranici, na istoj vrpici, na istoj podlozi... Međutim, taj "medijski kriterij" je aprioran, on određuje listu kao jedinstven "tekst", ali ne određuje posebne kriterije po kojima će se specifično birati određene riječi u verbalnu listu, koje specifično slike u slikovnu listu, koji određeni kadrovi će se birati da uđu u filmsku listu, a o njima je ovdje riječ.

tržnici ili u trgovini u koju idemo. Kriterij po kojem je sastavljena opisana filmska lista dan je u naslovu: riječ je o *arhivi* (zbirci), a arhivska zbirka se u pravilu sastoji od *dokumenata*, odn. predmeta koji imaju dokumentacijsku vrijednost, a pri tome se naznačuje da će u toj arhivi biti riječi o “dokumentaciji” vezanoj uz Tomislava Gotovca, koja može poslužiti onima koji se žele pozabaviti umjetničkim djelovanjem. Heterogenost te filmske liste je u heterogenosti dokumenata koji su relevantnim svjedočanstvom raznolikog Gotovčeva rada, raznolikih faza njegova života i odjeka njegova rada ili reakcija na njegov rad.

No, kako to osobito naglašavaju Bordwell i Thompson (2008: 343), taj je kriterij najčešće viša pojmovna kategorija u koju se uvrštavaju ili mogu uvrstiti pojedinačnosti s liste. “Telefonski imenik” je kategorija u koju ulaze imena s telefonskim brojevima; “dokumentacija” je kategorija u koju ulaze svi sadržaji kadrova *Arhive BH5*, itd.

f) Osim pitanja izbora jedinica koje ulaze na listu, postavlja se i pitanje *redosljedja*, *rasporedja* jedinica na listi. Jest da se jedinice, kadrovi u *Arhivi BH5*, redaju, ali to redanje nije posebno specificirano. Listu tipično ne obilježava *nadovezivanje* (da sljedeća jedinica, na ovaj ili onaj način, proizlazi iz prethodne ili se prostorno-vremenski nadovezuje na nju, kako je to pri argumentaciji ili pripovijedanju), ni to da sljedeća jedinica nekako dopunjuje prethodnu u sklopu podrazumijevane cjeline (kako je to u opisu), nego je obilježava, kako to ističe Belknap – *dodavanje*. Sljedeća jedinica *pridružuje se*, *dodaje* prethodnoj bez obaveze da se obazire na to kakva je prethodna jedinica. Na listi nema nikakve obaveze da se pridruživanje jedinica odvija prema nekoj neposrednoj (prizornoj) značenjskoj vezi među uzastopnim jedinicama, zato jedinice na listi mogu biti potpuno heterogene, različite i raznovrsne. Primjerice, iako sljedeći naziv u pojmovnom kazalu neke znanstvene knjige mora slijediti po abecednom redu, koji će se naziv naći jedan ispod drugog ne ovisi o nepostojećim ili postojećim značenjskim vezama između riječi iznad i riječi ispod u stupcu kazala, nego tek o tome da prva slova tih riječi slijede po abecedi. Ako se i mogu uspostaviti značenjske veze između jedinica u slijedu (npr. iza termina *proizvod* slijedi termin *proizvodnja*, a potom *proizvođač*), to sa stajališta ustrojavanja lista nije nimalo obvezno, eventualno se javlja kao dodatna crta takve liste. U našem filmskom primjeru, recimo, ne vidi se zašto se kadar krpice sa zaštitnim znakom *Lacoste*a javlja baš nakon kadra dvaju koluta, a zašto se kadar dvaju koluta javlja nakon kadra trake portretnih fotografija iz automata. Među sadržajima tih kadrova nema nikakve izravne značenjske veze.

No, iako se značenjske veze među jedinicama ne podrazumijevaju, nisu nimalo obvezatne, ne znači da ih ne može biti i da ih ponegdje nema. Načelo dodavanja jedino indicira da među jedinicama *ne mora biti* nekih značenjskih veza, ali ne uvjetuje da tih veza uopće nema, da se ne mogu uspostaviti poneke bliže značenjske veze među jedinicama. Kao npr. da povremeno možemo uočiti stanovitu opisnu vezu među jedinicama u *Arhivi BH5*, ondje gdje prvo vidimo korice knjige ili kataloga, a potom tekst koji bi mogao biti tekst iz te knjige ili kataloga.¹⁴

S druge strane, kad su liste dugačke, kao npr. one u telefonskom imeniku, kazalu neke knjige, inventurnoj listi, katalogu knjiga, rječniku, telefonskom imeniku, a postoji potreba da se u trenutku pronade određena jedinica s liste, obično će se nametnuti arbitran, ali funkcionalan poredak, onaj koji olakšava pronalaženje tražene jedinice. U verbalnim listama to je obično abe-

14 Doista, Jeremić je u zbirci, naslovnici koje vidimo u jednom kadru *Arhive BH5*, objavio Gotovčev tekst/priču *Grupno uživanje u javnom prostoru* držeći je antologijskom (Jeremić, Ljubiša /ur./, 1972, *Nova srpska pripovetka*, Beograd: Književna omladina Srbije)

– pa snimka korica s naslovom knjige daje prizorni kontekst za potom danu snimku samog Gotovčeva teksta koji ne vidimo na stranici knjige nego posebne publikacije (gdje je vjerojatno izvorno objavljen). Tu postoji značenjska veza, ali ne i prostorno-sastavna.

cedni poredak. Riječi su na listi poredane po abecednom redu početnoga slova riječi što čine listu (a potom i sljedećih po redu slova). Abecedni poredak može postati odredben i po slijedu kadrova i na filmskoj listi, dakako onda kad se u kadrovima javljaju slova ili riječi. Primjerice, u *Zornovoj lemi* (*Zorn's Lemma*, Hollis Frampton, 1970) nakon dugačkog kadra snježnog krajolika javlja se sekvencija kadrova pojedinih slova što se redaju po abecedi, a potom kreće nekoliko sekvenci kadrova zatečenih natpisa na gradskim ulicama koji se redaju abecednim redom prvih slova tih natpisa. Natpisi, kao i gradski ambijenti u kojima se zatječu, ne mogu biti međusobno različiti nego što su u tom filmu i među njima nema nikakve smislene verbalne ili pokazane ambijentalne veze (veze su tek opće, jer se riječi pronalaze po ulicama nekog, vjerojatno istog, grada), ali svejedno po svojem prvom slovu čine abecedni poredak te je abecedni poredak ujedno i kriterij po kojemu su natpisi birani da ih se snimi u poseban kadar i da ih se montažno složi po njihovu abecednu redu.

f) Nisu ni sve pragmatične liste, pa ni liste što se javljaju u sklopu ambicioznijega filmskog djela, nužno rađene jednoobrazno, prema jedinstvenu kriteriju. Npr. jedinice na popisu za kupnju u trgovačkom centru možemo grupirati prema odjelima u trgovini: dio popisa odnosi se npr. na ono što moramo kupiti na odjelu voća i povrća, dio popisa odnosi se na odjel s mliječnim proizvodima, a dio na odjel s kupaoničkim i kuhinjskim potrepštinama.

Naime, lista može biti *segmentirana*, sastavljena od *podlista*. Tako je npr. i u navedenim dijelovima *Zornove leme*: jedna se sekvencija sastoji od smjene kadrova s pojedinim slovima abecede, a više se sljedećih sekvenci sastoji od smjene kadrova cijelih riječi s abecednim poretom prema prvome slovu tih riječi, s time da se takav slijed (sad različitih riječi od onih u prethodnome slijedu) ponavlja ispočetka kad se dovrši prvi abecedni slijed. Lista je očigledno segmentirana i rekurzivna, sastoji se od više uzastopnih nabrjalačkih sekvenci.

Hipoteza o svrsi pragmatičnih lista i njihovim standardnim svojstvima

Koja je polazna svrha lista?

Liste su jedan od najjednostavnijih oblika *organizacije znanja*,¹⁵ “da se svijet organizira u jeziku”,¹⁶ a u našem slučaju “u filmskom izlaganju”.

Čini se da je počelni razlog nabrjalačkoga popisivanja, prvo, u tome da se vidi što sve ima jediničnoga – pojedinačnoga ili posebnoga – u nekom području interesa, a što čovjek ne mora prigodno sve imati na umu. Kod liste je najvažnije dobiti pregled nad pojedinačnostima, a tek sekundarno, a ponekad i posve nevažno – steći uvid u kategoriju (što Bordwell i Thompson raz-

15 Bordwell i Thompson, raspravljajući o “tipovima oblika” u dokumentarnome filmu, funkciju *kategorijske forme*, prema kojoj se izrađuju svojevrstne filmske liste, upravo određuje kao oblik “organiziranja znanja o svijetu” (*Categories are groupings that individuals or societies create to organize their knowledge of the world.*, Bordwell i Thompson, 2008: 343). Također, razmatrajući taksonomije, Heather Hedden u svojoj knjizi (Hedden, 2004) u mnogo navrata upozorava na to da su taksonomije i taksonomske liste važan način da se na uporabno pristupačan način organizira znanje.

16 Prema Spuffordu liste su pragmatično sveprisutne i od temeljnih oblika da se svijet organizira u nekom komunikacijskom mediju (za Spufforda to je jezik): “Veći dio svog života, [liste,] kao najosnovniji način da se svijet organizira u jeziku, odigravaju se izvan književnosti. Nitko ne naškraba koristan sonet prije nego što ode u kupnju. Svatko rabi liste.” (*Most of their life, as one of the most basically useful ways of ordering the world in language, happens outside literature. No one scribbles down a helpful sonnet before going shopping. Everyone uses lists.*, Spufford, 1989: 2). Stvaralačka uporaba liste skriveno se ili izričito oslanja na neizbježno svakodnevno iskustvo s konstrukcijom različitih uporabnih lista.

matraju kao prioritetno za liste). Da bi u važnom trenutku mogao imati na uvid sve pojedinačno što mu je važno, potrebno je da to nekako bude zabilježeno na jednom mjestu, uklopljeno u neki jedinstven pregledan priopćajni niz, a nizanje jednoga iza drugoga (ili jednoga ispod drugoga) najpristupačniji je i najjednostavniji način organizacije jediničnoga. Liste, kad se javljaju u obliku zapisa, mnemoničkim su pomagalom kojim se dobiva pregled nad većim brojem pojedinačnih stvari što su od prigodne razmatralačke ili djelatne važnosti.¹⁷

Ima još nešto važno s listom kao “organizatorom znanja”. Naime, svrstavanje pa i najheterogenijih jedinica na zajedničku listu ima, htjelo-se-nehtjelo, *pojmovno-kategorizacijski efekt*. Time se uspostavlja listom određen skup jedinica s implikacijom da te jedinice imaju nešto zajedničko, barem na nekoj, ma koliko udaljenoj razini općenitosti (ili kako je to Galperin utvrdio: liste sugeriraju stanovitu “semantičku homogenost” niza). Činjenica je da se često neku općenitu kategoriju najlakše svladava tako da se nabrajaju pojedinačni primjerci koje ta kategorija obuhvaća. Primjerice, kad se hoće da dijete usvoji neku jezičnu kategoriju (da usvoji pojam i naziv za njega), da stvori, recimo, kategoriju *žuta boja*, najčešće se to čini tako da se ide od jednoga žutog predmeta do nekoga posve drugog, pokazuje na njega, i govori “žuto”.¹⁸ Zapravo, jedna od najpristupačnijih definicija nekog općenitog pojma jest tzv. *ostenzivna* ili *pokazna definicija*, ona kojom se sadržaj nekog općenitoga, rodnoga pojma svladava tako da se pokazuje na pojedinačne primjerke koje taj pojam obuhvaća.¹⁹

17 Može se spekulirati u kojim su to motivacijskim kontekstima bile potrebne liste. Očito su nam liste potrebne kad broj stvari koje posjedujemo, ili kojima trebamo baratati, o njima voditi računa, premašuje mogućnosti trenutnog pamćenja (tzv. radne memorije) pa nam treba sustavan napor da se svih prisjetimo, treba nam da ih okupimo u izričitom, simboličnom, dugoročnom (mnemonički “uvježbanom” i prisjećanju raspoloživom) pamćenju, a najbolje, opet, u “vanjskom pamćenju” – tj. na listama zapisanima u nekom komunikacijskom mediju, kako bismo tako dobili sve čega se treba prisjetiti na trenutačno raspolaganje kad nam to zatreba, bez propusta našeg prigodnog pamćenja. Također, liste su korisne kad su stvari u životu rasute, nalaze se na različitim ne odmah pristupanim mjestima, pa liste daju pregled nad tim koje sve stvari imamo.

18 Belknap, govoreći o primjeru jedne liste kod Marka Twaina, upozorava na činjenicu da duže liste ponekad “naglašavaju sjajnu raznolikost” (*just inforce the splendid variety*) (2004: 17).

19 Usp. o ostenzivnoj definiciji u Turković, 2004. Jurij Lotman, uvodeći pojam “estetike istovjetnosti”, upozorava na važnost podvođenja pojedinih pojava (posebno u narodnoj književnosti) pod “jedinstven

klišej”, jedinstven pojam. U našem slučaju taj “jedinstven klišej” bila bi upravo jedinstvena lista na koju se, dodavanjem, uključuju različite jedinice. Lotman upozorava koliko spoznajnu vrijednost može imati otkrivanje, s pomoću liste, kakvih sve (listom povezivih) jedinica ima i otkrivanja po kojem se mogućem kriteriju one nalaze na listi. Evo njegovih riječi: *U to da je podvođenje raznolikih pojava stvarnosti pod jedinstven kliše mišljenja spoznajni akt, sposoban da svojom važnošću izazove veliku emocionalnu napetost, može da se uveri svako ko bi se prihvatio da promatra sa kakvim uzbuđenjem dečak, pritrčavajući raznim jelkama, neumorno ponavlja: “ovo je jelka”, “i ovo je jelka”, ili, trčeći od breze ka klenu i jelki, uzvikuje: “ovo je drvo”, “i ovo je drvo”. Time on spoznaje pojavu, odbacujući sve što čini osobenost date jelke ili date vrste i uključujući ih u opštu kategoriju. U stvari, sa tom istom pojavom se susrećemo kada u folkloru otkrivamo motiv imenovanja.* (Lotman, 1970: 248)

Ovu kategorijsku stranu nabiranja, kako je prije navedeno, osobito ističu Bordwell i Thompson (2008) nazivajući nabrajalačke tipove izlaganja “kategorijskim tipom forme”.

Dovođenjem pojedinačnih pojmova na zajedničku listu omogućuje se da oni budu – kako to Belknap naglašava – pojedinačno registrirani i uočljivi, ali na zapisnom okupu, raspoloživi za (vremenski tempiran) uvid i u svaku od njih pojedinačno kao i uvid u ukupni njihov skup.²⁰

Djelotvorno ostvarenje te svrhe podrazumijeva ispunjavanje nekih uvjeta.

Prvo, podrazumijeva se da svaka jedinica bude dostatno identifikabilna, raspoznatljiva, a to dalje podrazumijeva da primjerice riječi na listi budu ispisane tako da su čitke i razumljive, da kadrovi na filmskoj listi predočavaju svoj sadržaj na dostatno raspoznatljiv način. Traži se od kadrova da budu *opisno funkcionalni* u registriranju pojedinačnog sadržaja, naravno, funkcionalni u određenom globalnom funkcionalnom kontekstu liste. U našem primjeru *Archive BH5* to podrazumijeva da u kadru prikazan pisani dokument bude dostatno čitak, da u kadru fotografije osobe fotografija bude takva da možemo raspoznati osobu na njoj, da snimljeni predmet bude tako predočen da bude lako prepoznatljiv i sl. – jer samo tako dokument može biti valjano uporabljiv kao “dokumentacija”.

Drugo, to podrazumijeva da jedinice slijede jedna za drugom na takav način da imamo dostatno vremena pogledati svaku jedinicu zasebno kako bismo je identificirali. Svaka jedinica mora imati svoj dostatno izdvojeni prostor, odn. svoje vrijeme izloženosti u kadrovima uključenima u filmsku listu.

Treće, podrazumijeva se da se svakom jedinicom ne bavi dulje no što je potrebno da bi ju se identificiralo, kako se ne bi izgubila predodžba da je riječ o nizu jednako važnih predmeta raznolikošću kojih se također treba upoznati u preglednom slijedu i preglednom vremenu.

Četvrto, ako nije izričito naznačeno (npr. naslovom nad listom: *Telefonski imenik, Kazalo pojmova...*) koja je svrha liste (koji je kriterij dovođenja pojedinačnoga u poredak liste), od liste se očekuje da bude dovoljno dugačka, s dostatno jedinica kako bismo mogli razabrati po kojem su kriteriju te jedinice izabrane i stavljene na listu, tj. koji je kriterij sastavljanja liste. Zato će se teško dva uzastopna primjerka uzeti da tvore dostatno veliku listu za razabiranje kriterija, ali tri, četiri uzastopne jedinice već mogu uputiti na to da je riječ o listi i dati već neke indikacije o tome koji je kriterij po kojem su izabrane i stavljene na listu.²¹ K tome, barem kad je riječ o pragmatičnim listama, obično ih se izrađuje tek onda kad broj međusobno različitih jedinica o kojima treba voditi računa premašuje četiri-pet autonomnih jedinica, jer se veći broj jedinica uglavnom ne pamti na dulji rok (bez posebnih mnemoničkih napora), pa ih je potrebno zapisati kako bi bile dulje raspoložive.

Peto, budući da se liste tvore dodavanjem, a tako se i doživljavaju (kao niz dodataka), liste su vrlo često *otvorene*, tj. trpe dodavanja ili oduzimanja jedinica. Uostalom, liste, osobito jezične, često se sastoje od rodničkih pojmova (onih koje obuhvaćaju mnoge pojedinačne primjerke toga

20 Na to se, vjerujem, odnosi Belknapova rečenica iz uvodnog navoda: “To će reći da je lista istodobno zbir svojih dijelova, ali i da su posrijedi dijelovi individualno uzeti.”

21 Može se utvrditi vrlo čest slučaj da se tzv. *uklopljene liste* (one koje se javljaju u sklopu širega izlaganja koje nije nabralačko) javljaju kao niz od tri elementa, a razlog je to što su dva elementa premali broj da bi se razabrao sustavni kriterij, dok

su tri elementa najčešće dovoljna da se uoči kriterij liste, dok je, ako se kriterij uočio, unošenje četvrtog elementa suvišno. Osim toga tri se nevezane jedinice spojene u listu lako pamte, dok je pamćenje većega broja jedinica otežano, pa se u kontekstu npr. pripovijesti, ili dužega govora koji postavlja veće zahtjeve na pamćenje, tri nanizane jedinice još uvijek mogu dobro držati na pameti, kao kontrast okolini vezanijeg izlaganja.

roda) pa se u svakome trenutku može svaki jedinični rodni element na listi proširiti podlistom primjeraka koji pripadaju tom rodu. Primjerice, lista imena u telefonskom imeniku – koji je najčešće trenutačni popis svih ljudi koji imaju registrirani telefon u danom telekomunikacijskom poduzeću, može se proširivati dodavanjem novih imena ljudi s telefonom (ili brisanjem imena ljudi koji više nemaju telefon), lista dokumenata u opisanom videu *Arhiva BH5* može se dopuniti novopronađenim dokumentima itd.²² S druge strane, kratki sadržaj knjige u kojem se daju naslovi “dijelova” knjige u velikim udžbenicima (npr. Prvi dio: Filmska umjetnost i filmovanje; Drugi dio: Filmska forma; Treći dio: Filmski stil itd.) uz uključivanje naslova glavnih poglavlja, može se dopuniti potom i punim sadržajem, u kojem su navedena i potpoglavlja u sklopu poglavlja, i međunaslovi u sklopu potpoglavlja.²³

No, sve u svemu, liste su civilizacijski snažno proširene, ima indikacija da se javljaju vrlo rano u civilizacijskom okružju,²⁴ te da su transmedijskim fenomenom, jer se, kako smo vidjeli, mogu javljati ne samo kao verbalne nego i vizualne, filmske liste.

Pragmatične liste

Većinu primjera lista što nam najlakše padnu na pamet čine, doista, pragmatične, utilitarne liste, one koje su napravljene da nam olakšaju snalaženje u konkretnim životnim situacijama – npr. u kupnji na tržnici (popis za kupnju), rasporedu zadataka tijekom dana ili putnom rasporedu (itinerar), utvrđivanju koje sve uporabne stvari posjeduje neko poduzeće u danome trenutku (inventurna lista), u snalaženju u tome koliko poglavlja ima knjiga, što ona sadrže i na kojoj se stranici mogu pronaći (sadržaj knjige), koji se sve pojmovi izričito obrađuju u knjizi i gdje sve u tekstu knjige (pojmovno kazalo), kako pronaći značenje određene riječi (rječnik, leksikon, enciklopedija) ili telefonski broj (telefonski imenik) itd.

Pritom se pragmatične liste izrađuju uglavnom rutinski. Kriterij za izbor jedinica koje će doći na listu uglavnom je zadan pragmatičnom, uporabnom svrhom liste, teži biti što jednoznačniji, a

22 Prema Ecu ni jedna lista, ma koliko trenutačno izgledala konačnom (tj. obuhvaćala sve što se može obuhvatiti po danome kriteriju: npr. lista abecede obuhvaća sva slova abecede, inventurna lista obuhvaća sve predmete u nekom poduzeću) nije stvarno konačnom – u smislu da je se naknadno ne može mijenjati, pa otuda njegova metaforički pretjerana teza o “beskonačnosti lista”. No, tu očito treba razlikovati trenutačnu konačnost liste, jer ona u cijelosti popisuje sve trenutačno raspoložive jedinice, od mogućih mijena postojećega stanja, postojećega sastava jedinica, koje onda traži promjenu liste koja popisuje novo stanje (ali će i ta promijenjena lista biti konačna za taj trenutak za koji vrijedi). Na primjer inventurna lista knjiga u knjižari konačna je – popisuje sve knjige zatečene u knjižari u danome inventurnom trenutku. Naravno, do druge inventure stanje knjiga u knjižari će se promijeniti, ali kad se ponovno bude radila inventura, ona će ponovno dati konačnu listu

zatečenih knjiga. Zato je Ecovo podrazumijevanje da su sve liste načelno “beskonačne” – što je i stavio u podnaslov svoje knjige – treba uzeti vrlo skeptično, kao “teznu predrasudu”, tj. predrasudu koja proizlazi iz forsiranja polazne teze koje teoretičara čini slijepim za protuprimjere, odn. za neke stvarne osobine empirijske situacije o kojoj govori.

23 Usp. odgovarajući primjer dvaju sadržaja u knjizi *Film Art. An Introduction* (David Bordwell i Kristin Thompson, 2008), 8. izdanje, Boston, New York, London itd.: McGraw-Hill.

24 Rana sredstva za bilježenje bili su često listama: svojevrsnim “rovašima”: npr. popis dugova neke osobe, zapisi pobrojene robe, ljudi na posjedu, vremen-skih razdoblja i sl. Sumerski zapisi često su bili popisi predmeta u nečijem posjedu i liste su tu vlasničku i trgovačku popisivačku funkciju zadržale do danas. (usp. Fisher, 2001)

varira onoliko koliko su različite uporabe za koje se izrađuje lista. Isto je tako i redosljed kojim će se jedinice nizati u sklopu liste ili nasumičan (kako što padne na pamet u slijedu domišljanja što npr. kupiti na tržnici) ili algoritamski, zadan unaprijed izabranom i automatski primijenjenom metodom nizanja (npr. abecedno, kronološki). Moguće segmentiranje liste uvest će više kriterija u sastavljanje jedinstvene liste, ali će oni biti uvijek određeni nekim pragmatičnim okolnostima (prema ranijem primjeru: čovjek koji ide u kupnju u veletrgovinu može u poseban niz zapisati što kupiti na odjelu povrća, u drugi niz što kupiti na odjelu mesa, a što na odjelu kuhinjskoga pribora...). No, za većinu pragmatičnih lista segmentacija obično nije mnogobrojna ni složena, teži biti učinjena po što jednoznačnijim, odnosno standardiziranim načelima, jer segmentiranje s nejasnim ili križanim kriterijima može ugroziti uporabnu funkciju liste, učiniti listu uporabno nepreglednom.

Nešto zahtjevnijim znade biti samo prikupljanje jedinica za listu prema zadanom kriteriju, jer se svake jedinice treba prisjetiti, ili prikupiti s različitih strana (npr. dokumentaciju za arhivsku listu; imena i telefonske brojeve za upis u telefonski imenik i sl.), ali, kako smo na početku rekli, i to prikupljanje jedinica jest jasno određeno onoliko koliko su zadani kriteriji određeni.

Slično je, uglavnom nezahjevno i razabiranje o kakvoj je listi riječ u slučaju pragmatičnih lista. Obično, kako je to spomenuto, imamo neku metadiskursnu indikaciju²⁵ – kakva je npr. naslov liste koji upozorava da je ono s čime smo suočeni upravo lista, *nabralački slijed* (npr. naziv “telefonski imenik”; “arhiva”, “katalog”, “kazalo”, “lista filmova”...) – a koja nas unaprijed, pri samom pristupu listi upućuje i s kakvim je ciljem, kojom funkcijom (kojim kriterijem), sastavljena određena lista. Kad takve upute nisu unaprijed raspoložive, javlja se, naravno, recepcijski problem, odn. implicitni zahtjev da u nizu heterogenih elemenata koji čine neku listu uočimo kriterij po kojem je ta lista sastavljena, po kojem su birane jedinice koje čine listu. Kod većine pragmatičnih lista postoje javno standardizirane funkcije lista pa se njih razmjerno lako prepoznaje iz tipiziranih karakteristika jedinica u nizu. Na primjer ako se suočimo sa stupcem imena, s prezimenom na prvom, a imenom na drugom mjestu, složenih u niz po abecedi, a uz svako ime stoji višeznamenasti broj podjednako dug, ali različita sastava, lako ćemo zaključiti da je najvjerojatnije riječ o telefonskom imeniku. Ako imamo abecedni stupac imenica uz koje stoje nizovi brojeva odvojenih zarezom, najčešće u rasponu od jednoznamenastih do troznamenastih, sva je prilika da imamo posla s kazalom (npr. indeksom imena).²⁶ Praćenje redosljeda jedinica također uglavnom nije problem, jer je redosljed u većini sekvencijskih lista (za razliku od slikovnih tabli) zadan kao linearan

25 Metadiskursnom indikacijom ili signalom smatraju se oni sastojci nekog teksta ili audiovizualnoga djela koji čitatelju ili gledatelju daju na znanje, primjerice, o kakvom je priopćenju, odnosno izlaganju riječ, što da očekuje od njega, kako da se recepcijski snađe u danome izlaganju (usp. Turković, 2008). Genette (1997) takve signale vezane uz književno djelo naziva paratekstualnima. Tu funkciju imaju među ostalim naslovi knjige, odnosno naslovi lista.

26 Doduše, neke liste, osobito one nasumične, “kaotične”, mogu jako ugroziti raspoznavanje prirode liste, jer se u slijedu jedinica ne uspijeva pronaći strukturne crte koje bismo mogli izdvojiti kao indikativne za ikoji kriterij, ikoji funkciju. No upravo

nesvodiva heterogenost takve liste daje mogućnost da je shvatimo kao doista *nasumičnu* (namjerno *kaotičnu*). No, pragmatične liste u pravilu nisu kaotične, a ako imaju učestale nesustavne jedinice, smatraju se *lošim* pragmatičnim listama, onima koje slabo služe svojoj funkciji. No, kako ćemo vidjeti, i pojava prigodno nesustavnih jedinica u inače jasnoj listi, ili posve “nasumičnih” u “kaotičnoj listi”, može biti vrlo indikativna pojava u sklopu nekog tipa *nepragmatičnih* lista s kojima ćemo se odmah pozabaviti, gdje za odstupajuće “iznimke” obično postoji neki poseban dodatan sustavski, funkcijski razlog. (usp. Turković, 2008). Video *arhiva BH5* daje, zapravo, vrlo nesređenu listu pa ako netko hoće u njoj potražiti

HRVOJE
TURKOVIĆ:
POJAM
FILMSKE LISTE
– NABRALAČKOG
IZLAGANJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

(horizontalan ili vertikalni) slijed jedinica koje ili treba samo pratiti da se razabere kriterij njezina sastavljanja, pa se ubrzo, obično već nakon prve tri jedinice, može razabrati koji je to kriterij, npr. da su jedinice složene po abecedi, ili pak prema rednome broju uz naziv predmeta (npr. u inventurnim listama) i sl., pa potom možemo i napreskokce pretraživati po listi neku određenu jedinicu prema njezinu abecednom mjestu, ili po njezinu rednome broju.

Nepragmatične, stvaralačke liste: primjer videa Tomislav Gotovac

Međutim, kako se liste javljaju kao plod osobitoga formativnog truda, tj. javljaju se uglavnom kao zapisna izrađevina (ili memorirana – u usmenom nizanju), ona se daje podvrgnuti i nepragmatičnim funkcijama i njima prikladnim posebnim strukturalnim obradama liste.

Načelno gledano, svaki od u prethodnome poglavlju nabrojanih temeljnih vidova pragmatičnih lista može se učiniti nerutinskim, predmetom invencijskoga variranja i stvaralačke razrade, a time i osobitim recepcijskim zadatkom npr. za gledatelja filmske liste, pa to onda postaje jednim od osnovnih obilježja. Uvjetno takve liste nazovimo – *stvaralačkim listama*.²⁷

Primjerice cilj kojemu služe liste ne mora biti pomoć u prigodnom životnom snalaženju ljudi, nego liste, kao i svaki drugi tip izlaganja, mogu biti okrenute osobitoj artikulaciji *doživljaja*, osobitom komunikacijski modeliranom duhovnom iskustvu koje često zovemo “umjetničkim” (a tada često i “poetskim”), iako ciljevi modeliranja iskustva mogu biti usmjereni drugačije (npr. široj spoznaji, poimanju stvari) kako su to, na temeljan način, i pragmatične liste.²⁸ Drugim riječima, liste mogu biti kompatibilne s ciljevima drugih tipova izlaganja, kao lokalno retoričko sredstvo (npr. u naraciji ili pojmovnome filmu) ili kao popratna osobina (npr. kod opisa), ali i kao važna podloga za drugačiji tip izlaganja (npr. za poetsko izlaganje). Liste se mogu “zakomplicirati” uvođenjem više isprepletenih istodobnih kriterija, te dodatnom segmentacijom lista koji kriterijima pojedinih segmenata nadređuje neki globalni kriterij. I druga se polazna svojstva liste mogu ili dodatno razraditi ili preinačiti. Primjerice postulirana heterogenost jedinica liste može se “ublažiti” formalnim ujednačavanjem ili, suprotno, obilježenim, naglašenim uraznoličavanjem načina na koje će one biti predočene, čime će se potaknuti na pojačano uspoređivanje među jedinicama u slijedu (koje je u pragmatičnim listama obično tek implicitno). Također, slijed kadrova različitih jedinica u videu ili filmu može se primjerice ritmizirati (prema, npr., glazbenom ritmu), uspoređivati ili ubrzavati. Same se jedinice mogu razrađivati na osobite načine, npr. u književnosti svakom se imenovanju na listi može dodati, umetnutom rečenicom, neka karakterizacija; svaki se kadar u listi može likovno dodatno doradivati (kompozicijski, kromatski, transformativno i dr.), pa ni same jedinice ne moraju biti jednostavne itd.

Nastavak ove rasprave bit će posvećen upravo oglednom davanju uvida u neke praoblake temeljnih značajki koje vrijede za pragmatične liste kako bi lista dobila posve “nepragmatičnu” svrhu.

Uzmimo kao – poredbeno vrlo pogodan – polazni primjer nepragmatične, odn. izrazito stvaralačke liste vrlo kratak, jednogminutni video *Tomislav Gotovac* (Tomislav Gotovac, 1996),²⁹ jer on, na prvi pogled, donosi isti tip i tipski raspon dokumentacije kao i *Arhiva BH5*.

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

neki određeni dokument, mora to činiti vrteći video u zadanome slijedu sve dok ne dođe do traženoga dokumenta.

27 Belknap kao opreku *pragmatičnoj funkciji lista* navodi *umjetničku*, odn. *literarnu* funkciju (usp. Belknap, 2004: 2)

28 Usporedi moju tezu o *epistemološko-komunikacijskoj* funkciji filmskoga prikazivanja, odn. općenito filmskoga stvaralaštva u Turković, 2012.

29 Podrobniji filmografski podatci: *Tomislav Gotovac*. Produkcija Plavi film, Zagreb 1996. Scenarij i režija Tomislav Gotovac. Dokumentarno-eksperi-

I u jednom i u drugom videu ima dosta Gotovčevih fotografskih portreta iz raznih faza života, fotografija na kojima pozira s raznim ljudima, fotografskih dokumentacija njegovih performansa, snimaka raznovrsnih pisanih i tiskanih osobnih i službenih dokumenata, korica knjiga i kataloga, stranica iz dnevnih novina, revija, kataloga posvećenih njemu ili njegovu radu itd. (usp. Slikovna tabla 2). U oba slučaja riječ je o diskontinuiranoj smjeni heterogenih kadrova, kako to priliči listi, iako postoje neke razlike (ali koje još uvijek spadaju u moguće tipske varijacije pragmatičnih lista): u *Tomislavu Gotovcu* nema pomaka vizura u sklopu pojedinih kadrova, svi su kadrovi statični i nema optičkih prijelaza – svi prijelazi su rezom. I jedan i drugi video prezentiraju “dokumentaciju”: svaki kadar prikazuje po jedan dokument, a svi zajedno ilustriraju opseg života i rada Tomislava Gotovca.

Ali, uza sve ove dominantne podudarnosti, između ta dva videa razlika je golema.

Imalo iskusniji gledatelj može vrlo brzo prvo po naslovu, koji sugerira da je tema filma sam autor filma Tomislav Gotovac, ali i po samim početnim kadrovima, ustanoviti da je riječ o *autobiografskome filmu*, pri čemu je redosljed kadrova ujedno i kronološki slijed – dokumenti potječu iz odgovarajućih uzastopnih vremenskih faza Gotovčeva života: od obiteljske situacije prije njegova rođenja (niz fotografija njegovih roditelja u različitim obiteljskim i društvenim situacijama, vjerojatno prije njegova rođenja), dokument o Gotovčevu rođenju, njegove slike iz raznih faza djetinjstva, školska svjedodžba, prva osobna karta, radna knjižica, indeks s fakulteta, dopisi vezani uz izložbe, potvrde izdane na njegovo ime, portretne fotografije Gotovca iz odgovarajućih razdoblja itd. – sve do posljednjih faza prije trenutka snimanja videa.

No, važniji od stroge kronologije jest autobiografski kriterij po kojem je sastavljena, a koji joj daje osobit status.³⁰ Dokumenti u ovom videu nikako nisu neutralna zbirka dokumenata, kako je to u *Arhivi*, nego ih je izabrao autor kao one kojima pridaje osobitu autobiografsku vrijednost – birao je one koje je shvaćao važnima za razumijevanje njegova vlastita života, osobito za praćenje transformacija koje je prolazio njegov lik, što zbog protoka godina, što zbog performerski mijenjanoga vlastita izgleda u kronološki različitim performerskim nastupima (zabilježenima na fotografijama). Ondje gdje daje fotografije na kojima pozira s drugim ljudima očito bira one gdje je s ljudima koje je smatrao važnima u odgovarajućem razdoblju svojeg života. Dokumenti koje bira upućuju na ono što on smatra osobito važnim za svoj osobni, posve privatni život, ali i za svoj umjetnički (javno registriran) razvoj, za svoj umjetnički i društveni status itd. Kriterij izbora dokumenata i njihova nizanja očito je izrazito *osoban* (“autorski” osobit, individualan) za razliku od nadosobnoga predočavanja dokumenata u *Arhivi BH5*, ali i varijabilan, tj. uzima u obzir i svoje javne nastupe kao osobno važnu činjenicu.

Drugo što će prikladno iskusan gledatelj filmova ubrzo nakon početka videa moći zaključiti jest kako je riječ o *eksperimentalnom filmu* koju se tipično raspoznaje po odstupanjima od nekih temeljnih standardnih postupaka izlaganja, u ovom slučaju od prije navedenih standardnih uvjeta za dobro funkcioniranje pragmatične liste.

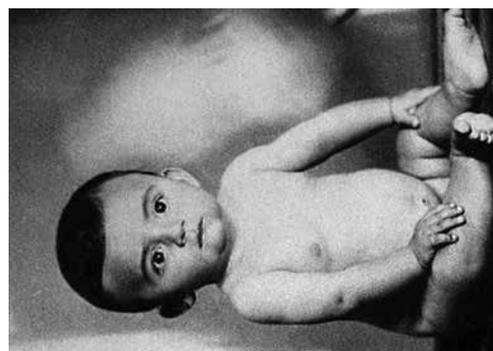
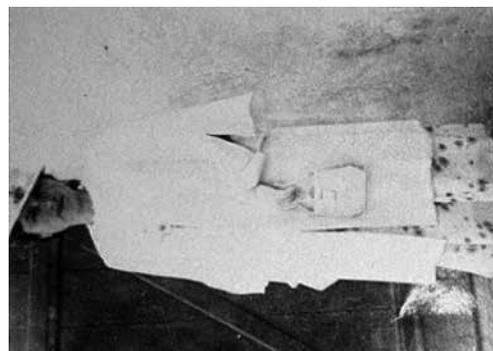
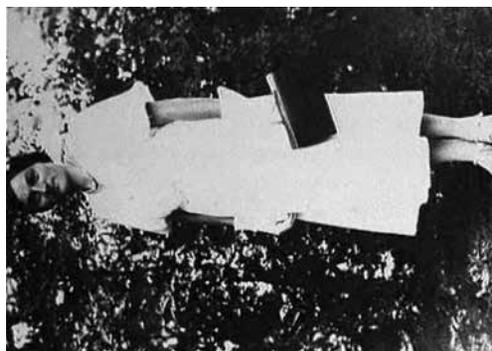
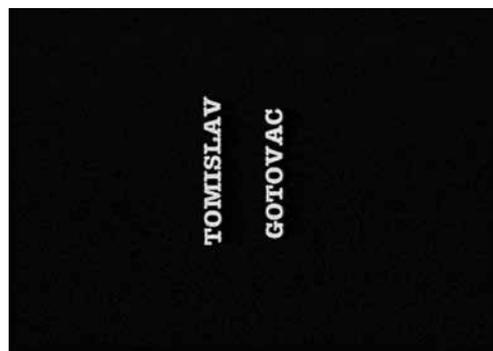
HRVOJE
TURKOVIĆ:
POJAM
FILMSKE LISTE
– NABRA-
JALAČKOG
IZLAGANJA

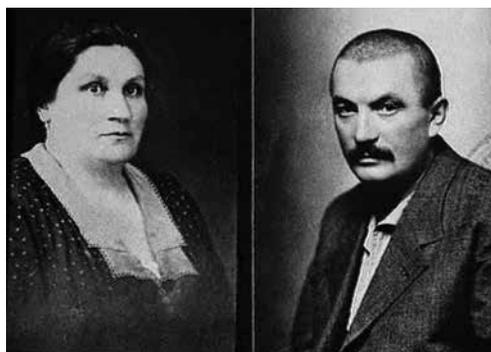
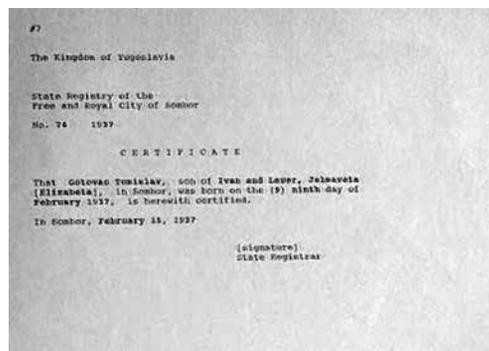
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mentalni (kompilacijski) film, SVHS, crno-bijeli/film u boji, trajanje 59”

30 Sama stroga kronologija nije nužna da neki film bude baš autobiografski: kronološki poredak, kao i abecedni poredak, može obilježavati i neku pragmatičnu listu, primjerice filmsku listu dokumenata koje

je, na vrpci što služi kao svojevrсна uređena “arhivska pohrana”, sakupio primjerice neki povjesničar ili antropolog, pri tome svaki kadar ili sekvencu kadrova označivši godinom (čak i datumom) kad je snimljena pojedina snimka u slijedu, odn. kojemu vremenu pripada ono što je prikazano u snimkama.





Slikovna tabla 2

Pogledajmo neke od postupaka kojima se taj video otklanja od standardnih postupaka u tvorbi pragmatičnih lista.

Ono što se odmah može primijetiti jest krajnja *prekraćenost* kadrova. Oni traju tek oko dvije-tri sličice (fotograma).³¹ To je dovoljno vremena da se uoči o kojem je tipu dokumenta riječ (što je u kadru), da se eventualno uoči tko je na slici (npr. Gotovac ili neki njegov rođak, znanac ili prijatelj), o kojem je performansu riječ i dr., ali je onemogućeno podrobnije razgledati kadar, dovoljno provjeriti to što smo letimično razabrali. Informativna, opisna funkcija kadra drastično je sažeta i otežana. Doduše, za razliku od kadrova u *Arhivi BH5* koji su snimani dosta nemarno, sa sastojcima koji odvlače pozornost od središnjega dokumenta, dokumenti u *Tomislavu Gotovcu* dani su maksimalno pogodno, dobro osvijetljeni, uglavnom dostatno oštri, u kompoziciji pogodnoj za brzo uočavanje ključnih sadržajnih sastojaka pa to omogućava da, usprkos prekraćenosti kadrova, još uvijek možemo u velikom broju kadrova, ma koliko kratko traju, pouzdano uočiti što se pojedinim kadrom dokumentira. No, sustavna prekraćenost kadrova jasno upozorava na to da informativna funkcija kadra, iako nije nevažna, nije glavnom svrhom kadrova u filmu.

Prekraćenost nije jedino što otežava informativnu funkciju kadrova. Povremeno su kadrovi (i natpisi u njima) dani pobočke, pojave – fotografije, natpisi – nisu dani u standardnoj okomitoj orijentaciji nego položeni, što dodatno otežava identifikaciju onoga što se prikazuje, ali i unosi otklone od prevladavajućega sustava, tj. prevladavajućega pokazivanja stvari u njihovoj standardnoj, uspravnoj orijentaciji.

Prekraćenost naglašeno ritmizira izlaganje: riječ je, naravno, o neuobičajeno brzom, gotovo metronomski pravilnom, montažnom ritmu smjene kadrova. No, i on je u nekoliko navrata narušen nešto duljim zadržavanjem pojedine fotografije, tj. nešto duljim kadrom, koji služi kao

31 U programima u kojima sam gledao taj video nisam imao mogućnost pregledavanja sličicu po sličicu kako bih točno ustanovio od kolikog se broja

sličica sastoji pojedini kadar, tako da je to slobodna procjena.

svojevrsni (iako pomalo začuđujući) privremen predah od metronomskoga ritma. Netipično brz montažni ritam, a potom narušavanje tog uspostavljenog netipičnoga ritmičkog obrasca izrazito je retoričko sredstvo, koje pragmatične liste nemaju, jer to može samo ometati njihovo praćenje (ili ih se ritmizira, kad su u pitanju promotivne liste, baš u nastojanju da ih se “estetizira”, učini dojmovno djelotvornijom njihovu reklamnu ponudu).³²

Potom, za razliku od *Arhive BH5* koja je sva u boji, iako su poneki kadrovi gotovo monokromni zahvaljujući takvoj prirodi onoga što se snima (npr. crno-bijele fotografije, crno otisnut tekst na bijeloj stranici), u filmu *Tomislav Gotovac* velika je koloristička raznovrsnost, s mnogo crno-bijelih fotografija ali i sa brojnim u, često jarkim, bojama. Ovo dodatno daje i stanovit kromatski ritam inače montažno ritmiziranome filmu.

Važno je spomenuti kako osim tih iznimaka od uspostavljenoga sustava postoji i zvukovna iznimka. Iako je i film *Tomislav Gotovac* (kao i *Arhiva BH5*) prevladavajuće posve bez ikakva zvuka, u njemu se u tri navrata pojavljuje kratak pjevani fragment (koji naglo počne i naglo se prekida) jazz pjesme Billie Holiday, fragment ograničen na jedan stih: *We got machines to do your work for you*.³³ Taj ubačeni pjevni fragment daje svojom glazbenom prirodom – bluesom – ton melankolije i samomu filmu.

To su sve indikacije da video doista nadasve pripada vrsti eksperimentalnog filma. Ali, osim podrazumijevanja da eksperimentalni film prepoznamo po tome što se ne pridržava nekih uhdanih (i obvezatnih) standarda, očito je da to radi s nekom osobitom pozitivnom, sugestivnom svrhom. Budući da je riječ o očito autobiografskome filmu, sigurno je da Tom Gotovac sugerira i osobitu, složenu, predodžbu o sebi i svojem životu.

S jedne strane to je predodžba o osobi koja je uvjeren u važnost svojega vlastita života u svim njegovim manifestacijama, od onih privatnih do onih javnih. Riječ je o uvjerenju da je taj život vrijedan da se podastre javnosti. Raznovrsnošću dokumenta komprimiranih u video Gotovac skreće pozornost na bogatstvo vlastita života – privatnoga i javnoga – a osobito naglašeno na transformacije koje je tijekom života prolazio: transformacije vlastita lika (koje su spontane, ali i generirane), promjene sredina u kojima je živio i djelovao, raznovrsnost i razvoj javne recepcije njegova rada... Brzim protokom slika, kojim ih se dodatno snažno međusobno kontrastira, dodatno se naglašavaju – gotovo na animacijski način – transformacije lika, bogatstvo i raznostranost tih transformacija i životnih situacija.

No sve je to obojio ironijskim, ali kako je već nagoviješteno, i melankoličnim kontekstom.

S jedne strane, samoironičnost se podrazumijeva u tome što je sav svoj složen i priličan životni vijek stisnuo u jednu minutu, dajući sve to bogatstvo vrijedne dokumentacije na letimičan pregled. Gotovac kao da time depatetizira svoje podrazumijevano autobiografsko samocijenjenje, čini ga predmetom ritmičke vizualne igre, igralačke relativizacije, dodatno naglašene “eksperimentalističkim” vizualno-zvučnim poigravanjem (položenim kadrovima, kombinacijom nijemosti i fragmentarne glazbe, mijenjanjem ritma prezentacije...). Kao da kaže: “Jest to vrijedan i bogat život, ali i prolazan; dade se, eto, sažeti u jednu zabavno-intenzivnu minutu.”

S druge strane, neke sustavne osobine izlaganja: prevlast crno-bijele (“retro”) fotografije, izbljedjelost novinskih slika u boji, a potom prevladavajuća nijemost koja je isprekidana osobito melankoličnim pjevnim fragmentom kojega riječi odaju nezadovoljstvo stanjem stvari, daju i me-

32 Usp. moj esej “Estetizam reklama”, u: Turković, 1996: 67.

33 Riječ je o skladbi *You're Just A No Account* (Baš se ne može na tebe računati, 1939).

lankolično skeptičan ton cijelom tom filmskom tijeku: predočene budućnosno orijentirane transformacije koje je Gotovac doživljavao i djelatno generirao tijekom svog života u filmu se pokazuju kao retrospektivno nostalgičan pogled na ono što je nepovratno proklizalo u prošlost.

Nedvojbeno, riječ je o automediativnom filmu kojemu informativna potka liste služi kao podloga ili "skela" za poetiziranu, melankolično-igralačku autorefleksiju o vlastitu životu.

Ponovimo: koliko je god analiza videoliste *Arhiva BH5* uputila na to da se filmska lista može javiti kao posve autonoman, nesvodiv tip filmskog izlaganja, postojanje videa nabrajalačke strukture Tomislav Gotovac upućuje na to da nabrajalačko načelo izlaganja, tj. filmska lista itekako uspješno može biti "poetizirana", itekako kompatibilna s poetsko sugestivnim tipom izlaganja, tj. da oba tipa izlaganja – nabrajalačko i poetsko – mogu biti uzajamno prožeta, nabrajalačko kao osnovica za poetsko.

Sad kad smo identificirali i opisali taj *nabrajalački* tip izlaganja, neće biti teško uočiti ga u igranim filmovima, i u dokumentarnim, esejističko-obrazovnim, a osobito u eksperimentalnim filmovima. Primjerice Miloš Forman ima u svoja dva filma – *Natječaju* (*Konkurs*, 1964) i *Svlačenju* (*Taking Off*, 1971) čistu nabrajalačku sekvencu: u oba je filma riječ o izboru pjevačica za natjecanje, a sekvenca se sastoji od smjene kadrova različitih pjevačica koje, u glazbenom nadovezivanju, pjevaju istu pjesmu. U priličnom broju dokumentarnih filmova može se sresti upravo nabrajalačko izlaganje kao temeljno, primjerice u filmu *Zdravi ljudi za rasonodu* (Karpo Acimović Godina, 1971), gdje se nabrajalački redaju pozirajući kadrovi različitih ljudi i ambijenata vojvođanskih etničkih zajednica i sredina, ili *Žene s razmakom među prednjim zubima* (*Gap-Toothed Women*, Les Blank, 1987) u kojem se u seriji pokazuju žene s razmakom između sjekutića, i nižu se razgovori s različitim ženama o implikacijama te činjenice. Obrazovni film često rabi nabranje kao oblik ilustriranja ili razrade teme, poput *Top 10 filmskih rekvizita svih vremena* (*Top 10 Movie Props of All Time*, YouTube kanal CineFix) u kojem se interpretativno nabraja različita važna rekvizita koja se javlja u hollywoodskim filmovima. U eksperimentalnome filmu u mnogim će se slučajevima naći nabrajalačku globalnu strukturu, kao primjerice u spomenutoj *Zornovoj lemi* u kojoj je i globalna struktura nabrajalačka, jer se nižu tri globalne sekvence ni sa kakvom prizornom vezom među njima, ali se cijeli srednji dio sastoji od abecednoga pokazivanja različitih ambijenata s natpisima koji počinju odgovarajućim abecednim slovom, potom *Prozori* (*Windows*, Peter Greenaway, 1975) u kojem se nabrajalački redaju različiti interijeri i interijerni prizori jedne seoske zgrade, s naratorskim nabranjem statističkih podataka o različitim smrtima bacanjem kroz prozor; ili *End Art* (Ivan Ladislav Galeta, 2000–04) koji se sastoji od niza blokova uglavnom sastavljenih od jednoga kadra, a u svakome se nabrajalački, nadodavalački pokazuje neki posve drugačiji aspekt radova u polju i situacija s kojima se pritom susreće; pa *Skoro ništa* (Ana Hušman, 2016; usp. Turković, 2019) u kojem se u svakoj od tri sekvence nižu kadrovi nepovezanih varijacija istog tipa ambijenta...

Tema filmske liste doista postaje fascinantno područje proučavanja kad se jednom osvijesti postojanje takvog tipa izlaganja.

HRVOJE
TURKOVIĆ:
POJAM
FILMSKE LISTE
– NABRA-
JALAČKOG
IZLAGANJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

Bagić, Krešimir, 2012, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga

Belknap, Robert E., 2004, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, London: Yale University Press

Bordwell, David; Thompson, Kristin, 2008 (8. izdanje), *Film Art. An Introduction*, Boston, New York, London itd.: McGraw-Hill

Burnett, Dean, 2013, "10 amazing scientific facts about lists", *The Guardian*, 28. veljače, posjet 4. listopada 2017.

Eco, Umberto, 2009, *The Infinity of Lists*, London: MacLehose Press

Fischer, Steven Roger, 2001, *A History of Writing*, London: Reaktion Books

Galperin, Ilija R., 1977, *Stylistics*, Moskva: Moscow Higher School

Genette, Gérard, 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, London: Cambridge U. P.

Hedden, Heather, 2004, *The Accidental Taxonomist*, Medford, New Jersey: Information Today, Inc.

Hušman, Ana; Orelj, Ksenija, 2016, *Ana Hušman / Skoro ništa* (katalog), Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti (usp. <<http://www.anahusman.net/hr/filmovi-2/2016-almost-nothing/>> – pod knjiga, download; posjet: 24. listopada 2017)

Krystal, Arthur, 2010, "The joy of lists", *Sunday Book Review. The New York Times*, 3. studenoga, dostupno na: <<https://www.nytimes.com/2010/12/05/books/review/Krystal-t.html>>, posjet: 4. listopada 2017. "List of lists of lists", Wikipedia, dostupno na: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_lists_of_lists#Literature>, posjet: 4. listopada 2017.

O'Connell, Mark, 2013, "Ten Paragraphs About Lists You Need in Your Life Right Now", *The New Yorker*, 29. kolovoza, dostupno na: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/10-paragraphs-about-lists-you-need-in-your-life-right-now>>, posjet: 4. listopada 2017.

Orelj, Ksenija, 2016, "Krajolik za sva vremena", u: Hušman, Orelj 2016, (usp. također: <<http://www.anahusman.net/hr/filmovi-2/2016-almost-nothing/>>, posjet: 24. listopada 2017.

"Quotes About Lists", *Goodreads*: dostupno na: <<https://www.goodreads.com/quotes/tag/lists>>, posjet: 4. listopada 2017.

Spufford, Frances, 1989, "Introduction", u: Spufford, Frances (ur.), *The Chatto Book of Cabbages and Kings. Lists in Literature*, London: Chatto & Windus

Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, (usp. <https://www.academia.edu/4370823/Umijeće_filma._Esejistički_uvod_u_film_i_filmologiju_Film_Artistry._Essayistic_introduction_to_film_and_film_theory_>)

Turković, Hrvoje, 2003a, "Opisnost naracije – temeljna opisna načela", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 34, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 168–177 (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl34-web.pdf>>)

Turković, Hrvoje, 2003b, "Što se čini kad se 'filmski opisuje'", *Zapis*, posebni broj, Ljeto, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 3–22 (usp. <https://www.academia.edu/6974005/Što_se_čini_kad_se_filmski_opisuje_What_is_performed_with_film_description_>)

Turković, Hrvoje, 2004, "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću, *Perspektive*, I–VI, serija element-filmova, Filmoteka 16, Zagreb, 1972", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 39, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 65–84 (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl39-web.pdf>>)

Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 16–23 (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl45-web.pdf>>)

Turković, Hrvoje, 2007, "Mit neprimjetnosti filmske glazbe", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 50, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 3–15 (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl50-web.pdf>>)

Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AG&M

Turković, Hrvoje, 2010, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 60, (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl60-web.pdf>>)

Turković, Hrvoje, 2012, (treće izdanje, prvo 1994), *Teorija filma*, Zagreb: Meandarmedia

Turković, Hrvoje, 2019, "Filmske liste – njihova dokumentaristička i poetska funkcija", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 97, Zagreb: Hrvatski filmski savez

FILMOGRAFIJA/VIDEOGRAFIJA

11 *Mind-blowing Optical Illusions*, YouTube, dostupno na: <<https://www.youtube.com/watch?v=LcpliVYfEqk>>, posjet: 4. listopada 2017.
Arhiva BH5: Antonio Gotovac Lauer (Archive BH5: Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer_2015), Dragica Vukadinović, 2015 (dostupno na: <<https://vimeo.com/139794324>>, posjet: 19. veljače 2017)
End Art No 2, Ivan Ladislav Galeta, Hrvatska, 2001 (dostupno na: <<https://vimeo.com/201248752>>; posjet: 19. veljače 2017)
Natječaj (Konkurs), Miloš Forman, Čehoslovačka, 1964.
Prozori (Windows), Peter Greenaway, UK, 1975 (usp. <<https://vimeo.com/28777553>>; posjet: 19. veljače 2017)
Skoro ništa, Ana Hušman, Hrvatska, 2016 (usp. <<https://vimeo.com/152949006>>)

Svlačenje (Taking Off), Miloš Forman, SAD, 1971.
Tomislav Gotovac, Tomislav Gotovac, Hrvatska, 1996.
Top 10 Movie Props of All Time, YouTube, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=vooe-9w4N34&list=PL1AXWu-gGX6lcOGtoyaA9Cd_hkt_TwQlC>, posjet: 4. listopada 2017.
Zdravi ljudi za razonodu, Karpo Aćimović Godina, Jugoslavija, 1971 (usp. <<https://www.youtube.com/watch?v=P5j9KnLy58U>>, posjet: 19. veljače 2017)
Zornova lema (Zorn's Lemma), Hollis Frampton, SAD, 1970 (usp. <<https://www.youtube.com/watch?v=ec2-GZRYGd8>>, posjet: 19. veljače 2017)
Žene s razmakom među sjekutićima (Gap-Toothed Women), Les Blank, SAD, 1987 (ulomak dostupan na: <<https://www.youtube.com/watch?v=BilnXlqQy6w>>, posjet, 19. veljače 2017)

HRVOJE
TURKOVIĆ:
POJAM
FILMSKE LISTE
— NABRA-
JALAČKOG
IZLAGANJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.3(049.3)

Marko Rojnić

Nimalo lak zadatak – o Peterličevoj teoriji filma

SAŽETAK: Rad predstavlja pregled temeljnih teza i pojmova *Osnova teorije filma* Ante Peterlića, u povodu petoga izdanja knjige, uz kritički pokušaj analize nekih temeljnih tema iz perspektive teorijskoga rada Hrvoja Turkovića (urednika ovog izdanja knjige).

KLJUČNE RIJEČI: *Osnove teorije filma*, Ante Peterlić, teorija filma, oblici filmskoga zapisa, Hrvoja Turković

Uvod

Kada me glavni urednik *Ljetopisa* potaknuo da se napokon odvažim pisati te predložio temu petoga izdanja knjige *Osnove teorije filma* Ante Peterlića (naklada Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu), prihvatio sam ponudu s mješavinom zazora i zanosa. Napisati nekoliko riječi uz knjigu čovjeka koji je više od 50 godina bio prisutan na filmološkoj sceni i uz to je, uz Hrvoja Turkovića, zaduživši više nego itko drugi, nije nimalo lak zadatak. Pisati o knjizi kakva je *Osnove teorije filma*, nezaobilazno djelo domaće filmske teorije koje izaziva silno poštovanje, privlačno je koliko i nezahvalno. S jedne strane, napuniti tekst superlativima, o knjizi za koju svi ionako znaju da zaslužuje hvalospjeve, bilo bi odveć lako i jednostrano, možda i znak autorova uzamaka i kukavičluka. S druge pak strane, ako se recenzent ne osjeća obaveznim biti na sigurnoj udaljenosti, suzdržan i distanciran te pokuša ući u raspravu, ili se osmjeli iznijeti neslaganja i kritike, lako bi se kasnije mogao naći u (ne)prilici braniti dane sudove. Stoga sam, iako ću se u uvodnim poglavljima “ziheraški” držati nezaobilaznoga prvoga smjera, u samoj raspravi odlučio odškrinuti druga vrata.

Koliko god na stranicama ovog časopisa bilo izlišno predstavljati autorov lik i djelo, budući da je predmet teksta peto izdanje *Osnova*, neizbježno je istaknuti kako je Peterlić, uz Hrvoja Turkovića, bez dvojbe vodeće ime hrvatske filmologije i najveći filmološki autoritet na ovim prostorima. On je – prosvjetiteljski šireći znanje o filmu – za disciplinu učinio gotovo sve. Dostaje tek pobrojiti kako je riječ o sveučilišnom profesoru, vrhunskom i omiljenom predavaču, enciklopedistu čija je *Filmska enciklopedija* jedan od najviših dosega struke u svijetu, voditelju popularne TV-emisije *Što je film?*, redatelju sjajnoga *Slučajnog života* (1969) i autoru čije su knjige (npr. *Povijest filma*), odnosno bogat esejistički opus (npr. *Ogledi o devet autora*), bile i ostale kultno i omiljeno štivo filmologa, stvaralaca i kritičara, kao i nezaobilazna literatura studenata filma, komparativne književnosti i srodnih disciplina.

Najkraće, u dugom razdoblju svojega djelovanja, Peterlić se potvrđivao kao istinski znalac, te je svoj zasluženi ugled zasnivao na izravnosti i minucioznosti zapažanja, sposobnosti inventivne interpretacije pojedinoga filmskoga djela, autorskoga opusa ili stilske tendencije, poznavanju filmologiji komplementarnih disciplina, te očitoj moći brzog upijanja filmoloških spoznaja iz svijeta. Drugim riječima, kao rodonačelnik hrvatske filmologije, Peterlić je svojim radom ljestvicu postavio visoko i tako zadužio buduće generacije, dajući primjer kako valja pristupiti disciplini. Veoma su rijetki ljudi Peterličeva dara i formata koji su u svom radu pomirili temeljitoga analitičara, što filmsku građu može usitniti do najstinijih građivnih elemenata, i pisca, koji svoje zaključke može prevesti u književnost. Tekst koji je predmetom ove recenzije apsolutno svjedoči o tome.

Osnove teorije filma

Iako se posvema slažem s urednikom izdanja Hrvojem Turkovićem kako je “glavno i najtrajnije polje Peterličeve misaone kreativnosti *interpretacija*” (Peterlić, 2018: 7), prva je hrvatska sustavna teorija filma iz pera Ante Peterlića neizmjereno dragocjen prilog svjetskoj literaturi, nastao vjerojatno iz želje i duboke potrebe da se filmu u nas pruži željeni institucijski i akademski legitimitet. Naime, tijekom stotinjak godina, koliko otprilike postoji sustavnija filmskoteorijska misao, u inozemnoj literaturi izašlo je nepregledno mnoštvo knjiga i radova, no *Osnove* su nadrasle sudbinu većine takvih knjiga, i postale literatura koja se već generacijama ne ispušta iz ruku. Drugim riječima, dok su mnoga znana imena filmološke misli pokušavala stvoriti revolucionarne teorijske sustave, pritom zapadajući u bezizlazne situacije, udaljavajući se u konačnici od pravog sadržaja i od čitatelja, Peterličev tekst funkcionira jednako uspješno i kao udžbenik za početnika koji je tek na putu da pronikne u tajne pokretnih slika, i kao stručno štivo za već okorjela filmologa. A to nije mali uspjeh.

Naime, do pojave Peterličeve knjige, a i 40 godina nakon, pozornog čitatelja filmoloških radova mogao je brzo napustiti optimizam, s obzirom na to da je u hiperinflaciji filmom inspiriranih ideja mogao steći dojam kako je teorija filma izrazito kompleksna disciplina. Držim kako se, vrijednosno gledano, teorijska literatura o filmu nakon kraja klasične teorije i prevlasti tzv. suvremene teorije filma do danas nije odmakla daleko od stupnja primitivnog baratiranja neistinitim premisama i podjednako nategnutim i labavim zaključcima. Izuzmemo li doprinose naturalističke, kognitivno-analitičke tradicije, nekih mislioca izvan tog teorijskoga kruga, kao i izvrsne doprinose jednog našeg filmologa srednje generacije, a napose, u svjetskim okvirima, nedosegnuti doprinos jednog teoretičara starije generacije, lako je uočiti kakvim simplifikacijama robuje većina svjetske filmske teorije i kakvim zadahom odišu njezine stranice prepune praznih dedukcija. Kompariramo li pak Peterličevu knjigu s djelima eminentnih inozemnih teoretičara, lako ćemo ustanoviti najveću vrijednost njegova prosedea, koja se iskazuje kako u stručnosti tako još i više u jasnoći i prijemljivosti.

Drugim riječima, knjiga čitatelju neupućenomu u filmsku teoriju širom otvara vrata u to područje i ne zastrašuje ga maglovitošću, metaforičnošću, retoričnošću, kriptičnim jezikom, prenesenim značenjima, dopadljivim učitanjima, nedostatkom racionalne argumentacije, verbalnim kontorcionizmom, najkraće, intelektualnim šarlatanstvom tako tipičnim za mnoga djela suvremene filmske teorije. Ne, Peterličeva knjiga može se doista bez pretjerivanja uvrstiti u sam vrhunac svjetske teorije filma. Rijetko koji objavljeni naslov posjeduje takvu ozbiljnost, studioznost i sustavnost, a opet jednostavnost, lakoću i lucidnost.

Kako to ispravno navodi urednik izdanja Turković, Peterličeva se teorija temelji na svojevrsnom mirenju dviju glavnih struja klasične teorije filma, one formativne, “arnhajmovske”, koja



MARKO ROJNIĆ:
NIMALO LAK
ZADATAK — O
PETERLIČEVOJ
TEORIJI FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ante Peterlić
u obrazovnoj
seriji *Što je
film?* (1986),
produkcija: TV
Zagreb

drži da specifičnost filma leži u njegovoj razlici spram stvarnosti i mogućnosti da tu profilmску stvarnost manipulira, transponira, preobrazi na sebi svojstven i tehnički dostupan način (zbog čega je za nju filmska forma središnja stvaralačka domena), i one realističke, “bazinovske” struje, koja pak smatra da umjetnička specifičnost filma, kao svojevrsnog simulakruma i fotokemijskog zapisa stvarnosti, leži upravo u njegovoj primarno tehnološkoj mogućnosti istinite reprezentacije zbilje, zbog čega je za nju pak upravo registracijski temelj suštinska, ontološka osnova filma.

Slijedom toga, Peterlić je, terminologizirajući Arnheimovu teoriju koju je očito iznimno cijenio i iz koje je crpio, sastavnice tog mirenja nazvao čimbenicima sličnosti (između opažanja stvarnosnih prizora i opažanja filmskih prizora), i čimbenicima razlike (između opažanja filmskih prizora i opažanja životnoga prizora). Međutim, za razliku od Arnheima, koji je držao da u onim slučajevima kad su čimbenici razlike zanemarivi imamo posla tek s mehaničkom reprodukcijom zbilje, a ne s filmskom umjetnošću, Peterlić i čimbenike sličnosti smatra jednakovrijednima za film, odnosno filmsku umjetnost. No, prije no što se detaljnije uhvatimo u koštac s tom materijom, valja istaknuti kako je knjiga podijeljena u pet glavnih cjelina (“Filmski zapis”, “Oblici filmskoga zapisa”, “Zvuk”, “Montaža” i “Filmsko djelo”), od kojih svaka ima svoja zasebna poglavlja.

Filmski zapis

Već prva rečenica, kako će se u “ovoj... knjizi o filmu govoriti na temelju onoga što gledatelj vidi i čuje dok motri film, odnosno gotovo isključivo oslanjajući se na splet slika i zvukova što mu ih film pruža” (ibid.: 17) navješćuje kako će teorija nastojati biti recepcijska. Drugim riječima, autor daje naslutiti kako će o filmu govoriti tako da objasni na temelju čega gledatelji prepoznaju neki filmski postupak (npr. kadar, plan, montažni prijelaz), odnosno da će biti usredotočen na karakteristike slike (i zvuka) koje mi kao gledatelji vidimo (i čujemo), a ne na način na koji su one tehnički

dobivene. U knjizi neće govoriti iz perspektive onoga tko je film snimio, montirao ili režirao, već iz perspektive gledatelja.

Na samom početku čitatelju se nudi vrlo kratak uvod u povijesni razvoj filmske tehnike kao nezaobilaznoga čimbenika filma, odnosno upozna je ga se sa strojem koji je uzrokom svega što se audiovizualno percipira pri praćenju filma. Smještajući moguće ishodište filma u pradávnou doba pretpovijesnoga likovnoga stvaralaštva, u kojem se navodno već dade naslutiti iskonska čovjekova težnja za konzerviranjem sadašnjeg trenutka, Peterlić kao motivaciju tog htijenja navodi želju za oponašanjem i reprodukcijom zbilje.¹ Ističe kako se to “skladištenje” slike svijeta fokusiralo na osjetila vida i sluha, s obzirom na to da uz pomoć njih dobivamo najviše informacija o svijetu oko sebe, te kako je prvi korak u tom smjeru u prvoj polovici 19. stoljeća napravio Joseph N. Niépce otkrićem heliografije, trajnim otiskom “predmeta na stvari osjetljivoj na svjetlost” (ibid.: 19).

Iako je u tako sažetom obliku teško navesti sve ključne faze toga razvoja, što niti nije nužno s obzirom na to da ovo nije knjiga o (pret)povijesti filma, držim kako se moglo spomenuti i kazalište sjena, jer ono u sebi sadrži neke bitne klice i (proto)elemente kinematografije – projekciju na svijetlu površinu i mogućnost predstave za više gledatelja. No, prije Niépcea, čitatelju je valjalo skrenuti pozornost i na jedan važan pretkorak u tehnološkome razvoju filma – pronalazak *camere obscurae*, jer je upravo to otkriće dokazalo korelaciju između slike pojavnoga svijeta i svjetlosti, te *laterne magice*, svojevrsne preteče projektora iz 17. stoljeća. Konačno, s obzirom na to da je Niépceovim postupkom dobivena snimka kojoj je nedostajao pokret, odnosno da se “počelo pomišljati na niz snimaka... kojima bi se ostvario zapis pokreta” (ibid.: 20), čitatelju bi bilo korisno skrenuti pozornost i na kronofotografske eksperimente Eadwarda J. Muybridgea i Étiennea J. Mareya.

Ono što je iznimno pohvalno, posebno kada se u obzir uzme kako je knjiga pisana 1970-ih, kada se tek pojavljuju prvi radovi protiv tzv. “mita perzistencije vida”, jest što Peterlić ispravno detektira kako su pri percepciji filma prisutna dva fenomena – perzistencija vida i fi-fenomen, odnosno kako ih u fusnotama jasnije definira urednik, iluzija postojanoga svjetla i iluzija kretanja. Međutim, Peterlić, očito svjestan nejasnoće njihovih fizioloških osnova, te vjerojatno nesvjestan kako je zapravo riječ o dvjema iluzijama, oprezno ističe kako perzistencija vida uzrokuje da “bljeskanje vidimo kao kontinuirani bljesak”, što u konačnici stvara “jedinствен, neprekinut vizualni događaj”, pa “te karakteristike našeg viđenja” (misleći tu i na perzistenciju i na fi-fenomen) “predstavljaju... osnovni preduvjet viđenja pokreta u filmskoj snimci” (ibid.: 20). Dakle, čini se da autor pripisuje dojam pokreta i jednom i drugom fenomenu, što je čest slučaj i kod drugih uglednih autora (usp. Bordwell i Thompson, 2008: 10).

No, to nije točno. Iako se, zahvaljujući fenomenu frekvencije fuzije, filmski ekran čini konstantno osvijetljen, iluzija kontinuiranoga svjetla nije ni u kakvoj vezi s percepcijom pokreta. Ne samo da te dvije iluzije imaju različite frekvencije već se – kako to objašnjava Turković (2001: 136) – “iluzivno kretanje javlja... tipično samo unutar kadra...”, dok “između kadrova, na montažnom rezu... često nema iluzije kretanja”, iako se “pri svim tim različitim prijelazima..., bilo unutar kadra, bilo preko različitih montažnih prijelaza, ekran... čini stalno osvijetljen”. Stoga, i bez daljnjeg elaboriranja različitih fizioloških temelja tih dviju iluzija možemo ustvrditi kako je riječ o “dva odvojena perceptivna fenomena, koja doduše oba pridonose perceptivnoj djelotvornosti filma, ali

MARKO ROJNIĆ:
NIMALO LAK
ZADATAK – O
PETERLIĆEVOJ
TEORIJI FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ “Film je... nastao kao izraz... prepoznatljivog htijenja da se zbilja obnovi i ponovno po čovjekovoj volji

stvori, da se zauvijek učini živim, postojećim, ono što po prirodnom zakonu mora nestati.” (ibid.)

ne i istim aspektima te djelotvornosti”, jer se “i bez stapanja svjetla može... percipirati prividni pokret, kao što se i pri najsavršenijem stapanju svjetla ne mora percipirati pokret” (2001: 136–7).

Konačno, u uvodnome djelu autor zasluženo ističe presudnu ulogu Williama K. L. Dicksona za razvoj filmske tehnologije, kao i kasniji dolazak zvuka, boje i dr. Međutim, na ovome se mjestu može spočitnuti jednu manju omašku. Naime, nije se samo sustav reprodukcije zvuka fonografom otkrio “približno istovremeno s pronalaskom navedene tehnike ‘slikovnoga’ zapisa”, odnosno nije tonska “vrpca proizvedena spomenute 1927. godine” (ibid.: 21), već su pokušaji zapisa zvuka na vrpici stari gotovo podjednako kao i zapisi zvuka na disku, s obzirom na to da su istraživači u isto vrijeme težili drugačijim postupcima ozvučenja, polazeći upravo od pretpostavke kako problemi sinkronizacije diska sa slikom mogu biti riješeni snimanjem zvuka na istu vrpcu na koju su snimljene i slike. Povijest tih istraživanja započinje već potkraj 19. stoljeća s Alexanderom G. Bellom, odnosno Eugèneom A. Lausteom (koji je navodno uspio registrirati zvuk i sliku na jednu vrpcu), da bi se nakon njega tim postupkom bavili i drugi pronalazači, a onda najveći iskorak 1919. učinili Josef Engel, Joseph Massole i Hans Vogt svojim patentom Tri-Ergon sustava.² Međutim, središnje mjesto u prvoj cjelini, a u konačnici i cijeloj knjizi, ima poglavlje “Film i opažaj zbilje”, pa ćemo njemu u nastavku pokloniti zasluženu pozornost.

S obzirom na to da “filmske naprave gledaju i slušaju umjesto nas”, odnosno da “filmski instrumenti služe kao svojevrсна zamjena za osjetila vida i sluha”, pa se “takvim viđenjem i čuvenjem ostvaruje visoki stupanj sličnosti s našim viđenjem i čuvenjem” (ibid.: 23), kada gledamo film, čak i onaj koji nikada prije nismo vidjeli i koji prikazuje nama posve strani svijet, i to s nama iskustveno nepoznatih vizura, mi bez poteškoća prepoznajemo prikazane ambijente, prilike, predmete, zbivanja, razumijemo ponašanja ljudi, iščitavamo njihove emocije, namjere i dr. Polazeći od toga kako je doživljaj filma “iskustveno ugniježđen”, odnosno da se doživljaj filma temelji na našem iskustvu svijeta, Peterlić je, terminologizirajući Arnheima, mogućnost da filmske prizore doživljavamo i na njih reagiramo gotovo jednako kao na životne prizore nazvao čimbenicima sličnosti (između percepcije životnih i filmskih prizora), svjestan da upravo zbog toga film i djeluje na nas, jer nam daje priliku da pri praćenju filma primjenjujemo svoja svakodnevna životna iskustva. Slijedom toga, Peterlić detaljno nabraja čimbenike sličnosti (prostor, vrijeme, površina, boja, dubina, pokret, zvuk i dr.), dodatno specificira njihove atribute (npr. trajanje, smjer i poredak vremena) te ih podrobno objašnjava i opisuje.

Istodobno Peterlić ističe kako ta podudarnost nipošto ne implicira da je doživljavanje filma istovjetno stvarnosti, već da se – unatoč sličnostima i zajedničkim temeljima – po mnogočemu i razlikuje od zbilje, te stoga ističe kako postoji znatan broj, opet prema Arnheimu, čimbenika razlike (između percepcije životnih i filmskih prizora). Naime, s obzirom na to da “zbog osobitosti svoje tehnike, film uvijek i mijenja snimani svijet” (ibid.: 27), Peterlić jasno upućuje na nestandardne uvjete doživljavanja filma, s obzirom na to da se čimbenici sličnosti u filmu raspoznaju pod veoma specifičnim uvjetima (npr. iz različitih planova, rakursa, montažno razlomljeno, itd.). Prije no što se detaljnije posvetimo čimbenicima razlike, valja istaknuti kako se tvrdnjom da “doživljaj filmskoga... nije ni trodimenzionalan, ni dvodimenzionalan, nego... doživljaj nečega što je između

2 Već je njihovim postupkom nastao sustav zapisa zvuka na vrpici, postupak fotografskog ili optičkog snimanja zvuka, da bi potom slijedile i mnoge druge karike u tom razvoju, počev od Lee De Foresta i

njegovih *phonofilmova*, preko izumitelja Theodorea W. Casea i Earla I. Sponablea, čiji je rad prethodio i u konačnici doveo do čuvenoga Foxova *Movietonea*.

dvodimenzionalnoga i trodimenzionalnoga” (ibid.), Peterlić neizravno dotaknuo i tzv. paradoksa percepcije slika, problema filmskoga prikazivanja, prema Arnheimu, parcijalne iluzije. Riječ je o tome da je percepcija slikovnih prikazivanja *dvoznamjebena* (usp. Turković, 2002), jer istodobno opažamo i ono na čemu se prikazuje (platno, zaslon), i ono što je prikazano. Drugim riječima, istodobno zamjećujemo i pravokutnu ograničenu plohu na kojoj se odvija igra projekcijskoga svjetla smještena u našem životnom ambijentu, ali i prizor “iz života” koji gotovo da ima “istu” perceptivnu sugestivnost i uvjerljivost kao i zbiljski prizor.

Međutim, iako je Peterlić pobrojio gotovo sve najvažnije čimbenike razlike (dvodimenzionalnost, reducirana dubina, okvir, odsutnost zvuka i boje, trikove, montažu i dr.), držim kako ih se – podjelom u dvije glavne skupine – čitatelju moglo predstaviti na pregledniji način. Naime, s jedne strane možemo izdvojiti (1) one čimbenike razlike koji su uvjetovani tehnološkim karakteristikama same filmske slike (na temelju kojih su gledatelji svjesni da je filmska slika tek materijalna pojava u njihovoj životnoj okolini), dok se s druge strane nalaze (2) oni čimbenici razlike koji su uvjetovani dekontekstualiziranošću, odnosno činjenicom da promatrani prizor nije dostupan našem tjelesnom djelovanju, već je podoban samo za opažanje, kao i da se sve vizurne promjene u filmu odvijaju neovisno o našem tjelesnom položaju i iz vizura koje se ne podudaraju s našom tjelesnom pozicijom u životnom prostoru u kojem gledamo film.

U prvu skupinu čimbenika razlike ubraja se, kako to Peterlić i ističe, okvir, jer za razliku od našeg vida koji nema jasno i oštro definirane granice, filmski se prizor opaža unutar okvira koji razgraničava filmsku sliku od nefilmske okoline. Međutim, ono što je valjalo nadometnuti jest da je filmski prizor zbog okvira istodobno i ugniježđen, s obzirom na to da filmski prizor zaokuplja tek dio gledateljeva vidnoga polja, pa gledatelj istodobno gleda filmski prizor i okružujući životni prizor, odnosno percipira filmski prizor tek kao dio svoga životnoga prizora. Drugo, s obzirom na odsustvo binokularnih i okulomotornih znakova, gledatelj je neprestano svjestan plošnosti i udaljenosti ekrana, jer se monokularna percepcija dubine u filmskoj slici ne podudara s binokularnom percepcijom zbilje. Drugim riječima, dok nam monokularni indikatori ukazuju na dubinu u slici, binokularni indikatori nas istodobno podsjećaju da gledamo u dvodimenzionalnu plohu, što za posljedicu ima da gledatelj ne mora konvergirati oči kako bi prebacio pozornost iz pozadine na prednji plan, jer je ono što određuje konvergenciju očiju uvijek ista udaljenost ekrana, a ne perspektivno naznačena udaljenost koju sugerira filmska slika. Treće, kako autor ispravno primjećuje, riječ je o izostanku mnogih standardnih perceptivnih svojstava, npr. boje u crno-bijelom filmu (što za posljedicu ima da se određeni predmeti, koji u stvarnosti nisu u kolorističkoj korelaciji, vide kao da su iste boje) i prizornoga zvuka (koji je u filmu monofonski, a čak i kad je stereofonski, nije nužno identičan zbiljskoj stereofoniji). No, valjalo je istaknuti i različitu kakvoću svjetla, tipičnu prisutnost neprizorne glazbe te proširiti popis raznih (slučajnih) indikatora tvarnosti filma, poput podnaslova, ogrebotina filmske vrpce, neoštre slike i dr.

Druga skupina čimbenika razlike proizlazi iz toga da je točka promatranja koju nudi film različita od naše tjelesne točke promatranja. Prvo, proprioceptički podatci o našem tjelesnome položaju u kinu, o kojima Peterlić ne govori, ne podudaraju se s podacima koje dobivamo s ekrana, tj. iz vizure koju nudi filmska slika. Drugim riječima, iako je percepcija filma dominantno vizualna (i slušna), percepcija filma nije isključivo bimodalna, jer pri gledanju filma informacije pristižu i iz drugih osjetilnih modaliteta. Kao posljedica toga, “kad god se pomiče kamera ili kad se montažno mijenja kadar – tj. kad god dolazi do promjena... u stanju promatranja – dolazi do potpune *disocijacije*, ‘razvoda’, između proprioceptičkih podataka i onih vizualno dobivenih” (Turković, 2001: 143). Proprioceptički podatci koje dobivamo pri gledanju filma su podatci o tome

MARKO ROJNIĆ:
NIMALO LAK
ZADATAK – O
PETERLIĆEVOJ
TEORIJI FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

da sjedimo, dok nam u isto vrijeme podatci koje nudi filmska slika 'govore' da se promatrački krećemo (pri kretanju vizure) ili da bivamo promatrački premješteni (pri montažnim prijelazima). I drugo, film nam nudi trenutačne, fizički nemoguće, diskontinuirane promatračke skokove preko montažnoga prijelaza, ili u posve novu vizuru u odnosu na isti prizor (pri kontinuiranoj montaži), ili u posve novu vizuru posve novog prizora (pri diskontinuiranoj montaži). Drugim riječima, pri praćenju filma gledatelj se konstantno promatrački prebacuje od kadra do kadra, no unatoč tome uspijeva slijediti i razumjeti filmske prizore, jer te promjene ne doživljava kao gubitak kontrole nad vlastitim prostorno-vremenskim kontinuitetom.

Raspravu o važnosti čimbenika sličnosti i čimbenika razlike Peterlić dalje razrađuje u poglavlju "Opća svojstva filmskoga zapisa", u kojem ističe kako je to upoznavanje bilo nužno jer "upoznavanje čimbenika sličnosti i čimbenika razlika, uz vrijednosti koje ima u slučaju kad se želi opisati izgled, sadržaj pojedine filmske snimke, osim što je važno u rješavanju terminoloških problema, dakle i u sporazumijevanju, ima neprocjenjivu vrijednost i na svim ostalim razinama proučavanja filma" (ibid.: 34). Čimbenici sličnosti potiču gledateljevo prepoznavanje i suživljavanje s prikazanim prizorom, jer prikazuju zatečenu zbilju kao svojevrsni "analogon" (ibid.) životnomu prizoru (zbog čega ona može izgledati kao objektivno dana, služiti kao dokument, nastavno pomagalo, sredstvo informiranja i sl.), dok čimbenici razlike kod gledatelja mogu stvoriti učinak "začudnosti", jer mu skreću pozornost na to da je pri izradi filma nepraviljen neki subjektivni izbor, odnosno da iza filma stoji autorska intencionalnost koja je oblikovala određeni znakovni sustav koji nešto želi priopćiti gledatelju. Stoga, zaključuje autor, čak i "letimični pregled potencijalnoga repertoara filma što se nazire iz spleta čimbenika sličnosti i razlike pokazuje da su mogućnosti filmskoga izražavanja gotovo nepregledne i da je film područje djelovanja koje pruža prigodu za čitav niz različitih krajnje praktičnih, ali i stvaralačkih opredjeljenja" (ibid.: 37).

U poglavlju "Gledališni doživljaj" autor se bavi uvjetima pod kojima se odvija recepcija filmskoga djela: "budući da gledatelj ne sudjeluje ni u načinu ni u sadržaju projekcije, budući da se projekcija odvija u mraku, uglavom i u tišini, budući da se nalazi ukotvljen na istome mjestu, pogleda upravljena stalno u istom smjeru, budući da se osjeća kao usamljenik u mnoštvu, jer ne komunicira s okolinom, projekcija filma predstavlja u psihološkom smislu nešto jedinstveno, nešto što kao kvaliteta pripada samo njoj" (ibid.: 40). Iako je nejasna tvrdnja o "parahipnotičkom djelovanju" (ibid.), Peterlić ističe kako je zbog čimbenika razlike filmska snimka tek područje za ograničenu audiovizualnu percepciju, područje za promatračko istraživanje, jer koliko god čimbenici sličnosti bili snažni, gledatelj nikada ne prestaje perceptivno nadzirati stvarni ambijent u kojem gleda film. Nadalje, autor se dotiče jedne odrednice filmske projekcije (koju ona dijeli s drugim izvedbenim umjetnostima) – intersubjektivnosti. S obzirom na to da pri praćenju filma svi gledatelji dijele istu, filmskom slikom zadanu točku promatranja, gledanje filma može se tumačiti kao društveni doživljaj, kao oblik perceptivnoga zajedništva među ljudima, što znade dovesti do pojave tzv. emocionalne zaraze, kada se određena emocija na prikazano (npr. zarazni smijeh ili plač) širi s lika na gledatelje, ili među samim gledateljima.

U poglavlju "Film" Peterlić se prihvaća nezahvalnog zadatka definiranja filma, nezahvalnoga u tom smislu da je uistinu teško iznaći definiciju koja će pokriti sve potencijalne protuprimjere i s kojom će se još svi i složiti. Krenuvši od etimologije, kao i činjenice da se riječ "film" odnosi na štošta u vezi s filmom, autor pokušava uvesti reda u semantičku džunglu zaključkom kako definiciju treba tražiti ondje gdje "se misli na bilo koje filmsko dovršeno djelo, umjetničko ili ne" (ibid.: 43), iz čega izlučuje svoju, u nas naširoko prihvaćenu (i neosporno vrijednu) definiciju prema kojoj je film "fotografski i fonografski zapis izvanjskoga svijeta" (ibid.: 44). U ostatku poglavlja Peterlić

detaljno objašnjava svaku riječ kojom se koristi u definiciji, pritom posebnu pozornost pridajući sintagmi “izvanjskoga svijeta”, ističući valjane razloge zašto se nije odlučio za riječ “stvarnost”, “zbilja” ili “fizička realnost”. Konačno, objašnjava i pojam “zapisa”, koji služi kao spona između prvoga i drugoga dijela definicije, “upozorava na čin snimanja i laboratorijske obrade snimke”, čime “djelomično otklanja opasnost od pomisli na reprodukciju”, dok istodobno “priziva grčku riječ ‘pisati’, koja je dio riječi ‘fotografija’ i ‘fonografija’” (ibid.: 45–46). Navedena definicija ima mnogobrojne probleme (usp. Turković, 2008) kojih je autor itekako svjestan, s obzirom na to da svaki njezin dio (“fotografski”, “i”, “fonografski”, “zapis”, “izvanjskoga svijeta”) isključuje mnoge vrste koje nedvojbeno smatramo pripadnima filmu – animaciju, odnosno podvrste animiranoga filma, potom digitalni film, razne vrste eksperimentalnoga filma (npr. apstraktni film, “fliker” film, grafički film, materijalni film i dr.), nijemi film, računalni film, itd. No, tomu se neću podrobnije posvetiti, jer se o toj definiciji dade napisati zasebna teorijska rasprava, a i stoga što se ne mogu dovinuti ni približno kvalitetne zamjenske, alternativne definicije.

Konačno, kako sam i istaknuo, u poglavlju “Vrste filmova i srodni mediji” Peterlić je i sam itekako svjestan da predložena definicija “jednostavno mimoilazi posebne vrste... filmova”, pa ističe da bi “jedino rješenje,... jedini konačni ‘zajednički nazivnik’ ili polazište, bila... tvrdnja da sve navedene vrste filmova predstavljaju različite vrste čovjekove moći ovladavanja i primjenjivanja elektromagnetskih i drugih valova” (ibid.: 47). I to rješenje nije bez problema, no Peterlić predlaže da se stoga fotografski zapis nazove nijemim, a isključivo fonografski zvučnim filmom (što bi bio film bez slike, a takvi postoje!), te ustvrđuje kako se po toj logici fotografski i fonografski zapis može jednostavno nazvati “samo” filmom “bez ikakvih atributa” (ibid.). Nakon skretanja pozornosti na razlike između filma i televizije te njezina definiranja, predloženoj definiciji filma autoru posve nov skup problema predstavlja crtani film koji je definiran kao “fotografska... reprodukcija crteža kojima je tehnikom animacije dan pokret i kojima je još pridodan zvuk” (ibid.: 50), koja isto povlači niz problema o kojima ovdje također neće biti riječi. Na koncu autor spominje lutkarski film, kolažni film kao rubno područje filma i fotografije, te gotovo proročanski naslućuje pojavu računalnog i holografskog filma kada kaže kako će “neke od tih novih vrsta možda... i prijeći granicu filma... a možda će predstavljati i svojevrsnu negaciju filma kako se on danas poima, pa se te vrste možda više i neće smatrati filmskima” (ibid.: 51).

Oblici filmskoga zapisa

Na temelju opisa čimbenika sličnosti i razlike, kojima se “upozorilo... na kvalitete filmskoga zapisa što se zapažaju tijekom... gledanja”, a na temelju kojih gledatelj spoznaje “kako je promatrano nešto vrlo slično, ali ujedno i različito od zbilje, da je promatrano dijelom stvarno ‘zbiljskoga’, a dijelom uže ‘filmskoga’ podrijetla” (ibid.: 55), Peterlić izlučuje mnogobrojne i raznorodne funkcije oblika filmskoga zapisa. Naime, kako to autor pojašnjava, pratimo li neki film svega nekoliko trenutaka, zamijetit ćemo da se ono što vidimo i čujemo neprestano mijenja – da se mijenjaju udaljenosti iz kojih pratimo (jer nešto gledamo iz velike blizine, a nešto iz velike udaljenosti), kutovi i strane iz kojih promatramo (jer nešto vidimo odozgo ili odozdo, sprijeda ili straga), kao i stanja iz kojih opažamo (jer nešto pratimo iz statične, a nešto iz dinamične vizure), da to pratimo uz prijelaze i prekide (montažno), sa zvukom, uz popratnu glazbu ili u tišini, iz čega proizlazi da je ono što gledamo (filmski zapis) uvijek i iznova drugačije. Te specifične stvaralačke postupke, “različite, od drugih diferencirane spojeve čimbenika sličnosti i čimbenika razlike” Peterlić naziva oblicima filmskoga zapisa, koje definira kao “razaznatljiv i specifičan... spoj onoga što je snimano i načina na koji je to snimano”, odnosno kao “specifičan spoj kakvoća izvanjskoga svijeta i one filmske tehnike što se primijenila pri snimanju toga segmenta izvanjskoga svijeta” (ibid.).



Ante Peterlić i
Hrvoje Turković

U nastavku pojašnjava razloge izbora pojma “oblik” te metodološke i terminološke probleme takva pothvata, ističući kako se “zadovoljavajući princip može pronaći, i iz njega može nastati i željeni terminološki i distinktivni sustav” (ibid.: 56), jer je “izvanjski svijet u filmu izvanjski svijet ‘na filmski način’, ‘po filmu’”, zbog čega “u stvaranju polazišnoga principa treba kao primarni čimbenik uzeti filmsko” (ibid.). Stoga, “sve što pripada izvanjskome svijetu treba shvaćati kao građu filma” koja se u filmu čimbenicima razlike preobražava, te se čimbenici razlike trebaju shvatiti “kao imenovatelji za specifične odnose filma prema građi, to jest za odlike što iz toga odnosa nastaju” (ibid.: 57). Peterlić u nastavku navodi pet osnovnih skupina oblika filmskoga zapisa (stalna svojstva filma, položaji kamere, slikovne odlike filma, zvuk, montaža), dok u poglavlju “Opažaj i funkcija oblika filmskoga zapisa” ističe kako neće biti riječ o pukom katalogiziranju, već će uz definiciju i objašnjenje svakog oblika filmskoga zapisa navesti i “njegove potencijalne izražajne vrijednosti” (ibid.: 59), s obzirom na to da svaki postupak tvori i drugačiji učinak na gledatelja. Zaključno naglašava kako “djelovanje pojedinoga oblika filmskoga zapisa... nije jednoznačno ili jednostrano” (ibid.: 60), jer gledatelj ne percipira svaki filmski postupak u izolaciji, već u složenoj interakciji, “tako da je teško ustanoviti koji su sve oblici bili prisutni u kojem trenutku filma, a zbog toga nije lako ustanoviti kako je pojedina komponenta utjecala na gledateljevu doživljajnost” (ibid.).

U poglavlju “Stalna svojstva filma” prvo se obrađuje kadar kao “jedna neprekinuta filmska snimka”, no iako govori i o njegovim tehničkim karakteristikama (“jedan neprekinuti čin snimanja, jedan neprekinuti ‘rad’ kamere”), Peterlić se trudi iznaći recepcijsku definiciju, ističući kako gledatelj o neprekinutosti zaključuje “opažanjem kontinuiranosti prikazanog zbivanja... zamjećivanjem kraja te snimke, odnosno početka nove snimke što je odlikuje neki njezin vlastiti prostorno-vremenski kontinuitet” (ibid.: 62). Drugim riječima, tehnička definicija nije zadovoljavajuća, jer takva snimka nije ista onoj obrađenoj u montaži, a napose onoj koju vidimo u gotovom filmu. Imajući to očito na umu, Peterlić kadar, kao osnovnu jedinicu filmskoga izlaganja, definira kao

“jedan omeđeni prostorno-vremenski kontinuum prikazivane građe” (ibid.), napominjući kako se o kadru ne može raspravljati u autonomiji, ne uzimajući u obzir druge oblike filmskoga zapisa, tzv. parametre kadra, tj. one vizualne osobine kojih ga vrijednosti ključno određuju.³ No, kadar bi, slijedeći teorijski model profesora Turkovića, bilo gledatelju korisnije definirati kao dio filma u kojem se prizor prati s kontinuirane točke promatranja, odnosno dio filma u kojem se bez promatračkih prekida prati prizor, s obzirom na to da nam je prizor koji u danom trenutku promatramo neprekidno u vidnome polju.

U nastavku Peterlić opisuje razlikovanje kadrova s obzirom na trajanje ili duljinu, te napominje kako se to razlikovanje “ne može zasnivati na njihovoj stvarnoj duljini”, već na gledateljevu dojamu o trajanju, što sugerira kako je duljina kadra “relativna vrijednost” (ibid.). Drugim riječima, Peterlić upozorava da je duljina kadra zapravo gledateljeva doživljajna procjena trajanja kadra pri praćenju kadra te da je, osim stvarnim, mjerljivim trajanjem, uvjetovana i sadržajem kadra, odnosno količinom informacija koje gledatelju pruža prizor, kao i mjestom tog kadra među drugim kadrovima. Slijede opisi vrlo kratkog, kratkog, dugog i vrlo dugog kadra, njihove najtipičnije funkcije i učinci na gledatelja, no zbog prostornih ograničenja nismo u prigodi dublje zadirati u pojedinosti. Nadalje, razlikuje kadrove s obzirom na specifičnost “promatrača ili pripovjedača”, jer se gledatelju “nameću različita promatračka usmjerenja” (ibid.: 66–67), odnosno sugeriraju mu se različite točke promatranja koje se mogu doživjeti kao različiti subjekti gledanja. Tako razlikuje objektivni, subjektivni i autorov kadar, odnosno kadar komentara, za svakoga iznoseći temeljne odrednice, nudeći primjere te tipična djelovanja. Iako naglašava kako je kod subjektivnog kadra važan “montažni kontekst”, čitatelju se možda moglo pojasniti kako se subjektivni kadar tipično objavljuje montažnim spojem koji čine tzv. kadar pogleda (u kojem se prikazuje lik kojemu je nešto privuklo pozornost), a potom subjektivni kadar, iako pohvalno napominje kako se katkada subjektivni kadrovi naznakama unutar kadra mogu znatno razlikovati od objektivnog kadra. Iako se toga ne dotiče, bilo bi zanimljivo znati mogu li se različite vrste kadrova u kojima se prikazuje što lik u danom trenutku zamišlja tumačiti kao subjektivni kadrovi (npr. *flashbackovi*, *flashforwards*), s obzirom na to da se njima isto daje nekovrsna subjektivna (unutarnja, mentalna?) vizura lika.

Poglavlje o okviru čini se jednim od problematičnijih u knjizi. Naime, Peterlić ispravno ističe kako je okvir “čimbenik stalne razlike”, “stalno svojstvo filma”, “prostorna konstanta filma” (ibid.: 71), koja sama po sebi uvjetuje mnoge retoričke kvalitete filma, jer nas upućuje na činjenicu izbora onoga što se vidi u kadru, čime se automatizmom sugerira autorov odnos prema prikazanome. Nadalje, kako to sjajno ističe autor, s obzirom na to da prizorne pojave ulaze i izlaze iz kadra ili prolaze kroz kadar, budući da likovi motre nešto izvan kadra, kao i da u prizor dopiru zvukovi kojima nije izvor u vidnome polju, okvirom se uspostavlja odnos između vidljivoga i nevidljivoga, jer gledatelj zna da prizor ne prestaje postojati na rubovima slike, već da se prostire izvan rubova, pa postaje svjestan “postojanja onoga što je onkraj okvira” (ibid.: 72). Međutim, iako navodi mnoge kreativne funkcije okvira, mišljenja sam kako Peterlić priča o izrezu kadra, ne o okviru. Naime, prema Turkoviću, okvir je granica između filmske slike i okoline u kojoj gledamo film, granica između prostora na koji pada snop projekcijskoga svjetla (platna) i neosvijetljenoga životnog prostora (kinodvorane). S druge strane, izrez je granica smještena “unutar” filmskoga prizora koja

MARKO ROJNIĆ:
NIMALO LAK
ZADATAK — O
PETERLIĆEVOJ
TEORIJI FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Vrijedi primijetiti i pohvaliti autorovo odbacivanje lingvističke analogije tako česte u filmu, kada ističe kako se “film i jezik razlikuju...” te da “takva uspore-

divanja najčešće dovode do pogrešnih zaključaka” (ibid.: 63).

vidljivi dio prizora dijeli od njegova trenutačno nevidljiva dijela, pa iako se tipično podudara s okvirom, ono što je izvan "okvira" su "izvanfilmski" elementi koji nisu dio prizornoga svijeta (npr. pričanje i šuškanje publike).

U poglavlju "Položaji kamere" Peterlić obrađuje "Plan", koji definira kao "udaljenost kamere od snimanoga objekta...., i to udaljenost kako je gledatelj doživljava gledajući te objekte na platnu", odnosno "udaljenost snimanoga objekta od kamere" (ibid.: 75). Međutim, ako je nakana knjige recepcijska, ovakva definicija ne čini se prikladnom. Naime, plan je udaljenost središnje prizorne pojave u kadru od točke promatranja (ne kamere), jer pri praćenju filma gledatelj ne vidi kameru, a upitna je i tvrdnja kako plan nastaje na temelju udaljenosti kamere od objekta, s obzirom na to da postoje iznimke od toga pravila (npr. snimanje različitim objektivima može sugerirati vizuru koja se nužno ne podudara s mjestom na kojem se nalazila kamera). Stoga je plan gledatelju sugerirana promatračka udaljenost od središnje prizorne pojave (npr. lika koji pratimo), pa što ona zauzima veći dio vidnoga polja u izrezu kadra, to se procjenjuje bližom, odnosno što je manja u izrezu kadra, to se procjenjuje udaljenijom.⁴

Sljedeći dio poglavlja posvećen je "Kutovima snimanja", no iako je neosporno kako kamera može snimati objekt u ravnini, biti iznad ili ispod njega, tvrdnja kako se takav "odnos kamere prema objektu naziva rakursom" (ibid.: 88) opet nije recepcijski zadovoljavajuća. Rakurs je zapravo promatrački kut po okomici, promatranje s vizure koja je smještena iznad ili ispod prizorne pojave koja se promatra u kadru, a "nastaje" usmjerenošću kamere tijekom snimanja prizora prema gore ili dolje. Autor u nastavku opisuje donji i gornji rakurs, njihove krajnje inačice te razinu pogleda, za svaki daje ilustrativne primjere, navodi tipične funkcije, te ističe kako se njima postiže "specifično filmska mijena fizičke realnosti građe filma" (ibid.), s obzirom na to da u zbilji ne možemo u jednom trenutku gledati neku prizornu pojavu sa stroga, a već u sljedećem trenutku nalaziti se podno nje. Također, autor na ovom mjestu obrađuje i kosi kadar (ili nagnutu kameru), iako bi opet valjalo govoriti o nakošenoj ili nakrivljenoj vizuri, za koju ističe da je riječ o izrazito stilizacijski, retorički naglašenom postupku koji često izražava autorov komentar. Konačno, spominje i horizontalni kut, što urednik ispravno naziva stranom promatranja, jer se osim po okomici, ono što je u središtu pozornosti može pratiti i s različitih strana – sprijeda, straga ili bočno, odnosno iz profila.

Sljedeće poglavlje predstavljaju "Stanja kamere", gdje bi opet recepcijski ispravnije bilo govoriti o stanjima promatranja ili promatračkim (vizurnim) stanjima, jer gledatelj, ustvrdili smo, ne vidi kameru, već prati prizorna zbivanja. Stoga, sljedeći Turkovićev teorijski okvir, stanje promatranja može se definirati kao pokretljivost ili nepokretljivost vizure koju gledatelj zapaža na temelju statičnosti filmske snimke (kod statičnoga kadra), ili pomicanja vidnoga polja kadra (kod dinamičnoga kadra), a ono se tek postiže statičnošću ili dinamičnošću kamere tijekom snimanja. Peterlić u nastavku opisuje statičnu kameru, panoramu, vožnju (prema naprijed i natrag, usporrednu, vertikalnu, kransku, kružnu) te brišuću panoramu, za svaku daje korisne primjere i izvrsne potencijalne namjene u koje ne možemo podrobnije zalaziti, iako bi onda i definicije panorame i

4 Peterlić u nastavku ističe kriterije za razlikovanje planova, posve opravdano naglašava kako je plan "jedan od najznačajnijih oblika mijene u viđenju izvanjskoga svijeta" (ibid.), pobrojava i opisuje tipične planove (detalj, krupni plan, blizu, srednji plan, polu-

total, total), a potom zasebna potpoglavlja posvećuje iscrpnom i detaljnom tumačenju, oprimirivanju te tipičnim funkcijama krupnoga plana, detalja, totala i srednjega plana.

vožnje čitatelju trebale biti objašnjene tako da se u obzir uzmu karakteristične promjene u vizuri koje se pri tim specifičnim postupcima snimanja događaju. Konačno, u poglavlju o stanjima promatranja čitatelju bi valjalo spomenuti i tzv. nemirni kadar koji tipično (iako ne nužno) nastaje snimanjem kamerom iz ruke, a koji gledatelj prepoznaje po nestabilnijoj vizuri.

U poglavlju "Slikovne odlike filmskoga zapisa" Peterlić obrađuje ona svojstva filma "što nastaju kao izravna posljedica njegova fotografskoga ustrojstva", ističući kako se ti oblici "prožimaju s onima što nastaju položajem kamere", no "kako ih... razaznajemo i bez obzira na položaj kamere", te su stoga svrstani u zasebnu skupinu za koju je "najpogodniji zajednički naziv... 'slikovne odlike'" filmskoga zapisa (ibid.: 105). Tako se prvo dotiče "Crno-bijelog filma", ističe kako je akromatski svijet izvan iskustva zdravoga promatrača, zbog čega je crno-bijeli film očiti čimbenik razlike koji uvijek preobražava stvarnost, predstavlja stilizaciju, otklon od zbilje i posjeduje potencijalne izražajne vrijednosti. Potom se dohvaća "Filma u boji", nekih izražajnih funkcija boje u filmskome djelu, kratku pozornost posvećuje i kombiniranju tih dviju tehnika, da bi prešao na "Osvjetljenje" čija je "osnovna uloga... u filmu jednaka ulozi što je rasvjeta ima i u zbilji: osvjetljenje je preduvjet prepoznavanja (ili neprepoznavanja) pojedinih bića... a sve to bitno pridonosi stvaranju visokoga stupnja sličnosti između izvanjskoga svijeta i filmskoga zapisa" (ibid.: 110). Razlikuje prirodno i umjetno osvjetljenje, nastavlja kako se "jačinom svjetlosti, smjerom osvjetljenja i stupnjem raspršivanja svjetlosti... postižu brojni posebni učinci", ali i kako se njime "mogu uvjetovati različita raspoloženja gledatelja" (ibid.: 111–112). Konačno, u potpoglavlju "Objektivi" navodi kako je posljedica njihove uporabe "različito pronicanje u dubinu i širinu prostora pred kamerom, različit stupanj perspektivne deformacije prostora te mijenjanje brzine pokreta objekata što se kreću duž osi objektiva, dakle prema kameri ili od nje", što se odražava "i na doživljaj snimljenoga prizora u cjelini" (ibid.). Cjelinu zaključuje opisom tehničkih značajki srednjega, širokokutnoga, teleobjektiva i zum-objektiva, njihovih sličnosti i razlika te brojnih retoričkih učinaka i mijenjanja profilmске stvarnosti.

Nadalje, u poglavlju "Pokret unutar kadra" autor ističe da je "pokrete živih ili neživih bića unutar kadra moguće pokušati tumačiti kao oblike filmskoga zapisa, premda se oni, u prvi mah, mogu poimati isključivo kao čin same zbilje" (ibid.: 118). Drugim riječima, zbog uporabe filmske tehnike oni "doživljavaju različite preobrazbe", ali i "kad se njihova fizička priroda ostavlja netaknutom" oni "djeluju na gledateljevu doživljajnost na specifičan način", ponajprije zbog postojanja okvira i reducirane dubine, pa "zato što pokret nije svojstven slici... pokret u filmu... mora [se] doživjeti drugačije nego identičan pokret kojemu smo prisustovali u zbilji" (ibid.). Unatoč primjerima, nije najjasnije na što se točno misli – iako ga obrađuje kao oblik filmskoga zapisa, nije li pokret (u kojega se nije interveniralo) ranije definiran kao čimbenik sličnosti (str. 25), a slijedom toga tek kao građa? I, kako empirijski potkrijepiti tvrdnju da se "pokret u filmu mora doživjeti drugačije nego identičan pokret kojemu smo prisustovali u zbilji"? (ibid.) Kako je film "očarao mogućnošću pokreta, reproduciranja faktičkih brzina kretanja, oduševio je i mogućnošću preobrazbe pokreta" (ibid.: 120), pa u poglavlju "Preobrazbe pokreta" navodi karakteristike i najčešće žanrovske primjene te ističe primjere i psihološke učinke ubrzanoga pokreta, usporednoga kretanja, obrnutog i zaustavljenoga pokreta.

Potpoglavlje "Kompozicija kadra, format, mizanscena" usmjereni su na kompoziciju kao "struktur[u] slike što je stvorena snimanjem... koja se očituje u međusobnim prostornim odnosima sastojaka snimljene građe" (ibid.: 123). No, dok građu "ne odlikuju kompozicijske pravilnosti", kompozicija kadra "ostvaruje se iznalaženjem nekoga zakonitog vizualnog odnosa među bićima u stvarnome okolišu", ponajprije zbog postojanja okvira (ibid.: 124). U nastavku ističe retoričke

funkcije kompozicije, referira se na slikarstvo i fotografiju, pobrojava njezine različite vrste, te zaključuje kako kompozicijska rješenja upućuju na autorov komentar, jer “gledatelj postaje svjestan intencionalnosti takva filmskog viđenja fizičke realnosti” (ibid.: 125). Konačno, prelazi na različite filmske formate, opisuje njihove tehničke karakteristike, da bi završio mizanscenom, zazvučavši blago medijski puristički tvrdnjom o “filmskome prvenstvu dinamičke mizanscene nad statičnom”, odnosno da je statična mizanscena “u suprotnosti sa samim medijem filma” (ibid.: 127). Bez ulaženja u detaljniju raspravu, iz autorova teorijskoga modela nije najjasnije po kojem su kriteriju kompozicija i mizanscena oblici filmskoga zapisa, kada su one rezultat kadriranja. Drugim riječima, kompozicija je tek raspored prizornih sastavnica vidljivih u izrezu kadra, a mizanscena međusobni raspored prizornih pojava u vidnome polju kadra.

Konačno, najduža cjelina knjige završava poglavljem “Scenografija, kostimi i maska”, koje “nisu specifično filmski elementi” (ibid.: 128). Peterlić ih tumači kao stalne sastojke zbilje: kako je filmski prizor neizbježno “prekriven prirodnim scenografskim elementima, neophodnim kostimima... i raznim krinkama što ih ljudi navlače na lica... sve troje obuhvaća se već samim čimbenicima sličnosti i sve troje doživljava samo one neizbježive filmske preobrazbe koje predstavljaju nužnost filmskoga zapisa”. Zbog toga, nastavlja, “ne možemo ih definirati ni kao specifično filmske oblike, a ni kao od drugih očito različite oblike filmskoga zapisa jer oni u svojoj sveukupnosti predstavljaju vanjstinu filmskoga zapisa” (ibid.). Stoga, zaključuje Peterlić, to troje su oblici filmskoga zapisa kada nisu onakvi kakvi su zatečeni u izvanjskome svijetu, “nego kad su na neki način disparatni... prikazanoj cjelini izvanjskoga svijeta, kad se... u prizoru pojavljuju ne po njezinoj volji, nego po volji stvaratelja filma”, misleći “na njihovo pojavljivanje u očigledno stiliziranoj formi, kad gledatelj postaje svjestan da su... nametnuti zbilji, da su ‘artificijelni’ ili, najdoslovnije, izmišljeni” (ibid.: 128–129). Konačno, čitatelju koji se možda zapitao što s glumom, Peterlić ističe da se ona “može poimati kao oblik jedino kad je stilizirana, kad se čovjek u filmu ne pojavljuje kao nađeni dio zbilje, nego kad glumi, kad očito nešto čini isključivo radi filma”, te da će stoga biti obrađena u posljednjemu dijelu knjige (ibid.).

Kao što izvrsno uočava i urednik u “Predgovoru”, Peterlić se time našao u svojevrsnom teorijskom škripcu. Naime, ako neki životni (profilmski) prizor s pomoću oblika filmskoga zapisa postane filmski prizor, može li se taj novonastali filmski prizor također smatrati oblikom filmskoga zapisa? Prema Peterličevu teorijskom okviru odgovor bi, čini se, trebao biti afirmativan, jer je životni prizor pomoću čimbenika razlike postao novom “vrijednošću” – filmskim prizorom, koji je itekako različit od građe – životnoga prizora. Međutim, ako se profilmski prizor tek pukom “registracijom” pretvori u filmski prizor bez retorički naglašenih uporaba oblika filmskoga zapisa, onda je taj filmski prizor tek građa. S druge strane, onaj profilmski prizor koji filmskim prizorom postaje uporabom stiliziranih, retorički istaknutih oblika filmskoga zapisa i sam se može smatrati oblikom filmskoga zapisa. Također, pogledamo li citate u prethodnome odlomku, Peterlić, čini se, scenografiju, kostimografiju i masku (kao sastavne elemente filmskoga prizora) ne vidi kao oblike filmskoga zapisa, već kao građu. Međutim, i prizor koji prema Peterliču nije oblik filmskoga zapisa tipično je itekako priređen za snimanje (priređena je scenografija, kostimi, maska), pa utoliko on mora biti oblikom filmskoga zapisa jednako kao i onaj prizor u koji se interveniralo retorički naglašeno, stilizirano, s otklonom od realističkoga.

Držim kako se potencijalni problemi mogu zaobići ako se posegne za teorijskim modelom Hrvoja Turkovića, koji on već desetljećima provlači kroz mnoge svoje tekstove, i koji ću zbog prostornih okolnosti pokušati opisati u blic-kratkome izdanju. Najkraće, kada gledamo film, ono što pratimo (što vidimo i čujemo) u filmskoj snimci je filmski prizor. Drugim riječima, kada pratimo

film, mi kao i u zbilji prepoznajemo prikazani ambijent, ambijentalne prilike u njemu, bića što ga nastanjuju, zbivanja koja se u njemu odvijaju, predmete u njemu i dr. Stoga se ono što Peterlić naziva građom (sadržajem) zapravo može nazvati prizorom, dijelom prikazana svijeta koji je u danom trenutku dostupan našem opažanju. Istodobno taj prizor pratimo s nekog promatračkog mjesta (točke promatranja) u njemu, što znači da pri praćenju prizora moramo utvrditi iz kojih vizura promatramo taj prizor, odnosno moramo uspostaviti svoj promatrački odnos prema njemu. Slijedom toga, ono što Peterlić naziva oblicima filmskoga zapisa moglo bi se podijeliti na (1) moduse ili modalitete promatranja prizora, tzv. parametre kadra (plan, rakurs, stranu promatranja) koji nam “govore” s kojeg mjesta promatramo prizor, i na (2) “izvanprizorne” promatračke postupke koji nam “govore” na koji način pratimo prizor (npr. premještanjem vizure, skokovito, kontinuirano ili diskontinuirano).

Zvuk

Zvuku je posvećen kvantitativno najmanji dio knjige, iako Peterlić jasno daje do znanja kako davanje prvenstva slikovnomu ne leži u činjenici što je film tijekom prvih tridesetak godina bio nijem (uostalom, kako to i ističe, traganje za tehnologijom zvuka staro je podjednako kao i film), već kako se pošlo od toga da je “vidljivost izvanjskoga svijeta važnija za spoznaju toga svijeta od njegove čujnosti”, obzirom da i “do 90% stimulusa, dojmova što dopiru do naše svijesti, stiže onamo vizualnim poticajima, a samo ih 5% stiže sluhom” (ibid.: 133). Iako je predmet znanstvenih prijevora jesu li navedeni odnosi uistinu takvi, činjenica jest kako je vid dominantan osjet, a dobrodošla je i urednikova fusnota kako tzv. središnji ili fovealni vid (koji pokriva otprilike tek područje noktiju palaca ispruženih ruku, a nastaje stimulacijom čunjića, fotoreceptora gusto nastanjenih u fovei) omogućuje da se ono što se gleda vidi oštro i do najfinijih detalja. Jednako je dobrodošla i urednikova napomena kako upravo zahvaljujući skokovitim očnim pretragama kojima neprestano pretražujemo okolinu i prikupljamo informacije, usprkos minimalnom području oštine u vidnome polju, imamo dojam kako je promatrani prizor jednako oštar u svakom svom dijelu i u svakom trenutku.

Čini se zanimljivim osvrnuti se i na sljedeću tvrdnju: “budući da je i ono što vidimo u filmskome zapisu samo iluzija reprodukcije izvanjskoga svijeta, tako je i ono što u kinematografu čujemo... stanovita iluzija akustičke reprodukcije zvučanja u izvanjskome svijetu” (ibid.). Ova je tvrdnja zanimljiva utoliko što Peterlić daje naslutiti ono što se u teorijskoj literaturi o filmu gotovo po pravilu ne spominje, odnosno redovito izostavlja, iako ni on sam to dalje ne razrađuje. Naime, film kao medij počiva i na trećoj perceptivnoj iluziji, tzv. varki izvora zvuka, u psihološkoj literaturi poznatijoj kao vizualno zahvaćanje ili efekt trbuhozborstva. Riječ je o audiovizualnoj iluziji prema kojoj nam se čini da zvuk dolazi iz vizualnog izvora izvuka (npr. usta lika koji govori), iako zapravo stiže s druge lokacije (iz zvučnika). Drugim riječima, gledatelj je suočen s kontradiktornim informacijama – zvuk biva proizveden na jednoj lokaciji (zvučnicima), iako gledatelj to doživljava kao da dolazi iz prikazanog izvora, čime autor jasno potvrđuje svoju polaznu tezu kako vid ima dominantnu ulogu nad zvukom (što je i temelj iluzije poznate kao McGurkov efekt).

Dakle, zvuk ne treba shvaćati kao dodatak slici, već kao ravnopravan element filmskoga izraza, to više što je pojava zvuka znatno pridonijela razvoju filmske umjetnosti, te imala mnogobrojne pozitivne reperkusije na repertoar filmske poetike, tematike, retorike i stilistike (kako je to autor briljantno razložio u svojoj *Povijesti filma*). Peterlić ističe kako je zvuk “garancija očuvanja prostornoga identiteta” (ibid.: 134), čime sugerira njegovu važnu ulogu pri kontinuiranoj montaži, s obzirom na to da se za postizanje dojma neprekinutoga promatračkog praćenja, unatoč skokovi-

toj promjeni točke promatranja, ambijentalni zvuk mora nadovezivati u dva nadovezujuća kadra. U nastavku se zvuk dijeli na šumove, govor i glazbu, ono što Hrvoje Turković smatra podjelom prema identitetu zvuka, iako se danas puno korisnijom čini Turkovićeve podjela prema statusu izvora zvuka, u kojoj razlikujemo prizorni zvuk, onaj koji ima izvor u prikazanome prizoru (bez obzira na to vidjeli ga ili ne vidjeli), i neprizorni zvuk, odnosno onaj koji nema izvor u prizoru koji pratimo, već mu je naknadno pridodan.

U poglavlju o šumovima autor daje njihovo određenje i tipičnu uporabu, napominje kako se mogu pojavljivati istodobno “s događajima koji su njihov izvor”, čime pridonose prepoznatljivosti prizora, ali i u asinkronitetu, kako bi se umanjilo “iluziju objektivnosti u prikazivanju fizičke realnosti” (ibid.: 135). Raspravlja se nadalje o retoričkoj uporabi tišine koja je (iako je riječ o odsutnosti ili stišavanju zvuka ondje gdje se zvuk inače očekuje) također vrsta filmskoga zvuka, nekovrsno “nulto stanje” zvuka, i konačno, autor govori o *off* zvuku ili zvucima izvan kadra, iako bi u poglavlju o šumovima bilo primjerenije govoriti o šumovima izvan kadra, jer izraz “zvuci izvan kadra” može uključivati i neprizorni govor, kao i popratnu glazbu. No, posebna je vrijednost poglavlja isticanje mnogobrojnih načina na koje se šumovi (kao i njihova odsutnost ili stišavanje) mogu kreativno rabiti (npr. za stvaranje dramske tenzije, kreiranje različitih ugođaja, izazivanje različitih emocionalnih stanja, ritmizaciju te osobito ekonomizaciju izlaganja, s obzirom na to da se sve što se čuje ne mora nužno i vidjeti, a što je omogućilo eliminiranje suvišnih slikovnih elemenata ili montažnih rješenja).

U poglavlju o govoru (koji se “može ponekad shvatiti kao jedan od prirodnih šumova, prirodnih zvukova”), autor tvrdnjom kako ljudi u filmu, “zbog težnje za realizmom, govore često nerazgovijetno, mrmljaju, začinjaju govorenje kašljanjem, zijavanjem...” (ibid.: 136) sugerira, iako to izriječno ne spominje, kako govor u filmu ne čini samo izgovoreni tekst već i intonacijska, prozodijska izvedba, tzv. paralingvistička komunikacija. Također, valjalo je naslutiti kako govor u filmu ne podrazumijeva samo dijalošku razmjenu između likova već i interaktivnu razmjenu pogleda, mimike, zrcaleću gestikulaciju, orijentaciju i stav tijela, urednikovim riječima, neverbalnu komunikaciju. Međutim, čini se pomalo dvojbenom tvrdnja kako se “govor ne smije shvatiti kao specifičan oblik filmskoga zapisa, nego samo kao jedan od sastavnih dijelova prizora iz izvanjskog svijeta, dakle građe” (ibid.: 135). To opet upućuje na problem teorijskog okvira, jer se postavlja pitanje je li stilizirani govor oblik filmskoga zapisa ili tek puki sastojak građe filma, odnosno je li neprizorni govor oblik filmskoga zapisa, a prizorni nije. Također, držim kako je valjalo istaknuti da govor ne uključuje samo govor likova već i govor koji je snimljen, odnosno zapisan na nekom nosaču zvuka, ili onaj koji kao gledatelji čujemo reproduciran na nekom mediju u prizoru koji pratimo.

Autor također uspoređuje govor u filmu i kazalištu, ističe njihove različite funkcije, ali djeluje pomalo medijski esencijalistički pri tvrdnji kako “neprihvatanje ili nerazumijevanje” toga da ljudi u filmu moraju govoriti kao izvan filma može dovesti do toga da “mnogi filmovi djeluju kao hibrid filma i kazališta” i da je riječ o “poništenju filmskoga u filmu” (ibid.: 137). To možda jest bio slučaj u razdoblju tzv. tiranije zvuka potkraj 1920-ih i početkom 1930-ih, no pitanje je vrijedi li navedena tvrdnja za neke filmove modernističkoga prosedea koji su djela *filmske umjetnosti*, čak i svojevrsne vježbe u *filmskoj* formi. Ipak, ističe Peterlić, “ako se govor, kao sastojak izvanjskog svijeta, dijelom shvati i kao šum, onda se on može i na navedene načine pretvarati u specifičan filmski oblik” (ibid.: 137). Međutim, nije posve jasno na što autor aludira, a i pitanje je kako se govor može “dijelom shvatiti i kao šum”, ako se šumovima uobičajilo nazivati sve vrste zvukova *osim* govora i glazbe. Drugim riječima, ovdje se opet naslućuju problemi, jer ako se govor “samo” registrira bez posebnih intervencija, tada je on tek sastojak građe, a taj isti govor prestat

će biti građa i postat će oblik filmskoga zapisa ako se u njega nekako intervenira (ili ako je riječ o neprizornom govoru).

Konačno, poglavlje o govoru završava isticanjem retoričkih mogućnosti monologa ili komentara, jednom riječju, neprizornoga ili *off* govora. No, držim kako je tu bilo vrijedno napraviti distinkciju između (prizornoga) monologa, govora u kojem lik priča na glas sam sa sobom tako da ga mogu čuti i drugi likovi, potom neprizornoga govora, monologa koji se pripisuje liku kojega pratimo u kadru, iako on to što gledatelji čuju ne izgovara naglas, pa ga ne čuju likovi koji s njim nastanjuju prizor, te neprizornoga ili dodanoga “glasa”, koji također nema izvor u predloženom prizoru, ali se obično pripisuje pripovjedaču (koji može i ne mora biti istovjetan liku). Također, s obzirom na recepcijske ambicije djela, možda ne bi bilo naodmet istaknuti na temelju kojih signala gledatelj prepoznaje izvanprizorno podrijetlo govora (npr. da zvuk nema nikakve posljedice na zbivanja u prizoru). Konačno, autor ističe kako suigra govora i montaže može dati posebne naglaske određenim riječima (npr. kad se “tijekom govorenja u srednjem planu... prijeđe u krupni plan”; *ibid.*: 138), te daje korisne primjere kako se zvukom može montažno kreativno spajati prostorno i vremenski nespojive prizore, da bi poglavlje završilo uporabom zvuka u simboličke i poredbene svrhe.

Iako se autor ne koristi tim pojmovima, poglavlje o glazbi zapravo započinje Turkovićevom distinkcijom između prizorne i neprizorne glazbe (“U razmatranjima glazbe u filmu također moramo razlikovati dva osnovna načina uporabe glazbe u filmskom zapisu – onu kojoj je izvor vidljiv u kadru, ili barem poznat, i onu koja u prikazanoj građi nema svojega izvora, već je nedvojbeno, po autorovoj odluci, pridodana fotografskome zapisu”; *ibid.*: 139). Peterlić inzistira na tome da prizorna glazba nije specifičan oblik filmskoga zapisa, nego tek sastojak građe, dajući naslutiti kako prizorna glazba koje se izvor trenutačno ne vidi u kadru ipak može imati izražajne funkcije. Međutim, iako se prizorna glazba tipično drži realističnom, ona može biti itekako stilizirana ako se namjerno narušava neki od uvjeta njezine prizornosti, pa se postavlja pitanje je li u tom slučaju ona oblik filmskoga zapisa ili tek građa.⁵

S obzirom na to da “glazba uvijek pojačava stupanj sudjelovanja gledatelja”, autor ističe da glazba može imati funkciju segmentiranja filmskoga djela (jer gledatelj s pomoću glazbe može uvidjeti da je neka dionica radnje završila, a da je druga počela), potom funkciju “parceliranja” filmskoga djela u zasebne dijelove, te kako može biti od pomoći pri regulaciji praćenja izlaganja (*ibid.*: 140). Svakako, no valjalo bi dodati kako glazba daje emocionalno značenje prikazanim zbivanjima i psihološkim stanjima likova, pospješuje sposobnost dosjećanja dijelova filma pojačavanjem vizualnih asocijacija, osnažuje gledateljevu interpretaciju narativnih ishoda, posebno u dvojbenim i narativno nejasnim situacijama, te usmjerava pozornost na važna svojstva prizora. Poglavlje Peterlić završava razlikovanjem funkcije i primjene te navodi tri vrste primjene popratne glazbe (od kojih svaka može imati bilo koju od navedenih funkcija): imitatorsku glazbu, onu koja oponaša šumove, ilustrativnu glazbu, koje je funkcija tipično objasnidbena, i autonomnu glazbu, koja može imati vrijednost kontrapunkta, ali i, kad se provlači kroz film, biti lajtmotiv koji povezuje dijelove filma.

5 Ostatak poglavlja posvećen je neprizornoj glazbu za koju autor ispravno tvrdi da “uvijek ima vrijednost komentara” (2018: 140). Ističući sličnosti filma i glazbe kao temporalnih umjetnosti, nastavlja kako zbog

vrijednosti komentara glazba ima različite primjene, no kako treba “razlikovati funkcije glazbe od načina primjene glazbe u filmu” (*ibid.*).

Montaža

Cjelina o montaži započinje uvodom o tome kako će svatko tko snima film, prije ili kasnije, dobivene snimke poželjeti povezati kroz stvaralački postupak montaže, koju Peterlić definira kao “filmski postupak kojim se u kontinuitetu projekcije postiže diskontinuirano (isprekidano, skokovito) prikazivanje prostorno-vremenski zasebnih isječaka vanjskoga svijeta”, zbog čega “filmsko prikazivanje svijeta dobiva osebujnu filmsku kakvoću u kojoj se krije neizmjereno bogatstvo najraznolikijih primjena i izražajnih mogućnosti filma” (ibid.: 145–146). Autor potom nudi tri objašnjenja na pitanje kako je moguće da montirane filmske prizore, unatoč tomu što se oni znatno razlikuju od našeg svakodnevnog životnog iskustva, razumijemo dok zadubljeno pratimo film. Prvo, montaža je nalik našoj svakodnevnoj percepciji, jer “gledajući okoliš u kojem se nalazi, čovjek prenosi svoj pogled s jednog isječka toga prostora na drugi, pa na treći, itd..., ali premda neki isječci nestaju iz njegova vidnog polja, a drugi se pojavljuju, on u svijesti gradi cjelinu toga prostora, odnosno od tih isječaka stvara u svijesti cjelovitu prostornu sliku” (ibid.: 146). Drugo, svojstvo našeg mišljenja jest da ne možemo dugo misliti samo jedno, jer je osnova “mišljenja u pribrajanju barem dvaju podataka, impulsa, stimulusa što stižu do svijesti ili ih sama svijest traži”, pa “je povezivanje i temelj mišljenja i neizbježna činjenica mišljenja” (ibid.). I treće, spoj dvaju kadrova doživljavamo kao kauzalnu vezu, pa u nastavku detaljno predstavlja najglasovitiji (ali vrlo izgledno apokrifni) Kulješovljevi eksperiment koji je na primjeru montažnoga spoja bezizražajnoga glumčeva lica s kadrom obroka, žene i mrtvog djeteta, pokazao kako se smisao koji gledatelj stvara rađa iz veze među kadrovima, a ne iz značenja koje svaka snimka ima samo za sebe (s obzirom na to da su gledatelji, unatoč uvijek istom licu, u prvome slučaju iščitali glad, u drugome požudu, a u trećem tugu).

Polazeći od stajališta kako se montažom, “tim upravo spektakularnim oblikom filmskog zapisa, ostvaruju... brojni učinci na gledateljevu doživljajnost, toliko brojni da svaki filmolog osjeti potrebu da stvori svoj sustav montažnih postupaka i njihovih djelovanja i značenja”, Peterlić razlikuje (1) načine montiranja, gdje se misli “na brojne najuže tehničke, ‘operativne’ mogućnosti montažne uporabe svakog pojedinog kadra, ono ‘kako’ montiranja...” i (2) spajanje kadrova s obzirom na sadržaj, gdje se misli “na ono ‘što’ montiranja, ono što se vidi i čuje u svakom od spojenih kadrova, svi čimbenici sličnosti i razlika što se mogu zamijetiti u svakome pojedinom kadru” (ibid.: 146–148). Autor ističe kako te dvije vrste montaže nisu dvije autonomne kvalitete što se javljaju neovisno jedna o drugoj, jer “ponekad i nije tako lako odrediti koliko je način, a koliko sadržaj kadrova pridonio značenju montažne veze”. Drugim riječima, način kako je neki dio filma montiran može utjecati na gledateljevo tumačenje njegova sadržaja i obrnuto. No, iako Peterlić ističe kako je takva podjela “nastala zbog težnje za unošanjem ‘sistema’ u ovo neobično bogato područje” (ibid.), koliko god ona vrijedna i zanimljiva bila, na kraju poglavlja ponudit ću skicu drugačije taksonomije montaže utemeljene na teoriji profesora Turkovića (1994), za koju držim kako bi čitatelju bila puno jednostavnija i jasnija, preglednija za snalaženje tim kompleksnim područjem.

U poglavlju “Načini montiranja” Peterlić obrađuje ono uz pomoć čega se ostvaruje montažni prijelaz, a to su montažne spona, ‘označivači’ prijelaza između dvaju kadrova koji naglašeno povezuju, odnosno razdvajaju dva susjedna kadra, od kojih svaku opisuje, daje pregled njezinih osobitosti te tipičnih primjena i funkcija. Tako razlikuje rez, najstandardniju montažnu sponu od uvođenja montaže do danas, koju se radi preglednosti moglo odvojiti u zasebnu skupinu (s obzirom na to da je riječ o jedinoj ‘neprotežnoj’ montažnoj sponi), te tzv. ‘protežne’ montažne spona, u koje se ubrajaju preostale – pretapanje, zatamnjenje i odtamnjenje, te zavjesu, za svaku navodeći vizualne karakteristike, primjere i tipične namjene. Peterlić rez definira kao sponu koja “omogu-

čuje skokovito prikazivanje (viđenje i čuvenje) različitih, prostorno i vremenski odvojenih isječaka fizičke realnosti” kojime se “omogućuje najbrže mijenjanje vizure” (ibid.: 149–150). Međutim, koliko god ta definicija bila točna, ovakvo određenje ne daje posve jasnu informaciju na temelju čega gledatelj prepoznaje taj filmski postupak, jer je rez, odnosno montažni prijelaz, granica između dvaju kadrova koju obilježava skokovita promjena u promatranju, skokovito premještanje točke promatranja, promatračkoga položaja, s obzirom na to da se cijelo vidno polje skokom mijenja.

Konačno, Peterlić pojašnjava utjecaj koji na gledatelja ima duljina i način izmjenjivanja kadrova, odnosno pojašnjava postupak izmjenične montaže, tj. kako različito trajanje kadrova s istim sadržajem može dovesti do različitih zaključaka gledatelja. Opisom nekoliko varijanti toga postupka ilustrira kako su filmaši, kao svojevrсни intuitivni, praktičarski psiholozi, isprobavajući različite varijante, uvidjeli ne samo do kakvog će zaključka gledatelj doći već da će takav zaključak stvoriti i očekivanja koja će gledatelja u konačnici držati zainteresiranim za prizorno zbivanje. Primjerice, filmaši su postupno shvatili kako izmjenična montaža može kontrolirati tempo, zbog čega kadrovi naizmjeničnih zbivanja i imaju tendenciju biti sve kraći, jer “kraćenje vremena sugerira bliženje u prostoru” (ibid.: 154), što je, uostalom, rezultiralo i uvođenjem konvencije “spasa u posljednjem trenutku” koja je u komercijalnom filmu živa i zdrava i danas. Stoga, zaključuje Peterlić, “mijenjanjem načina montiranja isti su sadržaji za gledatelja dobili različita značenja” (ibid.: 155).

U poglavlju “Montaža s obzirom na sadržaj kadrova”, pod kojim se misli na “sveukupnu ‘kakoću’ povezanih kadrova, na sve što se u njima nalazi... na sve što se u njima može vidjeti i čuti” (ibid.: 155), Peterlić misli na sve čimbenike sličnosti i razlike koji se u svakom trenutku nalaze u svakome od kadrova. I sam autor priznaje kako je “takvu sistematizaciju znatno teže učiniti no sistematizaciju s obzirom na načine montiranja...”, jer je “teško pronaći kriterij po kojem bi se u neki sustav mogli uključiti svi zanimljivi prizori” (ibid.). S obzirom na to da je, prema autoru, “srž načela ove sistematizacije... u ustanovljavanju sličnosti ili različitosti među sadržajima spojenih kadrova... te sličnosti i razlike među kadrovima najlakše se... otkrivaju unutar osnovnih prostornih i vremenskih odlika spojednih kadrova” (ibid.: 155–156). Tako, navodi autor, ako su prostori u dva povezana kadra slični, gledatelj će zaključiti da su ta dva prostora u blizini, jednako kao što će za kadrove dvaju različitih prostora zaključiti da su udaljeni. A s obzirom na to da su “prostor i vrijeme u filmu, kao i u zbilji, nerazlučivo fizički povezani” (ibid.: 156), Peterlić ističe kako će za dva slična prostora u dva susljedna kadra gledatelj zaključiti da su oni i vremenski blizu, odnosno da se zbivanje u drugome prostoru odvija istodobno ili neposredno nakon zbivanja u prvome, dok će za različite prostore zaključiti da su i vremenski odvojeni. Nesumnjivo to ponekad jest tako, no dali bi se iznijeti i mnogi protuprimjeri iznesenim tvrdnjama, pa bi bilo korisno da su čitatelju ponuđeni primjeri koji potkrepljuju i ilustriraju iznesene tvrdnje, koje se ovako čine pomalo proizvoljnima.

Nadalje, u nastavku poglavlja Peterlić u jednu skupinu montažnih veza s obzirom na sadržaj ubraja (1) skupinu montažnih spojeva po nečemu sličnih kadrova, u koju osim povezivanja s obzirom na mjesto/prostor, prikazane predmete (npr. isti element u dva kadra gledatelja će navesti da im počne tražiti veze) i oblike filmskoga zapisa (npr. sličnost oblika filmskoga zapisa u dva kadra, neovisno o sličnostima ili razlikama u sadržaju, gledatelja potiče da vezu između kadrova doživi kao namjernu), ubraja i povezivanje kadrova s obzirom na pokret, smjer kretanja, smjer pogleda i uzročnost. S druge pak strane, u (2) skupinu montažnih spajanja kadrova s različitim sadržajem ubraja one koji su sadržajno kontrastni, kojih vezu gledatelj “uvijek doživljava kao intencionalnu”, i one koji su sadržajno neutralni, koji po autoru najviše od svih drugih tipova montaže s obzirom

na sadržaj aktiviraju gledateljevo mišljenje, jer gledatelj nastoji proniknuti u razloge montažnoga spoja, “prepušta se asociiranju... počinje istraživati po mutnim predjelima svoje podsvijesti, svoje-ga znanja i iskustva” (ibid.: 158–159).

Konačno, poglavljem “Funkcije montaže” ističe kako se montažom “gledatelju ukazuje na prostorne i vremenske atribute i odnose (udaljenosti, veličine, smjerove i redosljedje), na uzroč-no-posljedične odnose među pojavama”, kako se gledatelja njome “navodi... na vrijednosne sudo-ve”, te kako montaža “može biti u funkciji ostvarenja nekog višeg stupnja organizacije snimlje-noga materijala” koji “može imati i neke univerzalnije vrijednosti” (ibid.: 160) – ritam, priču i asocijaciju. Prema Peterliću, ti se tipovi montaže međusobno ne isključuju, već se mogu proži-mati, a iz nje proizlazi podjela na ritmičku, narativnu i asocijativnu ili idejnu montažu. Tako je za (ritmičku) montažu karakteristično da je ona “najzamjetljiviji i najdjelotvorniji način tvorbe ritma u filmu” (ibid.: 161), te da se njome utječe na gledateljevu doživljajnost, stvaraju različite emocije, raspoloženja i dr. Za narativnu se montažu navodi kako se njome omogućuje “filmsko pripovije-danje”, tvorenje priče kao smislenog, kauzalnog niza događaja, gdje je montaža zapravo “narativni ‘instrument’” kojim se “mogu izraziti ili ostvariti prostorni i vremenski odnosi” među prikazanim događanjima (ibid.). Konačno, njome se može “ono što je prostorno udaljeno vremenski približi-ti..., jer se dva očigledno udaljena mjesta mogu montažom najizravnije povezati”, mogu se preo-braziti “svi temeljni atributi vremena – trajanje, poredak i vremenski smjer” (npr. retrospekcijom ili prolepsom), ali i ostvariti kontinuitet te “dramska kondenzacija nekoga zbivanja” (npr. s pomo-ću elipse), kao i prikazati “istodobnost dvaju ili više zbivanja” kroz postupak paralelne montaže (ibid.: 162–163).

Zaključno, kao treću vrstu Peterlić navodi asocijativnu montažu, mogućnost da se montaž-nim spojem dvaju kadrova postigne “dijalektički” sudar dvaju koncepata koji će rezultirati novom idejom, pojmom ili asocijacijom; novom značenjskom vrijednošću koja nužno ne postoji u za-sebnim kadrovima. Budući da se povezuju prizorno nepovezani, raznorodni, heterogeni kadrovi, proizlazi da kod asocijativne montaže veza ne mora biti ni vremenska, ni prostorna, ni kauzalna, čime se kod gledatelja ostvaruje neka nova asocijacija koja proizlazi iz značenja upravo tog spoja, a koja kao takva ne postoji ni u jednom od kadrova kad se promatraju u izolaciji. Međutim, uporaba pojma idejne montaže kao sinonima za asocijativnu montažu (što autor, doduše, tek djelomično čini) i nije najtočnije, jer se idejna (ili intelektualna) montaža uglavnom odnosi na pojmovni, dis-kurzivni aspekt asocijativne montaže (pretežno u sklopu tzv. raspravljачkog izlaganja), dok veza između kadrova u asocijativnoj montaži može biti uspostavljena i po nekoj drugoj, primjerice likovnoj vrijednosti (pretežno u sklopu tzv. poetskog izlaganja), iz čega proizlazi da zapravo po-stoje mnoge podvrste asocijativne montaže – idejna, pojmovna, poetska montaža, montaža po analogiji, montaža po kontrastu i dr.

Nakon pregleda ove cjeline, na koncu valja istaknuti kako se, slijedeći Turkovićevu teorijsku misao (usp. Turković, 1994), čitatelju moglo ponuditi puno jednostavniju taksonomiju monta-že. Naime, pođemo li od shvaćanja montaže prema kojem je njezin temeljni problem rješavanje konkretnoga montažnog prijelaza (koji obilježava skokovita promjena u promatranju, jer je mon-tažni prijelaz dostatno veliko, skokovito premještanje točke promatranja, skokovito prebacivanje promatračkoga položaja), proizlazi kako svaka takva promjena točke promatranja podrazumijeva stanovito orijentacijsko “obezglavljivanje” gledatelja. Zbog toga gledatelj mora, na temelju raspo-loživih podataka u slici i zvuku, utvrditi o kakvoj je promjeni riječ na konkretnom montažnom prijelazu, o promjeni promatračkoga položaja unutar istog prizora ili o prebacivanju u posve novi prizor. Dugim riječima, gledatelj na svakom montažnom prijelazu zapravo na neki način utvrđuje

prati li promatračka promjena kontinuitet istoga prizornog zbivanja, pa s obzirom na te i druge probleme koje gledatelj mora "riješiti" možemo diferencirati dva temeljna tipa montaže: (1) kontinuiranu montažu, kada iz kadra u kadar (preko montažnoga prijelaza), pratimo nastavak istog prizornog zbivanja, i diskontinuiranu montažu, kada po montažnom prijelazu pratimo neki novi prizor, nevezan uz prethodni, ili ga pratimo uz određeni vremenski skok unaprijed ili unatrag.

Sljedom toga, kontinuiranom montažom postiže se kod gledatelja dojam neprekinutog praćenja prizornoga zbivanja preko montažnoga prijelaza usprkos skokovitoj promjeni vizure. U nastavku bi se čitatelju objasnilo kako se mora zadovoljiti niz uvjeta za postizanje takva dojma, kao što je postojani identitet prizora i njegovih sastavnica u dva nadovezujuća kadra (ako lik u prvome kadru ima sunčane naočale, mora ih imati i u sljedećem kadru), kompatibilnost atmosferskih, meteoroloških, zvučnih uvjeta (ako je u prvome kadru padala kiša, mora padati i u sljedećem), kontinuitet zbivanja (ako je u prvome kadru lik krenuo ustajati, u sljedećem kadru mora se pokazati kako ustaje ili kako je ustao) i mnogi drugi. Također, čitatelju bi valjalo pojasniti kako za osnaživanje dojma neprekinutosti treba poštovati i određene uvjete pri promjeni točke promatranja (npr. pravilo rampe), te koje se specifične vrste rezova tipično rabe, npr. rez na pogled (rez s kadra lika kojemu je nešto očito privuklo pozornost na kadar onoga što je lik vidio), rez na pokret (rez s kadra lika u kretanju na kadar njegova nadovezanog kretanja), rez na repliku (rez s kadra jednoga sugovornika na kadar sugovornika koji preuzima riječ ili njegovu reakciju na ono što je čuo), itd. Konačno, čitatelja bi se upoznalo s činjenicom da u onim slučajevima kada su zadovoljeni svi uvjeti (kad je gledateljeva pozornost vezana uz praćenje zbivanja, kada su rezovi višestruko motivirani, kad su ispunjena gledateljeva očekivanja, itd.) govorimo o tzv. neprimjetnoj ili nevidljivoj montaži (usp. Turković, 1994), karakterističnoj za klasični film koji Peterlić iznimno cijeni. I potom se na sličan način moglo objasniti i diskontinuiranu montažu (na temelju čega je prepoznamo, koje su njezine tipične podvrste i dr.).

Raspravom o montaži, kako to zaključuje Peterlić, došlo se do kvalitativno nove razine proučavanja filma. Iako se u knjizi o svakom obliku filmskoga zapisa raspravljalo pojedinačno, na razini jednoga kadra, "govoriti o montaži... znači govoriti o barem dva kadra" u nekom odnosu, odnosno o stvaralačkom postupku koji "nužno predstavlja namjeran akt, neki svrhovit postupak" (ibid.: 166), što znači da govoriti o montaži znači govoriti o sustavnom povezivanju dijelova u promišljeni izlagački slijed koji u konačnici čini *filmsko djelo*, kako uostalom i nosi naziv posljednja cjelina knjige koja neće biti dio ovog prikaza. Dostaje tek pobrojiti nazive poglavlja ("Dio i cjelina", "Načela sjedinjavanja", "Svojstva i imperativi građe", "Filmsko vrijeme", "Filmski prostor", "Prikazivanje čovjeka i lik", "Strukture logičnoga izlaganja", "Filmski ritam", "Filmska priča", "Filmski rodovi", "Pripovjedač i film") pa da čitatelju bude jasno kako je riječ o obuhvatom toliko širokom i zahtjevnom području teorije koje iziskuje prikaz duži i detaljniji od ovoga koji se polako privodi svome kraju, te ga stoga nije moguće obraditi na ionako već uvelike uzurpiranom časopisnom prostoru. Osim toga, dok poznavanje oblika filmskoga zapisa pripada osnovnoj razini filmske teorije (za svako daljnje bavljenje filmom nužno je poznavati njegove temeljne sastavnice), peto poglavlje izlazi iz tog okvira te čini potpuno novu i samosvojnu cjelinu.

Zaključak

Iako na prvi pogled skromna po obimu i zahvatu, nepretenciozna u namjerama i u naslovu, knjiga Ante Peterlića kapitalno je djelo koje njegovim karakterističnim stilom i prijemljivošću iskaza, i najstručnije filmološke raščlambe razlaže pregledno i razumljivo. Peterličeva se rečenica odlikuje jasnoćom i elegancijom, on piše nadahnuto, precizno, stilski dotjerano, lako i bez opte-

rećenja, nesebično dijeleći bogatstvo svojih uvida i znanja s čitateljem. Njegov je pristup dubok, a opet jednostavan, razumljiv i zavodljivo ležeran pa se čitatelju lako može učiniti kako i on može tako pisati, iako velika većina nas to ne može. Također, ova je knjiga još važnija ako uzmemo u obzir činjenicu kako ju je Peterlić pisao 1970-ih, u jeku dominacije psihoanalitičkih, "psihosemiotičkih" i neomarksističkih pristupa (na koje se, pohvalno, autor u knjizi ne referira ni usput), a kojih se štetni utjecaj na filmologiju i srodne humanističke discipline osjeća i danas. Konačno, iako su u ovome tekstu iznesene tek neke, izabrane dopune i kritike, posebno s obzirom na probleme s kojima se Peterlić povremeno susreće u svom teorijskom modelu, to nimalo ne umanjuje činjenicu kako je je riječ o jednom od krunskih djela filmske teorije koje (iako, nažalost, nikada nije prevedeno na engleski jezik) s razlogom i nakon 40 godina ostaje aktualno i nezamjenjivo štivo.

LITERATURA

Bordwell, David; Thompson, Kristin, 2008, *Film art: An introduction*, 8th Edition, Boston: McGraw Hill

Peterlić, Ante, 2018, *Osnove teorije filma*, V. izdanje, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Turković, Hrvoje, 1994, *Teorija filma: Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

Turković, Hrvoje, 1999, "Na čemu temeljiti kognitivistički pristup?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19–20, str. 49–58.

Turković, Hrvoje, 2001, "Iluzija pokreta u filmu: Mitovi i tumačenja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 133–148.

Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive: Teorija likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux

Turković, Hrvoje, 2008, "Pitanje medija i razgraničenje filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 56, str. 12–21.

UDK: 94:791.224

Hrabren Dobrotić

Mogućnosti povijesti na filmu. Teorijski pristup.

SAŽETAK: Polazeći od povjesničara i filmologa kao što su R. A. Rosenstone, William Guynn i Marnie Hughes-Warrington koji su pokušali opravdati povijesni film (kao žanr) i film koji se bavi poviješću (kojega god roda i žanra bio) kao relevantan izvor za proučavanje povijesti i učenje o njoj, ovaj članak propituje mogućnosti tumačenja povijesnoga filma kao teksta kojega tumačenje podliježe jezičnim igrama o kojima u svojim ključnim tekstovima govore kasni Barthes, Blanchot i Derrida. Riječ je o pokušaju demistifikacije žanra povijesnoga filma kao jednoznačnog autentičnog prikaza nečega iz "izvanfilmske" empirijske "stvarnosti", te povratak tumačenju koda koji istodobno označuje i "odznačuje" žanr i naposljetku pomirenje historiografije i filmologije zaključkom da svaki povijesni tekst može biti poučan upravo stoga što je podložan tumačenjima.

KLJUČNE RIJEČI: Barthes, Blanchot, Derrida, dekonstrukcija, filmski žanr, povijesni film, Rosenstone

Uvod

"Što je povijest? Neki kažu da je to hrpa tračeva koje šire vojnici oko logorske vatre."

Oliver Stone

Povjesničari i filmolozi s engleskoga govornog područja, počevši s Robertom A. Rosenstoneom, od sredine 1990-ih do sredine 2000-ih razvili su svoju kritičku poziciju o povijesti na filmu, što podrazumijeva pitanje "reprezentacije povijesti na filmu", potencijal filma kao medija i kao (umjetničkog) djela da poučava gledatelja povijesti, tumačenje žanra povijesnoga filma i njegova odnosa prema pisanoj povijesti u smislu udžbenika i povijesnih knjiga (iako se manje govori o odnosu s povijesnim romanom i drugim književnim vrstama), mogućnost povijesne autentičnosti u filmu kao formi te filma kao povijesnoga dokumenta i svjedoka vremena u kojem nastaje (uključujući usporedbu s fotografijom i "sirovom" snimkom). Ovaj se tekst postavlja analitički te pomalo i polemički prema navedenoj literaturi, pokušavajući mehanizme propitivanja filma i povijesti približiti poststrukturalističkoj teoriji, najviše tekstovima Mauricea Blanchota i Jacquesa Derridaa koji se bave pitanjem književnosti/neknjiževnosti, fikcije/nefikcije, žanra, roda i općenitije taksonomije, svjedočenja i mogućnosti istine u tekstu.

Blanchot i Derrida u svojim se tekstovima bave isključivo pisanjem, čitanjem i dekonstrukcijom pisanoga i književnoga teksta, a film se ne spominje. Prema tomu, najprije treba proučiti kako se analiza filma uklapa u ovaj model bavljenja pisanim tekstom, pri čemu će pomoći Derridaov tekst "Zakon žanra" u vezi s filmskim vrstama, rodovima i žanrovima te činjenica da literatura o filmu i povijesti inzistira na usporedbi filmske i pisane povijesti s ciljem da se o filmu govori kao o tekstu. Slijedi rasprava o nabrojenim točkama razmišljanja o povijesti na filmu iz literature američkih povjesničara koja će postaviti pitanja: što je reprezentacija (povijesti) i kako se ona manifestira u filmu, kako u književnosti, a kako u povijesti i onome što se često naziva "nefikcijom", kako se film, književnost i povijest odnose prema činjenicama i što su činjenice i svjedočenja u tekstu, što je žanr (povijesnoga filma) i kako se uspostavlja, što je (povijesna) autentičnost i koliko je ona moguća u tekstu te može li film svjedočiti i je li snimka svjedočanstvo povijesnoga trenutka, a time i istine.

Tekst kreće detaljnim pregledom mjesta u literaturi koji se odnose na pitanje pisane i filmske povijesti, nedostatak usporedbe s povijesnom prozom, “povijesnom fikcijom” i fikcijom uopće te na skretanje pozornosti na metaforu i ono što Rosenstone (2006: 50) u okviru traženja kompromisnoga rješenja i novoga historijskoga pristupa na filmu naziva inovativnom dramom. Američki se teoretičar filma i povijesti Guynn u uvodu knjige *Writing History in Film* (2006: 14–15) pita:

Kako se povjesničari, čiji je predmet proučavanja upravo referencijalna stvarnost – ono što se stvarno dogodilo u prošlosti – mogu povezati s Jacquesom Derridaom i tezom da ne postoji ništa izvan teksta, da tekstualne reference vode uvijek do drugih tekstova, a nikada do prikazive realnosti? Kako da se pomire s postmodernom teorijom koja opovrgava samu mogućnost rekonstrukcije kauzalnih događaja u neizlječivo fragmentarnom svijetu?

Slijedi razmatranje zanimljivog upozorenja američkoga filmskog kritičara, teoretičara i povjesničara Franka P. Tomasula na opasnost u preispitivanju mogućnosti povijesti da govori o stvarnosti prošlosti, jer interpretacijski nihilizam može uzdrmati vjerovanje u najsređenije povijesne činjenice poput postojanja ropstva ili holokausta (usp. *ibid.*: 15). Upravo se stoga u analizu uvodi Derridaova perspektiva (koja nipošto nije interpretacijski nihilizam, iako tekst uistinu nudi svoje opasnosti) kroz čitanje nekoliko njegovih tekstova o propitivanju književnosti, najprije “Pred zakonom”, te “Zakon žanra” kada se približimo pitanju žanra povijesnoga filma.

Povijest na filmu tematizira se od prvih filmova. Najraniji filmovi uglavnom su bili, gledano iz današnje perspektive i klasifikacije, kratkometražni dokumentarni filmovi, snimljeni u jednoj kadru. Međutim, zbog nepostojanja današnje terminologije potkraj 19. stoljeća kada se počinje razvijati film, mogli bismo o tim filmovima govoriti kao o zasebnom filmskom rodu – “ranome filmu”. Kako god odlučili, u literaturi se ponekad govori da su ti filmovi “bilježili stvarnost” te da je stoga dokumentarni film temeljni filmski rod (v. Gilić: 2007, poglavlje 2.2 “Dokumentarni film”). Pitanje “mimetičnosti” u ranome filmu neka za sada ostane po strani, a svakako će još biti riječi o “bilježenju stvarnosti” ili, preciznije, “uspostavljanju odnosa prema izvanfilmskim pojavama” (*ibid.*). Zanimljivo je pokušati definirati rani film kao povijesni u onom pogledu da taj film svjedoči o vremenu u kojem je nastao. Gilić (*ibid.*) govori o tzv. realističnoj teoriji filma, a Rosenstone u uvodu knjige *Visions of the Past* (1995: 7) te kasnije Guynn u uvodu knjige *Writing History in Film* (2006) spominju francusku kritiku povijesti i filma (s kraja 1970-ih i kasnije), koje se istaknuti povjesničari M. Ferro (*Cinema and History*, 1970) i P. Sorlin (*The Film in History*, 1980) uglavnom osvrću na film kao medij koji povijesno više govori o razdoblju u kojemu je nastao,¹ zauzimajući nepovoljan stav prema mogućnosti znanstvene i didaktičke uloge povijesnoga filma i time predvođeci struju takozvanoga francuskog skepticizma.

Film i povijest – fikcija/“nefikcija”/istina

Često polazište u promišljanju odnosa filma i povijesti, a artikulira ga i Rosenstone (2006: 1) na samom početku uvoda, jest teza da se pisana povijest odnosi na zbiljske događaje povijesti, a filmska povijest uzima od nerealnoga i fikcionalnoga. Rosenstoneova konačna pozicija je pomire-

¹ Također i Hughes-Warrington u knjizi *History Goes to the Movies* (2007), navodeći u tom kontekstu časopis *Film and History* (1971).



Prizor iz filma
Titanic (James
Cameron, 1997)

nje historiografskih mogućnosti filma i povijesti te inzistiranje na tome da film daje drugačiju, ali ne manje vrijednu sliku povijesti, bilo da je riječ o hollywoodskoj povijesnoj (“kostimiranoj”) drami ili modernome filmu europske kinematografije ili trećega filma, postmodernističkome ili eksperimentalnome filmu. Ovaj se tekst, međutim, želi približiti analitičkomu pogledu prema kojem je nemoguće jednoznačno odrediti odnos bilo koje forme – pisane povijesti (udžbenika, kronike, “nefiktionalne” literature), književnosti (povijesnoga romana, kraće priče, drame “fikcije”), filma (ranije nabrojanih vrsta i rodova) ili u krajnjem slučaju ostalih mogućnosti govora o povijesti, reprezentacije povijesne “zbilje”.

Kroz čitanja Blanchota, Derridaa i kasnoga Barthesa na kojega se često referira literatura, htjelo bi se ovdje usmjeriti pozornost na značenje koje proizvodi bilo koja od spomenutih formi, neovisno o njezinim pretenzijama na činjenice, dokaze ili istine kao neosporne ključne točke tekstova na kojima počiva povijest kao znanost. Pritom se, slijedeći Derridaa, ne ide u puku negaciju povijesnoga materijala proglašavajući ga tek tragovima značenja u pismu (iako i do toga ponekad može doći), nego se inzistira na mogućnosti da svaki tekst zbog igre razlika imanentne samoj tekstualnosti iznevjeri čitatelja koji stoji pred tekstom i očekuje da će se žanr pojaviti pred njim i otkriti mu ono po što je došao. Konkretno, mogućnost da se tekst proglasi povijesnim ili da se odredi njegovo pripadanje tom i tom žanru poljuljana je zakonom žanra koji se samim svojim uspostavljanjem uvijek-već “odznačuje” i urušava sam u sebe, nudeći istodobnu mogućnost prepoznavanja obrazaca žanra te nužnosti da tekst *sudjeluje* u drugome žanru, ili više njih.

U želji da se ne odluta prije vremena, slijedi povratak na Rosenstoneovu raspravu o filmu, ponajprije na ranije spomenutu opreku pisane i filmske povijesti iz koje valja izdvojiti problematična mjesta i postaviti pitanja ključna za kasniju analizu. O problemu pisane povijesti koja se svodi na “nefikciju” već je bilo ponešto riječi. Nadalje, problematično je inzistiranje na zbilji kao dijelu (pisane) povijesti. Kojim mehanizmima tekst dopire do zbilje? S druge strane, film uzima od nerealnoga (nezbiljskoga) i fikcionalnoga. Jesu li *fikcija* i “*nezbilja*” sinonimi? Mogu li fikcija i nefikcija supostojati u tekstu, je li moguće da se fikcija nekako uvuče u nefiktionalni tekst i kako jednoznačno odrediti gdje se to dogodilo, a gdje nije? Naglasak je na dramskome igranome filmu, kao što je često i slučaj u popularnoj kulturi koja zna marginalizirati ostale filmske vrste. U



Prizor iz filma
Gladiator
(*Gladiator*,
Ridley Scott,
2000)

pogledu povijesnoga žanra (ali i općenitije) svi su oni nasljednici Griffitha, dramski igrani film je najvažnija forma povijesti u vizualnim medijima i Rosenstone (ibid.: 15) tvrdi da “nam nije važna istinitost činjenica” pri gledanju povijesnoga filma. Gledatelja, dakle, zanima povijesnost kao element žanra, nešto što mu daje sigurnost dok gleda i pruža autentičnost kada razmišlja o uvjerljivosti onoga što je gledao. Povijesni film nas mora uvjeriti, ne nužno u autentičnost činjenica, ali u koherentnost dramske radnje, priče i likova, svakako.

U središtu su povijesnoga procesa izmišljeni i stvarni likovi, povijest pratimo kroz njihove zgrade i kroz njihove oči (usp. ibid.: 16). Rosenstoneu su važni ne samo njihov pogled nego i njihovi osjećaji koji se prenose na gledatelja – način na koji povijest konstruira sadašnjost. Važno je ipak i kako se lako prelazi preko činjenice da su likovi, bili oni izmišljeni ili stvarni, dio iste forme te da je ona jednako izmišljena koliko i stvarna, kao što se lako prelazi i preko začudne konstrukcije “stvarnoga lika”, kao da lik može biti stvaran ili kao da to što nas lik podsjeća na naše empirijsko iskustvo neke osobe koja nije vezana uz film (ako je to uopće moguće, jer je ono na filmu vezano samo uz film) dovodi do toga da lik postaje išta više negoli i dalje tek lik.

Rosenstone (ibid.: 25–31) prenosi analizu američke povjesničarke Natalie Zenon Davis koja kreće u dobrom smjeru, kritikom koncepta “fikcije kao izmišljotine” i “dokumentarca (koji doduše smatra nefikcijom, što je svakako problematično) kao istine”. Međutim, ponovo se vraća na očekivanu analizu dviju vrsta povijesnih filmova: onih temeljenih na zabilježenim događajima i onih kojih su zapleti izmišljeni, no pridodane su im činjenice te je opet moguće postaviti isto pitanje o izmišljenom zapletu i činjenicama koje su se ovdje probile (ili obratno). Ključna teza Davisine analize je neprotivljenje izmišljanju. U historičarskom diskursu izmišljanje dobiva pomalo negativan ton, no vezanost te riječi uz pisanje zbog same njezine ograničenosti na jezične mogućnosti daje joj nezaobilaznu ulogu u svakom diskursu. Što točno nije izmišljanje? Vidjet ćemo kod Blanchota što je izmišljanje kod svjedoka i da je svako svjedočanstvo istinito samo zato što je u njegovoj istinitosti upisana mogućnost izmišljanja. Nije li to što Davis naziva izmišljanjem u filmu koji inače “govori istinu” zapravo predispozicija da se film smatra povijesnim pa na neki način i istinitim, upravo zato što bez definiranja izmišljanja ne bismo mogli definirati ni činjenicu?

Ipak, Davis ovdje ne staje, nego tvrdi da se ne protivi tom izmišljanju, osim ako je suviše i nepotrebno. Nešto što je do sada u historiografiji bilo proglašeno suvišnim, ovdje je proglašeno “ponekad suvišnim” bez jasnoga razgraničenja kada je suviše, a kada nije, kada pridodaje dubini priče, a kada je nevažno. Cilj ovoga članka jest pokazati da je upletanje fikcije, ili izmišljanje, u

povijesti neizbježno, bilo ono suvišno ili ne bilo, zbog samog potencijala teksta koji proglasimo povijesnim da funkcionira u okvirima onoga što ne bismo proglasili povijesnim (a ni u kojem istinitim).

Davis zauzima kritičku poziciju prema tome što znači “govoriti istinu”, jer se pita koju istinu – činjeničnu, narativnu, emocionalnu, psihološku ili simboličnu istinu, sa zaključkom da nema *jedne* povijesne istine. Medij i žanr traže takve detalje kakve povjesničar ne mora poznavati (usp. *ibid.*: 28). Posljednja rečenica približava se razmišljanju prema kojem žanr nije vanjska odrednica teksta ili, u ovome slučaju, filma, nego proizvod čitanja te mehanizama koji u tom procesu konstruiraju žanr, mehanizama koji pokazuju taj žanr, a da ga jednoznačno ne određuju i koji ne dopuštaju da se do tog zakona žanra, kako tumači Derrida u “Zakonu žanra”, ikada u konačnosti dopre. Tako žanr označujući sam sebe otvara mogućnost “odznačivanja” upućivanja na drugi žanr ili na istodobnost mnoštva žanrova.

Svoj stav o ovoj temi William Guynn sažeto artikulira u uvodu knjige *Writing History in Film* (2006: 2): “Nažalost, za okorjele skeptike, svi su povijesni filmovi fikcija; ne može se napraviti prava razlika između filmova koji iskorištavaju povijesni materijal u interesu fikcionalnih užita i onih koji imaju ozbiljnije namjere.” Ipak, i ovdje se naglašava razlika između “ozbiljnog” i “neozbiljnog” povijesnoga filma, na što bi Rosenstone vjerojatno pomirljivo odgovorio da su to samo dvije perspektive iznošenja povijesnoga materijala i da je svaki koristan na svoj način, dok bi za dekonstrukciju ta opreka bila zanimljiva zbog vjerojatnosti da naoko “neozbiljan” povijesni film poprimi značajne razmjere, upravo zbog uvijek-već upisane mogućnosti da igra razlika proizvede značenje koje nadilazi prethodno upisane sumnje u potencijalni značenjski kapacitet teksta. Problem fikcije u historiografiji dalje se razmatra u poglavlju “Historiografija” (*ibid.*: 25–44), koji se temelji na analizi općih mjesta pisane povijesti. Kako se u sljedećem poglavlju i ovaj tekst okreće pitanju odnosa pisanoga teksta (u različitim formama) prema filmskoj povijesti, možda je dobro uvesti Guynnovu problematiku u analizu, posebno jer ona korespondira s Blanchotovom i Derridaovom terminologijom.

Barthes je u tekstu “Povijesni diskurs” (1967) postavio temelje za tekstove koji se bave odnosom “nefikcije” i “fikcije”, pogotovo u povijesnome diskursu. U citatu koji navodi Guynn (2006: 28), Barthes se pita o načinu na koji se piše (lingvistički oblikuje) “znanstveni” povijesni tekst, za razliku od načina primjerenoga epu, romanu ili drami (dijelom je ovo primjenjivo i na filmske rodove). Činjenici, koja se smatra nedodirljivom konstantom značenja u povijesnom diskursu, u Barthesovu je sustavu pozicija poljuljana. Činjenica postoji kada joj pridodamo značenje, jer da nije tako, označeno ne bi postojalo, nego bi postojali samo označitelj i referent. Bez označavanja, u povijesnom diskursu, označitelj bi izravno upućivao na stvarnost (usp. *ibid.*). Sljedeći teoretičar na kojega se Guynn poziva je francuski povjesničar Paul Vayne koji tvrdi da povijest ne traži čitateljevu pozornost, jer je kontrolira istina. Na ovome mjestu valja spomenuti Blanchotov tekst “Jezik fikcije” koji pretpostavlja opreku fikcija/nefikcija polazeći s mišlju da čitatelji imaju različit odnos prema tim tekstovima. Tekstovi koji se ubrajaju u nefikciju pritišću čitatelja znanjem o stvarnome svijetu, stvarnosti kojoj ne možemo pobjeći.

U fikciji, naprotiv, znamo jako malo ili ništa o tom svijetu.² Međutim, nefikcija, primjerice povijest, koja se oslanja na empirijsko znanje o prošlosti, onome što se “uistinu” dogodilo u proš-

HRABREN
DOBROTIĆ:
MOGUĆNOSTI
POVIJESTI
NA FILMU.
TEORIJSKI
PRISTUP.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

2 “Sve da mi je opisan u tančine, što će se dogoditi kasnije, sve da i posve proniknem u cjelokupan

upravni mehanizam *Zamka*, uvijek ostajem više ili manje svjestan da je moje znanje neznatno, jer je to



Prizor iz filma
Bravo! (Aferim!,
Radu Jude,
2015)

losti, ponovno pripada svijetu teksta, proglasili mi taj tekst nefikcionalnim, fikcionalnim, povijesnim, književnim, ovim ili onim žanrom (v. o tome Derridaov “Zakon žanra”), svjedočenjem ili lažnim iskazom (v. o tome Derridaov tekst “Demeure: Fikcija i svjedočenje”). Ne možemo pobjeći od činjenice da svi oni pripadaju pisanju kao tragu, zbog čega znamo jednako malo i o svijetu nefikcionalnoga teksta kao i onoga fikcionalnoga. Sve znanje koje nas pritišće zbog njegova proizlaženja iz stvarnosti zapravo je samo trag i pripada uvijek-već-upisanomu. Jezik fikcije predstavlja nešto što ne postoji. U samoj mogućnosti iskaza upisana je mogućnost pogrešnoga ili lažnoga iskaza, mogućnost da se kaže nešto što nije tako (usp. Blanchot: 2003).³

U filmskome kontekstu, govori o tome i Rosenstone, montaža, scenarij, scenografija i gluma ekvivalenti su pisanju u smislu kodova proizvodnje značenja koje ne može biti singularno. Ipak, kamera (i fotoaparat) ima svojstvo da bilježi sve što je vidljivo u okviru kadra i može se reći da kameri izmiče ono što želi snimiti, upravo zato što snimi i sve ono ostalo što možda ne želi snimiti ili nije nužno da snimi. Taj višak, makar i neznatan, uspijeva izbjeći simbolizaciji i to je ono što bi se moglo podvesti pod “čistu” prošlost, možda čak i proglasiti istinom. To je ona autentičnost o kojoj govorimo u kontekstu dokumentarnoga filma, iako mnogo manje u kontekstu igranoga filma gdje je cjelokupni kadar nužno mimetički (uključujući upadice koje izmiču kameri – u igranome filmu one su automatski simbolizirane). Također, to je ono što potvrđuje da je film uvijek povijesna forma, jer govori o vremenu u kojem je nastao. Naposljetku ipak treba biti oprezan i u ovom zaključku – leća kamere i fotoaparata te svi parametri kadra tek su jedan pogled na “ono što je bilo

siromaštvo bit fikcije koja se sastoji u tomu da mi opisatni ono što je čini nestvarnom, dostupnom jedino čitanju, ne i mojemu postojanju.” (Blanchot, 2003)

3 Naravno, ne negira se pritom smisao povijesti – povijest je pridavanje značenja empirijskim tragovima prošlosti te, ne zaboravimo, ispisivanje toga

značenja u tekstu ili filmu (koji također shvaćamo kao tekst – filmski tekst). Čim je riječ o pisanju, spominje Blanchot, a kasnije u nekoliko tekstova i Derrida, dolazi do uporabe pisma kao traga, korištenja uvijek-već-upisanoga značenja pojedinih simbola, njihovih kombinacija i riječi za koje bismo voljeli da sadrže stabilnu puninu značenja, ali nam to svakako izmiče.

ondje” i “to što je bilo tako” (o čemu govori i Barthes u *Svijetloj komori*). To jest *bilo*, no to kako je bilo itekako ovisi o svjedoku (u trenutku kada posvjedoči o tome i trenutku kada o tome svjedoči pred drugim, ili u pismu), kameri i povijesnome tekstu koji bilježi to što je *bilo*.

Guynn tekst nastavlja četirima ključnim pitanjima o prirodi povijesnoga narativa. Najprije, postoji li posebni karakter narativne tvrdnje u povijesti? Danto, prema Guynnu, ističe kauzalnost kao osnovu povijesnoga značenja. Kroničar prati i vidi sve, ali nije povjesničar, jer nema kritičku distancu. Povijesna je pripovijest za Dantoa “retrospektivno preslagivanje Povijesti” (Guynn, 2006: 33); tek naknadno možemo uspostaviti uzročno-posljedičnu vezu. Pišući o razlici između povijesti i autobiografije, Guynn (ibid.: 34–35) postavlja dvije teze: povijest i autobiografija razlikuju se naratološki i prema materijalu kojim se koriste. Prvo, povjesničar se služi ekstradijegetičkim i heterodijegetičkim pripovjedačem (u Genetteovoj koncepciji), a autobiograf također ekstradijegetičkim, ali homodijegetičkim, jer pripovjedač sudjeluje u onome što pripovijeda. Drugo, povjesničar piše o događajima koje nije iskusio, autobiograf se prisjeća događaja vezanih uz njegovo iskustvo i njegovu svijest. Na ovome je mjestu zanimljivo promotriti Derridaov tekst “Demeure: fikcija i svjedočenje” koji se sastoji od čitanja Blanchotova teksta “Trenutak moje smrti” u kojem, prema Derridaovoj analizi, pripovjedač svjedoči što se događa mladiću; on je svjedok svjedoka. Svjedok nije ista osoba koja je bio tijekom doživljaja onoga o čemu svjedoči. (usp. Blanchot i Derrida, 2000: 65)

Potpis pripovjedača je, prema tome, datiran. (...) Onaj tko kaže i potpiše “ja” danas, sada, ne može zamijeniti drugoga, ne može, prema tome, zamijeniti sebe, odnosno mladića koji je bio. Ne može ga više zamijeniti, doći na njegovo mjesto, u stanje koje je u svakom slučaju propisano za svako normalno i nefikcionalno svjedočenje. Ne može više proživjeti proživljeno. Na neki način, on više ne zna, ima sjećanje onoga što više ne zna (‘Ja znam – znam li’, znam li; znam li ono što znam, ja, ja, ja koji sam ja...). Drugim riječima, on svjedoči za svjedoka, na drugačiji način ovoga puta, umjesto svjedoka koji ne može biti za tog drugog svjedoka koji je mladić bio, a tko je još uvijek on sam.
(ibid.: 65–66)

Ne samo da *ja* u tekstu nije isto što i *ja* izvantekstnoga svjedoka nego ovdje imamo i problem uvijek-već-odgođenoga teksta, svjedočenja koje dolazi nakon svjedočanstva, trenutka događaja nakon kojega slijedi čitav proces kalkuliranja, moguće laži, niza interpretacija (ako nam je to važno), makar taj proces bio mjerljiv tek u sekundama, prije samog trenutka svjedočenja. *Ja* svjedoka koji svjedoči (govori ili piše tekst svoga svjedočenja) razlikuje se od *ja* svjedoka koji je (po) svjedočio (jednom u prošlosti doživio nešto čemu je bio svjedok). Ovdje stoga, pokazuje Derrida, imamo (barem) dvostruku odgodu od nečega što bismo htjeli nazvati istinom. “Književnost služi kao stvarno svjedočanstvo. Književnost se pretvara, kroz višak fikcije – drugi bi rekli laži – da prolazi kao stvarno i odgovorno svjedočanstvo o povijesnoj stvarnosti – no bez potpisivanja ovoga svjedočanstva, jer je to književnost, a pripovjedač nije autor autobiografije” (ibid.: 71). Derrida ovo tumači kao igru tri *ja*, autora, pripovjedača i lika, u kojoj autor kliže pod *ja* pripovjedača. *Ja je tako rečeno* autor, koji je *tako rečeno* pripovjedač, koji je *tako rečeno* lik. Kada kažemo *tako rečeno*, nikada se ne potpisujemo. “Nitko nikada neće uzeti za pravo, jer ga nitko nikada neće imati, reći da su ova tri *ja* ista; nitko nikada neće odgovarati za ovaj identitet suosjećanja. To je fikcija svjedočanstva, više nego svjedočanstvo” (ibid.: 72). Ovo je možda i ključan dio ovoga čitanja Derridaova teksta i tu on naglašava da bez mogućnosti fikcije, virtualnosti privida, ni jedno istinito svjedočanstvo ne bi bilo moguće.



Hitler, film
iz Njemačke
(Hitler, ein
Film aus
Deutschland,
Hans-Jürgen
Syberberg,
1977)

Pitanje može li se povijest razlikovati od fikcije sa stajališta čitatelja ponovno se može povezati s Blanchotom (2003), koji u tekstu “Jezik fikcije” polazi od razlike “fikcije” i “nefikcije”⁴ upravo kroz čitateljev odnos prema tim tekstovima, pojašnjen ranije u ovome radu. Guynn također polazi od iste opreke: kod fikcije smo uhvaćeni u čitanje, kod nefikcije znamo istinu i vladamo tekstom. Međutim, Guynn (2006: 36–37) primjećuje da dobar povijesni tekst ima mnogo iznenađenja – nove perspektive, točke gledišta, neočekivanu poveznicu, novu važnost, novi izvor koji

4 U poglavlju “Označavanje povijesti” koje slijedi u Guynnovoj knjizi, nižu se reference na teoretičare različitih disciplina koje su propitivale opreku fikcija/“nefikcija”. Ne bi ih bilo dobro potpuno izostaviti, jer se Blanchotova i još više Derridaova pozicija kritički odnosi i na njih. Guynn počinje s Genetteom koji se pak vraća na Aristotela u pokušaju definiranja nefikcionalnih djela kao pragmatičnih, a ne estetskih (tako je otprilike razmišljao i Jakobson, usp. Guynn, 2006: 46). Genette zaključuje da naratologija mora biti u mogućnosti analizirati jednako nefikcionalne kao i fiktionalne tekstove te preporučuje kriterij žanrova umjesto spomenute opreke, a spominje i Ricoeura koji govori da su semiološki procesi fiktionalnih i nefikcionalnih tekstova vrlo slični. Zanimljivo je to usporediti s Derridaovim “Zakonom žanra”: “Pitanje žanra – književnoga žanra, ali i roda, podrijetla i općenitije taksonomije – donosi sa sobom pitanje zakona, jer implicira institucionaliziranu klasifikaciju, primjenjiv princip ne-kontaminacije i ne-kontradik-

cije.” (Derrida, 1992: 221) No, žanr uvijek potencijalno prelazi granice koje ga tvore. Pripadnik žanra uvijek signalizira svoju prisutnost eksplicitnom ili implicitnom oznakom, njihova prisutnost je stvar *spomena* koliko i *uporabe*. Sam spomen žanra ne pripada žanru koji spominje, istodobno je unutar i izvan njega, što Derrida naziva “zakonom zakona žanra”. Käte Hamburger tvrdi da fiktionalni okvir sve kontaminira te svaka tvrdnja u tekstu postaje dijelom fikcije (usp. *ibid.*: 50; blisko Derridaovu “Zakonu žanra” i “Pred zakonom”), Searle tumači opreku putem govornoga čina u smislu odgovornosti prema čitatelju/primatelju poruke (usp. *ibid.*: 52), Schaeffer govori o kognitivnim ograničenjima nefikcije i nemogućnosti razlikovanja fikcije od nefikcije u svakom trenutku (usp. *ibid.*: 56–57; oslanjajući se na Derridaovu igru razlika u književnosti, mogli bismo reći da zapravo ne možemo razlikovati nikada – igra razlika je *differance*).

je odjednom postao važan. Povezanost uzroka i posljedice ima nekakvu otvorenost, nesigurnost i tu se približava Blanchotovoj kritici. Tvrdnju da u povijesnome (nefikcionalnome) tekstu nema uživljanja u priču kao kod fikcije, da nema osjećaja da ste ondje (usp. *ibid.*: 38) može osporiti sam tekst koji će zbog igre razlika uvijek iznevjeriti čitateljeva očekivanja. Pozicija čitatelja povijesti je ambivalentna, slaže se i Guynn: on ujedno prati priču i poznaje prošlost.

Filozofkinja Marnie Hughes-Warrington se u uvodu knjige *History Goes to the Movies* (2007) pita koja je razlika između gledanja povijesti na filmu i proučavanja historiografskih dokumenata, zanima je pitanje recepcije više nego li autentičnosti (povijesnoga) sadržaja. Film je u pravilu plasiran na masovno tržište, mnogi gledaju film kao eskapizam i zabavu, to je recepcija masovne umjetnosti. Ljudi film gledaju upravo radi povijesti, tvrdi Hughes-Warrington, to im je zanimljivije, povezani su prošlošću, iako svjesni neuvjerljivosti (dokaza). Za gledanje filma nije potrebno znanje, dok za proučavanje dokumenata jest (usp. Hughes-Warrington, 2007: 1–2). Međutim, niti samo masovna publika gleda film, niti samo povjesničari proučavaju dokumente. Proučavanje dokumenata može biti i dijelom školskih kurikuluma, njima se bave i novinari te zainteresirani amateri, osim toga udžbenici i povijesne knjige dostupni su svima i pogodni da ih čita i mlađa školska populacija. Povijesni film, vidimo prema literaturi, itekako prate i povjesničari i filozofi. Čitanje povijesnih romana ponovno je izostavljeno kao varijanta učenja i spoznaje o povijesti. Čini se da usporedba povijesne analize dokumenata nije toliko usporediva s recepcijom povijesnoga filma koliko možda s čitanjem povijesnih udžbenika, knjiga, kronika, spisa i još više romana i pripovijesti, zatim povijesnih drama (i gledanjem njihovih kazališnih izvedbi) te epa. Svakako je nakon ovoga razmatranja dobar zaključak da film ima pristupačniji put prema proučavanju historigrafije od ostalih medija (usp. *ibid.*: 3).

Studija Hughes-Warringtonove kombinira tekstualne analize (“reprezentaciju” povijesnoga dokumenta) sa studijom dokaza (samim povijesnim dokumentom), studijom gledatelja te proučavanjem povijesnoga filma kao čiste estetske ekspresije (usp. *ibid.*: 6). Film je sinonim za dijegezu, ne može ga se razumjeti kao izvanfilmsko. Ovim polazištem sažeta je misao o filmu kao tekstu (što izostaje kod Derridaa i Blanchota koji se bave književnošću, no pojavljuje se kod Rosenstonea i drugih teoretičara povijesti i filma), konkretno o pripovjednome tekstu, vezanome jednako uz pojam fikcije i nefikcije, ako je moguće zadržati se kod tih pojmova. Nema preokupacije “točnošću”, nego temama povijesnoga filma kao polazišnim točkama za raspravu (usp. *ibid.*: 7). Teoretičarka zatim uočava da su riječ i slika u povijesnome smislu u hijerarhijskom odnosu (Hughes-Warrington, 2007: 24). Riječ je najbliža pravomu povijesnom značenju, dok film ima sekundarni, derivirani status. Radi se o uvriježenoj neupitnoj poziciji pisane povijesti kao čvrstog utemeljenja povijesti *per se*, koja podliježe kritici metafizike i logocentrizma kao kod Derridaa: ono što on želi preispitati jest može li ijedan vid reprezentacije – knjiga ili slika – upućivati na stvarno značenje izvan jezika, bila to transcendentalna istina ili ljudska subjektivnost. U najboljem slučaju, tekstovi nose tragove i neprestano upućuju na druge tekstove u parodijskom krugu. Prema tome, pisana je povijest jednako tekstualni labirint zrcala koliko i filmska povijest. Derridaov radikalni pogled vidi hijerarhiju pisane i filmske povijesti kao ujednačenu na istu razinu. Ni jedno od dvoga nije *forma* ili *pojavnost* govora istine, nego tek jezične igre. Kao i svaki tekst, filmski tekst nam nudi poticaj za raspravu svojom tematikom (ovdje se približavamo pitanju žanra), a ne jednoznačno određenu istinu na temelju “točnih podataka”, što nas vraća na Blanchotov tekst “Jezik fikcije” i Derridaov “Zakon žanra”.

Kada se postavi pitanje odnosa sadržaja, forme i funkcije povijesti, lako se dolazi do situacije da forma i narativni oblik podjednako odgovaraju povijesti kao i fikciji. “(...) Povijest se ne pojav-

ljuje u obliku pripremljenom za izlaganje (...) povjesničar je mora pripremiti” (ibid.: 52).⁵ Kroničar mora odabrati kada povijesna priča počinje i završava, mora uključiti detalje i sl. te time postaje autor. Povijest je kao sirovi materijal koji treba prilagoditi potrebama scenarija, kronologija je proširena ili sužena, obrnuta ili krivotvorena, ne bi li se prilagodila dramskoj putanji ili volji redatelja (ako je moguće govoriti o volji redatelja jednom kada se finalni proizvod gleda, a njegova pripovijest čita, usp. ibid.). “Činjenice govore samo kad ih povjesničar prizove” (ibid.). Tvorba povijesti je primarno stabiliziranje narativa, uključuje “stvarnosne efekte” za određena čitanja i ideologije. Svratanje pozornosti na formu povijesti više nam govori o povjesničaru nego o prošlosti, smatra Hughes-Warrington (ibid.: 53), dok bi protuargument mogao biti taj da svratanje pozornosti na formu govori upravo o formi, a tek onda o prošlosti, pri čemu autorstvo samo u semiotičkome smislu pada u drugi plan.

Za propitivanje pojmova fikcija/nefikcija/istina te njihova povezivanja s Blanchotovom i Derridaovom koncepcijom ključno je poglavlje “Stvarnost” u istoj knjizi koje počinje citatom Jamesa Camerona o njegovu *Titanicu* (*Titanic*, James Cameron, 1997) (ibid.: 102): “Koliko mi znamo, nije bilo povrede povijesne istine. Imamo veliku odgovornost. Što god mi učinili, to postaje istinom, vizualnom stvarnošću koju će generacije prihvatiti.” Cameron razlikuje koncept povijesne istine od dijegetičke geneze povijesti te odgovornost za potonje izriče u prvome licu množine, predstavljajući skupinu filmaša koje je on, kao redatelj, predvodnik. Filmaš kontrolira filmsku stvarnost. Ako je povijest pridavanje značenja dokumentima prošlosti, filmaš je u potpunosti zadužen za povijesnu genezu u filmu, zato i počinje riječima “koliko mi znamo”. Povijesna istina je koncept koji s odmakom od prošlih događaja, iskustava i dokumenata stvara povjesničar, posredno i pisac/autor romana i filmaš/redatelj/autor(i) filma, zato Cameron se zapravo koristi filmskim rječnikom: u okvirima stvaranja povijesnoga filma, ne bi smjelo biti povrede povijesne istine i tu leži njihova (njegova) odgovornost – nije toliko riječ o autentičnosti ili vjerodostojnosti, koliko o zakonu žanra. Što god filmaš učinio, postaje istinom i vizualnom stvarnošću. Krene li se korak dalje prema Derridaovim tekstovima (i drugima koji neće svi ovdje biti spomenuti), odgovornost prestaje biti filmaševa i počinje se odnositi na sam tekst. “U kojoj mjeri, ako uopće, povijesni filmovi mogu obuhvatiti povijesnu stvarnost?” pita se Hughes-Warrington (ibid.). Koji je odnos između reprezentacije i stvarnoga? Blanchotovo razmatranje ovoga problema već je spomenuto, no valja mu pridružiti još jedan citat i njegovo tumačenje:

U svakodnevnoj opstojnosti, naše čitanje i poimanje od jezika nipošto ne zahtijeva da nas opskrbljuje puninom stvari usred kojih živimo, nego da od njih bude odcijepljen; riječ je, naime, o jeziku znakova, kojemu nije svojstveno da bude ispunjen onime na što smjera, nego da od toga bude ispražnjen, i kojemu nije svojstveno da nam dadne ono što želi da dosegnemo, nego da nam isto učini suvišnim zamjenjujući ga, te da tako udalji od nas stvari zauzimajući njihovo mjesto i da zauzme mjesto stvari, ali ne ispunjavajući se njima, nego prazneći se od njih.

(Blanchot, 2003)

Primijeni li ovo na povijesni tekst, čitatelj može doći do zanimljivog zaključka: jezik znakova, paradoksalno, ne nudi puninu značenja, reprezentacija nije oprisuštenje onoga što je nekada

5 Puko pretvaranja ostataka prošlosti u pripovijest Rosenstone (2013: 72) naziva “povjesničarenjem”.



Prizor iz filma
Oktobar
(*Октябрь*,
Sergej
Ejzenštejn,
Grigorij
Aleksandrov,
1927)

bilo prezentno, nego prazno mjesto koje ispunjava samo označitelj, a on ne postaje stvar koju označava, nego biva ispražnjen od te stvari. Povijest, kao i svaka druga disciplina koja barata tekstualnošću (uključujući i film), otvara mogućnost jeziku fikcije da progovori iz nje. Nefikcija kojoj povijest u pravilu teži osuđena je na uporabu istih onih tragova pisma kojima se koristi i jezik fikcije. Uobličena tekstualno, povijest govori o samoj sebi, referira se na samu sebe ne gledajući više na prošlost iz koje je s empirijskom pretpostavkom proizašla, nego na sadašnjost teksta i filma koji se upravo odmotava. Stoga ni povijest ne mora izgledati onako kako izgleda – novi tekst ponudit će novu povijest, ne samo pronalaskom novih dokumenata ili pridavanja značenja izvorima koji su se do sada činili manje važnima nego i samom činjenicom mogućnosti čitanja novoga povijesnoga teksta i gledanja povijesnoga filma. Zatim, blisko netom izrečenomu, povijesna priča, filmska ili književna, ne mora nužno završiti nakon one scene ili poglavlja nakon kojega piše “kraj”, ne samo zato što prošlost tek treba uobličiti u naraciju ne bismo li dobili početak, sredinu i kraj nego ponovno zbog same činjenice da jezik fikcije uobličuje priču u okvirima svojih jezičnih mogućnosti, nitko ne jamči da priča mora završiti ondje gdje je završila.

Ne bi li se odmaknula od problematičnoga pojma “stvarnost”, Hughes-Warrington se u nastavku poglavlja koristi pojmom “hiperrealnost” ili “hiperstvarnost” koji preuzima od Baudrillarda (usp. *ibid.*: 103). Postmodernistička i poststrukturalistička filmska teorija pokazuje da reprezentacija nema stabilan odnos s fenomenološkim svijetom. Filmska slika ne sugerira stvarnost, nego hiperrealnost, definiranu kao korak u povijesnom procesu u kojem slike postaju oslobođene realnosti (usp. *ibid.*). Hiperrealnost je društveno shvaćanje slike koja ne nosi nikakav odnos prema stvarnosti; sama je svoj čisti simulakrum. Film nije karta, dvojnik ili zrcalo ičega “stvarnog”, nego vizije svijeta koji se čini legitimnijim, vjerodostojnijim, vrednijim od stvarnoga, “stvarni-

jim od stvarnoga”, u tom procesu smo izgubili mogućnost razlučivanja stvarnoga od umjetnosti (usp. *ibid.*). Ironično, nastavlja Hughes-Warrington, u filmu se hiperrealno odigrava kroz snažno naglašeno ciljanje na savršenstvo reprezentacije, apsolutno realističnu vjerojatnost i eliminaciju simboličkoga. Iz nekoliko filmova koje Baudrillard kritizira, čemu Hughes-Warrington pridodaje svoje primjere, izdvojiti se može primjer vizualnog hiperrealizma filma *Gladijator* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000), čija je prazna figura sličnosti toliko snažna da zapravo dominira filmom i ne nudi nam ništa više od toga (usp. *ibid.*: 104–106).⁶

“Povijest je opis, analiza ili objašnjenje koje se više ili manje podudara sa stvarnom prošlosti koja više nije prisutna.” Iako ovo nije jedina moguća definicija povijesti, Hughes Warrington (*ibid.*: 113) je donosi kao temelj na kojem poststrukturalisti grade kritiku, počevši s Barthesom (prema *ibid.*: 114): “Povijest je diskurs trijeznosti prožet stvarnostnim konvencijama, zapis na prošlosti koji se pretvara da joj nalikuje, parada označitelja maskiranih u zbirku činjenica.” Za Barthesa povijesni su tekstovi ono što on naziva “čitljivim tekstovima”: za razliku od “ispisivih tekstova” koji se zapravo uvijek iznova tijekom čitanja ispisuju, “čitljivi tekstovi” na neki način ostaju neizmijenjeni u praksi proizvodnje značenja i odupiru se uvijek-ponovnom ispisivanju.

Derrida (prema *ibid.*: 115–117) ide i dalje, primjećujući da povijest opovrgavaju nestabilne kvalitete jezika. Povjesničari ne dohvaćaju realnost, samo donose privid da to čine. U tom kontekstu zanimljive su tvrdnje koje se često mogu vidjeti nakon završetka povijesnih filmova, npr.: “Sve scene su izmišljene, a svaka sličnost sa stvarnim situacijama je slučajna!” (usp. *ibid.*: 115) Točno je da takvi natpisi imaju pravnu funkciju, no jednom kada postanu dijelom filma, postaju i dijelom teksta, a to znači da ih se ne može odrediti jednoznačno. Privid sličnosti određenih scena “stvarnim” događajima trebao bi biti dovoljan da legitimira film kao povijesni i u žanrovskom smislu to može biti tako, ali u pogledu “istine” koja bi trebala izvirati iz reprezentirane prošlosti na ekranu, takva “stvarnost” će nam uvijek izmicati. Natpisi toga tipa dijelom su žanrovskoga koda. Usporedivo je to s Derridaovim “Zakonom žanra” (1992: 229): “Zakon i protu-zakon proizvode jedan drugoga.”

Ne bi bilo razloga za brigu kada bismo mogli jasno razlučiti citat od *récita*,⁷ *récit* od *ne-récita*. Prepoznatljivost žanra vezana je uz kod, ali to može biti izvrgnuto u samom svojstvu koda. Kôd uspostavlja žanr, istodobno uspostavljaajući mogućnost da on sam (kôd) bude u tom procesu izvrgnut, a žanr destabiliziran. Još je zanimljiviji primjer natpisa poput: “Ovaj film nastao je po istinitom događaju.” Njime se pokušava postići uvjerljivost, didaktička snaga filma, realizam i, ponovno, žanrovska struktura, međutim, to je i dalje tek dio koda. Fikciji i nefikciji je posve svejedno inzistira li se na kodovima jednoga ili drugoga, ne bi li čitatelj/gledatelj bio siguran čemu točno pristupa. Derrida je pokazao u “Zakonu žanra” i “Pred zakonom” da je malo toga sigurno u čitanju u kojem je *a priori* pridodan status fikcije ili nefikcije i da zakon žanra označuje žanr koliko ga i odznačuje. U tekstu “Pred zakonom” naglašena je mogućnost spoznaje postojanja zakona, no vrlo upitna mogućnost dolaska do samog tog zakona – izravan pristup nam je zabranjen, a obilaznica može biti beskonačna. (usp. *ibid.*: 196–197)

6 Vidi i dalje o hiperrealizmu kao tvorcu konzumerističke ekonomije (Hughes-Warrington, 2007: 107–110) i Bazinov citat: “Povijesna stvarnost odvojena od namjere subjekta nije nam dostupna”, u smislu percepcije realizma kao zadovoljstva gledateljeve

fiksacije na njega, nikada odvojeno. To usmjerava tekst natrag na čitanje “Jezika fikcije”.

7 *Récit* znači istodobno posve fikcionalnu naraciju i stvarni događaj kojima je govornik svjedočio ili bio u njih uključen. (Derrida, 1992: 226, fusnota)

Drugi važan citat preuzet je iz teksta “Povijesni film kao način povijesnog razmišljanja” Roberta A. Rosenstonea iz zbornika *A Companion to the Historical Film*. Citat pripada Joséu Saramagu iz teksta *Slonovo putovanje*: “Povijest je uvijek selektivna, a i diskriminirajuća, odabirući iz života samo što društvo proglašuje povijesnim i odbacujući ostalo, što je upravo ono gdje bismo mogli pronaći istinsko objašnjenje činjenica, stvari ili samo tu jadnu stvarnost” (Rosenstone /ur./, 2013: 71). Ovo je jedna od općih kritika povijesne misli koju Rosenstone često rabi kada se bavi poviješću na filmu. U našoj kulturi povijest je ono što je u drugima mit, biramo određeno gledište prošlosti kao punoznačni način razmišljanja koji nazivamo poviješću i izdvajamo mnogo toga što bi nam moglo koristiti u razumijevanju. Nema idealne povijesti i filmaš može pričati priču koju hoće (slično misli i Cameron), jer nitko ne zna istinu. Što mi zapravo želimo od povijesti i što smatramo poviješću, pitaju se Rosenstone (2013: 82–83) i Hughes-Warrington (2007: 191). Čak i ako se film približava doživljaju povijesti, kako tvrdi Rosenstone (2013: 84), više nego li proza, ima li istine u jednome ili u drugome? Rosenstoneovo kompromisno rješenje je promatranje filmske povijesti kroz spoj kanona pisane povijesti i žanrovske analize filmologa. “Izmjene” ne treba promatrati kao propuste, nego kao dijelove fikcionalne forme kako bi imala početak, sredinu i kraj (o toj problematici već je bilo riječi te se povukla usporedba s “Jezikom fikcije”).

Povijesni film / povijesna proza (“fikcija”) / pisana povijest (“nefikcija”)

Prije izuma fotografije postojala je sumnja u “iskustvo vlastita oka”. Vizija i privid mogli su biti jednako uvjerljivi kao i materijalna pojavnost stvari (usp. Barta /ur./, 1998: 2). Barthes u *Svijetloj komori* (1980) o fotografiji piše da je to medij koji može potvrditi: “To je bilo tako.” Ono što je bilo ispred objektiva kamere “uistinu” je bilo ondje, fotografija o tome svjedoči, kao što, dalje zaključuje Barthes, svjedoči o smrti, jer to što je uistinu bilo nužno više nije tako i definitivno jednom neće više biti uopće, možda već u trenutku kada držimo fotografiju u ruci. Fotografija svjedoči: točno to je tada i tada bilo ondje, vidimo to kao što bismo vidjeli vlastitim okom (v. o tome Hughes-Warrington, 2007: 58–59). Kritika ipak stiže iz polja znanosti – slika našega oka nije istovjetna slici različitih fotografskih leća, rezolucija je drugačija, vidno polje razlikuje se od okvira fotografije itd. Današnja tehnologija omogućuje vrlo razvijenu obradu slike fotografije i njezinu manipulaciju, no kada kažemo da neka slika “nije obrađena u računalnom programu”, ili da je “autentična”, zaboravljamo da već fotoaparati (osobito suvremeni modeli) obrađuju sliku u procesu njezina nastanka. Sama činjenica fotografiranja je pretvorba našeg iskustvenog zapažanja u medij, formu ili umjetničko djelo i ta činjenica omogućuje da fikcija barem parazitira na “činjeničnosti” medija fotografije.⁸

“To je bilo tako.” Kako “tako”? Možda bi se tvrdnja mogla svesti na: “To je bilo tada i ondje”, no “tako” je vrlo upitno. Slična je situacija sa sljedećim tehnološkim korakom – videosnimkom, kadrom, koji su zapravo tek zbroj fotografija – sličica. “Istinita priča” (pisane povijesti) je fikcionalna koliko i izvorna snimka, potrebno je stvoriti puno toga ne bismo li dobili dijegezu (usp. Barta /ur./, 1998: 10). Dalek je put od kadra do filma. “Sadašnjost na ekranu nije slika kojoj je nekako pridodan pokret i ekranizacija prošlosti nam ne daje prošlost kojoj je pridodana filmska sadašnjost. Ona nam daje sliku prošlosti u vrlo sadašnjem procesu filma” (ibid.).

HRABREN
DOBROTIĆ:
MOGUĆNOSTI
POVIJESTI
NA FILMU.
TEORIJSKI
PRISTUP.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁸ Usp. Derridaovo čitanje Blanchotova teksta “Trenutak moje smrti”.

Eventualni nedostatak navedenih američkih teoretičara povijesti i filma izbjegavanje je pitanja odnosa pisane povijesti s "historijskom fikcijom" (proznim ili dramskim oblicima) u izravnom sučeljavanju pisane povijesti s filmskom poviješću.⁹ Tek spomen povezanosti povijesnoga filma i povijesnoga romana nalazi se kod Guynna (2006: 3) koji spominje tvrdnju francuskog povjesničara F. de la Brethequea da povijesni film slijedi recept povijesnoga romana, jer film uvijek mijenja istinu. Također, film se koristi istim narativnim strukturama koje književna kritika uočava u fikcionalnoj prozi (usp. *ibid.*: 17). U poglavlju "Označavanje povijesti na filmu" Guynn se pita kako to radi pisani, a kako audiovizualni diskurs, jer književna teorija proizlazi iz pisma, a ne iz filma (usp. *ibid.*: 68). Kad je riječ o de Saussureu, jezik je rad simbola i podliježe zakonima interpretacije, a poznat je njegov koncept o arbitrarnosti jezika. Prema Pierceovoj teoriji znaka, film bi potpao u kategoriju indeksa, jer nije simboliziran ni arbitraran (usp. *ibid.*: 71). Dok se možemo složiti da filmski znak nije arbitraran u onome smislu u kojem je to jezični znak ili simbol, bit će zanimljivo promotriti razinu simbolizacije koju postiže filmski znak u poglavlju o metafori dalje u ovome tekstu.

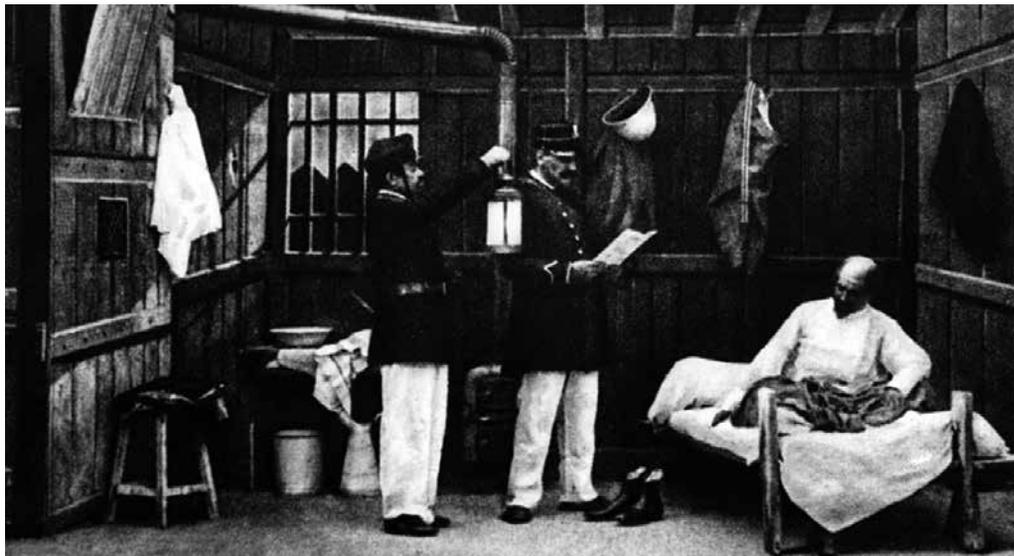
Predbacivanje (kao kod Rosenstonea, 2006: 1)¹⁰ da filmska povijest uzima od nerealnoga i fikcionalnoga za razliku od pisane povijesti koja se odnosi na zbiljske događaje moglo bi se usmjeriti i na narativne forme koje se bave poviješću – povijesni (ali na primjer i pustolovni) roman ili kraću pripovijest te povijesnu dramu, ako ne i putopis ili (auto)biografiju. Govoreći o iskustvu oka, Rosenstone uočava da ono što kamera bilježi, pisana povijest zaobilazi (*ibid.*: 16). Istina, kamera snimajući scenu obuhvaća i prirodu, pejzaž i zvuk, što nam u okvirima povijesnoga žanra u filmu može izrazito odgovarati i djelovati uvjerljivo i autentično, no nije li također istina da pripovjedač povijesnoga romana, primjerice, također može pripovijedati o pejzažima, zvukovima, atmosferskom vremenu (Barthes to naziva "efektima realnosti"). Ni u jednom ni u drugom slučaju ne možemo uvijek "znati" takve detalje, stoga povijesti kao znanosti oni nisu važni. Kameri oni ponekad ni ne mogu promaknuti dok snima nešto drugo, pa se uvijek može reći da je "moguće da je tako (nekako) bilo i u prošlosti". Ako se procijeni da su takvi detalji nevažni, te da njihova "fikcionalnost" ili "nefikcionalnost" nema ulogu pri razmatranju povijesnih događaja, to ipak ulazi u ono nereavno i fikcionalno (sama mogućnost fikcionalnoga je već dovoljna, kao što je jasno iz prošloga objavljenoga dijela ovoga teksta) od čega kreće Rosenstone, a isto se može primijeniti na historijsku fikciju – ako detalji koje pripovjedač iznosi ne bi li stvorio dijegezu nisu dokazani, mogućnost čitanja teksta kao fikcionalnoga već je upisana u samo određenje povijesnoga romana kao nefikcije.

9 Hughes-Warrington (2007: 16) kao oblike pisane povijesti navodi historiografiju i roman, a kao oblike filmske povijesti obrazovni film, žanrovski igrani i dokumentarni film.

10 Ovo ne predbacuje sam Rosenstone, nego je to polazišna točka za njegovu raspravu, koja se temelji na općem mišljenju nekih povjesničara (osobitio onih koji se bave filmom) čiji su stavovi artikulirani već u Rosenstoneovoj ranijoj knjizi *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (1995), kao i u nastavku ove knjige, *History on Film/Film on History* (2006: 20). Rosenstone smatra da film i

televizija itekako utječu na naše shvaćanje povijesti (2006: 1).

11 Nakon pobjede na Mohačkom polju, Sulejman I. Veličanstveni zapisao je: "Sultan prima počasti svojih vezira i begova; pobijeno je 2.000 zarobljenika; kiša pada u potocima." Taj zapis je poslužio redatelju dokumentarne serije *Republika* (2016) Božidaru Domagoju Buriću da snima scenu Mohačke bitke isključivo tijekom nekoliko izrazito kišnih dana, što je pridonijelo "autentičnom osjećaju". No koliko takvih podataka tek nedostaje?



Prizor iz filma
Afera Dreyfus
(*L'affaire
Dreyfus*,
Georges
Méliès, 1899)

Međutim, historijska fikcija i povijesni film nisu nužno aparati za učenje povijesti kao što se pokušava prikazati u literaturi koja uspoređuje povijesni film i znanstvenu povijest, to su u pravilu žanrovi teksta, književnoga ili filmskoga, koji se naposljetku referiraju sami na sebe i propituju više svoju formu nego li povijesne događaje.¹² Uspoređujući napokon povijesni film s “biografijom, mikro-poviješću i popularnom pripovijedanom poviješću” (ibid.), Rosenstone utvrđuje da je ovim trima žanrovima film blizak zbog naglaska na snažnim, trenutačnim emocijama, vizualnom i auditivnom te proživljavanju povijesti utjelovljene na ekranu, dok je “akademskej historičarskej praksi” bliža struktura početka, sredine i kraja, moralni aspekt, progresivni vid prošlosti i obnavljanje onoga što je čovječanstvo tijekom vremena izgubilo (ibid.: 17). Takva se podjela čini problematičnom – svi ovi elementi mogu biti i dijelom čitanja povijesnih pripovjednih i dramskih tekstova, kao i akademskih povijesnih tekstova i gledanja povijesnih filmova, dakako, u okviru drugačijih formi, žanrova i kodova, drugim riječima, ovisno o zakonu teksta.

Dramski film teško ispunjava sve prakse historiografije (dokaze, otvoreni um, izvore, pretpostavke) i njegova je uloga za Rosenstonea (usp. ibid.: 25) u kazivanju prošlosti pomoćna. Film je “izvor vrijedne i inovativne povijesne vizije” i trebalo bi ga po tome usporediti s povijesnim romanom. Uistinu bi, no Rosenstone ovdje to ne čini. “Filmaši nisu baš povjesničari, nego umjetnici zainteresirani za povijest.” (ibid.) Kao, uostalom, i književnici. Natalie Davis koju citira Rosenstone (ibid.: 29–31) smatra da podcjenjujemo publiku ako mislimo da joj je potrebna autentičnost za

HRABREN
DOBROTIĆ:
MOGUĆNOSTI
POVIJESTI
NA FILMU.
TEORIJSKI
PRISTUP.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

12 Dakako da od njih možemo naučiti mnogo o povijesti, kao što na više mjesta tvrdi Rosenstone, ali to nije ključno kao kod znanstvenih i didaktičkih te pedagoških povijesnih tekstova. Primjeri koje daje Rosenstone (2006) pogotovo su zanimljivi zbog svoga modernoga pristupa koji dopušta moderno propitivanje forme i nesmetano razmatranje povijesnih događaja. S druge strane, ako se čitatelj vrati

na Blanchota (2003) i Derridaa (1992), važno je da ni povijesni tekst inzistiranjem na svojoj nefikcionalnosti neće posve odbaciti mogućnost fikcije te igru razlika koja tvori značenje nedostupno jednoznačnom određenju. Povijesni se tekst u takvom čitanju također referira sam na sebe, a ne na izvantekstualne okolnosti, ako o tome uopće možemo govoriti.



Valcer s
Bašiom (Vals
Im Bashir, Ari
Folman, 2008)

razumijevanje povijesnoga filma te predlaže neke inovativne filmske postupke: navođenje izvora (što čini rumunjski povijesni film *Bravo! /Aferim!*, Radu Jude, 2015/), izvjestitelja koji dolazi do različitih izvora, proturječja kod svjedoka, naraciju iz više perspektiva i paralelne priče.

Rosenstone (usp. *ibid.*: 30) Natalie Davis zamjera ideju pretjeranoga približavanja filmske povijesti “knjiškoj” povijesti, koja je, tvrdi on, dobro razvijena i ustoličena. Potreban nam je film koji stvara svoju viziju povijesti. Povijest na ekranu nije doslovna (nije ni pisana, slaže se Rosenstone, *ibid.*: 31) nego sugestivna, simbolička i metaforička (o čemu će biti riječi u idućem poglavlju ovoga teksta). U poglavlju o *mainstream* dramati, Rosenstone (usp. *ibid.*: 37) nastavlja ovu temu: film nije zrcalo koje pokazuje neku nestalu stvarnost, nego tvorevina, konstrukcija, djelo kojega su pravila odnosa prema povijesti drugačija od onih u literaturi. Zadaća je filma dodati kretanje, boju, zvuk i dramu u prošlost. “Povjesničari neće spriječiti povijesni film da bude djelo fikcije u kojem izmišljeni lik, situacija, dijalog i dramska sekvenca igraju najvažniju ulogu” (*ibid.*). Ovomu bi se moglo dodati i sljedeće: samo određenje povijesnoga filma (ili povijesnoga teksta) kao nefikcije neće spriječiti taj isti film (ili tekst) da bude djelo fikcije u kojem je svaki lik izmišljen samim time što je lik, a situacije, dijalozi i dramske sekvence su imanentno tekstualni i time podložni igri razlika. Time se dakako ne negira mogućnost povijesti, nego se upravo dopušta moderno, sugestivno, simboličko i metaforičko čitanje kao neizbježni dio povijesti o kojem u filmskome smislu govore Davis i Rosenstone.

U okvirima, pak, onoga što Rosenstone suprotstavlja *mainstream* dramati, a naziva to “inovativnom” dramom, Rosenstone govori o filmu *Oktoбар* (*Октябрь*, Sergej Ejzenštejn, Grigorij Aleksandrov, 1927): “Svaki filmaš mora znati da bez obzira na to koliko bio predan prikazivanju prošlosti na zaslону, koliko god preciznom želio tu prošlost učiniti, jednu stvar koju nikada neće moći učiniti je zrcaliti trenutak – svi ti trenuci su nestali.” (*ibid.*: 54) Činjenice ne govore same o sebi, mi govorimo za njih, filmaš govori za njih, pa i povjesničar. *Oktoбар* ne govori niti što se dogodilo, niti što se moglo dogoditi nego kombinaciju. Pisana povijest također leži na simboličkom izrazu – tropima, formi i naraciji. (usp. *ibid.*: 68)

Metafora

Povjesničar Tony Barta u uvodnome tekstu zbornika *Screening the Past: Film and the Representation of History* (1998) uočava da ono što je izvan okvira filma dodaje značenje uokvirenom dijelu koji bira kamera. Ono izvan okvira je metafora prošlosti, čitav prošlo-sadašnje-budući kontinuum nevidljiv u filmu. Koncept metafore poslužio je kao rješenje u afirmaciji povijesti na filmu struji teoretičara filma i povijesti s engleskoga govornog područja iz 21. stoljeća, jer vizualna sugestivnost metafore snažnije djeluje na gledatelja od "autentičnosti" filmske reprezentacije povijesnih činjenica (pokazat će se u nastavku kod Rosenstonea). Film kao audiovizualni medij teži ekonomičnosti izlaganja materijala i njegovi tehnički i narativni okviri ne mogu pružiti isti doživljaj i mogućnost učenja povijesti kao historiografska literatura, ali uporabom metafore itekako može ostaviti snažan dojam na razumijevanje i novo viđenje povijesnoga procesa. Važno je usredotočiti se ovdje na filmsku metaforu kao specifičnu figuru te je razlikovati od književne metafore, ali isto tako treba napomenuti da metafora kroz književnost nudi pristup razumijevanju povijesti i duže od znanstvene historiografije te da je u literaturi teoretičara koji se u ovome tekstu spominju zanemarena usporedba književne i filmske metafore u povijesnoj naraciji.

R. A. Rosenstone možda se najviše od navedenih zauzimao za metaforu kao ključni element inovativne povijesne drame i novoga filmskoga pogleda na povijest.¹³ Već u uvodu knjige *History on Film/Film on History* pokušava odrediti pristup različit i od povijesnoga i od filmološkoga:

Može se povijesni film promatrati kao odvojeno područje reprezentacije i diskursa, koji nema namjeru pridonijeti doslovnim istinama o povijesti (kao da naše pisane povijesti to mogu), nego metaforom istina koje djeluju, u velikoj mjeri, kao neka vrsta komentara i izazova tradicionalnom povijesnom diskursu.

(Rosenstone, 2006: 8–9)

Elaboracija ovoga citata dolazi u vidu teorije o opozicijskom ili inovativnom povijesnom filmu, koji bismo možda mogli nazvati i umjetničkim ili modernim povijesnim filmom, a koji funkcionira kao opozicija Hollywoodu i njegovim pričama o junacima i žrtvama (usp. *ibid.*: 18). Opozicija je za Rosenstonea u traženju novoga jezika koji bi učinio povijest kompleksnijom, ispitivačkom, samosvjesnom, koja postavlja teška pitanja, čak ona na koje odgovor nije moguć, a ne glatkim, lako čitljivim pričama. Opozicija je u novim strategijama za suočavanje s tragovima povijesti poput novih oblika historijske misli, nevezanih samo uz ekran, nego onih koji bi se mogli prenijeti (natrag) na pisanu stranicu. Rosenstonea zanima moderni pristup povijesti koja preispituje sebe samu, koja govori o svojoj formi koliko i o sadržaju, nevezano uz medij kroz koji to čini. Stoga on spominje nekoliko filmova koji se uklapaju u tu koncepciju: *Walker* (Alex Cox, 1987), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) i *Hitler, film iz Njemačke* (*Hitler, ein Film aus Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, 1977).¹⁴

Ti filmovi, pojašnjava Rosenstone (usp. *ibid.*: 19), pripadaju u postmodernu povijest, jer utvrđuju vlastitu konstrukciju, govore o prošlosti autorefleksivno kroz više gledišta, odbacuju uobi-

13 Kako izgledaju Rosenstoneove analize u ovome se tekstu spominje tek uzgred i valja ih proučiti izravno u njegovim tekstovima, koji se na tim analizama upravo i temelje. Zadatak ovoga teksta nije donositi primjere koji dobro funkcioniraju pri dokazivanju

teze, nego preispitivanje svake povijesne filmske misli.

14 Kao začetnika ovoga tipa filmske produkcije Rosenstone veliča Eizenštejna i navedene filmove smatra njegovim nasljednicima.

čajenu razradu priče, koriste se humorom, parodijom, apsurdom, odbijaju inzistirati na koherentnosti i jednoznačnosti događaja, ulaze u fragmentarno ili pretpostavljeno znanje, ne zaboravljaju da je sadašnjost izvor reprezentirane prošlosti. Takav tip filma predstavlja izazov dramskom filmu, dokumentarnom filmu i tradicionalnim tvrdnjama empirijske povijesti kombinacijom nove teorijske i povijesne prakse. Međutim, vrijedi istaknuti da bi ono što na ovome mjestu Rosenstone pregledno prikazuje kao (kompromisno) rješenje za prikaz povijesti na filmu, u okvirima poststrukturalističke teorije na tragu Blanchota, kasnoga Barthesa i Derridaa trebalo funkcionirati na svim primjerima povijesnoga filma.

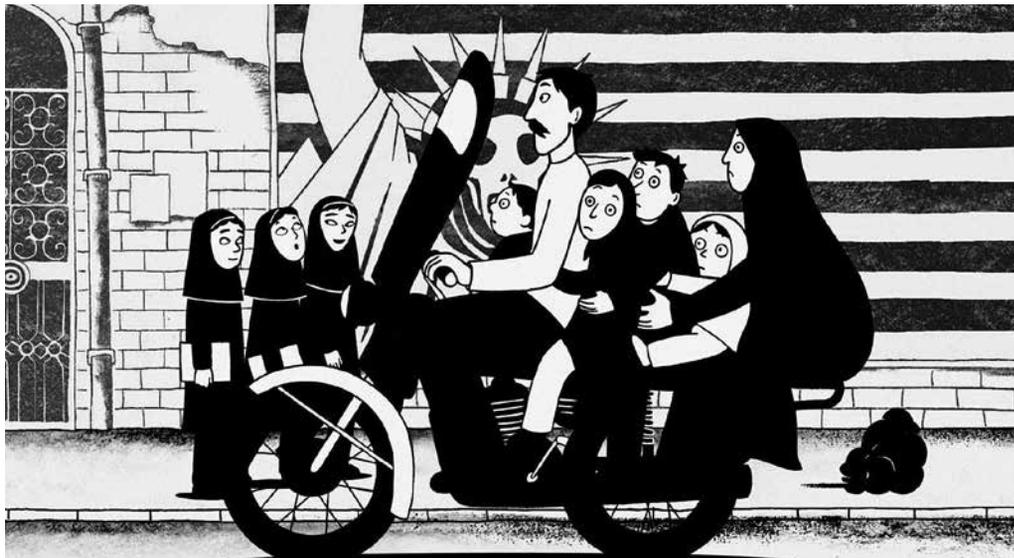
Da, postmoderni povijesni film ogolio je svoju strukturu, omogućuje multiperspektivnost i dopušta izmicanje značenju, no ne radi li to naposljetku zapravo svaki film i svaki tekst. U Derridovu tekstu "Pred zakonom" govori se o nedostupnosti zakona (teksta, žanra) čak i onda kada nam se čini da smo posve na njegovu tragu. Zakon nam daje privid dostupnosti, ali izravno mu se nikada nećemo približiti, dok je obilaznica do njega vjerojatno beskonačna. Zakon je beskonačno odgođen, kao značenje u *différance*. Ako je zakon beskonačno odgođen, čak nam ni tekst, ili u ovome slučaju film, koji transparentno prikazuje igru razlika, inzistira na višeznačnom čitanju i sl., ne uspijeva ponuditi izravan pristup zakonu. Naprotiv, upravo je postmoderna razigranost značenja možda i mamac koji nas još više odvlači od njega i ponovno se nalazimo na onoj beskonačnoj obilaznici o kojoj govori Derrida. Naime, nije važno je li riječ o hermetičnom tekstu,¹⁵ o drami o junacima i žrtvama koja jednosmjerno i jednoznačno želi zaokružiti priču, ili o novoj, postmodernoj povijesnoj teoriji i praksi, povijest i dalje ostaje konstrukt teksta ovisan o pismu i ne govori nam nikada ni više ni manje o "istini" no što joj dopušta zakon teksta. Povijest je onoliko istinita i relevantna koliko je u tekstu dopuštena mogućnost da se čita drugačije, možda čak i posve suprotno od onoga čemu tekst čitatelja naizgled vodi. Ovo bi se moglo protumačiti kao da je tekst obmana, ali upravo svojom višeznačnošću tekst čitatelju onemogućava da ga ikada zatvori spoznajom da je došao do kraja (zakona, značenja, istine, povijesti) i time zapravo omogućava povijesti da *ide dalje* i da napreduje.

Opasnost o kojoj je bilo riječi na početku, da bi poststrukturalizam i dekonstrukcija mogli ugroziti utemeljene povijesne istine poput robovlasništva i holokausta, manja je od opasnosti da se zatvaranjem nekih tema u jednoznačne povijesne tekstove zaključiti neko poglavlje povijesti te da daljnje promišljanje o njemu postane uzaludno. Stoga se pojavom filma pojavila i mogućnost novoga izricanja povijesti (kakvom god da je povjesničari proglasili, ta mogućnost i dalje postoji i to je već dovoljno), njome i novi recipijenti povijesti (kao što analizira Hughes-Warrington), a pojavom postmodernoga filma o kojem govori Rosenstone, ta je mogućnost otišla korak dalje. To ne znači da je ta metoda bolja ili lošija, relevantnija ili manje relevantna. Svaki tip znanstvenoga i žanrovskoga teksta stvara novi značenjski kapital i novu publiku koja će ga tumačiti.

Gyynn (2006: 138–139, v. posebno citat Haydena Whitea) ključan postupak reprezentacije povijesnoga filma naziva preoblikovanjem, također bi se mogao uporabiti izraz adaptacija kao u drugim slučajevima baratanja filmskim predlošcima. Preoblikovanje se odvija radom *tropa*, uporabom metafore, metonimije, sinegdohe i ironije: "Povijest se ne bi trebalo čitati kao nedvosmislene znakove događaja o kojima izvještava, nego kao simbolične strukture, proširene metafore koje

15 Čak i provjerljivi povijesni događaji mogu postati metafore, ovisno o kutu gledišta (čitanja, snimanja), osvjetljenju, pokretu, montaži (riječi i slici) (usp. Rosenstone, 2006: 63). Ne mogu povijesna djela doslovno reciklirati prošlost, nego samo otvoriti

tragove prema verbalnoj konstrukciji. Najznanstvenije povijesti su strukture interpretacije više nego li činjenične strukture. Rosenstone to naziva historijskim realizmom (usp. *ibid.*: 161).



Prizor iz filma
Persepolis
(*Persepolis*,
Marjane
Satrapi, Vincent
Paronnaud,
2007)

čine događaje koji se u njima opisuju nalik nekoj formi koja nam je poznata iz književne kulture” (ibid.: 139). Ova pozicija bliska je ranije opisanoj Rosenstoneovoj. Guynn dalje naglašava da filmski i književni kodovi funkcioniraju drugačije te da i preoblikovanje na filmu mora biti različito od književnoga. *Devijacija* povijesnoga glasa nužna je zbog specifičnoga kinematografskoga koda. Natalie Davis tvrdi da je sasvim legitimno da povijesni film izvrne konvencije realizma ne bi li prenio sumnju, raznolikost interpretacije ili apstraktne povijesne istine. Realistično samo po sebi ne privilegira reprezentaciju povijesti (v. ibid.: 141–142). Sve i da se pristupa strogom realističkom kodu, njegovo čitanje povijesti jednako tako podliježe metafori kao i izvrtanje toga koda. Guynn zaključuje citirajući Rosenstonea: “Na ekranu/filmskom platnu, povijest mora biti fiktionalna da bi bila istinita.” (ibid.: 142) Time se tumačenja približavaju Blanchotovim pogledima na književnost iz teksta “Jezik fikcije”.

Zakon povijesnoga žanra

Georges Méliès već 1900. postavlja na filmu scene Dreyfusove afere, zbog čega Rosenstone smatra da je povijesni žanr među najstarijim žanrovima na filmu (usp. Rosenstone, 2006: 11), iako je taj film suvremen Dreyfusovoj aferi pa je upitno možemo li ga nazvati primjerom povijesnoga žanra. Animacija prošlosti vrlo je važna za Griffitha koji je izjavio da je najvažniji doprinos filmu upravo povijest. Razvojem povijesnoga žanra kreću i pitanja: je li to uopće povijest, a ako jest, je li ozbiljna povijest. Griffithov stav i danas se čini modernim i ne toliko dalekim od Rosenstoneovih zaključaka, jer Griffith je povijesni film doživljavao kao nov način učenja povijesti, mnogo brži i izravniji od pisane povijesti (usp. ibid.: 12). Iako rani povijesni film, piše dalje Rosenstone, nije bio ozbiljan istraživački rad (ovdje treba napomenuti da se na mnogim primjerima i u njegovim knjigama vidi da često povijesni film to nije ni danas, a argument ovoga teksta jest da i najozbiljniji istraživački pristup povijesti svejedno tvori tek tekst koji je podložan igri razlika i zakonu žanra), ipak su se teme povijesnih filmova i povijesnih knjiga preklapale te je zapravo najzanimljivije promatrati kako film oblikuje povijesni svijet, prihvatimo li da živimo u svijetu oblikovanom vizualnim medijima (usp. ibid.). Ukratko, Rosenstone elaborira da se filmski žanr dominantne struje potom razvija prilično jednosmjerno kao romance i kostimirane drame u kojima gledatelj prepoznaje povijesne događaje, ali tek kao pozadinu za uzbudljivu avanturu i ljubav. Začetnici su onoga što Rosenstone naziva ozbiljnim povijesnim filmom redatelji Griffith, Ejzenštejn i Šub (v. o tome ibid.: 14–17).

U poglavlju “Mainstream drama”, Rosenstone povijest shvaća kao seriju žanrova, bila to velika ili mala pripovjedna forma, studija slučaja, “mikropovijest”, biografska ili kvantitativna povijest. Razlika je samo u načinu govora o istini, a cilj je prošlost učiniti smislenom. Historijsko pripovijedanje je selektivno, bilježi činjenice koje stvaraju povijesnu sliku i raspravu. Filmaš mora ići dalje od toga, njegov je posao ostvariti povijesni sadržaj u filmskoj formi, koristeći se, dakako, filmskim izražajnim sredstvima,¹⁶ inače ne samo da ne bi bilo zanimljivo nego ne bi bilo ni filma (usp. *ibid.*: 38). I na ovome mjestu treba primijetiti da se izbjegava govoriti o činjenici da i povijesna proza i drama rade zapravo isto u svojim formama te da je obilježje svake književne i filmske (i bilo koje umjetničke) forme govoriti o povijesnoj “istini” u okvirima te forme, propitujući tu istu formu jednako kao i sadržaj i potencirajući pitanje žanra koje otvara tijekom čitanja/gledanja.

Referirajući se na Rosenstonea, Marnie Hughes-Warrington (2007: 26–28; 36–52) pod navodne znakove stavlja riječi *fakcija*, nasljeđe i razdoblje, tumačeći da su oni samo pozadina za žanrovski obrazac u *mainstream* drami, naspram dobre kinematografske povijesti “ozbiljnoga”, “postmodernoga” i “eksperimentalnoga” filma. Također uviđa problem zanemarivanja nekih tema i žanrova u *mainstream* povijesnom filmu poput žena (u okviru rodne tematike), animiranoga filma, komedije i mjuzikla. Kontrast pronalazi u bollywoodskom mjuziklu te *anime* žanru, a tome se može dodati i nekoliko inovativnih animiranih dokumentarnih filmova povijesne tematike – *Persepolis* (*Persepolis*, Vincent Paronnaud i Marjane Satrapi, 2007), *Valcer s Bashirom* (*Vals Im Bashir*, Ari Folman, 2008), *Usvajanje odobreno* (*Couleur de peau: Miel*, Laurent Boileau i Jung, 2012). Problem žanra povijesnoga filma za Hughes-Warrington (*ibid.*: 36) je u rijetkosti čistoga povijesnoga filma. Žanrovske odrednice koje određuju film kao ratni ili biografski u nekim slučajevima zanemaruju da je riječ o povijesnom filmu.¹⁷ Zaključak kao i kod Rosenstonea dolazi u vidu pozivanja na nove povjesničarske prakse (povijest u nenarativnoj formi, rušenje određenih narativnih konvencija) pozivajući se na Foucaulta (usp. *ibid.*: 54). Rješenje je novi, postmoderni povijesni film u opreci s hollywoodskim realističkim kodom.

Sto godina nakon Griffitha film više ne izaziva knjigu, nego postaje saveznik u promociji povijesne reprezentacije. U filmskoj formi povijesnu ulogu igraju i glazba, fotografija, scenarij, tempo i montaža, temporalnost, recepcija i marketing filmske industrije. Povijesni je film istodobno edukacija i zabava, dokument i fikcija, poprište razuma i emocija, učenja i umjetnosti, javnog i komercijalnog poduzetništva, a čitava ta hibridnost sprečava povijesni film da zauzme hegemonijsku diskurzivnu poziciju. (usp. Rosenstone, 2013: 7) Ovaj Rosenstoneov konačni zaključak još jednom priziva već citirane dijelove Derridaova teksta “Zakon žanra” o istodobnoj proizvodnji zakona i protuzakona. Valja se prisjetiti da se u tome tekstu dekonstruira opreka jasno određenoga žanra i svih ostalih žanrova koji taj određeni žanr nije. Odrediti žanr i staviti ga *ispred* teksta,

16 Detaljno o filmskim postupcima i izražajnim sredstvima Rosenstone govori malo dalje (2006: 39) te nastavlja sa studijom slučaja kojom daje primjer svojoj analizi.

17 Primjer je internetska stranica IMDb (dostupno na: <www.imdb.com>) koja je utemeljila dosljedan, ali pomalo traljav žanrovski sustav. Osim što inzistira na pojmu *drama* kao odrednici velikog postotka filmova, njezin sustav shvaća povijesni, ratni i biografski žanr kao ravnopravne, dok se u literaturi, primjerice kod Gilića (2013) ratni i biografski film svrstavaju u

podžanrove povijesnoga, a Rosenstone (2013: 2–5) povijesni film dijeli na ratni, epski, biografski, metaforični i tematski povijesni film. Želi li se na IMDb-u reći da *Spašavanje vojnika Ryana* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) nije povijesni film ili se podrazumijeva da je povijesni ako stoji obilježje da je ratni? Stvar ne funkcionira, jer niti je svaki ratni film ujedno i povijesni niti su te podjele iste kategorije. Ovaj se rad kritički odnosi prema jednoj i drugoj opciji, međutim podjela u ovome primjeru ne funkcionira u samome sustavu koji je provodi.

kao misao koja nas uvodi u čitanje i podastire određena očekivanja, uobičajena je praksa, no za Derridaa žanr uvijek potencijalno prelazi granice koje ga tvore. Pripadnik žanra uvijek signalizira svoju prisutnost eksplicitnom ili implicitnom oznakom, njihova prisutnost je stvar *spomena* koliko i *uporabe*. Sam spomen žanra ne pripada žanru koji spominje, istodobno je unutar i izvan njega, što Derrida naziva “zakonom zakona žanra”. (usp. Derrida, 1992: 221) Nazvati neki film povijesnim znači uključiti u taj naziv barem jedan dio koji ne odgovara tom nazivu, a to je upravo naziv sam. Odrednica povijesnoga filma (spomenom ili uporabom) sama po sebi ne pripada povijesnomu filmu. Dakle, čak i bez Rosenstoneova inzistiranja na hibridnosti, na postmodernom filmu, na igri razlika – bez njih ionako ni jedan žanr ne funkcionira. Stoga i kostimirana drama za koju Rosenstone (2013: 1) traži nadgradnju, da ne ostane sve samo na scenskoj pozadini i nostalgичnim okolnostima, može u čitanju/gledanju nadići svoj žanr i proširiti diskurs i bez intervencije “ozbiljnijega” povijesnog diskursa pod trijeznim nadzorom filmaša.

Hvalevrijedno je inzistiranje na filmskoj formi koja komentira povijest, umnaža perspektive, jamči da su filmska izražajna sredstva ovdje u funkciji povijesti kao i priča, ali za Derridaa, kada bismo “Zakon žanra” primijenili na film, svaki povijesni film to ionako čini, zbog nebrojenih perspektiva čitanja i, što je važnije, žanra koji jednako jamči svoju stabilnost koliko i destabilizira sama sebe u vidu prelaženja u drugi žanr ili potenciranje viška značenja u više žanrova istodobno. Osim toga, svi drugi žanrovi, koji nisu isprva sagledani kao povijesni, u nekim čitanjima mogu to postati, dapače, upravo su i Rosenstone i Guynn i Hughes-Warrington spominjali da svaki film postaje povijesnim kada svjedoči o vremenu vlastita nastanka i vremenu vlastite recepcije.

Zaključak

Pretpostavka da je dekonstrukcija u vezi s poviješću opasna, jer bi mogla u pitanje staviti ključne povijesne istine poput borbe protiv ropstva i holokausta, pojavila se u tekstu koji se kritički odnosi prema povijesti na filmu. Iako su se Blanchot, Barthes i Derrida uglavnom bavili književnošću i pismom općenito, nije bilo poteškoća u primjeni njihove teorije na filmski “tekst”, razumijevajući filmske rodove, vrste i žanrove kao specifične tekstualne konstrukte sa svojim izražajnim sredstvima i postupcima koji su definirani u uvodu i prvome poglavlju ovoga teksta. Dakle, ako je riječ o opasnosti, ne bi je se trebalo zaobilaziti i tek ovlaš spomenuti kao što je to učinjeno kod W. Guynna (2006: 14). Međutim, interpretativna opasnost dekonstrukcije tiče se ponajviše samoga teksta i njezine posljedice sežu do ruba čitanja toga teksta. Dekonstrukcija ne negira, samo ne dopušta jednoznačnost, ne privilegira jednu stranu binarne opreke, osvješćuje igru razlika koja čini svaki tekst, prihvatio to čitatelj ili ne prihvatio. Upravo se interpretativnim metodama koje uvijek slijede trag znakova, a ne sidre se na jednom značenju, koje odlaze onkraj horizonta, i postižu rezultati razumijevanja, zaključivanja i pisanja naposljetku. Stoga i film participira u tvorbi povijesti, u novoj recepciji o kojoj govori Hughes-Warrington (2007)¹⁸ i novom modelu postmoderne povijesti o kojoj govori Rosenstone (1998, 2006 i 2013). Na drugome mjestu Hughes-Warrington (2007: 116) citira Rosenstonea: “Ako prihvatimo načela poststrukturalista povijest kakvu znamo u cijelosti propada, činjenica i fikcija postaju nerazlučive jedna od druge.” Ako se uopće može govoriti o “načelima”, riječ je o sljedećem: činjenica i fikcija postaju nerazlučive jedna od druge u tekstu u kojem one postaju činjenica i fikcija teksta. Činjenica u tekstu činjenica

HRABREN
DOBROTIĆ:
MOGUĆNOSTI
POVIJESTI
NA FILMU.
TEORIJSKI
PRISTUP.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

18 U zaključku svoje knjige Hughes-Warrington (2007: 188) ističe pojam *historiofotija* nasuprot historiografije kao nov način čitanja povijesti. U pokušaju prevladavanja studija o povijesnom filmu i

“povijesnom filmu”, teoretičarka zaključuje da je svaki film povijesni film, jer redatelji i gledatelji čine povijesni film nakon čega se postavlja vječno pitanje: “Što je povijest?” gdje tekst i završava. (usp. *ibid.*: 191)

je teksta. Fikcija i istina poprimaju iste obrasce činjenicom da su upisane u tekst, a ionako su uvijek-već upisane u jezik koji tvori svaki tekst. Samim time što nešto postaje dijelom teksta ne znači da negira povijest, ili išta drugo.

Povijest je ideja, znanost, ali i tekst (historiografija, pisana povijest, kronika, /auto/biografija, povijesna proza, drama, igrani, dokumentarni, eksperimentalni, obrazovni ili propagandni film). Bez posvemašnje raznolikosti pristupa iskustvu prošlosti, povijesti ne bi ni bilo, ili bi ona bila vrlo nestabilna i upravo u tom slučaju opasna. Ovaj tekst uvažio je zaključke značajnih američkih povjesničara i teoretičara filma te uveo upravo Blanchotovu i Derridaovu perspektivu u model čitanja povijesnoga filma. Rosenstone (usp. 2006: 85–86) prema tome govori da filmsku povijest treba promatrati kroz spojeve kanona pisane povijesti i žanrovske analize filmologa. “Izmjene” se ne treba promatrati kao propuste, nego kao dijelove fikcionalne forme kako bi imala početak, sredinu i kraj. Moramo biti samosvjesni oko čitanja povijesti. “Možemo li uistinu reprezentirati prošlost, činjenično ili fiktivno, kakva je bila, ili uvijek prezentiramo neku verziju načina na koji se možda mogla dogoditi ili se dogodila?” (ibid.: 135) (...) “U našim reprezentacijama, zar mi ne mijenjamo neizbježno prošlost, gubimo dio značenja, ubacujemo nova (naša) značenja među događaje i trenutke koje oni koji su ih proživjeli više teško prepoznaju?” (ibid.) Upravo ovdje se uključuju Derridaovi tekstovi “Pred zakonom” i “Zakon žanra”, kao i Blanchotov “Jezik fikcije” te nekolicina drugih tekstova koji nisu citirani, naročito iz zbornika Derridaovih tekstova o propitivanju književnosti *Acts of Literature* (1992) koji je uredio Derek Attridge.

Uključujući te tekstove, alarmantno stanje proizašlo iz upletanja poststrukturalizma u povijest se ponešto smirilo, a time došlo i do modela koji se donekle poklapa sa zaključcima američkih teoretičara, a ponekad ide i korak dalje. Naime, ne samo da se treba ohrabrivati novi povijesni film, nelinearan, bez jednoznačnih figura junaka i žrtve, multiperspektivan, kritički objektivan s popisom literature i slično, nego treba ohrabriti i čitanje odbačenoga hollywoodskoga povijesnoga filma i kostimirane melodrame kao postmodernoga teksta koji kao sastavni dio žanrovske podjele mora imati potencijal da pridonese novomu iščitavanju povijesti. Među žanrovima nema privilegije, pisao je i Derrida, a sve i da ih se tako sagledava, oni će iznevjeriti čitatelja: žanr nikada nije samo jedan i nije samo taj koji se ponekad čini da jest. Mogućnost jednoga žanra uvijek ostavlja mogućnost odznačivanja istoga tog žanra, označivanja nekoga drugog kao i perspektivu više žanrova istodobno. To je zakon žanra svakog teksta, književnoga i filmskoga pa tako i povijesnoga.

LITERATURA

Barta, Tony, 1998, *Screening the Past, Film and the Representation of History*, Westport, Connecticut, London: Praeger

Blanchot, Maurice, 2003, “Jezik fikcije”, dostupno na: <<http://filozofskimagazin.blogspot.hr/2015/07/maurice-blanchot-jezik-fikcije.html>>, posjet: 31. srpnja 2017.

Derrida, Jacques, 1992, *Acts of Literature*, London, New York: Routledge

Derrida, Jacques, 2000, *Demeure: fikcija i svjedočenje*, Stanford: Stanford University Press

Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, dostupno na: <<http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/>>, posjet: 31. srpnja 2017.

Guynn, William, 2006, *Writing History in Film*, London, New York: Routledge

Hughes-Warrington, Marnie, 2007, *History goes to the Movies: Studying History on Film*, London, New York: Routledge

Rosenstone, Robert A., 1995, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, London: Harvard University Press

Rosenstone, Robert A., 2006, *History on Film, Film on History*, New York: Pearson Longman

Rosenstone, Robert A.; Parvulescu, Constantin (ur.), 2013, *A Companion to the Historical Film*, West Sussex: Wiley-Blackwell

UDK: 791.22-027.31

Ante Jerić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U RIJECI

(Izvan)znanstvena fantastika: problemi s određivanjem žanrovske pripadnosti serije *Preostali*

SAŽETAK: *Preostali* (The Leftovers, Damon Lindelof i Tom Perrotta, 2014–17) su jedinstvena televizijska serija koje žanrovsku pripadnost nije lako odrediti. Ako se složimo da ne pripada nijednom od postojećih žanrova, možemo se zapitati pod koji bi novi, dosad neprepoznati žanr ona mogla biti klasificirana. Kako uopće doći do ideje novog žanra? Na prvi pogled, problem se čini nepremostivim: ako ne raspolažemo pojmom novog žanra, ne bismo prepoznali primjerak tog žanra čak i kad bismo na njega naišli, a ako već imamo taj pojam, onda nam ne treba razmatranje karakteristika neke jedinstvene serije da bismo ga razvili. No, problem je prividan jer prethodna klasifikacija uvijek teorijski preteže i nakon što se stvarno stanje u žanrovima promijenilo, pa ona, i samo ona, čini hipotezu koja se može pokušati potvrditi i na novoj građi. Dakle, put je otvoren: potrebno je primijeniti neku staru žanrovsku kategoriju na ovoj novoj seriji, uočiti po kojim se karakteristikama ona ne može podvesti pod taj stari žanr i onda upotrijebiti ta diferencijalna obilježja pri definiranju nove žanrovske kategorije. Quentin Meillassoux napravio je pola posla za nas: krenuvši od znanstvene fantastike kao ishodišnog žanra, razvio je pojam izvanznanstvene fantastike kao žanra srodnog znanstvenoj fantastici, ali u konačnici nesvodljivog na nju. U prvome dijelu teksta zaključeno je da seriji *Preostali*, koja se ponekad smatra znanstvenom fantastikom, zapravo bolje pristaje oznaka izvanznanstvene fantastike. U drugome dijelu teksta, nakon razmatranja o žanru, analizirana su dva nežanrovska, ali bitna aspekta serije.

KLJUČNE RIJEČI: televizijske serije, žanr, žanrovska teorija, znanstvena fantastika, izvanznanstvena fantastika, Quentin Meillassoux

Bijeli natpis na crnoj podlozi: 14. listopada. Beba koja plače u sjedalici iznenada nestaje sa stražnjeg sjedišta automobila, dječak na parkiralištu plače jer je upravo neobjašnjivo izgubio oca, dva se automobila sudaraju jer u jednome odjednom više nema vozača. Nitko ne zna što se dogodilo. Elipsa. U nastavku, koji se odvija na treću obljetnicu Iznenadnog nestanka, upoznajemo redom – jednog po jednog – članove raspale obitelji Garvey: Kevina (Justin Theroux), šefa policije u fikcionalnom gradiću Mapletonu, njegovu kćer Jill (Margaret Qualley) koja još uvijek živi s njim, odmetnutog sina Tommyja (Chris Zylka) koji se pridružio jednom kultu, i – konačno – suprugu Laurie (Amy Brenneman) koja je stupila u drugi kult. Uspostavljena je tema serije – život s posljedicama kataklizmičkog događaja u kojem je, bez ikakve naznake ili traga, dva posto svjetske populacije naprosto nestalo.

Preostali su serija koja se, kako je sugerirano već samim naslovom, ne bavi nestalima, već ljudima koji su preživjeli kataklizmu. Termin nipošto nije neutralan – dobrom dijelu publike nedvojbeno je poznat kao naslov niza romana kršćansko-milenarističke tematike o vremenu od kraja, odnosno o događajima koji bi, prema određenim tumačenjima, trebali prethoditi apokalipsi.¹

¹ Domaća publika ovu je živopisnu tradiciju mogla upoznati čitajući, primjerice, prijevode prvih romana Tima LaHayea i Jerryja B. Jenkinsa (*Ostavljeni: roman*

o posljednjim danima Zemlje /2002/, Snaga pokore: nastavlja se drama ostavljenih /2003/, Nicolae: uspon Antikrista /2003/). Amy Johnson Frykholm



Justin Theroux
kao Kevin
Garvey u seriji
Preostali

Hipotekst *Preostalih* su romani o uznesenju (*rapture fiction*). Prema milenarističkom nauku koji se u svjetovima tih romana obistinjuje, Bog je “svoje”, odnosno pravedne ljude pozvao k sebi prije kraja svijeta. Scene uznesenja u tim romanima posredovane su naracijom sveznajućega pripovjedača te nema mjesta za drugačiju interpretaciju događaja. Lindelof i Perrotta svoj dijegetski svijet stvaraju na tom fonu. No, u njihovu svijetu razlozi i uzroci nestanka ljudi nisu poznati. Nitko ne zna zašto se dogodilo ono što se nedvojbeno dogodilo. Racionalni diskursi, kojih je suvremena paradigma znanost, šute, dok su neracionalni diskursi – poput različitih vjerskih interpretacija događaja – sve glasniji. Vjerovanje postaje jedini put pristupa apsolutu. Nakon što su se temelji ljudskog znanja urušili, ideja o spoznaji apsoluta postala je nemisliva. Čak se i ateizam – koji na mjesto apsoluta stavlja nepostojanje Boga – sveo na puko vjerovanje, a time i na religiju, premda nihilističku. Svatko sada može suprotstavljati svoju vjeru tuđoj vjeri jer ono što određuje temeljne odabire ljudi više ne može biti racionalno dokazano. Sva vjerovanja imaju jednaki legitimitet jer spoznajne teorije ne mogu dati prednost jednoj interpretaciji događaja nad drugom. Stvari se raspadaju; središte ne drži; anarhija se razuzdala svijetom: psihotičke halucinacije možda nisu tek prikaze pomračenih umova, proroci sudnjega dana koji najavljuju skorbu propast možda su u pravu, samoprovzani iscjelitelji možda raspoložu moćima kojima pomažu potrebitima u trenutku kad bilo kakav oblik psihoterapije zakazuje. Kultovi niču poput korova u zapuštenom vrtu. Najzanimljiviji među njima su Krivi preostali koji figuriraju kao antagonisti serije: članovi tog nihilističkog kulta niti se mogu niti žele vratiti starim navikama. Oni su vjerni Iznenadnom od-

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

pruža vrlo korisnu kontekstualizaciju ovog književnog podžanra: “*Ostavljeni* su dio tradicije fikcije o uznesenju čiji korijeni sežu u rano dvadeseto stoljeće. Od 1905. godine, a možda i ranije, dispencionalisti su upotrebljavali romane da bi ispriповijedali priču o

uznesenju i pokori. Nadali su se da će prikazati ‘istinu’ fikcionalnim sredstvima s namjerom da ovu kompleksnu eshatologiju objasne vjericima i pridobiju preobraćenike” (2004: 29).

lasku: ne žele da ga itko zaboravi i pridržavaju se pravila koje zaborav onemogućuju – oblače se u bijelo, ne govore i pale jednu za drugom cigaretu u javnosti. Ikonografija i koreografija tu su da upute na besmisleni prazninu – na oblak dima, odnosno ništavilo, u koje odlazi čvrsta materija.

Ovaj tekst ima dva cilja i, sukladno tome, podijeljen je u dva dijela. Prvi dio posvećen je određivanju žanrovske pripadnosti serije *Preostali*. Drugi dio teksta – zamišljen kao nužni korektiv glavne teze – pruža detaljni opis dviju tematskih odrednica serije s naglaskom na nežanrovske elemente koje je nemoguće jednoznačno podvesti pod žanrovsku oznaku predloženu u prvome dijelu teksta.

1. Problem žanrovske klasifikacije

Tijekom tri sezone serije *Preostali* pitanje naravi Iznenadnog odlaska – događaja koji je pokretač i katalizator svih zbivanja u seriji – nikad nije tema koja se fabularno razrađuje. Zbog toga je, kako primjećuje Mark Fisher, “pitanje kojem žanru serija pripada – religijskoj drami? znanstvenoj fantastici? metafizičkoj fikciji? – suspendirano” (2018: 244). Primarni je cilj ovog teksta povratak tom pitanju i pokušaj da se na njega konačno odgovori. Čak i važnija od samog odgovora na pitanje kojem žanru pripadaju *Preostali* bit će uspostava kriterija po kojima bismo uopće mogli odrediti pripadnost žanru.

Krenimo od provizorne, dakle radne, definicije žanra televizijskih serija. Žanr televizijskih serija je, govoreći vrlo uopćeno, “naziv za skupinu televizijskih serija sličnog sadržaja, odnosno teme, a često i forme, pri čemu je prepoznavanje tih sličnosti u interpretativnoj zajednici (gledatelja, stvaratelja, kritičara) od presudne važnosti”.² Ova je definicija korisna jer upućuje na važnost interpretativne zajednice koja prepoznaje sličnosti među različitim televizijskim serijama, što pretpostavlja postojanje više serija s obilježjima koja su procijenjena kao bitna. Dakle, definicija isključuje slučaj u kojem bi žanr bio skup od jednog člana. Serija koja bi bila prepoznata kao iznimka ne može “u trenutku svog nastanka” biti žanrovski svrstana. Ona, u najboljem slučaju, može postati utjecajna u tolikoj mjeri da postavi narativne, tematske i stilske obrasce koje će buduće serije slijediti, oponašati i varirati, zbog čega “kasnije”, dakle retrospektivno, može biti prepoznata kao primjerak žanra koji je sama inaugurirala. Žanrovska kritika, bilo da proučava književnost, film ili televiziju, nikad ne počinje brojati od jedan.

Vratimo se sad na Fisherov opis *Preostalih*: kao kritičar, dakle član interpretativne zajednice, on je suočen sa slučajem u kojem mora označiti televizijsku seriju koja je iznimka. U postojećem žanrovskom sustavu teško mu je pronaći oznaku koja bi pristajala ovoj seriji. Njegovo spontano rješenje je priznavanje i artikulacija vlastite sumnje te predlaganje niza žanrovskih odrednica koje su posuđene iz žanrovskih sustava specifičnih za različite umjetnosti/medije (religijska drama: televizijske serije; metafizička fikcija: književnost, znanstvena fantastika: književnost/film/televizijske serije). Fisher je svjestan da nijedna od ovih žanrovskih oznaka nije u potpunosti prikladna za klasificiranje *Preostalih* te on pitanje o žanrovskoj pripadnosti, s obzirom na nerazjašnjeni status Iznenadnog nestanka, suspendira. Želim aktivirati to pitanje i ponuditi na njega konačan odgovor. No prije nego što to učinim, potrebno je suočiti se s temeljnim genološkim pitanjima i donijeti dvije odluke.

ANTE JERIĆ:
(IZVAN)
ZNANSTVENA
FANTASTIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Ovo najopćenitije određenje žanra televizijskih serija parafraza je Gilićeva početnog određenja filmskog žanra (2007: 45). Preciznija određenja žanr(ov)a televizijskih serija neće mi biti potrebna u

okviru ovog teksta. Specifičnosti žanrovskog sustava televizijskih serija, i njegove razlike naspram sustava (igrano)filmskih i književnih žanrova, neće u ovom tekstu biti posebno komentirane.



Prizor iz serije
Preostali (*The
Leftovers*,
Damon
Lindelof i
Tom Perrotta,
2014–17)

A) Prva je odluka odbacivanje pretpostavke žanrovske teorije po kojoj ključnu ulogu u određivanju žanrovske pripadnosti pojedinog djela ima interpretativna zajednica.

Zbog privilegiranja interpretativne zajednice 1) žanr je postao kategorija koja se po definiciji ne može odnositi na jedinstveno – prijelomno djelo – u trenutku njegova nastanka. Zbog toga primjerice ne bi imalo smisla govoriti o žanrovske pripadnosti *Preostalih*, ako se složimo da je ona jedinstvena, neposredno nakon završetka serije. Osim toga, 2) žanr se, implicitno ili eksplicitno, više ne smatra kategorijom stvorenom strogim definiranjem prema obrascu klasične logike, odnosno određivanjem nužnih i dovoljnih uvjeta. Umjesto toga se obično, kako pokazuje Bordwell (1991: 146–147), poseže za korištenjem “nejasne” (ili mutne) logike da bi se objasnilo žanr kao kategoriju stvorenu “sustavom očekivanja koja se mogu hijerarhijski razdvojiti na ključno važna i na rubna očekivanja” (Gilić, 2007: 49). Jednom kad, barem privremeno zbog metodoloških razloga, ostavimo po strani pristup žanru kao suštinski komunikacijskoj kategoriji te, sukladno tome, zanemarimo interpretativnu zajednicu i njezina očekivanja, možemo žanr definirati koristeći se nužnim i dovoljnim uvjetima i ispitati udovoljava li pojedino djelo tim uvjetima neovisno o postojanju ili nepostojanju niza sličnih djela.

B) Druga je odluka odbacivanje žanrovske “zatvorenog kruga” kao legitimnog genološkog problema.

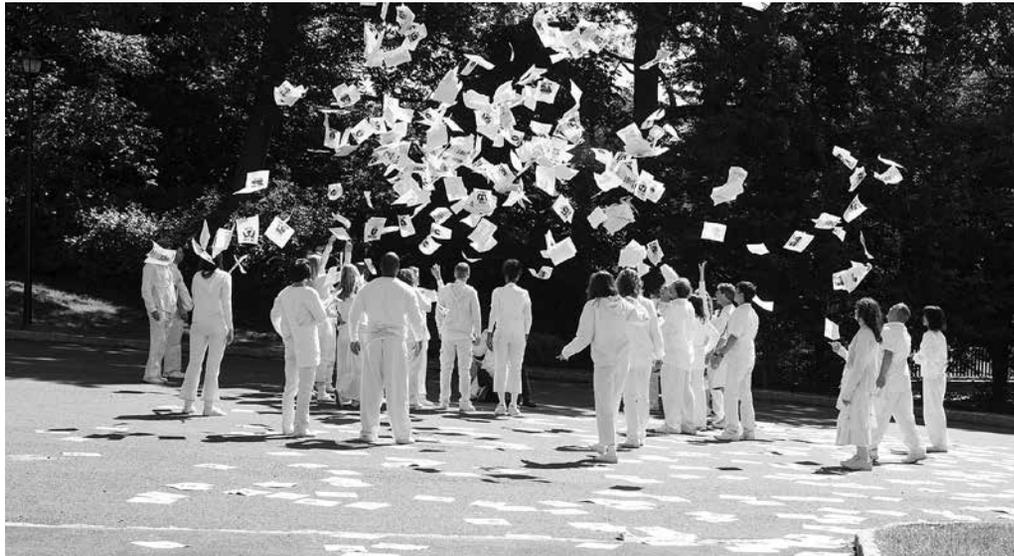
Recimo najprije nekoliko riječi o ovom problemu. Jedno je novu žanrovsku oznaku primijeniti na nekoj građi, a nešto je posve drugo iznaći samu ideju novog žanra. Kako dolazimo do ideje novog žanra? Je li to uopće moguće? Na genološki zatvoreni krug “ukazuje književni teoretičar Milivoj Solar, koji objašnjava da se ne može tražiti novela među različitim tekstovima bez operativnog pojma novele, koji nastaje na temelju prethodnog čitanja tekstova” (Gilić, 2007: 48). Smatram da je genološki problem zapravo varijanta puno starijega definicijskog problema koji je u povijesti filozofije poznat kao Menonov paradoks.³ Formulirajmo ga u nekoliko koraka: (1) ako

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Za pozicioniranje Menonova paradoksa u kontekstu epistemičkih paradoksa, korisno je konzul-

tirati članak Roya Sorensena u okviru *Stanfordske enciklopedije filozofije* (*Stanford Encyclopedia of*



Seriya Preostali
(The Leftovers,
Damon
Lindelof i
Tom Perrotta,
2014–17)

znaš što tražiš, onda je traganje nepotrebno; (2) ako ne znaš što tražiš, onda je traganje nemoguće; dakle, (3) traganje je ili nepotrebno ili nemoguće. Implicitna premisa argumenta je da ili znaš ili ne znaš što je ono za čim trašaš. Ovo izgleda kao logička istina, ali nije, zato što se izraz “znaš što je ono za čim trašaš” rabi na različite načine u svakom od dijelova ove nezavisno složene rečenice. Na djelu je dvoznačnost u sintagmi “što tražiš”. Ona se, ovisno o slučaju, odnosi ili na (a) pitanje na koje želite dobiti odgovor ili na (b) odgovor na to pitanje. Ako koristimo smisao (a), onda je (2) istinito, ali je (1) neistinito: ako ne znaš pitanje, onda je traganje nemoguće (+); ako znaš pitanje, onda je traganje nepotrebno (–). Jedna od premisa je lažna, dakle zaključak je nevaljan; ako znamo pitanje, onda je moguće, i potrebno, tragati za odgovorom na njega. Ako koristimo smisao (b), onda je, za razliku od ranije, (1) istinito, ali je (2) neistinito: ako znaš odgovor na vlastito pitanje, onda je traganje nepotrebno (+); ako ne znaš odgovor na to pitanje, onda je traganje nemoguće (–). Bitno je primijetiti da nema jednog, određenog smisla u kojem bi obje premise bila istinite, a iz para istinitih premisa nastalih kombiniranjem dvaju različitih smislova ne slijedi nikakav zaključak. Dakle, Menonov paradoks – kao problem definiranja određene vrste pojmova – predstavlja lažan problem.

Vratimo se sad na Solarov problem i prevedimo ga na naše pojmove: ne možemo tražiti novelu među različitim tekstovima bez operativnog pojma novele koji nastaje na temelju prethodnog čitanja tekstova. Dakle, bez operativnog pojma novele nećemo prepoznati novelu čak i da, čitajući različite tekstove, naiđemo na nju (traganje je nemoguće); s druge strane, ako već znamo što je novela, onda ne moramo čitati tekstove da bismo iznašli pojam novele (traganje je nepotrebno). Solar smatra da je riječ o lažnom problemu jer prethodna klasifikacija “uvijek teorijski preteže i nakon što se stvarno stanje u žanrovima promijenilo, pa ona, ali isključivo ona, čini hipotezu koja se može pokušati potvrditi i na novoj građi” (2000: 269). Slažem se s njegovim mišljenjem te ću u svjetlu njegovih opaski preformulirati svoj zadatak i razložiti ga na faze: u prvoj fazi mi ne

ANTE JERIĆ:
(IZVAN)
ZNANSTVENA
FANTASTIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Philosophy, 2018). Formulaciju paradoksa kojom sam se koristio moguće je pronaći ovdje: <<https://faculty.washington.edu/smcohen/320/menopar.htm>>.



Obitelj Garvey
u seriji *Preostali*

raspoložemo pojmom novog žanra, stoga ne bismo prepoznali primjerak novog žanra čak i kad bismo na njega naišli; u drugoj fazi mi imamo jasno formulirano istraživačko pitanje – raspoložemo pojmom žanra, stoga se možemo pitati pripada li pojedino djelo tom žanru. Ključan je prelazak s prve faze na drugu.

Slijedeći Solarov naputak, moramo preuzeti neku žanrovsku oznaku iz postojeće žanrovske klasifikacije i pokušati je primijeniti na novoj građi. Možda nećemo uspjeti podvesti *Preostale*, kao novo i iznimno djelo, pod staru žanrovsku oznaku, ali će naša potreba za iznalaskom novog žanra steći legitimaciju te ćemo dobiti barem približnu ideju o tome što bi trebali biti nužni i dovoljni uvjeti tog novog, neimenovanog žanra.

1.1. Od znanstvene do izvanznanstvene fantastike

Fisher nije slučajno predložio znanstvenu fantastiku kao jedan od mogućih žanrova pod koje bismo mogli svrstati *Preostale*. Najbolje ćemo uvidjeti zašto je taj prijedlog opravdan ako krenemo od Suvinove kanonske definicije znanstvene fantastike kao “žanra za koji su nužni i dovoljni uvjeti prisutnost i međudjelovanje začudnosti i spoznaje”, a čija je “glavna formalna tehnika imaginativni okvir alternativan autorovoj empiričkoj okolini” (2010: 41). Spoznajnu začudnost, kao temelj žanra, najbolje ćemo razumjeti ako razmotrimo Suvinov pojam novuma (novine, inovacije): novum je začudni element čiju valjanost potvrđuje spoznajna logika. Suvin ga preciznije određuje kao “totalizirajuću pojava ili odnos koji odstupa od stvarnosne norme autora i implicitnog čitaoca” i “zahtijeva izmjenu cijelog svijeta priče, ili barem njezinih presudno važnih aspekata” (2010: 112). Zbog toga Suvin kao osnovnu napetost u znanstvenoj fantastici određuje napetost koja postoji između čitatelja i sveobuhvatnoga, i barem jednako značajnoga, nepoznatoga ili drugačijega što ga uvodi novum. Ta napetost, pod uvjetom da znanstvenofantastično djelo ispunjava svoju spoznajnu funkciju, mora očuditi iskustvenu normu implicitnoga čitatelja/gledatelja i natjerati ga da vidi vlastiti svijet u novom svjetlu: ono što je on smatrao nužnim mora mu se ukazati kao kontingentno, ono što je smatrao prirodnim mora mu se sada doimati kao okamenjena konvencija ili, najjednostavnije rečeno, on mora doći na ideju da bi njegov svijet mogao biti drugačiji nego što trenutačno jest.

Pokušajmo definiciju znanstvene fantastike s novumom kao njezinim ključnim elementom primijeniti na *Preostale*: u dijegetskom svijetu serije novum je Iznenadni nestanak. Dva posto stanovništva nestalo je bez ikakvog objašnjenja, a ljudi su, suočeni s kataklizmom, doživjeli posttraumatski stresni poremećaj na kolektivnoj razini. Promijenio se iz temelja odnos ljudi prema dominantnim diskursima – znanosti i religiji – te među samima sobom. Radnja serije posvećena je

pojedincima koji se na različite načine nose s tugovanjem, a mi – gledatelji – doživljavamo ih kao članove društva koje se pokušava konstituirati na novim osnovama. *Preostali* su, dakle, nesumnjivo djelo začudne fikcije i čini se, barem na prvi pogled, da bismo ih mogli nazvati znanstvenom fantastikom. No, pojavljuje se problem. Suvin kaže da je *differentia specifica* znanstvene fantastike, u odnosu na druga djela začudne fikcije spoznajne naravi, to što se novum “postulira postbacovskom znanstvenom metodom koja također potvrđuje njegovu valjanost” (2010: 113).

Ako je novum nužan preduvjet znanstvene fantastike po kojem se ona razlikuje od mimet-ske fikcije, onda je potvrda valjanosti novuma znanstveno-metodološkom spoznajom njezin dovoljan preduvjet. Što bi to značilo? To bi značilo da se novum, začudna novina koja svojim utjecajem preoblikuje svijet, ispituje u najmanju ruku kao misaoni eksperiment koji prihvata znanstvenu logiku. Dakle, da bi neko djelo pripadalo znanstvenoj fantastici, njegov novum – poput Iznenadnog nestanka – mora u okviru našeg svijeta i/ili u okviru dijegetskog svijeta biti doživljen, ako već ne propitan i ovjeren, na pozadini znanstvenog tumačenja svijeta. Implicitna pretpostavka tog argumenta jest da je svijet – s prirodnim zakonima kao strukturnim invarijantama – takav da omogućuje postojanje znanosti i jamči valjanost njezinih otkrića i eksperimentalnih nalaza. Te izvjesnosti u *Preostanima* nema. Ideja znanosti u ovom dijegetskom svijetu postoji, ali je ona, kao i njezin temelj – nepromjenjivost zakona prirode – ozbiljno dovedena u pitanje.⁴ Znanstvenici okupljeni u Denzingerovoj komisiji koji bi trebali objasniti događaj, vidimo već u prvoj epizodi serije, šute i kvijetistički citiraju Wittgensteina: “O čemu se ne može govoriti, o tom se mora šutjeti” (1987: 189). Potom se, sve do samog kraja serije, znanost ne pojavljuje kao relevantan diskurs s ikakvim implikacijama za živote protagonista. Kako onda, s obzirom na ovu situaciju, odrediti žanrovsku pripadnost *Preostalih*?

1.2. Pojam izvanznanstvene fantastike

Zanima me možemo li, uzevši znanstvenu fantastiku kao ishodišni žanr, razviti pojam drugog žanra koji bi bio srodan znanstvenoj fantastici, ali u konačnici nesvodljiv na nju? Quentin Meillassoux (2013) radi baš to razvijajući pojam izvanznanstvene fantastike. Ukratko ću rekonstruirati njegov argument.

Meillassoux, kao i Suvin, smatra da je znanstvena fantastika žanr koji implicitno prihvaća pretpostavku po kojoj je dijegetski svijet beziznimno moguće podvrgnuti znanstvenoj spoznaji. Na pozadini takvog određenja žanra znanstvene fantastike, on razvija pojam izvanznanstvene fantastike: “Što mislimo pod nazivom ‘fikcija svjetova izvan znanosti’, dakle izvanznanstvena fantastika? Pod terminom ‘izvanznanstveni svijet’ ne mislimo na svjetove koji su naprosto lišeni znanosti, dakle na svjetove u kojima eksperimentalne znanosti doista ne postoje. Na primjer, na svjetove u kojima ljudska bića nisu, ili još uvijek nisu razvila znanstveni odnos naspram svijeta. Pod oznakom izvanznanstvenih svjetova mislimo na svjetove u kojima je eksperimentalna znanost načelno nemoguća, a ne tek nepoznata. Izvanznanstvenom fantastikom tako je definiran poseban

ANTE JERIC:
(IZVAN)
ZNANSTVENA
FANTASTIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Likovi u *Preostanima* pokušavaju (pre)živjeti. Jedan od rijetkih trenutaka kad metafizika postaje tema razgovora među likovima zbiva se u drugoj epizodi druge sezone “Stvar geografije” (*A Matter of Geography*). Transkribiram scenu razgovora između Kevina Mlađeg i Kevina Starijeg: “M: ‘Četiri godine sam te

gledao kako se dereš na neka sranja koja uopće nisu bila stvarna.’; S: ‘Kako znaš da nisu bila stvarna?’; M: ‘Ne znam. Zbog zakona jebene prirode.’; S: ‘Pa, sinko, slažeš li se da su se u zadnje vrijeme zakoni prirode malko izneredili.’”

režim imaginacije u kojem su strukturirani ili, radije, destrukturirani svjetovi zamišljeni tako da eksperimentalna znanost u njima ne može razviti svoje teorije ni konstituirati svoje predmete” (Meillassoux, 2013: 10). Sukladno tome, Meillassoux smatra da bi glavno pitanje izvanznanstvene fantastike trebalo biti posvećeno naravi svijeta koji bi načelno bio nedostupan znanstvenoj spoznaji.

Mogućnost postojanja izvanznanstvenih svjetova vezana je, u okviru Meillassouxa rada, uz mogućnost rješavanja Humeova problema. Taj problem može se parafrazirati ovako: kako znamo – i zašto smo uvjereni – da će zakoni prirode vrijediti i u sljedećem trenutku, budući da nam ni iskustvo ni logika ne mogu pružiti takvo jamstvo? “Logici”, kaže Meillassoux, “ne proturječi ako zamislimo da će se zakoni promijeniti u budućnosti, a iskustvo konstantnosti zakona u prošlosti ne dopušta nam da iz njega izvedemo kako će oni vrijediti i u budućnosti. S jedne strane, ne bi bilo proturječno kad bi se priroda podvrgavala određenom broju fizičkih konstanti do vremena t pa bi im se prestala podvrgavati u vremenu $t+1$. Neki entitet proturječan je samo ako je u isto vrijeme, i u istom aspektu, a i $ne-a$. No, ako je entitet u stanju a (priroda podvrgnuta poznatim zakonima), a nakon toga u stanju $ne-a$ (priroda koja nije podvrgnuta poznatim zakonima), onda tu nema ništa logički sporno” (2013: 14). Dakle, hipotezu po kojoj bi se zakoni prirode – prividne invarijante našeg svijeta – mogli promijeniti, nije moguće opovrgnuti čistim umovanjem, odnosno pozivanjem na logičku koherentnost, a ni pozivanjem na iskustvo budući da se ono, po definiciji, odnosi samo na prošlost i sadašnjost, ali ne i na budućnost. Nemamo ništa na temelju čega bismo mogli odbaciti promjenu zakona prirode – novum poput Iznenadnog nestanka – osim zdravog razuma. Ali, “što je uopće ‘zdrav razum’ koji se ne oslanja ni na logiku ni na iskustvo” (Meillassoux, 2013: 16)?

Promjena zakona prirode nije nekoherentna ideja. Ništa nam ne može jamčiti da se zakoni prirode neće promijeniti u budućnosti. No, moguće je, nešto skromnije, vrlo koherentno tvrditi da bi takva promjena označila kraj svijeta. Dakle, ne samo našeg svijeta nego bilo kakvog, pa i dijegetskih svjetova. Kad bi se zakoni prirode promijenili, tad bi zavladao kaos, i ne bi bilo nikakvog svijeta. Meillassoux smatra da je taj argument najbolje formuliran u *Kritici čistog uma*. “Kant smatra da je Humeovo rasuđivanje manjkavo zato što razdvaja uvjete (postojanja) znanosti od uvjeta (postojanja) svijesti. Hume nam skicira situaciju pri kojoj bismo bili svjesni svijeta u kojem je znanost nemoguća. To je svijet u kojem bismo još uvijek mogli percipirati predmete – stolove, kugle – ali predmete s kojima se bilo što može dogoditi i koji su nedostupni znanstvenoj teoriji. No, za Kanta je svijest bez znanosti isto što i propast razmišljanja: svijest ne može preživjeti bez znanosti, odnosno bez svijeta koji bi mogao biti znanstveno spoznat” (Meillassoux, 2013: 37). Ako je Kant u pravu, onda je nemoguće da bi se promjena prirodnih zakona – a time i zakazivanje znanosti i prirodnih zakona – jednog dana mogla nama, ili bilo kome drugome, manifestirati. Mi nikad ne bismo mogli svjedočiti Iznenadnom nestanku, i to ne zato što je apsolutno nemoguće da naš svijet jednog dana “propadne”, nego zato što bi propast tog svijeta samim time bila propast svega što trenutačno postoji, uključujući, naravno, i svijesti koja bi svjedočila toj propasti. Meillassoux je filozof po vokaciji i najviše mu je stalo do razvoja koherentnog antikantovskog argumenta i racionalističke rehabilitacije hjumovske intuicije.⁵ No, meni je trenutačno najvažnije istaknuti posljedice koje ovaj metafizički spor može imati za žanrovsku teoriju.

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Treće i četvrto poglavlje Meillassouxe prijelomne studije *Poslije konačnosti (Après la finitude,*

2006; hrv. izdanje 2016) posvećeni su razradi ovog argumenta.



Christopher
Eccleston kao
Matt Jamison u
seriji *Preostali*

Ako je Kant u pravu, onda je znanstvena fantastika legitiman i potencijalno vrijedan žanr, dok je izvanznanstvena fantastika nemoguć žanr. U okviru znanstvene fantastike zamišljeni su svjetovi u kojima se fizika, kao priroda i kao znanost o toj prirodi, možda i razlikuje od naše, ali čiji su zakoni postojani. Dijegetski svjetovi su totaliteti uređeni zakonima koji omogućavaju ulančavanje događaja po nepromjenjivom uzročno-posljedičnom načelu. Priče je moguće ispričati jer je djelovanje likova predvidljivo kako za njih tako i za nas. U izvanznanstvenoj fantastici uspostava bilo kakva dijegetskog svijeta ne bi uopće bila moguća jer kontingencija zakona podrazumijeva kako propast svijeta tako i propast svake svijesti koja bi svjedočila propasti tog svijeta. Ukratko: 1) ako su prirodni zakoni u dijegetskom svijetu postojani, onda je moguće postojanje svijesti, razvoj znanosti i propitivanje začudnih događaja u tom svijetu sukladno znanstvenoj metodi (znanstvena fantastika); 2) ako se zakoni prirode dijegetskog svijeta promijene, onda ta promjena – strogo gledajući – podrazumijeva propast trenutačnog poretka svijeta, uključujući ne samo propast znanosti koje protokoli počivaju na jednolikosti zakona prirode nego i, bitnije, dokidanje svijesti koja bi uopće svjedočila toj promjeni i pripovijedala o njoj. “Opovrgavanjem hipoteze o kontingenciji zakona fizike”, piše Meillassoux, “kantovski pristup unaprijed osuđuje vanznanstvenofantastični imaginarij kao potencijalni fikcionalni žanr. Takav imaginarij osuđen je da bude prikaz monotonijskog nereda u čijoj srži ništa ne opstaje i ništa se ne može razlučiti od ičega drugoga” (2013: 42). Ukratko: ne bi više bilo ikoga tko bi mogao išta ispričati o izvanznanstvenom kaosu.

Meillassoux dokazuje da Kantova teza, po kojoj znanost i svijet dijele uvjete mogućnosti postojanja – pri čemu je najvažniji ponajprije nužnost zakona – nije održiva. Sukladno tomu, moguće je zamisliti mnogobrojne svjetove koji joj proturječe. Dakle, možemo zamisliti svjetove koji nisu podložni nužnim zakonima, ali koji nisu zato kaotični – svjetove poput onoga u Lindelofovoj seriji, koji su obilježeni nekom nepravilnošću, ali koji su u cjelini pravilni, iako ta pravilnost nipošto ne slijedi iz nužnih uzročno-posljedičnih procesa.

ANTE JERIĆ:
(IZVAN)
ZNANSTVENA
FANTASTIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1.3. Tipovi izvanznanstvenofantastičnih svjetova

Moguće izvanznanstvene svjetove možemo, opet u Meillassouxovu duhu, klasificirati u tri tipa, pri čemu samo jedan tip odgovara kantovskom kaosu, dok druga dva izlaze izvan okvira njegova imaginarija. Skicirat ću svaki od tipova i dijegetski svijet *Preostalih* podvesti pod jedan od njih.

A) TIP 1 (kontingentna promjena prirodnih zakona ne dokida ni znanost ni svijest)

Pod ovaj tip spadaju mogući svjetovi koji su nepravilni, ali svjetovi čija nepravilnost ne pogađa znanost ili svijest. Nije riječ o izvanznanstvenim svjetovima u najstrožem smislu jer oni još uvijek dopuštaju postojanje i bavljenje znanošću. No, ovi svjetovi proturječe tezi prema kojoj je nužnost zakona uvjet za mogućnost postojanja znanosti i za mogućnost postojanja svijesti. U ovim svjetovima bilo bi neuzrokovanih događaja, neponovljivih događaja po definiciji nedostupnih znanosti, no ti bi događaji bili odveć rijetki, i ne nužno razorni, tako da ne bi ugrozili ni znanost ni svijest.

Meillassoux kaže da “svjetovi tipa 1 ne bi ugrozili znanost jer je znanost strukturalno indiferentna prema događajima koji su dostupni samo svjedočanstvu, ali ne i protokolima opažanja” (2013: 46). Kad bi u ovom svijetu netko tvrdio da je zamijetio neki izniman događaj, znanstvenici “ne bi imali ništa za reći” o tome jer se znanost ne može baviti događajima kojih se opažanje ne podvrgava postupku koji jamči njihovu ponovljivost. Kad je riječ o znanosti, svako je “čudo”, ili bezuzročna pojava, nepostojeće ili pak nema dokaziv uzrok. Dakle, ta pojava ne bi imala posljedice za postojanje znanosti. Znanost bi i dalje postojala jer njezina domena ne bi bila ugrožena, ali bi – pod uvjetom da je, poput Iznenadnog nestanka, događaj intersubjektivno ovjeren – morala sići s pijedestala na koji je zasjela tijekom modernog razdoblja jer bi ojačala svijest o postojanju domene u koju ona načelno nema pristupa.

B) TIP 2 (kontingentna promjena prirodnih zakona dokida znanost, ali ne i svijest)

U svjetovima ovog tipa puno sfera ne bi bilo pošteđeno neuzrokovano nereda. Znanost bi postala nemoguća: eksperimenti bi davali najrazličitije rezultate dokidajući tako mogućnost konstitucije prirodnih znanosti. No u ovom svijetu svakodnevni život mogao bi se zasnovati na stabilnostima koje su zasigurno vrlo relativne, ali još uvijek dovoljno moćne da dopuste postojanje svjesnih bića. Bio bi to svijet u kojem bismo događaje mogli zapisati samo u obliku kronike. Dakle, kako kaže Meillassoux, “ne bismo više iz prirode mogli izdvojiti univerzalne, strogo znanstvene zakone; mogli bismo samo bilježiti varijacije ponašanja koje vrlo različite teorije (od kojih je svaka prikladna za određeno vrijeme i za određeno mjesto) potencijalno mogu opisati” (2013: 49–50). Pravilnost prirode bila bi analogna pravilnosti društva: ona bi bila dovoljno stabilna da dopusti svakodnevnu egzistenciju, ali načelno nepredvidljiva za sigurne predikcije ili potpuno izvjesnu spoznaju.

C) TIP 3 (kontingentna promjena zakona dokida znanost i svijest)

Svjetovi ovog tipa toliko su kaotični da zapravo više ni nisu svjetovi. To bi bili univerzumi u kojima bi se zakoni mijenjali tako brzo i tako silovito da bi, baš kako Kant smatra, uvjeti postojanja znanosti kao i uvjeti postojanja svijesti bili dokinuti.

Prema ovoj klasifikaciji, dijegetski svijet *Preostalih* bio bi izvanznanstveni svijet tipa 1. On je obilježen jednokratnim, kataklizmičkim događajem zbog kojeg je, suprotno fizici našeg svijeta – kako prirodi tako i raspoloživim teorijama o toj prirodi – dva posto svjetskog stanovništva nestalo bez traga. Ta nepravilnost nije dovoljna za dokazivanje nepostojanja skrivenog reda ispod prividnog nereda koji je njome inauguiran. Možda je ona samo posljedica svijeta koji je uvijek bio, i

uvijek će ostati, uređen, ali ne onako kako su stanovnici Mapletona mislili. No znanost se u ovome svijetu nije iskazala i svi njezini pokušaji da razriješi misterij završili su u slijepim ulicama. Tek na samom kraju serije, u kulminaciji epizode “Knjiga o Nori” (*The Book of Nora*), možete pomisliti da je znanost uspjela prividno neuzrokovani događaj ipak upisati u poredak uzroka i posljedica. No, Nora nije najpouzdaniji pripovjedač i moguće je, čak i izgledno, da je njezin izvještaj “samo” utješna priča.⁶ Iznenadni nestanak ostaje tajanstven i neobjašnjiv na kraju serije kao i na njezinu početku. Dijegetski svijet *Preostalih* nije znanstvenofantastični, već izvanznanstvenofantastični svijet. Tijekom tri sezone scenaristi su zapravo gradili napetost na poigravanju našim očekivanjima u skladu s tim o kakvom je tipu izvanznanstvenofantastičnog svijeta riječ: tipu 1 ili tipu 2. Odgovor na to pitanje neodlučiv je, ponajviše ovisi o gledateljevoj interpretaciji prikazanih događaja i, još važnije, njegovoj pučkopsihološkoj procjeni likova putem kojih je serija, kao pripovjedni tekst, u pojedinom trenutku fokalizirana. Kao zaključak ovog dijela teksta ponavljam i specificiram svoju raniju interpretaciju: Lindelofov dijegetski svijet je izvanznanstvenofantastični svijet tipa 1: obilježava ga Iznenadni nestanak, dakle jedan – i samo jedan – događaj koji je nemoguće upisati u uzročno-posljedični poredak. Sve ostale začudnosti u tom svijetu moguće je znanstveno objasniti, ali je povjerenje u znanost narušeno, zbog čega je svaki začudni događaj potencijalno “čudo”, kako za likove u tom dijegetskom svijetu tako i za nas, gledatelje koji ga promatramo “izvana”.

2. Nežanrovski elementi u žanrovskoj seriji

Iznenadni nestanak kao izvanznanstvenofantastični novum nalik je crnoj rupi: nemoguće ga je osvijetliti, on se nikad ne ukazuje, ali se ukazuju njegovi učinci posredovanjem ljudi koje usisava. Uglavnom pratimo likove na rubu horizonta definiranoga kataklizmičkim događajem: ne znamo hoće li se oni predati ili će nastaviti živjeti nakon traume koju su iskusili. Jedna od protagonistkinja serije je Nora Durst (Carrie Coon). Ona je tijekom Iznenadnog nestanka izgubila muža i dvoje djece te je neposredno pogođena kataklizmom (šanse da se to dogodi su otprilike 1: 128 000). Tijekom prve sezone upustit će se u romansu s Kevinom te će pokušaj para da uspostavi i očuva novu obitelj – koja je sinegdoha cijelog društva – definirati narativni luk od početka do samog kraja serije.⁷

6 Scena dijaloga nje i Kevina, tijekom kojeg ona pripričava svoju priču, nije fokalizirana putem njezine svijesti. Nema kratkih analeptičkih kadrova koji su dotad bili indikatori zbiljskih i signifikantnih događaja. Osim toga, narativni luk cijele epizode upućivao je na to da Norini problemi izviru iz njezine nespremnosti da se posluži fikcijom. To što se konačno pomirila s Kevinom sugerira da je napokon spremna, poput mnogih drugih ljudi, koristiti se fikcijom pri pridavanju smisla inherentno besmislenoj egzistenciji – prihvatiti utješne riječi, a ne zahtijevati strogu korespondenciju između riječi i stvari koja ionako ne može biti ovjerena.

7 *Preostali* su, barem u jednom aspektu, postapokaliptični scenarij. U postapokaliptičnim filmovima se obitelj, bilo ona biološka bilo ona stvorena na licu mjesta, bori protiv događaja koji prijete njezinim uni-

štenjem i opstaje usprkos toj prijetnji. Kao dojmliive recentne primjerke žanra možemo navesti filmove *Dan poslije sutra* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), u kojem bračni par i njihov sin preživljavaju sveopće globalno zahlađenje, i *Ja sam legenda* (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2008), u kojemu se obitelj “skrpana” na licu mjesta bori protiv mutiranih bića koja je žele uništiti. *Preostali*, kao i ti filmovi, pokušavaju odgovoriti na pitanje kako stvoriti budućnost na ruševinama mrtve civilizacije. Na prvi pogled čini se da odgovor slijedi davno uspostavljeni obrazac u okviru postapokaliptične fikcije koji ispunjava konzervativna očekivanja. Na kraju prve sezone ponovno se uspostavlja nuklearna obitelj – otac, majka, djeca – kao temeljna jedinica društva, a na kraju druge sezone i proširena obitelj. Dakle, novo društvo u potpunosti će nalikovati na staro koje je

ANTE JERIĆ:
(IZVAN)
ZNANSTVENA
FANTASTIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Nora je žena čiji je život obesmišljen. U analepsama kojima je prikazan njezin život prije Iznenadnog odlaska upoznali smo je kao osobu čiji je identitet u potpunosti definiran brigom za domaćinstvo – Nora se brine za dvoje predškolske djece dok je njezin muž na poslu. Pomalo je frustrirana svojom situacijom i pokušava je razriješiti – traži posao, teško balansira između privatnog i poslovnog života te je, na temelju scena koje neposredno prethode kataklizmi, izgledno da je barem jednom pomislila kako bi bilo lijepo na jedan dan ne brinuti se za djecu. Potom djeca i muž nestanu – ionako težak gubitak sad je garniran osjećajem krivnje. Nora je nakon Iznenadnog odlaska izgubljena, što prepoznaju Krivi preostali. Oni je, kao antagonisti serije, pokušavaju regrutirati.

Krivi preostali “neprestano se pozivaju na krivnju preživjelih doslovno utjelovljujući prazninu u životima sviju time što nose odjeću koja označava gubitak identiteta. Puše cigaretu za cigaretom stvarajući oblake dime koji se rastaču u zraku i tako simbolički evociraju nestanak materije. [...] Doslovno utjelovljuju manjkavosti jezika odbijajući govoriti o unutrašnjoj praznini koju ne mogu nadići” (Joseph i Letort, 2017: 5). Ukratko: kult podsjeća na to da je povratak staromu životu nemoguć. Drugi ljudi pokušavaju zaboraviti što se dogodilo, vraćaju se predapokaliptičnoj svakodnevnici, pokušavaju odtugovati prošli život i započeti novi. Nora je na pola puta između ove dvije krajnosti, o čemu svjedoče njezine navike: neprestano kupuje pahuljice i mlijeko za svoju djecu, kao da su ona još uvijek živa, što je ritual koji svjedoči o njezinoj nadi u njihov povratak. Tijekom prve sezone vodi se bitka za Norinu dušu: s jedne strane su Krivi preostali, dobro informirani o njezinu stanju, koji je pokušavaju regrutirati u kult; s druge strane je Kevin, njezin novi partner, s kojim pokušava uspostaviti obitelj i započeti iznova.

2.1. Knjiga o Nori: mrtvoudice melankolije

Preostali su kvalitetna serija jer među ostalim vrlo promišljeno i precizno dramaturgiziraju dvije strategije žalovanja. Moja je teza da kult Krivih preostalih preuzima funkciju antagonista serije jer personificira dvije ideje koje implicitni autori serije osuđuju. Krivi preostali su: a) personifikacija melankolije (života upravljenog idejom da je nemoguće odtugovati gubitak i nastaviti živjeti; život po njima jest, i mora biti, komemoracija smrti koja je već nastupila) i, ponešto apstraktnije, b) personifikacija svakog oblika ideje da je moguće prekinuti veze s drugim ljudima jer nam one mogu nanijeti bol.

Primijetimo da glavna radnja *Preostalih* započinje tri godine nakon Iznenadnog nestanka. Dakle, u fokusu serije nije kataklizmični događaj, ni njegova narav, već njegove posljedice – punajprije način na koji se pojedinci nose s osobnim gubicima, a onda i, posredno, potraga društva za novim osnovama po kojima će se rekonstituirati. Dvije glavne strategije psihičkog suočavanja pojedinaca s gubitkom u okviru tog dijegetskog svijeta su tugovanje i melankolija. Definirajmo ukratko pojmove prije nego što tu tvrdnju potkrijepimo primjerima.

trebalo zamijeniti. Obitelj i dijete su ključni simboli. Obitelj je, kao sinegdoha starog društva, preživjela nasilnu anarhiju koja joj je zaprijetila uništenjem. Ona je mitskog karaktera jer utjelovljuje univerzalne ljudske vrijednosti koje bismo svi trebali dijeliti i pretpostavka je razvoja budućnosti koje je sinegdoha dijete. Mitski način mišljenja isključuje politiku, i političku invenciju, koja predstavlja narušavanje ljudskih odnosa uređenih sukladno vječnim i nepromjenjivim

ljudskim vrijednostima. Je li ovo poštena interpretacija? Slijede li *Preostali* bezostatno ovaj narativni i ideološki model? S obzirom na cijelu seriju, i kraj treće sezone, moram reći da je odgovor negativan: obitelj je nekakvo rješenje, ali daleko od toga da je jedino, najbolje ili uopće dobro rješenje. Lindelof i njegovi scenaristi posežu za postapokaliptičnim narativnim obrascima, ali ih pritom problematiziraju.



Carrie Coon
kao Nora i
Justin Theroux
kao Kevin u
seriji *Preostali*

Tugovanje je primarni pojam, dok je melankolija njegov patološki derivat.

Pristupimo pojmu tugovanja zato najprije, sukladno tradiciji psihoanalize, kao *energetskom problemu*. Freud tugovanje definira kao “reakciju na gubitak voljene osobe ili apstrakcije koja zauzima mjesto osobe, poput domovine, slobode, nekog ideala i tako dalje” (2005: 203): riječ je o normalnom procesu prezaposjedanja energije koja je ostala vezana uz mrtav ili uskraćen objekt. U tugovanju nestaje svaki interes za izvanjski svijet – osim, dakako, za sjećanje na ono izgubljeno, koje se ne može “napustiti” i zamijeniti novim objektom, a “jedini razlog zbog kojega nam se ovakvo ponašanje ne doima patološkim jest to što ga toliko lako možemo objasniti” (2005: 204). Ključno obilježje tugovanja jest da ono u konačnici završi. Tugovanje karakterizira uspješna prораda relacije s izgubljenim. Kako definirati uspjeh? Budući da nestanak voljenog objekta predstavlja energetski poremećaj, tugovanje je, kako kaže Luka Bekavac (2006: 15), mehanizam koji – u interesu očuvanja strukture psihe – privremeno uspostavlja “paravan” koji će djelovati poput kolektora energije namijenjene izgubljenom objektu, do trenutka prezaposjedanja, razrješenja postojeće veze, te uspostavljanja novih, čime se rad tugovanja i okončava. Melankolija, kao derivirani pojam, predstavlja neuspješno tugovanje. Kako u kontekstu energetskoga vokabulara definirati neuspjeh? Postojeće veze subjekta s onim izgubljenim ne uspijevaju se razriješiti te se posljedično nove veze, s novim objektima, ne uspijevaju uspostaviti i održati. To ima uočljive patološke posljedice. Freud te posljedice objašnjava hipotezom da je izgubljeni objekt pounutren u ego, odnosno u ja. Kad govorimo o pounutrenju, možemo se zapitati što točno pounutranjujemo. Evo (nekih) opcija: 1) osobine izgubljenog objekta koje subjekt voli, koje je volio ili koje je trebao voljeti i/ili 2) gubitak kao takav. Obje su situacije moguće, no zanimljiviji nam je drugi slučaj. Recimo da naše ja pounutri gubitak kao takav. Pounutrenje gubitka naše ja, odnosno nas, čini nepotpunim, neadekvatnim, vječno manjkavim. U tom ključu treba tumačiti Freudovu rečenicu: u tugovanju je svijet osiromašio, a u melankoliji je osiromašilo ja.

Tugovanju je također moguće pristupiti kao *etičkom problemu*. Iz te perspektive ne postoji više snažna opozicija između melankolije i tugovanja (Häggglund, 2012: 120–121). Moglo bi se, pogrešno, ustvrditi da je tugovanje čin nevjernosti, dok je melankolija čin vjernosti. Tugovanje je definitivno čin nevjernosti jer je u njegovoj podlozi odluka da nastavimo živjeti bez drugoga i tako nju, ili njega, ostavimo iza sebe. No, ne možemo zbog toga melankoliju proglasiti paradigmom privrženosti i vjernosti. S jedne strane, melankolija nalikuje na čin vjernosti jer je u njezinoj pod-

ANTE JERIĆ:
(IZVAN)
ZNANSTVENA
FANTASTIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Carrie Coon
kao Nora u
seriji *Preostali*

lozi privrženost drugomu i želja da ga zadržimo uz sebe. No, s druge strane, melankolija je čin nevjernosti jer niječe gubitak drugoga, njegovo “po sebi”, njegovu nesvodljivost na simulakrum uz koji smo vezani. Čin nevjernosti ili izdaje – ako odlučimo nastaviti živjeti – neizbježan je: jedina alternativa preživljavanju drugih jest samoubojstvo.

U dijejetskom svijetu preostali ljudi su subjekti, a nestali ljudi su izgubljeni objekti. Neki subjekti uspijevaju odtugovati gubitak. Cijela jedna podradnja vezana je uz pretpostavku da je tugovanje proces koji može biti facilitiran i kataliziran. Budući da postoji globalna potreba za okončavanjem tugovanja, razvija se industrija koja inženjerski odgovara na tu potrebu. Puno ljudi misli, s pravom ili ne, kako bi im pokapanje njihovih najbližih pomoglo u prihvaćanju ideje da se oni neće vratiti. Zato je industrija izrade modela nestalih ljudi iznimno profitabilna. “Preostali” žele ritual oproštaja: žele položiti tijelo u zemlju, ili ga možda kremirati, i uprizoriti kraj. Žele izvjesnost. Ta izvjesnost možda je fikcija, ali blagotvorna fikcija. Nakon što, zahvaljujući fikciji, ljudi obave ritual oproštaja, oni mogu okončati tugovanje i nastaviti sa svojim životima.

Nora u modelima vidi samo lutke. Ona možda i želi, ali ne može okončati tugovanje. Nema povjerenja u fikciju. Za nju u novome postkataklizmičkom svijetu nema izvjesnosti. A ako nema izvjesnosti, ako se njezina djeca mogu vratiti isto onako kako su i otišla, onda je tugovanje nezavršivo i tendira prelasku u melankoliju. Nora zapinje u petlji melankolije, ne uspijevajući okončati svoj život, ali ne pronalazeći snage ni da nastavi živjeti. U trećoj sezoni, nakon raspada veze s Kevinom, svjedočimo njezinom eremitskom životu na farmi u Australiji. Nije članica Krivih preostalih, ali ona – sama, odjevena u bijeli pulover i s cigaretom u ruci – neodoljivo podsjeća na pripadnike nihilističkoga kulta. Nora je utjelovila melankoliju.

2.2. Knjiga o Kevinu: monomit u labirintu psihoze

Kevin Garvey, šef policije u Mapletonu, drugi je protagonist serije. Predstavljen je kao osoba koja u svjetlu recentnih događaja ne može odgovoriti na zahtjev vlastite profesije: on je policajac koji ne može štiti zajednicu i služiti joj u trenutku kad ga ta zajednica najviše treba. Njegov grad obilježava stalna tenzija između običnih ljudi koji žele nastaviti živjeti kao prije i članova kulta koji su uvjereni da to nije moguće. No, Kevin – osim profesionalnih pritisaka s kojima bi se teško nosila i puno uravnoteženija osoba – vodi boj s vlastitim problemima. Njegov otac – prethodni šef policije Kevin Stariji (Scott Glenn) – hospitaliziran je nakon Iznenadnog odlaska jer je počeo

halucinirati glasove koji su mu počeli govoriti što da čini. Kevin Mlađi, koji se nikad nije emancipirao od oca i njegova nasljeđa – mjesečari i u tome vidi prvu naznaku narušavanja vlastita mentalnog zdravlja. U jednoj od svojih mjesečarskih sesija, kojih se na javi ne sjeća, otme Patti Levin (Ann Dowd) – vođu lokalnog ogranka Krivih prostalih – i utamniči je izvan Mapletona. Kad se probudi, i postane svjestan što je učinio, situacija se otme kontroli. Unatoč tomu što ju je pustio iz zatočeništva, Patti – zelotkinja, martirka i netko tko smatra da je ionako bez budućnosti – počinu samoubojstvo te tako odgovornost za njezinu smrt padne na Kevina. On, kako se ispostavilo, nije zakonski sankcioniran jer Krivi preostali, nakon gerilske akcije koje je završila krvavim obračunom članova kulta s građanima Mapletona, nisu u milosti. Broje se mrtvi i nikoga nije briga za žrtve s druge strane. No, Patti uskrsne kao duh, demon, halucinacija pomračena uma – njezin ontološki status nije jasan – i počne opsjedati Kevina. Kevinovo nastojanje da se riješi svog demona definira jednu od narativnih linija druge sezone.

Većinu začudnih događaja u seriji, s iznimkom Iznenadnog dolaska, može se s jednakim opravdanjem, i u okviru podjednako koherentnih interpretacija, protumačiti kao naravne ili nadnaravne. U ovom slučaju, pred Kevinom i pred nama je isti izbor: možemo poslušati njegovu bivšu suprugu Laurie, psihologinju, koja nudi naravnu interpretaciju Kevinova stanja, ili Virgila, lokalnog samoukog egzorcista, koji se nudi da bude njegov vodič, njegov Vergilije, pri silasku u numinoznu sferu i suočavanju s demonom koji ga opsjeda. Laurie, kao i autor ovog teksta, misli da Kevin pati od psihotičnih poremećaja kojih je neposredni povod snažan nedavni stres. Kevin ne sluša nju, već odlučuje poći za Virgilom i suočiti se s Patti na njezinu terenu. Jedna od ponajboljih epizoda serije – “Internacionalni ubojica” (*International Assassin*) – posvećena je njihovom obračunu.

Silazak u podzemni svijet slijedi poznati narativni obrazac: “Standardni put mitološke pustolovine junaka uvećani je oblik formule predstavljene u obredima sazrijevanja: razdvajanje-inicijacija-povratak: nju možemo prozvati središnjom česticom monomita” (Campbell, 2009: 41). Dakle, prema ovoj interpretaciji, Kevin je nakon ispijanja otopine koja ga je paralizirala usnuo. San predstavlja scenu eksteralizacije njegovih unutarnjih strahova i obračun s njima. Konačni rezultat bio bi ravan njegovu osvješćivanju dotad prezrenih, potisnutih dijelova vlastite psihe i njihovu nadvladavanje. Analizirajmo narativni luk ove epizode na pozadini ove hipoteze: Kevin se budi u hotelu. Dakle, podzemni svijet – dio njegova nesvjesnoga – njemu se samome manifestira kao hotel. Hoteli su mjesta privremenog boravka, u njima se ne ostaje dugo, u njima se ne zasniva život i ne pušta korijenje. U avanturama se u hotele moguće prijaviti pod lažnim imenom, preuzeti jednokratni identitet i brzo ga se riješiti nakon “obavljena posla”. Sve u ovoj epizodi – mjesto radnje, lažni identitet, profesija – upućuje na to da Kevin nastanjuje svoju eskapističku fantaziju skrojenu prema obrascu akcijskih filmova koje vjerojatno gleda na javi. Ona je mizanscena u kojoj se sukobljavaju njegove dvije proturječne težnje – želja da pobjegne od obitelji i obveza kojima ne može udovoljiti i želja da se vrati obitelji i životu koji je započeo s Norom – od kojih jedna na kraju mora prevladati.

Kevin otvara ormar i bira među četiri oprave: policijske uniforme s ugraviranim prezime-
nom Garvey (simbol Kevinove javne persone i autoriteta koji je neuspješno pokušao utjeloviti),
bijelog kombinezona koji nose Krivi preostali (simbol Kevinova straha da je život, baš kao što tvr-
de članovi kulta, nemoguće nastaviti), svećeničke mantije s ugraviranim simbolom alfe i omega
(simbola da je Kevin “put, istina i život” i da on, kako mu je otac sugerirao, ima misiju u velikom
poretku stvari) te, konačno, klasično crno-bijelo odijelo internacionalnog ubojice. Kevin se od-
lučuje za odijelo i kreće u atentat na predsjedničku kandidatkinju Patti Levin. Patti, u dijaloškoj
razmjeni s Kevinom, kao slogan svoje kampanje ističe: “Želim uništiti obitelj”. To je verbalni izraz
Kevinove želje na javi – najprije u odnosu s Laurie, a potom i s Norom – želje koje se on, silaskom

ANTE JERIĆ:
(IZVAN)
ZNANSTVENA
FANTASTIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ann Dowd kao
Patti Levin i
Justin Theroux
kao Kevin u
seriji *Preostali*

u nesvjesno, želi osloboditi. Nakon mnogih peripetija u području nesvjesnoga, koje nalikuje na amalgam antičkog Hada i kršćanskog čistilišta, Kevin se budi i vraća se svojoj obitelji preobražen. Time je prošao kroz matamorfozu kojom je ostvarena “promjena obrazaca, ne samo u svjesnom, već i u nesvjesnom životu” (Campbell, 2009: 21). Kevin će ponovno navraćati u podzemni svijet, no svaki povratak bit će jednako motiviran na javi, a njegova pripovjedna logika slijedit će obrazac monomita.⁸

3. Zaključak

Preostali su po mnogočemu jedinstvena televizijska serija koje žanrovsku pripadnost nije lako odrediti. Ako se složimo da ne pripada nijednom od postojećih žanrova, onda ju je trenutačno – u trenutku njezine neposredne recepcije – nemoguće žanrovski svrstati. Ona, u najboljem slučaju, može postati utjecajna u tolikoj mjeri da postavi narativne, tematske i stilske obrasce koje će buduće serije slijediti, oponašati i varirati, zbog čega kasnije, dakle retrospektivno, može biti prepoznata kao primjerak žanra koji je sama inaugurirala. U prvome dijelu teksta sam, zane-marujući taj postulat žanrovske teorije, pokušao – uzimajući u obzir obrasce ove iznimne serije

⁸ Kevinovi posjeti “drugoj strani”, koja je po ovoj hipotezi eksternalizacija jednog dijela njegove psihe, uvijek su u službi samospoznaje. Za teorijski opis Kevinove avanture korisno je pogledati, osim Campbellove knjige, poglavlje “Senka” u *Leksikonu*

osnovnih jungovskih pojmova (1998: 146–148) Helmuta Harka i poglavlje “Proces individuacije” u knjizi *Čovek i njegovi simboli* (2018: 145–221) koje su autori Jung i njegovi suradnici.

– razviti pojam žanra koji bi njome bio uspostavljen. Kako uopće doći do ideje novog žanra? Na prvi se pogled problem čini nepremostivim: ako ne raspoložemo pojmom novog žanra, ne bismo prepoznali primjerak tog žanra čak i kad bismo na njega naišli, a ako već imamo taj pojam, onda nam ne treba gledanje i analiziranje pojedine serije – njezinih distinktivnih obilježja i inovativnih obrazaca – da bismo ga razvili. No, problem je prividan jer prethodna klasifikacija uvijek teorijski preteže i nakon što se stvarno stanje u žanrovima promijenilo, pa ona, i isključivo ona, čini hipotezu koja se može pokušati potvrditi i na novoj građi. Dakle, put nam je otvoren: moramo upotrijebiti neku staru žanrovsku kategoriju na ovoj novoj seriji, pogledati po kojim se karakteristikama ona ne može podvesti pod taj stari žanr i onda upotrijebiti ta diferencijalna obilježja pri definiranju nove žanrovske kategorije i njezina razvoja. Uočili smo da je Quentin Meillassoux, uzevši znanstvenu fantastiku kao ishodišni žanr, razvio pojam izvanznanstvene fantastike kao žanra srodnoga znanstvenoj fantastici, ali u konačnici nesvodljivoga na nju te smo zaključili da bi serija *Preostali* mogla predstavljati jedan od, još uvijek rijetkih, primjeraka tog žanra. *Preostali*, osim uočljivih žanrovskih obilježja, obiluju iznimno sofisticiranom razradom nežanrovskih motiva koje bi samo prokrustovsko čitanje moglo zanemariti. Drugi dio teksta je zato, kao djelomični pokušaj korektiva prvoga dijela, ponudio interpretaciju dvaju narativnih lukova vezanih uz Noru i Kevina, protagoniste serije.

LITERATURA

- Bekavac, Luka**, 2006, "Rad teksta, rad tugovanja: Derrida i psihoanaliza", *Filozofska istraživanja*, god. 27, br. 105, str. 5–20.
- Bordwell, David**, 1991 (prvo izdanje 1989), *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press
- Campbell, Joseph**, 2009, *Junak s tisuću lica*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk
- Fisher, Mark**, 2018, *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*, London: Repeater Books
- Freud, Sigmund**, 2005, "Mourning and Melancholia", u: *On Murder, Mourning and Melancholia*, London: Penguin Books, str. 201–218.
- Frykholm, Amy Johnson**, 2004, *Rapture Culture: Left Behind in Evangelical America*, Oxford: Oxford University Press
- Gilić, Nikica**, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Hägglund, Martin**, 2012, *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press
- Helmut, Hark**, 1998, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, Beograd: Dereta

- Joseph, Charles; Letort, Delphine**, 2017, "Tom Perrotta's *The Leftovers* in Textual Seriality: Trauma, Resilience... Resolution?", *TV/Series*, br. 12, str. 1–19 (dostupno na: <<https://journals.openedition.org/tvseries/2170>>)
- Jung, Carl Gustav**, 2017, *Čovek i njegovi simboli*, Podgorica: Nova knjiga
- Meillassoux, Quentin**, 2013, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Pariz: Aux forges de Vulcain
- Meillassoux, Quentin**, 2016, *Poslije konačnosti: esej o nužnosti kontingencije*, Zagreb: Multimedijalni institut
- Solar, Milivoj**, 2006, *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
- Sorensen, Roy**, 2018, "Epistemic Paradoxes", u: Zalta, Edward (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/epistemic-paradoxes/>>
- Suvin, Darko**, 2010, *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Zagreb: Profil
- Wittgenstein, Ludwig**, 1987, *Tractatus logico-philosophicus*, Sarajevo: Veselin Maleša

UDK: 791.025.3:321.013

Lucija Zore

Zanemarena baština: kinoteka i povrat filmskoga gradiva

SAŽETAK: Rad analizira stanje u kojem se nalazi hrvatska filmska baština i preispituje odnos nadležnih institucija i cijelog društva prema tom pitanju. Taj odnos se najjasnije zrcali u dvjema činjenicama: s jedne strane u tome da ni danas, 2020, Hrvatska još uvijek nema instituciju koja bi se isključivo bavila jednim važnim segmentom naše povijesti i kulture – kinematografijom. S druge strane ni danas, 2020, devetnaest godina od potpisivanja Ugovora o pitanjima sukcesije, ništa od filmskoga gradiva predviđenoga za povrat nije vraćeno.

KLJUČNE RIJEČI: filmska baština, kulturna politika, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, sukcesija, povrat filmskoga gradiva

Ovaj obljetnički broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa* izlazi u obljetničkoj godini za odjel Hrvatske kinoteke koja je utemeljena 1979, prije punih 40 godina, pa je vjerojatno pravi (ili krajnji) trenutak za samopromatranje.¹

O instituciji koja ne postoji

Već pri samom utemeljenju napravljen je propust koji je tijekom godina za sobom povlačio sve više problema. Naime *Zakon o kinematografiji SR Hrvatske* iz 1976. predviđao je mogućnost osnivanja arhivske filmske institucije na republičkoj razini (Kukuljica, 2004: 37) koja bi preuzela obvezu i skrblila o republičkoj filmskoj baštini. Međutim takva institucija nije osnovana, nego je brigu o hrvatskoj filmskoj baštini preuzela odavno formirana institucija, Hrvatski državni arhiv, koja primarno skrbi o drugim vrstama arhivskoga gradiva. Tadašnji zakon je u usporedbi sa zakonskim regulativama za to područje u većini zemalja svijeta bio napredan i povoljan za razvoj te djelatnosti: propisana je zakonska obveza – koja iako i dandanas nekim producentima zvuči kao nepotrebno institucionalno zlostavljanje zapravo ima važnu društvenu funkciju – služi tome da čuva filmsku baštinu i kad oni koji su je stvorili ili bili njeni vlasnici prestanu djelovati. Propust je bio u tome što se nije osnovala samostalna institucija, nego se oformio odjel koji je dobio velike obveze, ali mu je, s druge strane, institucionalna i financijska moć odlučivanja bila nikakva. Naime od osnutka Kinoteka Hrvatske, a kasnije Hrvatska kinoteka, djeluje kao odjel Hrvatskog državnog arhiva i u tom smislu obvezna je poštovati pravila institucije u sklopu koje funkcionira.

Hrvatski državni arhiv i odjel Hrvatske kinoteke u smislu područja djelovanja i vrste gradiva kojom se bave imaju malo toga zajedničkog, slični su u onom najopćenitijem smislu – i jedni i drugi prikupljaju i obrađuju gradivo. Sve drugo od radnih procesa, načina preuzimanja, obrade, opisa i vrednovanja gradiva podliježe različitim kriterijima, na filmsku baštinu se primjenjuje i

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Radi lakše preglednosti, neautorske izvore naveli smo u bilješkama ispod teksta, na ostale upućuju

uobičajene oznake (prezime, godina, broj stranice) u zagradama unutar teksta (op. ur.).

nekoliko različitih zakonskih okvira, što Hrvatski državni arhiv dovodi u nezavidnu situaciju gdje je za svaki segment posla potrebno imati dva zasebna različita procesa, dvije zasebne različite procedure, dva paralelna sustava, što bi u smislu organizacije rada bio izazov za svakoga. Posljedica te kompleksne situacije je krajnje nezavidan položaj odjela Hrvatske kinoteke koja je, budući da je integralni dio Hrvatskog državnog arhiva, primorana iznalaziti načine prilagodbe postojećim sustavima prvotno dizajniranim za konvencionalno arhivsko gradivo, što u praksi znači da se kontinuirano zanemaruju mnogi aspekti djelovanja jedne kinotečne institucije, jer naprosto ne postoji prostor u kojem bi se oni mogli ostvariti. Time je naše društvo već desetljećima zakinuto za sadržaje koje bi takva kulturna institucija potencijalno trebala ponuditi. U protekla četiri desetljeća na različite se načine, s više ili manje uspjeha, pokušalo nadoknaditi taj manjak – od strane odjela Hrvatske kinoteke, ali i cijelog niza kulturnih institucija vezanih uz filmsku djelatnost, međutim sve su to kratkoročna rješenja.

U Hrvatskoj još uvijek nema institucije koja bi imala adekvatne alate za punu brigu o hrvatskoj filmskoj baštini. Postoji kinoteka bez kinotečne dvorane u kojoj bi se mogao ponuditi kontinuirani filmski program; skrbimo o zbirci filmova koja se nedovoljno prikazuje. Prikupljena je znatna zbirka popratnoga filmskoga gradiva i filmološka knjižnica za koju nema adekvatnog prostora za prezentaciju. Odjel Hrvatske kinoteke čuva i znatnu zbirku filmske tehnike, koja leži u spremištima i koju gotovo nitko nije vidio – iako je nastava o filmu predviđena u sklopu nastave hrvatskoga jezika, odjel ne raspolaže prostorom u kojem bi se eksponati izložili kako bi se djeci omogućilo da na taj način uče o povijesti filma.

Mi već više od četrdeset godina imamo zakone koji propisuju na koji način kao društvo trebamo brinuti o filmskoj baštini, ali još uvijek nismo osnovali instituciju koja bi tu obvezu u ime društva i preuzela.

O filmskoj baštini o kojoj (ne) skrbimo

Nepostojanje institucije koji bi bila isključivo posvećena rješavanju spomenutih problema, iako se cijelo vrijeme uglavnom bez ikakve loše namjere stvara privid postojanja iste, posljedično nas je dovelo do još jednog stvarnog problema, koji se svih ovih četrdeset godina nije riješio – pitanje povrata hrvatske filmske baštine koja je spletom okolnosti i neobičnih odluka nekadašnjih saveznih vlasti završila u Beogradu. Prošlo je 15 godina od donošenja *Zakona o potvrđivanju Ugovora o pitanjima sukcesije*,² a još uvijek po tom pitanju nema konkretnih pomaka, ništa od gradiva nije vraćeno, niti ima službenih informacija o načinu na koji bi trebao biti organiziran proces povrata.

Enes Midžić (2006: 184–190) u članku “O Šibenskoj luci, ratnom plijenu u limenkama i uništavanju hrvatske filmske građe” temeljito objašnjava povijest vrlo vrijednog dijela hrvatskog filmskog gradiva koje je svojedobno otuđeno i koje još uvijek nije vraćeno. Za potrebe lakšeg praćenja teksta ovdje ću samo ukratko ponoviti dio informacija iz navedenog članka, kako bi bio jasniji kontekst i način na koji je navedeno filmsko gradivo prošlo svoj put od Hrvatske do Srbije. Nakon uspostave FNRJ filmsko gradivo zatečeno u bivšem državnom poduzeću Hrvatski slikopis ostaje u spremištima Dubrava filma pod državnim nadzorom, te se jedan dio materijala odmah nakon rata koristi u proizvodnji novih propagandnih filmova, a dio materijala kao osnova za sudski progon bivših političkih i vojnih struktura NDH (ibid.: 188). Materijali zbog toga nisu bili javno dostupni,

LUCIJA ZORE:
ZANEMARENA
BAŠTINA:
KINOTEKA
I POVRAT
FILMSKOGA
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² *Zakon o potvrđivanju Ugovora o pitanjima sukcesije*, 17. ožujka 2004; dostupno na: <[https://narodne-](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/medunarodni/2004_03_2_20.html)

[novine.nn.hr/clanci/medunarodni/2004_03_2_20.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/medunarodni/2004_03_2_20.html), posjet: 5. studenoga 2019.

smatrani su zabranjenom političkom propagandom, što s obzirom na povijesni kontekst ne iznenađuje. Međutim, službeni politički stav u vezi s tim ostaje nepromijenjen sve do samog raspada bivše Jugoslavije. Filmski žurnali iz razdoblja NDH kroz cijelo su razdoblje bivše Jugoslavije bili i ostali osjetljivo “političko pitanje” pa je pristup i eventualno korištenje bilo dozvoljeno “osobama od povjerenja”, onima za koje se moglo jamčiti da ih neće “zloupotrijebiti”, tj. koristiti na način koji nije ideološki kompatibilan sa službenim stavovima Komunističke partije.

Od 1958. do 1962. DSUP NR Hrvatske (Državni sekretarijat unutarnjih poslova Narodne Republike Hrvatske) predaje navedeno filmsko gradivo Muzeju Revolucije i poduzeću Filmske novosti u Beogradu. Prema informacijama iz sačuvane dokumentacije o tom postupku nastale između 16. i 26. rujna 1962. materijali su trebali biti pregledani, a potom je dio materijala koji je smatran viškom trebao biti izručen uz dopuštenje za tu svrhu oformljene komisije (ibid.). Svi ostali materijali su nakon pregleda trebali biti vraćeni DSUP-u NR Hrvatske, dakle u Zagreb (ibid.). Unatoč postojanju pisanog sporazuma o postupanju, SSUP (Savezni sekretarijat za unutrašnje poslove) 24. rujna 1965. uzima te materijale i ponovno ih pregledava i umjesto da ih nakon pregleda vrati DSUP-u u Zagreb, predaje ih Jugoslavenskoj kinoteci u Beogradu 27. rujna 1967. Između tih dviju strana je čak potpisan i ugovor iako ni jedna od njih nije bila vlasnik gradiva koje je predmet ugovora.³ Poslije je RSUP SRH (Republički sekretarijat za unutrašnje poslove Savezne Republike Hrvatske) više puta tražio povrat tog gradiva, o čemu je sačuvana i pisana dokumentacija, međutim ništa od gradiva nije vraćeno (ibid.: 190).

U doba kad se ti događaji odvijaju jedini filmski arhiv na teritoriju Jugoslavije je Jugoslovenska kinoteka utemeljena 1949. u Beogradu, a koja je, s kraćim prekidom 1953–56. kad je imala status nacionalnoga filmskoga arhiva Republike Srbije, do 1972. imala status savezne institucije, dakle bila je centralni filmski arhiv za cijelu Jugoslaviju (Pogačić, 1986: 645). Međutim, na valu promjena koje donosi kraj 1960-ih i nakon donošenja novog Ustava u prvoj polovici 1970-ih dolazi do utemeljenja republičkih filmskih arhiva. Tako je Državni arhiv Republike Slovenije 1968. oformio filmski odjel⁴ (a kasnije će, 1996. biti osnovana Slovenska kinoteka kao odvojena institucija),⁵ Makedonska kinoteka osnovana je 1974 (Petruševa, 1986: 695), Državni arhiv Bosne i Hercegovine 1978. osniva odjel koji se bavi filmskim gradivom, a koji će državnim dekretom 1994. postati Javna ustanova Kinoteka Bosne i Hercegovine,⁶ a u Hrvatskoj se 1979. pri tadašnjem Arhivu Hrvatske oformljuje Kinoteka Hrvatske pri Arhivu Hrvatske (Kukuljica, 1986: 695). Posljedično, od 1972. Jugoslavenska kinoteka ima status centralne filmske arhivske institucije Republike Srbije. Svi novoosnovani odjeli i ustanove polako počinju graditi vlastite zbirke i preuzimaju gradivo iz Jugoslavenske kinoteke pod različitim uvjetima. Međutim, zbirka poduzeća Hrvatski slikopis i dalje ostaje “političko pitanje” i prema tome ostaje u Jugoslavenskoj kinoteci.

Početak 1990-ih dolazi do raspada SFRJ i izbija rat. Hrvatska postaje samostalna država i nakon dugotrajnih pregovora zajedno sa svim ostalim državama sljednicama bivše Jugoslavije u

3 *Ugovor O predaji na čuvanje i održavanje filmskog fonda SSUP Kinoteci*, 27. rujna 1967, Savezni sekretarijat za unutrašnje poslove i Jugoslavenska kinoteka, Beograd

4 “Slovenski filmski arhiv”, 16. srpnja 2019; dostupno na: <<https://www.gov.si/drzavni-organi/organi-v-sestavi/arhiv/o-arhivu-republike-slovenije/slovenski-filmski-arhiv/>>, posjet: 10. studenoga 2019.

5 “Osebna izkaznica”; dostupno na: <http://www.kinoteka.si/si/482/osebna_izkaznica.aspx>, posjet: 10. studenoga 2019.

6 “Javna Ustanova Kinoteka Bosne i Hercegovine”; dostupno na: <<https://www.kinotekabih.ba/>>, posjet: 12. studenoga 2019.

Beču 29. lipnja 2001. potpisuje *The Agreement on Succession Issues*⁷ koji Hrvatski Sabor ratificira u travnju 2004. U *Aneksu D* naslovljenom *Arhivi*, u članku 2. stoji “Ako su republički ili drugi arhivi bili premješteni iz republike kojoj su pripadali, ili ako su državni arhivi SFRJ bili premješteni s mjesta njihova nastanka, prema odredbama toga Aneksa i u skladu s međunarodno prihvaćenim načelom provenijencije, država koja ih trenutčno nadzire vratit će ih što je prije moguće republici kojoj su pripadali ili na mjesto njihova nastanka.”⁸ čime se nepobitno potvrđuje da gradivo DSUP-a NR Hrvatske treba biti vraćeno Hrvatskoj. Dokumentacija DSUP-a NR Hrvatske sadrži popise gradiva koje je poslano u Beograd i među tim gradivom nisu “samo” materijali nastali u produkciji Hrvatskog slikopisa nego i raznorazno filmsko gradivo koje se do 1945. nalazilo u Hrvatskoj. Gotovo sve filmsko gradivo koje je nakon završetka rata ostalo u Hrvatskoj – osim gradiva privatnih osoba i onoga što je slučajno zaostalo – bilo je pohranjeno u Dubrava filmu, što znači da je između 1958. i 1962. u Beogradu završilo gotovo sve filmsko gradivo nastalo u Hrvatskoj do 1945.⁹

U sklopu priloga *Ugovora o pitanjima sukcesije* navedene su institucije i dijelovi gradiva koje treba biti vraćeno, pa je tako u *Popisu gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije*¹⁰ u prvome dijelu (A) koji se odnosi na izvornike naveden “Nacionalni filmski fond na zapaljivoj vrpici do 1945. godine (1903–1945); cca. 734.250 d/m (2937 kutija) – provenijencija (čl. 2)”¹¹ U tom fondu nalazi se sljedeće:¹²

- 24 naslova (negativi) domaćega i stranoga, igranoga i dokumentarnoga filma (npr. filmovi *Sveti Vlaho*, *Uvale i fjordovi južne Dalmacije*, *Licitarsko srce*, *Svadba u Bukovcu*)
- 195 naslova stranoga dokumentarnoga filma (u sklopu kojega su naslovi uz koje je navedeno “st. Jugoslavija”) npr. *Hajduk Brnja Ajvadar (Ciganin hajduk Brnja Ajvanar)*, *Šešir*, *Od Zagreba do Raba*, i niz drugih poput *Jadranski dani u Splitu*, *Ljubav u Sarajevu*, *Balkanske igre 1934*, *Euharistički kongres u Ljubljani*, *Čirilometodski kor*, *Izložba Jadranske straže*, *Poljoprivredni film*, *Raj lijepih žena*, *Rožica*, *Život i djela Stjepana Radića*, *Proslava Dana rada u Borovu*, *Stjepan Radić na seljačkoj proslavi*, *Šibenik*, *Spomenik kralju Tomislavu* itd.
- 92 tonske kopije stranoga filma i još devetnaest nepotpunih (uglavnom njemačka produkcija)
- jedna kutija sa šest rola nijemih filmova *Tagatz – Graf*
- filmovi *Dražo Mihajlović i Kulturne znamenitosti Dalmacije*
- devetnaest neidentificiranih rola tonskih kopija

LUCIJA ZORE:
ZANEMARENA
BAŠTINA:
KINOTEKA
I POVRAT
FILMSKOGA
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 *The Agreement on Succession Issues*, siječanj 2019, dostupno na: <https://treaties.un.org/doc/Treaties/2001/06/20010629%2001-33%20PM/Ch_XXIX_01p.pdf>, posjet: 2. studenoga 2019.

8 *Zakon o potvrđivanju Ugovora o pitanjima sukcesije*, 17. ožujka 2004, dostupno na: <https://narodne-novine.nn.hr/clanci/medunarodni/2004_03_2_20.html>, posjet: 23. studenoga 2019.

9 Filmsko se gradivo nakon 2. svj. rata uništavalo iz različitih razloga i na različitim lokacijama, pa i u Borovu, o čemu govori i Midžić (2006). Međutim, teško je utvrditi koliko je gradiva i gdje uništeno nakon rata. Popis napravljen pri slanju materijala u Beograd

u razdoblju od 1958. do 1962. utvrđuje ono što je od zatečenoga 1945. preostalo do tog trenutka.

10 *Popis gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije*, dokumentacija Hrvatske kinoteke.

11 Ibid.; br. 36, Jugoslavenska kinoteka, Beograd, Republika Srbija, točka 2, str. 12–13.

12 *Popis gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije* sadrži nekoliko priloga, kao prilog za spomenuti fond dodan je sačuvani popis predanoga gradiva iz Dubrava filma.

- oko 400 brojeva filmskih žurnala (najvećim dijelom se radi o UFA i LUCE žurnalima, međutim, tu je i 30 brojeva Zora magazina i još cijeli niz drugih manje poznatih)
- 66 kutija negativa žurnala UFA i još 44 kutije neidentificiranih materijala
- 34 kutije foršpana stranoga filma
- 158 tonskih kopija i 168 negativa žurnala *Hrvatska u riječi i slici / Hrvatski slikopisni tjednik*
- montirani negativi i dubl negativi za četrnaest naslova dokumentarnih filmova među kojima *Mladost Hrvatske, Tamburica, Ljepote Hrvatske, Dizanje broda na Savi, Domovina, Straža na Drini, Uz čašu piva* itd.
- još 615 limenih kutija i 103 kartonske kutije neidentificiranih materijala, restlova itd.
- tonske kopije za 22 naslova, među ostalima naslovi *Radium, Sarajevo, Dan Hrvatskog junaka, Ustaška Hrvatska slavi mrtve velikane, Borci za Hrvatsku, Slavlje slobode, Barok u Hrvatskoj, Pavelićev put po Podravini* itd.

Međutim, to je samo jedan dio gradiva koje treba biti vraćeno u sklopu provedbe Ugovora o pitanjima sukcesije. U spomenutom Popisu gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije su osim tog gradiva navedene i druge zbirke predviđene u povratu. Od Jugoslavenske kinoteke se po podacima iz prvoga dijela popisa potražuje još i "Filmski fond dubl negativa Filmoteka 16... (1916–1980); cca. 334.400 d/m; 304 naslova dubl negativa – provenijencija (čl. 2)"¹³ i "Fond stranih filmova za koje su pravo prikazivanja otkupili uvoznici iz Republike Hrvatske (1945–1978); cca. 8.100.000 d/m; cca. 3000 naslova. – provenijencija (čl. 2)".¹⁴ U drugome dijelu Popisa koji se odnosi na preslike (B) naveden je i "Fond klasičnih djela filmske umjetnosti (1895–1960); nepoznato – zajednička baština (čl. 7)".¹⁵ Riječ je o fondu kojega su nabavu zajednički financirale sve republike i pokrajine, opseg i količina gradiva za taj fond nisu utvrđeni.

U Popisu su osim spomenutih navedena i dva fonda koja se nalaze u Institutu za film u Beogradu, oba u dijelu koji se odnosi na izvornike (A): "Filmski fond kopija hrvatskih i stranih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova Filmoteke 16 (1945–1980); cca. 438.720 d/m, 16 mm. – provenijencija (čl. 2)",¹⁶ riječ je o 376 naslova dugometražnoga igranoga filma, 44 naslova dokumentarnoga filma i 44 naslova (ili programa) animiranoga filma, te "Filmski fond kopija hrvatskih dugometražnih i kratkometražnih igranih i animiranih filmova prevedenih na francuski jezik (1947–1985), cca. 63.800 d/m, 35 mm. – provenijencija (čl. 2)",¹⁷ koji se sastoji od 22 naslova dugometražnoga igranoga filma i 40 naslova animiranoga filma.

13 *Popis gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije*; br. 36, Jugoslavenska kinoteka, Beograd, Republika Srbija, točka 1, str. 12.

14 *Ibid.*; br. 36, Jugoslavenska kinoteka, Beograd, Republika Srbija, točka 3, str. 13.

15 *Ibid.*; br. 35, Jugoslavenska kinoteka, Beograd, Republika Srbija, točka 1, str. 38.

16 *Ibid.*; br. 35, Institut za film, Beograd, Republika Srbija, točka 1, str. 12. Riječ je o kopijama hrvatskih i stranih filmova za koje je Filmoteka 16 otkupila prava prikazivanja na 16-milimetarskom formatu za cijelo

područje bivše Jugoslavije. Fond je pohranjen u Institutu za film kao privremeno rješenje nakon ukidanja predstavništva Filmoteke 16 u Beogradu.

17 *Popis gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije*; br. 35, Institut za film, Beograd, Republika Srbija, točka 2, str. 12. Republika Hrvatska financirala je izradu kopija hrvatskih filmova za potrebe prezentacije tadašnje jugoslavenske kinematografije u Parizu, nakon prezentacije fond je zadržan u Institutu za film.

U prvome dijelu (A) *Popisa* naveden je i “Filmski fond kopija hrvatskih dugometražnih i kratkometražnih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova prevedenih na strane jezike (1947–1990); – provenijencija (čl. 2)”¹⁸ smješten u Jugoslavija filmu u Beogradu. Naime Jugoslavija film osnovan je kao zajedničko poslovno udruženje svih producenata i uvoznika filmova u bivšoj Jugoslaviji, putem kojega su producenti i uvoznici ostvarivali cjelokupan uvoz i izvoz filmova te prezentaciju filmova u svijetu; tako su i hrvatski producenti ondje pohranjivali kopije svojih filmova namijenjenih izvozu. Do sada je vraćen fond filmova Jadran filma, a zahtijeva se povrat deponiranih filmova ostalih hrvatskih producenata.¹⁹

Uz to u drugome dijelu *Popisa* (B) još je i sljedeće gradivo: “Filmski žurnali i Filmske novosti iz fonda Filmskih novosti koje se odnose na Republiku Hrvatsku (1945–1978); cca. 55.165 m – teritorijalna pertinencija (čl. 4)”²⁰ Riječ je o više od tisuću fragmenata iz 842 broja Filmskih novosti. Filmske novosti su bile savezno poduzeće financirano iz sredstava svih republika i pokrajina koje je imalo isključivo pravo snimanja filmskih žurnala i novosti na teritoriju bivše Jugoslavije.²¹

U svakom slučaju grubim izračunom dolazimo do gotovo deset milijuna metara i nekoliko dodatnih cjelina za koje je teško utvrditi o kojoj količini gradiva se radi. Usporedbe radi, odjel Hrvatske kinoteke trenutačno čuva oko 27 milijuna metara gradiva. Dakle nije riječ o kakvom manjem dijelu zbirke, već o gotovo pola sadašnje zbirke koja nedostaje zbog tromosti hrvatskih institucija.

O nerealiziranim inicijativama

To gradivo je još uvijek u Republici Srbiji unatoč činjenici da su pravna pitanja odavno riješena i da postoje popisi na temelju kojih treba obaviti povrat. Preostaje da napokon (a prošlo je već petnaest godina od ratifikacije sporazuma) ministarstva kulture dviju država dogovore dinamiku povrata te time realizaciju potpisanoga ugovora, no do toga još ne dolazi. O povratu filmskoga arhivskoga gradiva u javnosti se rijetko govori, tek poneka usputna rečenica u člancima koji govore o drugim potraživanjima koja su dio *Ugovora o pitanjima sukcesije*. Jedan od rijetkih članaka koji se detaljnije bavi tim pitanjem je kratki intervju s Danielom Rafaelićem u *Jutarnjem listu* (Piteša, 2012), u kojem se, međutim, iznose informacije koje nisu u skladu sa stvarnim činjenicama i time se zapravo na pogrešan način taj problem prezentira javnosti.

Nakon ratifikacije ugovora i donošenja spomenutog *Zakona o potvrđivanju Ugovora o pitanjima sukcesije o Aneksu D* se još ne razgovara, uglavnom se rješavaju financijska pitanja i pitanja podjele zajedničkih nekretnina. Do 2005. djeluje i Ured za provođenje projekta sukcesije koji se potom gasi, a ti se poslovi prebacuju u Ministarstvo vanjskih poslova (Lasić, 2012). U međuvremenu se rješava pitanje povrata dijela kulturnih dobara iz Srbije, ministrica kulture Andrea Zlatar Violić i ministar kulture RS Predrag Marković 23. ožujka 2012. potpisuju *Protokol o povratu kulturnih dobara Republike Srbije u Republiku Hrvatsku* – tom prigodom ministrica kulture naglašava da je još ostalo neriješeno pitanje Jugoslavenske kinoteke, tj. zajedničke baštine do 1990-ih.²² Tri dana

LUCIJA ZORE:
ZANEMARENA
BAŠTINA:
KINOTEKA
I POVRAT
FILMSKOGA
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁸ *Popis gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije*; br. 37, Jugoslavija film, Beograd, Republika Srbija, točka 1, str. 13.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.; br. 4, *Filmske novosti*, Beograd, Republika Srbija, točka 1, str. 38.

²¹ Ibid.

²² “Riješen povrat kulturnih dobara iz Srbije”, 23. ožujka 2012, dostupno na: <<https://vijesti.hrt.hr/158316/rijesen-povrat-kulturnih-dobara-iz-srbije>>, posjet: 16. studenoga 2019.

kasnije, 26. ožujka 2012. u Jutarnjem listu izlazi gore spomenuti intervju s povjesničarom filma Danielom Rafaelićem (koji je, kako se navodi u članku, bio uključen u pregovore dviju država o sukcesiji) pod naslovom "Jugoslavenska kinoteka dobro čuva našu građu" (Piteša, 2012).

Članak započinje iznošenjem nekoliko netočnih informacija. Govoreći o gradivu za koje se traži povrat, kaže se: "Najzanimljiviji dio te građe odnosi se na onu nastalu do 1945. godine, koja je, odlukom zagrebačke vlasti, nakon rata prepuštena Beogradu uoči osnivanja Jugoslavenske kinoteke." (ibid.) Spomenuto gradivo, kako je već prethodno objašnjeno, nije "prepušteno Beogradu", nego je oduzeto DSUP-u NR Hrvatske i to nije napravljeno "uoči osnivanja Jugoslavenske kinoteke" nego je gradivo u Jugoslavensku kinoteku stiglo 1967, dakle gotovo dvadeset godina nakon njezina osnutka. U svakom slučaju, time se stvara pogrešna percepcija da je to gradivo svojevóljno dano Jugoslavenskoj kinoteci, jer su "zagrebačke vlasti" bile nezainteresirane za brigu o njemu, no to je daleko od istine. Ranije je objašnjeno kako je gradivo predano Muzeju Revolucije i Filmskim novostima kako bi se obradilo i potom vratilo u Zagreb, ali taj dogovor nije poštovan. Nakon osnivanja odjela Kinoteke Hrvatske Mato Kukuljica i Vjekoslav Majcen, voditelji Kinoteke, u tom razdoblju šalju niz dopisa na različite adrese u kojima urgiraju da se to gradivo vrati, budući da je u Hrvatskoj osnovan republički arhiv, ali do povrata nije došlo. Nakon toga tijekom 1990-ih traju pregovori o sukcesiji u kojima pitanje povrata arhivskoga gradiva, naravno, nije primarno, ali odjel Hrvatske kinoteke aktivno sudjeluje u izradi popisa gradiva koji su prilozi *Aneksu D*, tako da i u tom trenutku itekako postoji volja da se taj problem napokon riješi.

Nakon potpisivanja *Ugovora o pitanjima sukcesije* Republika Hrvatska tri godine odgađa ratifikaciju zbog neriješenih problema vezanih uz financijska pitanja, međutim tijekom cijelog tog razdoblja djeluje Ured Vlade RH za provođenje projekta sukcesije, koji vodi Božo Marendić (Mautner, 2004) i koji aktivno radi na različitim aspektima sporazuma. Potom se nakon Marendićeve smrti ured gasi, a sve poslove vezane uz provedbu sukcesije preuzima Ministarstvo vanjskih poslova RH (Lasić, 2012). Proces provedbe sporazuma teče iznimno sporo, a u vezi s *Aneksom D* još znatno sporije nego u drugim područjima, što u jednom intervju iz veljače ove godine potvrđuje i koordinatorka Vlade RH za pitanje sukcesije bivše SFRJ Andreja Metelko-Zgombić (Zečić, 2019). Metelko-Zgombić smatra da "U provedbi *Aneksa D* nije došlo ni do kakvog stvarnog napretka" (ibid.) i dodaje kako je potrebno ubrzati i intenzivirati rad na cijelom projektu sukcesije (ibid.).

U sljedećem pasusu gore spomenutoga članka "Jugoslavenska kinoteka dobro čuva našu građu" (Piteša, 2012) iznosi se još jedan neobičan argument: "Nikako se ne bi smjelo inzistirati na pukom vraćanju te građe jer Jugoslavenska kinoteka vodi iznimnu brigu o toj građi i čuva je u adekvatnim uvjetima." (ibid.) Argument da Republika Hrvatska ne bi trebala preuzeti gradivo u svom vlasništvu jer se drugdje dobro čuva nije prihvatljiv. Teško je zamisliti da bi ijedna država odustala od preuzimanja vlastita vrijednog arhivskoga gradiva nakon što je uložila toliko truda i vremena da dovrši postupak sukcesije i da napokon pravno postane jedini vlasnik istoga. Takav bi postupak bio apsolutni presedan. Zatim se navodi: "Ona je, nadalje, cijelo ovo vrijeme bila dostupna svima koji su se njom željeli baviti." (ibid.) – u tom se smislu ništa ne bi promijenilo. Povratkom gradiva u Hrvatsku isto ne bi postalo ništa manje dostupno, dapače, istraživačima iz Hrvatske definitivno bi postalo dostupnije. Nakon toga navodi se još nekoliko spornih tvrdnji: "Ako bi se, pak, inzistiralo na povratu, Hrvatska bi morala snositi troškove ležarine za razdoblje od 1945. godine, troškove transporta i unaprijed riješiti pitanje smještaja. Potencijalni troškovi bili bi astronomski." (ibid.)

Kako smo već prethodno naveli: gradivo je u Jugoslavensku kinoteku stiglo 1967, a ne 1945 (dakle, da je kojim slučajem pitanje "ležarine" relevantno, ona bi se eventualno utvrđivala od 1967, a ne od 1945), međutim *Ugovor o pitanjima sukcesije* ne predviđa plaćanje "ležarine", a to je nešto

što se ne može naknadno dodati, jer su se ugovorom regulirali svi segmenti toga odnosa. U *Aneksu D*, članku 11 c stoji da trošak prijevoza snosi primatelj, kako se navodi u članku, što je uostalom razumljivo i logično, i nadalje, naravno da svaka država treba imati adekvatne spremišne prostore u kojima čuva vlastito gradivo. Troškovi transporta i nadogradnje ili izgradnje spremišta su očekivani troškovi, a ne nešto što bi u svakom slučaju trebalo izbjegavati. Ako bismo se poveli tom logikom, mogli bismo zapustiti ili uništiti dobar dio spomenika kulture jer su nam skupi za održavanje, a o troškovima restauracije da ne govorimo. Procjena da bi troškovi bili “astronomski” je neprecizna, troškove se može isplanirati i izračunati, jednako kao i izvore financiranja – međutim, cijeli ovaj pasus kao da navodi čitatelja na zaključak da bi povrat gradiva u Hrvatsku bio nepotreban, neopravdano skup i gotovo štetan.

Na kraju se izvodi još jedan zaključak kojim se na određeni način dovodi u pitanje početna teza o tome kako se o gradivu vodi iznimna briga i kako se čuva u adekvatnim uvjetima: “Dio građe koja se čuva u Jugoslavenskoj kinoteci nije u idealnom stanju, tako da se može povući paralela s tim da inzistirate da dobijete sliku koja je bez okvira, a usput je prorezana nožem.” (ibid.) Dakle, želi se reći da dio gradiva ipak nije tako dobro sačuvan, pa Hrvatska time ne bi puno dobila. U redu (iako o sadašnjem stanju gradiva nemamo nikakvih konkretnih informacija), ali i taj problem se lako riješi – gradivo se može pregledati i u Beogradu i u dogovoru dviju strana čak odmah uništiti ako je neupotrebljivo, no u svakom slučaju o tome što je upotrebljivo, a što nije, trebala bi odlučiti Republika Hrvatska budući da je riječ o njezinu vlasništvu. Na kraju članka nudi se i potencijalno rješenje: “Stoga bi, napominje Rafaelić, ispravan pristup bio da se izdvoji novac kako bi se građa restaurirala te da se napravi dugoročni plan za izradu kopija koje bi se čuvale i u Hrvatskoj” (ibid.). Slažem se da bi bilo najbolje pronaći novac za restauraciju i restaurirati sve to zanimljivo gradivo, međutim, smatram da i dalje ne postoji razlog zbog kojega bismo se odrekli upotrebljivoga izvornoga filmskoga gradiva. Riječ je o gradivu koje je većinom na nitratnoj podlozi i koje zahtijeva posebno uređena spremišta, ali filmski arhivi ne bacaju filmove na nitratnoj podlozi, već ulažu u njihovu zaštitu i čuvanje. Uostalom, Jugoslavenska kinoteka je nedavno izgradila nova spremišta za nitratni film.²³

Izvornik je uvijek izvornik, dokle god je u upotrebljivom stanju, pa nema razloga da se Republika Hrvatska svojevoljno odrekne vlastita izvornoga gradiva. Pritom su postupci restauracije, bili oni fotokemijski ili digitalni, podjednako skupi, a i restaurirano gradivo u digitalnom obliku također treba čuvati. Spremišni prostor za gradivo u digitalnom obliku nije nimalo jeftin, naprotiv, dugoročno je poprilično skup, jer materijale u digitalnom obliku treba kontinuirano migrirati i treba kontinuirano ulagati u novu tehnologiju kako bi se sačuvali postojeći sadržaji. A ako bismo umjesto digitalnoga repozitorija odlučili digitalno restaurirani materijal vratiti na filmsku vrpcu, što je također skup postupak, opet nam i za taj materijal treba spremište, tako da nam svojevoljno odbacivanje izvornoga gradiva nikako ne bi omogućilo velike uštede, već samo oduzelo mogućnost istraživanja i kvalitetne konzervacije i restauracije hrvatske filmske baštine.

O pitanju povrata drugoga dijela gradiva, filmova nastalih nakon 1945, iznosi se drugačije stajalište: “Odluka da se to pitanje riješi može se samo pozdraviti jer se u suprotnom odričemo vlastite nacionalne baštine, pri čemu mislim i na koprodukcije. Kopije tih filmova uglavnom se

LUCIJA ZORE:
ZANEMARENA
BAŠTINA:
KINOTEKA
I POVRAT
FILMSKOGA
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

23 Godine 2007. izgrađeno je novo suvremeno spremište površine 700 m²; “70 godina Kinoteke – istorija”, dostupno na: <<http://www.kinoteka.org>.

rs/o-nama/jugoslovenska-kinoteka/, posjet: 27. studenoga 2019.

čuvaju u Hrvatskoj, ali u onom trenutku kad to pitanje bude riješeno formalno i pravno i kad hrvatska država postane vlasnik tih prava, onda naša Kinoteka može, primjerice krenuti u zaštitu, restauraciju i distribuciju te građe. Takav postupak za brojne filmove dosad je bio gotovo nemoguća misija” (Piteša, 2012). Ovo je važno pitanje; po hrvatskom zakonu producerska prava traju 50 godina,²⁴ a nakon toga sadržaj postaje javno dobro. Tako da u praksi onaj tko fizički posjeduje filmsko gradivo, uz poštovanje i rješavanje autorskih i srodnih prava koja se na gradivo (djelo) odnose, može isto restaurirati i njime se koristiti. To znači da bi institucija koja bi preuzela skrb o izvornome filmskome gradivu Republike Hrvatske preuzetom u sklopu postupka sukcesije, nakon utvrđivanja autorskih i srodnih prava koja se na gradivo odnose i u dogovoru s vlasnicima istih, mogla krenuti u zaštitu, restauraciju i distribuciju toga gradiva. To je odlična ideja, ali nam za njenu realizaciju treba izvorno gradivo.

No vratimo se na pitanje postojanja nacionalne filmske arhivske institucije. U posljednjih deset godina dolazi i do prvih konkretnijih inicijativa u vezi s razrješavanjem tog problema, pa se tako u *Nacionalnom programu promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2010–2014*.²⁵ kao jedan od pet strateških ciljeva navodi “riješiti status Hrvatske kinoteke i osigurati obnovu i promidžbu hrvatske filmske baštine”.²⁶ Nadalje se kao jedan od posebnih ciljeva navodi “dovršiti nacionalni projekt Hrvatske kinoteke rješavanjem njezina neodgovarajućega rezidentnog statusa u sklopu Hrvatskog državnog arhiva te osiguravanjem dodatnih spremišnih prostora kao i sredstava nužno potrebnih za očuvanje i obnovu domicilne građe i adekvatnoga kataloga svjetske klasike”.²⁷ Nažalost, taj se strateški cilj u prvome mandatu nije realizirao; novi *Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2017–2021*.²⁸ navodi osam neposrednih ciljeva, od kojih se četiri odnose na kontinuitet iz prethodnoga razdoblja, i među njima je kao četvrti naveden “rješavanje pitanja filmske baštine i institucionalnog statusa Hrvatske kinoteke”.²⁹ Ni u ovome mandatu nema pomaka u vezi s tim pitanjem, te je rješenje statusa Kinoteke, kao i pitanje trećine hrvatske filmske baštine i dalje na čekanju.

Umjesto zaključka

Ova situacija vezana uz pitanje funkcioniranja nacionalne filmske arhivske institucije toliko dugo traje da se, vjerojatno ponajviše baš zbog protoka vremena, čini gotovo nerješiva ili barem iznimno komplicirana, iako je rješenje zapravo poprilično jednostavno. Možemo ili utemeljiti novu instituciju sličnim procesom kojim je stvoren HAVC i postojeće filmsko gradivo i obveze prenijeti na tu novu instituciju ili možemo naprosto odvojiti odjel Hrvatske kinoteke, koji će zadržati gradivo i obveze koje su i dosad bile u njegovoj nadležnosti, od Hrvatskog državnog arhiva, i pretvoriti ga u samostalnu instituciju. Rješavanje tog pitanja uneseno je i u *Strateški*

24 *Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima*, članak 142, dostupno na: <https://www.dziv.hr/files/File/zastita/zakon_autor-sko_HR.pdf>, posjet: 30. studenoga 2019.

25 *Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2010–2014*, dostupno na: <<http://www.havc.hr/file/publication/file/nacionalni-program-razvoja-audiovizualne-industrije.pdf>>, posjet: 29. studenoga 2019.

26 *Ibid.*; str. 14

27 *Ibid.*; str. 43.

28 *Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva*; dostupno na: <<https://www.havc.hr/ot-nama/havc/nacionalni-program-promicanja-audiovizualnog-stvaralastva>>, posjet: 30. studenoga 2019.

29 *Ibid.*

plan Ministarstva kulture 2019–2021.³⁰ –”riješiti rezidentni status Hrvatske kinoteke u sklopu Hrvatskog državnog arhiva”.³¹ Međutim, jedino do sad ponuđeno “rješenje” je zadržavanje *statusa quo*, u Zakonu o arhivskom gradivu i arhivima³² donesenom 2018. samo je konstatirano da “u sastavu Hrvatskog državnog arhiva djeluje nacionalni filmski arhiv”.³³

Slično tomu pitanje povrata filmskoga gradiva možemo riješiti jedino tako što ćemo započeti konkretno provoditi potpisani sporazum u djelo. A ovdje treba naglasiti jednu važnu činjenicu koju objašnjava Metelko-Zgombić u spomenutom intervjuu (Zebić, 2019). Sukcesijski sporazum predviđa i potpisivanje posebnog sporazuma država sljednica o arhivima bivše SFRJ, a on još uvijek nije potpisan – taj ugovor trebao bi urediti podjelu ili zadržavanje uz zajedničko upravljanje zajedničkom baštinom svih država sljednica. Međutim, taj ugovor bi se odnosio samo na zajedničko gradivo, a ne i na republičko gradivo – od svega prije spomenutog gradiva za koje se čeka povrat samo jedna cjelina “Fond klasičnih djela filmske umjetnosti (1895–1960); nepoznato – zajednička baština”³⁴ spada u kategoriju zajedničke baštine na koju se odnosi članak 7 iz *Aneksa D*; sve ostalo gradivo spada pod spomenuti članak 2. *Aneksa D*³⁵ i nema nikakva razloga da odmah ne bude vraćeno. I sama Metelko-Zgombić pomalo je iznenađena činjenicom da taj dio povrata nije već realiziran (Zebić, 2019).

Pravo je pitanje zašto toliko odgađamo rješavanje ovako krucijalnih pitanja za hrvatsku filmsku baštinu. Čini se da ponajprije nedostaje svijesti o samom problemu i posljedicama njegova nerješavanja, nedostaje svijesti o vrijednosti baštine koju toliko zanemarujemo, a posljedično nedostaje i volje da se problem riješi neovisno o tome u čijem mandatu je “prepoznat”, a naša filmska baština je na čekanju već jako dugo i pitanje je koliko dugo će nas još moći čekati.

LUCIJA ZORE:
ZANEMARENA
BAŠTINA:
KINOTEKA
I POVRAT
FILMSKOGA
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

30 *Strateški plan Ministarstva kulture 2019.–2021.*, travanj 2018, dostupno na: <[https://www.min-kulture.hr/userdocsimages/2005/Strate%20c5%a1ki%20plan%20MK%202019.-2021.%20-%20Final%20\(004\).pdf](https://www.min-kulture.hr/userdocsimages/2005/Strate%20c5%a1ki%20plan%20MK%202019.-2021.%20-%20Final%20(004).pdf)>, posjet: 1. prosinca 2019.

31 Ibid.; točka 1.4.3, str. 32.

32 *Zakon o arhivskom gradivu i arhivima*, 11. srpnja 2018, dostupno na: <https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/full/2018_07_61_1265.html>, posjet: 1. prosinca 2019.

33 Ibid.; članak 33, točka 2.

34 *Popis gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije*; br. 3, Jugoslavenska kinoteka, Beograd, Republika Srbija, točka 1, str. 38.

35 Sa jednom iznimkom, gradivo Filmskih novosti spada pod članak 4, međutim, i za taj dio gradiva postupak povrata je isti kao i za sve gradivo koje je vlasništvo bivših republika.

LITERATURA

“70 godina Kinoteke – istorija”, dostupno na: <<http://www.kinoteka.org.rs/o-nama/jugoslovenska-kinoteka/>>, posjet: 27. studenoga 2019.

Agreement on Succession Issues, 2001, siječanj 2019, dostupno na: <https://treaties.un.org/doc/Treaties/2001/06/20010629%2001-33%20PM/Ch_XXIX_01p.pdf>, posjet: 2. studenoga 2019. “Javna Ustanova Kinoteka Bosne i Hercegovine”, dostupno na: <<https://www.kinotekabih.ba/>>, posjet: 12. studenoga 2019.

Kukuljica, Mato, 1986, “Kinoteka Hrvatske”, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I: A–K*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 695.

Kukuljica, Mato, 2004, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Zagreb.

Lasić, Igor, 2012. “Igra sukcesije – tko će prvi popustiti?”, 28. rujna, dostupno na: <<https://www.dw.com/hr/igra-sukcesije-tko-%C4%87e-prvi-popustiti/a-162687999>>, posjet: 17. studenoga 2019.

Mautner, Tatjana, 2004, “Sporazum o sukcesiji SFRJ”, 2. lipnja, dostupno na: <<https://www.dw.com/hr/sporazum-o-sukcesiji-sfrj/a-2280704-0>>, posjet: 20. studenoga 2019.

Midžić, Enes, 2006, “O Šibenskoj luci, ratnom plijenu u limenkama i uništavanju hrvatske filmske građe (Povodom reagiranja Dejana Kosanovića *Filmska limenka nije sasvim prazna*)”, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 48, str. 184–190.

Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva, dostupno na: <<https://www.havc.hr/o-nama/havc/nacionalni-program-promicanja-audiovizualnog-stvaralastva>>, posjet: 30. studenoga 2019.

Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2010–2014, dostupno na: <<http://www.havc.hr/file/publication/file/nacionalni-program-razvoja-audiovizualne-industrije.pdf>>, posjet: 29. studenoga 2019.

“Osebnost izkaznica”, dostupno na: <http://www.kinoteka.si/si/482/osebna_izkaznica.aspx>, posjet: 10. studenoga 2019.

Petruševa, Ilindenka, 1986, “Kinoteka na Makedonija”, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I: A–K*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 695.

Piteša, Adriana, 2012, “Daniel Rafaelić.

Jugoslovenska kinoteka dobro čuva našu građu”, *Jutarnji list*, 26. ožujka, dostupno na: <<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/jugoslovenska-kinoteka-dobro-cuva-nasu-gradu/1648674/>>, posjet: 15. studenoga 2019.

Pogačić, Vladimir, 1986, “Jugoslovenska kinoteka”, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I: A–K*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 645.

Popis gradiva koje Republika Hrvatska potražuje iz Srbije temeljem Aneksa D Ugovora o pitanjima sukcesije, prilog uz ugovor, dokumentacija Hrvatske kinoteke

“Riješen povrat kulturnih dobara iz Srbije”, 2012, 23. ožujka, <<https://vijesti.hrt.hr/158316/rijesen-povrat-kulturnih-dobara-iz-srbije>>, posjet: 16. studenoga 2019.

“Slovenski filmski arhiv”, 2019, 16. srpnja, dostupno na: <<https://www.gov.si/drzavni-organi/organi-v-sestavi/arhiv/o-arhivu-republike-slovenije/slovenski-filmski-arhiv/>>, posjet: 10. studenoga 2019.

Strateški plan Ministarstva kulture 2019.–2021., 2018, travanj, dostupno na: <[https://www.min-kulture.hr/userdocsimages/2005/Strate%20c5%a1ki%20plan%20MK%202019.-2021.%20-%20Final%20\(004\).pdf](https://www.min-kulture.hr/userdocsimages/2005/Strate%20c5%a1ki%20plan%20MK%202019.-2021.%20-%20Final%20(004).pdf)>, posjet: 1. prosinca 2019.

Ugovor O predaji na čuvanje i održavanje filmskog fonda SSUP Kinoteci, 1967, 27. rujna, Savezni sekretarijat za unutrašnje poslove i Jugoslavenska kinoteka, Beograd

Zakon o arhivskom gradivu i arhivima, 2018, 11. srpnja, dostupno na: <https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/full/2018_07_61_1265.html>, posjet: 1. prosinca 2019.

Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima, <https://www.dziv.hr/files/File/zastita/zakon_autorsko_HR.pdf>, posjet: 30. studenoga 2019.

Zakon o potvrđivanju Ugovora o pitanjima sukcesije, 2004, 17. ožujka, <https://narodne-novine.nn.hr/clanci/medunarodni/2004_03_2_20.html>, posjet: 5. studenoga 2019.

Zebić, Enis, 2019, “Metelko-Zgombić: Ubrzati sukcesiju”, 26. veljače, dostupno na: <<https://www.slobodnaevropa.org/a/29792070.html>>, posjet: 21. studenoga 2019.

UDK: 821.163-312.6AJANOVIĆ, M.(082.24)

Midhat Ajanović – Ajan

UNIVERSITY WEST, TROLLHÄTTAN

Sat filmologije

PEDESETOGODIŠNJI A. SE ČESTO ZABAVLJA razgovarajući s dvadesetpetogodišnjim A. kojega s lakoćom prizove u sadašnjost. Tačno zna šta bi duplo mlađi A. rekao da je vidio ovaj film. Kao da ga čuje:

“Ovo dvoje su me toliko ispeglali svojom pričom da me sad možeš provući ispod vrata.”

Jedan stariji gospodin s kojim je prošlog mjeseca sjedio u vlaku za Stockholm, a koji mu se zbog svoje razgovorljivosti učinio vrlo netipičan za ovu zemlju, takav koji bi se mogao opisati kao nešvedski Šveđanin, pitao ga je šta je po zanimanju.

“Filmolog.”, rekao mu je A.

“Šta je to filmolog?” pitao je gospodin.

“To vam je otprilike isto što i seksolog. Drugi to rade, a ti viriš kroz ključaonicu i zapisuješ.”

“Neka vrsta voajerstva?” pokazao je saputnik kako je razumio analogiju.

“Upravo tako! Filmologija vam je voajerstvo na kvadrat. Jer ako je reditelj voajer, a jeste, šta je onda tek filmolog koji stvari gleda kroz tuđe, rediteljeve oči?”

A. se pita kako bi njegov život izgledao da nikada nije pogledao ni jedan film i da je svoju glad za pričama zadovoljavao samo čitajući knjige i stripove. Pokušava sračunati koliko je otprilike godina života potrošio sjedeći u mraku i buljeći u slike na ekranu. Tri, četiri, pet ...? Ko zna? Od toga na gledanje dobrih filmova otpada ne više od mjesec dana. Možda ni toliko.

Je li se isplatilo?

Jeste! Ipak jeste.

* * *

MOBITEL ZVONI TAČNO U ŠEST. A. leži otvorenih očiju još deset minuta tokom kojih ulaže krajnji napor kako bi zaboravio sinoćnji san sve dok mobitel ponovo ne zazvoni. Jednim potezom isključuje mobitel i pali neonsku lampu montiranu iznad kreveta čije mu svjetlo sada pilji u oči i ne da mu ponovo zaspati. Leži još neko vrijeme prije nego se konačno nakani ustati. Stavlja šest kašičica kafe u papirni filter, sipa vodu iz metalne džezve do šestog podioka na kafe-aparatu i uključuje spravu. Ubacuje dvije kriške kruha u toster i pritišće dugme. Dok kafa curi i hljeb se prži on odlazi u kupatilo, urinira, pere ruke, umiva se i malim makazama šiša dlake u nosu i u ušima. U ovim godinama dlake rastu samo na pogrešnim mjestima. Doručkuje one dvije kriške prženog kruha premazanog puterom i džemom od ribizla. Pije dvije velike šolje kafe u koje je stavio po četiri sitne tablete saharina.

Oblači se i izlazi.

Četvrtastu plastičnu pločicu koristi kako bi zgulio mraz sa stakala automobila. Ponekad, nakon specijalno hladnih noći treba mu i do dvadeset minuta kako bi stakla učinio dovoljno prozirnim da bi se uopće moglo voziti. I tako stalno.

Svaki dan nalik drugom. Danas isto kao jučer.

Dobro... Ne baš svaki. Današnji dan je donekle specijalan.

“PROFESORE, JE LI UMJETNOST NAJBOLJI NAČIN da čovjek ostavi trag u svijetu?”

“To niko ne može znati, Lena. Prije svega stoga što to da li će nešto uopće ‘ostati iza tebe u svijetu’ ne zavisi od tebe nego od ljudi koji će doći poslije. Jedino što možemo je da težimo ljepoti i istini i nadamo se da će to naši savremenici ili barem neki budući naraštaji doživjeti kao lijepo i istinito.”

“Šta je bolje od tog dvoga?”

“Umjetnikovo djelo možda može čekati na svoju publiku u budućnosti. Umjetnik ne može. Sretniji, čisto ljudski sretniji, su oni umjetnici koji svoju publiku nađu u svom vremenu.”

“Kako da znam šta je ljepota, profesore?”

“Ljepota je u mjeri. Ti možeš piti najodabraniji francuski konjak, ali ako popiješ dvije flaše rezultat će biti povraćanje baš kao da si pio najgoru brlju.”

“Šta je istina?”

“Istina mora biti opasna, istina nas uvijek iznova treba podsjetiti na našu bespomoćnost i našu smrtnost.”

“Možete li mi još nešto ponuditi?”

“Sve što sam ja ikome imao ponuditi ti si dobila – na mojim predavanjima. Drugo ništa nemam.”

“Imam li ja vama štogod ponuditi?”

“Želim da to što ti imaš ponuditi, a to je mnogo, izneseš iz ove sobe i odneseš onima kojima to pripada.”

“Zašto?”

“Hoću te poštediti razočarenja.”

Neko drugi na njegovom mjestu bi uzeo tu lijepu mladu ženu, ali ne i A. Lenino tijelo je luksuzna jahta u kojoj se udobno plovi kroz život. A. pak vlastito tijelo doživljava kao jednu vrstu groba u kojem se nalaze sahranjeni mirisi, slike i zvuci iz njegovog bivšeg života. I s njima čežnja za bliskošću s drugim tijelom. Danas se njegovo tijelo kreće svijetom tromim koracima, kao da se sve vrijeme nalazi do koljena u vodi.

“AKO VAM SADA, NA KRAJU, MOGU DATI NEKI DOBAR SAVJET onda bi taj glasio ovako: ja se ne brinem za vaš profesionalni uspjeh, jer sam siguran da će većina od vas daleko dogurati na tom planu. Ono što vam istinski želim jeste sreća u privatnom životu. Da se poslužim starim Marxom, u životu svakog od nas karijera jeste baza, osnova bez koje se ne može, ali ono što je je nadgradnja, mjesto gdje se nalazi smisao ljudskog postojanja, ono što opredjeljuje naše sudbine i odlučuje o tome jesmo li sretni ili nesretni, jeste količina ljubavi koju smo primili i koju smo sami dali u toku našeg trajanja. To je otprilike posljednje što bih vas još imao naučiti. Posljednje i najvažnije.

Želio bih kazati još nešto...

Znate li koja je razlika između lošeg i dobrog pedagoga? Loš pedagog zna više od svojih diplomiranih studenata. Dobar pedagog zna manje. Ja sam sretan i ponosan što danas mogu reći da znam manje od vas. Sretan sam i ponosan, ali istovremeno i tužan, da tako kažem, unaprijed. Imam jasan predosjećaj da će me vrlo brzo nakon što svi odete svojim putem preplaviti val tuge i depresije.”

Tako je profesor A. danas govorio svojim studentima na maloj svečanosti u učionici povodom završetka njihovih studija.

I bilo je upravo tako.

A. još uvijek sjedi na svojoj stolici u praznoj učionici i zuri u poluotvorene poklone; jedna uramljena reprodukcija naslovne stranice časopisa *Simplicisimus*, te u sjajni papir i vrpču umotane skupi sir i flaša francuskog vina. Znali su dakle da je on prokleta melanholična ispičutura koliko god se on trudio biti trijezan i raspoložen dok je stajao pred njima.

Jednom je htio biti duhovit pa im je rekao:

“Ja vam zapravo ne pijem. Ja to samo vinom masakriram loše uspomene.”

Pada mu na pamet jedna od malobrojnih lijepih uspomena koja se još uvijek nije istopila u vinu, ona u kojoj se nalazi njegov nastavnik kemije iz osnovne škole po imenu Svraka, koji je bio izbačen s posla zbog alkoholizma. Poslije se sve do smrti skrivao od svojih bivših učenika kako ga ne bi vidjeli neobrijanog, prljavog i zapišanog. Zanimljivo, od svih nastavnika koje je imao u životu A. najjasnije pamti Svraku.

Njegove lekcije može bez po muke dozvati u sjećanje, uključujući tu i najsitnije detalje praktičnih eksperimenata koji su izvođeni u školskoj laboratoriji, iako je njemu kemija kao takva bila nešto krajnje neinteresantno. Osim Svrake, zapamtio je i jednog nastavnika koji je mucao, ali je i dalje nepokolebljivo predavao. Većina drugih nastavnika od osnovne škole do fakulteta sasvim mu je izvjetrila iz misli.

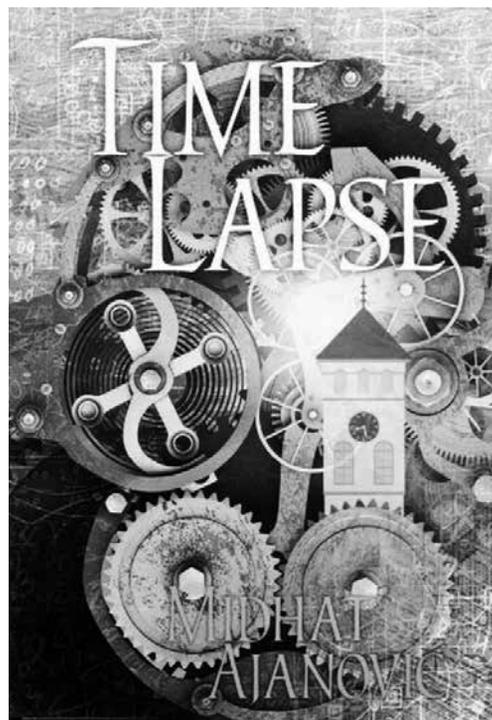
Dobar je onaj nastavnik koji učini da zavoliš i ono što te ne zanima. Loš nastavnik ti ogadi i ono što voliš.

BAŠ KAO ŠTO JE SVRAKA NEKADA NJEGA, kojeg su zanimali jedino slika i riječ, uvodio u uzbuđljive tajne kemije, tako je on današnjim ovisnicima o internetu nastojao približiti onu zanosnu ljepotu koja se nalazi u čitanju knjiga.

“Za razliku od knjige, mas-mediji ne traže koncentriranog i posvećenog nego površnog čitaoca. Kompjuter, specijalno Internet, služe danas kao rezervni mozak. Mi ne govorimo vlastite riječi jer ih više i nemamo. Sve što imamo kazati je citat. Mi više nismo prisiljeni pamtititi toliko kao prethodne generacije i zapravo to i ne radimo. Dovoljno je da zavirimo na mrežu i tamo nas čeka informacija. Tako naši mozgovi postaju površni, a mi duhovno lijeni. Na Internetu se nalaze informacije, ali ne i znanje. Informacija postaje znanje tek kad je protumačena od strane čovjeka, a ta tumačenja se i dalje nalaze u knjigama.”

Onima koji su se rodili uz digitalne medije pričao je o zadovoljstvu crtanja olovkom i čeličnim perom umočenim u tuš i na njihovo golemo iznenađenje veličao dosadu kao važan sastavni dio života:

“Današnji način života ultimativno zahtijeva od nas da ukinemo dosadu. Pažnja nam stalno mora biti zaokupljena nečim, najčešće buljenjem u ekran na kojem su socijalni mediji, video igre, portali, blogovi... Mi sebi više ne smijemo dopustiti da nam bude dosadno baš kao da je neko uveo



Naslovnica
romana *Time
Lapse* Midhata
Ajanovića –
Ajana

MIDHAT
AJANOVIĆ
— AJAN: SAT
FILMOLOGIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

cenzuru na dosadu. Zaboravili smo da su dosada i dokolica rodno mjesto svježih misli, drukčijeg gledanja na stvarnost, reflektiranja, invencije i analize svih onih kompleksnih implikacija koje proizlaze iz samog našeg življenja i djelovanja. 'Jedino dosada čini da postanemo svjesni težine prolaznosti', pisao je još Mitry."

Gledateljima YouTubea prenosio je svoju gorčinu zbog toga što je danas sve postalo tako jeftino i banalno. Izvadiš mobitel iz džepa i na njemu gledaš neko filmsko remek-djelo koje je njegov autor stvarao računajući da će biti projicirano na velikom platnu u zamračenoj kino-sali. U "njegovo vrijeme", to jest kada je nastavnik bio u njihovim godinama, putovanje na festivale bilo je nalik na hodočašće, a filmovi koji bi se tamo vidjeli prerastali bi u mitove što su se nosili u sjećanju i prenosili od usta do usta u dugim razgovorima u zadimljenim kino-klubovima i predvorjima kinoteka.

"Putovao sam šesnaest sati do Oberhausena samo da vidim nove filmove i onda sam ih poslignje gledao u svojim mislima, a drugi su ih mogli doživjeti samo na osnovi mojeg opisa..."

Te riječi izgovorio je mašući knjigom *Filmska pripovjedačica* Hernana Rivera Leteliera, njegovom posljednjom preporukom za ljetnu lektiru, priču o djevojčici koja prvo svom nepokretnom ocu prepričava filmove koje je gledala u lokalnom kinu, a potom i ljudima u cijelom selu kojima se više sviđa to kako ona opisuje film od filma samog.

Onih petnaest minuta koje je samom sebi odredio za oproštajni govor završio je usporedbom svjetla i mraka. Umjetnikom se može zvati samo onaj iz čijeg djela izvire svjetlost.

"Nema slike bez svjetla. Ako ugasim svjetlo, slike više nema. To što ostane tamo u mraku, na zidu postaje samo mrtvi kvadratni predmet. Svjetlo mora imati izvor, mrak ne mora. I stoga sve, od ideja Boga do ideje pravde i morala, mora biti povezano sa svjetlošću"

PROCES NJIHOVOG PROFESIONALNOG NAPRETKA i ljudskog sazrijevanja bio je gotovo vidljiv. Oni koji su ovdje došli kao zbunjena i nesigurna djeca preobrazili su se u ove tri godine u samouvjerene ljude koji točno znaju šta žele i kojim putem krenuti da to ostvare. Izgledalo je da im je njegovo kombiniranje smijeha i tame, povezivanje Platona i Kurosawe, nostalgijna zagnjurenost u prošlost i istovremeno stalno insistiranje na tome da stvaralac mora gledati u budućnost prijala, jer su u tome nalazili razrješenje nekih od vlastitih dilema.

Pri svakom susretu s njima trudio se iz petnih žila desentimentalizirati svoje misli i svoje riječi, ali u tome je rijetko kad uspijevao. No, njima to kao da nije smetalo. Naprotiv, njegove ljudske slabosti učinile su im ga bliskim. Na kraju su mu kupili sliku, sir i vino, aplaudirali njegovom patetičnom govoru i poluuspjelim šalama i onda sigurnim koracima otišli u svoje živote.

Nije li cijeli smisao njegovog posla sadržan u tome?

Zar se onda ne bi trebao osjećati bolje sad kad je posao očito priveo kraju na najbolji mogući način?

Zašto se odjednom ovako stisnuo pod teretom ove turobne samoće u sali od čega mu se kiselina nakupila u stomaku, a tupa praznina preplavila misli?

To mora da je zbog snova...

SUMRAK SE NAGLO USELIO U SALU praćen gluhom tišinom. Nastavnik A. se nije u stanju pomjeriti, baš kao da je do vrata zakopan u pijesak. I u grlu ga svrbi, a želudac kao da mu je pun mulja. Okolo bazaju utvare.

To mora da je zbog prokletih snova...

Kad bi mu samo neko donio kap vode.

Snovi-ubojice! Jedan gori od drugog. Vojska ganja lisice na cesti. Snajperista iz rasonode upucava ljude. Kroz prozor ulazi zrikavac velik kao pas. Odjednom je zaboravio govoriti sve jezike osim materinjeg pa je ono što priča razumljivo samo njemu, jer zemlja u kojoj se govorio njegov jezik više ne postoji. Kako da radi svoj posao? Studenti mu se smiju. Budi se ofuren vrućim znojem. Sljedeće noći je nepravедno osuđen na dugogodišnju robiju. U zatvoru je odbijao hranu, od čega se toliko stanjio da je postao dvodimenzionalan. Takav dvodimenzionalan s lakoćom se provlači između rešetaka i bježi iz zatvora. Umjesto u prepoznatljivu svakodnevicu upada u svijet iz Abbottovog romana *Flatland* objavljenog 1884. Zanimljivo, ne može se sjetiti da je roman uopće čitao na javi. Tjeskobna dvodimenzionalnost ga guši kao da mu se klavir strovalio na prsa. Oštri bol u plućima ga budi.

Gladni psi sarajevski motaju se na cesti, opasno mu se približavaju. Sklanja se u prodavnici namještaja čiji su izlozi razbijeni od detonacije minobacačkih granata koje su morale eksplodirati negdje u blizini. Očito je grad nedavno bio bombardiran, ali A. se toga ne sjeća. Unutra je Čedomir, urednik časopisa u kojem je objavio četiri filmske recenzije i dvije priče. Čedomirove ruke pune su nekakvih papira. Naočale su mu potpuno zafarbane bijelom prašinom izazvanom eksplozijom, koja se još nije slegla. Ljubazno mu se smije svojim dugačkim zubinama.

“Ovo što vidiš samo je materija koja privremeno ima oblik mene. Ja sam za svakog ko me gleda ova odjeća na meni, koža i tijelo, prvi sloj moje privremenosti... Stoga ne obraćaj pažnju na mene.”

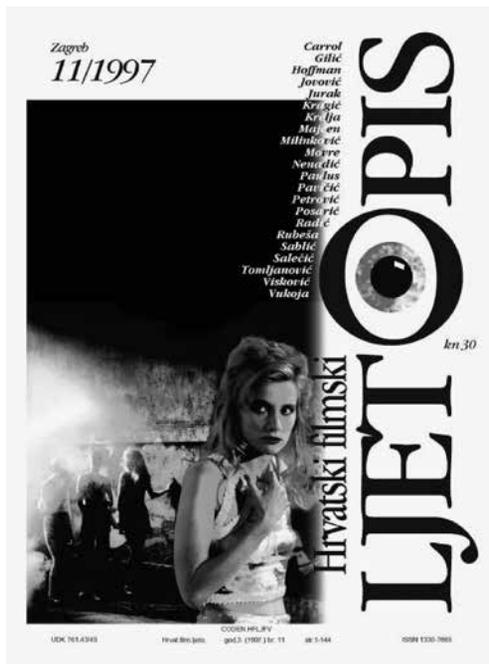
Uvijek, kad god se sretnu, Čedomir ga pita za majku:

“Kako ti je mama?”

“Umrla je.”

“Ne brini. Ozdravit će.”

(Odlomak iz romana Midhata Ajanovića – *Ajana Time Lapse*, 2016, biblioteka Machu Picchu, Bizovac: Ogranak Matice hrvatske u Bizovcu)



UDK: 721.23:821.163.42-1RADIĆ, D.

Damir Radić

Filmske pjesme

Nikad ne znaš što ti život nosi*

Djeca odlaze u lunaparkove,
šaren, vrtoglav svijet,
gdje te svemirske letjelice
nose gore i dolje,
naprijed, nazad i uokrug;
u gusarskoj lađi obrušavaš se u dubinu
i odlaziš u visinu,
neka svjetloljubičasta naprava
u skupini vrištećih glasova
baca te lijevo pa naglim trzajem udesno,
i smirenje moraš potražiti uz streljački pult;
o, svašta tu možeš dobiti,
kao na nekoj tomboli;
samo ne izvlačiš brojeve na listu papira,
1, 2, 47, 85,
nego blijedožute u pokretu gađaš patkice,
jednu, dvije, pet,
mnogo ih pogodiš,
puno bodova nose,
i onda na dar lutka neka
ili pribor za šivanje čak;
da, proveo si tu noć
i čekaš dan.
Tjeskobno svitanje donosi cirkus,
donosi lunapark,
ako si djevojka i 17 godina imaš
i upoznala si podzemnu stranu igre, upoznala si mrak.

Kad meko obojeno vozilo
blago ulicom hodi i širi zvuk zvončića,
uvijek neka djevojčica po sladoled dođe,
a sladoledar gleda nju,
njen čar,
i možda mu je najdraže prodati na štapiću ili kornet,
jer u čemu je zapravo stvar?

Da, on možda gleda
dok ona mladim jezikom kuša
samopriušteni dar.
Da li zbog toga dolaze nečujno
zlokobni mladići u prostranim američkim kolima,
bez riječi sladoledara ubiju,
zvonce ugasnu,
djevojčici pogled zgasnu.
Oh, ne želim moj švrčo,
da te pogode hicem kroz prigušivač,
crvenu mrlju ti ostave desno na grudima;
ne kupuj sama sladoled na ulici
čak i ako tata u autu čeka,
nikad ne znaš s nepoznatim ljudima.
Nikad ne znaš što ti život nosi,
da li će te zaskočiti netko
na benzinskoj pumpi u noći,
ili te ukloniti kao neželjenog svjedoka
pogotkom među pitome oči.
Crvrčku moj dragi,
svakakvi ljudi svijetom hodaju,
novac na farmi onkraj šume traže
i čitavu obitelj pobiju;
čuvajmo jedno drugo
u bungalovu, planinarskom domu i našem autu,
ja sjekiricu ispod sjedala skrivam
i mali belgijski pištolj uvijek uz sebe imam.

1997.

* Poticaj za pjesmu bili su antologijski prizori iz Carpenterova *Napada na policijsku stanicu* (*Assault on Precinct 13*, 1976) i *Kuće straha* (*The Funhouse*, 1981) Tobe Hoopera.

Ispovijed pred svitanje*

Nisam htio nju Jane
ne znam kako se dogodilo;
otac je stalno govorio
kako je zgodna i dobra djevojka
i često je Hutchinsonove pozivao na objed
vikendom.

Jake, rekao je jednog jutra
u svom uredu,
jesi li razmišljao o tome
da osnuješ obitelj;
u rujnu puniš 27 godina,
već je polako vrijeme da se smiriš, sine.
I tako smo došli do Casey
i do Hutchinsonovih naftnih izvora istočno od Templea,
prema Brazosu
i kako bi bilo dobro da se takvi poslovni partneri
čvrsto spoje.

Jane, on to nikad ne bi rekao
da nije bio uvjeren da mi se Casey sviđa,
a zapravo se sviđala njemu,
uvijek pristojna,
uvijek nasmiješena,
uvijek spremna na razgovor.
Bio je u tako dobrom raspoloženju tog jutra
i nisam mogao skrenuti tok njegovih misli,
prešutio sam te Jane;
ako je bila izdaja,
bila je prva i posljednja.
Strašna je bila ova noć,
ljudi zaista mogu biti gori od zvijeri,
ali drago mi je što sam bio s tobom,
ne mogu ti reći koliko mi je drago.
Jane, znam da mi ne mogu pomoći;
olupina mi je smrskala prsni koš
i krv mi navire na usta;
ali čitav život bio je vrijedan onog trenutka
kad sam rekao ocu, prije nego što su me
odnijeli na nosilima,
tata, ovo je moja djevojka.
Oh Jane, kako sam bio sretan što si ti kraj mene
i tako ponosan na tvoju ljepotu i tihu predanost.
Mislim da otac ne bi shvatio prije,
ne bi si dopustio da shvati

da si ti ona koju volim,
da zbog tebe nisam želio
dijete s Casey,
jer Jane, on jedva da te je ikad vidio,
a sve što je mogao čuti o tebi
bilo je kako ona mala Maloryjeva
bježi od kuće, čita neke čudne knjige,
smjela je s dečkima i sav svoj novac troši da bi
pratila modu.

Rekao sam ocu, prije nego što me je snaga napustila
i više nisam mogao govoriti,
da čekaš vani na klupi
i da ti prvoj kaže da sam umro.
Zbogom moja Jane.

1999.

* Vrlo mlad zavolio sam *Potjeru bez milosti* (*The Chase*, 1966) Arthura Penna, divan film o tome kako se istodobno može jako voljeti dvije osobe (koje se međusobno poštuju). Pjesma je svojevrsno ljubavno pismo Jane Fondi, filmu i Arthuru Pennu, osobito onom prelijepom trenutku kad umirući James Fox predstavlja Jane ocu kao svoju djevojku.

halloween*

sunce prodire kroz prozorske rolete
u tvoj stan
u lijepo dizajniranu kuhinju
u kojoj jutrom piješ čaj ili mlijeko sa šećerom
ali još prije nego se probudiš
ti si svjesna svog sna
a tvoj pogled već luta ulicom, praznom u zoru
i pamtiš svijeće na drvenim trijemovima u ljetne noći
i ljuljačke u dvorištu
u ovoj dugoj, nježnoj ulici posutoj papirnatim
zvijezdama

lijepa, pametna, dobroćudna i sama
pitaš se, čudiš se ovog jutra
što je to život

1989.



Bijeg (The
Getaway, Sam
Peckinpah,
1972)

bijeg*

bježim s aly ispred nekolicine policijskih kola
s pola milijuna dolara u sportskoj torbi,
izdan od raznosačice hamburgera koja je vidjela moju
fotografiju u novinama.
skriveni u kontejneru za otpad nepredviđeno smo se našli u kamionu
skupljaču smeća

gdje smo izdržali do jutra
kad smo izbačeni u ogromni rov smetlišta smještenog na pustom platou
izvan grada.

aly se sklonila u olupinu kola neprepoznatljivog tipa;
imala je posjekotinu na čelu iznad lijevog oka i u jednom trenutku
prilično odlučno je rekla: "ne spominji više benyona".

dan je podosta odmakao i pošli smo u el paso. kad smo stigli naišli smo na
rudya u društvu
plave lutke niskog rasta i priglupog lica. ubrzo je stigao i benyonov brat
s nekolicinom svojih ljudi no shotgun u mojim rukama i alyno solidno
baratanje revolverom

okrenuli su situaciju u našu korist.
nakon svega neki farmer odbacio nas je svojim kamionetom do mexica. njegovu
uslugu platili smo korektno. rekao je: "vjenčanja mladih ljudi rijetkost su u ova vremena".
tad sedlo zaškripi. zazveče srebrne mamuze. alyn pogled zaustavi se na jahaču
koji je promicao
praćen mirisom bijelih cvjetova.

* Zasnovano na filmu *Bijeg (The Getaway, 1972)*
Sama Peckinpaha. Film je postao dokument ranog
doba ljubavi Ali MacGraw i Stevea McQueena koji su
se zaljubili na snimanju.

U iščekivanju pravog trenutka*

Stajali smo svi tako kraj obale
s drvenim ribarskim nastambama za leđima.
Rico je revolver odložio kraj sebe
i polako odmatao zavoj sa smrskane šake.
Zrnca pijeska u vjetru,
oči prekrivene dlanovima;
nakon 14 dana i noći u mirisu riba,
s mrežama izgrizenima od soli kraj uzglavlja,
nitko među nama ne zna
je li ta banka 4 milje daleko
spremna za nas.

1999.

DAMIR RADIĆ:
FILMSKE
PJESME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

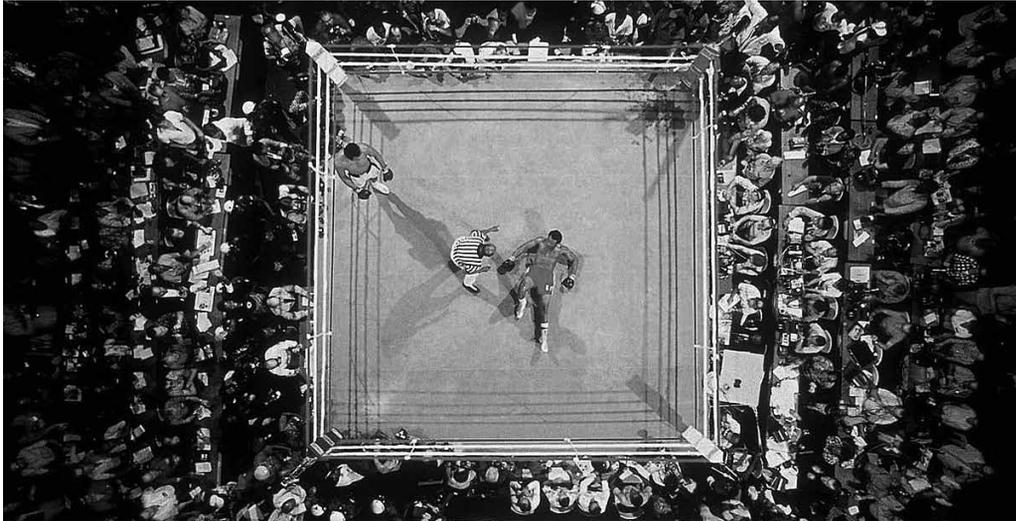
* Prenošenje atmosfere jedne situacije iz Brandova jedinog redateljskog pothvata *Jednooki Jack* (*One-Eyed Jacks*, 1961). Pamtim ga kao jedno od osebujnijih filmskih iskustava svojeg djetinjstva.

Denzel*

Stajao je na šumskom tlu posutom
crvenim jesenjim lišćem,
u onom svom sivom odijelu
što mu je tako dobro pristajalo.
Na proplanku pred McMurphyjevom kolibom,
s revolverom zadjenutim iza leđa,
šanse su mu nikakve.
Pouzdanja nema ni u što.
Ni da će Azazel nekako biti zaustavljen,
ni da će Charyl i dječaku trag ostati zameten,
on čak ne zna hoće li njegovo lijepo lice,
kad ga pod atlasnim nebom metak prisloni tlu,
oskvrnuti smrt.

1999.

* Pjesma je posveta ljepoti Denzela Washingtona i osebujnoj atmosferi filma *Fallen* (1998) Gregoryja Hoblita (hrvatskog naslova se ne sjećam).



Kad smo bili kraljevi (When We Were Kings, Leon Gast, 1996)

Srcce tame*

Kinšasa, 30. listopada 1974.

Ne znam što se dogodilo;
dvadeset tri minute i 30 sekundi nisam prestajao,
težak rad, kiša znoja u mojoj kosi,
kao da sam tonu udaraca zadao,
kao da sam čitav taj ring i masu što je bila protiv mene
obilježio dubokim, strašnim ožiljcima.
Ne znam što se dogodilo,
što ga je održalo na nogama;
kao da je njegov bog zaista bio s njim,
u tom srcu tame,
u zemlji mračnih bubnjeva.
Izvukao se ulijevo,
dobio sam jednom i drugi put,
silovito, preko ramena,
neka sjena mi je preletjela preko očiju,
koljena su me izdala.

2000.

DAMIR RADIĆ:

FILMSKE
PJESME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

* Jedan od kulturnih sportskih događaja moga djetinjstva – legendarni meč za titulu svjetskog prvaka u teškog kategoriji između razarajućeg šampiona Georgea Foremana i povratnika Muhammada Alija kojem nitko nije davao ni gram šanse. Pjesma je nastala nakon gledanja iznimnog dokumentarnog filma *Kad smo bili kraljevi (When We Were Kings, 1996)* Leona Gasta.

Kansas City*

Dakle Jennifer nemaš razloga biti tužna.
Za mene, nikad nisi bila ljepša nego tad,
U Kansas Cityju 1920-ih.
U uskom svijetlozelenom kostimu, platinaste kose,
s dražesnim šeširićem na glavi.
Oh kako sam bio ponosan kad si došla onom nigeru,
onom hladnom, bljedoputom kućkinom sinu
i pokušala spasiti svog mladića.
Dermott nikad nije bio bistar,
ali zgodan je dečko,
nije zaslužio da ga crnčuga smjesti u sanduk.
Prigovarali su ti isturene zube
i neprimjereno oponašanje Jean Harlow,
ko ih jebe,
nek nigeru malo puše kurac
pa će znat što su istureni zubi.
Nisi uspjela malena,
ni otmica senatorove žene nije pomogla,
prokleti niger bio je neumoljiv.
Što ćeš,
tako stvari nekad krenu u životu,
nadviju se na tebe
i ti samo nestaneš.

1999.

* Posvećeno Jennifer Jason Leigh i njezinoj ljudskoj i glumačkoj hrabrosti u mnogim filmovima. Neposredan je povod istoimeno ostvarenje Roberta Altmana iz 1996.

Jagode i čokolada*

Tad sam te prvi put vidio Blair,
u elegantnom kostimu
i s 12 cm visokim potpeticama,
kraj plavog bazena tražila si Juliana.
Imala si sladoledni kup u rukama
i rastreseno odgovarala na pitanja
jedne od onih pičkica kojima nikad nisam pamtio
ime.

Kako sam mogao znati,
pored tvojih bademastih očiju
i nedužnog lica,
nakon što smo dijelili bijele pruge
s tvog toaletnog stolića,
da od mene tražiš samo dobar kurac.
Neke nade ostaju tužno promašene
I ja ni danas ne mogu shvatiti
zašto pod mojim dlanovima,
smješteno u malom vretenastom tijelu,
iza glatkih dojki s tamnim vršcima,
nije zatreperilo tvoje srce.

1999.

* Pjesma o neopisivo bolnoj spoznaji neuzvrćene ljubavi usprkos sjajnom seksualnom druženju, i pjesma za Jami Gertz koja mi se jako svidjela u filmu *Manje od nule* (*Less Than Zero*, 1987) Mareka Kanievske. Predložak je naravno bio roman Breta Eastona Ellisa koji nije bio zadovoljan izborom Jami Gertz za tu ulogu, tvrdeći da Blair može biti jedino i isključivo plavuša, jer je to ikonski simbol Kalifornije. Za ikone i simbole bio je u pravu, za izbor Jami nije.

Četan, mali Indijanac*

Gledam kroz prozor ove mračne kolibe
gustu i tihu kišu koja natapa livadu,
gdje je grupa kauboja silovala Četana, malog Indijanca.
Njegove su glatke grudi pritisli velikim, kvrgavim
šakama,

za mošnje ga počeli hvatati,
na leđa ga položili
i tamnu mu stražnjicu razotkrili.
Sjećam se njegovog malog, pravilnog tijela
i bijelog nabreklog spolovila prvog od onih koji su tog
predvečerja ušli u njega.

Lomili su ga kao lutku od pruća
i ne znam koliko je dugo bio svjestan;
sklopio sam oči,
glasa nisam čuo od njega.
Pričalo se kasnije da je krvi bilo posvuda,
danimu poslije
mogle su se vidjeti crvene mrlje na zelenim vlatima.
Tako lako gubi se život,
sad si tu, a onda te nema,
tren je dovoljan da odeš
i nikad ne znaš što ti sutra sprema.

1999.

* Sadržaj pjesme nema veze sa sadržajem filma, ali poticaj je došao nakon gledanja istoimenog debitantskog redateljskog ostvarenja Harka Bohma, jednog od omiljenih Fassbinderovih glumaca. Riječ je o ultraniskobudžetnom vesternu iz 1976. kakvi bi se mogli snimati i u Hrvatskoj, ali nikad nitko do sad nije snimio ni jedan. Originalni naslov filma je *Tschetan, der Indianerjunge*.

Lincoln town baby*

Ubili su te u niskoj svjetloplavoj kući,
kraj otvorenih kuhinjskih vrata,
hicem ti probili usta i lubanju.
Chloë je jecala i jecala,
krvava mrlja natapala je pod,
zvijezde su nestale u tmuni.
Hrabro ti je bilo srce Hilary.

2000.

DAMIR RADIĆ:
FILMSKE
PJESME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

* Opis mjesta ubojstva, ubijene transrodne djevojke i tuge njezine družice iz (biografskog) filma *Dečki ne plaču* (*Boys Don't Cry*, 1999) Kimberly Pierce.

Tražeci izlaz*

Našli smo se tu,
zarobljeni u utrobi ove
betonske znanstvene stanice usred oceana,
kao laka meta degeneriranih životinja.
Cijeli nam je život sad sveden
na traženja izlaza iz podvodnih
katakombi,
izbjegavanje strujnih udara i bijeg
pred naletom nezajajljivih ralja.
Ako se ikad dokopamo površine
i izbjegnemo posljednji napad,
vjeruj, bit će mi sasvim
svejedno
hoće li beštija pronaći put kroz
ogradu od
titana.

2000.

* Nadahnuto uzbudljivom završnicom i ambijentima trilera *Duboko modro more (Deep Blue Sea, 1999)* Rennyja Harlina.

Saša*

Doveli su ga na trg pretučenog
i s teškim užetom na rukama.
Jednooki Švaba izvuče od nekud revolver
pa se likujući zagleda u Španca:
“Ovo je Saša, ovaj put smo sigurni;
kod njega smo pronašli Micićev revolver!”
Španac se trgne
i iznenada uzvratiti da smo se svi presjekli:
“Ja nisam Saša! Saša je onaj kod koga će pronaći
tvoj revolver!”

Jednooki ga udari u lice,
Španac padne na koljena.
Ostane tako i onda odjednom kao da ga je neka
svjetlost obasjala:

“Ako se to ne dogodi, to će biti isto
kao da ja nikad nisam živio.”
Pogleda nas trojicu
i mi se zagrimo.
Još iste noći
Švaba je bio mrtav.

2000.

* Jedan od omiljenih domaćih filmova moga djetinjstva, njegova najfascinantnija scena (Saša, Radenko Ostojić, 1962).

Trenuci spoznaje, trenuci odluke*

U kratkom kaputu broskog kapetana,
obnaženih nogu,
s pastelnim usnama
na nježnom licu,
Elsa ti si jedina dobra stvar
što me je zadesila na ovom krstarenju
od Acapulca do San Francisca;
gledam te iz prikrajka,
sklupčala si se na pramcu s knjigom u rukama,
tvoja je kratka platinasta kosa
poput bogatog grozda punog sunca i bobica.
Na svojim neudobnim štakama
palubom se upire proći Arthur Branigan,
čovjek za koga si pošla zbog njegova oštra duha
i toplih dolara,
društvo mu pravi pročelavi George blesasta osmjeha,
za kojeg se priča da te je obljubio prije Arthura
i da mu još ponekad dolaziš noću.
Nije lako odvojiti pogled Elsa
od tvog mekog lica,
izbjeći stisak u grlu i bol u grudima
što dolazi svaki put kad postanem svjestan
kako si predala sebe ovim moćnim muškarcima,
što će ih za koju godinu već zvati starcima.
Kad me suučesnički pogledaš svijetlim plavim očima,
kad tvoje vitko tijelo poveže bijelu oplatu jahte i prozirno tkivo valova,
ja vjerujem u naš plan
i znam da je pravo ono što si predložila.
(starcima vrijeme istječe,
dolazi trenutak kad se novac pretače)

1999.

* Posveta Riti Hayworth, nikad ljepšoj i zanimljivijoj nego u ovom filmu Orsona Wellea (*Dama iz Šangaja* /*The Lady from Shanghai*, 1947).



Rita Hayworth

DAMIR RADIĆ:
FILMSKE
PJESME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Crvena kuća*

*Ta prostrana i svijetla trava,
ta mekana šuma,
i crvena kuća daleko, duboko u njoj.*
Nash shvati da mu je nježna Tibby
bliža od njegove razmažene djevojke Meg.
Ali i Pete voli Tibby,
ne samo kao pokćerku;
gledaj je kako je tanka,
gledaj je kako je stvarna i svoja.
Peteova sestra Ellen pokušava zaštititi
dvoje mladih od brata.
Pete sve više gubi kontrolu.
*Svijetla i prostrana trava,
mekana šuma danju, neprolazna noću
i crvena kuća negdje duboko u njoj.*
Tibby se ničeg ne boji,
samo prošlosti.
Nash gleda Tibby,
zajedno su lutali šumom,
gleda je tanku,
gleda je stvarnu i svoju.
Ellen pokušava zadržati kontrolu,
Petea razum napušta sve brže.
*Crvena kuća, crvena kuća,
ledara kraj nje,
jezero kraj nje.*
Pete je sada spreman na sve.
Skršit će Ellen, zgazit će Nasha,
snažno položiti ruku
na Tibbyno lice.
No aktivirana je ruka zakona.
U kasnoj noći dolazi šerif
i sada postoji nada.
Crvena kuća nema nikakvu moć nad njim.
Aveti prošlosti
u jezeru pronađu Peteu grob,
on lagano tone u starom fordu
i kad mu voda dođe do usta
samo mirno zatvori oči.
Račun je plaćen, prošlost namirena.
Nash zapali crvenu kuću,
zapali ledaru,
magija je nestala.

Na svijetloj i prostranoj travi,
kraj mekane šume,
Nash i Tibby stoje zagrljeni,
gledaju dim u daljini,
u dalekoj, dubokoj šumi;
prošlost je pred njima,
budućnost im diše za leđima.

2001.

* Delmer Daves napravio je nekoliko iznimnih filmova, ova pjesma opisuje jedan od njih, pokušavajući dočarati fascinantnu mekoću i sablasnost njegove atmosfere (*Crvena kuća/The Red House*, 1947).



Kuda idu divlje
svinje (1971)

Kuda idu divlje svinje*

I

Gole vrbe kraj vode.
Sve stoji. Površina,
vrijeme, oblaci.
Oni ne znaju da su ubili
Čaplju.
Zgrade od industrijske
engleske cigle.
U uskom prolazu u dnu
njihove visine
posmicano desetak talaca.
Znači, Čaplja je živ.
Ali Veno nije.
Sprud od kamenčića,
voda tekućica bez kretanja,
divlja trava i šipražje.
Šojka puca triput u leđa.
(taj jeftini kicoš, to kopile
tankog znoja)
Ko je ubio Venu, Proto?

Jama u gliništu,
ciglana Duboki Dol.
Brda zemlje, vagoneti
i kancelarija od dasaka.
Nigdje nikoga.
Pusto i napušteno.
Zrak je čist za klopku.
*Pukla mu kičma na tri dijela,
raštiman u svim zglobovima.*
Zatukli ga dugim motkama,
radili kao nikad u životu.
Bijesno, grozničavo, taj parfem,
taj znoj da istisnu iz njega,
na mesu, u kostima
da nestane bestraga.
Šljunčara, pogon i.
Glavno mjesto okupljanja,
baza.
Limene bačve, pumpa za vodu,
dvonoge drvene konstrukcije
s potpornjima,
kao barske ptice, male i velike,
uredno poredane
jedna iza druge.
Magla neodlučno obavlja prostor.

II

Polako, kroz maglu, probija se
Mile Vrbica.
Zna, tu će ih naći.
Čaplja nije živ, Čaplju ste ubili.
Stoje jedan naspram drugoga,
igra moći i vabljenja.
Kad?
*Streljali ste ga s onom desetoricom
u dvorištu zatvora. Sjećaš se?*
A ko je ubio Šojku?
Ja!
A Jakšu?
I njega!
*I njega... (polako kotura se preko
žandarova jezika)*
Da. (crn i opor kao gavran, švercer
udara još jedan klin)

Nije istina, Rok.
Istina je.
Nije istina.
Istina je.
Nije istina.
Istina je! I ostali su moji! Švabo
u vrbiku, patrola jedna, druga,
ustaša na skeli, šofer na
Sajkovom salašu, sve smo to mi
napravili, nas trojica, sve!!!
Mile Vrbica gleda ga iz neposredne
blizine
mješavinom nevjerice i otkrovenja,
bistre su mu sada oči, osmijeh
ne silazi s usana.
O, boga ti.
Već je sav u smijehu,
ruka na očima.
Kako ste me prevarili, kako ste
me prevarili.
Odjednom, Rok je gotovo pomirljiv.
Vidiš da ne mogu s tobom
na redarstvo, i prijateljstvo ima
svojih granica.
I svoj kraj! (žandar prereže zrak
preobražen u odlučnost, moć je
odjednom u njegovim rukama,
u obaraču i cijevi njegova lugera)
Mora da ste mi se dugo smijali,
ali zaboravili ste jedno: najslade
se smije ko se zadnji smije.
Rok ga smireno pogleda
Ti misliš, to ćeš biti ti?

III

Hodaju uskim jezikom šljunka,
velike lokve na obje strane.
Trojica naprijed,
jedan otraga,
pištolj mu je oslonac.
Blik, broji do deset.
Između pumpe i bačve od lima
(deset!)
Rok baca nož.

Moljac skida kapu,
suza mu krene iz desnog oka.
Maestro ga odgurne i ispuca
cijeli šaržer iz lugera
u beživotnog Roka.
Veriga sikne *Makni se.*
Kad ostane sam, skida šešir.
Ponovo vrane.
Ponovo graktanje.
Ili on ili ti.
S Crnim Rokom pregovora nema.
Šaka u glavu.
Direkt.

2010.

* Prostor i ljudi koji ga nastanjuju, to je ono o čemu govori legendarna serija Ivana Hetricha i Ive Štivičića. Osobit prostor i osobiti ljudi u osobitim susretima. (*Kuda idu divlje svinje*, 1971).

UDK: 791.6(497.5 PULA)"1896/1918"(049.3)

Juraj Kukoč

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV – HRVATSKA KINOTEKA

Čarolija metodologije

Dejan Kosanović, 2019, *Kinematografske djelatnosti u Puli*

1896–1918, Pula: Javna ustanova Pula Film Festival

Pulski filmski festival ostvario je projekt novoga hrvatskoga izdanja knjige *Kinematografske djelatnosti u Puli 1896–1918* Dejana Kosanovića, koju su 1988. izdali beogradski Institut za film i tadašnji Festival jugoslavenskog igranog filma u Puli. U prvome dijelu ovog članka komentirat ću Kosanovićev rad, a nakon toga novo hrvatsko izdanje knjige.

Kosanović – pionir i klasik

Dejan Kosanović, najpoznatiji i vjerojatno najvažniji istraživač rane povijesti filma na jugoslavenskim prostorima, u svojem radnom vijeku najčešće je pisao knjige koje su obuhvaćale šire zemljopisno područje, a jedini grad s jugoslavenskih prostora čijoj je filmskoj povijesti posvetio knjigu upravo je Pula.¹ Kosanović nije pojasnio zašto je baš taj grad izabrao za svoje istraživanje, ali nije ni morao, jer je iz same knjige jasno koliko je bogatu filmsku povijest imala Pula.

Kosanović u uvodu knjige jasno ističe da piše (potkraj 1980-ih) u razdoblju u kojem je proučavanje kinematografije u njenoj cjelokupnosti, a ne samo filmskih djela i njihove estetike, tek u začetku. Tek 1960-ih počelo se znatnije razvijati proučavanje proizvodnje, distribucije, prikazivalaštva i društvenoga konteksta stvaranja filma. Kosanović, također, isti-

če šturu količinu građe dostupne tijekom istraživanja za ovu knjigu. Uz vrlo mali broj sačuvanih filmova, arhivske dokumentacije, literature i fotografija, najiscrpniji izvori istraživanja bile su periodične publikacije. S obzirom na ove činjenice, fascinantno je koliko je iscrpno i široko istraživanje o kinematografiji u Puli Kosanović uspio napraviti. Dragocjeno jest da je u knjizi opisao i metodologiju, odnosno načine na koje je dolazio do podataka. Koristio se izvorima iz periodičnih publikacija, literature i dokumentata podrijetlom iz okolnih područja (od jugoslavenskih prostora preko Italije, Austrije do ostatka Europe) da bi povezujući mrežu podataka fascinantno deducirao određene činjenice i pretpostavke o kinematografskim djelatnostima u Puli. Tako je na temelju informacija o pojedinim europskim putujućim kinematografima i njihovu boravku na jugoslavenskim prostorima identificirao ili pretpostavio identitet pojedinih putujućih kinematografa u Puli te razdoblje njihova boravka u gradu, onda kada to nije bilo jasno naznačeno u pulskim novinama i časopisima.

Uz pomoć otkrivenih datuma snimanja pojedinih filmskih zapisa Pule i datuma njihovih prikazivanja otkrio je ili pretpostavio jesu li se ti filmovi laboratorijski razvijali u Puli ili su se slali u vanjske laboratorije u Trstu ili Beču.

¹ Kosanović je napisao i knjigu na talijanskom jeziku o filmskoj povijesti Trsta (*Trieste al cinema: 1896–1918*, 1995, Gemona: La Cineteca del Friuli), grada koji je imao veliki utjecaj na kinematografske djelatnosti

u Puli zbog svoje zemljopisne blizine i gospodarsko-kulturnoga utjecaja, što je jasno opisano u knjizi *Kinematografske djelatnosti u Puli 1896–1918*.



Vrlo je duhovito njegovo otkriće o prvoj pulskoj filmskoj projekciji koju je 21. studenoga 1896. u pulskom kazalištu Ciscutti (današnjem Istarskom narodnom kazalištu) organizirao i svojim komentarima pratio navodni “profesor vitez De Horney... profesor fizike... počasni član... nositelj medalje...”, a zapravo obični putujući prikazivač koji se lažno predstavljao kako bi privukao ljude na projekciju, pri čemu Kosanović na temelju svojih ekstenzivnih proučavanja zaključuje da je vjerojatno bila riječ o putujućem prikazivaču Angelu Curielu iz Trsta. Slične je živopisnosti otkriće da je 1906. u kazalištu Ciscutti tadašnji ugledni kinematograf Spina iz Trsta prikazao, među ostalim, film *Od Pule do Divače – komična scena u jednom kupeu II. klase*, za koji Kosanović otkriva da nije riječ o filmu doista snimljenom u vlaku na toj pruži, već o filmu snimljenom u nekom vlaku kojem je putujući prikazivač Spina prigodno mijenjao naslov prilagođavajući ga području na kojem je prikazivao film.

Kosanović je svoje istraživanje usmjerio na tri tematska područja i dva vremenska razdoblja pregledno ih odijelivši poglavljima.

Istraživao je putujuće kinematografe, stalne kinematografe i filmska snimanja u Puli, i to do Prvoga svjetskoga rata te za rata. Putujući kinematografi najčešće su svoje programe prikazivali u kazalištu Ciscutti i prijenosnim šatorima na Carrarinoj poljani (tada na rubu, danas u središtu grada). Prvo stalno kino u Pulu je došlo 1906, a 1910-ih broj kina popeo se na pet i nije se smanjio tijekom rata. Neka kina su u ratnome razdoblju prestala raditi, pretpostavljeno zbog prisilnog odlaska njihovih vlasnika Talijana iz grada, ali zamijenila su ih nova, pa su Puljani unatoč siromaštvu i (doslovno) gladi i dalje trošili novac na kinoulaznice. Kinopredstave su za njih očito bili nužni način bijega od okrutne ratne svakodnevice (iako su se često u kinu prikazivali ratni žurnali te propagandni dokumentarni i igrani filmovi). Kad je riječ o filmskim snimanjima u Puli, Kosanović u publikacijama pronalazi informacije o znatnom broju filmova koje su strani snimatelji i strana filmska poduzeća snimali u Puli. Iako su se svi ti filmovi, osim pojedinih necjelovitih snimki Pule u Prvome svjetskom ratu, smatrali izgubljenima, Kosanović ističe svoje uvjerenje da se u pojedinim europskim arhivima krije još neidentificiranih snimki Pule iz tog razdoblja. Bio je u pravu, jer je Enes Midžić dvadesetak godina kasnije u francuskom arhivu koji čuva ostavštinu braće Lumière otkrio snimke austro-ugarske mornarice u Puli, koje je 1896. snimio glasoviti Lumièreov snimatelj Alexandre Promio.

Kosanović je solidno istražio i povijest pulskih snimatelja, premda u tom segmentu vjerojatno ima još dosta mjesta za napredak istraživanja. Iako na temelju istraživanja upućuje na mogućnost da su pojedini pulski poduzetnici i prikazivači filmova ranije posjedovali kamere i izrađivali filmske snimke Pule, sigurno se zna da je poduzetnik Rudolf Marinković 1913. ili 1914. snimio nekoliko dokumentarnih zapisa o Puli koji su se prikazivali u pulskim kinima. Kasnija istraživanja obogatila su šture informacije koje je o životu i podrijetlu Rudolfa Marinkovića iznio Kosanović u ovoj knjizi.

Autor je sjajan u opisu društvenoga, političkog i kulturnoga konteksta u kojem su se

razvijale kinematografske djelatnosti u Puli. Pregledno i zanimljivo opisuje živopisno razdoblje na prijelazu stoljeća u kojem su u Puli koegzistirali germanski, talijanski i hrvatski politički i kulturni krugovi. Zanimljivo opisuje i političke i društvene mijene tijekom Prvoga svjetskoga rata, kontrolirajući se pritom da povijesni opisi ne zasjene osnovni cilj, opisivanje pulske kinematografije, već da pridonesu smještanju djelovanja filmaša u povijesni kontekst.

Pri istraživanju toliko opsežne građe, Kosanoviću se potkrađu pogreške, pa su ponekad vidljiva nesuglasja u pojedinoj dataciji na raznim mjestima u knjizi, ali detalji ne ruše dojmljivost cjeline. Kao što i sam Kosanović ističe, njegovo istraživanje, koliko god bogato bilo, ograničeno je i čeka nove istraživače da nastave njegov posao. Do danas je pojedinačnih otkrića (poput značajnoga Midžićeva) bilo, ali gotovo nitko nije nastavio sustavan Kosanovićev posao u istraživanju pulske kinematografije.²

Novo izdanje

Priređivači novoga izdanja knjige na čelu s urednicom Sanelom Pliško napravili su solidan, iako manjkav posao. Novo grafičko oblikovanje pomoglo je preglednosti knjige uvođenjem novog fonta, većih proreda i ostalih detalja, a preglednosti su pomogle i fusnote na dnu stranice umjesto na kraju poglavlja te bogatija indeksacija. Priređivači su obogatili i sadržaj knjige. Kosanović je, opravdavajući se ograničenošću izvora, objavio tek manji broj fotografija na kraju knjige. Priređivači su knjizi dodali veći broj fotografija, i to uz dijelove teksta koje te fotografije ilustriraju, što je sjajan dodatak informativnosti knjige. Međutim, nedostaje objašnjenje ovoga priređivačeva podatka. Bez objašnjenja čitatelju nije jasno zašto su neke fotografije ostale na kraju knjige, a neke se nalaze uz tekst. Nije ni objašnjeno za-

što Kosanović sam nije uspio doći do dodanih fotografija. Naime, te su fotografije dio arhive Povijesnog i pomorskog muzeja Istre, koji postoji od 1955, ali sve do 1990-ih taj je muzej nosio naziv Muzej narodne revolucije Istre i bavio se ponajprije razdobljem radničkoga pokreta i narodno-oslobodilačke borbe od 1920-ih nadalje, zbog čega nije posjedovao građu zanimljivu za Kosanovićevu istraživanje. Također, u novom hrvatskom izdanju fotografije su tamne i mutnjikave, vidljivo lošije otisnute od fotografija u originalnom izdanju knjige.

Priređivači su, osim brojem fotografija, obogatili Kosanovićevu istraživanje novootkrivenim podacima. Tako se u predgovoru Daniela Rafaelića spominju novi podatci o životu i podrijetlu Rudolfa Marinkovića, datacija filmskoga zapisa *Porinuće Szigetvára u brodogradilištu na Uljaniku* iz 1903 (jednoga od prvih poznatih filmskih zapisa snimljenih u Puli nakon spomenutih filmova iz 1896) i potvrđivanje nesigurnog Kosanovićeva podatka da je sala Edison, otvorena 25. travnja 1906, doista bila prvo pulsko stalno kino, a ne putujući kinematograf. Međutim, ti novootkriveni podatci nisu pregledno umetnuti u knjigu. Oni su svakako fusnotama trebali biti povezani s Kosanovićevim tekstualnim izlaganjem o tim temama, a ne samo spomenuti u uvodu knjige, kad čitatelju još nije jasno o čemu je uopće riječ. Također, ni uz jedan od mnogobrojnih dijelova teksta u kojima Kosanović tvrdi da prve poznate snimke Pule potječu iz 1903. nije istaknuto da su prve snimke Pule (i prve poznate snimke s područja današnje Hrvatske uopće) zapravo snimke Alexandra Promioa. One se spominju tek na kraju knjige, u poglavlju "Umjesto zaključka" Sanele Pliško.

Zaključno, priređivači knjige obogatili su sjajno Kosanovićevu originalno izdanje novim činjeničnim podacima i fotografijama, ali su to učinili s manjkavom preglednošću i jasnoćom.

JURAJ KUKOČ:
ČAROLIJA
METODOLOGIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Priređivači kao iznimku spominju članak Miodraga Kalčića "Počeci kinofkacije Pule (do početka Velikoga

rata): prvi puljski stalni kinematografi i prvo erotsko kino" (*Histria*, 2016, br. 6, str. 93–143).

UDK: 791.077:005.71KINOKLUB(497.5 ZAGREB)(091)(049.3)

Nika Petković

Film, umjetnost dostupna svima – nova monografija Kinokluba Zagreb

Luka Ostojić (ur.), 2019, *Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb*, Zagreb: Kinoklub Zagreb

U radikalnom smislu, osim klasične podjele na one koji imaju i one koji nemaju, svijet se može dijeliti na one koji znaju i ne znaju, odnosno na one koji uče od onih koji znaju više. Pojavom amaterizma korjenito se mijenja takva podjela, pa tako amatera počinjemo doživljavati kao nekoga tko svojim djelovanjem mijenja odnos društva prema znanju.¹ Osim što njegovo bavljenje proizlazi ponajprije iz strasti i ljubavi prema nečemu, prije nego iz potrebe i financijskih razloga, amater je neprekidno željan učenja kao i dijeljenja stečenoga znanja s drugima. Stoga polazeći od ideje da se bavi nečim kroz učenje i da je već na samome početku njegovo (ne)znanje dovoljno da bi se time uopće mogao baviti, amaterizam kao praksa ukida strogu hijerarhijsku podjelu na profesionalne i neprofesionalne djelatnike. Znanje i mogućnost stjecanja određenih vještina amaterskim djelovanjem izlazi iz strogo institucionaliziranih klupa, postajući dostupno kolektivu polifonih i samoupravljačkih glasova, najčešće okupljenih oko klubova, škola i sličnih manjih udruženja.

Filmska umjetnost nastala je i razvijala se upravo zahvaljujući entuzijazmu ondašnjih

amatera, tzv. pionira filma, čiji rane eksperimente zasnovane na trikovima i poimanju filma kao razonode danas možemo smatrati začetcima povijesti filma. Iz tog razloga, pri periodizaciji rane kinematografije, jasnu razliku između amaterskih i profesionalnih produkcija gotovo je nemoguće identificirati. Međutim, iako su na početku tehnička ograničenja i mnoge nemogućnosti obilježili stvaralaštvo gotovo svih autora, motivirajući ih istodobno na traženje inovativnih rješenja, amaterska kinematografija je tijekom vremenom manjak resursa i oskudne produkcijske uvjete prihvatila i pretvorila u jedno od vlastitih obilježja. Za razliku od dominantne produkcije, koja je kroz povijest nastavila težiti profesionalizmu, visokim izvedbenim standardima i tržišnom plasmanu, amaterizam je polako preuzeo ulogu alternativne kinematografije, u potpunosti neovisne od dominantnih kulturnih praksi i politika, koje je jedan od osnovnih ciljeva zastupanje potpune autorske slobode izražavanja.

Kinoklubovi i slični oblici samoorganiziranoga djelovanja primjer su izvansustavnih prostora kulture, a u odnosu na one službene, otvoreni su svim entuzijastima zainteresira-

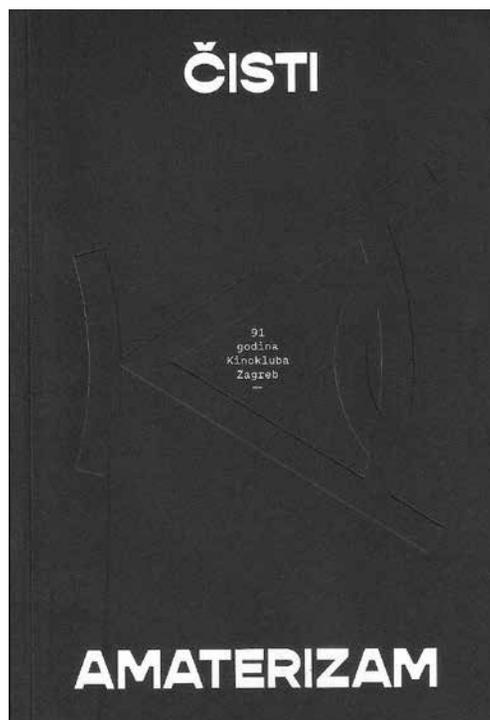
100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Prema: Neime Reč, 2017, "10,5 teza o amaterima", *Amateri za film – radna sveska za amaterski pristup i pokretne slike*, Beograd: Transimage, str. 25.

nima za sudjelovanje u kreativnom procesu nastanka filma. Omogućujući slobodnu participaciju svim građanima, kinoklubovi ujedno pridonose izvaninstitucionalnom širenju znanja o filmu. Premda se pri definiranju amaterizma u prvom redu ističe bavljenje nečim iz vlastita zadovoljstva i ljubavi, smatram da gore navedeni kolektivizam, želja za razmjenom znanja s drugima te autorska sloboda prožimaju čitavu povijest jedne od neizostavnih adresa u povijesti filmskog amaterizma u Hrvatskoj – Kinokluba Zagreb. Osnovan je 1928. kao kinosekcija Foto kluba Zagreb, što ga čini najstarijim amaterskim kinoklubom u jugoistočnoj Europi. Tijekom godina postao je okupljalište mnogobrojnih filmofila, mnogi amateri razvili su se u profesionalne redatelje, a svojim aktivnostima poput radionica, projekcija i razgovora i danas nastavlja privlačiti nove članove.

U povodu gotovo stoljeća postojanja, Kinoklub je objavio monografiju pod naslovom *Čisti amaterizam – 91 godina Kinokluba Zagreb*, međutim, iz želje da se zaobiđe tradicionalno obilježavanje okruglih obljetnica, umjesto 90, njome je proslavljen 91. rođendan Kinokluba. Prema riječima urednika Luke Ostojića, ova monografija, za razliku od prethodne izdane u povodu 75. godišnjice, nastoji rekapitulirati prisutnost KKZ-a na zagrebačkoj kulturnoj sceni od raspada Jugoslavije do danas te, zahvaljujući doprinosu širega kruga autora, filmologa, mladih kritičara, dugogodišnjih članova i poznavatelja Kinokluba, prikazati jedno dosad neistraženo, no izrazito zanimljivo razdoblje stvaralaštva. Raznolikost autora i njihovih stavova koji se, kako naglašava urednik, “pojavljuju u različitim varijantama ili pak međusobno pobijaju”, pridonosi izostanku jasnoga metodološkog okvira knjige. Usprkos tomu, u cijeloj se monografiji uspješno isprepleću dva tematska toposa, točnije referiranje mlađe generacije autora Kinokluba na tradiciju eksperimentalnoga filma, te (re)definicija amaterizma kao i želja za isticanjem niza prednosti takva oblika filmskoga stvaralaštva.



U tom duhu započinje i prvi razgovor u knjizi, pod naslovom “Što amaterizam jest, a što može biti”, između filmskoga teoretičara i sveučilišnoga profesora Hrvoja Turkovića i predsjednika Kinokluba Vedrana Šuvara, održan 2018. u obliku debate o filmskom amaterizmu. Obojica sugovornika svojim stavovima nastoje izbrisati negativni predznak filmskom amaterizmu, koji publika nerijetko izjednačava s diletantizmom. Međutim dok Šuvar, nadovezujući se na KKZ-ov Manifest amaterskog filma, ističe neke od vrijednosti, poput inkluzivnosti i neograničene stvaralačke slobode koja proizlazi iz financijske rasterećenosti, Turković nastoji umanjiti idealiziranje amaterizma i sagledati praksu iz više perspektiva. Razgovor na trenutke prerasta u polemičnu raspravu, koja istodobno jasno ocrtava atmosferu kakofonije očito prisutne unutar KKZ-a i već na samom početku monografije uspješno pridonosi demistificiranju filmskoga amaterizma.

U istom smjeru kreće se i prvo poglavlje monografije, u kojoj autori gotovo faktograf-

NIKA PETKOVIĆ:
FILM,
UMJETNOST
DOSTUPNA
SVIMA – NOVA
MONOGRAFIJA
KINOKLUBA
ZAGREB

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ski nastoje prikazati povijest Kinokluba od 1990-ih do danas. Tekst Luke Ostojića pokriva razdoblje tranzicije koje je potrajalo do ranih 2000-ih, i u kojem je klub usprkos u potpunosti marginaliziranoj društvenoj poziciji uspio održati zamjetnu razinu produkcije. Kako bi što vjerodostojnije opisao ovu fazu rada, autor većinu teksta temelji na izjavama središnjih figura i svjedoka toga turbulentnog razdoblja, tadašnjega predsjednika KKZ-a Alana Bahorića i Sanje Šamanović, supruge i suradnice jednog od najznačajnijih voditelja, prerano preminuloga Vedrana Šamanovića. Saznajemo tako da je klub i u svom najneizvjesnijem razdoblju uspio zadržati opuštenu atmosferu kolektiva zahvaljujući entuzijazmu i dobroj volji pojedinaca, a važnu su ulogu imale i prve radionice i škole filma. Prema riječima Sanje Šamanović organizacija rada izgledala je otprilike ovako: "Ako je netko imao dobru ideju, na druženjima utorkom i četvrtkom bismo pričali o tome, dogovorili se može li se to napraviti... Netko bi zatim sjeo za računalo i napravio plakat, netko drugi bi podijelio plakate po fakultetima, treći bi otišao kupiti sokove za sudionike okruglog stola, dio ljudi bi pripremio projekcije." Nepostojanje strukturiranoga financijskog plana za kulturne ustanove na državnoj razini otežavalo je funkcioniranje i manjih realnosti poput KKZ-a, no postupnom reorganizacijom rada i upornošću tadašnjih članova pokrenuti su i novi projekti, poput One Take Film Festivala, osnovanoga 2003. na inicijativu tadašnjega predsjednika Vedrana Šamanovića.

Na prvi pregled o teškim društvenim uvjetima i solidarnom duhu kolektiva nastavlja se tekst Danijela Brlesa fokusiran na amatersku produkciju od 2010. nadalje. Nadovezujući se na izjave Vedrana Šuvara, nekadašnjega člana, a zatim i predsjednika, otkrivamo mnoge zanimljivosti o razvoju produkcijskih strategija kluba, o unapređenju edukacije, odnosno uvođenju naprednih radionica, što je rezultiralo rastom broja članova, ali i godišnje realiziranih filmova, te naposljetku formiranjem sustava odsjeka

unutar kluba. Zahvaljujući temeljitom iznošenju Šuvarovih stavova, čitatelj dobiva iscrpan uvid u recentan organizacijski razvoj KKZ-a te u uložene napore da društvo filmski amaterizam prestane izjednačavati s diletantizmom. Prvih pedesetak stranica monografije stoga je gotovo jedinstvena cjelina, u kojoj iako se pojedine činjenice ponavljaju, nije prikazan isključivo prelazak kluba iz staroga sistema u novi, već je i precizno prenesen duh nekadašnjih članova, osviještenih pojedinaca, zahvaljujući čijem predanom radu Kinoklub danas možemo smatrati specifičnom platformom otvorenom za eksperiment i umrežavanje. Značajan doprinos cjelini donosi i tekst Ive Rosandić s posebnim naglaskom na KKZ-ovu bogatu tradiciju obrazovnih programa poput radionica filmske kritike, opstanak kojih u današnjem kontekstu svjedoči o važnosti kritičkog promišljanja koju Kinoklub dosljedno njeguje paralelno uz poticanje amaterske produkcije.

Poglavlje zaključuje zanimljiv intervju Ejle Kovačević s dugogodišnjom članicom kluba Darijom Blažević iz kojeg, osim osobnih iskustava predstavnice u sklopu mreže NISI MASA i tajnice kluba, saznajemo o odnosu KKZ-a s nasljedstvom eksperimentalnoga filma. Razgovor s mladom i uspješnom redateljicom nekoliko igranih i eksperimentalnih filmova idealan je uvod u drugo poglavlje, u potpunosti posvećeno novoj generaciji autora čija je originalna poetika ostavila zapažen trag na filmskoj festivalskoj sceni.

Nažalost, prostor namijenjen esejima o redateljskim opusima poprilično je reduciran, pa su uz Dariju Blažević u monografiji predstavljena samo četiri autora. Posebno valja istaknuti esej filmologa Nikice Gilića iz kojeg otkrivamo dojmive režijske strategije osebnog člana Kinokluba Zorka Sirotića, čije stvaralaštvo osim filmova uključuje mnoge radijske emisije i *talk showove*, kao i onaj filmskoga kritičara Damira Radića posvećen stvaralaštvu Sunčice Ane Veldić, jedne od najzanimljivijih autorica Kinokluba posljednjega desetljeća.

Kritičarka Valentina Lisak posvetila se analizi (cjelovečernjih) filmova Matije Klukovića i Vjerana Vukašinića, nadovezujući se pritom na odnos stvaralačkih sloboda i financijskih ograničenja, problematiku koju su nažalost autori ove monografije, ne računajući izjave Vedrana Šuvara, redovito zaobilazili.

Među važnije doprinose u očuvanju odnosa s tradicijom uklapa se radionica “Nisam od jučer”, održana 2018. s ciljem kontekstualiziranja amaterskih i eksperimentalnih filmova nastalih od samih početaka. Ishod radionice najbolje mogu dočarati radovi polaznika, inspirirani poetikama filmova koje je iz arhiva odabrala voditeljica klupskog odsjeka za očuvanje baštine Petra Belc, no istodobno nimalo manje važan dokument čine predavanja profesora Nikice Gilića, Ane Hušman i Vladislava Kneževića o tradiciji avangarde, ženskom stvaralaštvu i povijesti Genre Film Festivala (1963–70). Po uzoru na prvo ukoričeno izdanje GEFf-a, objavljeno 1967. zajedno s programom festivala, manifestom i raznim dodatcima, snimke s predavanja transkribirane su i uređe-

ne u formu eseja, a zajedno s mnogobrojnim arhivskim fotografijama i popisom filmova nastalih u sklopu radionice, pronašli su prostor u posljednjem poglavlju ove monografije. Završna cjelina može se stoga interpretirati kao dokument vremena, nalik *Knjizi GEFf-a*, ali i zbirka eseja, iz kojih će možda buduće generacije učiti o amaterskim praksama Kinokluba Zagreb 2000-ih.

Nažalost, nespretan tretman fotografija u knjizi umanjio je mogućnost da ona jednog dana postane i relevantan vizualan arhivski dokument vrijedan proučavanja. Usprkos tome, monografija *Čisti Amaterizam* – svojim gotovo samoironičnim naslovom kao da nastoji ošamariti sve one koji su do sada možda pogrešno izjednačavali amaterizam s diletantizmom – uspješno je dočarala jedinstven duh najstarijega Kinokluba na ovom području. Opsežna filmografija priložena na posljednjim stranicama, kao i tekstualni doprinosi velikog broja autora, svojom su kvalitetom postavili temelje za mnoga buduća istraživanja i proučavanja stvaralaštva Kinokluba Zagreba.

NIKA PETKOVIĆ:

FILM,

UMJETNOST

DOSTUPNA

SVIMA – NOVA

MONOGRAFIJA

KINOKLUBA

ZAGREB

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.3(497.5)"196"(049.3)

Tonči Valentić

TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Klasik u mladosti

Ante Peterlić, 2018, *Rani radovi ... i još ponešto*, Zagreb: Vedis

Značaj opusa Ante Peterlića za hrvatsku filmologiju nije samo velik: on je u osnovi supstancijalan i nije pretjerano reći kako je riječ o našem najvažnijem filmologu, budući da je Peterlić praktički utemeljio tu disciplinu u Hrvatskoj, prvi u tadašnjoj Jugoslaviji doktorirao iz filmološke teme i bio glavni urednik *Filmske enciklopedije* koja je i danas, kao i prije 30 godina, izdavački pothvat bez premca, a u eri interneta i apsolutne dostupnosti informacija, još uvijek pouzdani priručnik. Dakako, tu je i pedagoški rad kojim je na fakultetu tisuće studenata "zarazio" filmom, tu su mnogobrojni eseji, tekstovi i knjige, među ostalim i kulturni priručnik *Osnove teorije filma* koji je nedavno doživio i peto izdanje.¹

Izdavačka renesansa

Ova se apologija može nekome učiniti pretjeranom, ali kontinuitet njegove polustoljetne karijere i činjenica da se uvijek uspio izboriti za vlastite ideje i profesionalne stavove, čak i kad je bio aktivno uključen u filmsku proizvodnju, bilo kao redatelj, dramaturg, a poslije i povjerenik za film Ministarstva kulture (što su sve funkcije manifestnog umijeća balansiranja između raznih interesnih lobija i ideoloških struja, a film je skupa i složena "igračka"), pokazuju da je taj kontinuitet rezultat jedne jasno profilirane autorske osobnosti i visokog

profesionalizma. U tom smislu, posmrtno objavljene knjige i tekstovi nisu bili podložni "naknadnoj evaluaciji" i interpretaciji, jer su se isticali kvalitetom, već su pridonijeli da se ne samo struci nego i širem krugu čitatelja potvrdi autorov izniman status i približe radovi koji dotad nisu bili objedinjeni u knjizi, ili su pak odavno bili nedostupni u knjižnicama i knjižarama. Tako su knjige *Povijest filma: rano i klasično razdoblje* (2008), *Filmska čitanka: žanrovi, autori, glumci* (2010), *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma* (2012) (o kojima je autor ovog teksta i sâm pisao), te 2018. objavljeno "diputih" izdanje *Ogledi o devet autora i devet filmova* ne samo "sabiranje" njegove ostavštine nego i svojevrsna teorijska rekapitulacija Peterličevih najvažnijih radova i sustavan prikaz njegovih filmoloških tema, preferencija i interpretacijskih pristupa.

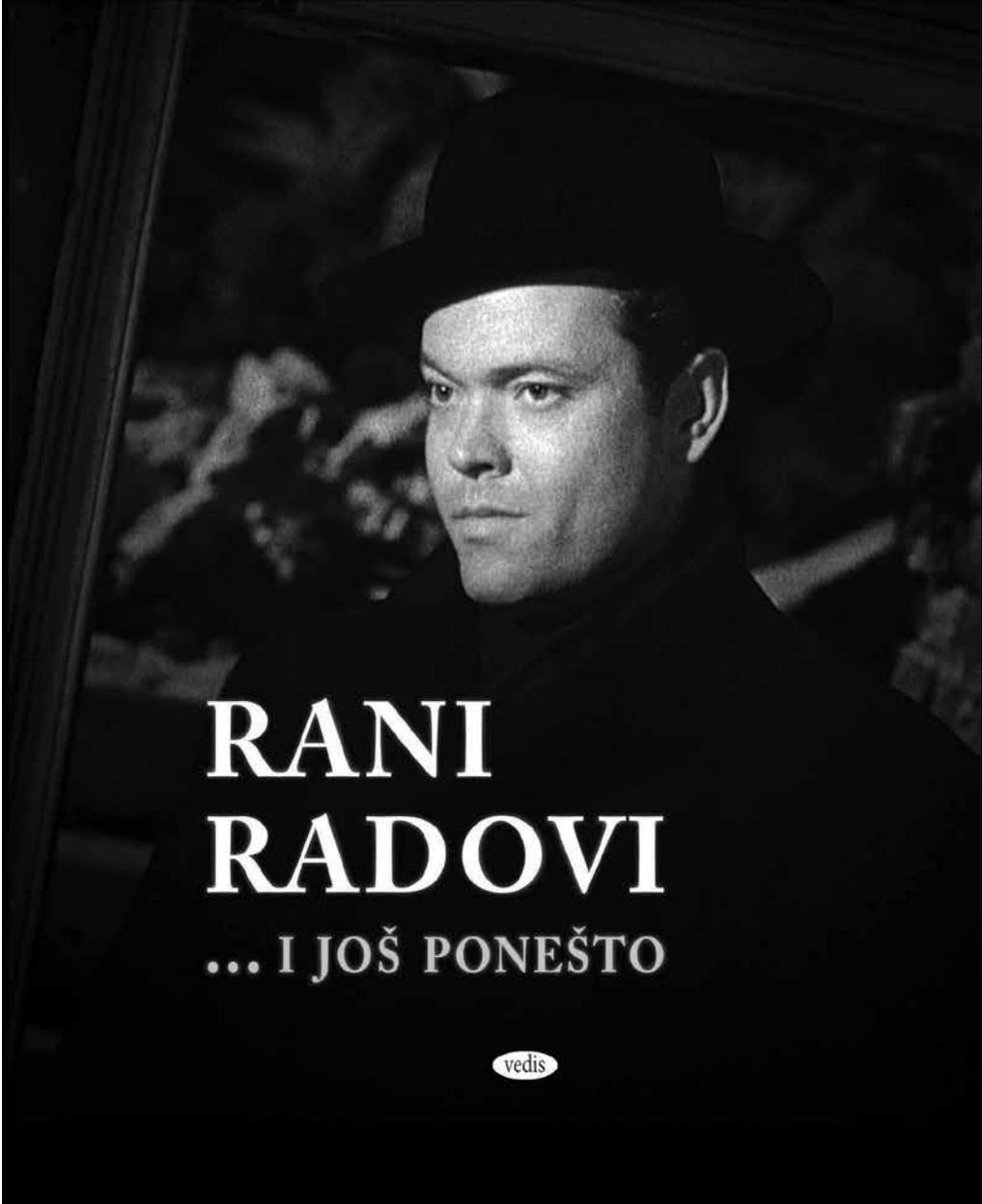
Na tom tragu nedavno je u izdanju Vedisa izašla opsežna knjiga *Rani radovi...i još ponešto*, koja, kao što i sam naslov govori, donosi tekstove iz Peterličeve rane faze, odnosno samih početaka bavljenja filmom, od sredine 1960-ih nadalje, kada domaći film i kinematografija doživljavaju snažan profesionalni razvoj i estetski procvat. Pothvat priređivača Veljka Krulčića značajan je to više što je riječ o velikom broju tekstova, uglavnom novinskih napisa, koji dosad nisu bili ukoričeni, a objavljeni su davno i

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Tekst je prilagođen tisku nakon prethodne objave na 3. programu Hrvatskoga radija.

ANTE PETERLIĆ



**RANI
RADOVI**
... I JOŠ PONEŠTO

vedis

TONČI
VALENTIĆ:
KLASIK U
MLADOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

čitateljima su bili nedostupni; stoga se može govoriti o svojevrsnom otkrivanju “nepoznatog Peterlića” i u tome je možda i najveća važnost knjige.

Ovdje se nalaze i neki radovi koji nisu bili zastupljeni kao bibliografske jedinice u inače preciznom zborniku radova o Peterliću, potom tekstovi iz rane faze u kojima se tek naznačuju estetska tumačenja autorskih opusa, redatelja, glumaca i žanrova, te filmskih tema kojima će se ekstenzivnije i studioznije baviti od 1980-ih nadalje, ali i intervjui s istaknutim protagonistima domaćega filmskoga života koji nadilaze puki žurnalističko-historiografski karakter. Urednik i priređivač je napravio golem “rudarski” posao sabravši tekstove razasute u mnogobrojnim publikacijama, a jedina mana je što nisu preciznije datirani, odnosno nedostaju podatci kada je pojedini tekst objavljen u nekom od časopisa, što bi bio dragocjen bibliografski podatak.

Na četiristotinjak stranica knjige tako možemo naići na raznovrsne “tekstualne” žanrove: od ranih kritika i studija, preko razgovora i filmofilskih osvrti širokog spektra, niza tekstova posvećenih određenim autorima, radova u kojima se problematizira status domaće kinematografije (aktualnima i danas), sve do predgovora knjigama, sporadičnih zapisa i na kraju intervjua s Peterličem s kojima knjiga završava. Ovdje je, dakako, nemoguće dati ekstenzivni osvrt na svu tematsku raznolikost tekstova i disparatnost tema, budući da doista obuhvaća širok segment filmskoga stvaralaštva, a ujedno je, kao kompendij sabranih tekstova, vrlo šarolik, pa ćemo se stoga zadržati na nekim važnim aspektima koji možda nisu bili toliko vidljivi ili zastupljeni u ostalim posmrtno objavljenim knjigama.

Tipovi tekstova

Oprilike ih možemo sažeti u tri cjeline: rani tekstovi koje zbog nedostupnosti vjerojatno ni uže stručno čitateljstvo nije poznavalo, zatim promišljanja o raznim segmentima film-

ske djelatnosti, te “filmofilski” eseji i kritički osvrti na tadašnja filmska strujanja. U rane tekstove tako pripadaju interpretacije američkoga i francuskoga poslijeratnoga filma, zatim filmske kritike (kao što znamo, ima ih vrlo malo; Peterlić ih tijekom cijelog života nije napisao više od dvadesetak) i kraće studije objavljivane u tada najvažnijim novinama, tjedniku *Telegram* i legendarnom časopisu *15 dana*. U njima se autor ne bavi pojedinim filmovima ili trendovima, nego u širem spektru tematizira razne filmske fenomene, poput montaže kao “izgubljene filmske umjetnosti”, deficita kvalitetnih scenarija kao osnova svakoga dobrog filma, o tome zašto se hrvatski i jugoslavenski film slabo ili nimalo ne bavi sadašnjošću (tema koja je i danas kronično suvremena!), o hrvatskom “strahu” od žanrovskoga filma (što i nakon pola stoljeća ostaje bolna točka domaće kinematografije), ali također i komparativnim analizama filmske proizvodnje u kapitalističkim i socijalističkim zemljama, svagda precizno naglašavajući da filmova nema bez kinematografije, a nje pak nema bez precizno i jasno postavljenog sustava financiranja (u Hollywoodu prema pragmatičnom modelu zarade, a u Europi prema načinima financiranja nacionalnih kinematografija). Tu su također mini-eseji o filmskim zvijezdama (Peterlić će u kasnijoj fazi dosta pozornosti posvetiti tzv. “star sustavu” u kinematografskoj produkciji), o tadašnjim fenomenima koje se ne mogu sveći samo na filmske nego uključuju i socijalno-ideološke aspekte (primjerice u analizi Jamesa Bonda ili filma *Bonnie i Clyde / Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967/), upozorit će na neke dotad zanemarene fenomene (npr. prvi će shvatiti važnost epizodista u filmovima Johna Forda ili ponuditi malo drukčije razumijevanje opusa Sama Peckinpaha), te lucidno, već sredinom 1960-ih postaviti pitanje o parametrima kvalitetne i kompetentne filmske kritike.

U radovima iz 1960-ih postoje dvije teme koje se trajno provlače kroz njegove tekstove, a one se mogu (i moraju) iznova postavljati i

danas: gdje je mjesto jugoslavenskoga (danas hrvatskoga) filma unutar svjetskih filmskih tokova, i o edukativnom aspektu filmske umjetnosti, koja je tada bila u povojima, a upravo se Peterlić, osnivanjem filmske škole, obrazovnom TV-emisijom o filmu Televizije Zagreb iz 1980-ih kojoj je bio autor i voditelj, mnogim napisima o filmskoj “pedagogiji” i filmskom obrazovanju općenito, zauzimao za što snažnije postavljanje temelja institucionalnoga sustava koji bi film uzeo “za ozbiljno” kao sastavni dio obrazovnoga procesa. To pitanje aktualno je i danas, kada, bez obzira na to što se o filmu piše više nego ikad, formalni aspekt filmološkoga obrazovanja uvelike nedostaje, i to ne samo na institucionalnoj razini. Također, čitatelj će se iznenaditi nakon što pročita njegove kritičke tekstove o selekcijskom procesu i organizaciji pulskoga filmskoga festivala kojem još potkraj 1960-ih (a to doba smatramo iz mnogih razloga važnim u domaćoj kinematografiji) eksplicitno zamjera kaotičnost i veliku dozu improvizacije, ali i njegovoj procjeni hrvatske kinematografije 1990-ih koju smatra vrlo kvalitetnom, s čime se velika većina filmologa, kritičara i publicista danas nipošto neće složiti.

To je samo nekoliko primjera gdje uočavamo Peterličevu kritičku oštrinu koja će tijekom vremena, treba i to priznati, malo otupjeti i postati više koncilijantna spram izvanestetskih problema filmske umjetnosti. Treća tematska cjelina koju smo ovdje naglasili (tzv. filmofilski eseji) zapravo su kratke, ali koncizne i artikulirane skice redatelja i glumaca u kojima Peterlić možda i ponajviše pokazuje svoje majstorstvo i erudiciju, uspijevajući na nekoliko kartica stvoriti portret autorske osobnosti, što je zametak “velikih” studija koje će kasnije (1983. i 2002) objaviti pod naslovima *Ogledi o devet autora* i *Studije o devet filmova*, a koje su 2018. ponovno tiskane i objedinjene u jedan svezak jednostavnog naslova *Ogledi*. Gary Cooper, Alfred Hitchcock, Jeanne Moreau, Marlon Brando, Fritz Lang, Erich von Stroheim, Živojin Pavlović, Elizabeth Taylor, Humphrey

Bogart, Montgomery Clift – sve su to osobe koje Peterlić pedantno prikazuje poput leksikografske natuknice u kojoj je rečeno sve bitno, ali daleko od (po definiciji) strogoga i pomalo suhoparnoga leksikonskog stila, jer njegov je stil pisanja živ i dinamičan, novinski atraktivan u istoj mjeri koliko i filmološki kompetentan.

Izbor iz serije tekstova koje je Peterlić napisao u suautorstvu s Mirkom Bošnjakom (objavljivanih 1963. u *Telegramu*) značajan je doprinos razumijevanju onodobne društvene i umjetničke konstelacije. Naime, dva autora postavljaju važna pitanja koja se danas često zanemaruju, a iznova se pokazuju bolnim točkama nacionalne kinematografije, primjerice – kakva je idealna, a kakva stvarna pozicija filmskoga dramaturga, zašto se producentaska poduzeća nalaze u konstantnim dugovima i tko je “krivac” za nedostatke i probleme domaće filmske proizvodnje, kako debitantima omogućiti da snime svoj prvi film (i tada, a i danas, redatelji u kasnim tridesetima još uvijek se nazivaju “mladim snagama” ili početnicima), zašto se toliko malo filmova bavi svakidašnjim životom, odnosno sadašnjošću, tko zapravo odlučuje u filmskoj politici, itd.

Novi Peterlić?

Ovi tekstovi vrijedni su stoga što mnoge generacije Peterlića poznaju ponajprije kao filmskoga teoretičara, a manje kao esejista, kroničara (i oštrog kritičara) raznih društvenih pojava koje utječu na cjelokupan proces filmske proizvodnje, a samim time njihovo nepoznavanje utječe na krivu percepciju javnosti o stvarnim problemima domicilne kinematografije. U tom smislu, nekoliko kratkih, mahom prigodno napisanih tekstova iz kasnije faze (od 2000. nadalje) upućuje na kontinuitet autorovih promišljanja o toj temi. Nešto od toga jasnije je artikulirano u zadnjem poglavlju, u kojem se nalazi devet intervjua s Peterličem, gdje se jasno pokazuje njegova pozicija od Pulskog festivala 1965. sve do 2000. kada objašnjava zbog čega je prihvatio ponudu Ministarstva

kulture da bude novi povjerenik za film, preuzevši važan zadatak odlučivanja koji će se filmovi financirati za snimanje na temelju pristiglih scenarija, ustrajući na razlici kvantitete i kvalitete pri izboru.

Zaključno kazano, *Rani radovi* doista nam donose nešto novo, i možda bismo uz malo oklijevanja mogli reći da određeni pasaži djeluju i pomalo subverzivno – ne kao Žilnikovo istoimeno remek-djelo iz 1969, ali svakako otkrivaju jednog “manje poznatog Peterlića”. Ova zbirka tekstova još jednom pokazuje da je i u mladim danima Peterlić bio filmski autoritet, zadržavši kasnije sve odlike svojih ranih tekstova: bogatstvo stila, jasnoću izraza, kompetentnost u pisanju, raznovrsnost pristupa,

interpretativnu autentičnost i originalnost estetskih tumačenja autorskih opusa, te žanrova i filmskih tema. Ukratko, svega onog što ga je učinilo “ocem hrvatske filmologije”, kako su ga kasnije prozvali, s punim pravom i bez imalo lažne patetike u tom nazivu. Iz svega navedenog, mogli bismo zaključiti da su *Rani radovi* neka vrsta “autorske filmske čitanke”, da parafraziramo posmrtno objavljenu knjigu njegovih tekstova iz 2010. Oni koji su imali sreću osim tekstova i uživo slušati predavanja profesora Peterlića mogu samo još jednom zaključiti da je riječ o autoru čije strastveno i beskompromisno bavljenje filmom i svojevrsna misija davanja punog digniteta tom mediju i dalje ostaju neupitnima.

UDK: 791.633-051BULAJIĆ, V.(049.3)

Janko Heidl

Voluminozno o čovjeku koji je pokretao mase i pomicao planinske masive

Božo Rudež (ur.), 2015, *Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma*, Čakovec: Zrinski Čakovec

Veljko Bulajić, rođen u crnogorskom Vilusiju 1928, odrastao u Sarajevu, rane mladosti dijelom provedene u NOB-u, filmski školovan u rimskom Centro Sperimentale di Cinematografia, s životnim i umjetničkim stžerom u Zagrebu, nedvoumno jest jedan od najznamenitijih i najvažnijih hrvatskih i jugoslavenskih filmskih autora. "...do pojave Emira Kusturice najveća redateljska zvijezda socijalističke Jugoslavije", bilježi Tomislav Šakić u svom prilogu ovoj knjizi, "Bulajić – krunski svjedok polustoljetnog vremena", a isto je navedeno i na portalu Baza HR kinematografije.

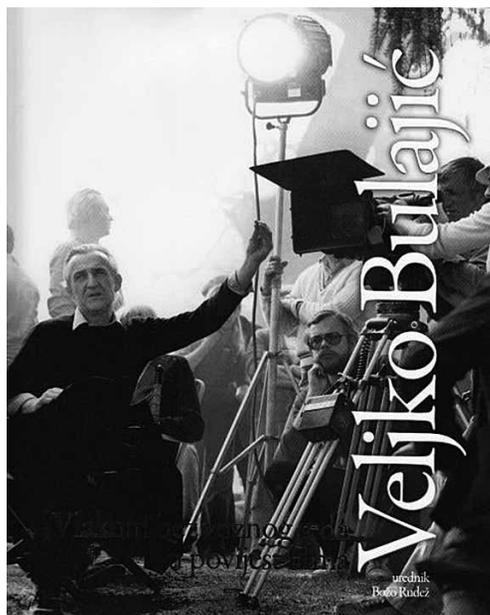
Takav status Bulajić je zavrijedio ponajprije središnjim, najpoznatijim djelom svoga opusa, kolosalnom *Bitkom na Neretvi* (1969), velespektaklom iz NOB-a snimanom više od godine dana, uz znatna, (vjerojatno) najveća proračunska sredstva uložena u neki jugoslavenski film (tadašnjih oko 12 milijuna dolara, izračunali su američki stručnjaci, uz neizračunljiv *gratis* doprinos Jugoslavenske narodne armije), angažman golemog broja ljudi, međunarodnih glumačkih uglednika (Orson Welles, Yul Brynner, Sergej Bondarčuk, Franco Nero...), svakovrsnih sredstava i silne tehnike, ali i uz znatan odjek kod publike i kritike, domaće i širom svijeta (drži se da je riječ o najgledanijem jugoslavenskom filmu svih vremena, u zemlji i u svijetu), među inime i nominacijom za Oscara u kategoriji filma s neengleskoga govornog područja. U povodu i nakon *Bitke na*

Neretvi za Bulajića su, što ne riječ, čuli svi, svaki Jugoslaven koji je i samo površno osluškivao što se zbiva u svijetu filma. Jer *Bitka na Neretvi* nije bila tek filmski ostvaraj nego i nezaobilazan društveni fenomen gorostasnih dimenzija. Među ostalim jedan od filmskih plakata oblikovao je sam Pablo Picasso, a maštu i šušur golicala su primjerice i svjedočenja o tome da je za potrebe filma srušen pravi most preko rijeke Neretve, nedaleko od Jablanice. U autobiografskoj knjizi *Blijeda sjećanja* (2010, Zagreb: Durieux) direktor fotografije Tomislav Pinter potvrđuje ovo posljednje: "Bulajić je odlučio srušiti pravi most. Nije imao drugog izlaza." Prethodno je, piše, srušen posebno izrađen "filmski most", maketa, no prigodom njegova rušenja za snimanje "od silnog dima, maketu, vrlo lijepo izrađenu, vidjelo se nije." Tijekom desetljeća podatak o dinamitiranju zbiljskog mosta hranjen je određenom dozom misterioznosti pa Nenad Polimac u *Leksikonu YU filma* (2016, Zagreb: Ljevak) piše kako postoje dvojbe oko toga je li ta najspektakularnija scena stvarna ili simulirana. Pinter se lakonski blijeđo sjeća i predstavljanja *Bitke na Neretvi* domaćoj i svjetskoj javnosti: "A onda je došla premijera u sarajevskoj Skenderiji. Bulajić je to organizirao u svom stilu, glamurozno. Bilo je tu zvijezda i zvjezdica, ličnosti iz političkog, javnog i kulturnog života. Za mnoge je prisutnost na premijeri *Neretve* bila stvar prestiža." O grandioznosti jedinstvenog događaja održanog

na Dan Republike, 29. studenoga 1969, mnogo opširnije i sočnije piše Ivo Škrabalo u knjizi *Između publike i države – povijest hrvatske kinematografije 1896–1980* (1984, Zagreb: Znanje).

Među tim “svima” koji su čuli za Bulajića, malo tko mu ne bi znao odrediti profesiju, pa i imenovati pokoji njegov film – osim *Bitke na Neretvi* zacijelo i *Kozaru* (1962), vjerojatno i prvijenac *Vlak bez voznog reda* (1959) (kojim se dotadanji malne anonimac, piše Škrabalo, “nametnuo kao filmski stvaralac od formata”), moguće i *Uzavreli grad* (1961), a sva je zgoda i još poneki, ovisno o gledateljskim sklonostima i okolnostima. Vjerojatno je da bi mu tkogod iz puka pripisao i *Sutjesku* (Stipe Delić, 1973) ili koji drugi partizanski (vele)film prije negoli neke njegove vlastite filmove poput *Rata* (1960) ili *Pogleda u zjenicu Sunca* (1966), što govori o tome da je Bulajićevo ime ponajprije vezano uz pojam ratnoga, NOB-ovskog spektakla kojemu u nas i jest začetnik, pa i najvjestiji, nenadmašen oblikovatelj. Mada od sredine 1970-ih njegovi filmovi nisu budili toliko opće pozornosti kao prije, iako je imao čak petnaestogodišnju redateljsku stanku između *Donatora* (1989) i *Libertasa* (2006), a potom gotovo desetogodišnju do jednosatnoga dokumentarnog *Mjesta sjećanja: Vukovar* (2015), odnosno dvanaestogodišnju do snimljenoga, ali još neprikazanoga *Bijega do mora*, prisutnost Bulajićeve znamenitosti nije “iščilila” ni do danas kao što se, na priliku, više-manje dogodilo svojedobno također poprilično znanim sineastima Vatroslavu Mimici ili, onomad, Branku Baueru, kad su počeli rjeđe realizirati filmove i prestali s radom.

O svojim velebnim djelima s temom NOB-a, *Kozari* i *Bitki na Neretvi*, Bulajić zbori ovako, u razgovoru s kritičarom Deanom Šošom “Ta divna filmska priča”, objavljenom u ovoj knjizi: “Imao sam dva velika problema pripremajući *Kozaru*. Želio sam realizirati film različit od dotadašnjih partizanskih filmova, razbiti ideološku strukturu naših ratnih filmova koji su bili opterećeni komesarskom partizanimom, duhom koji nije niti postojao u



ratu nego je kasnije, naknadnom ideološkom pameću izmišljen. Drugi veliki problem bio je kako na produkcijskom, europskom nivou, realizirati taj film, kao i kasnije *Neretvu*”. U istom razgovoru kaže i ovo: “Od nastanka naše kinematografije filmska kritika živjela je nekakav svoj ideološki život. Neki su zanimljivi filmovi ostali bez adekvatne podrške filmske kritike jer su tako disale redakcije dnevnih listova i tjednika. Zbog toga sam kritike mojih filmova iz inozemnog tiska nastojao plasirati u našem tisku. Kritike prenošene iz *Paese sera*, *New York Herald Tribunea*, *Le Mondea*, *La Stampe* ili *Varietyja* za domaći su tisak bile zanimljive i za moje filmove bitne.”

Nebrojene su krupnice i sitnice koje bismo mogli navoditi kao obilježja lika i djela Veljka Bulajića – potpisnika četrnaest cjelovečernih igranih, po jednoga cjelovečernjeg i srednjometražnog te šest kratkih dokumentarnih filmova i dvije dokumentarne televizijske serije – no ova šačica spomenutih možda može poslužiti kao svojevrsan korelat strategija kojima je oblikovana monografija *Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma*.

Bilo bi, zar ne, neprilično da monografija o sineastu koji je otprve, ambiciozno, kako i

valja, težio snažnom zamahu i krupnom, veličajnom zahvatu te epskoj raskoši stvaralačkog izraza, objavljena pet i pol desetljeća nakon njegova značajnog prodora na kartu ovdašnje kinematografije *Vlakom bez voznog reda*, i sama ne bude na prvi pogled impresivna tiskovina. Takvom autoru ne može biti posvećen neki knjižurak, pa ni kakva "obična" knjiga koju se samo tako uzme i prolista usput, možda čak i s nogu. Riječ je o izdanju što broji 432 stranice, ovelikog je formata (24 × 27 cm), poteško (1,8 kg), tvrdo ukoričeno, tiskano na tzv. sjajno-masnom papiru i sadrži obilje odličnih, uglavnom velikih reprodukcija fotografija, crno-bijelih i u boji, iz filmova, sa snimanja, Bulajića u društvu prodičenih osoba. Tvorevina naprosto dimenzijama i težinom zahtijeva da joj se pri rukovanju posveti posebna pozornost – htio-ne htio, čitatelj je mora primiti s dvije ruke, naći komotniji smještaj na kojem će je listati ili čitati, raščistiti površinu na kojoj je kani otvoriti, a ni u biblioteci je ne može tutnuti ondje gdje stoji većina knjiga, nego na prostraniju policu što je zauzima časno društvo enciklopedija i drugih uobičajeno voluminoznijih izdanja. Nije to, doduše, prva takva monografija nekog hrvatskog filmaša – u kategoriju kapitalaca pripadaju primjerice i one o Antunu Vrdoljaku (*Antun Vrdoljak*, 2007, Školska knjiga), Nedeljku Dragiću (M. Ajanović, *Čovjek i linija*, 2014, HFS/ DHFR), Zvonimiru Berkoviću (D. Nenadić, N. Polimac /ur./, *Berković*, 2016, HFS), Nikoli Tanhoferu (D. Nenadić, S. Kolbas /ur./, *Tanhofner*, 2016, HFS/DHFR), Tomislavu Gotovcu (čak dvije: D. Nenadić, A. Battista Ilić /ur./, *Tomislav Gotovac*, 2003, HFS/MSU; i M. Šuvaković, K. Orelj, D. Šimičić, N. Šuković /ur./, *Anticipator kriza*, 2017, Rijeka: MMSU), dok je ona o Dušanu Vukotiću (*Zaboravljeni vizionar*, 2013, NZCH, Skaner studio) zapremninom još impozantnija – no protagonistu koji je zdušno pokretao mase i, figurativno, pomicao planinske masive ("...umješnom i uspješnom produkcijom konstrukcijom /*Bitke na Neretvi* Bulajić je/ učinio nešto što će imati krupnih posljedica u narednom desetljeću razvoja domaće kine-

matografije: uspio je ponovno zainteresirati državu da se neposredno angažira u financiranju filmske proizvodnje", Škrabalo, *Između publike i države*), masivnost uknjiženog osvrta pristaje podrazumijevanom prirodnošću.

Kao što se u javnom plasmanu filmova Bulajić volio služiti mišljenjima inozemnih kritičara i recenzenata, i u ovoj se knjizi vodilo računa o tome da je ispune tekstovi autora kako većine socijalističkih republika, današnjih država bivše SFRJ, tako i stranih, filmologa, filmskih kritičara, Bulajićevih suradnika i uglednika s drugih umjetničkih područja, kako autora mlađih naraštaja koji (vjerojatno) ispisaše nove, retrospektivne tekstove, tako i autora koji su se osvrtao neposredno, bez vremenskog odmaka, u povodu premijera nekoga od Bulajićevih filmova, a čiji su izvorni tekstovi ovdje preneseni. (Nažalost, nisu navedeni datumi ni izdanja prve objave, iako se u većini slučajeva može razaznati koji film bje neposredan povod za razmatranje.) Time je, bez dvojbe, dosegnut "europski nivo", odnosno Bulajićevo je filmsko stvaralaštvo i na taj način – nakon što su mu mnogi filmovi nagrađeni uglednim inozemnim nagradama i prikazivani diljem svijeta – izdignuto s lokalne, tuzemne ravni, na širu, europsku, pa i svjetsku, pogotovo uzmemo li u obzir da su pribilježeni i pohvalni citati velikana poput Orsona Wellesa, François Truffaut, Georges Sadoula, Marcela Martina, Sergeja Bondarčuka, Grigorija Čuhraja, Andrzeja Wajde, Alberta Moravie... Kao svojevrstan kuriozum vrijedi spomenuti da je riječi hvale o Bulajićevim ranim filmovima, *Ratu* i *Uzavrelom gradu*, zapisivao i tadašnji već afirmirani kinoklubaš Dušan Makavejev, sineast, reklo bi se, s druge strane zamišljene kinematografske barikade.

Prvi dio monografije čine ocrti Bulajićevih cjelovečernjih filmova, zaključno s *Libertasom*, iz pera slovenskoga filmskog kritičara Matjaža Zajeca. Središnji, najdulji, donosi esejističke tekstove autora izabranih po gore opisanom sistemu, potom slijede tri kraća razgovora s Bulajićem što su ih, u raznim raz-

JANKO HEIDL:
VOLUMINOZNO
O ČOVJEKU KOJI
JE POKRETAO
MASE I
POMICAO
PLANINSKE
MASIVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Uzavreli grad
(1961) Veljka
Bulajića

dobljima, vodili Dean Šoša te novinari Kemal Mujičić (“Veljko Bulajić maestro filma”) i Pero Zlatar (“Veljko Bulajić između nagrada i zabrana”), a u kojima Bulajić ne zalazi posebice u izvedbene pojedinosti nastanka filmova, niti naročito osvjetljava labirinte stvaralačkih putova i postupaka, već je razmjerno štur i tajanstven, gdje se čini i nevoljki, no svakako zanimljiv ispitanik i sugovornik koji dobitne karte svojih provjerenih taktika ne otkriva nepotrebno. Opus zaokružuje filmografija, zaključno s *Mjestom sjećanja: Vukovar*, uz koju su ponuđeni mnogobrojni izvadci iz kritika te citati izjava relevantnih i znamenitih osoba o pojedinim filmovima, kao i zapisi o nagradama i priznanjima.

Dok se uz uobičajeno mnijenje o Bulajiću kao sineastu, uz njegove autorsko-umjetničke sposobnosti često, uglavnom nerazdruživo vežu i one producerske, a uz umjetničko-emocionalni dojam što ga ostavljaju njegovi filmovi i priče o njihovim cijenama, proračunima i načinima namicanja sredstava (nekoć su u optjecaju bili popularni pojmovi kao što su “dr-

žavni”, “dvorski”, “Titov”, “prvi”, “sistemski” redatelj ili “režimski čovjek”), urednička težnja ovog izdanja očito je bila izbjeći popudbinu te vrste, usredotočiti se na sama djela kao takva i na njihov recepcijski učinak te na prepoznatljive niti i odlike Bulajićeve redateljsko-autorskog svijeta i izvedbenih postupaka. Zanimljivo, o Bulajićevim vrlinama koje se uobičajeno ne ubrajaju u užeredateljske, iako to nedvojbeno jesu u širem smislu i premda uvelike pridonose mogućnosti samog nastanka filma kao i njegova daljnega života pred javnošću, pišu tek dvojica bliskih mu suradnika, književnici i suscenaristi Mirko Kovač (“Bulajićeve filmovi u dosluhu s vremenom”) i Ivo Brešan (“Kvaliteta u svijetu potvrđena”), koji među njegove stvaralačke talente opravdano ubrajaju upornost, strpljivost, radnu energiju, radišnost, komunikativnost...

U analitičkom smislu, najdojmljivijim se čini već spomenuti tekst hrvatskog filmologa Tomislava Šakića, nadahnuto izvezen oko parafraze stihova Branka Miljkovića koji pita mogu li “slobodni ljudi da pevaju o slobod-

di na isti način kao kada su tokom rata o njoj sanjali?”, koja je, drži Šakić, bila trajni obzor jugoslavenske kinematografije položene na hegemoniju jednog diskursa, ideologije definiranja individualnoga kroz kolektivno. Bulajić, nastavlja Šakić, vjeruje u moć naracije, ali i u istinitost izvanfilmske velike pripovijesti kojoj su njegove priče svjedoci, a njegovi filmovi o svome dobu svjedoče bolje i više nego mnogi drugi, jasno pokazujući ideološku indoktrinaciju monolitnog, poslijeratnog doba, ali i njegov idealistički, revolucionarni zanos, ne tražeći i ne prozivajući krivce te vazda s iskrenim humanizmom, unatoč tomu što ih napućuju mahom likovi-simboli.

U tekstu “Bulajić u zemlji čuda”, napisanom nakon premijere *Velikog transporta* (1983), srpski će filmaš i filmski kritičar Slobodan Novaković, kao i Šakić, Bulajićev opus nastojati razvrstati u trilogijske jedinice, no one će u njegovu viđenju biti različite što, dakako, potvrđuje raznolikost interpretacijskih mogućnosti i pogleda interpretatora, ali i plodnost podloge od samih filmova na kojoj uspješno mogu nicati i cvjetati različiti uvjerljivo valjani diskursi. I Novaković smatra da Bulajićev opus, temeljen na realističkoj naraciji i formiran, veli, s velikom moralnom i autorskom dosljednošću, tumači nacionalnu povijest kao dramatičnu sudbinu vjekovima ugrožavane, ali vitalne narodne mase u neprekidnom uskomešanom i dijalektičkom revolucionarnom kretanju.

I većina će ostalih autora – hrvatska kritičarka Mira Boglić (“Filmski rukopis Veljka Bulajića – epičar, lirik i realist”), srpski kritičar Milutin Čolić (“Kozara – veličina i snaga duha”), poljski povjesničar Henryk Zieliński (“Nema kraja velikom ratu”), španjolsko-talijanski scenarist i publicist Vicente A. Pineda (“Skopje ‘63 – simfonija izmučenog grada”) – na ovaj ili onaj način uočiti i istaknuti snagu Bulajićevih filmova kao ovdašnjih društveno-povijesnih svjedočanstava s jakim okusom autentičnosti. Razmatrat će se, neizbježno, konstruktivni lajtmotivi gibanja, pokreta, mobilnosti, kolone, željeznice, korskih istupa, supostavljanje i

sljubljuvanje odnosa masa–pojedinaac, dramaturško-oblikovne silnice krugova i smjerova te sprega klasične pripovjednosti i mozaičnosti, kao i provodno tematiziranje, Bulajićevim riječima, “idealista koji pruža otpor, koji se bori i koji, otkako je svijeta i vijeka, strada”, a višekratno će se spomenuti i “rudimentarnost” režije, koju Boglić, u tekstu pisanome u povodu *Visokog napona* (1981), formulira ovako: “U dramatskim epovima Bulajićev stil je potpuno čist i ne postavlja pred kritičara mnogo zagonetki, osim možda te svoje čistoće.”

Tekstom “Bulajićeve vrline – profesionalizam, prijateljstvo i povjerenje” hrvatski producent međunarodne karijere, Oscarovac Branko Lustig anegdotalno će se osvrnuti na zajednički rad na *Kozari*, tijekom kojega ga je Bulajić izvukao iz politički uzrokovane nevolje tzv. verbalnog delikta, i *Pogledu u zjenu Sunca* (1966); hrvatski povjesničar filma Daniel Rafaelić prisjetit će se u prilogu “*Bitka na Neretvi – film nad filmovima*” kako je na Moskovskom filmskom festivalu 2010. gledao savršenu kopiju *Bitke na Neretvi* i prozboriti o tome da u nas takve kopije više nema (“Ne postoji nova restaurirana kopija filma – ne postoji originalni negativ.”). O *Velikom transportu* iznimno nadahnuto, impresionističko-analitički poetizira talijanski filmski kritičar Ugo Casiraghi (“Elegija o zelenom i plavom”); osoban pogled na *Čovjeka koga treba ubiti* (1979) koji ga se silno dojmio kad ga je gledao u specifičnom raspoloženju izazvanom specifičnim povijesnim okolnostima, uoči referenduma o crnogorskoj nezavisnosti, dat će bosanskohercegovačko-crnogorski književnik i novinar Andrej Nikolaidis tekstom “Legenda – kompleksan politički film”, a kratak proslav “Filmovi iznimne umjetničke vrijednosti” potpisuje hrvatski filmski publicist i arhivist Mato Kukuljica koji je naveden i kao inicijator rada na ovoj monografiji, još daleke 2008.

Baveći se ponajprije dičnim postignućima i dosezima djela Veljka Bulajića, uz uvrštavanje tek pokoje negativne opaske (npr. “dramaturški nemušta *Bitka na Neretvi*”, Šakić;

JANKO HEIDL:
VOLUMINOZNO
O ČOVJEKU KOJI
JE POKRETAO
MASE I
POMICAO
PLANINSKE
MASIVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Veljko Bulajić

“filmom *Rat* je potpuno promašio, to je film za malu djecu”, iz osvrta Nicolasa Bunmeta) i zanemarujući teme njegova filmaško-kinematografskoga djelovanja koje slove za spornije, monografija *Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma*, unatoč fizičkoj pozamašnosti, nije djelo koje će čitatelju otkriti “sve što bi htio znati” o Veljku Bulajiću i njegovim filmovima. No malo koja, ako ijedna monografija (kao i biografija ili autobiografija) može doći do tog ideala. Svaka monografija se, je li, izrađuje u slavu svog subjekta, a budući da je život i djelo nekog čovjeka, osobito onoga tko

je mnogo postigao, ionako nemoguće posve zaokruženo utisnuti u jednu knjigu, kolika god ona bila, nužno je odabrati dominantno gledište i osvjetljenje i u njima ugoditi cjelinu. Iako je poklekla ondje gdje, nažalost preuobičajeno, klecaju mnoga izdanja, na planu lektorske pozornosti, knjiga *Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma* dostojno reprezentira slikopisno djelo svoga protagonista, s dobro odvažanim omjerom stručnoga i popularno-populističkoga što, uostalom, i jest jedna od izraženijih časni namjera i karakteristika njegovih filmova.

UDK: 791.633-051BELAN, B.(049.3)

Janko Heidl

Uvijek prisutan zaboravljenik

Željko Ivanjek, Nenad Polimac (ur.), 2019, *Branko Belan – Zaboravljeni klasik*, Zagreb: Profil

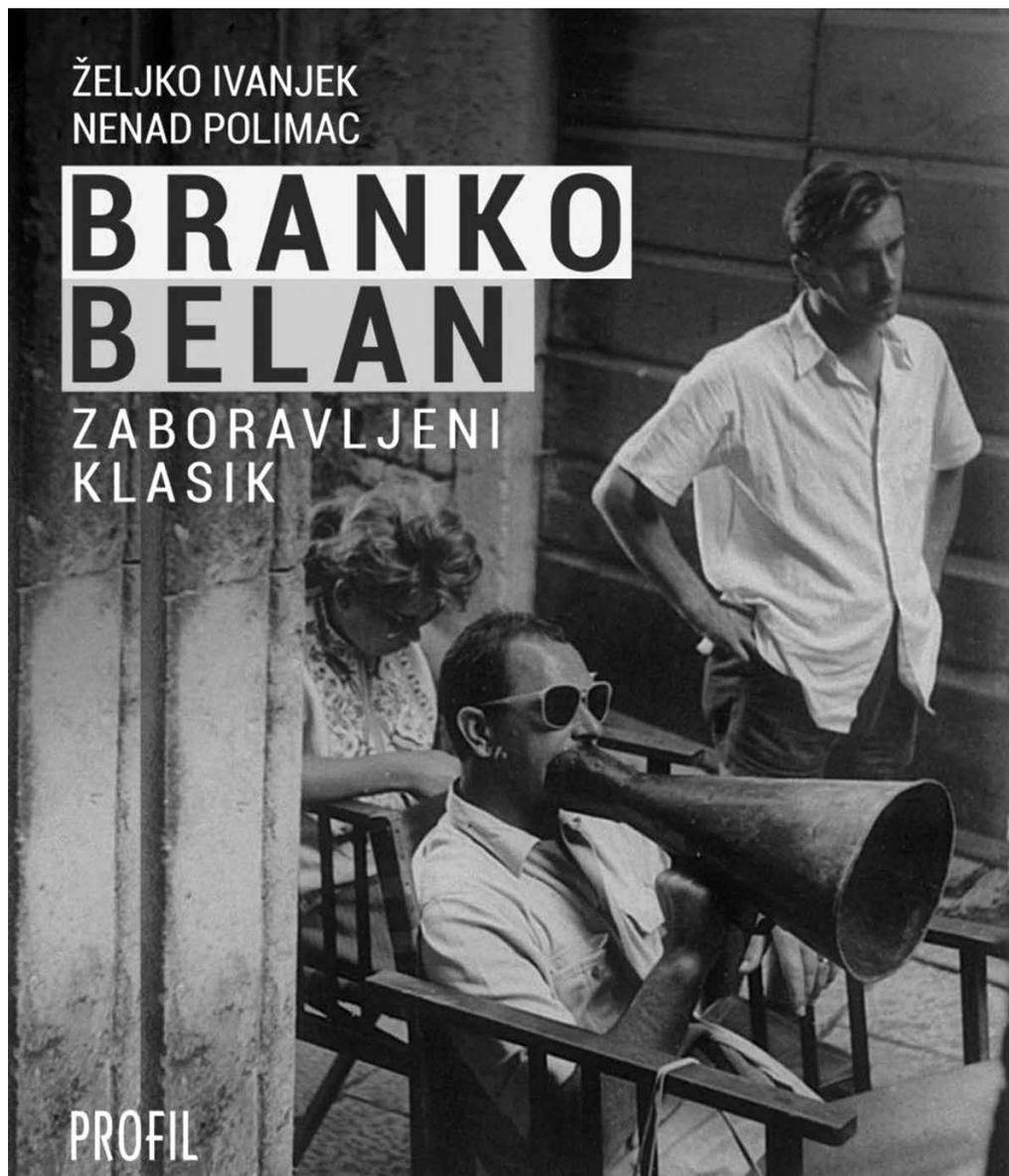
U uvodnoj riječi monografije *Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma* urednik Božo Rudež među ostalim ističe kako je Veljko Bulajić, “jedinstvena ličnost u hrvatskoj, jugoslavenskoj, europskoj i svjetskoj kinematografiji.” (2015: 9) Bulajića, nema spora, rese karakteristike jedinstvenosti, barem u hrvatskim i jugoslavenskim okvirima – neke od izrazitijih su širina i snaga produkcijskoga zahvata, dugotrajnost karijere, umješnost plasmana i popularizacije svojih filmova u zemlji i u svijetu. No kad je riječ o hrvatskoj kinematografiji razdoblja između Drugoga svjetskoga i Domovinskoga rata, gotovo da i nema redatelja cjelovečernjeg igranoga filma čije djelovanje nije bilo na ovaj ili onaj način jedinstveno, u smislu različitosti od ostalih trudbenika iste profesije.

Jedni su jedinstveni po neobičnim karijernim putanjama, u mnogih uz povremene zastoje i tzv. nerazumijevanja s publikom, kritikom i producentom (državom) – od politike se u maloj zemlji nije moglo pobjeći, pa nisu bila rijetka “tiha zamrzavanja rada” ili (privremena) “odstranjivanja” iz kinematografije – drugi po tome što su, iako ponajprije doživljavani filmskim redateljima, imali i uspješne druge karijere, ne uvijek izravno vezane uz film. Među prve možemo primjerice svrstati Krešu Golika kojemu je desetak godina bio onemogućen aktivan redateljski rad, nakon što je otkriveno da je 1942. u tjedniku *Ustaša* objavio pripovijetku *Ustaša se živ ne predaje* i za nju bio nagrađen; Vatroslava Mimicu koji je nakon umjereno uspješnoga igranofilmskoga početka

neočekivano postao prvakom animiranoga filma i onda bljesnuo kao najizrazitiji modernist hrvatskog cjelovečernjega igranog filma, da bi mu redateljska karijera jednostavno zamrla dok je još bio itekako sposoban i, kako reče, voljan nastaviti; ili Branka Marjanovića koji se, nakon tri igranofilmska okušaja, pod društveno-političkim pritiscima povukao u snimanje kratkih dokumentarnih filmova o prirodi i, kako nekom prigodom spomenu, imao manje problema sa životinjama nego s nekim ljudima.

U višekarijerne autore ubrajamo primjerice redatelja, novinara, komediografa, slikara, dovitljivoga kulturnog poduzetnika Fadila Hadžića, ili Zvonimira Berkovića koji je stekao ugled i kao novinski društveno-kulturni komentator-kolumnist. Životno-djelatni put Antuna Vrdoljaka obuhvaća pak obje kategorije – redateljsko djelovanje bilo mu je onemogućavano te je nekoliko godina maloprivredivao peradarstvom, a uz to što je u film ušao kao glumac (diplomirao je glumu na zagrebačkoj Akademiji za kazališnu umjetnost; bio je prva muška filmska zvijezda SFRJ; nagrađen je dvjema Zlatnim arenama za glumu), profesionalno se bavio i novinarstvom, bio je visok politički i sportski funkcionar (potpredsjednik Republike Hrvatske, osnivač i predsjednik Hrvatskog olimpijskog odbora) te ravnatelj Hrvatske radiotelevizije.

Zagledamo li se pomnije, malo je koji hrvatski filmski redatelj razdoblja SFRJ imao stabilnu, postojanu karijeru čovjeka koji se “normalno” bavi svojim poslom, kao što nam



se danas čini djelovanje nekih suvremenih hrvatskih filmskih redatelja kao što su Zrinko Ogresta, Dalibor Matanić, Ognjen Sviličić, Antonio Nuić...

Zaboravljeni klasik?

No čak i u tom obilju karijernih "anomalija", karijera Branka Belana (1912–1986) nada se jednom od najosebujnijih. *Branko Belan: Zaboravljeni klasik*, naslov knjige što je potpisu-

ju filmski kritičar Nenad Polimac (1949) i književni kritičar, publicist, novinar, TV scenarist i redatelj Željko Ivanjek (1954), upućuje nas na nit vodilju, tezu o nepravdnoj i neopravdanoj "zaboravljenosti" Branka Belana, koji je svojim djelom zavrijedio mnogo veći ugled i znamenitost. Iako ni danas, odnosno posljednjih desetljeća nije odveć, odnosno doista poznat, čini se da je sad ipak manje zaboravljen – barem kao filmski autor – nego što je bio u

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

petnaestak godina dugom razdoblju, od početka 1960-ih do sredine 1970-ih, kad je njegovo djelo tada mladim filmofilima i filmskim kritičarima bilo gotovo posve neznano, a otkriveno zagrebačkim retrospektivnim projekcijama hrvatskoga filma u izboru Zorana Tadića (tribine Društva filmskih radnika Hrvatske, 1975–76) i potom, susljedno, Hrvoja Turkovića (MM centar Studentskoga centra, 1976). Neposredan rezultat bio je studiozan tekst “*Koncert – Geneza Koncerta*” Nenada Polimca (1976) i objava opširnoga razgovora što su ga s Belanom vodili Tadić, Turković i Srećko Jurđana (1977) u časopisu *Film*. Revalorizacija, izvlačenje *Koncerta* iz zaborava i iz zapečka “nevažnih”, uspjela je, i taj, u doba premijere neshvaćen i otpisan film, otad pripada kanonski uglednim ostvarenjima kinematografske nam prošlosti te se vazda nalazi među odomaćenim kandidatima za vrh popisa najboljih hrvatskih filmova svih vremena, iako recepcija budućih kritičara neće uvijek biti unisono i bezrezervno pohvalna.

Isprva činovnik zaposlen u Uredu za oblikovanje cijena Ministarstva za obrt i trgovinu, Belan 1947. napušta tu državnu službu da bi se mogao baviti filmom, kamo ga je očito “pozvalo srce”, i iste godine, sad zaposlen u Jadran filmu, postaje redateljem kratkoga dokumentarnog filma *Elektrifikacija*, kao zamjena drugim obvezama spriječenom Branku Marjanoviću. Nakon još četiri kratka dokumentarna filma, među kojima se *Tunolovci* (1948) drže vrhunskim, snima ambiciozno osmišljen i izveden *Koncert* (1954), djelo, drži se, ispred svoga doba – u ovdašnjim okvirima – u neskladu s vrednovateljskim standardima većega dijela tadašnjih kritičara prirodom okolnosti ukotvljenih u normativnu perspektivu klasičnoga stila, a svakako odveć izvan granica službenovladajućih društveno-političkih težnji i poželjnih, odnosno zadanih smjerova. Neizravno, ali osjetno, štono riječ, nepoćudno. Ante Peterlić tumači: “To je jedan od prvih filmova hrvatske kinematografije koji ne govori ‘iz sistema’, unutar koordinata poželjnog diskursa” (2012c: 172), a

“na kraju filma lice junakinje nije ozareno srećom, iako su njezini najdublji ideali ostvareni” (2012a: 114). To, dakako, nije “ispravna” slika društva u kojem su “svi materijalni problemi riješeni (...) u kojem nema klasnih razlika i, izuzmu li se ‘ostaci klasnog neprijatelja’, nema ničega što bi moglo ugroziti sklad i sreću tog društva” (Peterlić, 2012a: 113).

Ili kako piše Turković: “Ideološka nepoćudnost *Koncerta* (...) bila (je) u činjenici da *Koncert* očito ne dopušta da je moguć ‘moralistički program promjena’ u povijesti – što socijalistički program jest bio, po pretpostavci i po uzurpaciji” (2005: 308). Ipak, Belan razmjerno brzo dobiva prigodu za režiju novoga cjelovečernjeg igranog filma, *Pod sumnjom* (1956), u produkciji Bosna filma. Nevolje s tim djelom otpočinju producentsko-cenzorskim izmjenama u scenariju, potom i u montaži, a između toga svojevrskom autorovom očajničko-revoltirano-inatljivom autocenzurom tijekom snimanja. Nakon prikazivanja na filmskom festivalu u Puli kritičari ga nisu hvalili, gdje gdje će se napisati da je sasjećen, no po glasovima publike bio im je četvrti najmiliji u ponudi. I *Koncert* i *Pod sumnjom* prodani su u inozemstvo i oba su vratila uložena sredstva. *Pod sumnjom* je čak ostvario znatan prihod iako se nije našao u redovitoj distribuciji na domaćem tlu. Dakle, nije bila riječ o promašajima s kakvima se nisu susretali drugi filmaši i s kakvima se autori drukčijih svojstava nisu gdje gdje nosili.

U završnom poglavlju *Zaboravljenoga klasika*, zanimljivoj *Kronologiji života*, što je potpisuje i netipičnim karakterizacijskim umetcima uredjuje Belanov sin Luka Vid, jedna od crtica bilježi: “(1975. Belan) ... zapošljava novu kućnu pomoćnicu... na toj nevjerovatno zahtjevnoj poziciji izmijenit će se dvadesetak žena svih dobnih skupina i provenijencija.” Možda je “nevjerovatna zahtjevnost” Branka Belana došla s godinama, no s obzirom na raznorazne druge indicije provučene i u ovoj knjizi i u drugim tekstovima o Belanu, kao i na znakovitost same sinovljeve odluke da unese takvu kon-

tekstualno bizarnu pojedinost, ta vitica navodi na pomisao da Belan nije bio nesklon pretjerivanju, možda i zagorčavanju samomu sebi. Utoliko je moguće da ga se objektivno nepovoljan, ali ne i posve porazan ili nečuven saldo njegova dva “velika” filma kosnuo odveć snažno. U retrospektivnom osvrtu “Povratak u nered” na Belanovu knjigu *Sintaksa i poetika filma: teorija montaže* (Filmoteka 16, Zagreb, 1976), prvo djelo o montaži iz pera hrvatskog autora, Slaven Zečević lucidno primjećuje i formulira: “Ako ne ustrajavamo na mogućoj ideološkoj pozadini Belanovih autorskih sukoba, njegov slučaj formalno nije drugačiji od npr. redatelja unutar američke studijske kinematografije koji su također doživljavali stalna upletanja producenata. No u Belanovu slučaju (a time i teže za njegovu karijeru), cijela bivša država ili barem republika bila je svojevrсни filmski producent čiji su marljivi podanici pazili da odstupanja od norme (u stvaranju) budu što manja. Belana bismo mogli dakle smatrati žrtvom socijalističke inačice studijske produkcijske strukture, što je hrvatski film u svojim formativnim godinama višestruko predstavljao.” (2008: 74)

Isход inicijalne omalovaženosti podcijenjenog *Koncerta* i od samog autora nevoljenoga *Pod sumnjom* bio je brz put prema njihovu zapostavljanju i tavorenju, a da nevolja bude zbiljskija i veća, kopije *Pod sumnjom* bjehu jedva dostupne (zagubljene, izgubljene?) – na zagrebačkoj retrospektivi Belanovih filmova 2004. u KIC-u prikazana je jedina kopija koju u optjecaju ima Kinoteka BiH, tzv. nulta kopija, inače namijenjena usklađivanju razine svjetla, a ne javnomu prikazivanju.

Do 1960. Belan je režirao još četiri kratka dokumentarna filma te 1966. kratki igrani *Dobričina*, među kojima na visokoj cijeni ostadoše poetični *Mediterranski prozori* (1960), dok ostale ne hvale ni redateljevi prevrednovateljski poklonici. Godine 1960. marno se okreće novoj karijeri, onoj proznoga pisca – do 1967. objavljuje čak šest romana i zbirki novela – a nakon toga objavljuje nešto rjeđe. Romanesknii

prvijenac *Kutija od ebanovine* (1960) nagrađen je Nagradom grada Zagreba, *Biografija utopljenice* (1962) i *Obrasci mržnje* (1964) drže se pionirskim koracima našeg podneblja u kriminalistički roman, za znanstvenofantastični *Utov dnevnik* (1982) dobiva (kao prvi hrvatski pisac) jugoslavensku nagradu SFera u kategoriji romana.

Odjeci i kritike

Godine 1970. jedan je od utemeljitelja i, do umirovljenja 1979, voditelj Katedre za montažu na Akademiji za kazalište film i TV u Zagrebu, a uz prozu objavljuje i tri filmskoteorijske knjige – *Scenarij – što i kako* (1960), *Sjaj i bijedu filma* (1966) i spomenutu *Sintaksu i poetiku filma*. Prozne radove te filmološke članke, studije i eseje, u časopisima, dnevnom i tjednom tisku objavljuje, zapravo, već od 1952, pa do kraja života, i to ne nezapaženo – 1969. nagrađena mu je priča “Neuhvatljive niti dobrote” na natječaju u *Večernjem listu*; 1978. osvaja nagradu Saveza novinara Jugoslavije Dušan Timotijević kao najbolji TV kritičar; neka djela su mu i prevedena. Bio je, usto, urednik *Filmske revije* (1950–1952), urednik *Telegrama* (1963–1973), na Radio Zagrebu emitirano je više njegovih radio-igara, izvedene su mu tri TV drame. Prevodio je beletristiku i filmskoteorijske knjige. Godine 1980. dobio je Nagradu “Vladimir Nazor” za životno djelo.

U tekstu “Branko Belan, najzreliji režiser kinematografije 50-ih kojeg je uništila cenzura”, osvrtu na knjigu *Zaboravljeni klasik*, Jurica Pavičić u *Jutarnjem listu* prisjeća se kako je 1970-ih i 1980-ih gutao Belanove tekstove o filmu i TV-u u *Slobodnoj* i *Nedjeljnoj Dalmaciji* “u kojima je Belan puno pisao” i njegovi su tekstovi Pavičiću bili “ulaz u svijet analitičkog gledanja filma” (2019). Smijem li dodati osobno nepouzdanu sjećanje, maglovito mi se čini da sam za Belana čuo već na prijelazu 1970-ih u 1980-e, tj. da su ga stariji gdjekad znali spominjati kao zanimljivog i relevantnog autora tekstova o televiziji i filmu u spomenutim novinama koje



Prizor iz filma
Koncert (1954)
Branka Belana

su se u Zagrebu, dakako, čitale manje negoli u Pavičićevu Splitu. Na temelju nabrojenoga, čini se da je Belan od kraja 1940-ih do kraja života bio neprestano javno aktivan i medijski prisutan, usto i nagrađivan i revaloriziran, što ostavlja dojam da su osnove aure “zaboravljenosti” barem donekle nesigurne.

Tijekom desetljeća o Belanovu uz film vezanome djelu opširno su, ozbiljno i uglavnom pohvalno, u uglednim tiskovinama pisali prvaci hrvatske filmske kritike, filmologije i historiografije više generacija: Hrvoje Lisinski, Ivo Škrabalo, Polimac, Turković, Tadić, Zečević, Nikica Gilić, Tomislav Šakić, Tomislav Čegir. Fotografija iz *Koncerta* nalazi se na naslovnici jedne od dviju knjiga o povijesti hrvatskog igranog filma, Gilićeva *Uvoda u povijest hrvatskog igranog filma*, Polimac je u *Leksikonu YU filma* uvrstio *Koncert* među najbolje jugoslavenske filmove (u poglavlju “Najbolje od YU filma” nalaze se 72 filma, od čega je tridesetak hrvatskih). Još 1954. scenarij *Koncerta* tiskan je u više publikacija (*Filmski vjesnik*, *Novela-film*)

te kao samostalno izdanje (naklada Hrvatske seljačke tiskare), uz nemalen Desničin pogovor u kojem zastupa svoj pogled na autorstvo scenarija. U svemu, o Branku Belanu ispisana je zapravo vrlo solidna “rasuta monografija”. Osvrti, doduše, nisu objavljivani često, no ni o autorima mnogo većeg opusa ne piše se, zar ne, “svaki dan”. Uzmemo li u obzir da iza Belana stoje svega dva cjelovečernja igrana i devet kratkih filmova, među kojima visok ugled drže jedan cjelovečernji i dva do tri kratka, saldo pismeno ovjerenoga poštovanja iz relevantnih krugova nipošto nije slab. Kako kažu upućeni, i naraštaji današnjih studenata filma u *Koncertu* i *Mediteranskim prozorima* vide nešto što ih dotiče i uzbuđuje.

Svojevrsan mit o Belanovoj “zaboravljenosti” po svojoj prilici, inercijom, zadržao od vremena rečenoga prvog revalorizacijskoga buma iz sredine 1970-ih, kada su onodobni mlađi filmski kritičari ostali zgranuti nad time što je *Koncert*, izniman film, u međuvremenu bio toliko potisnut da je naprosto ostao izvan

JANKO HEIDL:
UVIJEK
PRISUTAN
ZABORAVLJENIK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

njihova nesumnjivo zainteresiranoga i istraživački gladnoga vidokrug. O tome da sam Belan ni tad nije bio javnosti nepoznat, upravo u uvodniku razgovora s njime, u *Filmu 1977*, a preneseno u *Zaboravljenom klasiku*, piše Hrvoje Turković: “O Branku Belanu danas još malotko razmišlja kao o redatelju. Kao urednik u *Telegramu*, plodan i dinamičan, filmski i televizijski publicist, književnik i nastavnik na katedri montaže na Akademiji za kazalište, film i televiziju, Belan je mnogostruko prisutan u javnom životu. Ali nije prisutan kao redatelj i o tom njegovom djelovanju ne postoji gotovo nikakvo znanje u javnosti.” (1977: 16)

Žal za Belanovom *marginalizacijom* odnosi se, bit će, ponajprije na činjenicu da je prerao napustio redateljsku profesiju, odnosno da ga se “kinematografija odrekla” (Tadić, 2009: 125) kad mu je bilo svega četrdeset osam godina, a mogao joj je, po svemu sudeći, dati mnogo više. Zbog toga eventualno, spekulativno, možemo žaliti mi, publika, i hrvatska kultura, a Zoran Tadić, koji se s Belanom i osobno družio, zapisao je da mu se činilo da se Belan marljivo bavio svime ostalim samo zato da ne bi stigao misliti o svom (nevoljnom) statusu u kinematografiji i, među inim, bilježi: “Jednom nam je, međutim, priznao da bi sve svoje romane, knjige i sve ostalo dao za samo jedan kadar nekog novog filma” (2003: 162). O tomu da Belan nije svojevrijem prestao biti redatelj također svjedoči Tadić: “...Branko Belan je u jednoj polupismenoj filmskoj sredini postao ubrzo nakon *Koncerta* gotovo ridikuloznom pojavom ispisujući scenarije i scenarije, nudeći projekte i projekte, sudjelujući na mnogim natjecajima, a da se filmu više nikada nije ozbiljno približio. (...) na tim natjecajima (...) Belana nitko nikad nije držao ozbiljnim kandidatom... Belana naprosto više nitko nije shvaćao ozbiljno” (ibid., 161).

Modernost na margini?

Zašto je i kako do toga došlo, moguće se nikad neće ni posve razbistriti, a Tadić u istom članku nudi pesimistično-romantično ugođen

pokušaj objašnjenja: “Majstorstvo *Koncerta* nikad mu nije oprašteno.” Peterlić pristupa iz drugoga kuta: “U tom razdoblju zbog iznenada (?) otkrivenih im ‘grijeha iz prošlosti’ počinje i dugotrajno šikaniranje Kreše Golika i Branka Belana, redatelja koji su tada možda najviše obećavali” (2012b: 146). Belanov grijeh bje sličan Golikovu – 1944, za NDH, na natjecaju Hrvatskoga slikopisa nagrađen je njegov sinopsis *Odnaroden*, a kao jak izvor nevolja to navodi i sam Belan u promemoriji – objavljenoj u *Zaboravljenom klasiku* – nedatiranoj, a vjerojatno napisanoj pokraj 1956. ili početkom 1957. I Polimac, čini se, teži tomu mišljenju.

Drugi korijen *zaboravljenosti* seže u Belanov književni rad. Ovdje ćemo citirati Šakića: “...Belan je postao izvanrednim modernim romanopiscem. (...) Premda objavljuje niz romana koji svakim novim čitanjem mogu iznova fascinirati kompetentna čitatelja, kako u izvedbenom (narativnom), tako i u tematskom (egzistencijalističkom) sloju (...) umjesto da zauzme mjesto negdje uz Ranka Marinkovića, Vladana Desnicu i Petra Šegedina, Belan iz te hrvatske književnosti ispada” (2009: 65–66). Marginalizirani “suputnik”, “najbolje čuvana tajna hrvatske književnosti”, ostaje stoga, smatra Šakić, što je pisao na rubu društvenopolitičkih i (samoproglashenih) književnih hijerarhija. I u tom je pogledu u međuvremenu došlo do određenih prevrednovateljskih pomaka, a novo upozoravanje na redateljski i književni značaj Branka Belana nedvoumno je jedan od ciljeva knjige *Branko Belan: Zaboravljeni klasik*.

Otvora je prijepis Belanove prijave za posao, s nadnevkom 29. siječnja 1947, onaj za službu u Jadran filmu, sačuvan u obiteljskoj arhivi, a potom slijedi Polimčev tekst “Branko Belan – filmska dionica”. Kraći “uvod u Belana” prije cjelovečernjega prvijenca slijedi opširna geneza nastanka *Koncerta* s posebnom pozornošću posvećenom odnosu scenarističkoga doprinosa Vladana Desnice i Belanova predložka te analiza dovršenoga filma, zatim

poman opis stvaranja i recepcije *Pod sumnjom* te kratak osvrt nastavka kratkofilmske karijere i okretanja drugim pozivima. Polimčev prilog mahom je sastavljen od tekstova prethodno objavljenih u *Filmu* (“Koncert – Geneza Koncerta”) i *Gordoganu* (“Slučaj filma *Pod sumnjom*: zaboravljeni posljednji cjelovečernji film Branka Belana iz godine 1956”), za ovu priliku prigodno povezanih, proširenih i doradenih. Riječ je o informativno, marno ispisanom štivu što uspješno sljubljuje žurnalističku urgentnost – žurnalističku u najboljem smislu toga pojma, onako kako ga je primjerice, sam sebe rado svrstavajući među žurnaliste, shvaćao Ivo Hergešić – pripovjednu tečnost i napetost, s akribijom i pronicljivom raščlambom.

Drugi dio knjige, “Otpadnici, bjegunci i ljubavnici – jedno čitanje književne proze Branka Belana” potpisuje Željko Ivanjek baveći se, jasno je iz naslova, Belanovim književnim opusom, iščitavajući i tumačeći sva njegova uknjižena prozna djela. I Ivanjek teži pismu lake čitljivosti, a ne znanstvene zahtjevnosti koja nerijetko rezultira težom prohodnošću. Više ili manje sažeto prepričavajući novele i romane, uvelike citirajući Belanovu pisanu riječ i ponešto što je autor sam rekao o vlastitom spisateljskom radu, Ivanjek pronalazi i destilira stilske i tematske značajke i varijacije, uočava inovativne i pionirske poteze unutar hrvatske

književnosti te srodne duše u svjetskoj literaturi, prikladno se katkad oslanjajući na filmsku terminologiju. Primjerice: “U *Danse macabreu* vladao je dječji, tzv. subjektivni kadar iz ruke, a sada Belan traži nešto drugo... (...) Zato podiže ‘kameru’ na stativ staračke dobi...” i tomu slično.

Oba priloga, treba li pripomenuti, Belanova djela prikazuju iz žarišta hvale. Opremljeno 21 crno-bijelom fotografijom – iz filmova, sa snimanja, iz privatnoga života – izdanje, nažalost, ne uspijeva obuhvatiti i Belanov filmskoteorijsko-esejističko i filmsko-televizijsko-kritičarsko pregalaštvo, čime bi, izuzmemo li činovnički odsječak, zaokružilo “trokarijerni opus”.

Dimenzijama nevelika, knjiga *Branko Belan: Zaboravljeni klasik* sadržajem nudi mnogo i dobro, no na kraju se ipak čini aperitivom koji budi zazubični apetit za daljnjim upoznavanjem. To je, dašto, zasluga umješnih pisaca. Na sreću, danas, u doba svedostupnih rješenja suvremene tehnologije, nije teško zaviriti u većinu Belanovih filmova ni, uz više ili manje truda, dobiti njegova književna djela. Kako je već spomenuto, ispisan je i respektabilna količina vrijednih tekstova do kojih zainteresiranom čitatelju i filmoljupcu također nije odveć teško doći.

JANKO HEIDL:
UVIJEK
PRISUTAN
ZABORAVLJENIK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

- Čegir, Tomislav**, 2009, "Branko Belan – Društvena vertikala i mitska horizontala", *Hrvatski filmski redatelji I.*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara/Hrvatski filmski savez
- Desnica, Vladan**, 1954, *Koncert*, Zagreb: Hrvatska seljačka tiskara
- Gilić, Nikica**, 2006, "Recepcija Koncerta Branka Belana, moderna mitologija napretka kao kriterija vrednovanja", *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova VIII., Hrvatska književnost prema europskim /emisija i recepcija/ 1940.–1970.*, Split: Književni krug
- Gilić, Nikica**, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International
- Jurdana, Srećko; Tadić, Zoran; Turković, Hrvoje**, 1977, "Kinematografija me se odrekla – Razgovor s Brankom Belanom", *Film*, br. 8–9, 1977, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine
- Lisinski, Hrvoje**, 1966, "Sjaj i bijeda filma", *Naše teme*, br. 9, Zagreb: Centralni komitet Narodne omladine Hrvatske
- Marković, Dario**, 2003, "Koncert", dostupno na: <<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=839>>, posjet: 20. svibnja 2019.
- Pavičić, Jurica**, 2019, "Branko Belan, najzreliji režiser kinematografije 50-ih kojeg je uništila cenzura", *Jutarnji list*, dostupno na: <<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/objavljena-knjiga-koja-se-bavi-ostavstinom-autora-koncerta-branko-belan-najzreliji-reziser-kinematografije50-ih-kojeg-je-unistila-cenzura/8697422/>>, posjet: 21. svibnja 2019.
- Peterlić, Ante**, 2012a, "Sjećanja na Hrvoja Lisinskog", *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam International
- Peterlić, Ante**, 2012b, "Hrvatski film u vrijeme časopisa *Krugovi* (1952.–1958.)", *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam International
- Peterlić, Ante**, 2012c, "H-8... nekoć i sad", *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam International
- Polimac, Nenad**, 1976, "Koncert – Geneza Koncerta", *Film*, br. 5–7, Zagreb: Centar za film i filmsku kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba
- Polimac, Nenad**, 2005, "Slučaj filma *Pod sumnjom*: zaboravljeni posljednji cjelovečernji film Branka Belana iz godine 1956.", *Gordogan*, br. 7–9, Zagreb: Udruga za kulturu Gordogan
- Polimac, Nenad**, 2016, *Leksikon YU filma*, Zagreb: Ljevak
- Rudež, Božo (ur.)**, 2015, *Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u povijest filma*, Čakovec: Zrinski Čakovec
- Šakić, Tomislav**, 2006, "Koncert: scenarij Vladana Desnice i film Branka Belana", *Književna republika*, br. 3–4, Zagreb: Hrvatsko društvo književnika/Profil
- Šakić, Tomislav**, 2009, "Gromoglasni šapat", *Hrvatski filmski redatelji I.*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara/Hrvatski filmski savez
- Šakić, Tomislav**, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, Zagreb: Disput
- Škrabalo, Ivo**, 1983, "Branko Belan", dostupno na: <<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1618>>, posjet: 20. svibnja 2019.
- Škrabalo, Ivo**, 1984, *Između publike i države – Povijest hrvatske kinematografije 1896–1980.*, Zagreb: Znanje
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Škrabalo, Ivo**, 2006, *Dvanaest filmskih portreta – mali hrvatski filmski panooptikum*, Zagreb: VBZ
- Škrabalo, Ivo**, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb: VBZ/Hrvatski filmski savez
- Tadić, Zoran**, 1986, "Belan, Branko", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I: A–K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Tadić, Zoran**, 2003, *Sto godina filma i nogometa*, Zagreb: Hrvatska kulturna zaklada/Hrvatsko slovo
- Tadić, Zoran**, 2009, "Branko Belan – Čekajući igrani film", *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje**, 2005, "Vrednovateljski obrat: recepcija Koncerta nekad i danas", *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Zečević, Slaven**, 2008, "Povratak u nered (Sasvim osobno ponovno čitanje *Sintakse i poetike filma Branka Belana*)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 54, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Izvadak iz kumulativnog kazala *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (br. 1–100)*

SADRŽAJ KUMULATIVNOG KAZALA:

I. SADRŽAJI PO BROJEVIMA

II. KAZALO AUTORA

Autori

Prevoditelji

III. PREDMETNO KAZALO

Teorija filma i medija

Poredbenoestetičke teme

Svjetski film – povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije

Svjetski film i video – interpretacije filmova i autorskih opusa

Hrvatski film i video – povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije

Hrvatski film i video – interpretacije filmova i autorskih opusa

Kinematografske teme

Filmska arhivistika

Tehnologija

Televizija

Festivali, revije, smotre (Hrvatska)

Festivali, revije, smotre (svijet)

Skupovi

Prikazi i komentari knjiga, časopisa i nosača zvuka

Eseji, sjećanja, iskustva

Polemike i reagiranja

Nekrolozi

Kazalo recenziranih filmova

Hrvatski filmovi

Strani filmovi

IV. DOKUMENTACIJSKI PRILOZI

Filmografije

Filmografije festivala

Filmografije autora

Bibliografije

Bibliografske obrade knjiga

Leksikoni

Leksikon preminulih

Kronika

V. SURADNICI I UREDNICI

Domaći suradnici

Suradnici iz inozemstva

Urednici

Likovni urednici

Nakladnici

Autori inozemnih prevedenih tekstova

Prevoditelji

* Potpuno kumulativno kazalo (br. 1–100) možete preuzeti na internetskoj stranici: <<http://www.hfs.hr/>

[nakladnistvo_hflj_detail.aspx](#)>

U dokumentu se nalaze i potcrtane kategorije.

III. Predmetno kazalo

Teorija filma i medija

Ajanović Ajan', Midhat: Na margini "filmskog realizma", 25/2001

Ajanović, Midhat: Slika i stvarnost: filmska montaža i perspektiva filmske slike u tumačenju Hrvoja Turkovića, 73-74/2013

Altman, Rick: Kinematografija i žanr /prevela Mirela Škarica/, 22/2000

Artić, Miroslav: Filozofski pristup fenomenu glume, 93-94/2018

Bartolac, Božica: Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača, 60/2009

Bordwell, David: Argumenti u prilog kognitivizma /preveo Vladimir C. Sever/, 19-20/1999

Bordwell, David: Naracija i prostor /prevela: Mirela Škarica/, 25/2001

Bordwell, David: Tvorbe filmskih značenja /prevela Diana Nenadić/, 13/1998

Borjan, Etami: Autoreferencijalnost i samoprikazivačke prakse u performativnome dokumentarnome filmu, 97/2019

Borjan, Etami: Semiotičko-genološki pristup "prirodi" dokumentarnog filma, 73-74/2013

Brčić, Tihoni: Kategorizacija crnoga kadra, 77-78/2014

Brčić, Tihoni: Kategorizacija filmske grafike, 95/2018

Brčić, Tihoni: Regresivnost crnoga kadra, 79-80/2014

Brlek, Tomislav: Privid zablude, 42/2005

Brooks, Virginia: Film, percepcija i kognitivna psihologija /preveo Hrvoja Turković/, 19-20/1999

Carrol, Noël: Ontologija masovne umjetnosti /preveo Hrvoja Turković/, 11/1997

Carroll, Noël: Filmska forma – u obranu funkcionalne teorije stila /prevela Diana Nenadić/, 24/2000

Carroll, Noël: Moć populističkih filmova /preveo: Hrvoja Turković/, 65-66/2011

Carroll, Noël: Prema teoriji montaže /prevela Mirela Škarica/, 25/2001

Carroll, Noël: Zaboravi na medij! /preveo: Hrvoja Turković/, 56/2008

Chatman, Seymour: Što je opis na filmu /preveo Hrvoja Turković/, 5/1996

De Grauwe, Sofie: Kognitivistički pristup filmu u svjetlu sistemsko-funkcionalne teorije: izmjena straže? /prevela: Vedrana Frlan/, 45/2006

Deleuze, Gilles: Okvir i kadar, uokvirivanje i montaža /prevela: Mirna Šimat/, 54/2008

Dimitrijević, Andrija: Tipologija filmskog zvuka (pokušaj klasifikacije odnosa slike i zvuka), 50/2007

Dobrotić, Hrabren: Mogućnosti povijesti na filmu, 100/2019

Fecé, Josep Lluís: Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu /prevela Maja Tančik/, 37/2004

Frijda, Nico H. i Tan, Ed S. H.: Sentiment u gledanju filma /prevela Diana Nenadić/, 30/2002

Geraghty, Christine: Neprekidni serijal: definicija /prevela Diana Nenadić/, 9/1997

Gilić, Nikica: Asocijativno izlaganje, 41/2005

Gilić, Nikica: Filmološki formalizam i velike teorije (prilog polemici o kulturalnim studijima), 35/2003

Gilić, Nikica: Naratologija i filmska priča, 37/2004

Gilić, Nikica: O žanrovskom i umjetničkom filmu u genološkoj koncepciji Hrvoja Turkovića, 73-74/2013

Gilić, Nikica: Postmoderno i postmodernističko u suvremenome filmu, 5/1996

Gilić, Nikica: Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Saymoura Chatmana, 11/1997

Gilić, Nikica: Zapažanja o (filmskom) žanru, 53/2008

Corbman, Claudia: Zašto glazba? – Od nijemog do zvučnog filma /prevela Irena Paulus/, 1-2/1995

Gunning, Tom: "Sad je vidiš, sad je ne vidiš": temporalnost filma atrakcije /preveo Boris Vidović/, 14/1998

Kolbas, Silvestar: Dobra, loša, skupa... rasvjeta, 12/1997

Kolbas, Silvestar: Elektronička slika i njezin snimatelj, 8/1996

Kolbas, Silvestar: Ne bez boje, nego crno bijeli, 13/1998

Kolbas, Silvestar: Neograničena moć usmjerenog svjetla, 16/1998

Kovačević, Leonardo: Deleuze i film – uvodna bilješka, 54/2008

Kovačević, Leonardo: Filozofija pred iskustvom filma, 50/2007

Krelja, Petar: Hrvojeve fundamentalije, 73-74/2013

Krelja, Petar: Razgovor s Hrvojem Turkovićem / Teorija u prvom licu – filmska opredjeljenja Hrvoja Turkovića, 73-74/2013

Kukoč, Juraj: Moralno na filmu – kao sluga naraciji i kao gospodar značenja, 67/2011

Lučić, Krunoslav: Jan Mukařovský i strukturalistička teorija filma u kontekstu filmološke tradicije, 49/2007

Lučić, Krunoslav: Metafilmske strukture i oblici (samo) svijesti u hrvatskom i svjetskom filmu, 57-58/2009

Lučić, Krunoslav: Pripovjedno organiziranje individualne traume u fikcionalnom filmu, 67/2011

Lučić, Krunoslav: Stilizacijske funkcije u hrvatskom dokumentarnom i eksperimentalnom filmu: dva primjera nenarativnih tipova filmskog izlaganja, 73-74/2013

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1 Ajan je nadimak Midhata Ajanovića kojim se autor veoma često koristi u potpisu svojih tekstova i drugih radova.

- Marks Greenfield, Patricia: Filmska i televizijska pismenost /preveo Hrvoje Turković/, 3-4/1995
- Masneć, Darko: Estetika animiranog filma, 89/2017
- Matijašević, Željka i Pleić Tomić, Barbara: Grudobolni vampiri današnjice i *borderline* kultura, 77-78/2014
- Messariss, Paul: Pojmovna montaža, 25/2001
- Mikić, Krešimir: Cinemascope – Povijest i osobine, 12/1997
- Milićević, Mladen: Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu, 3-4/1995
- Obad, Vanja: Metafikcija i film, 45/2006
- Pansini, Mihovil: Boja u filmu, 85/2016
- Pansini, Mihovil: Multivizija, 85/2016
- Pansini, Mihovil: Neki drugi izvori filmske topologije, 17/1999
- Pansini, Mihovil: Nisam vidio cinemascope, 85/2016
- Pansini, Mihovil: Pokret i metafora – osnovna snaga filma, 85/2016
- Pansini, Mihovil: Realni prostor filma, 85/2016
- Paulus, Irena: Glazba u klasičnom holivudskom filmu I. (Vrste i temeljne funkcije – na primjeru *Casablanca*), 3-4/1995
- Paulus, Irena: Hrvoje Turković i filmska glazba: propitivanje ukorijenjenih načela, 73-74/2013
- Persson, Per: Prema psihološkoj teoriji krupnoga plana, 30/2002
- Peterlić, Ante: Filmska umjetnost – sedma, nova, mlada?, 1-2/1995
- Peterlić, Ante: Subjektivni kadar I, 3-4/1995
- Petrić, Mirko: I semiotika i kognitivizam? /prevela Maja Tančik/, 42/2005
- Plantiga, Carl: Osjećaji, spoznaja i moć filma /prevela Diana Nenadić/, 19-20/1999
- Plantiga, Carl: Scene empatije i ljudsko lice na filmu /prevela Dunja Krpanec/, 30/2002
- Popović, Boris: Filmska rasvjeta između realizma i stilizacije, 12/1997
- Prica, Ljubiša: Što nam film govori o otuđenju i destrukciji?, 96/2018
- Radić, Višeslav: Poetsko izlaganje u narativnom filmu, 96/2018
- Rancière, Jacques: Od jedne slike do druge? Deleuze i filmska razdoblja /preveo: Leonardo Kovačević/, 54/2008
- Riesinger, Robert: Filmski znak – filmska semiotika Christiana Metza /prevela: Milka Car/, 42/2005
- Riesinger, Robert: Paradigme filmske teorije – teorijska klasifikacija Francesca Casettija /prevela: Milka Car/, 42/2005
- Rojnić, Marko: Nimalo lak zadatak – o Peterličevoj teoriji filma, 100/2019
- Ružić, Boris i Vojković, Saša: Filmska naratologija: dubina polja i pripovijedanje, 89/2017
- Ryan, Marie-Laure: Mediji i pripovijest /prevela: Hana Jušić/, 56/2008
- Slugan, Mario: Problem sveobuhvatnog pripovjedača u fikcionalnom filmu, 67/2011
- Smith, Greg M.: Lokalne emocije, globalna raspoloženja i filmska struktura, 30/2002
- Smith, Jeff: Emocija, kognicija i filmska skladba, 30/2002
- Šakić, Tomislav: Igrani film između klasične i modernističke naracije, 73-74/2013
- Tan, Ed S. H. i Frijda, Nico H.: Sentiment u gledanju filma /prevela Diana Nenadić/, 30/2002
- Tanhofer, Nikola: O boji, 12/1997
- Tomić, Janica: Filmologija Siegfrieda Kracauera, 86-87/2016
- Tomić, Janica: Mrežna naracija, 88/2016
- Tomić, Stanislav: Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske “špice”, 43/2005
- Tomljanović, Igor: Nijemi dijalozi u zvučnom filmu, 24/2000
- Turković, Hrvoje: Film kao znak i sudionik modernizacije, 68/2011
- Turković, Hrvoje: Filmske liste – njihova dokumentaristička i poetska funkcija, 97/2019
- Turković, Hrvoje: Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju, 59/2009
- Turković, Hrvoje: Funkcija stilističkih otklona, 24/2000
- Turković, Hrvoje: Igre pristranosti, 8/1996
- Turković, Hrvoje: Iluzija pokreta u filmu – mitovi i tumačenja, 25/2001
- Turković, Hrvoje: Kad je film žanrovski? – svjetotvorna teorija žanra, 22/2000
- Turković, Hrvoje: Kako protumačiti “asocijativno izlaganje” (i da li je to uopće potrebno), 45/2006
- Turković, Hrvoje: Mit neprimjetnosti filmske glazbe, 50/2007
- Turković, Hrvoje: Mora li narativni film imati naratora?, 67/2011
- Turković, Hrvoje: Na čemu temeljiti kognitivistički pristup?, 19-20/1999
- Turković, Hrvoje: Opisnost naracije – temeljna opisna načela, 35/2003
- Turković, Hrvoje: Pitanje medija i razgraničenje filma, 56/2008
- Turković, Hrvoje: Poetsko izlaganje na filmu: Uvodna bilješka, 60/2009
- Turković, Hrvoje: Pojam filmske liste – nabrajalačkog izlaganja, 100/2019
- Turković, Hrvoje: Pojam poetskog izlaganja, 60/2009
- Turković, Hrvoje: Pojmovni film, 39/2004
- Turković, Hrvoje: Razlika između opisa i naracije, 37/2004
- Turković, Hrvoje: Tipovi filmskih vrsta, 47/2006

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Turković, Hrvoje: Uvodna napomena (o tematu Film i emocije), 30/2002
- Turković, Hrvoje: Zvuk u filmu – Pojmovnik, 5/1996
- Tynjanov, Jurij: Film – riječ – glazba /prevela: Petra Lučić/, 98-99/2019
- Tynjanov, Jurij: Filmska pripovijest u Gogoljevu stilu (libreto filma *Kabanica*) /prevela: Lidija Milković/, 98-99/2019
- Tynjanov, Jurij: O feksovcima /prevela: Tea Radović/, 98-99/2019
- Tynjanov, Jurij: O filmskim osnovama /prevela: Ivana Peruško Vindakijević/, 98-99/2019
- Tynjanov, Jurij: O scenariju /preveo: Mislav Matijević/, 98-99/2019
- Tynjanov, Jurij: O siže i fabuli u filmu /preveo Fran Krile/, 98-99/2019
- Valentić, Tonči: Mišljenje slike kao slika mišljenja: bilješka o Deleuzevoj filmozofiji, 54/2008
- Valentić, Tonči: Seksualnost i transgresija: subverzivna moć pornografskih filmova, 46/2006
- Vidović, Boris: Film i jezik – metafora bez pokrića, 19-20/1999
- Vidović, Boris: Povijest(i) filma, 14/1998
- Vojković, Saša: Cirkularnost utjecaja u svjetskom filmu: transkulturalna medijska pismenost, 96/2018
- Vojković, Saša: Deleuze, Guattari i umjetnost suprotstavljanja dominantnim strukturama značenja, 54/2008
- Vojković, Saša i Ružić, Boris: Filmska naratologija: dubina polja i pripovijedanje, 89/2017
- Vojković, Saša: Filmski medij kao transkulturalni spektakl: Europa / Hollywood / Hong Kong, 50/2007
- Vojković, Saša: Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratoški pristup, 46/2006
- Vojković, Saša: Više od transseksualne identifikacije: ženski likovi kao subjekti od akcije u vesternima, 59/2009
- Vrbančić, Mario: Pogledom te ubijam, 50/2007
- Wells, Paul: Pamćenje, gubitak i osjećaj prošlosti u animiranom filmu /prevela: Snježana Kordić/, 31-32/2002
- Withelm, Gloria: Citat u filmu /preveo Sead Mustedanagić/, 6/1996
- Zečević, Slaven: O pretapanju – svojstva i funkcije, 42/2005
- Poredbenoestetičke teme**
- Ajanović Ajan, Midhat: Sat filmologije, 100/2019
- Ajanović, Midhat: Usamljeni detektiv u svijetu pohlepe i laži. Jedan pogled na dugovječnu tradiciju tvrdo kuhanog trilera u literaturi i na filmu, 85/2016
- Ajanović, Midhat: Živa linija: strip i animacija kao kontekst za razumijevanje djela Nedeljka Dragića i Krešimira Zimonića, 68/2011
- Aničić, Martina: Teagen i Esmeralda – Starogrčki roman i neprekidni serijal, 18/1999
- Barišić, Ilija: Filmska poetizacija u videoigrama, 60/2009
- Barišić, Ilija i Peović Vuković, Katarina: Narativnost: videoigre i film. Oblici medijskih konvergencija, 89/2017
- Benedetti, Roberto: *Tramvaj zvan čežnja* – adaptiranje drame u film /prevela Dunja Krpanec/, 15/1998
- Bezinović, Igor: O licima, osobama i glumcima: modernizam Nannija Morettija i Luigija Pirandella, 76/2013
- Brown, Kristi: Kulturni ubojice ili smrtonosni Bach, 27-28/2001
- Buljac, Miljenko: *Konjanik* od romana Ivana Aralice do filma Branka Ivande, 64/2010
- Cmuk, Miroslav: O ekraniziranju stripova u kraćim crtama, 81/2015
- Fazekas, Ana: Transmedijalna nostalgija: *Tko pjeva zlo ne misli* na pozornici zagrebačkog HNK-a, 92/2017
- Govedić, Nataša: Igra bez objekta: gluma u različitim medijima i glumačka intermedijalnost, 29/2002
- Grbić, Igor: Od klasične sanskrtke književnosti do Bollywooda: modernost i tradicionalnost erotike u indijskom komercijalnom filmu, 63/2010
- Grønstad, Asbjørn: Tirezijin pogled – Joyce, Rossetlini i ikonologija mrtvih /prevela: Vedrana Frlan/, 42/2005
- Ivančević, Radovan: Saša Srnc i animirano apstraktno slikarstvo, 36/2003
- Katunarić, Leo: Filmski jezik u izložbama Petera Greenawaya, 70/2012
- Keser Battista, Ivana: Nečisti film: intermedijalne strategije i slikarski procesi u filmu, 70/2012
- Kovljanić, Vjeran: *Rabinova mačka*: strip i film, 88/2016
- Krivak, Marijan: Metastaze hrvatske zbiljnosti. Diskurs o fašizaciji: uz roman Alena Bovića (2006) i film Branka Schmidta (2009), 90-91/2017
- Majcen Marinić, Mihaela: Grafički roman *Saturn's Circle* (2017) Simona Bogojevića Naratha, 90-91/2017
- Majcen, Vjekoslav: Kad je Vjenceslav Novak išao u kino, 10/1997
- Majcen, Vjekoslav: Kinematografski obzor Tina Ujevića, 19-20/1999
- Masnec, Darko: Videoigre – estetska uloga igre i interaktivnosti, 90-91/2017
- Mataković, Dubravko: Stripovi o filmovima, 68/2011
- Paulus, Irena: Lisinski i *Ljubav i zloba*: o sličnostima sudbina prvoga hrvatskoga zvučnoga dugometražnoga igranoga filma i prve hrvatske nacionalne opere, 100/2019

- Paulus, Irena: William versus Wagner ili pokušaj povezivanja glazbenih epova, 21/2000
- Pavičić, Jurica: Usiljena učitavanja: filmska i književna kritika o žanrovskoj proizvodnji, 22/2000
- Peović Vuković, Katarina i Barišić, Ilija: Narativnost: videoigre i film. Oblici medijskih konvergencija, 89/2017
- Perić, Davorka: Polusubjektivni kadar i lik s leđa – u slikarstvu, filmu i stripu, 21/2000
- Peterlić, Ante: Urota kao žanr, 25/2001
- Prica, Ljubiša: Što nam film govori o otuđenju i destrukciji?, 96/2018
- Prosoli, Iva: Tošo Dabac i film, 89/2017
- Purgar, Krešimir: “Kadriranje” teksta: filmska naracija i fokalizacija u romanu City Alessandra Baricca, 54/2008
- Radić, Damir: Filmske pjesme, 100/2019
- Radić, Damir: Filmski i književni svjetovi Răzvana Rădulescu, 89/2017
- Robaš, Diana: Mataković i Hollywood, 68/2011
- Senker, Boris: “Fanti” (i fantazije) gospodina Fulira, 92/2017
- Škrabalo, Ante: Czesław Miłosz i Ted Bundy, kako ih je ukuhao Thomas Harris, 38/2004
- Ujević, Tin: Film i auto u djelu Ilje Erenburga, 19-20/1999
- Vladović, Borben: Književnost i film: Macao, 79-80/2014
- Vladović, Borben: Književnost i film: Izlazak iz kazališta / Crtač filmskih plakata / Činovnička kiša / Šešir ujaka Hulota / Američke šibice, 81/2015
- Svjetski film – povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije**
- Ajanović, Midhat: Animacija i modernizam, 75/2013
- Ajanović, Midhat: Crtani film kao žanr: pristup pitanju žanra u filmskoj i digitalnoj animaciji, 57-58/2009
- Ajanović, Midhat: Dobri vojnik Švejk u civilnom odijelu, 24/2000
- Ajanović, Midhat: Filmska karikatura: o karikaturi i karikaturnoj filmskoj slici u animiranom i igranom filmu, 46/2006
- Ajanović, Midhat: Humoristični crtež i pokret (I. dio), 49/2007
- Ajanović, Midhat: Humoristični crtež i pokret (II. dio), 50/2007
- Ajanović, Midhat: John Grierson i animirani film, 34/2003
- Ajanović, Midhat: Ogled o mikrokadru, 44/2005
- Ajanović, Midhat: Tamna strana Potemkinovih kulis: sovjetski animirani film od animiranih agitki do animacije otopljanja u filmovima Fjodora Hitruka, 63/2010
- Ajanović, Midhat: Ugroženi megalopolis japanskih anime filmova, 30/2002
- Ajanović, Midhat: Ženska crta britanskog animiranog filma, 65-66/2011
- Bendazzi, Giannalberto: Definirati animaciju /preveo: Goran Rukavina/, 44/2005
- Bergan, Ronald: Kraj filma /preveo: Hrvoje Ptičar/, 43/2005
- Bezinović, Igor: Diskretni šarm autorstva, 53/2008
- Borjan, Etami: Autoreferencijalnost i samoprikazivačke prakse u performativnome dokumentarnome filmu, 97/2019
- Borjan, Etami: Komercijalni i art film u Indiji: kratki pregled osnovnih smjernica, 88/2016
- Borjan, Etami: Margina kao fokus u radovima Dine Iordanove, 72/2012
- Chanan, Michael: Latinskoamerički dokumentarac – političke smjernice /preveo: Danijel Brlas/, 97/2019
- Čegir, Tomislav: Novija romantična komedija, 33/2003
- Čegir, Tomislav: Osvojena prostranstva: vestern desetak, 21/2000
- Čegir, Tomislav: Potisnuta divljina, 29/2002
- Gilić, Nikica: Namjenski film i fenomen filmske propagande, 47/2006
- Gilić, Nikica: Nostalglični modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog), stoljeća, 21/2000
- Gilić, Nikica: Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma, 23/2000
- Gilić, Nikica: Tragovi poetskoga realizma, 8/1996
- Gilić, Nikica: Postmoderno i postmodernističko u suvremenome filmu, 5/1996
- Giżycki, Marcin: Kratka povijest poljske animacije /preveo: Mladen Martić/, 44/2005
- Gregorović, Maja: Tematika Edipova kompleksa u nerealističkim filmovima, 89/2017
- Hajnal, Alen: Slikovno lice stvarnosti (bilješka o dokumentarizmu), 22/2000
- Hall, Sheldon: Rodoslovlje modernog blockbustera /prevela Dunja Krpanec/, 40/2004
- Heycock, Thomas T. H.: Cenzura u Velikoj Britaniji /prevela: Mirjana Peremin/, 3-4/1995
- Hoffman, Hilmar: Funkcije filma u Trećem Reichu – Zabavni film /preveo Ante Zadrović/, 11/1997
- Horvat, Srećko: Sve što nam prešućuju... a otkrivaju distopijski filmovi, 54/2008
- Horvat, Srećko: Terorizam na filmu (*Umri muški 4.0, WTC, United 93, Rendition* i druge mitologije), 53/2008
- Iordanova, Dina: Kinematografija na periferiji: uzdignuće ruba /prevela: Sandra Palihnić/, 72/2012
- Iordanova, Dina: Žene u novoj balkanskoj kinematografiji: preživljavanje na margini /prevela: Sandra Palihnić/, 72/2012

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Iwamoto, Kenji: Estetika japanskog filma /prevela: Tanja Vrvilo/, 39/2004
- Iwamoto, Kenji: Predočavanje kulture i društva u suvremenom japanskom filmu /prevela: Tanja Vrvilo/, 39/2004
- Jiménez Morales, Manel i Markuš, Saša: Between the Authentic and the Globalising: Historical Depiction in Contemporary Spanish Film and Television, 90-91/2017
- Jovančević, Zoran: U težnji za drukčijim svjetovima (o filmovima nesklada), 55/2008
- Juričić, Siniša: Estonska kinematografija ili čini li vam se sve ovo poznatim?, 44/2005
- Keser Battista, Ivana: Suvremeni europski film: konteksti i tendencije, 76/2013
- Keser, Ivana: Gauthierova teorija filmskog eseja, 59/2009
- Kim, Jeong Hwan i Hong, Sogu: Passages of Time in Korean Cinema: Change and Evolution, 79-80/2014
- Kim, Sang Hun i Pužar, Aljoša: Varljivi san: krletke, zrcala, brzine – lik "nove žene" i korejska kinematografija kolonijalnog doba, 75/2013
- Kragić, Bruno: Američki filmski postmodernizam – nova epoha ili zabluda, 21/2000
- Kragić, Bruno: Francuski film u svjetlu književne tradicije, 19-20/1999
- Kragić, Bruno: Poetika američkog pustolovnog filma 30-ih, 14/1998
- Kragić, Bruno: Screwball komedija, 11/1997
- Kragić, Bruno: Tipologija ženskih zvijezda američkog filma, 42/2005
- Kragić, Bruno: Znanstvenofantastični film 50-ih, 13/1998
- Krelja, Petar: Događaji su se odigrali filmskom brzinom, 52/2007
- Krelja, Petar: Umijeće omnibus filma, 49/2007
- Krklec, Gustav: Sedma umjetnost, 69/2012
- Lah, Josip: Vizualna antropologija između znanosti i umjetnosti, 71/2012
- Lenić, Elvis: Emocije u zemlji snijega i leda, 41/2005
- Lončar, Karla: Ljubav u vremenu, 69/2012
- Lučić, Krunoslav: Zoomorfne i antropomorfne figure u znanstvenofantastičnome filmu i filmu strave, 77-78/2014
- Luketić, Željko: Kult filmovi, 18/1999
- Ljubić, Pere: Film – opažanja o filmistima, 69/2012
- Ljubić, Pere: Kinematograf – sedma umjetnost, 69/2012
- Marković, Dario: Filmska scenografija, 36/2003
- Marković, Dejan D.: Američki (anti)ratni film, 42/2005
- Marković, Dejan D.: Američki road movie – opet na putu, 56/2008
- Marković, Dejan D.: Američko filmsko podzemlje i eksperimentalni film, 62/2010
- Marković, Dejan D.: Blistava svjetla, veliki grad – američki film noir, 51/2007
- Marković, Dejan D.: Glasovi s margine – uspon i pad američkog nezavisnog filma, 48/2006
- Marković, Dejan D.: Od naučne fantastike do Boba Dylana: androginija na filmu, 67/2011
- Marković, Dejan D.: Psihodelični doživljaj na filmu – subjektivno uranjanje u svet unutarnjih vizija, 92/2017
- Marković, Dejan D.: Punk je živ i zdrav – na ekranu..., 86-87/2016
- Marković, Dejan D.: Rock' n' roll na filmu, 39/2004
- Markuš, Saša i Jiménez Morales, Manel: Between the Authentic and the Globalising: Historical Depiction in Contemporary Spanish Film and Television, 90-91/2017
- Marušić, Joško: Kreativna supstancija animiranoga filma ili što nam to radi redatelj?, 46/2006
- Matešić, Marina i Rogulja Praštalo, Iva: Morlakija Angeline Jolie: vremeplovom od Fortisa do hollywoodskog filma, 95/2018
- Mikić, Krešimir: Sažeti pregled povijesti svjetskog snimateljstva, 15/1998
- Mileta, Silvestar: Znanstvenofantastični film na prijelazu u postmodernu, 67/2011
- Milić, Kristijan: Novi film strave, 29/2002
- Milićević, Mladen: Dodatna smutnja u raspravi što jest a što nije postmoderni film, 23/2000
- Nenadić, Diana: Animacija danas – razgovor s izbornicima: Jill Mcgreal, Gumar Stroem, Ivan Ladislav Galeta, 6/1996
- Novković, Maja: Dokumentarni filmovi slovačkoga novoga vala, 97/2019
- Obad, Vanja: Kako razumjeti eksperimentalni film – kognitivni pristup, 60/2009
- Pansini, Mihovil: Slatki život, 85/2016
- Pansini, Mihovil: *Tabu*, 85/2016
- Panjeta, Lejla: Popularni kinematografski vampirizam, 69/2012
- Paulus, Irena: Filmska glazba u devedesetima: song i score – bitka za prevlast?, 21/2000
- Paulus, Irena: O Bourneu i šire: soundtrack u medijskome vrtlogu, 86-87/2016
- Paulus, Irena: Tišina kao dimenzija vremena u filmskoj glazbi, 64/2010
- Pavičić, Jurica: Američki nezavisnjaci – Zašto su, što su, tko su, 3-4/1995
- Pavičić, Jurica: Dogma 95, 15/1998
- Pavičić, Jurica: Kontroverze i trendovi desetljeća, 21/2000
- Pavičić, Jurica: Otresanje od prošlosti – europski trenutak, 27-28/2001
- Pavlic, Tomislav: Peeping Toms, 13/1998

- Peña, Richard: Povijesni profil američkog nezavisnog filma /preveo Ivan Dovernić/, 3-4/1995
- Peterlić, Ante: Klasični musical, 22/2000
- Peterlić, Ante: Kroćenje zvuka – počeci zvučnoga filma, 24/2000
- Peterlić, Ante: Sustav zvijezda – u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster), 31-32/2002
- Peterlić, Ante: Zreli nijemi film: 1920-e – vrhunac i kraj nijemoga filma (ulomak iz knjige *Povijest filma: klasično razdoblje*), 51/2007
- Pottenkulam, Pooja: Creating national identity: government-sponsored animation in India 1956–1990, 88/2016
- Pužar, Aljoša i Kim, Sang Hun: Varljivi san: krletke, zrcala, brzine – lik “nove žene” i korejska kinematografija kolonijalnog doba, 75/2013
- Rogulja Praštalo, Iva i Matešić, Marina: Morlakija Angeline Jolie: vremenoplovom od Fortisa do hollywoodskog filma, 95/2018
- Rubeša, Dragan: ‘Kamera iz lijeve ruke’, 19-20/1999
- Rubeša, Dragan: 2002: Odiseja u japanskom filmu, 29/2002
- Rubeša, Dragan: Filmski trendovi devedesetih, 9/1997
- Rubeša, Dragan: Serijski ubojice i mediji, 13/1998
- Rubeša, Dragan: Strpljenjem do remek-djela – novi-novi tajvanski film, 24/2000
- Rubeša, Dragan: Suvremeni japanski film, 29/2002
- Sablić, Mario: Novo snimateljsko doba, 12/1997
- Sever, Vladimir: Filmska glazba devedesetih, 17/1999
- Shin, Ju Cheol: Several Characteristics of North Korean film, 79-80/2014
- Stanković, Peter: Konstrukcije rodnih identiteta i odnosi moći između muškaraca i žena u slovenskom partizanskom filmu, 75/2013
- Sumpor, Svetlana: Ironija na filmu, 56/2008
- Šakić, Tomislav: Reprezentacija vijetnamskoga subjekta u hollywoodskom filmu, 35/2003
- Šešić, Rada: Hinglish – nova mantra indijskog suvremenog filma ili između Bharata i Indije, 88/2016
- Šešić, Rada: Indijski film, 8/1996
- Šešić, Rada: Nizozemski film, 6/1996
- Šešić, Rada: Svijet gori, a jesu li u vatri i dokumentaristi? (sadašnji trenutak dokumentarnoga filma u svijetu), 33/2003
- Tardozi, Aldo: Bog na filmu, 27-28/2001
- Tarokić, Sonja: Novi Hollywood kao američki oblik filmskog modernizma, 69/2012
- Tomić, Janica: Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije, 53/2008
- Tomljanović, Igor: Marketing u SAD, 11/1997
- Tucaković, Marijan: Pijanisti incognito: od nijemoga filma do animiranoga glazbenog podija, 86-87/2016
- Turković, Hrvoje: Je li animirani film uopće – film?, 55/2008
- Turković, Hrvoje: Može li animirani film biti – dokumentarističan?, 44/2005
- Valentić, Tonči: Žanrovi u filmskom postmodernizmu, 22/2000
- Varga, Dejan: Utjecaj popularne kulture na stvaranje Almodóvarova predmetnotematskoga svijeta, 86-87/2016
- Velisavljević, Ivan: Novi srpski film: talas, pokret ili pretpostavka?, 69/2012
- Vrvilo, Tanja: O suvremenom japanskom filmu, 39/2004
- Watkins, Peter: Kriza medija /prevela: Sandra Palihnić/, 96/2018
- Yaren, Özgür: Global fears – local dressing: new Turkish horrors, 63/2010
- Žaknić, Ivan: Politika i suvremeni američki film strave, 71/2012

Svjetski film i video – interpretacije filmova i autorskih opusa

- Ajanović, Midhat: Blistave nijanse mraka – filmske animacije Piotra Dumale, 26/2001
- Ajanović, Midhat: Crtana perestrojka Priita Pärna, 37/2004
- Ajanović, Midhat: Crtani realizam Walta Disneya, 27-28/2001
- Ajanović, Midhat: Drukčija vrsta života – razovor s Caroline Leaf, 31-32/2002
- Ajanović, Midhat: Između sna i smijeha. Luis Buñuel – život, karijera i dvije duboke brazde koje je prvak filmskoga nadrealizma zaorao, 82-83/2015
- Ajanović, Midhat: Jurij Norstein – Animacija je realistična kao san, 29/2002
- Ajanović, Midhat: Tex Avery – diznjevski negacija Disneya, 38/2004
- Ajanović, Midhat: Viking Eggeling ili animacija kao univerzalni jezik, 35/2003
- Bačun, Tin: Stil Stanleya Kubricka između klasičnoga i modernoga, 93-94/2018
- Bendazzi, Giannalberto: Alexandre Alexéieff – Portret umjetnika u mladosti /preveo: Ivan Lupić/, 40/2004
- Bendazzi, Giannalberto: Dvapat prvi – Quirino Christiani i dugometražni igrani film /prevela: Sandra Palihnić/, 84/2015
- Bendazzi, Giannalberto: Tri iznimna filma /prevela: Snježana Grljušić-Kordić/, 31-32/2001
- Bezinović, Igor: Nelagoda i znatiželja – kognitivistički pristup filmu *Skriveno* Michaela Hanekea, 48/2006
- Bezinović, Igor: Zašto bi to uopće bilo dobro – Carlos Reygadas na One Take Film Festivalu, 57-58/2009
- Borjan, Etami: Dokumentaristički opus Vittoria De Sete između etnografije i klasičnog dokumentarizma, 86-87/2016

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Brecelj, Marko: Svojevtrno osvrtno – umjereno samokritički osvrt na redateljski debi debakl *Brojanje ujesen*, 98-99/2019
- Brlas, Danijel: Simfonija stiliziranog neposluha ili: Do bro nam došli, gospodine Suzuki!, 71/2012
- Brlek, Tomislav: Truffaut – provizorno, definitivno, 46/2006
- Bubalo, Juraj: *Apokalipsa danas* u kontekstu američke popularne kulture i kontrakulture, 62/2010
- Cho, Jun Rae i Kim, Sang Hun: Dominantni diskurs i društveni tabu: fabula i žanrovske karakteristike filma *Oldboy*, 79-80/2014
- Čalopek, Nina: Poetizacija u glazbenim videospotovima Michela Gondryja, 60/2009
- Čegir, Tomislav: Film kao suvremeni mit ili destrukcija povijesne stvarnosti: *Kraljevstvo nebesko* Ridleyja Scotta, 49/2007
- Čegir, Tomislav: Maniristički western *Sergia Leonea*, 22/2000
- Čegir, Tomislav: Wim Wenders – Ikonografija, 9/1997
- Dević, Goran: Werner Herzog – poetika izgubljenih svjetova, 55/2008
- Domenig, Roland: Suzuki Seijun gets fired – A drama in four acts, 71/2012
- Durić, Dejan: Psihoanaliza i horor: slučaj filma *Magla* Franka Darabonta, 77-78/2014
- Dutta, Riwita: Satyajit Ray and his city, 88/2016
- Đoković, Nikola: Tehnološko i ljudsko u vampirizmu filмова Cronos Guillerma del Toroa i *Neka uđe onaj pravi* Tomasa Alfredsona, 77-78/2014
- Đorđić, Ana i Modrić, Jelena: Metodička analiza filma *Djeca raja* Majida Majidija, 72/2012
- Đorđić, Ana i Modrić, Jelena: Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Skafander i leptir* kao nastavne jedinice u srednjoj školi, 88/2016
- Đorđić, Ana: Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Edward Škaroruki* kao nastavne jedinice u srednjoj školi, 76/2013
- Đorđić, Ana: Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Neka uđe onaj pravi* kao nastavne jedinice u srednjoj školi, 84/2015
- Gilić, Nikica: *Aliens* – Interpretacija, 13/1998
- Goldsmith, Meredith: Filmske granice i lik tragične mulatkinje: *Imitacija života i Mali crni anđeli*, 31-32/2002
- Govedić, Nataša: Ženski Koriolan, antinarativ žudnje i neponištivost dijaloga u *Nimfomanki* Larsa von Triera, 89/2017
- Grgić, Velimir: Koki Mitani i japanska filmska komedija, 73-74/2013
- Grozdanić, Josip: Nazovi H radi Hitchcocka, 52/2007
- Grozdanić, Josip: Youssef Chahine: život posvećen filmu, 51/2007
- Hasumi, Shigehiko: Svijet bez godišnjih doba, 71/2012
- Heidl, Janko: Manje je više – Éric Rohmer, 6/1996
- Heidl, Janko: Nick Broomfield – čovjek s filmskim mikrofonom, 44/2005
- Heidl, Janko: Performirani minimalistički dokumentarni mjuzikl *Brojanje ujesen*, 98-99/2019
- Horvat, Srećko: Aporije samoubojstva, 51/2007
- Iveković-Martiniš, Anja: Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika, 75/2013
- Jovović, Dejan: Brian De Palma: *Obučena da ubije* – Analiza sekvence u muzeju, 11/1997
- Jukić, Tatjana: *Gospodin Darcy* i Pemberley Press: Vidljivo i nevidljivo u filmu *Dnevnik Bridget Jones*, 27-28/2001
- Jukić, Tatjana: Lubitshev obrt, 73-74/2013
- Jukić, Tatjana: Tijela i korpusi: Vizualna Jane Austen, 19-20/1999
- Jurak, Dragan: Clint Eastwood, 6/1996
- Jurak, Dragan: O *Šaulovu sinu* i holokaustu, 95/2018
- Jurak, Dragan: *Shoah* Claudea Lanzmanna: počinitelji i svjedoci holokausta, 90-91/2017
- Juričić, Siniša: Razgovor s Larsom von Trierom, 43/2005
- Kadoić Raos, Maja: Fotografija u službi naracije u filmovima Stanleyja Kubricka, 100/2019
- Kim, Sang Hun i Cho Jun Rae: Dominantni diskurs i društveni tabu: fabula i žanrovske karakteristike filma *Oldboy*, 79-80/2014
- Kim, Sang Hun: Budistička i kršćanska misao u filmu *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* Kim Ki Duka, 65-66/2011
- Kitson, Clare: Mali sivi vuk: Jurij Norstein i *Bajka nad bajkama* /prevela: Lovorka Kozole/, 31-32/2002
- Koludrović, Bernard: Granice identiteta / identiteti granica u suvremenoj kinematografiji SAD-a – studija slučaja *Tri sprovoda u Meksiku*, 69/2012
- Koprivica, Zoran: Problem žanrovskog određenja filma *Živka* Nikolića, 96/2018
- Kosanović, Dejan: *Kopač blaga od Blagaja* ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film, 35/2003
- Kostić, Toni: Postmoderni film strave kao balkanski žanr: *Srpski film* Srđana Spasojevića, 69/2012
- Kovačević, Sanja: Lica i naličja tragične strukture u filmu *Lomeći valove*, 31-32/2002
- Kovljanić, Vjeran: *Akira* Katsuhira Otoma: nekoliko bilješki o adaptaciji, arhitekturi i politici, 68/2011
- Kovljanić, Vjeran: U potrazi za novim realizmima: filmovi Pedra Coste, 73-74/2013
- Kragić, Bruno: Dvojnici i dvojstva (O Luchinu Viscontiju pomalo i o zatvorenom obiteljskom krugu nešto više), 46/2006
- Kragić, Bruno: Jučer, jučer... (Nostalgija i melankolija Luchina Viscontija), 48/2006

- Kragić, Bruno: *Lawrence od Arabije* – Likovi i ideje, 16/1998
- Kragić, Bruno: O kupusu i kraljevima (*Razmišljanja uz film Gospodar prstenova*), 29/2002
- Kragić, Bruno: Skica za povijest jedne recepcije: John Ford, 31-32/2002
- Kragić, Bruno: Vidljivo i nevidljivo u filmovima Johna Forda, 25/2001
- Kragić, Bruno: Vlakovi u noći (Uz film *Jedne noći... jedan vlak* A. Delvauxa), 45/2006
- Krelja, Petar: Steina Vasulka – Nadahnuta počelima, 11/1997
- Krivak, Marijan: Buñuel – Prorok “fantazme realnog” (Uz ciklus *Fantastika* u španjolskom filmu, Filmski programi, 27-30. studenog 2006), 49/2007
- Krivak, Marijan: Dvije srodne poetike u dva različita filma: *Taj mračni predmet žudnje* Luisa Buñuela i *Labirint strasti* Pedra Almodóvara, 64/2010
- Krivak, Marijan: Fenomen Kaurismäki, 52/2007
- Krivak, Marijan: Filmovi OTPORA (Program filmova s festivala u Oberhausenu *Otpor, stoko!*, Kratki uto-rak, Hrvatski filmski savez, 2019), 97/2019
- Krivak, Marijan: *Ivanovo djetinjstvo* i *Andrej Rubljov* kao paradigme za iščitavanje kršćanskog humanizma Andreja Tarkovskog, 51/2007
- Krivak, Marijan: Joseph Losey: “Ja se zovem film” ili dobri sluga filmske umjetnosti, 50/2007
- Krivak, Marijan: Ken Loach ili film za *Drukčiji svijet*, 48/20066
- Krivak, Marijan: Ljubavno-intelektualne “igre i igrice” Érica Rohmera / Povodom ciklusa u Filmskim programima, 59/2009
- Krivak, Marijan: Misliti filmove Elija Petrija, ili *De te fabula narratur!*, 45/2006
- Krivak, Marijan: Murnau – jedna njemačka “simfonija sjete”, 34/2003
- Krivak, Marijan: *Noć i magla* – Resnaisov memento za našu stvarnost, 46/2006
- Krivak, Marijan: Ono malo duše ili stotinjak kilometara od Bad Wörishofena do Münchena (o Fassbinderu), 29/2002
- Krivak, Marijan: Permanentna filmska revolucija Chrisa Markera, 47/2006
- Krivak, Marijan: Werner Herzog – plaidoyer za Drugo, 31-32/2002
- Krivak, Marijan: Wim Wenders – ili filmski postmodernizam “tijekom vremena”, 53/2008
- Krivak, Marijan: Zlatna vrata komunizma (O filmskoj poetici Aleksandra Dovženka), 54/2008
- Krpanec, Dunja: Filmovi Davida Mameta u kontekstu popularnih žanrova, 14/1998
- Kujundžić, Nada: Značaj i funkcija humora u filmskom kozmosu Woodyja Allena, 69/2012
- Lasić, Ljubo: Zvuk podsvjesnoga – zvuk u igranim filmovima Davida Lyncha, 31-32/2002
- Lenić, Elvis: *Fahrenheit 451* nekad i sad, 97/2019
- Lenić, Elvis: Filmovi Kennetha Angera, 29/2002
- Lenić, Elvis: Filmovi Terrencea Malicka, 38/2004
- Lenić, Elvis: *Jedan dan Andreja Arsenijeviča* (dokumentarni film C. Markera), 37/2004
- Lenić, Elvis: *Misija na Mars* – De Palmina posveta Stanleyu Kubricku, 25/2001
- Lenić, Elvis: Neke sastavnice filma *Veliki Lebowski*, 35/2003
- Lenić, Elvis: *Qatsi* trilogija: respektabilan projekt neujednačene izvedbe, 45/2006
- Lenić, Elvis: *Traffic* – turobna slika američkog društva, 26/2001
- Lenić, Elvis: Vizualna složenost filma *Sretni zajedno* Wonga Kar-waija, 34/2003
- Lisinski, Hrvoje: Humanizam Williama Wylera, 9/1997
- Lončar, Karla: Lacanovsko tumačenje filmova Krzysztofa Kieślowskog, 59/2009
- Lučić, Krunoslav: Seks, nasilje i videovrpce: etika filmskog iskazivanja u filmovima Michaela Hanekea, 65-66/2011
- Marković, Dejan D.: Nepodnošljive istine: *cinéma liberté* Petera Watkina, 71/2012
- Martić, Eva: Filmska adaptacija *Tsotsija*: moć rase i moć novca, 79-80/2014
- Maširević, Ljubomir: Neo-noir braće Coen: *Čovjek kojeg nije bilo* i roman *Poštar uvijek zvoní dvaput* Jamesa M. Caina, 70/2012
- Matijašević, Željka: Civilizacija ženskog predznaka, a nije matrijarhat – *Peti element*, 31-32/2002
- Matijašević, Željka: Isus u mrežastim čarapama, 33/2003
- Matijašević, Željka: Rascjep između kontrakturne bezobjektne žudnje i kulturne objektne želje: *Put oslobođenja*, 62/2010
- Matijašević, Željka: Strogo kontrolirano prosvjetljenje – *Igra* Davida Finchera, 39/2004
- Matijašević, Željka: *U posljednjoj fazi*; ali zašto posljednja faza mora biti tako konačna? – psihoanaliza na filmu, 30/2002
- Midžor, Maja: Ingmar Bergman i Sven Nykvist, 84/2015
- Milicević, Anita: Antonioni – pomračenje nevidljivoga i uvećanje vidljivoga, 92/2017
- Mikić, Krešimir: Blijeda sjećanja – Robby Müller, 56/2008
- Mikić, Krešimir: Portret snimatelja (II) – Raoul Coutard, 57-58/2009
- Mikić, Krešimir: Portret snimatelja (III) – Sławomir Idziak, 59/2009
- Mikić, Krešimir: Portret snimatelja (IV) – Conrad L. Hall, 60/2009

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Mikić, Krešimir: Portret snimatelja (V) – Michael Ballhaus, 61/2010
- Mikić, Krešimir: Portret snimatelja (VI) – Henri Alekan, 64/2010
- Mikić, Krešimir: Portret snimatelja (VII) – Charles Rosher i Karl Struss, 68/2011
- Mikulčić, Ljiljana: Trilogija Koker Abbasa Kiarostamija, 63/2010
- Mileta, Silvestar: Crtani filmovi Warner Brothersa kao ogledalo Hollywooda, 55/2008
- Milovan, Valter: Pier Paolo Pasolini: *nelagodni subjekt* u književnosti i u filmu, 70/2012
- Modrić, Jelena i Đorđić, Ana: Metodička analiza filma *Djeca raja* Majida Majidija, 72/2012
- Modrić, Jelena i Đorđić, Ana: Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Skafander i leptir* kao nastavne jedinice u srednjoj školi, 88/2016
- Murk, Robert: Béla Tár i mađarska rapsodija, 10/1997
- Muzaferića, Sanja: Komuniciranje drugosti kroz *camp* /Ed Wood/, 16/1998
- Nenadić, Diana: Obiteljski album Jasujira Ozua, 10/1997
- Nenadić, Diana: Tarrova prokletstva, 29/2002
- Novaković, Nikola: Autoreferencijalnost i identitet u *Unutarnjem carstvu* Davida Lyncha, 67/2011
- Oremović, Arsen: *Ne osvrći se* – izravan pogled u... enigm, 93-94/2018
- Pata, Nenad: Grigorij Čuhraj – redatelj koji je prvi probio "staljinski led", 51/2007
- Pansini, Mihovil: Tabu, 85/2016
- Paulus, Irena: Božanstvena dekadencija – *Cabaret* Boba Fosseja, 45/2006
- Paulus, Irena: *Fantazija*, 6/1996
- Paulus, Irena: Glazba i zvuk u filmovima Jacquesa Tatića, 46/2006
- Paulus, Irena: Između realnog i irealnog: *Carmen Carlota Saure*, 50/2007
- Paulus, Irena: Kulturalni studiji i filmska glazba (elitna glazba u popularnom filmu *Tvrtka* i njezino "značenje"), 31-32/2002
- Paulus, Irena: Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: *Odiseje u svemiru* (I) – *Paklena naranča*, 54/2008
- Paulus, Irena: Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: *Odiseje u svemiru* (II) – *Barry Lyndon*, 55/2008
- Paulus, Irena: Glazba u filmovima Stanleyja Kubricka nakon 2001: *Odiseje u svemiru* (III) – *Isijavanje*, 56/2008
- Paulus, Irena: Nove glazbene smjernice – Kubrick nakon 2001: *Odiseje u svemiru* (IV): *Full Metal Jacket*, 57-58/2009
- Paulus, Irena: Nove glazbene smjernice – Kubrick nakon 2001: *Odiseje u svemiru* (V): *Oči širom zatvorene*, 59/2009
- Paulus, Irena: Rapsodija u nijansama plavog – Glazba u *Tri Boje* – *Plavo*, 13/1998
- Paulus, Irena: Sjećanje na Afriku – glazba u filmu *Moja Afrika*, 38/2004
- Paulus, Irena: Tko spasi jedan život spasio je cijeli svijet – *Schindlerova lista*, 35/2003
- Pavičić, Jurica: *Caroline Leaf* – bolna pripovjedačica autsajderstva, 6/1996
- Pavičić, Jurica: *Scorsese*, 8/1996
- Pavlinić, Vjeran: *Realnost irealnog*, 33/2003
- Pejković, Sanjin: Ima li koga ispod nas, 57-58/2009
- Pelc, Adrian: *Prošle godine u Marienbadu*: priča, svijest i gledatelj, 100/2019
- Peruško Vindakijević, Ivana: U početku bijaše riječ, a zatim film (mali uvod u filmski svijet Jurija Tynjanova), 98-99/2019
- Petković, Rajko: Michael Haneke i novi austrijski film, 93-94/2018
- Petković, Rajko: Opsesivni svijet Atoma Egoyana, 50/2007
- Petković, Rajko: Život je tužan i predivan: filmovi Jima Jarmuscha kao primjer američkog nezavisnog filma, 59/2009
- Polak, Iva: Aboridžinski Samson i Dalila, 63/2010
- Primorac, Antonija: Kostimirani film baštine i njegova ograničenja: *Mansfield Park* Jane Austen u režiji Patricije Rozeme, 79-80/2014
- Prvan, Mia Dora: *Ljetna palača* Lou Yea: unutarnji put pojedinca u političkom kontekstu kineske 1989, 53/2008
- Puh, Rikard: Gorke suze i ljubavni odnosi u poslijeratnoj Njemačkoj: o motivima i temama u filmovima Rainera Wernera Fassbindera, 55/2008
- Radić, Damir: *Barton Fink* – kafkijanska priča, 37/2004
- Radić, Damir: Binarno načelo i ljubavna motivacija (*Meso i krv*), 39/2004
- Radić, Damir: Biografski modernizam: *Malcom X* Spikea Leeja, 35/2003
- Radić, Damir: *Fargo* – film slutnje, 36/2003
- Radić, Damir: Filmski i književni svjetovi Răzvana Rădulescu, 89/2017
- Radić, Damir: Prazan pogled Reinharda Hauffa, 3-4/1995
- Radić, Damir: *Psiho* – verzija Gusa Van Santa, 33/2003
- Radić, Damir: Romantičarski film ekscenstrosne konstrukcijske strategije – *Ostani kraj mene*, 30/2002
- Radman, Vivijana: Čija je planina Brokeback?, 50/2007
- Radonić, Dinka: Tri filma Godarda i Coutarda, 84/2015
- Rafaelić, Daniel: *The Fountain Of Youth*: neviđeno remek-djelo Orsona Wellesa, 50/2007
- Ramljak Purgar, Mirela: Arhitektura i svjetlo u *Metroplisu* Fritza Langa: mogućnost ekspresionističke poetike, 82-83/2015

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Ramljak Purgar, Mirela: Ekspresionizam i ambivalencija – odnos značenja i forme u *Izbavitelju* i *Kabinetu doktora Caligarija*, 93-94/2018
- Rogar, Ivana: Funkcija praznog označitelja u filmskoj trilogiji *Millennium*, 79-80/2014
- Rogar, Ivana: Proizvodnja rasnog značenja u filmovima Spikea Leeja, 69/2012
- Rogošić, Slaven: *Zemlja drhti* i *Opsesija*, 41/2005
- Rubeša, Dragan: Antonio Mitrikeski: "Ljubav i smrt se ne objašnjavaju" (Razgovor povodom Dana Kinoteke Makedonije), 62/2010
- Rubeša, Dragan: Shinji Aoyama: Japanac koji voli Johna Forda, 29/2002
- Sablić, Mario: Barry Levinson i njegovi filmovi, 1-2/1995
- Sever, Vladimir C.: O grčenju tigrova i skrivanju zmajeva, 26/2001
- Sever, Vladimir: Pulp Fantasy: Alternativni kritički pristupi *Ratovima zvijezda*, 18/1999
- Sikavica, Miroslav: Na poledini njihovih slika: etički realizam braće Dardenne, 77-78/2014
- Simić, Mima: Miris zbiljskog (Uz film *Parfem – povijest jednog ubojice*), 48/2006
- Skenderagić, Mirza: Nuri Bilge Ceylan: narativ kao život, 77-78/2014
- Sruk, Marija: *Shoah* – filmsko svjedočenje traume, 59/2009
- Strašek, Nikola: Po/etika Wenera Herzoga: stvaralačka etika i dokumentarni film, 67/2011
- Škrabalo, Ante: *Krupni plan* Abbasa Kiarostamija, 22/2000
- Škrabalo, Ivo: Rani radovi filmskoga barbarogenija (E. Kusturica), 45/2006
- Šmidt Pelajić, Iris: Od rascvjetanog vrta preko sati života do sati ususret smrti: intertekstualnost u romanu i filmu *Sati*, 79-80/2014
- Štimac, Dinko: *Solaris* u sovjetskoj i američkoj režiji, 77-78/2014
- Tarokić, Sonja: Dr. Mabuse ili narativna moć Fritza Langa (Ciklus filmova Fritza Langa II), 61/2010
- Tarokić, Sonja: *Nevjerna žena* Claudea Chabrola – melodrama kao žanr i kao stil, 65-66/2011
- Tomić, Živorad: Yasujiro Ozu, 10/1997
- Vojković, Saša: Što ona može znati i kamo može otići? (serijal *Alien*), 37/2004
- Vojvodić, Jasmina: Tjelesni kodovi avangarde i rata/revolucije u dvama filmovima Sergeja Ćizenštejna, 82-83/2015
- Vrbančić, Mario: *Blade Runner* i *film noir*, ili problemi stvari koja misli, 53/2008
- Vrbančić, Mario: *Dogville* u Brechtvilleu, 59/2009
- Vrbančić, Mario: Kulturni ratovi oko *Aliena*: problem interpretacije čudovišta u postmodernizmu, 56/2008
- Vrvilo, Tanja: Dugo proljeće Yasujira Ozua, 36/2003
- Vrvilo, Tanja: *Borbena elegija* Seijuna Suzukija, 71/2012
- Vukajlović, Željka: Pornografski umovi i reakcije na film *Rasturi me*, 27-28/2001
- Vukić, Feđa: Mogućnost nemogućeg: *Blade Runner* kao didaktička pripovijest o dizajnu, 57-58/2009
- Weyergans, Francois: Robert Bresson kakvog niste znali /prevela Ingrid Šafranek/, 7/1996
- Zečević, Slaven: Život redatelja Sama Peckinpaha kao povijesna fikcija: "If They Move... Kill'Em!", 64/2010
- Žaknić, Ivan: David Cronenberg – između okultnoga i kultnoga, 17/1999
- Žanić, Joško: Paint it black (Uz dvije ekranizacije romana Jamesa Ellroya), 48/2006
- Žmak, Jasna: I'm Still Here, Somewhere, 69/2012
- Žurić, Iva: Čudovišta u nama i izvanzemaljci iznad nas: reprezentacija znanosti i uloga znanstvenika u američkim znanstvenofantastičnim filmovima 1950-ih, 62/2010
- Žurić, Iva: Peter Weir – majstor začudnog u australskoj divljini, 52/2007

Hrvatski film i video – povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije

- Ajanović, Midhat: Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma, 52/2007
- Ajanović, Midhat: Mali čovjek na razmeđu svjetova, (o Zgb školi), 23/2000
- Belc, Petra: Eksperimentalni film sa ženskim potpisom: kratak pregled odabranih tema i filmova, 88/2016
- Belc, Petra: Film kao životno opredjeljenje – razgovor s Hrvojem Turkovićem, 100/2019
- Concetti, Riccardo: O vilama i kopačima blaga: filmski pokušaji Roberta Michela /prevela Vesna Vuković/, 52/2007
- Dobrilović, Luciano: Hrvatska kinematografija 1990-ih (2. dio) /preveo: Goran Rukavina/, 42/2005
- Dobrilović, Luciano: Hrvatski film devedesetih (1. dio) /preveo: Goran Rukavina/, 41/2005
- Dovniković, Borivoj: Promašene analogije, 9/1997
- Ercegović, Vlado: Film i video, 1-2/1995
- Germani, Sergio Grmek: S druge strane kamenitih vrata (u povodu retrospektive hrvatskog filma u Trstu) /preveo Igor Grbić/, 17/1999
- Gilić, Nikica: Ekranizacija *Notturna* Ksavera Šandora Gjalškog, 16/1998
- Heidl, Janko: Povijest hrvatske kinematografije kao romansirana biografija, 68/2011
- Hribar, Hrvoje: Novi hrvatski film, stari produkcijski rituali (prvi put), 17/1999
- Kokotović, Mario: Marijan Mikac, ravnatelj Hrvatskog slikopisa, 82-83/2015
- Kosanović, Dejan: Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?, 33/2003

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Kosanović, Dejan: Film kao povijesni izvor za proučavanje riječke industrijske baštine, 44/2005
- Kosanović, Dejan: Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941, 42/2005
- Kosanović, Dejan: Jedan kadar – jedno pitanje: prilog za proučavanje domaće filmske i političke prošlosti, 75/2013
- Kosanović, Dejan: Najstariji pokušaji školovanja za film u Hrvatskoj: zagrebačke filmske škole 1917–1947, 49/2007
- Kostov, Kostadin: Hrvatski film u Bugarskoj /prevela Emilija Leopold/, 16/1998
- Kovačević, Ejla: Djevojaštvo u kratkometražnim filmovima Hane Jušić i Barbare Vekarić, 98-99/2019
- Kukoč, Juraj: Birtija i film – povodom 80 godina kinoklubaške tradicije u Zagrebu, 57-58/2009
- Kurelec, Tomislav: Hrvatski igrani film u europskom kontekstu, 53/2008
- Lacković, Stjepan i Oremović, Arsen: Uloga audiovizualnih djela u legitimiranju političkih režima bivše Jugoslavije i Hrvatske, 84/2015
- Lučić, Krunoslav: Stilizacijske funkcije u hrvatskom dokumentarnom i eksperimentalnom filmu: dva primjera nenarativnih tipova filmskog izlaganja, 73-74/2013
- Majcen, Vjekoslav: 65 godina filma *Martin u nebo*, 1-2/1995
- Majcen, Vjekoslav: *Brcko u Zagrebu* – Premijera prvog hrvatskog igranog filma, 3-4/1995
- Majcen, Vjekoslav: Brišem i sudim, 5/1996
- Majcen, Vjekoslav: Filmsko uprizorenje Vojnovičeve drame *Gospođa sa Suncokretom*, 17/1999
- Majcen, Vjekoslav: Filmskopovijesne crtice, 27-28/2001
- Majcen, Vjekoslav: *Grička vještica*, 6/1996
- Majcen, Vjekoslav: Hrvatski filmski tisak do 1945. godine, 1-2/1995; 3-4/1995; 5/1996
- Majcen, Vjekoslav: Hrvatski neprofesijski film, 29/2002
- Majcen, Vjekoslav: Kad je Vjenceslav Novak išao u kino, 10/1997
- Majcen, Vjekoslav: 'Kinematograf' na hrvatskoj pozornici, 9/1997
- Majcen, Vjekoslav: Kinematografski obzor Tina Ujevića, 19-20/1999
- Majcen, Vjekoslav: Obrazovni film 13/1998; 14/1998; 15/1998; 16/1998
- Majcen Marinić, Mihaela: Između umjetničkoga i komercijalnoga – animirani film za djecu. Hrvatska dječja animacija u međunarodnome povijesnom kontekstu, 90-91/2017
- Marušić, Joško: Zlatko Grgić i Zagrebačka škola crtanog filma, 7/1996
- Midžić, Enes: Alexandre Promio, snimatelj društva Lumière, u Hrvatskoj 1898. (U potrazi za izgubljenim filmom između publike i nekoliko država), 47/2006
- Midžić, Enes (*privedio*): Borci za Hrvatsku, 49/2007
- Midžić, Enes: Krunidba srpskog kralja i *Šibenska luka*: arheološko istraživanje prazne filmske limenke, 46/2006
- Midžić, Enes: Mit o prvoj vožnji kamere i snimci s mletačke gondole, 56/2008
- Midžić, Enes: Novi prilozi o prvim filmskim projekcijama u dvorani Kola uz njihovu 121. godišnjicu ili "Hrvatska šutnja" i Hrvatsko proljeće u određivanju "nulte" godine živućih fotografija, 92/2017
- Midžić, Enes: Prebiranje po filmovima Hrvatskog slikopisa i *Borci za Hrvatsku*: slikopisni prilog životopisu Lovre Matačića, 49/2007
- Midžić, Enes: Profesija snimatelj – povijest snimatelja u Hrvatskoj, 7/1996
- Midžić, Enes: Splitski *Narod* i neuočene činjenice koje datiraju Edisonove filmove nešto ranije, 98-99/2019
- Mikac, Marijan: Tri godine rada Hrvatskog slikopisa, 82-83/2015
- Mindoljević, Neli: Pjesnici Krklec i Ljubić – pioniri hrvatske "filmistike", 69/2012
- Nenadić, Diana: *Bogorodica* ili hrvatski film regresije, 17/1999
- Nenadić, Diana: *Crvena prašina*, 19-20/1999
- Obad, Vanja: Kratki prilog povijesti prve jugoslavenske filmske avangarde, 75/2013
- Oremović, Arsen i Lacković, Stjepan: Uloga audiovizualnih djela u legitimiranju političkih režima bivše Jugoslavije i Hrvatske, 84/2015
- Orlić, Aleksandra: Videoinstalacije u Hrvatskoj od 1973–1998, 18/1999
- Pata, Nenad: Mini film u Zagrebačkoj školi crtanog filma, 7/1996
- Pata, Nenad: TV Zagreb i kinematografski film: kako je nastao *Ritam zločina* Zorana Tadića, 49/2007
- Paulus, Irena: Proučavanje hrvatske filmske glazbe, 53/2008
- Pavičić, Jurica: Hrvatska filmska kritika danas, 1-2/1995
- Pavičić, Jurica: Hrvatski dokumentarac devedesetih, 33/2003
- Pavičić, Jurica: Kinematografija krize, 5/1996
- Pavičić, Jurica: Trendovi hrvatskog filma, 11/1997
- Pavličić, Pavao: Scenarij katastrofe, 8/1996
- Petzke, Ingo: Četrdeset godina Studija crtanog filma Zagreb filma /preveo Hrvoje Turković/, 7/1996
- Polimac, Nenad: Hrvatski blockbusteri, 40/2004
- Popović, Duško: Animirani život Ede Lukmana, 82-83/2015
- Radić, Damir: Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici, 14/1998
- Rafaelić, Daniel: NDH na filmskom festivalu u Veneciji 1942. godine, 56/2008
- Rafaelić, Daniel: Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletica?, 42/2005
- Rafaelić, Daniel: *Raj Amerika* u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, 52/2007

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Rašpolić, Tvrtko: Društveno-ideološka pozadina "crnoga vala", 85/2016
- Rizmaul, Leon: *Financije velikog vojvode F. W. Murnua* (1923) – najstariji sačuvani film snimljen u Hrvatskoj, 56/2008
- Scarpa, Luigi: *Profesor Baltazar* – animirana serija za djecu na način Zagreb filma /prevela: Jasna Rešić/, 65-66/2011
- Šikavica, Miroslav: U traganju za vlastitim izrazom – očitovanje hrvatskog igranofilmskog modernizma, 37/2004
- Susovski, Marijan: Animirane filmske reklame Zagreb filma (1967–1977), 23/2000
- Susovski, Marijan: Razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj, 18/1999
- Šakić, Tomislav: Hrvatski film klasičnog razdoblja – ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona, 38/2004
- Škrabalo, Ivo: 101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997, 14/1998
- Škrabalo, Ivo: Hrvatski film o ratu, 8/1996
- Škrabalo, Ivo: Mladi hrvatski film, 17/1999
- Tadić, Zoran: Hrvatska u riječi i slici, 1941, 1942..., 27-28/2001
- Tanhofer, Nikola: Profesija – Ratni snimatelj, 16/1998
- Težak, Stjepko: Zagrebačka kajkavska riječ u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, 17/1999
- Turković, Hrvoje: Animirani film u Hrvatskoj: kronologija 1922–2015, 90-91/2017
- Turković, Hrvoje: Filmske pedesete, 41/2005
- Turković, Hrvoje: Kultura alternative i Multimedijalni centar SC-a, 75/2013
- Turković, Hrvoje: Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta*, nekad i danas, 1-2/1995
- Visković, Josip: Hrvatski igrani film – Prva petoljetka, 1-2/1995
- Vojković, Saša: Interkulturalnost, transnacionalnost i noviji hrvatski film, 67/2011
- Vojković, Saša: Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratoški pristup, 46/2006
- Vukmir, Janka: Generacija razlike – novi video u Hrvatskoj, 18/1999
- Zečević, Slaven: Ima li klasični hrvatski film i klasičnoga junaka?, 76/2013
- Zečević, Slaven: Povratak u nered (sasvim osobno ponovno čitanje *Sintakse i poetike filma* Branka Belana), 54/2008
- Zvijer, Nemanja: Nacionalni identitet u filmskoj perspektivi – primer nekoliko hrvatskih filmova iz 1990-ih, 95/2018
- Hrvatski film i video – interpretacije filmova i autorskih opusa**
- Ajanović, Midhat: Film s tajnom: *Don Kihot* Vlade Kristla, 40/2004
- Ajanović, Midhat: "Kreativno postavljena animacija" Dušana Vukotića, 90-91/2017
- Ajanović, Midhat: Tragajući za vidljivim pojmom: pokušaj definiranja semiotike animiranog filma na primjeru opusa Nedeljka Dragića, 70/2012
- Ajanović, Midhat: Živa linija: strip i animacija kao kontekst za razumijevanje djela Nedeljka Dragića i Krešimira Zimonića, 68/2011
- Belc, Petra: Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti, 85/2016
- Brlek, Tomislav: Film, kritika, kontekst: *Sami*, 29/2002
- Cmuk, Miroslav: Društvena angažiranost Dušana Vukotića, 90-91/2017
- Čegir, Tomislav: Dokumentarni filmovi Bogdana Žižića, 38/2004
- Čegir, Tomislav: Filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića, 43/2005
- Čegir, Tomislav: Klasični hrvatski dokumentarni film: *Nomadi s rijeke* Rudolfa Sremca, 67/2011
- Čegir, Tomislav: Mikuljanovi ljudi s mliječnog puta, 65-66/2011
- Čegir, Tomislav: Motivi u filmovima Dejana Šorka, 26/2001
- Čegir, Tomislav: Struktura *Izgubljenog zavičaja*, 62/2010
- Čegir, Tomislav: Tadić o Tadiću – razgovor sa Zoranom Tadićem, 43/2005
- Čegir, Tomislav: Tragovi vesterna u hrvatskom filmu: *Osuđeni* Zorana Tadića, 68/2011
- Dovniković-Bordo², Borivoj: 65. godišnjica: prvi hrvatski autorski animirani film realiziran 1951, 85/2016
- Dovniković, Borivoj: Jedna velika karijera – Dušan Vukotić Vud, 15/1998
- Dovniković-Bordo, Borivoj: Sjećanje na Želimira Matka (1929–1977), 90-91/2017
- Dunat, Silvana: Ivan Martinac – monolog s filmom, 57-58/2009
- Galjer, Jasna: Šest lakih komada Željka Kipkea, 38/2004
- Gilić, Nikica: Iluzija stvarnosti – *Godišnja doba* Petra Krelje kao granični film, 48/2006
- Gilić, Nikica: Predratna psihoza: slike 30-tih u *Izbavitelju* Krste Papića, 61/2010
- Gilić, Nikica: Ubojice među nama (o *Das Lied ist aus* Ivana Faktora), 30/2002

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Bordo je Dovnikovićev nadimak kojim se ovaj autor često koristi u potpisu tekstova i filmova.

- Gojun, Vladimir: Elipse i njihova retoričnost u filmu *Koncert Branka Belana*, 29/2002
- Golub, Marko: Niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja – performativni Galeta, 77-78/2014
- Göttler, Fritz: Život u ljepoti (retrospektiva V. Kristla), 38/2004
- Heidl, Janko i Radić, Tomislav: *Timon*, Tomislav Radić, 1973. Sjećanje, 90-91/2017
- Heidl, Janko: Nedeklarativno domoljublje (Povodom filma *Domoljubni vremeplov* Petra Krelje), 69/2012
- Heidl, Janko: Nenad Puhovski – filmovi s razlikom, 65-66/2011
- Ilinčić, Dražen; Krelja, Petar; Nenadić, Diana i Turković, Hrvoje: Karizmatična ličnost – razgovor /o Kreš Goliku/, 7/1996
- Ivančević, Radovan: Avangardni zagrebački animirani film 50-ih – bilješke, 39/2004
- Jagec, Tomislav: Prije i poslije *Dobrog jutra*, 62/2010
- Jovanović, Nebojša: Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme, 65-66/2011
- Jurak, Dragan: Filmovi Damira Radića, 65-66/2011
- Kalafatović, Bogdan: Na primjeru mog života, 48/2006
- Keser Battista, Ivana: Filmski esejizam Ante Babaje: tijelo kao proces suđenja, 63/2010
- Knežević, Borislav: Hrvatska filmska šutnja – *Blagajnica* Dalibora Matanića i *Trgovci* Kevina Smitha, 35/2003
- Knežević, Đurđa: Prazno mjesto kao dokument (Povodom filma *U ratu i revoluciji* Ane Bilankov), 69/2012
- Kolbas, Silvestar: Analiza filmske snimke: *Izgnubljeni zavičaj* Ante Babaje, 34/2003
- Kolbas, Silvestar: Sedam filmova Ante Babaje: stilske analize filmske slike, 27-28/2001
- Kosanović, Dejan: Beogradski filmovi Oktavijana Miletića, 59/2009
- Kosanović, Dejan: *Durmitor* – jedno značajno ostvarenje iz prošlosti hrvatskog filma, 30/2002
- Kosanović, Dejan: Iz života dalmatinskih ribara: igrani film *Princeza koralja* (1937), 62/2010
- Kosanović, Dejan: *Kopač blaga od Blagaja*, drugi put, 52/2007
- Kosanović, Dejan: Marin Kuzmić iz Splita – nepoznata zvezda nemog filma, 46/2006
- Kosanović, Dejan: Rudolf Marinković – zaboravljeni pionir hrvatskog filma, 38/2004
- Kovačević, Sanja: Arsen Anton Ostojčić: "Najvažniji dio redateljskog posla je pisanje scenarija", 51/2007
- Kovačević, Sanja: Goran i Snježana Tribuson: "Pišeš da se drugi prepoznaju", 52/2007
- Kovačević, Sanja: Jurica Pavičić: "Sramimo se naše stvarnosti", 50/2007
- Kovačević, Sanja: Mate Matišić: "Ovdje tragedije ne završavaju katarzom nego novom tragedijom", 46/2006
- Kovačević, Sanja: Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića, 22/2000
- Kovačević, Sanja: Vinko Brešan: "Emociju treba dotjerati do kraja", 62/2010
- Kovačević, Sanja: Zrinko Ogresta: "U glavi treba imati metlu", 59/2009
- Kragić, Bruno: Rondo u prostoru i prostor *Ronda*, 59/2009
- Krelja, Petar i Turković, Hrvoje: Razgovor s Borivojem Dovnikovićem Bordom, 26/2001
- Krelja, Petar; Nenadić, Diana; Ilinčić, Dražen i Turković, Hrvoje: Karizmatična ličnost – razgovor, 7/1996
- Krelja, Petar; Turković, Hrvoje i Zečević, Slaven: Intervju s Radojkom Tanhofer, 54/2008
- Krelja, Petar: *Breza* – film za sva vremena, 62/2010
- Krelja, Petar: Dok ptičice cvrkuću i sunce sja (razgovor s Ernestom Greglom), 17/1999
- Krelja, Petar: Ernijev polarni dan /Ernest Gregl/, 17/1999
- Krelja, Petar: Jelena Rajković, 13/1998
- Krelja, Petar: Prijateljska kamera Rudolfa Sremca, 67/2011
- Krelja, Petar: Promatrač s Plave plaže – filmsko i televizijsko stvaralaštvo Miroslava Mikuljana, 65-66/2011
- Krelja, Petar: Stilska koherentnost Dovnikovićeva opusa, 26/2001
- Krelja, Petar: Važno je zvati se Ernest, 17/1999
- Krelja, Petar: Životvorna moć dokumentarca (Sve o Evi S. Kolbasa), 36/2003
- Krivak, Marijan: *Endart* – ili, slatki trijumf hrvatskoga "drugog" filma, 38/2004
- Krivak, Marijan: Metastaze hrvatske zbiljnosti. Diskurs o fašizaciji: uz roman Alena Bovića (2006) i film Branka Schmidta (2009), 90-91/2017
- Kronja, Ivana: Čovekoljubive priče: svetovi Igora Bezinovića, 93-94/2018
- Kružić, Dragana: Strukturna systemska analiza umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galeta, 96/2018
- Kukoč, Juraj; Rafaelić, Daniel i Šakić, Tomislav: Krsto Papić u razgovoru: "Želim pridobiti vječnu publiku", 61/2010
- Kukoč, Juraj: *Crne vode* Rudolfa Sremca: poetskim izlaganjem do doživljaja prirode, 75/2013
- Kukoč, Juraj: Lagana podbadanja Ive Škrabala (njegovi kratkometražni filmovi), 68/2011
- Kukoč, Juraj: Likovi osvetnika u filmovima Zorana Tađića, 45/2006
- Kukoč, Juraj: Opreke u dokumentarnim filmovima Krste Papića, 61/2010

- Kukoč, Juraj: Tijelo i emancipacija od tijela u dokumentarnim filmovima Ante Babaje, 63/2010
- Kukoč, Juraj: Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje, 52/2007
- Kukoč, Juraj: Uporaba zvuka u dokumentarnim filmovima Krste Papića, 89/2017
- Lavrentjev, Sergej: O Schmidtu: iz Rusije s ljubavlju / preveo: Igor Buljan/, 81/2015
- Lovrić, Sanja: Poetizacija narativnog: neki aspekti *Ronda Zvonimira Berkovića*, 64/2010
- Marković, Dragan: Snimateljski rad na filmu *Živi i mrtvi*, 84/2015
- Midžić, Enes: Zadar u *Šibenskoj luci* ili kako prepoznati poznato i pronaći pronađeno, 57-58/2009
- Mileta, Silvestar: *Tko pjeva zlo ne misli* – kritička recenzija i kvaliteta, 59/2009
- Mileta, Silvestar: *Sudar na paralelama* Jože Babiča – modernistički zamišljaji i univerzalne teme u žanrovskom pokušaju “tvrđog realista”, 97/2019
- Musabegović, Senadin: Totalitarizam u jugoslavensko socijalističko iskustvo: primjer *Sutjeske* Stipe Delića, 57-58/2009
- Nenadić, Diana; Krelja, Petar; Ilinčić, Dražen i Turković, Hrvoje: Karizmatička ličnost – razgovor / Krešo Golik/, 7/1996
- Nenadić, Diana i Turković, Hrvoje: Potrošene teme? Kako možeš potrošiti život!? (Razgovor s Petrom Kreljom, Varaždinske Toplice), 48/2006
- Nenadić, Diana: Dokumentarizam kao etički izbor (o dokumentarnim filmovima Petra Krelje), 48/2006
- Nenadić, Diana: Pisanje sebe pogledom: *Dobro jutro* Ante Babaje, 63/2010
- Nenadić, Diana: Prestrojavanje (hrvatske filmske premijere), 21/2000
- Nuić, Antonio: Uloga Fabijana Šovagovića u filmu *Ritam zločina* Zorana Tadića, 76/2013
- Obad, Vanja: Ivan Ladislav Galeta: film – video – fotografija, 77-78/2014
- Ogresta, Zrinko: Esej o genezi jednog filmskog djela – filma *S one strane*, 90-91/2017
- Ostojić, Arsen Anton: *Kristalni otmičari* ili *Pukotina u izgubljenom vremenu* – posljednji dugometražni projekt Dušana Vukotića, 70/2012
- Ostojić, Luka: U ime obitelji: klasični stil i modernizam u filmovima *S druge strane*, *Obrana i zaštita* i *Ne gledaj mi u pijat*, 97/2019
- Paulus, Irena: Alfi Kabiljo – ime skladatelja mjuzikla na filmskom platnu, 24/2000
- Paulus, Irena: Biofilmografski razgovor s Anđelkom Klobučarom, 15/1998
- Paulus, Irena: Boris Papandopulo – skladatelj filmske glazbe, 5/1996
- Paulus, Irena: Filmska glazba Ivana Brkanovića, 16/1998
- Paulus, Irena: Filmska glazba Ive Tijardovića, 17/1999
- Paulus, Irena: Filmske pjesme kao presjek stvaralaštva Alfija Kabilja, 88/2016
- Paulus, Irena: Fran Lhotka – Narodna glazba u filmu, 11/1997
- Paulus, Irena: Glazbenik u duši: Arsen Dedić i njegova filmska glazba, 22/2000
- Paulus, Irena: Koncept glazbe u Tanhoferovu *H-8...*, 44/2005
- Paulus, Irena: Lisinski i *Ljubav i zloba*: o sličnostima sudbina prvoga hrvatskoga zvučnoga dugometražnoga igranoga filma i prve hrvatske nacionalne opere, 100/2019
- Paulus, Irena: Lud za glazbom – razgovor sa skladateljem Alfijem Kabiljom, 24/2000
- Paulus, Irena: Miljenko Prohaska: Glazbom od eksperimentalnog do crtanog filma, 25/2001
- Paulus, Irena: Milo Cipra, 8/1996
- Paulus, Irena: Miroslav Belamarić, 7/1996
- Paulus, Irena: Nikica Kalogjera: Teme, evolucija i konstante, 18/1999
- Paulus, Irena: Orguljaš u filmskom studiju – Anđelko Klobučar i njegova filmska glazba, 15/1998
- Paulus, Irena: Razgovor s Teom Brunšmid, 6/1996
- Paulus, Irena: Skladam svoju glazbu, onakvu kakvu je osjećam (razgovor s Miljenkom Prohaskom), 25/2001
- Paulus, Irena: Simbolika zvuka u igranim filmovima Ante Babaje, 62/2010
- Paulus, Irena: Thomas Burić – filmska glazba: tema s varijacijom, 30/2002
- Paulus, Irena: Većinom “nacrtna” glazba, 26/2001
- Paulus, Irena: Vladimir Kraus-Rajterić, 10/1997
- Paulus, Irena: Živan Cvitković: Volim posao, volim se igrati... (biofilmografski razgovor), 5/1996
- Pavičić, Jurica: *H-8...*: film socijalističke katastrofe, 73-74/2013
- Pavičić, Jurica: Igrani filmovi Fadila Hadžića, 34/2003
- Pavičić, Jurica: Kuga u komunističkoj Tebi (*Treći ključ* Z. Tadića), 38/2004
- Pavičić, Jurica: Lopta i čekić: kolektiv i individua u Golikovu filmu *Plavi 9*, 44/2005
- Pavičić, Jurica: Nesreća i nakon nje: *Tri Ane* Branka Bauer, 45/2006
- Pavičić, Jurica: Vrane, ovnovi i žene: politika i moć u filmu *Lisice* Krste Papića, 61/2010
- Pavičić, Jurica: Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*, 37/2004
- Pavičić, Jurica: Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom: *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića, 40/2004
- Pavličić, Pavao: *Mojih šest filmova s Tadićem*, 43/2005
- Pavlinić, Vjeran: *Protest*, 34/2003

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Peterlić, Ante: *H-8... – nekoć i sad*, 44/2005
- Peterlić, Ante: *Hrvoje Lisinski*, 9/1997
- Polimac, Nenad: *Nakupac filmova – Ivo Škrabalo, savjetnik za repertoar (razgovor)*, 68/2011
- Posarić, Jasna: *Portretni kolaž: Zrinko Ogresta*, 21/2000
- Radić, Damir i Sever, Vladimir: *Razgovor s Antom Babajom*, 21/2000
- Radić, Damir: *Filmovi Ante Babaje*, 21/2000
- Radić, Damir: *Filmovi Lordana Zafranovića*, 24/2000
- Radić, Damir: *Filmovi Vatroslava Mimice*, 23/2000
- Radić, Damir: *Identitetske igre, sadomazohizam i tajna lezbijska ljubav u Abecedi straha Fadila Hadžića*, 65-66/2011
- Radić, Damir: *Najljepši i najzbudljiviji posao (razgovor s Vatroslavom Mimicom)*, 23/2000
- Radić, Tomislav i Heidl, Janko: *Timon*, Tomislav Radić, 1973. *Sjećanje*, 90-91/2017
- Rafaelić, Daniel; Kukoč, Juraj i Šakić, Tomislav: *Krsto Papić u razgovoru: "Želim pridobiti vječnu publiku"*, 61/2010
- Rafaelić, Daniel: *Agram die Hauptstadt Kroatiens Oktavijana Miletića*, 62/2010
- Rafaelić, Daniel: *Zaista novi film Oktavijana Miletića*, 45/2006
- Rožić, Romana: *Život je žilav – Janica je živa?!*, 62/2010
- Sarjanović, Petar: *Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galete*, 64/2010
- Sever, Vladimir: *Zagubljena ljepota: filmsko stvaralaštvo Ante Babaje*, 21/2000
- Simić, Mima: *Forenzičarka feministica u akciji! (Fine mrtve djevojke: zašto su prve hrvatske celuloidne lezbijske morale umrijeti?)*, 45/2006
- Starešinčić, Jurica: *Animirani filmovi Dušana Vukotića*, 52/2007
- Starešinčić, Jurica: *Tri motiva Pavla Štaltera: smijeh, bajka, smrt*, 55/2008
- Šakić, Tomislav; Rafaelić, Daniel i Kukoč, Juraj: *Krsto Papić u razgovoru: "Želim pridobiti vječnu publiku"*, 61/2010
- Šakić, Tomislav: *Četiri filma, četiri žene*, 59/2009
- Šakić, Tomislav: *Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog*, 57-58/2009
- Šakić, Tomislav: *Uvod u Papića*, 61/2010
- Šeput, Vladimir: *Stilizirani filmski svijet: kratki igrani filmovi Ante Babaje*, 63/2010
- Šijan, Slobodan: *Kolaž o Tomu u 24 kvadrata*, 64/2010
- Škrabalo, Ivo i Tomljanović, Igor: *Glumac za sve medije (razgovor s Reljom Bašićem)*, 9/1997
- Škrabalo, Ivo: *Ante Babaja: pasivni junak hrvatskoga filma*, 21/2000
- Škrabalo, Ivo: *Fabijan Šovagović i film*, 24/2000
- Škrabalo, Ivo: *Gospodin Marjanović – Apolitičan filmotvorac u politiziranoj kinematografiji* 5/1996
- Škrabalo, Ivo: *Krešo Golik – Filmski autor koji voli svoju publiku* 7/1996
- Škrabalo, Ivo: *Nedostižni filmski desetbojac* 16/1998
- Škrabalo, Ivo: *Slikopisni filmski opus Zvonimira Berkovića* 5/1996
- Škrabalo, Ivo: *Šime Šimatović – doajen hrvatske kinematografije*, 41/2005
- Škrabalo, Ivo: *Tomislav Pinter – U traganju za svojim svjetlom* 19-20/1999
- Šoša, Dejan: *Razgovor: Fadil Hadžić – filmovi za publiku*, 34/2003
- Tomljanović, Igor i Škrabalo, Ivo: *Glumac za sve medije /Relja Bašić/*, 9/1997
- Trbuljak, Goran: *Tomislav Gotovac, 1000 kilometara*, 64/2010
- Tretinjak, Igor: *Filmski modernizam i multimedijalnost Timona Tomislava Radića*, 70/2012
- Tucaković, Marijan: *Gosti iz galaksije ponovno posjećuju*, 92/2017
- Turković, Hrvoje; Krelja, Petar i Zečević, Slaven: *Interju s Radojkom Tanhofer*, 54/2008
- Turković, Hrvoje i Nenadić, Diana: *Potrošene teme? Kako možeš potrošiti život!?* (Razgovor s Petrom Kreljom, Varaždinske Toplice), 48/2006
- Turković, Hrvoje; Krelja, Petar; Nenadić, Diana i Illinčić, Dražen: *Karizmatična ličnost – razgovor /Krešo Golik/*, 7/1996
- Turković, Hrvoje: *Karijera na prijelomu stilskih razdoblja*, 30/2002
- Turković, Hrvoje: *Povjesničarski primjer Dejana Kosanovića*, 75/2013
- Turković, Hrvoje: *Radojka Tanhofer: pionirka filmske montaže*, 54/2008
- Velisavljević, Ivan: *Modernost i modernizam u art filmu: Ponedjeljak ili utorak Vatroslava Mimice*, 88/2016
- Velisavljević, Ivan: *Žanrovski model filmova Živorada Tomića*, 72/2012
- Vrvilo, Tanja: *Filmovi Ivana Martinca: taktičnost u zaljepcima*, 52/2007
- Zečević, Slaven; Krelja, Petar i Turković, Hrvoje: *Interju s Radojkom Tanhofer*, 54/2008
- Zečević, Slaven: *Namjenska rekonstrukcija Rijeke (Jedan dan u Rijeci Ante Babaje)*, 62/2010
- Zečević, Slaven: *Put do Opsade: dugometražni igrani filmovi Branka Marjanovića*, 57-58/2009
- Zečević, Slaven: *Večera kod Vidasa (Neobavezan uvod u redateljski prvijenac Nikole Tanhofera Nije bilo uzalud)*, 53/2008
- Zvijer, Nemanja: *Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu: prilog sociološkoj analizi filma na primeru Bitke na Neretvi Veljka Bulajića*, 57-58/2009

Televizija

Bahorić, Alan: Hrvatska televizija – programski i tehnički aspekti, 17/1999

Cvek, Sven: O nekim formalnim i političkim aspektima Žice, 81/2015

Fiske, John: Popularna ekonomija /prevela: Snježana Grljušić-Kordić/, 36/2003

Gilić, Nikica: Televizija i film – O jednom generičkom problemu hrvatske audiovizualne produkcije, 10/1997

Grdešić, Maša: “Jedan glas neke generacije”: individualno i kolektivno u HBO-ovoj seriji *Djevojke*, 95/2018

Grdešić, Maša: Seks i grad – (a)političnost ženskih žanrova, 46/2006

Grozđanić, Josip: Velika sestra te gleda (Hrvoje Turković, 2008, *Narav televizije*), 55/2008

Hall, Stuart: Kodiranje i dekodiranje u televizijskome diskursu /prevela Jelena Šesnić/, 36/2003

Holy, Mirela: Puni propagandni krug komunikacijskog okoliša vrlog “divlji” svijeta. *Westworld*, 96/2018

Jerić, Ante: (Izvan)znanstvena fantastika: problemi s određivanjem žanrovske pripadnosti serije *Preostali*, 100/2019

Jiménez Morales, Manel i Markuš, Saša: Between the Authentic and the Globalising: Historical Depiction in Contemporary Spanish Film and Television, 90-91/2017

Jurilj, Igor: Parodija američkog sna u serijalu *Dva metra pod zemljom*, 81/2015

Jurilj, Igor: Zazornost društva pristanka: *Sluškinjina priča*, 98-99/2019

Kitson, Clare: Channel 4 – jedinstven televizijski eksperiment /prevela: Mirela Škarica/, 23/2000

Kitson, Clare: Misionarski polet – animacijski program britanskog Channel Foura, 55/2008

Knežević, Borislav: Respektularizacija natjecateljstva: mjesto *reality* televizije u američkom televizijskom polju, 45/2006

Krelja, Petar: Filmološki biser (Hrvoje Turković: *Narav televizije*), 57-58/2009

Lenić, Elvis: Televizijska serija *Novo doba*, 30/2002

Lončar, Karla: *Novine*, 89/2017

Lončar, Karla: Razlomljene refleksije: teatralizacija u TV serijalu *Twin Peaks*, 92/2017

McGuigan, Jim: Popularna televizija /prevela: Snježana Grljušić-Kordić/, 36/2003

Morley, Robert: Rodni okvir obiteljskog gledanja televizije /prevela: Maja Tančik/, 36/2003

Ostojić, Luka: Bezbolna smrt: *Dva metra pod zemljom* u televizijskom kontekstu, 81/2015

Ostojić, Luka: *Twin Peaks: Povratak*, 92/2017

Panjeta, Lejla: Sapunice, telenovele i nastavci: popularnost turskih TV serijala, 81/2015

Petrović, Sanjin: Filmski program Hrvatske televizije, 3-4/1995

Pranjić, Stjepan: Italoamerički kontekst i estetika postmodernog u televizijskoj seriji *Obitelj Soprano*, 81/2015

Slugan, Mario: *Mladi papa*, 90-91/2017

Svjetski televizijski forum: Zaštita audiovizualne baštine, 16/1998

Vončina, Nikola: Iz povijesti hrvatske televizije, 38/2004

Vončina, Nikola: Iz povijesti hrvatske televizije (2), 39/2004

Vujčić, Josip: Razvoj novijeg britanskog i američkog *sitcoma* – Velika Britanija, 77-78/2014

Vujčić, Josip: Razvoj novijeg britanskog i američkog *sitcoma*: 2. dio – Sjedinjene Američke Države, 79-80/2014

Prikazi i komentari knjiga, časopisa i nosača zvuka

Ajanović, Midhat: Mikroskopsko čitanje priče o animaciji (Rajko Petković, 2018, *Američki animirani film do 1941. godine*), 95/2018

Anđelković Džambić, Ljubica: Foxy Mister (Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković, ur; 2017, Tomislav Gotovac: *Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte*), 95/2018

Baković, Ivica: Balkanski špijun i njegov ideološki dalekozor (Nikola Janković, *Balkanski špijun i njegovi nastavci*), 79-80/2014

Begović, Davora: Sveobuhvatno analitičko promišljanje Kubrickova odnosa prema glazbi (Irena Paulus, *Kubrickova glazbena odiseja*), 67/2011

Belc, Petra: Celuloidno oružje prošlosti u borbi za razumijevanje budućnosti (Boris Buden, Želimir Žilnik, *kuda.org* i ostali, *Uvod u prošlost*), 79-80/2014

Belc, Petra: Sve je to *movie!* (Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima*), 77-78/2014

Bezinović, Igor: Odabrane teorije o filmu kao umjetničkom djelu (Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetika filma*), 51/2007

Bezinović, Igor: Ukratko o kratkoj knjizi o kratkom filmu (Marek Hendrykowski, *Umetnost kratkog filma*), 53/2008

Car, Milka: Fassbinder – dramatičar i filmski redatelj (Rainer Werner Fassbinder: *Anarhija u Bavarskoj*), 42/2005

Čegir, Tomislav: Nenametljiv vodič kroz slojevitu građu (Hrvoje Turković, 2010, *Nacrt filmske genologije*), 73-74/2013

Čegir, Tomislav: O hrvatskom filmu, ponovno (Nikica Gilić, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*), 67/2011

Čegir, Tomislav: Populistička i iscrpna biografija bez višeslojnosti (Douglas Thompson, 2009, *Clint Eastwood: Čovjek od milijun dolara*), 61/2010

Čegir, Tomislav: Zaslužni hvalospjev (Ante Peterlić, *Filmska čitanka: žanrovi, autori, glumci*), 68/2011

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Dovniković-Bordo, Borivoj: Surogat filmske baštine (Povodom izložbe i kataloga *Surogat stvarnosti – Pola stoljeća hrvatske animacije* Marte Kiš i Karle Pudar), 68/2011
- Durić, Dejan: Teorija i terapija, slika i sebstvo (Željka Matijašević, 2016, *Stoljeće krhkog sebstva*), 88/2016
- Durić, Dejan: Vidljivi pogledi – Hitchcock i teorija filma (Mario Vrbančić, Senka Božić-Vrbančić, 2017, *Hitchcockijanski pogled*), 96/2018
- Džanić, Asaf: Panoramski pogled na animaciju (Midhat Ajanović, *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu*), 55/2008
- Galjer, Jasna: Prezentacija ekscenoga opusa (monografija Tomislav Gotovac), 35/2003
- Gilić, Nikica: Amaterska posla (Isidora Ilić, Boško Prostran, ur; 2017, *Amateri za film. Radna sveska za amaterski pristup i pokretne slike/Amateurs for film. Notebook for Amateur Approach and Moving Images*), 98-99/2019
- Gilić, Nikica: Izvrsna ideja o rumunjskom filmu (Marian Țuțui, 2011, *O scurtă Istorie a Filmului Românesc / A Short History of Romanian Cinema*), 72/2012
- Gilić, Nikica: Kinematografija i kulturna politika, 34/2003
- Gilić, Nikica: Kritička naratologija na djelu (Saša Vojković: *Subjectivity in the New Hollywood Cinema*), 29/2002
- Gilić, Nikica: Novi leksikon (1001 film koji svakako trebete pogledati), 41/2005
- Gilić, Nikica: O inovativnoj animaciji (knjiga *Animation Unlimited* L. Fabera i H. Waltersa), 38/2004
- Gilić, Nikica: Povijesno sjećanje (Nataša Mataušić, *Fond filmske građe u zbirci fotografija, filmova i negativa hrvatskoga povijesnog muzeja*), 44/2005
- Gilić, Nikica: Zapisi marljiva kroničara (T. Kurelec: *Filmska kronika*), 41/2005
- Grozdanić, Josip: Magija nepokretnih slika (*Strip, deveta umjetnost* Ranka Munitića), 68/2011
- Grozdanić, Josip: Profilova biblioteka (E. Cheshire i J. Ashbrook: *Joel i Ethan Coen*; J. Clarke: *Steven Spielberg*; P. Donnelly: *Marilyn Monroe*; M. Fitzgerald: *Woody Allen*), 41/2005
- Grozdanić, Josip: Velika sestra te gleda (Hrvoje Turko-
vić, 2008, *Narav televizije*), 55/2008
- Heidl, Janko: Anketna metoda (Radoslav Lazić, 2013, *Režiseri o filmskoj režiji: dijalozi s filmskim režiserima*), 86-87/2016
- Heidl, Janko: Antologijski opus u fokusu (Branko Ištvančić, *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića*), 68/2011
- Heidl, Janko: Kozerski o čaroliji filma (Marko Njegić, 2014, *FILMoteka*), 82-83/2015
- Heidl, Janko: Monty Python puta tri (Bob McCabe, ur; *Autobiografija: Monty Python*, 2007.; Gary L. Hardcastle i George A. Reisch, ur; *Monty Python i filozofija*; Sergej Grgurić, *Radikalni cirkus Montyja Pythona*), 60/2009
- Heidl, Janko: Osobni pogled (Mate Ćurić, *Kino Pisto-
la*), 63/2010
- Heidl, Janko: Ozbiljna, kvalitetna i autoritativna knjiga (Ivo Žanić, *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? / O sociolingvističkim animiranih filmova*), 63/2010
- Heidl, Janko: Posveta suvremenim umjetničkim prak-
sama (Željko Kipke, *Glasnogovornici apokalipse*), 79-80/2014
- Heidl, Janko: Prilozi odgonetavanja i divljenja (Ema-
nuele Trevi, 2016, *Nešto napisano*; Valter Milovan, 2011, *Bilješke o Pasoliniju*), 95/2018
- Heidl, Janko: Privlačni eseji (Milen Alempijević, 2014, *Umjetnost preterivanja: beleške jednog gledaoca*), 89/2017
- Heidl, Janko: Putovi kraćenja filmske povijesti (Ivo Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest ukratko 1896-
2006*), 64/2010
- Heidl, Janko: Raskošan podsjetnik na Vukotičev lik i
djelo (Radovan Pavičević, Dragi Savičević, ur; *Dušan Vukotić – zaboravljeni vizionar*), 84/2015
- Heidl, Janko: Rezime za uzak krug kinoklubaša (Ervin
Debeuc i Duško Popović, *Pedeset godina Liburnija-
filma*), 77-78/2014
- Heidl, Janko: Sadržajan uvid u velikog redatelja (David
Thomson, *Altman*), 61/2010
- Heidl, Janko: Skriveni aspekti proširenoga filma (Mari-
na Kožul, ur; 2014, *Vizualna glazba*), 85/2016
- Heidl, Janko: Snimanje filma kao život (Michael Ventu-
ra, *Cassavetes*), 68/2011
- Heidl, Janko: Temeljne misli o filmotvorstvu (Laurent
Tirard, *Filmske lekcije*), 75/2013
- Heidl, Janko: Uvijek prisutan zaboravljenik (Željko Iva-
njek, Nenad Polimac, ur; 2019, *Branko Belan – Za-
boravljeni klasik*), 100/2019
- Heidl, Janko: Velik doprinos dubinskom razumijeva-
nju filma (Hrvoje Turković, *Retoričke regulacije*), 60/2009
- Heidl, Janko: Voluminozno o čovjeku koji je pokretao
mase i pomicao planinske masive (Božo Rudež, ur; 2015, *Veljko Bulajić – Vlakom bez voznog reda u po-
vijest filma*), 100/2019
- Heidl, Janko: Žena u ogledalu – majka u sjećanju (Le-
onida Kovač, *Jagoda Kaloper u zrcalu kulturalnog
ekrana*; Ana Tajder, *Titoland – Jedno, jednaki dje-
tinjstvo*), 81/2015
- Hribar, Hrvoje: Veliko Razvrstavanje (Tomislav Šakić,
2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: na-
crt tipologije*), 90-91/2017
- Jerić, Ante: Makavejev u svom vremenu (Vadim Erent,
Bonita Rhoads, ur; 2018, *Dušan Makavejev: Eros,
Ideology, Montage*), 97/2019

- Jerić, Ante: Pogled iz hotela Bezdan (Jonathan Beller, 2016, *Kinematički način proizvodnje: ekonomija pažnje i društvo spektakla*), 90-91/2017
- Jerić, Ante: Zapisi iz medijske džungle (Boris Ružić i Saša Stanić, *Fragmenti slike svijeta*), 77-78/2014
- Jovanović, Nebojša: Instant klasik za oprezno čitanje (Jurica Pavičić, *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*), 70/2012
- Kardum, Marko: Mislite li filmom? (Ljubiša Prica, 2016, *Film kao medij filozofskog mišljenja*), 93-94/2018
- Kipke, Željko: Munitić – Martinac: dva pola jedne knjige (Ranko Munitić, *Martinac*), 69/2012
- Klarić, Lucija: Časopis kao pripovijest (*Filonaut*, br. 10 /2014/, 11 /2015/, 12 i 13 /2015/), 84/2015
- Klarić, Lucija: Pionirska i temeljna knjiga (Jasmina Kallay, 2015, *Napiši scenarij – osnove scenarističke teorije i prakse*), 92/2017
- Klarić, Lucija: *the FILM itself*, br. 1 (2015) i 2 (2016), 86-87/2016
- Kolbas, Silvestar: Pinter o Pinteru (Vanja Černjul: *Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*), 43/2005
- Kosanović, Dejan: Dragocena knjiga u pravom trenutku (M. Kukuljica: *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*), 42/2005
- Kovačić, Nino: Nezaobilazna literatura s ponekim nedostacima (Asa Briggs, Peter Burke, *Socijalna povijest medija: od Gutenberga do interneta*), 76/2013
- Kovljanić, Vjeran: Hvalevrijedan izvor informacija i pomalo mršava povijesna sinteza (Mihaela Majcen Marinić, 2014, *Prema novoj animaciji. Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj*), 85/2016
- Kovljanić, Vjeran: Sjećanje na čudesnu šumu (Midhat Ajanović Ajan, 2010, *Milan Blažeković: Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon*), 72/2012
- Kovljanić, Vjeran: U labirintu Glenna Millera (Slobodan Šijan, *Kino Tom – Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*), 77-78/2014
- Kovljanić, Vjeran: U početku bijaše linija (Nedeljko Dragić, *Avantura linije: 690 crteža ispod šestinskog šeširića*), 71/2012
- Kragić, Bruno: Kad smo se vraćali (A. Robbe-Grillet: *Prošle godine u Marienbadu*), 41/2005
- Kragić, Bruno: Krešimir Mikić, *Film u nastavi medijske kulture*, 29/2002
- Krelja, Petar: Filmološki biser (Hrvoje Turković: *Narav televizije*), 57-58/2009
- Krelja, Petar: Ostavština za budućnost, (Hrvoje Turković, *Film: zabava, žanr, stil: rasprave*), 44/2005
- Krivak, Marijan: 11 godina autorskog studija, 39/2004
- Krivak, Marijan: Putokaz za pametne gledatelje (i čitatelje) (Simić, Mima, *Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova*), 61/2010
- Kukoč, Juraj: Čarolija metodologije (Dejan Kosanović, 2019, *Kinematografske djelatnosti u Puli 1896–1918*), 100/2019
- Kukoč, Juraj: Nestalnost filma u ranoj karlovačkoj periodici (Igor Jurilj, 2017, *Film od Zorinog doma do Edisona: recepcija filma i prvih karlovačkih kinematografa u lokalnoj periodici*, 1896–1920), 95/2018
- Kurelec, Tomislav: Ruski pogled na Schmidta (Sergej Lavrentjev, 2016, *O Schmidtu: Iz Rusije s ljubavlju*), 88/2016
- Lenić, Elvis: Kamerom i perom (Eric Rohmer, *Dvije ili tri stvari koje znam o filmu*), 70/2012
- Lenić, Elvis: O zametanju tragova (Silvio Mirošničenko, *Kuda idu divlje svinje – Subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha*), 79-80/2014
- Lučić, Krunoslav: Ključna knjiga o hrvatskom modernizmu (Tomislav Šakić, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*), 90-91/2017
- Lučić, Krunoslav: Komunisti i Indijanci: politički vesteron onkraj granica hladnoga rata (*Frames Cinema Journal*, br. 4, 2013), 82-83/2015
- Lučić, Krunoslav: O putevima filmske borbe (A. L. Rees, 2016, *Povijest eksperimentalnog filma i videa: od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse*), 89/2017
- Marjanić, Suzana: Konceptuala protumačena djeci, ili kako čitati roto/post/konceptualnu umjetnost (Nada Beroš, 2017, *Početak na konceptualce. Nova umjetnička praksa protumačena djeci*), 96/2018
- Marković, Dario: Alkemija, artizam, animacija (J. Marušić: *Alkemija animiranog filma*), 41/2005
- Marušić, Joško: Knjiga za sladokusce animacije (o knjizi M. Ajanovića *Animacija i realizam*), 39/2004
- Matijašević, Željka: Popularno ledena psihoanaliza i zaborav boli (S. Žižek, *Pervertitov vodič kroz film*), 60/2009
- Matijašević, Željka: Žižek sam protiv svih (o knjizi S. Žižeka *Sublimni objekt ideologije*), 34/2003
- Nenadić, Diana: Lucidno iščitani fragmenti: od stvarne do virtualne povijesti filma (A. Peterlić, *Déjà-vu: zapisi o prošlosti filma*), 45/2006
- Pavičić, Jurica: O Franji Fuisu (F. Fuis: *Zakon rieke*), 42/2005
- Pelc, Adrian: Larpurlartisti u tvornici snova (Bruno Kragić, 2017, *Neke tendencije klasičnog filma: tri eseja*), 93-94/2018
- Pelc, Adrian: Osnove osnova teorije filma (Tanja Miličić i Željka Ferenčić, 2017, *Filmska izražajna sredstva*), 97/2019
- Pelc, Milan: Traktat o perspektivi (H. Turković, *Razumijevanje perspektive*), 38/2004
- Peterlić, Ante: Sličice iz filmske povijesti (o knjigama M. Tortora *Cinema fondente* i *Au Pays noir – film Pathé en pochette 1903–1905*), 33/2003

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Peterlić, Maja: Uzmite cijelo život filmaša (François Weyergans, 2011, *Boksačka demencija*), 75/2013
- Petković, Nika: Film, umjetnost dostupna svima – nova monografija Kinokluba Zagreb (Luka Ostojić, ur; 2019, *Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb*), 100/2019
- Petković, Nika: Iščežnuća na filmskom platnu (*Filmonaut*, 2019, br. 21), 97/2019
- Petković, Rajko: Dubinske analize pripovijedanja pokretom (Midhat Ajanović, 2018, *Film i strip: eseji o autorima, esteticima i kreacijama nastalim u intermedijalnom kontekstu stripa, animacije i filma*), 95/2018
- Polak, Iva: Intimno putovanje kroz zemlju iza šume (Boris Perić i Tomislav Pletenac, 2015, *Zemlja iza šume. Vampirski mit u književnosti i na filmu*), 93-94/2018
- Polimac, Nenad: Površnost i nedostatak uredničke discipline (*Filmski leksikon*), 37/2004
- Popović, Boris: Boja i svjetlo, 27-28/2001
- Prica, Ljubiša: Filozofija znanstvenofantastičnih horor-filmova (Kristijan Krkač, *Krava na Mjesecu, Filozofija znanstveno-fantastičnih horor filmova: estetika, filozofija emocija, ontologija, epistemologija i etika*), 84/2015
- Primorac, Antonija: Autorstvo, filmske adaptacije i strategije ženskoga filmskoga stvaralaštva, (Shelley Cobb, 2015, *Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers*), 86-87/2016
- Primorac, Antonija: Ništa kontra "filma baštine": studija Claire Monk o raznorodnosti ljubitelja kostimirane drame (Claire Monk, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*), 76/2013
- Putyńska, Urszula: Poljski pogled na hrvatski film (Patrijusz Pająk, 2018, *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego*), 98-99/2019
- Radić, Damir: 101 godina filma u Hrvatskoj, 1896–1997, 17/1999
- Radić, Damir: Dražen Movre – Iz sedmog reda lijevo, 18/1999
- Radić, Damir: Entuzijastični i artikulirani eruditi – i kada griješi (Živorad Tomić, *Užitak gledanja: zapisi o svjetskom filmu*), 55/2008
- Radić, Damir: Hrvoje Turković – Suvremeni film, 19-20/1999
- Radić, Damir: Knjige M. Ćurića, S. Hundića i J. Heidla, D. Ilinčića i A. Oremovića, 14/1998
- Radić, Damir: Kultivirano zapisana prisjećanja (Bogdan Žižić, *Pješčana ura: sjećanja na Solin, Split, Pulu i Zagreb*), 61/2010
- Radić, Damir: Marina Vuletić, Oscar – Između tradicionalnosti i progresivnosti, 13/1998
- Radić, Damir: Nenad Pata – Majstori zagrebačkog crtanog filma, 9/1997
- Radić, Damir: Petar Krelja – Golik, 12/1997
- Radić, Damir: Sinteza s predrasudama (D. J. Goulding: *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001*), 41/2005
- Radić, Damir: Slika, riječ, povijest (S. Šijan, 2015, *Filmus: priče o filmu*), 86-87/2016
- Radić, Damir: Transmedijalno remek-djelo (Slobodan Šijan, *Filmski letak: 1976-1979 /i komentari/*), 60/2009
- Radić, Damir: U čast demokratskog prevratnika Ante Peterlića (3-2-1, *kreni!*, zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića), 49/2007
- Radić, Damir: Vjekoslav Majcen, *Hrvatski filmski tisak*, 13/1998
- Radić, Damir: Vrijedna i važna knjiga s jasnim stavom (Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*), 60/2009
- Radić, Stipe: Između društvenog i kozmičkog pritiska (Jacques Rancière, 2015, *Béla Tarr, vrijeme od poslije*), 92/2017
- Ramljak Purgar, Mirela: Disrupcija, slika i sadašnjost (Mario Slugan, 2017, *Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*), 97/2019
- Rojnić, Marko: Nimalo lak zadatak – o Peterličevoj teoriji filma, 100/2019
- Sever, Vladimir C.: Filmska glazba – riječ stručnjakinje (o knjizi I. Paulus *Brainstorming*), 37/2004
- Slugan, Mario: Dobrodošao odmak od ustaljenih teorijskih okvira (Jacques Rancière, *Filmska fabula*), 71/2012
- Starešinčić, Jurica: Dragocjena sjećanja (Boris Kolar, 2016, *Sjećanja i razmišljanja jednog Zagrepčanca*), 93-94/2018
- Starešinčić, Jurica: Panorama hibridnih tehnika animacije (Marcel Jean, *Kad animacija susreće žive*), 53/2008
- Starešinčić, Jurica: Živjeti s izmišljotinama (Hrvoje Turković, 2012, *Život izmišljotina: ogledi o animiranom filmu*), 73-74/2013
- Šakić, Tomislav: Knjiga nedovoljno dostojna relativne karijere (Relja Bašić – 50 godina kazališnog i filmskog stvaralaštva), 42/2005
- Šakić, Tomislav: Obljetnička, ali kritička svaštara (*Akademija dramske umjetnosti: 1950-2000*), 41/2005
- Šesnić, Jelena: Woody u drugom mediju (o knjizi W. Allena *Milo za drago*), 38/2004
- Škrabalo, Ivo: Tragovima razvoja audiovizualnoga medija (N. Vončina: *Najgledanije emisije 1964-1971. Prilozi za povijest radija i televizije V*), 42/2005
- Štimac, Dinko: O Lucasu bez strasti, vještine i ljubavi (Brian Jay Jones, 2017, *George Lucas – jedan život*), 98-99/2019

- Štrajn, Darko: Teorija filma kao teorija kulture i realnosti (Saša Vojković: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*), 57-58/2009
- Težak, Stjepko: Privlačan i pouzdan udžbenik medijske kulture (K. Mikić: *Medijska kultura*, 5-8), 41/2005
- Tolić, Mirela: Značajan doprinos medijskom odgoju (Lana Ciboci, Igor Kanižaj i Danijel Labaš, ur; 2011, *Djeca medija: od marginalizacije do senzacije*), 72/2012
- Tomić, Janica: Berkovićev trag (Diana Nenadić, Nenad Polimac, ur; 2016, *Berković*), 92/2017
- Tomić, Janica: Novi naslovi klasične teorije (Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*; Gerd Gemünden i Johannes von Moltke, *Culture in the Anteroom: the Legacies of Siegfried Kracauer*; Johannes von Moltke i Kristy Rawson, ur; *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*), 81/2015
- Tomljanović, Igor: Analize klasika (A. Peterlić, *Studije o 9 filmova*), 33/2003
- Tucaković, Marijan: Gosti iz galaksije ponovno posjećuju, 92/2017
- Turković, Hrvoje: Obrazovni film – što je to, i što on sve jest (V. Majcen, *Obrazovni film*), 27-28/2001
- Turković, Hrvoje: Paradigmatska monografija (Clare Kitson i *Bajka nad bajkama* Jurija Norštejna), 46/2006
- Valentić, Tonči: Aktualizacija filozofije kroz popularne filmove (Ollivier Pourriol, *Filmozofija*, 2010), 64/2010
- Valentić, Tonči: Četiri desetljeća nagovora na studiozno gledanje (Petar Krelja, *Kao na filmu: ogledi 1965–2008*), 61/2010
- Valentić, Tonči: Filozofski arhipelag suvremenog filma (Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit, *Vizualni kolegij*), 53/2008
- Valentić, Tonči: Istina pod maskom fikcije (Srećko Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*), 60/2009
- Valentić, Tonči: Klasik u mladosti (Ante Peterlić, 2018, *Rani radovi ... i još ponešto*), 100/2019
- Valentić, Tonči: Luchino Visconti – utopija mogućeg (A. García Düttmann, *Visconti: uvidi u krvi i mesu*), 46/2006
- Valentić, Tonči: Metodološki inovativan pregled kulturoloških pristupa filmskoj umjetnosti (Saša Vojković: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*), 57-58/2009
- Valentić, Tonči: Novo doba, nova slika, novi instrumentarij (Žarko Paić i Krešimir Purgar, prir; *Vizualna konstrukcija kulture*), 60/2009
- Valentić, Tonči: Početak suvremene reinterpretacije povijesti domaćeg filma (Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić, *Hrvatski filmski redatelji I*), 61/2010
- Valentić, Tonči: Više od povijesti (Ante Peterlić: *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*), 57-58/2009
- Valentić, Tonči: Za film kao autentično sredstvo otpora (Marijan Krivak, *Film... politika... subverzija?*), 60/2009
- Vidović, Boris: Iz ničega nešto, Oktavijan Miletić i hrvatski film, 25/2001
- Vidović, Boris: Kratki spoj između Lacana i autorske kritike (o knjizi S. Žižeka *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*), 31-32/2002
- Vukašinović, Višnja: Bankar avangarde/apostol slike (Antoine de Baecque, 2016, *Godard: biografija*), 92/2017
- Zečević, Slaven: Hitchcock kao činovnik (*Hitchcock o Hitchcocku*), 36/2003
- Zečević, Slaven: Kad smo bili robovi (V. Grgić i M. Mihalinec: *Žuti titl – drugačija enciklopedija*), 42/2005
- Zečević, Slaven: Rubni zapisi (Zoran Tadić, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*), 60/2009
- Zečević, Slaven: Vrsna urbana proza (100 godina filma i nogometa Z. Tadića), 35/2003
- Zore, Lucija: Dejan Kosanović, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*, 70/2012
- Žaknić, Ivan: Modernizam i istina (Ante Babaja), 33/2003
- Žaknić, Ivan: Važnost kritičara (Vladimir Vuković, 2013, *April u novembru*), 82-83/2015

Eseji, sjećanja, iskustva

- Belc, Petra: Film kao životno opredjeljenje – razgovor s Hrvojem Turkovićem, 100/2019
- Bezinović, Igor: Pet godina kratkih izleta – fragmenti nastanka filma *Kratki izlet*, 93-94/2018
- Bezinović, Igor: *God help you if you use voice-over in your work! Kako je nastao Vrlo kratki izlet* (i neki drugi kratki filmovi), 93-94/2018
- Dovniković, Borivoj-Bordo: Sjećanja / Moji prvi susreti s filmom/, 1-2/1995
- Dundović, Hanibal: Sjećanje na Rudiku – Rudolfa Sre-meca (1909–1999), 27-28/2001
- Gotovac, Tomislav: Mjesto pod suncem (rubrika *Osobni pogled*), 22/2000
- Heidler, Kruno: Kinematografska škola u Zagrebu (1947–51) – sjećanje na filmsko školovanje u Zagrebu, 49/2007
- Hribar, Hrvoje: Ekranizacija, 39/2004
- Hribar, Hrvoje: Stvarno, lažno, ulovljeno, 33/2003
- Ivezić, Miljan: Ljeto s Natalijom, 14/1998

PREDMETNO
KAZALO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

- Jergović, Miljenko: Svijet u mraku, 18/1999
- Juran, Mladen: O kolektivnoj svijesti i točnosti podataka hrvatskih živućih fotografija, 54/2008
- Kolbas, Silvestar: Dokumentarni film – do kraja ili što snimatelj može reći o *Životu na svježem zraku*, 33/2003
- Krelja, Petar: Bio sam član pulskog žirija, 3-4/1995
- Krelja, Petar: Brzi put k "vrhu", 70/2012
- Krelja, Petar: Čovjek od stila – Vladimir Vuković, 45/2006
- Krelja, Petar: Istinita priča o Milki zvanoj Stjuardesa, 15/1998
- Krelja, Petar: Mali oglasi ili (ne)uhvatljivost dokumentaraca, 33/2003
- Krelja, Petar: Posljednje kinopredstave – U povodu Pule '99, 18/1999
- Krelja, Petar: Režiseri i kritičari, 27-28/2001
- Krelja, Petar: Srednji plan: 'Do K. ...', ili mali prilog filmskom pojmovniku, 7/1996
- Krelja, Petar: Vladekov stol, 1-2/1995
- Lerotić, Juraj: "Ne radi nikada s djecom i životinjama" – dijete kao glumac u filmu, 76/2013
- Marjanović, Branko: Zapisi i sjećanja na moj život s filmom, 5/1996
- Marušić, Joško: Pinscreen, 36/2003
- Matijević Veličan, Katarina Zrinka: Zašto biti dokumentarist?, 33/2003
- Nola, Lukas: Redatelj i scenograf, 36/2003
- Ozu, Yasujiro: Dnevnik /prevela: Mirela Pintarić/, 10/1997
- Pansini, Mihovil: Linija i pokret, prostor i vrijeme i dva organa gledanja, 85/2016
- Pinter, Tomislav: Blijeda sjećanja (ulomci autobiografije), 56/2008
- Polimac, Nenad: Nakupci filmova – distribucija u Hrvatskoj, 39/2004
- Radić, Tomislav i Heidl, Janko: *Timon*, Tomislav Radić, 1973. Sjećanje, 90-91/2017
- Škrabalo, Ivo: Njihov obračun sa mnom, 15/1998
- Škrabalo, Ivo: Oglad iz kinonostalgije (zapisi i prisjećanja kinogledatelja sa 65 godina staža), 68/2011
- Škrabalo, Ivo: *Slamarke djevojke*: trideset godina kasnije, 25/2001
- Tadić, Zoran: Film i televizija – selektorske dvojbe, 35/2003
- Tadić, Zoran: Veliko pospremanje, 26/2001
- Tadić, Zoran: Zapisi s putovanja, 33/2003
- Tanhofer, Nikola: Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam prvi put omirisao barut, 16/1998
- Tribuson, Goran: Miris lizola – sjećanja filmofila, 6/1996
- Tribuson, Goran: Slane sjemenke – filmofilske gastronomske opsesije, 10/1997
- Ujević, Tin: Pronalazak i disanje bioskopa / Tin Ujević o bioskopu, 19-20/1999
- Watkins, Peter: Kriza medija /prevela: Sandra Palih-nić/, 96/2018
- Zlonoga, Petra: Što sve imati na srcu i umu pri izradi filmova izloženo u 5 koraka, 98-99/2019
- Žarković, Dražen: Kako sam izgubio nevinost (na filmu), ili proces sazrijevanja filmskog redatelja, 25/2001

100 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Urednici

Glavni urednici:

Hrvoje Turković (1995–2004)

Nikica Gilić (2005)

Bruno Kragić (2005–2009)

Nikica Gilić (2010–)

Abecedni popis urednika:

Borjan, Etami, filmologinja, talijanistica, doktorica znanosti, docentica (Filozofski fakultet u Zagrebu); urednica od 2017.

Gilić, Nikica (Split, 1973), filmski kritičar i filmolog, doktor znanosti, profesor (Filozofski fakultet u Zagrebu); urednik od 2001.

Kragić, Bruno (Split, 1973), filmski kritičar, filmolog, doktor znanosti, leksikograf (LZ "Miroslav Krleža"); docent; urednik od 2001. do 2017.

Krelja, Petar (Štip, Makedonija, 1940), filmski kritičar, filmski i televizijski redatelj, urednik 1995. do 2001.

Košuć, Krešimir (Zagreb, 1976), filmski kritičar; urednik od 2010.

Lončar, Karla (Zagreb, 1984), filmska kritičarka, leksikografkinja (LZ "Miroslav Krleža"); urednica od 2012.

Lučić, Krunoslav (Zagreb, 1981), filmolog, doktor znanosti, docent (Filozofski fakultet u Zagrebu); urednik od 2018.

*Majcen, Vjekoslav (Zagreb, 1941 – Zagreb, 2001), povjesničar filma, doktor znanosti, arhivist (Hrvatski državni arhiv/Hrvatska kinoteka); urednik od 1995. do 2001.

Marić, Katarina (Šibenik, 1971), filmska kritičarka; gostujuća urednica od 2003. do 2004, urednica od 2005. do 2007.

Mileta, Silvestar (Zagreb, 1987), filmski kritičar, povjesničar filma i predavač; urednik od 2014.

Nenadić, Diana (Split, 1962), filmska kritičarka i urednica, povjesničarka filma, predavačica, voditeljica izdavaštva u HFS-u; urednica od 1997. do 2004; ponovno od 2015.

*Peterlić, Ante (Kaštel Novi, 1936 – Zagreb, 2007), filmolog, doktor znanosti, profesor (Filozofski fakultet u Zagrebu), filmski redatelj i dramaturg; urednik 2007.

Radić, Stipe (Šibenik, 1987), filmski kritičar; urednik od 2019.

Starešinčić, Jurica (Karlovac, 1979), filmski kritičar; urednik od 2010. do 2015.

Šakić, Tomislav (Zagreb, 1979), filmski kritičar, doktor znanosti, leksikograf (LZ "Miroslav Krleža"), docent; urednik od 2005. do 2017.

*Škrabalo, Ivo (Sombor, Srbija, 1934 – Zagreb, 2011), filmski povjesničar, kritičar, dramaturg i redatelj, magistar znanosti, političar; nastavnik na ADU, urednik od 1995. do 2007.

Tomljanović, Igor (Zagreb, 1967), filmski kritičar i montažer; urednik od 1995. do 2004.

Turković, Hrvoje (Zagreb, 1943), filmolog, doktor znanosti, leksikograf i profesor (Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu); urednik od 1995. Prvi glavni urednik časopisa.

Vidačković, Zlatko (Šibenik, 1972), filmski kritičar, organizator i predavač; gostujući urednik 2002.

Asteriskom su obilježeni preminuli članovi uredništva.

Likovni urednici

*Pepeonik, Nenad, grafički dizajner (Varaždin, 1940 – Zagreb, 1999), likovni urednik od 1995. do 1996.

Gusić, Luka, grafički dizajner, fotograf (Split, 1962); likovni urednik od 1997. do 2009.

Blasin, Barbara, grafička dizajnerica, fotografkinja, publicistica (Zagreb, 1973), dizajnerica od 2009. do 2012.

Kuduz, Igor, grafički dizajner, fotograf i videoumjetnik (Zagreb, 1967), dizajner od 2012.

English Summaries

100TH ISSUE OF LJETOPIŠ

IRENA PAULUS

***Lisinski* and *Love and Malice*: on similar destinies of the first Croatian sound feature-length film and the first Croatian national opera**

One could state that the destinies of Oktavijan Miletić's first Croatian sound feature-length film *Lisinski*, which premiered in 1944, and the first Croatian national opera *Love and Malice*, written by Vatroslav Lisinski, which premiered in 1946, followed parallel paths. Their historical importance is unquestionable, but it is usually emphasized without the necessary questioning. However, when one places two works side by side, the similarities between the opera and the film become visible. Alongside the question of the national element in the opera (are there, besides language, other national elements, related to the music itself), or rather the negatively national in the film (the "ustasha" film, "the typical Independent State of Croatia creation"). The atmosphere of the political environment at the time of their creation (Croatian national revival for the opera, or rather World War II and the Independent State of Croatia for the film) definitely did make an impact on the reception "back then" and "now". And then there is the issue of the quality of both works that suggests that the "importance" and the "value" do not always go hand in hand. Anyhow, the comparison between the opera *Love and Malice* and the film *Lisinski* should contribute to the assessment of their historical value, their valorisation and the possibility for them to become popular again in Croatia (and maybe broader).

Key words: Vatroslav Lisinski, Oktavijan Miletić, *Love and Malice*, Independent State of Croatia, Croatian national revival, history, amateurism, sound film, silent film, national opera, author

MAJA KADOIĆ RAOS

Photography at the service of narration in Stanley Kubrick's films

This paper aims to determine the specific visual style typical of Stanley Kubrick's films as well as to draw attention, through defined stylistic elements, to the innovative use of film photography and cinematography for the purpose of intertwining and complementing all the elements of the cinematic medium in a consistent narrative structure and a complete picture of the presented world. This way film photography

surpasses both the banality of the mere reproduction of the material world as well as the futility of the unmotivated visual stylization where the form and the content do not make up a common cinematic fibre. The paper is based on the analysis of Stanley Kubrick's three films shot by John Alcott – *A Clockwork Orange* (1971), *Barry Lyndon* (1975) and *The Shining* (1980). The paper focuses primarily on the visual aspects of the film (lightning, colour and composition, type of lens, condition of the camera, angle, set design, costume design, etc.), but it also touches on other film elements (editing, narrative structure, storytelling, music, etc.).

Key words: Stanley Kubrick, John Alcott, *A Clockwork Orange*, *Barry Lyndon*, *The Shining*, authorial style, film photography, cinematic visual elements

ADRIAN PELC

***Last year at Marienbad*: story, consciousness and viewer**

This paper aims to determine some of the basic structural principles of the film *Last year at Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) by Alain Resnais. The film confused generations of viewers and critics with its radical discontinuity, fragmentation (or disappearance) of the plot, and excessive hermeticism. The difficulties of interpretation stemming from such structure were typically solved in one of the two ways: the film was viewed as the presentation of the state of consciousness or unconscious processes (and considering the non-chronological and alogical nature of the unconscious such interpretation rendered the questions about time and logic of narration irrelevant) or it was viewed, following the suggestions made by the screenwriter Alain Robbe-Grillet, as a series of images with individual aesthetic value (which once again rendered the question of their relationships irrelevant). A careful analysis focusing on the three aspects of the film – the relationship between the fabula and the plot, the homodiegetic and heterodiegetic narrator and flashbacks and linear narration – shows however that none of the mentioned traditional interpretations encompasses all the elements of Resnais' work: narrative mechanisms of the film gain their full meaning only after having taken into account the continuous oscillation between the depth (the psychic) and the surface ("beautiful images"), the definite and indefinite temporal relationships, and the structure and that which evades.

Key words: Alain Resnais, *Last year at Marienbad*, film modernism, psychoanalysis, model of a viewer, film time, narrator

HRVOJE TURKOVIĆ**The notion of film lists – enumerative presentation**

A type of cinematic presentation – *film lists* or *enumerative presentation* – is almost entirely overlooked by film criticism, interpretation and theory. Although in our everyday lives we are surrounded by different verbal *pragmatic lists*, such as shopping lists, inventory lists, catalogues, phone books, tables of contents, indexes, etc., and the old rhetorical tradition is also familiar with *creative lists* in *enumeration* as a figure of speech, Umberto Eco's book *The Infinity of Lists* (2009) was supposed to appear to draw attention to the fact that lists can also be found in art and in film. A series of frames of autonomous diegetic contents, chosen and sequenced not according to some spatial and temporal relationship, but according to a general and distinctive criterion, general category identity, appear in different commercial-catalogue videos that can be found on web pages, on lists of best films belonging to a specific type with their respective video inserts etc., but they certainly appear in the form of creative lists, for example in sequences inserted in feature films (singing contest in Milos Forman's *Taking Off*, 1971), as the basic type of presentation in thematic and poetic documentary films (Karlo Acimovic Godina's *Healthy People for Fun*, 1971), in experimental films (Hollis Frampton's *Zorn's Lemma*, 1970) etc. The notion of film lists is explored on the basis of a detailed analysis of the two videos related to the work and life of Tomislav Gotovac – pragmatic, archive "catalogue" of documentary templates related to Gotovac (*Arhiva BH5: Antonio Gotovac Lauer*) and the creative variety from the self-portrait of Gotovac himself (*Tomislav Gotovac*, 1996). Relying on the provisions defined by Robert E. Belknap (in *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*), the provisional elements of lists are examined (it is about presentational units, composed of autonomous units, sequenced with the emphasized editing discontinuity, which makes one to continuously compare frames in order to determine, or confirm, the general criterion according to which the frames were selected) and different functions of lists are determined as well: the *pragmatic* ones, which help people cope in different circumstances, and which in fact organize factual knowledge, and the *creative* function, usually the *poetic* one – focused on the analysis of specific feelings, moods, sensibility regarding specific aspects of the world and film presentation itself.

Key words: film list, types of cinematic presentation, poetic presentation, analysis of examples

MARKO ROJNIĆ**No easy feat – on Peterlić's film theory**

The paper presents an overview of the basic hypotheses and notions from Ante Peterlić's book *Fundamentals of a Film Theory*, on the occasion of the fifth edition of the book. It also presents a critical attempt at the analysis of some underlying topics from the perspective of the theoretical work by Hrvoje Turković (editor of this book edition).

Key words: *Fundamentals of a Film Theory*, Ante Peterlić, film theory, forms of film record, Hrvoje Turković

HRABREN DOBROTIĆ**Possibilities of history on film. Theoretical approach.**

Relying of historians and film scholars such as R. A. Rosenstone, William Guynn and Marnie Hughes-Warrington who tried to justify historical film (as genre) and the film that deals with history (irrespective of type and genre) as relevant sources for studying history, this paper questions the possibility of interpreting historical films as texts whose interpretation is subject to linguistic games discussed by Barthes, Blanchot and Derrida in their late key texts. This is an attempt to demystify the genre of historical film as an unambiguous authentic presentation of something from the "extracinematic" empirical "reality", and a return to the interpretation of the code which at the same time checks and "unchecks" the genre and finally a conciliation of historiography and film studies with a conclusion that every historical text can be educational precisely because it is susceptible to interpretation.

Key words: Barthes, Blanchot, Derrida, deconstruction, film genre, historic film, Rosenstone

ANTE JERIĆ**(Extra)science fiction: problems with determining the genre of the series *The Leftovers***

The Leftovers (Damon Lindelof and Tom Perrotta, 2014–17) is a unique television series whose genre is hard to determine. If we agree that it does not belong to any of the existing genres, we can ask ourselves under which new, unrecognized genre it could fall. How to come to the idea of a new genre? At first, the problem seems insurmountable: if we do not have the notion of a new genre, we would not recognize it even if we came across one; and if we do have that notion, then we do not need to examine the characteristics of a unique series in order to develop one. But the problem is apparent because previous classification always theoretically outweighs even after the real state of play regarding genre changes, so it, and

only it, makes up a hypothesis that can be reaffirmed on the basis of new materials. So the path is clear: an old category has to be applied to this new series, we have to recognize the characteristics that prevent it from falling under an old genre and then we have to use those differential characteristics to define the new category. Quentin Meillassoux did a lot of work for us: relying on science fiction as a starting genre, he developed the notion of extra-science fiction as a genre related to science fiction but irreducible to it. In the first part of the text, the author draws the conclusion that the notion of extra-science fiction is actually much better suited to *The Leftovers*, sometimes considered science fiction. In the second part of the text, after genre considerations, the author examines two relevant aspects of the series unrelated to genre.

Key words: television series, genre, genre theory, science fiction, extra-science fiction, Quentin Meillassoux

LUCIJA ZORE

Neglected heritage: Cinematheque and the return of film materials

The paper addresses the state of Croatian film heritage and it questions the relationship between competent institutions and the whole society regarding the issue. This relationship is best reflected in two facts. On the one hand, not even today, in 2020, does Croatia have an institution that would exclusively deal with an important segment of our history and culture – film industry. On the other hand, not even today, in 2020, nineteen years after the *Agreement on Succession Issues* was signed, not a single piece of film material foreseen to be returned has been given back.

Key words: film heritage, cultural policy, Croatian State Archives – Croatian Cinematheque, succession, return of film material

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959), 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, stripova i više romana; objavljuje i prevode ga na više jezika (engleski, švedski, talijanski...). U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam / Animation and Realism* (2004), *Karikatura i pokret: devet oglada o crtanom filmu* (2008), *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010), *Nedeljko Dragić: čovjek i linija / The Man and The Line* (2014), *Film i strip* (2018) *Filmska lutka: estetika, žanrovske konvencije i hibridiziranje u modelskoj animaciji* (2019) i veći broj romana. Predaje povijest i teoriju animacije na švedskim sveučilištima i filmskim školama (trenutno na University West u Tröllhattanu). Za svoj rad nagrađen je na brojnim književnim i filmskim manifestacijama i izložbama diljem svijeta (primjerice, Nagrada za doprinos proučavanju animacije na Animafestu Zagreb, 2010), a bio je i programski direktor Animafesta Zagreb. Predaje na Školi medijske kulture “Ante Peterlić” i brojnim drugim seminarima.

Petra Belc (Zagreb, 1982), diplomirala je filozofiju i religijske znanosti na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove u Zagrebu i završila obrazovni program Ženskih studija pri zagrebačkom Centru za ženske studije. Godine 2020. obranila je filmološki doktorat o eksperimentalnom filmu na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala je tekstove u *Zarezu*, *Životu umjetnosti*, časopisu *Kazalište*, te u stranim publikacijama, sudjeluje na znanstvenim skupovima. Autorica je više filmskih kino i TV foršpana, aktivna u Kinoklubu Zagreb.

Hrabren Dobrotić (Zagreb, 1987), diplomirao je kroatistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Trenutno na istom fakultetu pohađa Poslijediplomski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, kulture i filma. Filmskom pedagogijom bavio se u sklopu udruge Sedmi kontinent – Djeca susreću umjetnost i filmskih radionica Frooom!, a filmskom kritikom na portalu za kulturu Arteist te povremeno na drugim portalima. Osim spomenutim temama, bavi se pivom.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao je komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmolo-

kom tezom. Redoviti je profesor i predstojnik katedre za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta. Suurednik je *Filmskog leksikona* (2003), urednik ili suurednik zbornika 3-2-1, KRENI! (2006), *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film* (2013), *Partisans in Yugoslavia* (2015) i *Global Animation Theory* (2019). Autor triju knjiga: *Filmske vrste i rodovi* (2007; internetsko izdanje 2013), *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010; drugo izdanje 2011). Glavni urednik u ovome časopisu, član je uredništva *Književne smotre* i internetskog časopisa *Apparatus*, član je savjeta časopisa *Ubiq*.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od konca 1980-ih piše o filmu (te o glazbi, knjizi i kazalištu) za razne tiskovine i elektronske medije, najdulje u *Večernjem listu*. Posljednjih godina najčešće objavljuje u ovom časopisu, na Trećem programu Hrvatskog radija, na portalima <kulisa.hr>, <kulturpunkt.hr>, <mixer.hr>, <ravnododna.com> i dr. te uređuje *Zapis*. Radio je kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova (*Anđele moj dragi* T. Radića, *Sedma kronika* B. Gamulina, *Treća žena* Z. Tadića, *Rusko meso* i *Nebo sateliti* L. Nole, *Sonja i bik* V. Vorkapić i dr.). S Draženom Ilinčićem i Arsenom Oremovićem objavio je *Kino & video vodiče 1997–2000*. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

Ante Jerić (Split, 1988), radi kao asistent na Odsjeku za kroatistku Filozofskog fakulteta u Rijeci. Suradnik je Multimedijalnog instituta (MaMa). Doktorand je na filozofskom modulu ZRC SAZU u Ljubljani gdje priprema disertaciju o radikalnoj fenomenologiji Michela Henryja. Autor je knjige *Uz Malabou: profili suvremenog mišljenja*, objavljuje tekstove i sudjeluje na znanstvenim skupovima u zemlji i inozemstvu.

Maja Kadoić Raos (Zagreb, 1979), maturirala je 1997. na Gornjogradskoj gimnaziji, a 2012. diplomirala filmsko i televizijsko snimanje (MA) na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. U periodu od 1999. do 2012. radila kao fotograf, snimatelj i montažer na različitim projektima i produkcijama te je od 2006. do 2018. sudjelovala kao stručni suradnik na godišnjim filmskim radionicama u organizaciji Centra za Kulturu Trešnjevka. Od 2013. suvlasnica tvrtke Provid d.o.o. (produkcija namjenskih i promotivnih videa, dokumentarnih filmova, fotografskog materijala te ostalih medija) unutar koje sudjeluje u produkciji.

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. Tekstove o filmu objavljivao je u više časopisa i novina (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list*, *Arhivski vjesnik*) te na Hrvatskom radiju. Bio je urednik filmskih članaka u *Općoj i nacionalnoj enciklopediji*. Suradnik je Filmskih programa u kinu Tuškanac za hrvatski film. Sudjelovao je u radu mnogih festivala.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala je muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, specijalizirala filmsku glazbu na European Film Collegeu u Ebeltoftu u Danskoj. Magistrirala je i doktorirala s filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Redovita je suradnica Trećeg programa Hrvatskoga radija, *Vijenca* i ovog časopisa, znanstvene radove objavljuje u zemlji i inozemstvu. Autorica je više knjiga: *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990.* (2002), *Brainstorming – zapisi o filmskoj glazbi* (2002), *Kubrickova glazbena odiseja* (2011) te *Teorija filmskeglazbe: kroz teoriju filmskog zvuka* (2012). Zaposlena je u glazbenoj školi, ali predavala je glazbu i film na više fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, trenutno u zvanju naslovne izvanredne profesorice.

Adrian Pelc (1990) završio je studij violončela na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 2014. te studij komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2017. (Dekanova nagrada 2015. i 2017; stipendija za izvrsnost Sveučilišta u Zagrebu 2016. i 2017; stipendija Francuske vlade 2017). Od 2015. surađuje s radijskim programom HRT-a kao samostalni autor, a tekstove je objavljivao u časopisima *Hrvatski filmski ljetopis* te *Književna smotra*. Između 2017. i 2019. radio je kao urednik u nakladničkoj kući Mala zvona. Od početka 2020. godine zaposlen je kao asistent na Institutu za slavistiku Sveučilišta u Beču.

Nika Petković (Rijeka, 1992), diplomirala je filmologiju na Filozofskom fakultetu u Bologni. Bavi se istraživanjem odnosa filmske i fotografske slike u suvremenoj umjetnosti, kao i njihovom doprinosu u nastanku medijske nostalgije. Surađivala je s Kinotekom u Bologni te sudjelovala kao koordinatorica žirija u organizaciji festivala *Il Cinema Ritrovato* (2016–2018). Također je surađivala s arhivom eksperimentalnih filmova *Home Movies* u Bologni kao istraživačica filmskih arhivskih materijala za dokumentarne i eksperimentalne filmske produkcije. Od 2019. živi u Zagrebu i surađuje s Uredom za fotografiju.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija, redoviti suradnik emisije *Posebni dodaci* HRT-a. Bio je dugogodišnji filmski kolumnist *Nacionala*, sada filmski kolumnist *Novosti* i književni kritičar. Objavio je tri knjige poezije i roman *Lijepi i prokleti*. Autor je većeg broja eksperimentalnih i dokumentarnih filmova, primjerice *Djevojčice (triptih o stvarnosti)*, 2008; *Samo je zemlja ispod ovog neba*, 2009; *Mima i Marta – aktivistički ljubavni film*, 2012; *Palestino, ljubavi moja*, 2015; *Izgubljeni raj*, 2015; *Slatki život*, 2015; *Ništa se ne može vratiti*, 2017. i *Zima*, 2017. Režirao je cjelovečernji igrani film *Posljednji dani ljeta* (2019), bavi se i glumom (npr. *Ljetnikovac*, D. Čučić, 2018). Dobitnik je godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2004. i prvog Velikog Brcka na festivalu PSSST!, objavio je knjigu filmskih kritika *Milenijsko kino – film na početku 21. stoljeća* (2018).

Stipe Radić (Šibenik, 1987), završio preddiplomski studij novinarstva i diplomski studij politologije na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Tekstove o filmu, među ostalim, objavljuje u časopisu *Filmonaut*, u radijskoj emisiji *Filmoskop* i u ovom časopisu. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014. te za najboljeg kritičara u 2017. Izvršni urednik u ovom časopisu.

Marko Rojnić (Pula, 1978), diplomirao psihologiju na Filozofskom fakultetu u Rijeci, magistrirao kognitivnu psihologiju na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, a trenutno pohađa doktorski studij psihologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Predaje brojne filmološke kolegije na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i programski je voditelj kina Tuškanac. Školovao se i u inozemstvu.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmologiju na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). God. 1977–2009. zaposlen je kao profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a predavao je i na Filozofskom fakultetu. Od 1998. do 2015. bio je 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 genologije* (2010), *Život izmišljotina* (2012) i *Politikom po kulturi: polemike* (1968-2002) (2016). Autor kratkog amaterskog filma *Zastajkivanje* (1967); scenarija za srednjometražni dokumentarni film *Zlatko Grgić* (red. Stjepan Filaković; HTV, 1996) te četiri filmska minieseja za HRT. Odgovorni urednik u ovom časopisu, kojega je bio i prvim glavnim urednikom. 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).

Tonči Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao sociologiju i antropologiju na CEU u Budimpešti, a 2015. je doktorirao sociologiju na Ljubljanskom sveučilištu. Zaposlen kao docent na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavio knjige *Mnogostruke moderne: od antropologije do pornografije* (2006), *Camera Abscondita – Zapisi o ontologiji fotografije* (2013) i *Arhipelag suvremene filozofije* (2018; nagrada Julije Benešić). Filmske, književne, filozofske i ostale tekstove objavljuje u *Zarezu*, *Vijencu*, *Europskom glasniku*, *Tvrđi*, na web-portal *Kulisa* i u drugim časopisima.

Lucija Zore (Dubrovnik, 1980), diplomirala na Sveučilištu u Bologni pri Odsjeku za umjetnost, glazbu, kazalište i film, smjer film. Studira na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Zaposlena je kao viša arhivistica u Hrvatskoj kinoteci, odjelu Hrvatskog državnog arhiva, objavljuje arhivističke i filmološke znanstvene i stručne radove.

O SURADNICIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

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 bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih 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 prilogi 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 upravno, 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.