

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 21 (2015)
broj 81, proljeće 2015.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16
Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković
Časopis je evidentiran u: SCOPUS, FIAF International Index to Film Periodicals, Web of Science (WoS) i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

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

SURADNICI / CONTRIBUTORS:

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (Hrvatski filmski arhiv)
Ante Zlatko Stolica (kronika / chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije / bibliographies)
Anka Ranić (UDK)

DIZAJN / DESIGN: Igor Kuduz *pinhead

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

NAKLADNIK / PUBLISHER: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

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

TISAK / PRINTED BY: Stega tisak d.o.o., Zagreb

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

HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

TAJNICA REDAKCIJE: Kristina Dorić (kristina@hfs.hr)

TELEFON/PHONE: (385) 01 / 4848771

TELEFAKS/FAX: (385) 01 / 4848764

E-MAIL UREDNIŠTVA: silvestar.mileta@gmail.com / nikica.gilic@ffzg.hr / kresimir.kosutic@net.amis.hr

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 500 primjeraka

CIJENA: 80 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. 20 (2014) je 110 primjeraka.

Ukupan prihod izdavača za 2014. godinu iznosi 5.350,00 kuna. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34.

Zakona o medijima (NN. 59/04., 84/11., 81/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

Godište 21. (2015) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,

Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 26. travnja, a objavljen je 15. svibnja 2015.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz serijala *Žica* (2002-08)

(•)

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

81, PROLJEĆE 2015.

SADRŽAJ

KNJIŽEVNOST I FILM	5	Borben Vladović / Izlazak iz kina-kazališta / Crtač filmskih plakata / Činovnička kiša / Šešir ujaka Hulota / Američke šibice
TELEVIZIJSKE SERIJE	9	Sven Cvek / O nekim formalnim i političkim aspektima Žice
	21	Luka Ostojić / Bezbolna smrt: <i>Dva metra pod zemljom</i> u televizijskome kontekstu
	31	Igor Jurilj / Parodija američkoga sna u serijalu <i>Dva metra pod zemljom</i>
	50	Stjepan Pranjić / Italoamerički kontekst i estetika postmodernoga u televizijskoj seriji <i>Obitelj Soprano</i>
	70	Lejla Panjeta / Sapunice, telenovele i serijali: popularnost turskih serija
HRVATSKI FILM	83	Sergej Lavrentjev / O Schmidtu: iz Rusije s ljubavlju
FESTIVALI I REVIJE	93	Ciklus novog švedskog filma – Filmski programi Kina Tuškanac (2015): Demistifikacija švedskog raja, Miro Frakić
NOVI FILMOVI	99	Kinorepertoar: Broj 55 (Mario Slugan), Čelična pravda (Irena Bočkaš), <i>Happy Endings</i> (Boško Picula), <i>Kosac</i> (Tomislav Kurelec), <i>Levijatan</i> (Sonja Tarokić), <i>Moj zanat</i> (Krunoslav Lučić), <i>Nestala</i> (Martina Sarić), <i>Ritam ludila</i> (Lucija Klarić), <i>Snajperist</i> (Ante Pavlov), <i>Zagreb Cappuccino</i> (Vanja Kulaš)
NOVE KNJIGE	131	Janica Tomić / Noviji naslovi klasične teorije / Miriam Bratu Hansen, 2011, <i>Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno</i> , Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press / Gerd Gemünden i Johannes von Moltke, 2012, <i>Culture in the Anteroom: the Legacies of Siegfried Kracauer</i> , Ann Arbor: University of Michigan Press / Johannes von Moltke i Kristy Rawson (ur.), 2012, <i>Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture</i> , Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
	134	Janko Heidl / Žena u ogledalu – majka u sjećanju / Leonida Kovač, 2013, <i>Jagoda Kaloper u zrcalu kulturalnog ekrana</i> , Zagreb: Hrvatski filmski savez / Ana Tajder, 2013, <i>Titoland: jedno, jednakije djetinjstvo</i> , Zagreb: VBZ
PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE	137	Miroslav Cmik / O ekraniziranju stripova u kraćim crtama
DODACI	151	Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

(•)

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

81, SPRING 2015.

CONTENTS

LITERATURE AND FILM	5	Borben Vladović / Leaving a cinema-theatre / Movie poster artist / End of the workday rain / Uncle Hulot's hat / American matches
TELEVISION SERIES	9	Sven Cvek / On some formal and political aspects of <i>The Wire</i>
	21	Luka Ostojić / Painless death: <i>Six Feet Under</i> in a television context
	31	Igor Jurilj / American dream parody in the series <i>Six Feet Under</i>
	50	Stjepan Pranjić / Italian-American context and aesthetics of postmodernism in TV series <i>The Sopranos</i>
	70	Lejla Panjeta / Soaps, telenovelas and serials: Turkish series popularity
CROATIAN FILM	83	Sergej Lavrentjev / On Schmidt: from Russia with love
FESTIVALS	93	Contemporary Swedish Film Cycle – Tuškanac Cinema Film Programmes (2015): Demystifying Swedish Paradise, Miro Frakić
NEW FILMS	99	Cinema: <i>Number 55</i> (Mario Sluga), <i>Out of the Furnace</i> (Irena Bočkai), <i>Happy Endings</i> (Boško Picula), <i>The Reaper</i> (Tomislav Kurelec), <i>Leviathan</i> (Sonja Tarokić), <i>My Craft</i> (Krunoslav Lučić), <i>Gone Girl</i> (Martina Sarić), <i>Whiplash</i> (Lucija Klarić), <i>American Sniper</i> (Ante Pavlov), <i>Zagreb Cappuccino</i> (Vanja Kulaš)
NEW BOOKS	131	Janica Tomić / Recent Classical Theory Books / Miriam Bratu Hansen, 2011, <i>Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno</i> , Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press / Gerd Gemünden and Johannes von Moltke, 2012, <i>Culture in the Anteroom: the Legacies of Siegfried Kracauer</i> , Ann Arbor: University of Michigan Press / Johannes von Moltke and Kristy Rawson (eds.), 2012, <i>Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture</i> , Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
	134	Janko Heidl / <i>Woman in the Mirror – Mother in the Memory</i> / Leonida Kovač, 2013, <i>In the Mirror of the Cultural Screen: Jagoda Kaloper</i> , Zagreb: Croatian Film Association / Ana Tajder, 2013, <i>Titoland: A More Equal Childhood</i> , Zagreb: VBZ
MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING	137	Miroslav Cmk / Shortly on comic books ecranisation
APPENDICES	151	Chronicle / Film publications bibliographies / English summaries / Contributors to this issue / Submission guide

Borben Vladović

Izlazak iz kina-kazališta

Po završetku predstave
gledano iz udaljenoga bistroa
ljudi izlaze iz kina
nekadašnjeg kazališta
u mrljama raznobojne odjeće
ne osvrćući se na zgradu
svoj dvosatni dvojni dom
Po njihovim sporim koracima
spuštenim ili uzdignutim glavama
ništa se o filmskim događajima
ne može razaznati
Tek kad su se sasvim razišli
a oba krila
što su ih ispustila
zatvorila
vidjelo se njihovo
otvoreno
zajedništvo

Crtač filmskih plakata

U tom se mjestu
u malom otočkom mjestu
filmovi prikazuju dva puta tjedno
svaki tjedan novi film
i veliki plakat, ulje na platnu
iz radionice mjesnog pitura
Predstavnik kinematografa
dođe k njemu
donese mu nekoliko fotosa
ili ispriča sadržaj filma
pitur filmove zamišlja i svoje nacрта
Zimi ti plakati
titraju na buri
ljeti kolaju po mjestu priče
da njihov slikar odlazi
u veliki grad, ali
crtačeve su noge umorne
njegove cipele pune boje
noću gaze duge filmske trake

Činovička kiša

Po uredskim stolovima padaju kiše
vani je sunčano i nema crnih kišobrana
Svi su prozori otvoreni za odlazak
tiha glazba iz gnijezda registara
ali evo na obzoru preporučenog oblaka
otipkanog na starom pisaćem stroju
na računalu, u slušalicama mobitela
Činovnici su zaustavljeni u pokretu
kao da ih je snimio Jacques Tati
za film *PlayTime*
Plima je po stubištima
ne može se odlaziti domovima
tramvaji, autobusi se kvare
pada strašna kiša u petnaest sati
iz oluka teku rijeke bez povratka
svi su činovnici na indigo splavi

Šešir ujaka Hulota

Ušao je u filmski kadar
kao ptica u okvir prozora
Akteri i statisti u njega se
zagledali
on nije zapjevao ali nije ni
odlepršao
Sve lomljive stvari – staklo
što je vadio iz šešira
nisu se mogle razbiti lako
Obojenu i trokutastu vodu
smiješnim je kretnjama razbio
pa sastavio portret s nosom
na mjestu ušne školjke
izbačene na plastično žalo

Američke šibice

Mogao si ih zapaliti
na prozoru
na potplatu
na trapericama
svugdje
to se nisi bojao
strah te je bilo
slomiti
tu malu voštanu peteljku
sa cvijetom rumenijim
od krvi na čelu kauboja
produkcije Metro Goldwyn Meyer
oko 1953. godine

BORBEN
VLADOVIĆ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



James
Gandolfini u
serijalu *Obitelj
Soprano* (*The
Sopranos*,
1999-2007)

UDK: 791.241(73)"2002/2008":791.233

Sven Cvek

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

O nekim formalnim i političkim aspektima *Žice*

SAŽETAK: Ovaj se rad bavi HBO-ovim serijalom *Žica* (2002–2008) kao mogućim primjerom Jamesonove estetike kognitivnoga mapiranja. U radu se obrazlažu formalni i ideološki preduvjeti i problemi vezani uz ostvarenja ove estetike u *Žici*. Ovi preduvjeti i problemi dvojakog su karaktera: mogućnost kognitivnoga mapiranja povezana je s razvojem medija televizije od 1980-ih nadalje te s tematskim interesom za klasnu problematiku. U radu se razmatraju načini na koje *Žica* prekoračuje granice hegemonije suvremene američke kulture, kao i ograničenja njezine političke imaginacije.

KLJUČNE RIJEČI: *Žica*, David Simon, HBO, kognitivno mapiranje, Fredric Jameson, klasa, kapital, televizija, sociološka imaginacija, Charles Wright Mills, narativna struktura, žanr

1. Uvod: Jamesonovo kognitivno mapiranje i Millsova sociološka imaginacija

Ovaj se tekst bavi američkom televizijskom serijom *Žica* (*The Wire*, 2003-08) kao mogućim primjerom estetike kognitivnoga mapiranja, u smislu koji je tom pojmu potkraj 1980-ih dao Fredric Jameson. Osnovne postavke Jamesonova zahtjeva poznate su: kognitivno mapiranje je “integralan dio socijalističke politike”, a odnosi se na prikaz “totaliteta klasnih odnosa na globalnoj (ili multinacionalnoj) razini” (Jameson, 1988: 353). Kao “pedagoška politička kultura koja nastoji kod individualnog subjekta stvoriti svijest o njegovom mjestu u globalnom sustavu”, estetika kognitivnoga mapiranja će, kada bude ostvarena, podrazumijevati stvaranje “radikalno novih formi” (Jameson, 1991: 54). Slijedimo li Jamesona, i iz njegova opisa kognitivnoga mapiranja izdvojimo bitne potke – usmjerenost k prikazu društvenog totaliteta, formalnu inovaciju te središnji interes za klasne odnose – o *Žici* se, po mom sudu, doista može govoriti kao o mogućem primjeru ovakve estetike. Prije no što podrobnije obrazložim ovakvo viđenje i dodatno prokomentiram Jamesonov koliko problematičan toliko i potreban pojam, želio bih upozoriti na prvi moment koji povezuje televizijsku seriju s početka 21. stoljeća s pokušajem kritičkog izmaštavanja političke prikazivačke prakse s kraja 20. stoljeća.

Kada je, oslanjajući se na rad Kevina Lyncha i Darka Suvina, u kritički vokabular uveo ovaj pojam, Jameson je istaknuo da je riječ o estetskoj praksi s bitno naglašenom tradicionalnom, ali u suvremenosti zapostavljenom, pedagoškom funkcijom umjetnosti. Pridjev “kognitivno” kod njege je upravo u funkciji isticanja didaktičke komponente estetike mapiranja. Ovo napominjem zato jer se određena pedagoška vrijednost nameće kao nepobitna značajka *Žice*. U prilog tomu govori i činjenica da se serija koristi i predaje u sklopu najraznovrsnijih sveučilišnih predmeta (uglavnom, ali ne isključivo u SAD-u), pa je tako nalazimo u kurikulumima iz filmskih, medijskih, urbanih i američkih studija, etike, komunikacija, kriminalistike, sociologije, socijalne antropologije, socijalnoga rada itd. Očito, *Žica* uspijeva poslužiti za širok niz humanističkih i društvenih uvida. Posebno je zanimljiva popularnost serije u društvenim znanostima.

U skladu s tezom da *Žica* “potiče sociološku imaginaciju”, kako je razumije Charles Wright Mills, Ruth Penfold-Mounce sa suradnicima seriju opisuje kvazižanrovskim određenjem “druš-



Scena iz serijala
Žica (*The Wire*,
2002-08)

tveno-znanstvena fantastika” (Penfold-Mounce et al., 2011: 153). Isti se autori osvrću na izlaganje Williama Juliusa Wilsona iz 2008, u kojem je taj utjecajni sociolog ustvrdio da je Žica “učinila više za razumijevanje izazova urbanoga života i nejednakosti od bilo kojeg drugog medijskog događaja ili znanstvenoga rada, uključujući sociološke studije” (ibid., 2011: 152). Wilson će istu misao ponoviti u svom članku o seriji:

S obzirom da se radi o fikciji, Žica ne može biti zamjena za rigorozan znanstveni rad o problemima nejednakosti i siromaštva u urbanoj sredini. No, zasluga serije nije tek što ove probleme približava široj publici, već i što prikazuje međuzavisnost sistemske urbane nejednakosti na način kakav je u akademskom radu teško moguć. Zbog strukture akademskog istraživanja, znanstveni se radovi bave mnogim od ovih pitanja u relativnoj izolaciji (...) Zahvaljujući slobodi umjetničkoga izraza, u Žici se isprepliću mnogobrojne silnice koje oblikuju životne okolnosti siromašnih žitelja grada, dok se ogromna nejednakost istovremeno razotkriva kao temeljna značajka šire društvene i ekonomske organizacije.

(Chaddha, Wilson, 2011: 166)

Ovakav, u osnovi aristotelijanski argument – da mimeza proizvodi heurezu – prilično je čest u kritičkoj literaturi o Žici, a posebno u onoj koja seriju vidi kao ilustraciju društvenih procesa s iznimnim heurističkim potencijalom.¹ U ovom tipu pristupa, fascinacija kritičara proizlazi iz sposobnosti serije da prikaže društvene procese, veze i odnose. Nije naodmet spomenuti da kritičari pritom u Žici znaju prepoznati i sliku vlastitih analitičkih gesta i modela. Wilsonovo oduševljenje Žicom valja dovesti u vezu s činjenicom da je autor serije David Simon naveo upravo

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Za pregled glavnih socioloških referenci vezanih uz Žicu v. Penfold-Mounce et al., 2011.

Wilsonovu studiju urbanog siromaštva iz 1996. *When Work Disappears: The World of the New Urban Poor* kao inspiraciju za drugu sezonu serije (usp. Mills, 2011). Dakle, popularnost serije među akademskim svijetom može se dijelom objasniti i činjenicom da *Žica*, ili, bolje rečeno, neka njezina interpretacija, može poslužiti i kao legitimacija akademskoga rada.

Ipak, bilo bi nesmotreno seriju svesti samo na ilustraciju, a njezine kvalitete na efekte cirkularne kritičarske logike. Na tragu Wilsonove tvrdnje da *Žica* uspijeva pružiti uvid u kompleksnost i cjelokupnost društvenih procesa jest i teza Patricka Jagode, koji piše da je “stil *Žice* u skladu s uvidima analize društvene mreže, budući da se ne usredotočuje na jednog, dominantnog protagonista, već na distribuirani sustav društvenih odnosa.” “U svom prikazivanju međusobne povezanosti pojedinaca i institucija”, nastavlja Jagoda, “Simonova serija rezultira nečim nalik Jamesonovoj estetici kognitivnoga mapiranja” (Jagoda, 2011: 193). “Sustav odnosa”, “međusobna povezanost” – čini se da fascinacija serijom uvijek proizlazi iz njezine sposobnosti da prikaže i težište stavi na društvenu strukturu i njezine učinke. Jagoda nije jedini koji u *Žici* eksplicitno vidi estetsku praksu blisku kognitivnomu mapiranju. U jednom od najcitiranijih tekstova o seriji, Toscano i Kinkle (2009) govore o *Žici* kao “jednom od najuspješnijih pokušaja” stvaranja djela koje je moguće ovako klasificirati. Već citirani Penfold-Mounce et al. (2011: 156) seriju opisuju kao “vrhunski primjer sociološke imaginacije u popularnoj kulturi”.

2. Kabelska televizija i autorstvo – narativna struktura *Žice*

Slijedom navedenoga, nameće se pitanje: koja je tajna heurističke moći kakva se *Žici* tako često pripisuje? Moj je odgovor, najjednostavnije rečeno, da se ona krije u specifičnoj formi serije. Za razumijevanje njezine formalne specifičnosti potrebno je uzeti u obzir materijalne preduvjete koji su je omogućili te organizacijski princip koji podupire i pogoni njezinu pripovjednu strukturu; odnosno institucionalni i tehnološki razvoj medija televizije od 1980-ih nadalje s jedne strane te tematski interes za klasu kao fundamentalni društveni odnos i proces kapitalističkoga društva s druge. Bitne formalne značajke *Žice* – velik broj likova isprepletenih narativnih niti, duge pripovjedne lukove koji se protežu kroz više epizoda i sezona, multiperspektivnost, nepostojanje konačnog razrješenja – Ted Nannicelli (2009: 191) opisuje terminom “pripovjedna kompleksnost” (koji preuzima od Jasona Mittella). Riječ je o pripovjednom modusu specifičnom za televizijski serijal, dakle o formi mogućoj jedino u mediju televizije (i to u njegovoj relativno recentnoj razvojnoj fazi). Pripovjedna kompleksnost *Žice* zato pred gledatelje postavlja zahtjev za pojačanim kognitivnim angažmanom, često u obliku višekratnog gledanja, koje pak omogućuje DVD-izdanje serije ili njezino slobodno dijeljenje na internetu.

No, sama po sebi, pripovjedna kompleksnost nije dovoljan (niti nužan) uvjet za kognitivno mapiranje u Jamesonovu smislu. Drugi je bitan element *Žice* njezino inzistiranje na problematici koja je rijetko kada u suvremenoj američkoj kulturi artikulirana s takvom oštrinom: “Tema *Žice*”, piše Slavoj Žižek (2013: 145), “je klasna borba *tout court*, Realno našega doba, zajedno s kulturnim posljedicama”. Privilegiranje klasne perspektive u seriji – njezino tvrdoglavo praćenje logike ekonomskoga procesa – vodi širenju i kompliciranju njezine narativne strukture, koje omogućuje ekonomska i institucionalna organizacija produkcijske kuće koja je seriju proizvela, odnosno tehnologija kabelske televizije.

Prvo, nekoliko riječi o pripovjednoj kompleksnosti i njezinim institucionalnim preduvjetima. Pojava kabelske televizije u SAD-u, a posebno njezin razvoj od 1980-ih nadalje stvorili su i nove strukturne mogućnosti za formalne inovacije u tom mediju. U razdoblju od 1960-ih do 1980-ih američka je televizija funkcionirala u okviru dominantnog mrežnog modela. Radilo se o “oligopolu u kojem su tri mreže, CBS (...), NBC (...) i ABC kontrolirale produkciju, distribuciju i

prikazivanje” (Pearson, 2005: 12). Ponajprije zbog stroge vertikalne integracije, taj je sustav organizacijski bio nalik hollywoodskim filmskim studijima do 1947 (ibid.). Napomena Roberte Pearson kako je ovaj sustav kočio “umjetnički izraz i originalnost” u mediju televizije može se čini ponešto pretjeranom, no činjenica je da je “industrijska organizacija” televizijskoga medija imala jasne formalne učinke, kako je to u svojoj iscrpnoj studiji pokazala Michele Hilmes (2011).

Budući da je mrežni model podrazumijevao financiranje od oglašivača, u mrežnoj su eri pojedine epizode televizijskih serija morale biti osmišljene oko prekida za reklame, što je rezultiralo “mini-narativima s vrhuncem prije prekida” (Kelso, 2008: 48). Ovaj je model također podrazumijevao da su termin, pa i sama mogućnost prikazivanja određenog sadržaja na televiziji bili određeni zahtjevima oglašivača za prikladnim programskim okruženjem njihovih reklama. Primjer koji navodi Tony Kelso relevantan je i za našu temu: u ranim danima američke televizije programski sadržaji koji su se bavili rasizmom ili radničkim borbama bili su i česti i rado gledani, ali su unatoč svojoj popularnosti bili kratka vijeka. Razlog za njihovo marginaliziranje krije se u utjecaju oglašivačke industrije, reklamama koje su, kako piše Kelso, izgledale “apsurdno površne” u kontekstu ozbiljnih društvenih problema i zato prijetile padom prodaje i gubitkom prihoda (ibid., 47). Tako je ovaj institucionalni i ekonomski model postavljao relativna ograničenja na formalne i sadržajne mogućnosti izražavanja u televizijskome mediju.

Kod modela izravne pretplate kabela televizije poput HBO-a situacija je drukčija zbog same činjenice da u odnosu između produkcije i recepcije nema posredničke uloge oglašivača. Za razliku od klasičnih komercijalnih televizija, HBO ne prodaje gledatelje oglašivačima, nego program gledateljima (McCabe, Akass, 2008: 84). Kelso (2008: 46) zato tvrdi kako HBO može svojim gledateljima ponuditi “ne ono što pristaju gledati, već ono što zaista žele gledati”: “Ne samo da HBO ne mora brinuti da će uvrijediti korporacijske sponzore, već može stvarati zaplete koji se razvijaju sporo, umjesto da neprestano vode mini-vrhuncima prije prekida za reklame” (ibid., 49). Često se u ovom kontekstu navode riječi autora serije *Obitelj Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007) Davida Chasea koji je prednost HBO-a nad konkurentskim televizijskim mrežama objasnio mogućnošću da se ondje “priča ispriča na nekonvencionalan način” (McCabe, Akass, 2008: 87).

Osim o formalnoj inovativnosti u suvremenom televizijskome mediju, Chaseova primjedba govori o tome kako je za američku televizijsku produkciju danas bitan moment koji je donedavno bio rezerviran isključivo za medij filma: autorstvo. U suvremenim serijalima, autori se kriju iza novokovanice “scenarist-producent” (*writer-producer*). Iako središnja uloga producenta nije novina postmrežne televizije (v. Pearson, 2005; Perren, Schatz, 2014), opisano strukturno labavljenje medija pružilo je producentskoj poziciji nove mogućnosti i odgovornosti; odnosno, u profesionalnom žargonu, više “kreativne kontrole”. Autori, kojima HBO sada jamči “umjetničku slobodu” (o kojoj gore u tekstu usp. Chaddha, Wilson, 2011: 166), gledateljima jamče kvalitetu, a HBO-u vjerne pretplatnike.² Stoga su u novije vrijeme moguće izjave kakve o tradicionalno “niskom” mediju televizije donedavno nisu bile zamislive, poput one pokojnog Chrisa Markera da “više ne gleda filmove”, već “izvršne američke serije kao što su *Deadwood* (2004–06), *Firefly* (2002) ili *Žica*”, jer one u tehnici pripovijedanja, kadriranju, montaži, dramaturgiji i glumi “nemaju premca nigdje, a pogotovo ne u Hollywoodu” (Fridman, 2012).³

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Više o tome kako HBO marketinški igra na kartu autorstva vidi u: McCabe, Akass, 2008.

3 Ovdje se kao presudan element pojavljuje pojam kvalitete, koji sa sobom neizbježno nosi konotacije

socijalne distinkcije. Segmentiranje publike, do kojeg je doveo i na kojem je počivao kabela model pretplate tako je, nasuprot demokratskoj masovnosti gledateljstva u klasičnoj mrežnoj eri, uključivalo i



Wendell Pierce
i Dominic West
kao detektivi
Moreland i
McNulty u
serijalu *Žica*

Vratimo li se navodu Wilsona i Chaddhe s početka ovoga teksta, iz gornjeg opisa možemo zaključiti da opisani institucionalni i ekonomski uvjeti omogućuju proizvodnju epistemološke ili kognitivne vrijednosti kakvu *Žici* pripisuju navedeni, kao i mnogi drugi autori. Spomenimo usput da nas ova teza – da su formalni aspekti *Žice*, koji su zaslužni za njezine didaktičke efekte, proizvod povijesnog razvoja medija televizije – upućuje u zanimljivom smjeru. Naime, ispada da je postmoderna (shvatimo li ovaj termin periodizacijski) transformacija televizije proizvela uvjete za jačanje kognitivne komponente medija (usp. Hilmes, 2011: 455). Budući da Wilson i Chaddha ovom novom medijskom dosegom suprotstavljaju nedostatnost znanstvenoga ili akademskoga rada, postavlja se pitanje o tome što se u istom razdoblju zbiva u (također postmodernoj) znanstvenoj proizvodnji znanja. Čini mi se da se iz ove perspektive otvara mogućnost da se nanovo promisle društveni učinci specijalizacije, fragmentacije i instrumentalizacije znanja u akademiji.

Alberto Toscano osvrće se na ovaj problem kada govori o potrebi da se u (društvenoj) teoriji reaktualizira zahtjev za orijentacijskim prikazima društvene cjeline kakav postavljaju Charles Wright Mills i Fredric Jameson kada govore o potrebi za “sociološkom imaginacijom” i “kognitivnim mapiranjem” (usp. Toscano, 2012: 65). Za Toscano, tvrdnje o heurističkoj superiornosti *Žice*, kao i drugih popularnih pokušaja da se zahvati društveni totalitet, predstavljaju prije svega

SVEN CVEK:
O NEKIM
FORMALNIM
I POLITIČKIM
ASPEKTIMA
ŽICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

izraženu statusnu ili klasnu komponentu. McCabe i Akass (2008: 85) navode kako je HBO profitirao na “kulturnom snobizmu stvorenom oko televizije koja cilja na fakultetski obrazovanu publiku koja navodno ne gleda [‘običnu’] televiziju”. Izravna veza između HBO-a i njegovih pretplatnika nije tek stvorila povoljno okruženje za proizvodnju “kvalitetnog programa”, već je “kvalitetan program” pretvorila u

kulturni kapital koji se prodaje gledateljima. Kelso (2008: 51) dobro primjećuje da HBO-ove emisije “funkcioniraju, dijelom, kao postupci ili skrivene reklame koje podižu vrijednost HBO-u kao brandu” – inovativne autorske serije (poput *Žice*) koje fasciniraju kritičare predstavljaju i reklame za HBO. Ne treba zaboraviti da je HBO tek jedan, ciljani dio medijske ponude korporacije Time Warner.

simptom javne potrebe za “sagledavanjem cjeline” suvremenoga kapitalističkoga društva (ibid.). Akademska proizvodnja znanja, po Toscanu, ne uspijeva odgovoriti na ovaj popularni zahtjev, jer uglavnom bježi od ideja zahvaćanja društvenoga totaliteta (njegova je kritika upućena Brunu Latouru). Tragom ovakva razmišljanja, dalo bi se naslutiti da se popularnost sporadičnih pokušaja artikulacije društvene cjeline u polju kulture pojavljuje kao svojevrsna kompenzacija za nestanak uvjeta za prikaz kompleksnosti društvenoga totaliteta u pedagoškim institucijama.

3. Žanr i realizam

Ova nas razmišljanja vode pitanju o odnosu *Žice* prema prikazu društvenoga totaliteta. Da bismo na njega odgovorili, krenut ćemo od pitanja žanrovskoga određenja serije. Riječ je o seriji koju je teško uvrstiti u postojeće žanrovske kategorije. Najčešće određenje na koje nailazimo jest ono “kriminalističke drame” (*crime drama*) ili “proceduralnog krimića” (*police procedural*). Ovaj podtip kriminalističkoga žanra odlikuje naglasak na proceduri detekcije koja se odvija kroz timski rad, a ne rad osamljenog borca protiv zločina; gdje se obično radi na više paralelnih slučajeva kod kojih ono što se razotkriva nije “tko” je počinitelj zločina (jer je to obično jasno od početka), već “kako” je zločin počinjen. Za žanr je također karakteristična stanovita sklonost realističnom prikazu društvene stvarnosti.⁴ No ta je žanrovska ladica naposljetku ipak nedovoljna da bi se adekvatno opisala formalna, problemska i tematska širina *Žice*.

Janica Tomić piše kako zbog svoje “usidrenosti u društveni prostor” *Žica* “nadilazi kriminalistički žanr” i granice “proceduralnog krimića” te postaje (teško prevodivi) *urban procedural*, pripovijest o urbanim procesima (Tomić, 2010: 247). “Hermeneutički je projekt *Žice*”, piše Tomić, “istraživanje društvene geneze zločina” (ibid., 252). Ove tvrdnje upozoravaju na naglasak koji serija stavlja na proces – detekcije, proizvodnje kriminaliteta i proizvodnje grada – koji postaje vidljiv kroz složene strukturne operacije panoptičke pripovijesti koja upućuje na povezanost različitih društvenih sfera (kriminalne, radničke, političke, pedagoške, medijske) i izmiče jednostavnoj kategorizaciji. Višestruke pripovjedne perspektive i dugi pripovjedni lukovi koji se međusobno presijecaju te povezuju pet sezona serije također često navode kritičare da o *Žici* govore kao o (pripovjednoj) “mreži” (ibid.) ili primjeru “mrežne estetike” (Jagoda, 2011). I *urban procedural* i “mrežna estetika” predstavljaju konceptualne novine kojima je namjera opisati pripovjednu strukturu *Žice*. Orijeantirana na odnose i procese, ova je struktura temelj mimetičkoga potencijala serije.

Ono što predstavlja problem kod jednostavnog žanrovskog određenja *Žice* jest upravo ekspanzivna dinamika njezine pripovjedne strukture i njezinih tematskih interesa. Podsjetimo se: *Žica* započinje kao klasični proceduralni krimić. Policija istražuje slučaj ubojstva povezan s trgovinom drogom, pratimo osnivanje specijalne jedinice zadužene za ovaj zadatak, procese detekcije, kao i institucionalne mehanizme baltimorske policije. Početak širenja i kretanja u smjeru narativne kompleksnosti može se locirati u prvoj sezoni, u trenutku kada policija otkriva povezanost između ulične preprodaje droge i političkih struktura. Kada policija u prtljažniku automobila senatora Clay Davisa pronađe 20 000 dolara u gotovini, zapovjednik specijalne jedinice Cedric Daniels mora donijeti odluku o smjeru u kojem će istraga krenuti: hoće li slijediti put droge ili put novca? “Radim na slučaju koji se kreće u raznim pravcima. (...) To je ono što svi znaju, a nitko ne govori. Ako slijediš drogu, dobit ćeš slučaj za narkotike. Ako slijediš novac, ne znaš gdje ćeš završiti” (epizoda 8, “Lessons”). Daniels, poznato je, bira drugu opciju. Ova rečenica stoga najavljuje

⁴ Opis ovoga žanra navodim prema: Tomić, 2010.

panoramsko, otvoreno narativno kretanje *Žice* koje će slijediti. U nastavku prve sezone serije, a zatim u ostalima, pripovjedne niti raspletat će se upravo slijedeći logiku kretanja novca, ili preciznije, kapitala u njegovim mnogostrukim društvenim pojavnostima.

Ukratko, od ulica zapadnoga Baltimorea, preko školskoga sustava i gradske uprave, *Žica* ocrta procese stvaranja i cirkuliranja društvenoga bogatstva, ekonomski proces na djelu. Policijska aktivnost detekcije, sada pretvorena u mapiranje tokova političke ekonomije Baltimorea, u pogon stavlja mnogobrojne zaplete *Žice* i pokreće isprepletanje narativne mreže koja čini vidljivom kompleksnost društvenih odnosa. Formalna kreativnost i narativna ekspanzivnost *Žice* tako slijede iz činjenice da je tajna njezine organizacijske logike u stvaranju i cirkuliranju bogatstva: serija može proizvesti kognitivnu mapu jer “slijedi novac”.

Ali, dokle? Teoretski, do granica svijeta. Otvoren završetak serije – koju ne zaključuje panoramski pogled na svijet, već na grad Baltimore – upućuje istodobno i na potencijalno beskonačno širenje pripovijesti pogonjene logikom kapitala i na konačnu neprikazivost društvene cjeline. Iako nas u nekoliko navrata usmjerava prema globalnome prostoru svjetskoga sistema – najočitiije u drugoj sezoni, koja među ostalim opisuje posljedice procesa kontejnerizacije, neodvojivog od procesa globalizacije (usp. Jameson, 2010) – društvena cjelina koju mapira *Žica* ostaje ograničena na prostor grada. Totalizacijski zahvat serije ne sastoji se u njezinu nastojanju da pogledu učini dostupnom cjelinu globalnoga kapitalizma, već u njezinoj sposobnosti da jedno historijski konkretno i lokalno iskustvo kapitalizma uzdigne, recimo to tako, na univerzalno figurativnu razinu.

4. Klasa i kapital kao generalizacijske odrednice

Kada Toscano i Kinkle (2009) govore o “estetici cirkulacije” serije, dodajući kako *Žica* inzistira na tome da je ova cirkulacija “neprozirna”, oni također aludiraju na tendenciju serije da upućuje na opće i apstraktno dok prikazuje partikularno i konkretno. Moment neprozirnosti cirkulacije kapitala – cirkulacije koja je istodobno i bitna i teško vidljiva, i koja u konačnici ne dopušta *Žici* narativno zaokruživanje – ističe i John Krانياuskas (2009) u svom sjajnom čitanju često citirane scene s kraja treće sezone. Kada detektivi Moreland i McNulty ulaze u stan ubijenoga gangstera Stringera Bella, kriminalnog genija s poslovnim ambicijama (moglo bi se reći: i utjelovljenja mita o američkome snu), u nevjerici pogledima prelaze preko luksuznog i ukusno uređenog interijera koji odaje istančan ukus pripadnika višega srednjega sloja, nimalo svojstven klišeju gangstera iz geta. S police s knjigama McNulty odabire *Bogatstvo naroda* Adama Smitha (1776) i pita: “Pa koga sam ja to ganjao?” (epizoda 37, “Mission Accomplished”). Krانياuskas primjećuje kako u ovom prizoru za detektive problem predstavlja činjenica da u stanu nema nikakvih konkretnih tragova zločina koje bi mogli iščitati (“nothing to be decoded, no clues”). “Radi se o tome da je Stringer ‘oprao’ svoj životni stil i učinio nevidljivima sve veze s načinom na koji je akumulirao bogatstvo”, zaključuje Krانياuskas (2009: 31). Detektivova zbunjenost, kao i knjiga u njegovim rukama, sugeriraju da je ono što je zaplet serije do tog trenutka činilo vidljivim (kako gledatelju tako i likovima poput Lestera Freamona) upravo proces akumulacije kapitala. Iz te, naknadne perspektive ispada da se istraga kretala oko procesa prvobitne akumulacije.

McNultyjevo pitanje tako predstavlja još jedan metakomentar na prikazivačku strategiju *Žice*, na njezinu intenciju da prikaže političko-ekonomsku strukturu u kojoj likovi sa svojim posebnim značajkama figuriraju gotovo kao slučajni, lokalni efekti općenitijeg impersonalnog procesa. Naravno, ova priča nipošto ne bi mogla biti ispričana bez protagonista, ali Krانياuskasova analiza upućuje na težište koje *Žica* stavlja na “distribuirani sustav društvenih odnosa” (Jagoda, 2011: 193), na prednost koju serija dijalektički daje općem procesu pred partikularnom pozicijom.

Zato Toscano i Kinkle (2009) mogu reći kako nam *Žica* omogućava da zamislimo “nešto poput ‘realizma apstrakcije’ – jer ocrtava ‘apstraktnu’ strukturu kapitala dok je prikazuje u specifičnoj povijesnoj / lokalnoj artikulaciji”. Drugim riječima, ekonomski je proces u *Žici* gotovo nevidljiva sila koja oblikuje kako stvarnost tako i pripovjednu strukturu serije. Vizualizirajući formativnu snagu kapitala, serija omogućuje gledateljima da kognitivno mapiraju ne samo svijet *Žice* već i svijet vlastite stvarnosti, budući da i oni prebivaju u realnosti strukturiranoj procesima kapitala. Rekao bih da upravo zbog naglaska na procesualnom karakteru i oblikovnoj moći kapitala *Žica* može, uz svu etnografsku konkretnost njezina povijesnoga i geografskoga lokaliteta, funkcionirati i na razini generalizacije koja joj omogućuje da ostvari svoju didaktičku intenciju; da privuče gledatelje s drugačijim iskustvom kapitalizma i da posluži kao okvir u koji je moguće uklopiti niz različitih profesionalnih ili akademskih interesa, kako ranije navedene pedagoške uporabe serije sugeriraju.

Ako sve ovo naginje ekonomskom determinizmu, to je stoga što je društvena stvarnost *Žice* uistinu ponajprije ekonomski utemeljena. David Simon je *Žicu* jednom opisao kao seriju o “obezvređivanju” ljudi: “Svakog trenutka ljudska bića vrijede sve manje. Živimo u postindustrijskom dobu. Potrebno nas je manje nego ranije” (Talbot, 2007). Uz ovu opasku o deindustrijalizaciji, Simon precizira da je riječ o obezvređivanju rada:

Ako je prva sezona bila o policajcima u njihovim rajonima i klincima koji dilaju drogu na ulici, druga je sezona bila o obezvređivanju lučkih radnika i njihovoga rada, treća o ljudima koji su u grad htjeli uvesti promjene, a četvrta o djeci koju loše pripremaju za ulazak u ekonomiju koja ih više ne treba. A peta? Peta je sezona o ljudima koji su sve ovo trebali promatrati i upozoravati – o novinarima.

(Talbot, 2007)

Sasvim u skladu s ovakvim autorovim stajalištem, političku imaginaciju *Žice* proganja problem rada. To je najočitije u drugoj sezoni koja se bavi baltimorskim lučkim radnicima, ali glavni protagonisti ostalih sezona također su u poziciji rada: policajci, novinari, djeca – svi oni, uključujući i likove iz kriminalnoga miljea, rade da bi preživjeli i, gotovo bez iznimke, mogu se podičiti solidnom radnom etikom (iznimke obično nalazimo u višim društvenim sferama, gdje se kapital obrće na temelju političkih veza, uzajamnih usluga i ucjena). Općenito, čini se da je za Simona sudbina protagonista *Žice* određena njihovim mjestom unutar ekonomskih odnosa američkoga društva, odnosno njihovom klasnom pozicijom.⁵

5. Deindustrijalizirani pejzaž i fordistička nostalgija

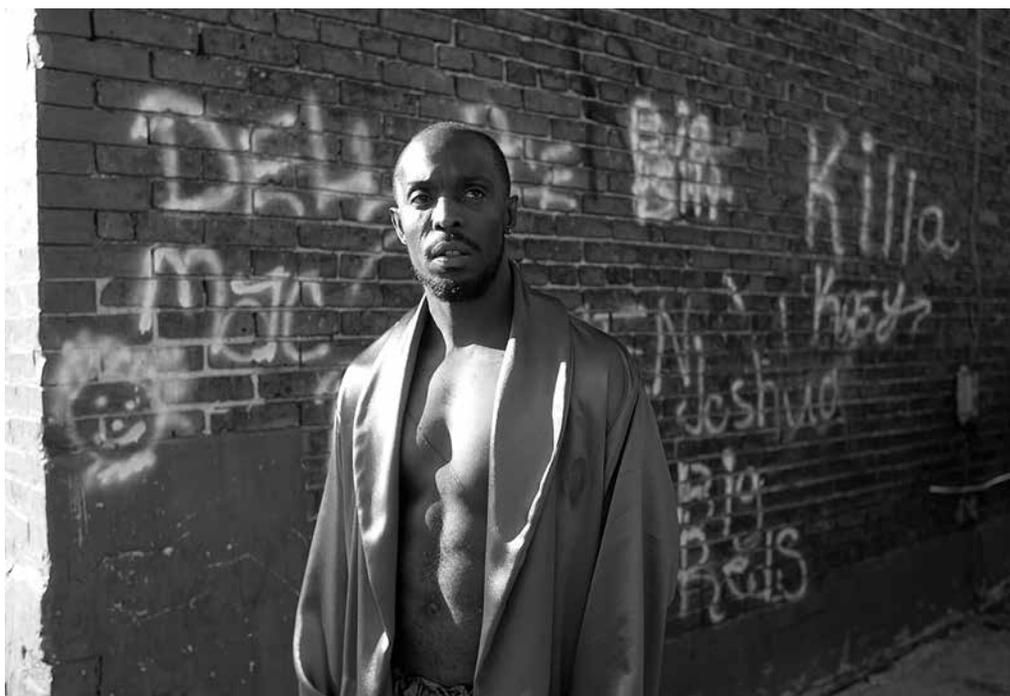
Koliko je ovaj naglasak na klasi kao bitnom elementu društvenog iskustva netipičan za američku kulturnu produkciju, toliko je tipičan za rad Davida Simona. Društvene posljedice ekonomskih procesa uvijek su njegov primarni interes. U svom etnografskom prikazu rada baltimorskog odjela za umorstva iz 1991, *Homicide: A Year on the Killing Streets*, koji će kasnije poslužiti kao pred-

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Simon pojašnjava da se naslov serije odnosi i na “gotovo imaginarnu i nedodirljivu granicu između dvije Amerike, između funkcionalne, post-industrijske ekonomije u kojoj se novi milijunaši stvaraju svaki dan i koja stvara uvjete za razvoj jednog dijela zemlje, i druge Amerike koja je osuđena

na vječitu poziciju podklase” (Ethridge, 2008: 154). Klasa je u *Žici* prikazana kao mnogo veća društvena barijera od rase: dok u seriji možemo naći primjere međurasnih veza, ljubavni odnos između pripadnika različitih klasa kao da uopće nije moguć.



Michael K.
Williams u ulozi
Omara Littlea u
serijalu *Žica*

ložak za hvaljenu televizijsku seriju, Simon ovako opisuje policijski posao: “Do ljeta, uz rastući broj mrtvih u usijanom Baltimoreu, shvatio sam da se nalazim u tvorničkom pogonu. Policijska istraga pretvorila se u rad na traci u jedinoj preživjeloj industriji regije u kojoj se već dugo ne proizvodi ništa osim očaja” (Simon, 2006: 628). Simon ovdje problem nasilja implicitno povezuje s političko-ekonomskim uvjetima za njegovo pojavljivanje, deindustrijalizacijom i nezaposlenošću, stavljajući tako, kao i u *Žici*, u prvi plan njegov klasni aspekt.

Kao drugi primjer za Simonovu ekonomski i klasno utemeljenu pripovjednu perspektivu može poslužiti njegova adaptacija knjige *Generation Kill* Evana Wrighta iz 2004. U knjizi Wright opisuje svoje iskustvo američkoga napada na Irak iz 2003. u kojem je sudjelovao kao novinar pridružen vođu marinaca. U televizijskoj verziji priče, Simon sav naglasak stavlja na rat kao industrijski proces kojega ishod u potpunosti ovisi o sposobnosti i snalažljivosti “pogonskih radnika”, običnih vojnika i nižih časnika, dok se dramski sukob gotovo u cijelosti odvija unutar klasno potpuno podijeljene američke vojske. I ovdje je, kao i u drugim njegovim serijama, očito Simonovo solidariziranje s radničkom klasom. Činjenica da vojska predstavlja disciplinski organiziranu i strogo hijerarhiziranu društvenu strukturu svakako mu olakšava jasno lociranje vojnika / radnika kao samosvjesne (iako ne i revolucionarne) “klase za sebe”. Jedan od časnika bliskih običnim vojnicima tako će u petoj epizodi serije izjaviti: “Ne zavaravajte se. Mi ovdje nismo ratnici. Koriste nas jednostavno za upravljanje strojevima [za ubijanje], kao polukvalificiranu radnu snagu.” Ovakvu izravnost u artikulaciji klasne svijesti, međutim, ne nalazimo u priči o postindustrijskom Baltimoreu.

Simonova očita nostalgija za fordističkim svijetom proizvodnoga rada može se protumačiti i kao simptom općenitije historijske tjeskobe: postindustrijsko “obezvredivanje” ljudi koje spominje Simon povezano je s promjenama u ekonomiji u kojoj stvaranje vrijednosti više ne počiva na ljudskome radu, već na financijskim i nekretninskim špekulacijama, sada potpuno odvojenima od bilo kakve šire društvene funkcije. Simonova politička imaginacija mogla bi se stoga opisati kao kejnzijanska s jedne strane, i polanijevska s druge: tržište, ili ekonomija, moraju biti u služ-

SVEN CVEK:
O NEKIM
FORMALNIM
I POLITIČKIM
ASPEKTIMA
ŽICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

bi reprodukcije cjeline društva; ako nije tako, dolazi do raznih oblika društvene patologije kroz spontano stvaranje neformalnih ekonomija (trgovine drogom, ljudima, političke korupcije, propasti medija vođenih profitom i logikom spektakla). Nedostatak pozitivnog sadržaja u *Žici* – neka moguća zaključna utopijska gesta, zamišljanje mogućnosti djelovanja na temelju minuciozne 60-osatne društvene dijagnoze – može se objasniti gotovo melankoličnom fiksacijom na izgubljeni svijet proizvodnoga rada. Jer ova priča o Baltimoreu započinje u trenutku kada su povijesni procesi deindustrijalizacije već gotovi. David Harvey (1991: 240) ističe kako je nakon dvaju valova deindustrijalizacije (1973–75, 1981–83) Baltimore postao “poduzetnički grad”, s ekonomijom utemeljenom na turizmu, financijskim uslugama, industriji zabave i biznisu nekretninama (ibid., 237). *Žica* govori o posljedicama takva razvoja, prije svega za one dijelove društva koji su ovisili o postojanju kakve-takve proizvodnje.

Ovaj moment bitno je istaknuti jer ga je moguće povezati s problematikom kognitivnoga mapiranja. Ako je termin kognitivno mapiranje doista predstavljao tek “šifru za klasnu svijest”, kako je kasnije ustvrdio Jameson, onda se nameće zaključak da je riječ o pokušaju zamišljanja klase svijesti za vrijeme bez jasnog klasnoga subjekta, bio on revolucionaran ili reformski (Jameson, 1998: 49).⁶ I zaista, ako *Žica* uspijeva stvoriti kognitivnu mapu suvremene Amerike i opisati mnoštvo partikularnih društvenih pozicija u odnosu prema totalitetu kretanja kapitala, ona zasigurno ne uspijeva locirati aktera društvene transformacije. Sam se Jameson u svom tekstu o *Žici* fokusira upravo na utopijske trenutke u seriji – san vođe lučkoga sindikata o razvoju luke, eksperiment policijskoga zapovjednika s ograničenom legalizacijom droge. Znakovito je naravno da se u konačnici radi o neuspjelim utopijskim gestama. Ovakav pesimizam *Žice* tako je ustvari u skladu s njezinim realizmom: u povijesnom trenutku u kojem se *Žica* pojavljuje (2002–08), u Sjedinjenim Američkim Državama, stvarnost kojih serija mapira, relevantan politički subjekt usmjeren k i najumjerenijoj društvenoj promjeni jednostavno nije na vidiku. Nostalgični pogled unatrag koji se povremeno, ali ustrajno pojavljuje u *Žici* – kao kada Avon odbija slijediti reformska nastojanja svog prijatelja i poslovnoga partnera Stringera – upućuje na žal za jasno vidljivim klasnim subjektom utemeljenim u proizvodnom radu koji je u postindustrijskoj Americi nepovratno nestao.

6. Zaključak

Na kraju, treba se vratiti problematičnom političkom elementu estetike kognitivnoga mapiranja. Jameson, kako je već rečeno, ovu estetiku vidi kao dio “socijalističke politike”. David Simon, autor serijala koji se ovoj estetici približava, od socijalizma i marksizma se otvoreno ograđuje. Socijalizam je, kaže Simon, u SAD-u “psovka”, pa zato prije svakog javnog nastupa mora istaknuti da “nije marksist” (Simon, 2013). On doduše priznaje da je Marxova dijagnoza kapitalizma ispravna, ali napominje kako je “u potpunosti uvjeren da kapitalizam mora biti pravi način stvaranja bogatstva u nadolazećem stoljeću” (ibid.). U ovim izjavama David Simon ostaje u potpunosti u okvirima hegemonijske “ideologije amerikanizma” (usp. Denning, 1986) ili “ideologije kapitalističke demokracije” (usp. Smith, 2007). Paul Smith ovu ideologiju opisuje kao svojevrsni američki fundamentalizam: riječ je o “potpunoj odanosti procesima ekstremne kapitalističke ekonomije” (ibid., 2), koja rezultira “brisanjem empirijske realnosti klase i klasnih interesa” (ibid., 11). Simon svakako ne stoji na ekstremnim kapitalističkim pozicijama, ali je kontradikcija između njegovih proklamiranih stavova i političkoga rada *Žice* ipak evidentna. Ona se možda može objasniti na

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁶ Za ovaj uvid zahvalan sam Hrvoju Tuteku.

sljedeći način: klasa, kao bitan element marksističke imaginacije, potisnut je sadržaj američke kulture. Ovo se “političko nesvjesno” kod Simona vraća u estetskoj formi, tradicionalno namijenjenoj simboličkom razrješenju društvenih tenzija i kontradikcija. Kao što smo vidjeli, političku imaginaciju *Žice* znatno određuje nostalgičan pogled prema izgubljenom svijetu rada (kao i izgubljenim naznakama socijalne države). Stoga bi se moglo reći da kognitivno mapiranje u *Žici* funkcionira onako kako ga kritički procjenjuje Julian Markels (2003): kao simptom historijskoga poraza emancipacijske kritike kapitalizma. Ipak, pesimističnu politiku *Žice* zasjenjuje politička relevantnost njezine forme, zahvaljujući kojoj ona uspijeva “učiniti nevidljivo vidljivim” (Toscano, 2012: 73).

LITERATURA

- Chaddha, Anmol; Wilson, William Julius**, 2011, “Way Down in the Hole’: Systemic Urban Inequality and The Wire”, *Critical Inquiry*, br. 38, str. 164–188.
- Denning, Michael**, 1986, “The Special American Conditions’: Marxism and American Studies”, *American Quarterly*, god. 38, br. 3, str. 356–380.
- Ethridge, Blake D.**, 2008, “Baltimore on The Wire: The Tragic Moralism of David Simon”, u: Leverette, Marc; Ott, Brian L.; Buckley, Cara Louise (ur.), *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York / Abingdon: Routledge, str. 152–164.
- Fridman, Elsa**, 2012, “Remembering Chris Marker / Chris Marker Interview by Samuel Douhaire and Annick Rivoire”, *Rethinked.org*, <<http://rethinked.org/?p=872>>, posjet 16. listopada 2013.
- Harvey, David**, 1991, “A View from Federal Hill”, u: Fee, Elizabeth; Shoppes, Linda; Zeidman, Linda (ur.), *The Baltimore Book: New Views of Local History*, Philadelphia: Temple University Press, str. 227–252.
- Hilmes, Michele**, 2011, *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Boston: Wadsworth
- Jagoda, Patrick**, 2011, “Wired”, *Critical Inquiry*, br. 38, str. 189–199.
- Jameson, Fredric**, 1988, “Cognitive Mapping”, u: Nelson, Cary; Grossberg, Lawrence (ur.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, str. 347–361.
- Jameson, Fredric**, 1991, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, u: Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, str. 1–55.
- Jameson, Fredric**, 1998, “Marxism and Postmodernism”, u: Jameson, Fredric, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983–1998, London / New York: Verso, str. 33–50.
- Jameson, Fredric**, 2010, “Realism and Utopia in The Wire”, *Criticism*, god. 52, br. 3–4, str. 359–372.
- Kelso, Tony**, 2008, “And Now No Word from Our Sponsor: How HBO Puts the Risk Back into Television”, u: Leverette, Marc; Ott, Brian L.; Buckley, Cara Louise (ur.), *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York / Abingdon: Routledge, str. 46–65.
- Kraniauskas, John**, 2009, “Elasticity of Demand: Reflections on The Wire”, *Radical Philosophy*, br. 154, str. 25–34.
- Markels, Julian**, 2003, *The Marxian Imagination: Representing Class in Literature*, New York: Monthly Review Press
- McCabe, Janet; Akass, Kim**, 2008, “It’s Not TV, It’s HBO’s Original Programming: Producing Quality TV”, u: Leverette, Marc; Ott, Brian L.; Buckley, Cara Louise (ur.), *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York / Abingdon: Routledge, str. 83–95.
- Mills, Joel**, 2011, “WSU Honors Creator of The Wire on HBO”, *The Lewiston Tribune Online*, <http://lmtribune.com/a_and_e/article_04cfa807-08do-5d6f-a10d-odada48c7339.html>, posjet 16. listopada 2013.
- Nannicelli, Ted**, 2009, “It’s All Connected: Televisual Narrative Complexity”, u: Potter, Tiffany; Marshall, C. W. (ur.), *The Wire: Urban Decay and American Television*, New York / London: Continuum Books, str. 190–202.
- Pearson, Roberta**, 2005, “The Writer / Producer in American Television”, u: Hammond, Michael; Mazdon, Lucy (ur.), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 11–25.

- Penfold-Mounce, Ruth; Beer, David; Burrows, Roger**, 2011, "The Wire as Social Science-fiction?", *Sociology*, god. 45, br. 1, str. 152–167.
- Perren, Alisa; Schatz, Thomas**, 2014, "Theorizing Television's Writer-Producer: Re-viewing The Producer's Medium", *Television & New Media*, 10. listopada, str. 1–8.
- Simon, David**, 2006, *Homicide: A Year on the Killing Streets*, New York: Henry Holt & Co.
- Simon, David**, 2013, "There Are Now Two Americas. My Country is a Horror Show", *The Guardian*, 8. prosinca, <<http://www.theguardian.com/world/2013/dec/08/david-simon-capitalism-marx-two-americas-wire>>, posjet 1. travnja 2014.
- Smith, Paul**, 2007, *Primitive America: The Ideology of Capitalist Democracy*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Talbot, Margaret**, 2007, "Stealing Life: The Crusader Behind The Wire", *The New Yorker*, 22. listopada, <<http://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life>>, posjet 16. listopada 2013.
- Tomić, Janica**, 2010, "From Scandinavian Detective Films to The Wire", u: Azcona, María del Mar; Deleyto, Celestino (ur.), *Generic Attractions: New Essays on Film Genre Criticism*, Paris: Michel Houdiard, str. 247–259.
- Toscano, Alberto**, 2012, "Seeing It Whole: Staging Totality in Social Theory and Art", *The Sociological Review*, god. 60, br. S1, str. 64–83.
- Toscano, Alberto; Kinkle, Jeff**, 2009, "Baltimore as World and Representation: Cognitive Mapping and Capitalism in the Wire", *Dossier*, <<http://www.dossierjournal.com/read/theory/baltimore-as-world-and-representation-cognitive-mapping-and-capitalism-in-the-wire>>, posjet 16 listopada 2013.
- Wright, Evan**, 2005, *Generation Kill: Devil Dogs, Iceman, Captain America, and the New Face of American War*, New York: Berkley Caliber
- Žižek, Slavoj**, 2013, "Žica ili što raditi u vremenima bez događanja", u: Žižek, Slavoj, *Godina opasnog sanjanja*, preveo Damir Biličić, Zaprešić: Fraktura, str. 143–176.

UDK: 791.241(73):7.097"200"

Luka Ostojić

Bezbolna smrt: *Dva metra pod zemljom* u televizijskome kontekstu

SAŽETAK: Dok jedan dio akademske kritike smatra da televizijski sadržaj nije umjetnost vrijedna analize, drugi kritičari smatraju da su HBO-ove serije vrhunska umjetnička djela. Kabelska televizijska tvrtka HBO (Home Box Office) pokušava "brendirati" svoje serije kao kanonska djela televizijske produkcije, a time se otvara prostor za kreativnu slobodu i društvenu kritiku, koji je iskoristio autor Alan Ball da bi stvorio seriju *Dva metra pod zemljom* koja govori o liminalnosti, smrti, postfeminističkom identitetu i neukorijenjenim suvremenim subjektima. Serija je stoga i pozitivno i negativno određena svojim produkcijskim kontekstom.

KLJUČNE RIJEČI: serija, televizija, fleksinarativ, liminalnost, smrt, ritual, postfeminizam, *Dva metra pod zemljom*

1. Uvod: Kako nastaje kritika?

Dok su tradicionalne umjetnosti bile prihvaćene kao neupitni predmet estetike (da bi tek potom postale i temom sociologije ili kulturalnih studija), noviji oblici kao što su film i serija prolaze kroz obrnuti proces. "Kad se film prvi put pojavio (...), dominantan nazor bio je da je film tek sredstvo za snimanje lišeno umjetničkog potencijala. To je značilo da su rani filmaši i filmski teoretičari prvo trebali legitimirati svoje prakse prije nego što su mogli računati na recepciju publike" (Thomson-Jones, 2008: 2). Osim pred širom publikom, filmski djelatnici trebali su posebno legitimirati film i pred akademskim proučavateljima umjetnosti. Filmski teoretičari razvili su terminologiju i služili se etabliranim teorijama umjetnosti u tekstovima o potencijalu medija; filmski autori radili su filmove koji su se služili sredstvima, motivima, nazorima i temama prisutnima u umjetničkoj tradiciji... Naravno, filmovi francuskoga novoga vala nisu nastali isključivo zato da bi film bio prihvaćen kao visoka umjetnost, ali nastali su i s tom namjerom. Jednom kad su akademski estetičari vidjeli filmove kakve su željeli vidjeti i kad su se razvili za njih adekvatni pristupi, film je prihvaćen kao vrijedna umjetnost koja se može proučavati unutar estetičkih disciplina.

Kao kod filma, i status televizijskoga programa ovisio je (i ovisi) o obostranoj dobroj volji televizijskih djelatnika i kritičara umjetnosti. Bez težnje kreatora za kvalitetom nauštrb kvantitete i bez potrebe za kritičkim uvažavanjem, nije mogla ni nastati profesionalna kritika. Tako u Velikoj Britaniji postoji duža tradicija kvalitetnog televizijskoga sadržaja (kao i kritike televizijskoga programa) zbog BBC-jeve politike 1960-ih. To je bilo "zlatno doba britanske TV drame", kada su "scenaristi imali slobodu eksperimentirati i redovito pisati inovativne drame, kada nije postojao komercijalni pritisak da se osvoji i zadrži publika (...) i kada je bilo moguće baviti se dnevnim društvenim temama i potaknuti raspravu, čak i društvenu promjenu, kroz medij jedne jedine TV drame" (Cooke, 2003: 66).

U SAD-u su se slični uvjeti pojavili tek 1996, kada su se promijenili zakoni o telekomunikacijama. Američke televizijske mreže su zbog novih zakona počele ovisiti o vlastitim pretplatnicima, a ne o oglašivačima. Kabelska televizijska tvrtka HBO (Home Box Office) je tada napravila važan korak: odlučila je stvoriti stabilnu mrežu pretplatnika tako što se posve usmjerila na proizvodnju



*Dva metra pod
zemljom (Six
Feet Under,
2001-05)*

programa namijenjenog humanistički obrazovanim gledateljima. To se HBO-u isplatilo iz dva razloga: prvo, premda je udio takvih gledatelja u populaciji relativno mali, u apsolutnim brojkama je ipak značajan – na početku stoljeća samo u SAD-u HBO je imao četiri milijuna pretplatnika. Drugo, HBO je dio velike korporacije Time Warner. Budući da su preostali Warnerovi programi usmjereni na veći dio publike, korporacija si je mogla priuštiti financiranje jedne kabelske mreže posvećene manjem (ali nezastupljenom) dijelu publike.

HBO svojom produkcijom i marketingom nije samo stvorio vrlo uvažene serije kao što su *Obitelj Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007) i *Žica* (*The Wire*, 2002-08) nego je time i potaknuo šire prihvaćanje serije kao vrijedne umjetničke forme i objekta akademske kritike. HBO je tako jedan od rijetkih primjera gdje je neoliberalni tržišni kapitalizam (barem u SAD-u) uistinu uspio dovesti do veće kvalitete proizvoda na tržištu i do otvaranja kritičkoga diskursa o televizijskim serijama (McCabe, Akass, 2008).

2. Iz Hollywooda u HBO

Navedena produkcijska kuća pokrenula je i seriju *Dva metra pod zemljom* (*Six Feet Under*, 2001-05) s ciljem ostvarivanja kvalitete, ali i povećanja broja pretplatnika. Na formu i recepciju ove serije pritom je znatno utjecala činjenica da se našla u televizijskome terminu koji je prethodno zauzimala jedna od najpopularnijih i najhvaljenijih serija u povijesti televizije, a to je *Obitelj Soprano*. Nakon završetka *Obitelji Soprano*, HBO je morao ponuditi zamjenu koja bi zadržala njene obožavatelje uz program. To je trebao biti sadržaj koji bi ponudio kvalitetu i provokativnost (*bran-*

dove HBO-a), koji bi privukao publiku posve drugačijim adutima od *Obitelji Soprano*, ali koji bi toj seriji bio dovoljno sličan da gledatelji ne “ispadnu iz rutine”.

Sličnosti između ovih dviju serija su na prvi pogled uistinu velike: riječ je o ozbiljnim dramskim serijama (uz dozu humora) koje se prikazuju u sezonama od trinaest jednosatnih epizoda. Obje serije prate svakodnevicu američke obitelji čija je sudbina određena neobičnim i društveno uznemirujućim zanimanjem oca. Ipak, glavnu razliku (i mamac za publiku) činio je Alan Ball, kreator *Dva metra pod zemljom*. Ball je tada bio poznat kao scenarist komercijalno i kritički veoma uspješnog filma *Vrtlog života* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999) zahvaljujući kojem je 2000. primio i Akademijinu nagradu za najbolji originalni scenarij. Kako je filmski scenarist na vrhuncu slave pristao na manje cijenjen televizijski projekt? HBO-u su trebale Ballove ideje, teme kojima se bavio u *Vrtlogu života* i, dakako, simbolički kapital koji dolazi s njegovim imenom. Ball je, pak, dobio odlične financijske uvjete, potpunu autorsku slobodu i zajamčene dvije sezone, što mu je pružilo golem i konkretan okvir unutar kojeg može planirati razvoj serije (Akass, McCabe, 2005). Ball je tako dobio vrijeme i odriješene ruke da u seriji o pogrebnicima nastavi obrađivati teme kojima se pokušavao baviti u znatno kraćem formatu dugometražnoga filma. Vjera u Balla se, pak, naposljetku isplatila i HBO-u jer je serija, nakon početnih mlakih kritika i pada gledanosti, naposljetku uspjela steći željenu hvalu i popularnost.

3. Fleksinarativ: i kompleksan i fleksibilan

Formu i sadržaj *Dva metra pod zemljom* teško je opisati bez uzimanja u obzir produkcijskih uvjeta: naime, istodobna HBO-ova ambicija za postizanje kvalitete i privlačenje publike utjecala je na njihovu hibridnost, tj. na kompleksnost i provokativnost, ali i na kreativne kompromise koji su dijelom ograničili slobodan razvoj serije unatoč deklarativnoj “autorskoj slobodi”.

Serijska kombinira elemente epizodne i serijalne forme pa se može govoriti o njezinu “fleksinarativnom obliku” (Nelson, 1997), novijem obliku popularne televizijske serije. Fleksinarativ prati mali broj stalnih likova (čije su priče zaokružene cijelom sezonom) uz stalni priljev novih sporednih likova i grana radnje (koji bivaju zaokruženi u pojedinim epizodama). Budući da je fleksinarativ namijenjen i muškoj i ženskoj publici, često se radi o hibridu žanrova. Za razliku od sapunice, fleksinarativi imaju tendenciju baviti se političkim temama, i to kroz prikazivanje političkih problema putem osobnih priča likova serije.

Dva metra pod zemljom prati stalne likove (obitelj Fisher i njihove ljubavne partnere) dok u svakoj seriji gostuju novi klijenti njihova pogrebnoga poduzeća. Premda serija vrlo rijetko radi izravne političke reference, sudbine pojedinih likova vezane su uz bitne političke i socijalne teme američkoga društva (individualnost u suvremenom društvu, status obitelji, status homoseksualaca, odnos prema smrti, itd.).

Naposljetku, kroz velik raspon rodno i generacijski različitih likova koji prelaze iz žanra u žanr, serija uspijeva ponuditi ponešto za svakog gledatelja. Stoga sama forma serije pripada klasičnoj suvremenoj popularnoj televiziji i mogu je s lakoćom pratiti i manje zahtjevni gledatelji televizijskoga programa. Ono što ipak čini seriju zanimljivom i uznemirujućom jest korištenje takve popularne forme da bi se tematizirali smrt, starenje, homoseksualnost, položaj žena i raspad tradicionalne obitelji – teme kojima se popularne televizijske forme gotovo nikada ne bave ozbiljno.

4. Serija – forma o liminalnosti

Kako bi kroz fleksinarativnu formu tematizirao obiteljsku svakodnevicu, a pritom otvorio pitanja o kojima se ne raspravlja u “normalnim” djelima, Ball se poslužio liminalnim temama

LUKA OSTOJIĆ:
BEZBOLNA
SMRT: DVA
METRA POD
ZEMLJOM U
TELEVIZIJSKO-
ME KONTEKSTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

i likovima. Liminalnost je antropološki pojam Arnolda van Gennepa koji označava fazu unutar rituala prijelaza. Van Gennep tvrdi da se:

(...) svaki ritual prijelaza sastoji od tri faze: odvajanja, margine (ili limena, što znači "prag" na latinskom) i agregacije. Prva faza (odvajanje) sadrži simboličko ponašanje koje označava odvajanje pojedinca ili skupine od ranije fiksirane točke u društvenoj strukturi (...) Tokom liminalnog međuperioda, karakteristike ritualnog subjekta ("putnika") su dvoznačne; on prolazi kroz kulturno područje koje sadrži malo ili nimalo osobina prošlog ili budućeg stanja. U trećoj fazi, prolaz je zaključen.

(Turner, 1991: 94–95)

Ritualni prijelazi tako se koriste, recimo, za prijelaz osobe iz statusa "dječaka" u status "odraslog muškarca".

Victor Turner je prvi antropolog koji je uspješno iskoristio van Gennepov pojam izvan ritualnog okvira, i to kako bi analizirao vlastito suvremeno društvo. Turner smatra da su takve liminalne faze prisutne i bitne ne samo u ritualima afričkih zajednica nego i u svakodnevnom životu svih kultura:

Ova liminalna područja vremena i prostora – rituali, karnevali, drame, odnedavno i filmovi – otvoreni su zaigranoj misli, osjećajima i volji; u njima može biti dovoljno snage i plauzibilnosti da s vremenom zamijene zaostale političke i pravne modele koji kontroliraju centre tekućeg društvenog života.

(Turner, 1991: vii)

Liminalnost se kod Balla odnosi na značajan dio života njegovih likova. Naime, Ball kroz svoje likove prikazuje kako, u suvremenom američkom društvu u kojem ne postoje rituali prijelaza (ili barem više nemaju takvu snagu), cijeli proces prijelaza iz jedne u drugu društvenu poziciju prolazi znatno teže. Likovi osobno nadilaze fiksiranu poziciju koju zauzimaju u strukturi, ali budući da nemaju jasne rituale, proces odvajanja dolazi ili kroz vlastitu, ekscentričnu inicijativu pojedinca (kao u primjeru Lesterova sloma iz *Vrtloga života*) ili kroz dramatičan događaj kao što je smrt bliske osobe (kao u primjeru smrti oca obitelji Fisher u *Dva metra pod zemljom*).

Jednom kad se likovi nađu u liminalnoj fazi (koja više ne odgovara starom stanju, ali ni ne sadrži jasne karakteristike budućeg stanja), ne postoje uhodani koraci koji će ih dovesti do zadnje faze, već oni samoinicijativno moraju otkriti vlastite želje, ambicije i vrijednosti. Pritom liminalna faza često ne dovodi do agregacije (čime bi novi status pojedinca postao prihvatljiv i društvu i samom pojedincu) ili, ako i dovede do agregacije, likovi nikad nisu do kraja sigurni je li to zaista status kojim su zadovoljni. Stoga je lako moguće novo odvajanje i ponovni ulazak u liminalnu fazu.

Ball se ovom temom bavio već u *Vrtlogu života*, gdje su likovi ili frustrirani svojim fiksiranim pozicijama ili izgubljeni zbog nedostatka stabilnog identiteta. Ipak, fleksinativna serija prikladnija je forma za ovu temu nego klasični narativni film: ona kroz mnogobrojne epizode i radnje omogućuje prikaz liminalne faze kao dugotrajnog, repetitivnog i nikad dovršenog procesa. Cjelovečernji film uspijeva tek naznačiti dio cijelog procesa.

Radnja serije *Dva metra pod zemljom* odvija se u Los Angelesu i prati obitelj Fisher koju čine Nathaniel Fisher stariji (vlasnik pogrebnoga poduzeća) i njegova žena Ruth, oboje u pedesetim



Michael C. Hall
i Peter Krause
kao Nate i
David Fisher
u serijalu *Dva
metra pod
zemljom*

godinama, sinovi David (koji radi u očevoj firmi) i Nathaniel mlađi (koji je odselio u Seattle) stari tridesetak godina te kći Claire u tinejdžerskoj dobi. Serija počinje kada *pater familias* pogine u automobilskoj nesreći: odjednom su svi likovi primorani preispitati svoj život i međusobne odnose.

Analizirajući nesporazume u ljubavnom odnosu Natea i njegove djevojke Brende, Merri Lisa Johnson primjećuje da su likovi serije “romantično nepismeni” (2004: 20). Likovi su zapravo nepismeni u svakoj situaciji koja uključuje odnos s drugima ili “adekvatno” izražavanje emocija. Svih pet sezona serije tako prati proces kojim likovi pokušavaju pronaći stabilan identitet i opisanim se u međuljudskim odnosima. Drugim riječima, *Dva metra pod zemljom* prati odrastanje ljudi koji više nisu djeca.

5. Sprovod kao kazališna predstava

Očita i glavna provokativna tema kojom se ova serija bavi jest smrt, budući da obitelj Fisher živi od pogrebničkoga zanimanja. Smrt u dramskim serijama ili ne postoji ili označava prijelomni događaj koji momentalno stavlja sve druge probleme u drugi plan. Međutim, drugačiji odnos ove serije prema smrti zacrtan je već u pilot-epizodi. U prvim minutama umire jedan od značajnih likova Nathaniel Fisher stariji, pri čemu je paradigmatična reakcija njegove žene Ruth. Potresena viješću, Ruth ruši lonac s ručkom na pod. Nekoliko minuta kasnije prenosi tragičnu vijest svome sinu ovim riječima: “Tvoj otac je mrtav, a moje pečenje je propalo!”

U seriji o pogrebnicima, jasno je da smrt ima nekonvencionalnu ulogu: ona je, ma koliko bila tragična, svakodnevno prisutna i samim time lakše prihvatljiva pojava u životima glavnih likova. Liminalnost se ovdje pojavljuje kao posljedica smrti bliske osobe: ta smrt odvaja osobu od ostatka društva i od njene uobičajene pozicije, a sprovod bi trebao biti ritual koji će potaknuti agregaciju, tj. prihvaćanje smrti i povratak u društveni život u novoj ulozi (npr. tako žena postaje udovica). Sprovod bi u tradicionalnom smislu trebao biti ritual kojim će “zajednica zastati na trenutak i spo-

LUKA OSTOJIĆ:
BEZBOLNA
SMRT: DVA
METRA POD
ZEMLJOM U
TELEVIZIJSKO-
ME KONTEKSTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Frances Conroy
kao Ruth Fisher
u serijalu *Dva
metra pod
zemljom*

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

menuti se života preminulog – od rođenja preko braka do smrti” (Turnock, 2005: 45). Međutim, u sekularnom društvu, “bez kulturne infrastrukture koja bi socijalizirala smrtnost, prijelaz od života do smrti sve češće postaje izolirani i besmisleni ne-događaj” (ibid.).

Serijski tako, osim što potiče gledatelje na razmišljanje o smrtnosti, propituje kako točno rituali pomažu ljudima da prihvate besmisao smrti i kako žive ljudi koji svakodnevno i s profesionalnim odmakom obavljaju taj ritual.

Svaka epizoda obrađuje smrt, pripremu i sprovod jedne osobe. Sa smrti se ne suočavamo samo kroz “pristojan” prikaz samog trenutka smrti nego i kroz potresnije prizore iz mrtvačnice obitelji Fisher. Ondje eksplicitno vidimo trupla svih (čak i glavnih) likova, posve ispražnjena od duha nekadašnjeg čovjeka i podložna vizualno i olfaktivno nepodnošljivom fizičkom procesu raspadanja. Nakon tih prizora, sprovod nam može izgledati kao loša kazališna predstava, kao pokušaj da se smrt ne prikaže kao nelagodan proces besmislenog i potpunog fizičkog (i duhovnog?) raspada, nego kao laž o vječnom snu žive osobe.

Ipak, ti prizori ne prikazuju apsurd sprovoda, nego potiču na propitivanje njegova smisla i na razmišljanje o pravim oblicima žalovanja u sekularnom društvu. Tim se pitanjima u seriji bave braća Fisher koja, mada znaju da je riječ o običnim predstavama, pokušavaju u njima pronaći smisao i utjehu. Činjenica da u tome ponekad uspijevaju upućuje na relativni optimizam serije, i to najčešće vezan uz “postmoderne rituale” koji su namijenjeni članovima supkulture, a ne lokalne, obiteljske ili vjerske zajednice te koji modificiraju pogrebni ritual tako što dodaju elemente iz sekularne (čak i popularne) kulture (ibid.).

Međutim, iako serija otvara teme povezane sa smrću koje su potpuno nezamislive u popularnoj televiziji, doživljaj smrti ipak je ublažen i prilagođen kako ne bi odviše šokirao gledatelje. Kako se nižu epizode koje donose nove slučajeve smrti nepoznatih i sporednih likova, emocionalna povezanost s pojedinim slučajevima slabi, a smrt postaje pripovjedna konvencija koja gubi efekt šoka. S druge strane, smrt jednoga od glavnih likova u zadnjoj sezoni serije izaziva jednaku gledateljsku reakciju kao smrt svih drugih dopadljivih likova iz popularnih televizijskih serija i filmova.

To ipak upućuje na ograničenja ove pitke pripovjedne forme koja ne pokušava apelirati na podsvijest gledatelja, pa on uvijek zadržava relativno sigurnu psihološku distancu između realnosti i pripovjednog svijeta (za razliku od serije Davida Lyncha i Marka Frosta *Twin Peaks* / 1990-91 / koja se tabu temama smrti, incesta i silovanja bavi posredno, kroz kombinaciju eksperimentalnoga filma i TV drame, ali na izrazito uznemirujući način). Iako žele ponuditi inovativan, inteligentan i drugačiji sadržaj (i iako to u dobroj mjeri i uspijevaju), autori *Dva metra pod zemljom* ujedno ne žele otjerati osjetljivu publiku.

6. Skučeni prostor ženske slobode

Dok bi u 90-ominutnome filmu teška dramska tema poput smrti vjerojatno zasjenila sve ostale teme, fleksinativna forma i liminalni sadržaj omogućuju autoru da u seriju umetne niz manje ili više razvijenih likova i radnji kojima se otvaraju druga socijalna pitanja. Tako serija govori i o homoseksualnosti, “ormaru”, spolu i rodu, braku, umjetnosti, bolesti, starenju, posvajanju itd.

Jedna od takvih tema – vrlo rijetko prisutna u drugim serijama, a odlično obrađena u *Dva metra pod zemljom* kroz lik Ruth Fisher – jest položaj starijih žena u “postfeminističkom” svijetu. Kontekst u kojem se nalaze junakinje serije je Los Angeles na početku 21. stoljeća. Žene odavno imaju politička prava, feminizam je institucionaliziran, a od 1990-ih traje “pojačano širenje feminističkih vrijednosti diljem popularne kulture” (McRobbie, 2006). Međutim, u takvom kontekstu dolazi do onoga što Angela McRobbie naziva “postfeminističkim identitetom” koji se zasniva na

LUKA OSTOJIĆ:
BEZBOLNA
SMRT: DVA
METRA POD
ZEMLJOM U
TELEVIZIJSKO-
ME KONTEKSTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

ženskom individualizmu, povratku tradiciji (uz slabašnu ironijsku distancu) i ideji da feminizam više “nije potreban” jer žene imaju političku, ekonomsku i kulturnu jednakost. “Kao emancipirane ženske subjekte koji žive u razmjerno dobrostojećim demokracijama, odgovara ih se od razmatranja potrebe za novom, vlastitom seksualnom politikom.” (ibid., 186)

Dva su problema zbog kojih postfeministički subjekti ipak ne uživaju slobodu i rodnu jednakost. Prvo, tradicionalni ženski režimi često ne funkcioniraju kao izravna prinuda, nego kao norme. Norme konstruiraju oznaku “normalnog” i “nenormalnog” ponašanja, stvarajući tako “normalne” društvene i liminalne pozicije koje, ako ne služe kao prijelaz u novu “normalnu” fazu, postaju “nenormalne”. Primjer bi bio tip neudane žene u patrijarhalnim sredinama, tzv. “usidjelice” ili “stare cure” (taj naziv izravno zaziva liminalnost i “proturječan” status osobe).

U modernom društvu, koncept ženske individualnosti

(...) toliko naglašava djelovanje i razvidnu mogućnost izbora (...) da nije u mogućnosti pokazati kako se oblikovanje subjekta odvija putem povezivanja koncepta izbora i pretpostavljene rodne jednakosti, koji tek zajedno osiguravaju pristajanje uz ženske norme u nastajanju.

(ibid., 188)

Tako popularna kultura ponovno konstruira specifične i nepravedne norme ženskog identiteta, uz dodatnu ideju da je prilagodba normama zapravo slobodan individualan odabir. Međutim, ako i dalje u društvu postoje norme koje reguliraju isključivo ponašanje žena, onda niti je došlo do ukidanja kolektivnog ženskog identiteta, niti se moderno žensko oblikovanje subjekta bitno razlikuje od onoga tradicionalnoga. Sloboda izbora postoji u svakom društvu, ali postoje i socijalne sankcije za odabir koji krši norme.

Drugi problem je što se koncept ženske individualnosti “ne bavi dosljedno posljedicama novog individualizma vezanima uz propast društvenih struktura, pogubnima po nove i dosad neadresirane rodne nejednakosti” (ibid., 188). Prepuštanje žena beskrajnoj liminalnoj fazi nije “oslobađanje” žena, nego prepuštanje subjekta lutanju u društvenom vakuumu. Bez pouzdanog vodiča i bez normi, subjekt pribjegava “mnoštvu priručnika samopomoći, popularnim fikcijama i savjetodavnim kolumnama”, koje su same po sebi “nova struktura prisile za ‘oblikovanje bića’ i ‘doživljavanje iskustava’, a ne rješenje za nove dvojbe koje stvara detradicionalizacija” (ibid.). Postfeminizam griješi utoliko što vidi liminalnu slobodu kao slobodu i, samim time, kao cilj ženske borbe, a liminalnost je uvijek tek prijelazno stanje.

U duhu ovih (post)feminističkih problema, dolazimo do Ruth Fisher. Ona je do devetnaeste godine živjela unutar vlastite obitelji, brinući se za baku s amputiranim nogama, nakon čega se udala za Nathaniela i rodila troje djece.

U prvoj epizodi, 55-ogodišnja Ruth ostaje bez muža. Odjednom, njeno vrijeme i aktivnosti više nisu podređeni obitelji. Ona je sada individualka s “vlastitom sobom” i milijun dolara koje je dobila od Nathanielova životnog osiguranja. Istodobno, ona je liminalna na svakoj razini: nije Nathanielova žena, ali nije ni neudana žena; nije majka male djece, ali nije ni baka; nije radnica, ali nije ni neradnica; nije feministica, ali želi promišljati svoju poziciju; nije djevojka, ali je i dalje seksualno aktivna. Tijekom svih pet sezona pratimo kako Ruth koristi svoju slobodu da bi lutala od ljubavne preko poslovne i *self-help* sfere pa ponovno natrag u brak, uzaludno pokušavajući pronaći potporu i aktivnosti koje će je ispuniti.

Najveći liminalni, slobodni prostor otvara se kroz druženje s Bettinom, “brbljavom, neuljudnom i nestašnom ženom koja utjelovljuje prijelazne mogućnosti nepokorene žene” (Akass, 2005:

118). Umjesto da Bettina pokaže Ruth kako izaći iz liminalne u novu fazu, ona je uči kako da prigrli liminalnost u društvu i iskoristi je za nekonvencionalno ponašanje (poput sitne krađe u dućanu). Sve norme kojih se Ruth grčevito držala tijekom života postale su izvor parodije i smijeha, što je najizraženije kada se Ruth i Bettina napiju, plešu u sali za pogrebe, izvode parodiju vlastita sprovoda i pjevaju pjesmu *Burning Down the House* (epizoda 30, "Nobody Sleeps"). Ipak, liminalnost bez kraja je suviše iscrpljujuća, pa tako Ruth naposljetku pokušava pronaći mir u ponovnoj udaji. Ipak, ubrzo saznaje da ni "dobri, stari", naizgled stabilni status udane žene nije (više) izvor dugoročne sigurnosti. Stoga, unatoč ekonomski povoljnim uvjetima, formalnoj jednakosti i slobodi, Ruth Fisher ipak ne uspijeva pronaći svoj identitet, pri čemu u potrazi za poslom, ljubavnikom ili hobijem nailazi na daleko veću osudu i omalovažavanje nego mlađi muški likovi.

Ukratko,

Ruthin narativ možda nije naročito revolucionaran (naposljetku, radije će se udati za čovjeka koji poštom dobiva izmet [epizoda 41, "In Case of Rapture"] nego pristati na život u samoći), ali činjenica da Ruth uopće ima narativ pokazuje da Dva metra pod zemljom diže zasun s potisnutog i prikazuje nam brojne liminalne prostore.

(Akass, 205: 120)

Za razliku od drugih likova koji se nalaze u liminalnim fazama, Ruthine su mogućnosti ograničene i određene njenim godištem i spolom. Njen lik stoga veoma jasno upozorava na probleme individualističkoga postfeminizma, što je tema o kojoj se rijetko govori i u feminističkoj teoriji (ibid.), a kamoli u popularnim televizijskim serijama.

7. Zaključak

Televizijske serije su u akademskoj kritici ili podcijenjene ili precijenjene. Stoga je bitno uputiti na kvalitete i potencijal televizijskih serija, ali i upozoriti na konkretne nedostatke onih koje će u dogledno vrijeme biti proglašene televizijskim kanonom. *Dva metra pod zemljom* zaslužuje pozornost jer se bavi liminalnošću koja otvara društveno važna područja kojima se televizijske serije inače ne bave, a Ball i suradnici obradili su tu temu izrazito zanimljivo i inteligentno. Ipak, treba biti svjestan da je produkcijski kontekst bitno odredio (i ograničio) formu i sadržaj serije. Iako HBO i Ball inzistiraju na beskompromisnom i provokativnom pristupu, serija ipak ne ide predaleko u istraživanju svojih tema, kako ne bi previše uznemirila širu televizijsku publiku.

Fleksinativna forma serije, ma koliko bila pogodna za istraživanje opsežne i nikad dovršene liminalnosti, postaje problematična jer zahtijeva stalan priljev novih likova, tema i radnji, pa ubrzo dolazi do pre naglih i neuvjerljivih narativnih obrata, ponavljanja tema i opadanja sveukupne retoričke snage. Kvaliteta serije tako znatno pada nakon druge sezone (s kojom i završava inicijalni dogovoreni okvir na koji je Ball, čini se, računao kao na zatvorenu priču).

Unatoč tome, serija pruža sasvim dovoljno zanimljivog materijala i otvara prostor za ozbiljnu analizu i interpretaciju. Kvaliteta serije dijelom proizlazi iz njenih poveznica s filmom, dramom i književnošću, a dijelom iz iskorištavanja specifičnih potencijala televizijskog medija. Proučavanje serije *Dva metra pod zemljom* stoga ne samo što može otvoriti niz novih i zanimljivih pitanja nego nas može uputiti i na specifične konvencije i prakse novih televizijskih serija na početku 21. stoljeća.

LUKA OSTOJIĆ:
BEZBOLNA
SMRT: DVA
METRA POD
ZEMLJOM U
TELEVIZIJSKO-
ME KONTEKSTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

LITERATURA

Akass, Kim, 2005, "Mother Knows Best: Ruth and Representations of Mothering in *Six Feet Under*", u: Akass, Kim; McCabe, Janet (ur.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, London / New York: I. B. Tauris, str. 110–121.

Akass, Kim; McCabe, Janet, 2005, "Introduction: 'Why do people have to die?' 'To make contemporary television drama important, I guess.'", u: Akass, Kim; McCabe, Janet (ur.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, London / New York: I. B. Tauris, str. 1–18.

Cooke, Lez, 2003, *British Television Drama: A History*, London: British Film Institute

Johnson, Merri Lisa, 2004, "From Relationship Autopsy to Romantic Utopia: The Missing Discourse of Egalitarian Marriage on HBO's *Six Feet Under*", *Discourse*, god. 26, br. 3, str. 18–40.

McCabe, Janet; Akass, Kim, 2008, "It's Not TV, It's HBO's Original Programming: Producing Quality TV", u: Leverette, Marc; Ott, Brian L.; Buckley, Cara

Louise (ur.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York / Abingdon: Routledge, str. 83–94.

McRobbie, Angela, 2006, "Bilješke o postfeminizmu i popularnoj kulturi – Bridget Jones i novi režim roda", preveo L. Škopljanac, K., sv. 1, br. 5, str. 177–197.

Nelson, Robin, 1997, *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*, London: Palgrave Macmillan

Thomson-Jones, Katherine, 2008, *Aesthetics and Film*, New York / London: Continuum International Publishing Group

Turner, Victor, 1991, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca: Cornell University Press

Turnock, Rob, 2005, "Death, Liminality and Transformation in *Six Feet Under*", u: Akass, Kim; McCabe, Janet (ur.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, London / New York: I. B. Tauris, str. 39–49.

UDK: 791.241(73):7.097"200"

Igor Jurilj

Parodija američkoga sna u serijalu

Dva metra pod zemljom

SAŽETAK: S univerzalnošću smrti i zazornom pomisli na nju osobna i društvena svijest nastoje se nositi stvaranjem iluzija. U televizijskoj fikciji takve su iluzije mahom distorzirane sve do pojave serijala *Dva metra pod zemljom* (*Six Feet Under*, 2001-05) Alana Balla koji u liberalnoj infrastrukturi kableske kuće HBO pronalazi platformu za redefiniranje neprirodnih odnosa prema smrti. Trivijalizirajući, a zatim očuđujući smrt iz epizode u epizodu, Ball demistificira ono što prethodi pojedincu koji nestaje, odnosno ono što slijedi ožalošćenima: život ispunjen nepredvidljivim bizarnostima i peripetijama. U potrošačkom društvu Ballove serije život rezultira alienacijom i rušenjem temeljnih međuljudskih, odnosno obiteljskih vrijednosti. Služeći se poznatim i gledatelju bliskim modelom sapunice, autor kroz pet sezona parodira i satirizira fenomene društvene paralize kroz dinamiku disfunkcionalne obitelji Fisher koju, ironično, ne uspijeva pomiriti ni kontinuirana pojava smrti u njezinoj svakodnevi. Kroz četvero živih članova i epizodično pojavljivanje oca, Ball se u tretmanu Fisherovih služi modelima američkih sapunica, ali i magijskog realizma, kako bi kritizirao rasap tradicionalne obitelji te u konačnici sugerirao društvene korektive za sve banalne anomalije i distorziranu paradigmu američkog sna.

KLJUČNE RIJEČI: serijal, sapunica, parodija, ironija, magijski realizam, postmodernizam, kolaž, obitelj, konzumerizam, *Dva metra pod zemljom*, Alan Ball

1. Uvod

Američka je industrija zabave, išavši ukorak sa socijalnim previranjima druge polovine 20. stoljeća pomicala svoje granice, stvarajući pritom nove, zajedno s tabuima kojih bi se potom vrlo brzo formalno riješila kako bi odrazila preskribiranu liberalnost i aktualizirala demokratska načela. Međutim, pored niza kontroverznih socioloških fenomena s kojima se obračunavalo još od rođenja televizije kao najznačajnijeg medija prethodnoga stoljeća, sa smrti se kao univerzalnim biološkim stanjem i u medijskoj reprezentaciji ophodilo s maksimalnom rezervom. Premda redovito inkorporirana u strukturu prezentacije svakodnevice, kao i svega onoga onkraj svakodnevice, smrt je predstavljala iracionalni strah na granici tabua i rijetko je postavljana u "žarište" interesa, ponajmanje televizijskoga. Ne smijemo krivo zaključiti kako motiv smrti nije pronašao svoje mjesto u filmskome ili televizijskome mediju. Štoviše, teško je odabrati filmski, odnosno televizijski primjer u kojemu smrt kao prirodna pojava ne bi bila dijelom radnje ili barem spomenuta. No, u američkoj svijesti za koju "smrt nije opcija",¹ pa se čak i legenda *stand-up* komedije George Carlin

¹ Kada govorimo o *Dva metra pod zemljom* (*Six Feet Under*, 2001-05), svakako je najbolji primjer dala glumica i redateljica pet epizoda serijala Kathy Bates u dokumentarnom filmu *Life and Loss: The Impact of Six Feet Under* (Steven Kochones, 2006) rekavši:

"Uključeni smo u rat, ali ne smijemo fotografirati lijesove koji svakodnevno dolaze kući", misleći pritom na američki vojni angažman na Bliskom istoku koji je medijski podjednako izmanipuliran kao i tijekom Drugoga svjetskoga rata, kada su se američki gubici



Omot DVD-a
prve sezone
serijala *Dva
metra pod
zemljom*

šalio kako u Americi ljudi ne umiru, nego “odlaze”,² sa smrti se ophodilo ponajprije u granicama verbalne reprezentacije. Eksplicitni prikazi smrti svodili su se na nerealistične i k tome kratke kadrove, paradoksalno dajući prednost “radnjama” koje smrt uzrokuju, a ne onima koje je sačinjavaju – njegujući time kulturu nasilja, ali ne i kulturu smrti.³ Potkraj 1990-ih situaciju na televiziji mijenjaju dramski serijali smješteni u bolnički kontekst koji približavaju gledatelju sam čin umiranja i suočavanja živih s gubitkom voljenih. “Bolničke sapunice” potom evoluiraju ili, jednostavnije, s novim milenijem i pomicanjem granica svakodnevne vizualne reprezentacije i njezine prezentacije i recepcije u privatnim, obiteljskim sferama, prepuštaju vodstvo kriminalističkim i forenzičkim serijalima⁴ koji su nastavili tradiciju hiperprodukcije pod krovovima različitih televizijskih produkcijskih kuća.

na Zapadnom bojištu potpuno izokretali i javnosti prezentirali kao vojni trijumfi. (Napomena: Ukoliko nije drukčije navedeno, svi prijevodi citata djelo su autora teksta).

2 U skeču “Euphemistic Language” sadržanom, između ostaloga, u TV emisiji *George Carlin: Doin’ It Again* (Rocco Urbisci, 1990).

3 Alan Ball nije propustio dati redateljski komentar na ovaj paradoks, pa je smrću zvijezde jeftinog

slasher horora, izazvanom predoziranje u WC-u kina nakon premijere filma, parodirao američki strah od njezina prikaza.

4 Primjer je višegodišnja dominacija paralelnih serijala *Ekipa za očevid* (*CSI: Crime Scene Investigation* / *CSI: Las Vegas*, 2000-) – *CSI: New York* (2004-13), *CSI: Miami* (2002-12), *CSI: Cyber* (2015-).

Izvrstan primjer odvažnosti pri prodiranju u privatnu sferu uz pomoć tabuiziranih tema razrađenih u televizijskim serijalima različitih formata svakako predstavlja televizijska kuća HBO – Home Box Office, vodeća⁵ američka televizijska mreža koja pruža osnovne i dodatne sadržaje putem pretplate na televizijske kanale za kablsku televiziju, Direct-to-Home i MMDS platforme,⁶ te od koje su “gledatelji i televizijski novinari navikli očekivati ozbiljne teme i program kakav sugerira mnogo razmišljanja” (Akass, McCabe, 2005: 4). Nakon žanrovski različitih projekata⁷ tijekom petnaest godina u kojima je eksplicitnost bila norma i imperativ, HBO je polagano utabao put seriji *Dva metra pod zemljom* (*Six Feet Under*, 2001-05) Alana Balla, dobitnika Akademijine nagrade za najbolji originalni scenarij (2000. za *Vrtlog života – American Beauty*, Sam Mendes, 1999), o obitelji Fisher i njihovu pogrebnome poduzeću kao metafori američke svakodnevice i lakmus-papiru kulminacije socijalnih peripetija započelih sredinom 20. stoljeća.

Dva metra pod zemljom kroz pet sezona prati evoluciju Fisherovih i realistično portretira individualne, ali i kolektivne sudbine služeći se parodijom meksičkih i američkih sapunica kao primarnim sredstvom reprezentacije.⁸ Referirajući se na pregršt segmenata pojedinih serijala nastalih u produkciji dotične kuće, ali i ostalih koji pripadaju američkoj televizijskoj tradiciji i njezinu iznimno bogatom korpusu, *Dva metra pod zemljom* kao postmodernistički kolaž nema “jasnog prethodnika ni u jednom kulturnom području”⁹ (Lawson, 2005: xix) i stoga se HBO služi serijom kako bi “mušterijama prodao kvalitetan brendirani proizvod koji nije dio regularne televizije. Kao ‘najjači mogući protivnik mrežne televizije’, HBO želi da *Dva metra pod zemljom* – kao i *Obitelj Soprano* – bude drukčija serija.”¹⁰ (Akass, McCabe, 2005: 6; Friend, 2001: 82)

5 Mogućnost neposrednog pristupanja svim epizodama pojedinih sezona serija “na zahtjev”, kakvu danas nude video-servisi poput Netflixa, kao i kvaliteta serija u njihovoj distribuciji poput *Kuće od karata* (*House of Cards*, 2013-), vjerojatno su u novije vrijeme ponešto oslabili prestiž HBO-a.

6 *Multichannel Multipoint Distribution Service* – bežična tehnologija koja služi prijemu programa kablске televizije. Zahvaljujem HBO-u Adria što mi je ustupio službeni materijal za novinstvo.

7 Primjerice: *Seks i grad* (*Sex and the City*, 1998-2004), hit serija o pomalo nerealnoj svakodnevici četiriju newyorških žena, kojom se pomicalo rodne granice ili bavilo kulturnim stereotipima i klišejima kroz parodiju, odnosno humor; *Reži me* (*Nip/Tuck*, 2003-10), groteskni i bizarni serijal o estetskim kirurzima koji parodira sveameričku opsesiju materijalizmom i mitom o ljepoti; *Obitelj Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007), dramsko-kriminalistička serija o fiktionalnoj italoameričkoj mafijaškoj obitelji. Sve navedene serije sadrže u svojoj srži parodiju određenog segmenta artifičijelnog američkog društva izgubljenih vrijednosti.

8 Kroz pet sezona, od kojih svaka ima trinaest epizoda, seriju očekivano režiraju mnogobrojni redatelji te stoga redateljski potpis diktira prirodu reprezentacije pojedine epizode, uključujući i žanr, premda je početna premisa serije (*memento mori*) uvijek strogo poštovana, kao i temeljni obrazac idejnoga začetnika, glavnoga scenarista i redatelja (mogli bismo odlučno reći i autora) Alana Balla.

9 Ipak se mogu registrirati pojedini izvori inspiracije, poput uspješne serije *Ally McBeal* (1997-2002) od koje su dijelom preuzeti fantastični elementi.

10 Nevladina udruga homoseksualne zajednice za nadgledanje medija GLAAD (*Gay & Lesbian Alliance Against Defamation*) koja promiče nepristrano, stereotipa lišeno prikazivanje pripadnika homoseksualne zajednice u SAD-u u rujnu 2011. proglasila je Fox i HBO mrežama s najpozitivnijim prikazima homoseksualne zajednice. Nadalje, Ballov je zadnji serijal *Okus krvi* (*True Blood*, 2008-14) godinu ranije službeno proglašen serijalom najnaklonjenijim homoseksualnoj populaciji, zbog ukupno šest uloga homoseksualne, transseksualne ili transrodne orijentacije u prvim trima sezonama. <<http://www>.

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Dva metra pod zemljom, Obitelj Soprano, kao i nešto mlađi serijal Okus krvi (True Blood, 2008-14) kablenskog ogranka HBO-a dokaz su "antipatije ovoga pretplatničkoga programa prema dominantnom pristupu" (Friend, 2001: 82) jer sve je na "televizijskoj mreži" naprosto "objašnjeno" (ibid., 90), za razliku od kablenskih ogranaka poput HBO-a ili Showtimea koji često prikazuju sirove i k tome provokativnije segmente američke fikcije ne bi li skrenuli pozornost na hinjenost i artifičijnost američke liberalnosti i demokratskoga duha. Stoga Dva metra pod zemljom koristi ironiju i satiru kao sredstva subverzije tradicionalnih američkih vrijednosti, odnosno kroz poznate reprezentacijske kodove sapunice satirizira ideju o ofucanoj paradigmi američkoga sna, devoluiranu kroz proizvode popularne kulture, te je spremna upozoriti na američku javu ili barem potaknuti američko buđenje.

2. Ironija ubija

Ruth Fisher: "Nathaniele, pušiš li ti to?"

Nathaniel Fisher (putem telefona): "Ne."

Ruth: "Pušiš. Čula sam te."

Nathaniel: "Ne, ne pušim."

Ruth (sarkastično): "Da, zaboravi da ćeš zaraditi rak i umrijeti sporom i užasnom smrću, ali barem ne bi trebao zasmrditi ta nova pogrebna kola."

David Fisher (u pozadini Ruth): "Rekao sam ti da mu nisi trebala dozvoliti da ih uzme."

Ruth (Davidu): "Kao da sam ga mogla zaustaviti. Nikad nije bio toliko ponosan na nešto otkako je tvom blesavom bratu kupio motor u srednjoj školi."

Ruth (suprugu): "Nathaniele, ljudi žele da im bude lijepo na pogrebima. Ne žele da im se voljeni vozikaju u nečem što smrdi na pepeljaru."

David: "U redu (duboko uvlači posljednji dim cigarete i baca je kroz prozor automobila), prestajem odmah. Obećajem. U redu? Vidimo se večeras."

Nekoliko trenutaka nakon što je u uvodnoj sceni pilot-epizode Dva metra pod zemljom ovo izrekao, Nathaniel Fisher poseže za drugom cigaretom i ne uočava raskrižje te punom brzinom udara gradski autobus dok u pozadini svira *I'll be Home For Christmas* u izvedbi Binga Crosbyja. Ironija je trostruka: osim što glava obitelji Fisher ne dolazi kući na Božić, život mu oduzima upravo pušenje (premda to nije spora i užasna smrt uzrokovana rakom), i to u zadimljenim pogrebnim kolima koja doista više nikoga neće voziti.

Ironija otvara sagu o Fisherovima spoznajom kako svatko umire, koliko god bježali od te istine i trudili se živjeti u mehaničkome svijetu postmoderne, obilježenom nikad dostupnijim instrumentima za preživljavanje i samopomoć. Tako serija koja iz epizode u epizodu započinje scenom smrti odabranih pojedinaca neumorno podsjeća da je smrt neizbježna i aktualizira se ironijom.¹¹ Smrt ne zaobilazi nikoga, ma koliko se trudili pribjegavati religiji, vjerskim denomina-

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ew.com/article/2011/09/28/gladd-report-fox-hbo-gay-friendly>, posjećeno 1. listopada 2014.

11 Dobar dio smrti prikazanih u uvodnim scenama epizoda nedvojbeno je bizaran, no svakako se u nekim slučajevima radi i o ironiji: djevojčica doslovce umire od smijeha, ocvalu pornozvijezdu ubija njezina mačkica prije posjeta obdarene mušterije, bogati

prevarant skače u bazen i glavom udara o dno dok svira *Ain't That a Kick in the Head* u interpretaciji Deana Martina, jednoga muškarca ubija dosada, odnosno supruga kojoj nije prestao dosađivati pričama, Rico, talentirani zaposlenik Fisherovih, umire na krstarenju nakon godina jadikovanja kako mu je prijeko potreban odmor, čime se aktualizira

cijama i sredstvima samopomoći ili se koristili novcem ne bi li je odgodili plaćanjem bolje kvalitete života. Međutim, ironija kao sredstvo reprezentacije u dramskoj seriji poput *Dva metra pod zemljom* iziskuje uporište ili oslonac. Usljed nesamodostatne prirode ona ne posjeduje specifično značenje ili funkciju, već tek ilustrativnu dimenziju u redateljskoj prvotnoj nakani – parodiji. No, parodiji čega?

Autor scenarija igranog filma *Vrtlog života*, u doslovnom i ambivalentnom prijevodu *Američka ljepota* ili *Američka ljepotica*, aludira na civilizacijsku tendenciju kamufliranja realnosti efemernostima, podređivanje banalnostima i gubitak temeljnih općeljudskih vrijednosti u korist trivijalnosti stvorenih kulturom spektakla i senzacije. Drugim riječima, Ball predloškom *Vrtloga života*, filma pomoću kojega je afirmirao svoju autorsku poetiku, parodira sveamerički mit o “zemlji slobodnih i domovini hrabrih”, američkome snu, američkoj svijesti o nacionalnoj ekskluzivnosti i posebnosti.¹² Osvrće se time na perpetuiranje pomalo apsurdnih lingvističkih i kulturnih koncepata većine pripadnika američke nacije i podređivanje mitu o vječnoj mladosti, ljepoti i tjelesnom savršenstvu, nauštrb kvalitete međuljudskih odnosa.

Satiru svakodnevice srednjega građanskoga sloja ambijentiranoga u predgrađe Los Angelesa kao geokulturnu idilu, Ball je modificirao za serijal koji će se kroz smrt baviti istom tom tematikom. Kako bi to učinio u trajanjem opsežnijoj i zahtjevnijoj formi od filmske odabrao je strukturu sapunice. Upravo parodijom tipičnih obrazaca sapunice Ball konstruira sagu o Fisherima kao društveni korektiv i kritičku analizu artificijelnoga društva. Međutim, iako zadržava parodiju sapunice kao osnovu, progresijom sezona Ball fokus suptilno premješta na konstruiranje serijala kao američke gotičke fikcije, tendirajući elementima magijskoga realizma, odnosno isprepletanju naizgled nadnaravnoga i onostranoga u kontekstu smrti.

Za sapunicom¹³ kao žanrom poseže već u prvim sekvencama pilot-epizode i dekonstruira je na njezine inicijalne tvorbene kodove. Prije upoznavanja gledatelja sa zamršenim odnosima Fisherovih, koje u pravilu karakterizira podvojeni život, autor se koristi reklamama kao svojevrsnim montažnim sredstvom, ali i kritikom na američku stvarnost. Ovaj se postupak referira na rane početke američke radiodrame, koju su sponzorirali proizvođači deterdženata, pa tako Ball, umjesto da svoju antisapunicu prekida uobičajenim ubacivanjem reklama koje nameće televizijska kuća, odlučuje sam stvoriti dramsku napetost ubacivanjem kratkih morbidnih pseudoreklamnih inserata u kojima se, prikladno kontekstu pogrebne kuće i pogrebnoga poduzeća, reklamiraju sredstva za balzamiranje.¹⁴ Popartističkim manirizmom konzerve s kremama za balzamiranje referiraju se na Warholove konzerve juhe Campbell i stoga ilustriraju američku patološku potrebu za artificijelnošću, uljepšavanjem do neprirodnih razmjera, čak i nakon života; kapitalističku estetizaciju neživoga i, doslovce, neprirodnoga. Reklame ilustriraju potrebu za stvaranjem i nametanjem novih potreba, a zatim upakiravanjem i prodavanjem preparata za zadovoljavanje istih kori-

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

američka fraza “pazite što želite” (*beware what you wish for*).

12 Navedene su kategorije institucionalizirane i, uvjetno rečeno, verificirane u američkim studijima – djelima autora poput Lea Marxa, Perryja Millera, Alana Trachtenberga i Henryja Nasha Smitha.

13 Ljubavni trokuti, nesređeni bratski odnosi (zakomplicirani, primjerice, nasljedstvom), traganje za životnom ljubavi (s dovođenjem monogamije

u pitanje), nadnaravni elementi i neočekivane peripetije... prezentirani u nastavcima neki su od glavnih obrazaca sapunice. Sličan je primjer kulturni *Twin Peaks* (1990-91), fantastično-kriminalistički serijal s kosturom sapunice.

14 Omot DVD-a prve sezone serijala slično prikazuje detalj ženskoga profila tijekom procesa bojenja usana jarkim ružičastim ružem. Očita je sugestija uljepšavanja života i smrti.

steći se sloganima sličnima onima iz svakodnevnog reklamnoga diskursa. Usto, reklamni diskurs prve epizode aludira i na napadnost televizijske prodaje kojoj se naposljetku podliježe. Upravo iz tog razloga ne čudi moment tretiranja mrtvacu kao, dadaističkih i popartističkih, *ready-made* proizvoda, odnosno nečijeg “djela”, kakvim ih se iz perspektive Fisherovih smatra, koje naposljetku završava u svojevrsnom izlogu.¹⁵ Takvim izlogom mogli bismo smatrati karmine, odnosno bdijenje ožalošćenih pred kojima se izlaže uljepšano i balzamirano pokojnikovo tijelo koje njegovi “kozmetičari” gledaju kao trofej.¹⁶ Tako Rico, radnik Fisherovih, tijekom karmina Nathaniela Fishera razgovara s obiteljskom poznanicom o njezinoj nedavno preminuloj tetki koja je u nesreći izgubila uho. Prisjetivši se osobe Rico se uzbuđuje od ponosa, poskakuje i gestikulira: “Shirley? Ona s uhom? O, da, sjećam je se. Ona je moje odlično djelo!”¹⁷

U pilot-epizodi, nakon smrti patrijarha Nathaniela Fishera starijeg odmah saznajemo kako otac – glava obitelji i glavni rukovoditelj obiteljskim poslom (dvostruka dominantna kao izrazito uobičajen moment u sapunicama i telenovelama) očekivano dobiva nasljednika. Iako prema žanrovskim konvencijama i društvenim normama te uloge najčešće preuzima (najstariji) muški

15 Promotivni video četvrte sezone funkcionira kao sinegdoha. Protagonisti sami u supermarketu odabiru obične proizvode. Zbog poznatih kodova vezanih uz kulturu i reprezentaciju smrti, kupovina se tretira kao proces postizanja smrti i nošenja s njom. Dinamiku života određuje konzumacija nametnutih proizvoda. Kroz višegodišnju gradaciju u istančavanju ukusa za specifične artifičijelnosti konačno “posjedujemo” dovoljan broj bodova za “konačni” počinak. Neizbježna smrt ublažava se kićenjem života. Međutim, u hiperprodukciji (natrani dućan) i hiperkonzumaciji smrt je jedina konstanta i varijabla na koju konzument ne može utjecati. Odatle poigravanje s filmskim klišejima i citatima: motivom vrane nad tablama s imenima odjeljaka; savršeno poslaganim narančama koje nasmiješena Claire ruši, podsjećajući na najave smrti u *Kumu* (*The Godfather*, F. F. Coppola, 1972); mrtvim Fisherom ocem u hladnjaku pokraj paketa ribe i mesa, kao popartističkoj aluziji na kupnju gotovih proizvoda... Protagonisti polako pune kolica (život), razdvajajući se među odjeljcima (prekretnice), uz pjesmu *Feeling Good* u izvedbi Nine Simone, a njihovi postupci u dućanu vizualnim metaforama parodiraju i njihove živote. Primjerice Rico koji iz velikog purana, na odjelu mesa, dok pjeva spomenutu pjesmu izvlači crijeva i time ironizira i parodira svoj posao “stilista za smrt”. Promotivni video dostupan je na: <<http://www.youtube.com/watch?v=HZGq8JO1fY8>>, posjećeno 23. 1. 2013.

16 Smrt kao dosezanje kraja i postizanje nečijeg konačnog cilja u američkoj fikciji, bilo da se radi o pogrebnicima ili serijskim ubojicama, iziskuje potvrdu u formi trofeja. Fisherovi i Rico mušterije vide kao vidljive dokaze uspjeha, serijski ubojica Dexter iz istoimenog serijala (*Dexter*, 2006-13) čuva krv žrtava, Patrick Bateman iz filma *Američki psiho* (*American Psycho*, Mary Harron, 2000) čuva tijela u stanu.

17 Odnos Rica i balzamiranih tijela aludira na Warhola – oba umjetnika inspirirana su tragedijom, smrti i unakaženim tijelima te ih preoblikuju bojama i nijansama kako bi izgledali življe nego za života. Multipliciranjem “radova”, individualno djelo (subjekt) gubi na vrijednosti i u zastopnosti (kratki prikazi smrti na početku svake epizode) postaje objektom lišenim ljudske esencije – ljudski lik doista postaje proizvodom. Rico i Warhol dijele opsesiju uljepšavanja smrti. Kao umjetnika suvremenog doba, Rico vrbuje lanac Kroehner Services International, dominantan u pogrebničkom poslu. Predstavnicu poduzeća, u duhu političke korektnosti i eufemizama kakvima se približavaju potrošaču (“preživjelima”), posao nazivaju industrijom žalovanja (*grief industry*), te djeluju po principu mekdonaldizacije: efikasnost, isplativost, predvidljivost / standardizacija i kontrola. Impersonalni odnos sa strankama, kao i preminulima čini potonje proizvodima na pokretnoj vrpici, maksimalno uljepšanim za lansiranje na tržište.

potomak, u Ballovoj disfunkcionalnoj obitelji ulogu preuzima majka Ruth Fisher, premda ne svojevremeno nego spletom okolnosti. Naime, prigodom posjeta obitelji za božićne blagdane, najstarijeg sina Natea (Nathaniel mlađi) na putu iz zrakoplovne luke dočeka vijest o očevoj smrti zbog koje, apsurdno, biva ljut, i to zbog činjenice da se od njega očekuje da preuzme obiteljski posao.¹⁸ S druge strane, mlađi sin David s ocem je rukovodio pogrebnim poduzećem i kao kvalificirani pogrebnik i školovani balzamer (eng. *embalmer*) jedini je kompetentan nastaviti posao. No, David je (isprva) nedeklarirani homoseksualac te proživljava dvostruku agoniju klasičnoga Kainova kompleksa i borbe s prešućenim seksualnim potrebama.

David starijega brata smatra profesionalnom i osobnom prijateljicom, istodobno pateći od drugog kompleksa inferiornosti u odnosu na dominantnog oca – idealnog američkoga protestantskoga patrijarha.¹⁹ Paradoks je očit i riješen je konsenzusom na obostrano nezadovoljstvo: braća primorano ulaze u zajednički posao ne želeći raditi u takvim uvjetima. Usto, dobar sin David bori se s prihvaćanjem svoje homoseksualnosti ne samo na društvenoj već i na duhovnoj razini, kao vjernik, čime implicitno provocira konvencionalnu pretpostavku da homoseksualizam isključuje religioznost, odnosno obrnuto.²⁰ Štoviše, gotovo je veći strah od Crkve i Božje osude od one društvene, protiv čega se David bori postajanjem đakonom (u izvornom smislu: voditelj, pomoćnik i sluga u crkvi) i prvim tenorom mješovitoga crkvenoga zbora. Dakako, njegova je osoba razapeta i između Crkve i ljubavnika Keitha Charlesa; izrazito maskulinog i asertivnog Afroamerikanca, deklariranoga homoseksualca, čime se potencira dramska napetost i nesvakidašnja televizijska subverzija na rubu provokacije, jer u konvencionalnoj percepciji kršćanstva iskrena vjera isključuje homoseksualnost; iskreni kršćanin, ako je muškarac, očekivano je hipermaskulin, što više odgovara Keithovu karakteru.²¹ Pri svemu tome, David gubi željenu i očekivanu ulogu glave obitelji i voditelja obiteljskoga posla. Osim što je uloga voditelja obiteljskoga posla (zapravo pravedno) podijeljena, ulogu glave obitelji preuzima majka Ruth – naizgled tradicionalna, uštogljena²² i konzervativna kućanica, a ustvari licemjerna preljubnica, (što svakako odgovara žanrovskom modelu sapunice i za njih tipičnih likova) kao jedina poveznica preostalih Fisherovih.²³ Okrnjeni

18 Premda je menadžer najvećeg lanca organski proizvedene hrane (nutricionistički koncept populariziran je upravo u SAD-u), najstarijeg potomka u kući svi uvjeravaju kako je život u Seattleu bijeg iz stvarnosti.

19 Otac je (bio) sređenog materijalnog stanja, naizgled uzoran muž i otac koji je u potpunoj tajnosti vodio paralelni život kroz dugogodišnje afere s ljubavnicama u iznajmljenom stanu za koji se saznalo tek nakon njegove smrti.

20 Ovaj društveni kompleks, nerijetko verbaliziran frazom *God hates fags* ("Bog mrzi pedere"), jedan je od tabua kojim se serijal bavi. Frazu i slogan s prosvjeda usmjerenih protiv homoseksualaca Nate, revoltiran smrću homoseksualca Marca Foster, parafrazira dovikujući skupini prosvjednika "Bog mrzi morone!" (epizoda 12, "A Private Life"). Zanimljivo, Ball reinterpreta slogan i na početku serijala *Okus*

krvi koji alegorizira američko društvo i odnos prema manjinama preko vampira koji su "izašli iz lijesa" (parodija fraze "izaći iz ormara"; javno se deklarirati homoseksualcem), a za koje prosvjednici govore "Bog mrzi očnjake" (*God hates fangs*).

21 Samozadovoljan i religiozan afroamerički homoseksualac dodatno parodira društvene stereotipe.

22 Iz perspektive suvremene popularne fikcije, sitničavost je jedna od osnovnih karakteristika modela tipične kućanice. Primjerice, kada Ruth prvi put poziva k sebi Nikolaja, primjećuje kako je razbijena jedna čašica iz seta za šeri. Unatoč tomu što će njih dvoje rabiti samo dvije čašice, ne može poslužiti piće jer set nije potpun.

23 Ruth je kao i Brenda utjelovljenje arhetipskoga lika kurve – započinje preljubom s frizerom Hiramom, a nastavlja s mafjašem i cvjećarom

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

obiteljski portret dopunjava temperamentna i inteligentna kći Claire – buntovna adolescentica velikog, ali isprva neiskorištenog potencijala.²⁴

Ipak, ovaj je model u *Dva metra pod zemljom* itekako kompleksan i ujedno se njegovi kodovi subvertiraju kroz svaki od likova. Važno je napomenuti kako disfunkcionalni članovi obitelji prividno nastavljaju komunikaciju s duhom preminula oca, što se može interpretirati kao autorovo sredstvo oblikovanja unutarnjega monologa – duh oca personificira emocionalna previranja i nedoumice, ali istodobno postaje i mehanizmom njihova razrješavanja. Stoga, temelj obitelji Fisher čine raznorodna, ali ekvivalentna disfunkcionalnost članova i majčina kuhinja kao organizacijski kontekst – jedini prostor u kojem obitelj redovito biva fizički objedinjena i emocionalno složna. Kuhinja je “srce doma, izvor hrane i života, mjesto okupljanja i ognjište” (Akass, McCabe, 2008: 79).

3. Prostor i prostornost (pogrebne) kuće Fisherovih

Pogrebno poduzeće Fisher i sinovi smješteno je u četvrti West Adams, dijelu Los Angelesa jugozapadno od središta grada, sagrađenoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, u vrijeme europskog uvoznog *fin de siècle* mentaliteta i novih naprednih ideja u razvoju različitih industrija, na mjestu gdje će uskoro niknuti Hollywood. Ovo je bitan argument u diskusiji o žanru serijala, analogno tipičnom okruženju bogatih obitelji iz sapunica, najčešće smještenih upravo u Kaliforniji,²⁵ odnosno Los Angelesu²⁶ kao proto-postmodernom gradu, čime se u filmsku fikciju preslikava realan, suvremeni američki prostor, i to onaj koji je dominirao cijelim stoljećem kao epitoma američkoga

Nikolajom, autističnim pomoćnikom Arhurom te znanstvenikom Georgeom, kojega, kao i muža, vara s Hiramom. Ruth u trećoj sezoni upoznaje sestrinu prijateljicu Bettinu, čiji je karakter sasvim suprotan njenom. Otvorena, vedra i nepromišljena Bettina komplementarna je suprotnost Ruthinih inhibicija, zbog čega s njom započinje platonsku homoerotsku vezu. Kada Nate umire, Ruth jedina nije u blizini, već s Hiramom na kampiranju, gdje uzima i LSD, a kasnije seli k Bettini. Obrazac seksualnih eksperimenata upućuje na seksualnu inhibiranost (frojdovska aktualiziranje potisnutoga). S druge strane, majka Fisher pokušava odbaciti svoje osnovne uloge – majke i supruge – radom u cvjećarnici: “Taj je posao samo moj” (epizoda 10, “The New Person”).

24 Njezino buntovništvo nije bez razloga jer se Claire očajnički, ali bezuspješno pokušava povezati s članovima obitelji, prijateljima ili dečkima. Claire je arhetipska nevidljiva žena, pa čak i u trenutku abortiranja.

25 Primjerice *Santa Barbara* (1984-93), *Mladi i nemirni* (*The Young and the Restless*, 1973-), *Sunset Beach* (*Sunset Beach*, 1997-99), *Strasti* (*Passions*,

1999-2008) i *Naši najbolji dani* (*The Days of Our Lives*, 1965-) potvrđuju paradigmu ostvarenja američkog sna u obećanoj zemlji Zapada.

26 Filmska industrija propulzivno raste u prvim desetljećima 20. st., istodobno privlačeći imigrante. Od 1880-ih do 1920-ih broj stanovnika u Americi povećao se sa 76 na 106 milijuna. Priljev stanovništva potvrdio je mitove o američkome vrtu, odnosno američkome Adamu koji ostvaruje svoj američki san. West Adams stoga je jedna od najstarijih gradskih četvrti i epitoma radne etike i srednjeg, odnosno višeg građanskog sloja. Arhitekti, biznismeni, činovnici, vlasnici naftnih polja, bankari, ekonomisti, glumci, performer i glazbenici naselili su ovu urbanu sredinu te stvorili specifičnu socijalnu dinamiku koja će postati platforma za sinergiju različitosti grada i Kalifornije kao savezne države. Nije, naime, slučajno da baš to mjesto Ball odabire kao poželjnu sredinu, jer je upravo West Adams četvrt popularna među homoseksualcima, a ondje su održane i mnoge manifestacije i prosvjedi tijekom borbe za građanska prava crnaca.



IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

Rachel Griffiths
kao Brenda
Chenoweth u
serijalu *Dva
metra pod
zemljom*

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zapada na federalnoj razini od presudne važnosti – “demografske, ekonomske i političke, nauštrb ostalih regija Sjedinjenih Američkih Država” (Shiel, 2010: 83).

Los Angeles je od razmeđa stoljeća meka bogataških obitelji u kojoj se njeguje tradicija prenošenja i održavanja velikih obiteljskih poslova od vitalne važnosti za samu obitelj, ali i zajednicu te, kako Dore Schary zaključuje, američki “moderna Babilon” prepun bijelih Rolls-Royceva, plavokosih tajnica i kuća obloženih medvjedićim sagovima na kojima se valjaju razodjevene žene” (Shiel, 2010: 75). Odnosno, za većinu modernih zemalja, bilo kapitalističkih ili komunističkih poput Jugoslavije, od 1950-ih Amerika je postala civilizacijskim modelom, a upravo su Los Angeles i Hollywood “više negoli ijedan drugi prostor postali paradigamski prozor u prošlu polovinu stoljeća” (Soja, 1989: 221). Hollywoodska produkcija zabave zarana je postala mrežom i sjecištem različitih imigrantskih pravaca zbog turbulentnih sociopolitičkih zbivanja prve polovine 20. stoljeća. Kao epicentar blagostanja koji se uspješno opirao “konvencionalnim”, izvanhollywoodskim krizama, Los Angeles je privlačio različite profile radnika i očekivano postao gradom “lijepih, ali moralno iskvarenih predgrađa i dekadentnog centra kao urbane džungle” (Shiel, 2010: 76).

Ballova obitelj Fisher izokreće ovaj moment baveći se “malim” poslom, ali jednako presudno važnim za opstanak obitelji, jer bi se bez pogrebnog poduzeća, odnosno njegovanja kulture smrti (najzazornijeg američkoga koncepta), raspao integritet Fisherovih, te bi svaki od članova obitelji živio u izolaciji od ostalih, čime bi se, dakako, narušile općeprihvaćene društvene, posebice protestantske vrijednosti. Prvorodeni sin Nate isprva ne prihvaća nametnutu ulogu u obitelji i obiteljskom poslu, tj. opire se poznatom modelu sapunice prema kojem se razmetni sin vraća iz inozemstva ili s dugogodišnjeg lutanja kako bi prihvatio odgovornost i, kao pravi protestant predodređen za uspjeh, nalik starijem i mudrijem ocu, nastavio s radom u svrhu očuvanja obiteljske loze.

Međutim, Nate doslovce po povratku, na terminalu zračne luke, upoznaje razvratnu Brendu Chenowith – kćerku psihijataru s nizom kompleksa i psihičkih nestabilnosti koja mu služi kao katalizator za vlastite nedoumice i unutarnje probleme zbog kojih naposljetku napušta obiteljski posao.²⁷ Brenda, klišeizirana i preidealizirana ljubav Nateova života, natprosječno je inteligentna buntovnica srednjih godina i nesređena života,²⁸ koja se bez konkretne kvalifikacije upušta u, ironično, raznolike terapeutske poslove kako bi pomogla drugima na nešto alternativniji način od poremećenih roditelja psihijataru. Brenda prakticira istočnjačke, ali i tipično zapadnjačke metode samopomoći, dvostruko parodirajući modernu tendenciju samopomoći kao pokazatelja psihopatologije Zapadnog društva, ali i iscjelitelje kakve redovito susrećemo u meksičkim i američkim sapunicama: nove šamane, vračeve ili vještice. Opsjednuta čajevima, mirisnim štapićima i svijećama u čije iscjeliteljske karakteristike vjeruje, ona služi kao subverzija arhetipske vračare ili vještice-zavodnice, odnosno parodija zapadnjačkih psihijataru i psihologa kakvi su i njeni roditelji (promicatelji egopsihologije). Brenda je opsjednuta jogom – sredstvom postizanja mira i samokontrole

27 Brenda je personificirana metafora američke histerije uvjetovane različitim oblicima samopomoći i konzumerističkom opsesijom trenutačnom psihofizičkom transformacijom.

28 Govoreći o Brendi, podrazumijevamo nesređenost u konvencionalnom smislu. Kao subverzija stereotipa o suvremenoj ženi, Brenda je i buduća projekcija mlade Claire Fisher, razapeta između histeričnih roditelja i neusmjerenih kreativnih

impulsa koji se okončavaju samoizgnanstvom u nepoznato. Usto, obje su žene u potrazi za čvrstom očinskom figurom u muškarcima koje upoznaju na neobičnim mjestima, u nerijetko ekstremnim situacijama. U kratkotrajnim i kaotičnim vezama one, međutim, bivaju dominantne. Obje svoj nonkonformizam objeručke prihvaćaju, a zatim i potenciraju provocirajući okolinu.

koja joj evidentno nedostaje, te doživljava neprestana seksualna posrnuća koja vode k nimfomaniji. Nezasitna Brenda postupno preuzima tipsku ulogu kurve, ne bi li trenutačno ispunila svoju emocionalnu prazninu te istodobeno od misli udaljila brata Billyja s kojim je neprestano na rubu incesta.²⁹ Iako je njihova nezdrava veza očita, Brenda ju neprestano negira, premda kroz unutarnje monologe (komunikaciju s duhovima mrtvih protagonista) mašta o potencijalnoj budućnosti s bratom, uz kojega će naposljetku i umrijeti u staračkom domu:³⁰

Nate: "Brenda, slušaj me. Spakiraj stvari, zovi Billyja i otiđi. Još uvijek možete biti zajedno. Otiđite nekamo daleko, što ja znam, negdje poput Nove Škotske. Recite ljudima da ste oženjeni i nikad neće saznati. Živjet ćete skupa, moći ćete se voljeti, moći ćete se ševiti."

Brenda: "Kako mi je samo drago što si mrtav."

Nate: "Brenda, poprilično sam siguran da su i Arnold Schwarzenegger i Maria Shriver brat i sestra i vidiš kako im dobro ide zajedno."

Brenda: "Daj, začepi već jednom."

Nate: "Pa samo ti govorim da imaš jedan život. Nema Boga, nema pravila, nema osuđivanja osim onih osuda koje sama stвориš ili prihvatiš".

(epizoda 61, "All Alone")

Brenda služi kao redatelj socijalni korektiv američkoga društva opsjednutoga uspjehom kao jednom od dominantnih i k tome artikuliranih paradigmi suvremene Amerike, manifestirane kroz razapetost između želje i shvaćanja iste kao izrazito nezdrave. Spoznaja problema, odnosno njegova "dijagnoza" sila je koja pokreće potrebu za rješavanjem istoga putem samopomoći.³¹ Novinarica Ashley Nelson (ranije Ashley Sayeau) tvrdi kako je samopomoć fenomen srednjeg društvenog sloja uzrokovan opsjednutošću postizanjem velikog individualnog uspjeha³² (bogaćenje, samoprihvatanje kao rodne / rasne / etničke manjine) zbog kojeg se život više ne "mjeri" suprot-

29 Brenda Billyja dijeli s ekscentričnom majkom Margaret, psihijatricom čije formalno obrazovanje služi kao platforma i izlika za javne ispade, među kojima se ističe onaj na Billyjevoj izložbi, kada sinu čestita lizanjem uške, a kćeri pred Nateom govori: "Ne možeš ga uvijek imati samo za sebe." Dakako, Nate je ponovno zgrožen tek trenutak nakon poljupca u usta Brende i Billyja. Billy pati od bipolarnoga poremećaja, a očinska figura Bernarda Chenowitha, također psihijatra, redovito je odsutna, ironično, zbog psihotičnih pacijenata.

30 Posljednja epizoda ostavlja otvorenom interpretaciju života u staračkome domu. Ne znamo jesu li u toj instituciji u partnerskome odnosu.

31 Većina likova pati od ovog kompleksa potrebe, uključujući i Davida koji nakon prihvaćanja vlastite homoseksualnosti nije posve zadovoljan, već posjećuje psihoterapeuta i psihijatrijskog savjetnika zbog kaotične i nasilne veze s partnerom Keithom

(novi u nizu parodijskih korektiva kojima se skreće pozornost na "normalnost" istospolnih zajednica, ali i komentar na američko društvo koje svjedoči propulzivnom rastu razvoda i raskida veza). Nate je također obilježen istim kompleksom jer u trećoj sezoni, suočen s očito pogrešnom odlukom da stupi u brak s prijateljicom zbog neplanirane trudnoće, postaje ovisnik o marihuani. Ruth, pak, postaje opsjednuta seminarom samopomoći naziva Plan.

32 Nelson navodi kako se ova opsjednutost iščitava na najbanalnijim razinama, od maturalne zabave, dijetetskih planova, pa do psihoterapije. Zanimljivo je kako je HBO iznimno sklon prikazivanju (ne nužno i parodiranju) toga fenomena u svojim najpopularnijim serijalima, poput *Obitelji Soprano* u kojoj kroz sve sezone pratimo protagonista Tonyja Soprana na psihoterapijskim seansama, ili *Seksa i grada* u kojem se Carrie Bradshaw vlastitom kolumnom služi kao metaterapijom.

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

stavljanjem onoga što imamo i onoga što nemamo, već suprotstavljanjem onoga što imamo i onoga što “ćemo” imati (Sayeau, 2005: 101). To dovodi do svojevrsnog “šopanja” optimizmom, gdje se neminovno u takvom ekstremnom kapitalistićkom kontekstu stvara potreba za pokretanjem tržišta samopomoći, zbog ćega Ball i njegovi likovi poentiraju kako je “samopomoć jednostavan klišej ili ćak klišej klišeja” (ibid.). Stoga, nakon niza seksualnih eskapada, Brenda melodramatićno priznaje Nateu fizićku (tjelesnu) nevjeru i svoju opsesiju, odnosno fizićko uzbuđenje izazvano neplaniranim i nasumićnim seksualnim iskustvima, zbog ćega “monogamni”³³ Nate tradicionalnih i patrijarhalnih vrijednosti ostavlja Brendu, ponovno melodramatski, netom prije vjenćanja, uvidjevši kako ona doista jest fatalna žena i kako bi zajednićki život vodio k nesreći i nestabilnosti. Nate se naglo okreće ženi koju ne voli, ali s obzirom na to da je odgovoran za stvaranje novog života, on prihvaća ulogu uzornog oca i muža jer je to “ispravno”.

Vratimo li se obiteljskomu poslu, uvidamo kako ovdje postoje paralelizmi s modelom sapunice gdje protagonist prigodom ostavljanja fatalne žene i spoznavanja ljubavi svog života (vidjet ćemo, Nate ovdje ćini pogrešku) potpuno preuzima obiteljski posao. Dakako, samo privremeno. Za to vrijeme bratska kompetitivnost u utrci za primatom nad pogrebnim poduzećem raste, intenzivirajući kod Davida Kainov kompleks i potićući ga na odlazak od rodne kuće, ne bi li se selidbom k svojem dugogodišnjem ljubavniku Keithu napokon otvoreno deklarirao kao homoseksualac i emancipirao od svoje obitelji.³⁴

4. Gotićka struktura pogrebnog poduzeća

Pod predvorjem kuće leži podrumski prostor u kojem mrtvi leže prije posljednjega poćivališta, ćekajući balzamere da ih uljepšaju, a zatim ih se izlaže u kućnoj kapelici (kakva prilićki svakom gotićkom dvorcu) gdje se okupljaju ožalošćeni. Dakako, zazorni je podrum ovdje prikazan modernije, no uz zadržavanje tipićnih nenarativnih motiva poput nelagodnog kapanja vode (iako ga proizvode strojevi), zida od opeke s aluzijama na sirovost, niza hladnih instrumenata za obradu mrtvih, koji doista postaju i jesu “oruđa smrti”. Drugim rijećima, instrumentarij za balzamiranje evocira sprave za mućenje kakve pronalazimo u romanima Ann Radcliffe, Edgara Allana Poea, Howarda Phillipsa Lovecrafta, Roberta Blocha ili Flannery O’Connor, odnosno filmovima redatelja Rogera Cormana i glumca Vincenta Pricea, koji su Ballovim scenografima poslućili kao referenca i inspiracija pri sklapanju seta za serijal. Podrumski prostor s uobićajenim žanrovskim konotacijama doista postaje prostor rezerviran za smrt i svojevrsni masakr, jer ondje, u slućaju Fisherovih, završavaju unakažena tijela. Mikroarhitektura stoga igra znaćajnu ulogu u stvaranju patosa – ona ima narativnu funkciju potićanja spektra osjećaja, kako to i prilićki ovom žanru: zazora, jeze, straha i neizvjesnosti. Kombinirajući tako strukture sapunice i gotićkoga romana (odnosno klasićnoga hollywoodskoga horora 1950-ih i 1960-ih), kuća Fisherovih odlikuje se modernim lukovima, sobama visokoga stropa koje nalikuju klasićnom tornju, velikim prozorima i potkrovljem iz kojeg se nadgledaju izvanjska zbivanja: prijem mrtvih u dvorištu, doćekivanje pogrebnih povorki i zbivanja u vjećito prijetecem susjedstvu. Zanimljivo je da tretman smrti u *Dva metra pod zemljom* ne pretendira izazvati zgražanje ili strah. Štoviše, on je oblikovan humorno, ne bi li se smrt doista

33 Nate jednom prevari Brendu, što, ironićno, postaje odmah vidljivo jer njegova jednokratna partnerica Lisa Kimmel zatrudni.

34 Emancipacija od obitelji ovdje znaći i emancipaciju od Crkve i Boga kao dva konstrukta oblikovana upravo u “zdravoj”, heteronormativnoj obitelji.

učinila dijelom životnog ciklusa kako to i sugerira ustaljena fraza. U serijalu pogrebi predstavljaju obred simboličke inicijacije ožalošćenih iz jednoga socijalnoga statusa u drugi (primjerice, iz supruge u udovicu). Pogrebi tako slave preživljavanje skupine. Pojedinčeva smrt predstavlja egzistencijalnu krizu onih koje je ostavio za sobom, ali pogrebni običaji, utemeljeni u tradiciji, indiciraju da društvo, njegovi kodovi i konvencije mogu nadići smrt svakog pojedinca. Pogrebni običaji odgovaraju obrascu sapunica, odnosno momentu smrti najčešće lika negativca čija potpuna odsutnost označava novi početak skupine koja je za njega bila vezana.

Nasuprot tipičnim prostorima gotičkoga dvorca, koji prema tipičnim frojdovskim interpretacijama reprezentiraju različite, dosad već klišeizirane, razine svijesti: id, ego i superego, postavljen je i onaj isključivo privatni prostor Fisherovih centriran oko kuhinje. Patrijarh obitelji – Ruth Fisher – utjelovljuje tradicionalne vrijednosti kao kućanica zaostala u davno prohujalim desetljećima,³⁵ kada je bila u jeku mladosti kao novopečena majka i idealna supruga. Svoje uloge iz 1960-ih ona žustro pokušava zalediti u vremenu, nerijetko podsjećajući na rigidne reprezentacije viktorijanske žene, kao i odraze odavno zastarjelih normi. Time Ball ponovno naglašava američku ironiju, ali i satirički adresira generacijski jaz danas potenciran tehnološkim napretkom. Ruth je postavljena u idealan američki kontekst: kuhinja kao strateško područje nadgledanja profesionalnih i privatnih aktivnosti obitelji, zbog čega djeluje kao idealna majka koja vodi računa o svim članovima. Ilustriraju to riječi upućene Davidu nakon Nathanielove smrti: “Tvoj je otac mrtav i pečenka je zagorjela!” (epizoda 1, “Pilot”). Da ju je muž poslušao kao dijete majku i odrekao se pušenja, ne bi poginuo, badnja bi večera uspjela, cijela bi obitelj bila barem prividno skladna za obiteljskim stolom, a Ruthine uloge dobro odrađene još jednoga dana u obiteljskom nizu. No, dvostruki životi njezine djece, kao i njen preljub, onemogućuju postizanje i ostvarivanje idealne uloge majke-kućanice, njegovateljice i prenositeljice preskribiranih američkih ideala. Shvativši kako je “očajna kućanica”, zaostala u prošlosti, Ruth svim snagama pokušava reorganizirati kaotičnu strukturu obitelji preuzimanjem stereotipne uloge majke, ali i oca, nakon muževljeve smrti. Kuhinja kao njezin prostor i mjesto djelovanja, prema riječima Kim Akass i Janet McCabe (2005: 110), sugerira njezin “okvir”, izvan kojeg ona naprosto ne uspijeva operirati. Izlazak iz okvira za Ruth je nužan jer je u njemu reducirana na prostor među kuhinjskim zidovima i instrumentalizirana nizom uloga od kojih trenutačno želi pobjeći kako bi nakratko zadovoljila i ostvarila želje. Ruth proces samoaktualizacije završava tek na rubovima grada, u divljini rezerviranoj za podilaženje iskonskim pobudama, mistici i karnalnome, za razliku od kuhinje u kojoj mora ispunjavati svoje tri osnovne uloge, ali u kojoj kao transgresivna žena prijeti patrijarhalnomu poretku.

No ona ne uspijeva osloboditi inhibicije na svom strateškom položaju, u kojem se upravo zbog samonametnutih konvencija ponaša potpuno iracionalno. Primjerice kada se Claire prisjeti jedne uspomene s ocem, kada joj kao djevojčici nije htio s krova skinuti plišanog psa, Ruth burno reagira i baca kuhinjsku krpnu na pod, vrišteći kako je Nathaniel bio dobar čovjek (epizoda 1,

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

35 Ruth je atavizam epohe idealizirane američke obitelji koja seli iz gradskoga središta u predgrađe i počinje raditi na savršenom životu standardiziranih dodijeljenih uloga. Područje ženinog djelovanja uglavnom se svodi na kuhinjski prostor gdje obavlja posao majke i domaćice. Kuhinja je njezin, uvjetno rečeno, ured, odakle organizira funkcioniranje

kućanstva i odakle ima na oku svoju djecu na travnjaku i pregled nad ostatkom životnoga prostora. Ovaj obrazac primjenjiv je posebice na zapadnoamerička urbana središta, ponajprije predgrađa Los Angelesa – šablonizirana naselja pravilnog oblika i gotovo jednake arhitekture.

“Pilot”). Evidentno je da nije shrvana zbog činjenice što glava obitelji više nije među njima, već zbog svoje preljubničke grižnje savjesti. Pritom Nate, ne želeći se suočiti s problemom ili pomiriti dvije strane, odlazi na trčanje – simboličnu i klišeiziranu aktivnost na rubu patetike, koja će postati njegov obrambeni mehanizam u čitavom serijalu. Izvan kuhinjskih zidova Ruth gubi dodir sa stvarnošću i postaje emocionalno, ali i socijalno paralizirana te, kako bi očuvala smisao svog postojanja, okuplja svoju neurotičnu obitelj oko kuhinjskoga stola.³⁶ Kuhinjski stol kao organizacijski mehanizam jedan je od elemenata ujedinjavanja Fisherovih – jedini predmet koji oni doista trebaju kako bi zadovoljili emocionalne i fiziološke potrebe. Kuhinjskom stolu svi članovi obitelji atribuiraju osobne, ali i kolektivne uspomene koje su ustvari prava sila ujedinjavanja obitelji. Nostalgični modus reprezentiran i objektiviziran stolom jedina je platforma što nosi Fisherove. Sve velike odluke, ali i prijelomni događaji u svih pet sezona serijala raspravljali su se upravo za kuhinjskim stolom koji postaje simbolom američke obitelji: smrt Nathaniela, snahe i šogorice Lise, Davidovo priznanje homoseksualnosti, Nateova bolest, Nateova smrt te svi preljubi članova obitelji objavljeni su ondje.

Stol kao organizacijska struktura upućuje na sveopći američki gubitak jastva kao posljedicu rasapa društvenih vrijednosti zbog tehnološkoga napretka ili prikrivenih oblika totalitarizma protiv kojih se Amerika bori u tuđem dvorištu, ali ih ne prepoznaje u svom.³⁷ Majčini preljubi sredstvo su bijega izvan kuhinjskih zidova – nametnutih okvira patrijarhalnoga društva. Takvim razgraničavanjem domaćega / privatnoga od javnoga prostora ili, kao u Ruthinu slučaju, potpunim zamućenjem njihove granice, “prostor mizanscene i interijera uma (...) pokazuje kako je filmski prostor duboko rodno podijeljen” (Shiel, 2010: 78). Iako ona nema profesionalnu sferu u koju bi prebjegla kao u privremeno utočište, Ruth nerijetko bježi iz patrijarhalnoga diskursa prisutnog u kući (kao sinegdohi nacije) ne bi li pronašla zaklon u zagrljajima ljubavnika ili pak u honorarnim poslovima (aranžiranje cvijeća),³⁸ prilikom čega upada u novu ljubavnu zavrzlamu s vlasnikom cvjećarnice i kriminalcem Nikolajem. Iako osuđivački raspoložena prema njemu, kao i prema svakom od svojih ljubavnika, Ruth potajno uživa u strahu koji sa sobom nose ovakvi izleti u nepoznato, odnosno bijeg iz kuhinjske rutine.³⁹ Zanimljivo je kako Ball inzistira na postizanju istoga na granicama grada i četvrti, najčešće na nenaseljenim površinama, odnosno ekotonima – prijelaznim zonama na kojima se susreću dva različita oblika krajolika: urbani i ruralni, industrijski i netaknuti, prirodni (Senft, 2009). Ove geografske lokacije Los Angelesa u serijalu posjeduju metaforičku, a samim time i satiričku vrijednost za Ruth, jer ondje dolazi u dodir sa svojom animalnom stranom, rješava se inhibicija koje stvaraju grad i industrijsko, tehnološko društvo.⁴⁰

36 Ruth uz velike muke obitelj nastoji okupiti i nakon Davidova i Nateova odlaska od kuće, čime serijal preispituje ženu u poziciju nakon uloge majke i kućanice, kada ona ostaje sama u svom “stožeru”.

37 Ball je ovo tumačenje iznio u posebnim dodacima DVD izdanja kompletne serije, rekavši kako je prikaz Fisherovih kritički nastojan protiv vlade Georgea Busha kojeg smatra najobičnijim totalitarnim vođom.

38 Cvjećarnica u kojoj Ruth radi stvarna je, izvanfilmska lokacija također obilježena konotacijama smrti. Pravim imenom Blossom d’Amour, jedno je

od posljednjih mjesta na koja je navratio James Dean na dan svoje smrti. Cvjećarnica time dobiva dodatnu auru ironije usmjerene prema isticanju smrtnosti i kratkotrajnosti američkih idola, odnosno instantnoj prirodi artifičijelnoga.

39 Ruth je Davidovim odrastanjem istodobno izgubila obveze prema pogrebnome poduzeću i doista ostala reducirana na kuhinjske zidove.

40 Iako ovakvi postupci i neuobičajena zbivanja s kojima je Ruth povezana (poput operacije na mozgu) donekle odstupaju od žanrovskih odrednica sapunice,

Lociranje suprotstavljenih prostora najbolje opisuje termin Edwarda Soje koji “nove i kompleksne geografske oblike moći, statusa i nejednakosti razbacane duž golemog, slomljenog grada” (Heise, 2011: 196) naziva “metropolaritetima” (Soja, 1989).

5. Magična pozadina Fisherovih

Subverzivni moment intenzivira magijsko realistična dimenzija serijala koju redatelj također parodira, tretirajući nadrealne elemente u seriji kao atavizam dugogodišnjih serijala u kojima zamršene radnje često razriješi bizaran i neočekivani događaj ili osoba, kao dobro zakamufliran ili površno tretiran postupak *deus ex machina*.⁴¹ Od uvodne špice, preko sveprisutnih duhova, iskustava na rubu smrti i vizija istih, do hiperrealističkih reklama karakterističnih za prve epizode, kombinacija ovih fenomena u kući Fisherovih potiče da seriju promotrimo kao magijsko realistično djelo. Na rubu spomenutog postupka *deus ex machina*, duhovi u *Dva metra pod zemljom* doista to i jesu. Iako često funkcioniraju kao materijalizacija, odnosno aktualizacija unutarnjeg monologa protagonista, ponekad je teško razlikovati je li riječ o unutarnjem monologu ili pak o dijalogu s preminulom osobom (najčešće je to patrijarh Nathaniel Fisher). Pisac Bruce Holland Rogers smatra da

(...) ako postoji duh u radnji, on nije element fantastije već manifestacija stvarnosti ljudi koji vjeruju u duhove i imaju ‘stvarna’ iskustva s njima. Autor magijskoga realizma prikazuje stvarnost drukčiju od naše. Ne radi se o eksperimentu. Ne radi se o spekulaciji. Magijski realizam izaziva nas da prikažemo svijet drugim očima.

(Lavery, 2005: 28)

Magijsko realistični momenti kombiniraju međusobno isključive koncepte realnoga i nadnaravnoga tako da fikcijski likovi, ali i sam recipijent, čitatelj književnoga djela ili gledatelj filma, prihvaćaju postojanje obiju sfera stvarnosti, ne privilegirajući jednu nauštrb druge. Drugim riječima, prihvaća se da “magični elementi proizlaze iz portretirane stvarnosti” (Faris, 1995: 163) jer tekst sadrži “neumoljiv element magije; nešto neobjašnjivo zakonima Svemira kakvog poznajemo” (ibid., 167), što kao fenomen i nije uznemirujuće ili nevjerojatno proširimo li misao na vjeru u drugi, odnosno zagrobni život gdje duše naših voljenih doista postoje. Ovaj magični element “nije predstavljen kao problematičan (...) jer je integritan u norme percepcije naratora i likova fikcijskog svijeta” (Chanady, 1985: 23), pa tako Fisherovi pripremaju mrtve na zahtjev njihovih bližnjih, ne bi li s ovozemaljske stvarnosti otišli u najboljem izdanju, odnosno ušli cjeloviti i dobro pripremljeni u postojeću paralelnu zagrobnu stvarnost na koju nas, naposljetku, i upućuje suvremena civilizacija.

Magična razina stvarnosti Fisherovih redovito je groteskna i nerijetko burleskna, pa se tako mizanscena munjevitom brzinom pretvara u kazališnu pozornicu na kojoj likovi (najčešće David i Claire) izvode bizarne točke tipične za vodvilj ili burlesku, u kojima osim živućih bližnjih sudjeluju i mrtvi, nerijetko u fizičkom stanju u kojem su umrli. Karnevalesknaost *Dva metra pod zemljom* u svojoj osebnosti i, kako to Iva Polak (2008: 87) naziva, “baroknoj prirodi” karikira sputavajuću normativnost gdje se svaki oblik individualne ili (još manje poželjno) kolektivne devijacije sma-

njezin preljubnički karakter svakako je dio šablone saponice, kao i tipični motivi iznenadnog pojavljivanja novorođenčeta pred vratima, prinove u obitelji kao posljedice silnih preljuba, povratka pomahnitalog

Billyja – bipolarnoga brata Nateove djevojke Brende, oružanih obračuna ruske mafije u skladištima cvijeća (Sayeau, 2005: 101).

41 Primjerice u serijalima *Strasti* i *Santa Barbara*.

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tra abnormalnim. David kao homoseksualac i Claire kao melankolični ekscentrik etiketirani su kao dodatne potencijalne prijete višestruko provociranom integritetu društva, pri čemu društvo postaje sinonimom za organski kompleks konvencija i kao takvo funkcionira isključivo kada nijedna konvencija (a svaka je od vitalne važnosti) ne biva provocirana.⁴² Stoga Ball, kao što je to učinio ranije u *Vrtlogu života* i kasnije u *Okusu krvi*, alegorijama i gledatelju žanrovski bliskim konvencijama redefinira terminologiju “seksualno devijantnog podzemlja”, “rasvjetljuje taksonomiju segmentiranih seksualnosti stvorenih na području discipliniranog grada” (Heise, 2011: 180). Njegove su priče o “mikrogeografijama isključivanja onih izostavljenih iz hegemonističkih poslijeratnih narativa o ekonomskoj ekspanziji, suburbanizaciji i heteroseksualnom ispunjenju kod kuće” (ibid., 175). U ovom gradu noći, pandanu grada grijeha Las Vegasu, David se nerijetko gubi među nepoznatim licima, ali i u neodlučnosti među vlastitim ulogama kad pokušava, ali ne uspijeva eliminirati onu deklariranoga homoseksualca, pa noću pribjegava eskapadama i “nezdravim” seksualnim praksama u podzemlju.⁴³

Drugim riječima, Davidova, kao i Brendina te Ruthina seksualnost postaju simboličkim getom koje Ball subvertira i parodira. Odatle i evociranje vizualnih kodova film noira gdje je dramska napetost stvorena tenzijama među likovima zapetljanim u nerješive, nerijetko morbidne situacije na rubu kriminala i zločina. Stoga Ballova sklonost snimanju prema stilskim i estetskim postavkama film noira sugerira metaforičku snagu “noira”, kao i srodnih termina “noći” ili “mraka”, što naglašava zlokobne slutnje, prijete, opasnosti i, sukladno tome, razmišljanje o univerzalnoj moralnoj krizi unutar općenite vizualne zamračenosti u okvirima “noira” (Shiel, 2010: 77).

Treća sezona serijala, oblikovana zagasitom i, u odnosu na druge sezone, mračnijom fotografijom, najznakovitija je u evociranju film noira svojom gotički hladnom atmosferom karakterističnom po tjeskobi i osjetnom gubitku ikakva moralnog, ali i emocionalnog uporišta. Redatelj se koristi “antiiluzionističkim vizualnim sredstvima poput snova i analepsi kako bi artikulirao neurozu i tjeskobu” (ibid., 88).

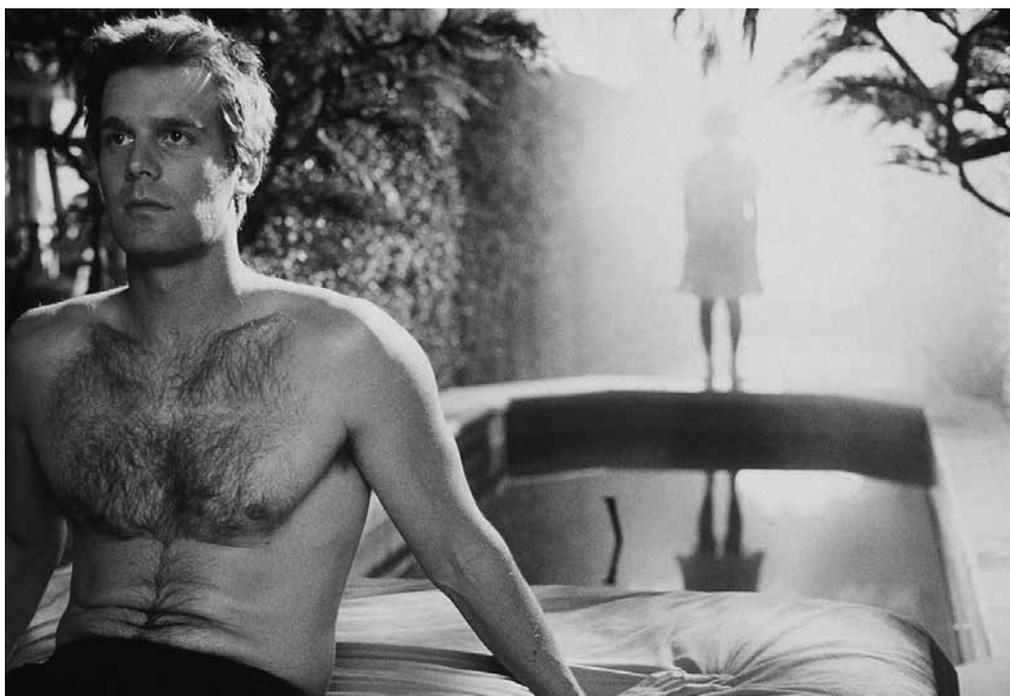
Ball kao autor grotesknih djela s elementima melodrame (*Dva metra pod zemljom* ili *Okus krvi*) teži povezivanju groteske s komičnim ili zastrašujućim, pa bi stoga grotesku oni koji je promatraju kao podkategoriju komedije povezali s burleskom i vulgarnim humorom, dok bi je oni koji naglašavaju kvalitetu groteske povezali sa zazornim (frejdovskih konotacija) tajanstvenim i, naravno, natprirodnim. Iako proizlazi iz književnog realizma kao narativni postupak u filmu i književnosti,⁴⁴ magijski se realizam ne bi trebao smatrati “ekstenzijom književnog realizma, već njegovim korektivom” (Arva, 2008: 77). Dakle, nadnaravni elementi u dotičnom serijalu, kao i

42 Na simboličkoj razini gubitak vrijednosti u američkom društvu odražavaju Claireine fotografije, slike i skulpture prepoznatljive prema tehnici kolaža – sistematičnom oblikovanju fragmenata gdje su fragmenti nerijetko izraženiji od cjeline.

43 David je u prvim sezonama serije i fizički smješten u podzemlje, dakako, svojom odlukom. U kućnom podrumu danju obavlja posao balzamera, a noću se “prerušava” u divljeg i neizvijenog homoseksualca, koji zalazi u podrumske gay-klubove. Time je tijelo pretvoreno u dio društvenoga

mehanizma ili u robu/sredstvo. Heise u tom duhu jasno zaključuje kako se “potiskivanjem prostora razlika kroz politiku urbane obnove kontrolirala budućnost iskorjenjivanja homoseksualnih, siromašnih, etničkih i rasnih zajednica i protuhegemonističkih solidarnosti blokiranjem početnih narativa urbanoga života koji su – paradoksalno – proizvod prostorne marginalizacije” (195).

44 O magijskom realizmu ovdje govorim isključivo u kontekstu književnosti i filma.



Scena iz serijala
*Dva metra pod
zemljom*

primjerice u *Tko živ, tko mrtav* (*Dead Like Me*, 2003-2004) suptilno predstavljaju i otvaraju društveno osjetljive teme u gotovo neprimjetnim fragmentima čija se ideja kristalizira tijekom razvoja narativne strukture. Duhovi kao najeksplicitniji magični elementi u *Dva metra pod zemljom* i u trenucima kada postaju tek materijalizacija redovitih unutarnjih monologa Fisherovih imaju funkciju načinjavanja provokativnih tema poput istospolnih veza, zajednica i brakova, prihvaćanja rasne, etničke i vjerske raznolikosti, a dotiču se i drugih kontroverznih tema poput američkoga zdravstvenoga sustava, posebice tema poput eutanazije i pobačaja. Kuća Fisherovih je kao pogrebno poduzeće, ali i forum jednakosti, otvorena svim vjerskim denominacijama pa provocira kolektivne obrambene mehanizme nacije utoliko što nacija unatoč hinjenom egalitarizmu i dalje stvara različitosti te blasfemijom etiketira svaku provokaciju navedenih mehanizama.

No serija ruši upravo predrasude o blasfemičnosti praksi umnoženoga Drugoga duž socijalne vertikale. U neprestanom procesu nastanka Drugoga iz artifičijelnog prihvaćanja istoga, konsolidacijom s nečim što je prethodno postojalo kao neprihvatljivo, iracionalna potreba inherentna čovjeku oblikovat će strah prema novoj Drugosti. Primjer su tomu mnogobrojne vjerske podskupine nastale u Americi posljednjih 50 godina, koje će mnogi klasificirati kao sekte. Ipak, Ball se neizravno dotiče i njih izjednačavajući ih upravo u trenutku smrti, pri čemu se pojedine kulture razlikuju jedino u procesuiranju gubitka voljenih i oproštaja s njima. Štoviše, mogli bismo deducirati da iako Ball prikazuje mnogobrojne denominacije bez tendencije degradacije ili devvalorizacije ijedne od njih, njihovo izjednačavanje skreće pozornost na njihovo parodiranje starih kultura smrti. Derivati različitih kultura smrti parodija su neuspjelih pokušaja favoriziranja jedne u odnosu na drugu, čime Ball smrt očučuje i doista je čini univerzalnim fenomenom.

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
*DVA METRA
POD ZEMLJOM*

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6. Zaključak

Redatelj i autor Alan Ball koristi se kabelskom televizijom kao liberalnijim kanalom adresiranja osjetljivih i potencijalno kontroverznih tema u odnosu na programe nacionalne televizije i televizijskih mreža za artikuliranje autorskih stavova spram stanja u suvremenome američkome gradu, odnosno suvremenome američkome društvu. Kroz serijal *Dva metra pod zemljom*, koji doista jest autorski i slijedi autorsku poetiku započetu filmom *Vrtlog života*, a nastavljenu serijalom *Okus krvi*, autor parodira američku obitelj zbog paradoksalnih i kontradiktornih postavki na kojima počiva. To njegovu temu čini bliskom američkoj publici kojoj se, prvenstveno, i obraća. Dotičući se najaktualnije socijalne tematike, autor kroz pet sezona skreće pozornost na duboko ukorijenjen konzervativizam društva deklariranog liberalnim i tolerantnim, a to postiže paradijom najpopularnije američke televizijske forme – sapunice. Koristeći se upravo strukturnim elementima sapunice poput sukoba patrijarha i njegovih nasljednika u obiteljskom poslu, odnosa muškarca i žene, zapostavljenog djeteta i roditelja, zamršenih odluka uvjetovanih preljubima, spleta i tajni, autor parodira ne samo formu, već i artifično društvo koje ovakve situacije prihvaća. Rasap društvenih vrijednosti signalizira prikazom nemogućnosti nošenja s problemima koji, zbog nedostatka samosvijesti i samokritičnosti pojedinaca, zahtijevaju božansku intervenciju – otjelovljenu u duhovima, mehanizmu magijsko realistične prirode. Duh patrijarha obitelji Fisher funkcionira dvojako: kao materijalizacija unutarnjega monologa ili isključivo kao duh čija prisutnost označuje razrješenje pojedinog zamršenog problema.

Kroz sagu obitelji Fisher autor se dotiče atavizama tradicionalnoga (patrijarhalnoga) društva poput položaja rodnih manjina i žena u američkim obiteljima, a tretmanom samoaktualizacije prema načelima suprotnima od onih općeprihvaćenih u američkome društvu ostvaruje smisao svoga parodijskog postupka – subverzije “američkoga sna”.

LITERATURA

Akass, Kim; McCabe, Janet, 2005, “Introduction: ‘Why do people have to die?’ ‘To make contemporary television drama important, I guess.’”, u: Akass, Kim; McCabe, Janet (ur.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, London / New York: I. B. Tauris, str. 1–18.

Akass, Kim; McCabe, Janet, 2008, “Six Feet Under”, u: Gary R. Edgerton; Jones, Jeffrey P. (ur.), *The Essential HBO Reader*, Lexington: The University Press of Kentucky, str. 71–81

Arva, Eugene L., 2008, “Writing the Vanishing Real: Hyperreality and Magical Realism”, *Journal of Narrative Theory*, god. 38, br. 1, str. 60–85.

Chanady, Amaryll Beatrice, 1985, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York: Garland Publishing

Faris, Wendy B., 1995, “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”, u: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (ur.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham: Duke University Press, str. 163–190.

Friend, Tad, 2001, “The Next Big Bet”, *New Yorker*, 14. svibnja, str. 80–91.

Heise, Thomas, 2011, *Urban Underworlds: A Geography of Twentieth-Century American Literature and Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press

Lavery, David, 2005, “‘It’s not television, it’s magic realism’: the mundane, the grotesque and the fantastic in Six Feet Under”, u: Akass, Kim; McCabe, Janet (ur.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, London / New York: I. B. Tauris, str. 19–33.

Lawson, Mark, 2005, “Foreword: Reading Six Feet Under”, u: Akass, Kim; McCabe, Janet (ur.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, London / New York: I. B. Tauris, str. xvii–xxii

Miller, Danny, 2005, “West Adams and the Movies”, *West Adams Matters – West Adams Heritage Association Newsletter*, <<http://www.westadamsheritage.org/read/454>>, posjećeno 19. siječnja 2011.

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Polak, Iva, 2008, *Magical Realism and Contemporary Aboriginal Novel*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu (doktorska disertacija).

Sayeau, Ashley, 2005, "Americanitis: self-help and the American dream in *Six Feet Under*", u: Akass, Kim; McCabe, Janet (ur.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, London / New York: I. B. Tauris, str. 94-108.

Senft, Amanda Ruth, 2009, *Species Diversity Patterns at Ecotones*, Chapel Hill: University of North Carolina, <http://labs.bio.unc.edu/Peet/theses/Senft_MS_2009.pdf>, posjećeno 14. listopada 2014. (magistarski rad).

Shiel, Mark, 2010, "A Regional Geography of Film Noir: Urban Dystopias On- and Offscreen", u: Prakash, Gyan (ur.), *Noir Urbanisms: Dystopic Images*

of the Modern City, Princeton / Oxford: Princeton University Press, str. 75-103.

Soja, Edward W., 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London / New York: Verso

Soja, Edward W., 2000, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford / Malden: Blackwell

"The Fisher & Sons Funeral Home from 'Six Feet Under'", 2010, *Iamnotastalker.com*, 29. listopada, <<http://www.iamnotastalker.com/2010/10/29/the-fisher-sons-funeral-home-from-six-feet-under/>>, posjećeno 23. siječnja 2011.

IGOR JURILJ:
PARODIJA
AMERIČKOGA
SNA U SERIJALU
DVA METRA
POD ZEMLJOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.241(73=131.1):7.097"1999/2007"

Stjepan Pranjić

Italoamerički kontekst i estetika postmodernoga u televizijskoj seriji *Obitelj Soprano*

SAŽETAK: Tv-serija *Obitelj Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007) revolucionirala je kabelsku televiziju i dala novo značenje kriminalističkim i obiteljskim dramskim žanrovima. Osim što je riječ o globalnome fenomenu koji je utjecao na televiziju, film i svjetsku pop-kulturu, serija predstavlja audiovizualni spomenik italoameričkomu narodu u dobru i zlu. U seriji se ističe talent italoameričkih glumaca, glumica, redatelja i scenarista. Tvorac serije, redatelj i scenarist David (DeCesare) Chase, po uzoru na velikane italoameričkoga filma Francisa Forda Coppolu i Martina Scorsesea, birajući vlastitu postavu glumaca, scenarista i redatelja, stvorio je epopeju u šest činova. Cilj rada je pokazati važnost italoameričkoga konteksta u seriji i Chaseova inovativnog pristupa gangsterskomu žanru. *Obitelj Soprano* veliki je televizijski projekt koji crpi inspiraciju iz italoameričke kinematografije. Serija nudi drukčiji pogled od ostalih tv-serija u kojima se sve mjeri po kriterijima građana koji ne pripadaju nijednoj tradicionalnoj manjini. Radnje i likovi u seriji promatraju se ovdje u italoameričkom kontekstu, a posebna pozornost posvećena je italoameričkim likovima kako bi se ustanovilo je li se italoamerički filmski prototip promijenio. **KLJUČNE RIJEČI:** David Chase, *Obitelj Soprano*, italoamerička kinematografija, intertekstualnost, postmoderna, gangsterski žanr

1. Uvod

Prva epizoda televizijske serije *Obitelj Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007) na američkim ekranima emitirana je u siječnju 1999. Riječ je o seriji koja obuhvaća više žanrova, ali se obično svrstava u onaj kriminalističke, odnosno obiteljske drame. Saga Davida Chasea¹ postala je globalni fenomen pod okriljem moćne mreže Home Box Office (HBO). Riječ je o velikome televizijskom projektu koji je podrazumijevao više od deset redatelja i scenarista te više od stotinu glavnih likova. Tijekom šest sezona serija je osvojila više od 80 nagrada, među kojima pet Zlatnih globusa i nemali broj nagrada Emmy. S ukupno 270 nominacija *Obitelj Soprano* još uvijek je jedna od najnagrađivanijih serija u povijesti američke televizije.

Kritičari iz cijeloga svijeta svrstali su *Obitelj Soprano* među najvažnije televizijske serije svih vremena te istaknuli njen utjecaj na televiziju, film, glazbu i pop-kulturu. Osim što je postala kulturna serija, *Obitelj Soprano* utrla je put mnogim hvaljenim televizijskim projektima kao što su *Žica* (*The Wire*, 2002–2008), *Momci s Madisona* (*Mad Men*, 2007–), *Carstvo poroka* (*Boardwalk Empire*, 2010–2014) te *Igra prijestolja* (*Game of Thrones*, 2011–). Mnogo je tehničkih razloga koji su joj omogućili uspjeh: termin serije nije sadržavao propagandne poruke, svaka epizoda trajala je otprilike sat vremena i bila reprizirana barem tri puta tjedno, HBO je odobrio eksplicitne sadržaje poput

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Redatelj napuljskoga podrijetla; osmislio je i nadgledao izradu svakog scenarija te režirao pilot i posljednju epizodu serije.



Obitelj Soprano
(The Sopranos,
1999-2007)

golotinje, nasilja i verbalne vulgarnosti. Glavni motiv serije obilježen je i uvjetovan kontekstom italoameričkoga filma. David Chase, možda i najzaslužniji za uspjeh serije, znao je govoriti kako je svaka epizoda zapravo jedan mali film. Unatoč tomu što je u projektu sudjelovalo više od dvadeset redatelja i scenarista,² Chase je nadgledao sve procese vezane uz seriju, on je bio tvorca izvorne zamisli i izvršni producent. Povjerivši režiju i scenarije talentiranim redateljima i scenaristima, Chase je stvorio vrlo učinkovit narativni model. Svaki je redatelj svojim doprinosom osnažio umjetničku vrijednost serije:

Obitelj Soprano nije samo tv-novela jednoga autora, već je riječ o kolekciji kratkih priča sjedinjenih likovima i temama, koje je napisala skupina autora, pod budnom kontrolom jedinstvenog urednika. Chaseov model povećava potencijal serijske forme te istovremeno pazi da njegova serija ne postane tradicionalni televizijski serijal.³

(Lavery, Thompson, 2002: 23)

Tragom Francisa Forda Coppole i Martina Scorsesea (dvojice velikana italoameričke kinematografije), David Chase je svojom epopejom u šest činova stvorio italoamerički audiovizualni spomenik. O tom se spomeniku i italoameričkome portretu raspravljalo i raspravljat će se još dugo. Nacionalna italoamerička fondacija (NIAF)⁴ i kritičari Camille Paglia i James Wolcott optužili su

STJEPAN
PRANJIĆ:
ITALOAMERIČKI
KONTEKST I
ESTETIKA POST-
MODERNOGA
U TV-SERIJI
OBITELJ
SOPRANO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Neki su scenaristi kasnije pokrenuli vlastite televizijske serije, među kojima se ističu Matthew Weiner (*Momci s Madisona*) i Terence Winter (*Carstvo poroka*). Među ostalim redateljima bili su Timothy Van Patten, Allen Coulter i Alan Taylor, koji su u više navrata režirali epizode serija *Carstvo poroka*, *Momci s Madisona* te *Igra prijestolja*.

3 Svi prijevodi citata su moji, ukoliko nije drukčije navedeno.

4 *National Italian American Foundation*, skraćeno NIAF, državna je organizacija s upravnim središtem u Washingtonu, koja predstavlja više od dvadeset milijuna Italoamerikanaca u Sjedinjenim Američkim Državama.

Obitelj Soprano za blaćenje ugleda Italoamerikanaca, napominjući kako ih serija prikazuje kao vulgarne i okrutne mafijaše; pravi Donnie Brasco⁵ – bivši agent FBI-a Joseph Pistone – pohvalio je autentičnost serije; Allen Coulter, jedan od redatelja, rekao je kako je *Obitelj Soprano* svojevrsni *hommage* Davida Chasea New Jerseyu koji za Chasea predstavlja ono što su neki predjeli Italije značili Felliniju (Lavery, 2002: 12-14).

S jedne strane nalaze se osobe i organizacije koje optužuju seriju da promiče stereotipe o Italoamerikancima, s druge pak, oni koji cijene umjetničku vrijednost serije ističući odličnu režiju, glumce, uvjerljive dijaloge, zanimanje etičkim i moralnim pitanjima, teme vezane uz etničku pripadnost, seksualnost, psihoterapiju, vjeru i obitelj. Riječ je o elementima koji potiču gledatelje da razmišljaju o američkoj društvenoj slici gledajući je očima Italoamerikanaca. *Obitelj Soprano* ne nudi samo golotinju i nasilje. Američka novinarka i spisateljica Ellen Willis smatrala je da je Chaseova serija hibrid između sapunice i filmova koji govore o padu mafije. Početna ideja popraćena je seksom, kućnom melodramom, ironijom i italoameričkim okruženjem (Willis, 2002: 2).

U 86 epizoda pratimo Tonyja Soprana (James Gandolfini), mafijaškoga šefa koji pokušava održati ravnotežu između svojih dviju obitelji – nuklearne i mafijaške. “Obitelj” Soprano je iz New Jerseya i ima čvrste veze s klanovima u New Yorku. U prvoj epizodi saznajemo da Tony pati od paničnih napadaja i anksioznosti. Primoran je potražiti pomoć psihijatrice Jennifer Melfi (Lorraine Bracco) (epizoda 1, “Pilot”). Za njihova prvoga susreta Tony objašnjava doktorici da se bavi skupljanjem i zbrinjavanjem otpada – ironična natuknica, također, kako ćemo kasnije vidjeti, povezana s italoameričkim kontekstom, koja upućuje na stvarnu narav Tonyjeva zanimanja.

David Chase smatra da Coppola i Scorsese nisu ostavili izbora novim redateljima – nakon njih jedinim neistraženim područjem gangsterskoga žanra ostala je obitelj. Motiv nuklearne obitelji postojao je u italoameričkom filmu, ali njega je zasjenio motiv druge “obitelji”, pogotovo u filmovima o mafiji. Coppola je bio među prvim redateljima koji su opisali koegzistenciju dviju obitelji, iako je nuklearna često bila u sjeni mafijaške. U Scorseseovim se, pak, filmovima obitelj nalazi na životnim marginama nesigurnih i uznemirenih likova. Ovo neistraženo područje omogućilo je Chaseu da stvori jedinstveno iskustvo koje će izjednačiti dvije obitelji. Tonyjevu pravu obitelj čine supruga Carmela (Edie Falco), sin A. J. (Robert Iler) i kći Meadow (Jamie-Lynn Sigler). Zatim su tu Tonyjeve sestre Janice (Aida Turturro) i Barbara (Danielle Di Vecchio), majka Livia (Nancy Marchand) i ujak Corrado “Junior” Soprano (Dominic Chianese). Drugu Tonyjevu “obitelj”, onu mafijašku, čine savjetnik (*consigliere*) Silvio Dante (Steven Van Zandt), prijatelji mafijaši Paulie Gualtieri (Tony Sirico), Salvatore “Big Pussy” Bonpensiero (Vincent Pastore), Christopher Moltisanti (Michael Imperioli), Furio Giunta (Federico Castelluccio), Hesh Rabkin (Jerry Adler), Bobby “Bacala” Baccalieri (Steven Schirripa), Vito Spatafore (Joseph R. Gannascoli) i ostali “dobri momci”. U seriji postoji mnogo likova koji imaju veze s jednom ili drugom obitelji: Richard La Penna (Richard Romanus), bivši muž doktorice Melfi; Artie (John Ventimiglia) i Charmaine Bucco (Kathrine Narducci), vlasnici talijanskoga restorana; Johnny Sacrimoni (Vincent Curatola), Carmine Lupertazzi (Tony Lip) i Phil Leotardo (Frank Vincent), mafijaši iz New Yorka; Valentina La Paz (Leslie Bega) i Gloria Trillo (Annabella Sciorra), Tonyjeve ljubavnice; Bruce (Robert LuPone) i Jeannie Cusamano (Saundra Santiago), Tonyjevi susjedi; Jackie Aprile (Michael Rispoli), bivši šef obitelji DiMeo i njegov brat Richie Aprile (David Proval).

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 U filmu *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997) glumi ga Johnny Depp.

Radnja serije odvija se u bogatom italoameričkome ambijentu koji podrazumijeva italoameričke likove, odnosno italoameričke glumce i glumice. Na prvome mjestu ističe se pokojni James Gandolfini, noseći stup serije. Gandolfini je glumio u filmovima *Prava romansa* (*True Romance*, Tony Scott, 1993), *Noć nad Manhattanom* (*Night Falls on Manhattan*, Sidney Lumet, 1997), *Osam milimetara* (*8mm*, Joel Schumacher, 1999), *Čovjek kojeg nije bilo* (*The Man Who Wasn't There*, Joel i Ethan Coen, 2001), *Posljednja bitka* (*The Last Castle*, Rod Lurie, 2001), *Ubij ih nježno* (*Killing Them Softly*, Andrew Dominik, 2012), *Prljavi novac* (*The Drop*, Michaël R. Roskam, 2014). James Gandolfini rođen je u New Jerseyu i odrastao u italoameričkoj obitelji. Jamesov otac bio je zidar podrijetlom iz Borgotara (Parma), njegova majka radila je u školi kao kuharica i odrasla je u Napulju. Njegovi roditelji bili su katolici i govorili su talijanski (Klatell, 2007). Gandolfini, koji će stvoriti nezaboravan lik okrutnog, ali istodobno krhkog mafijaškoga i obiteljskoga šefa, znao je govoriti da se u stvarnosti dosta razlikuje od lika Tonyja Soprana. Zloglasni mafijaški šef kojega su Chase i Gandolfini stvorili postao je suvremena ikona i možda jedan od najzanimljivijih televizijskih likova prvoga desetljeća 21. stoljeća. Ostali glumci iz serije pojavljivali su se u mnogim italoameričkim filmovima. Lorraine Bracco, Frank Vincent, Tony Sirico, Vincent Pastore i Michael Imperioli glumili su u *Dobrim momcima* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), dok su David Proval i Richard Romanus igrali u još jednom uspješnom Scorseseovu filmu *Ulice zla* (*Mean Streets*, 1973). John Ventimiglia, Edie Falco, Joseph R. Gannascoli i Annabella Sciorra pojavljuju se u podcijenjenome filmu italoameričkoga redatelja Abela Ferrare Pogreb (*The Funeral*, 1996). Možda je najzanimljiviju ulogu odigrao jedan od najstarijih glumaca iz serije Dominic Chianese, koji je u drugome dijelu Coppoline trilogije *Kum II* (*The Godfather Part II*, 1974) glumio Johnnyja Olu – potrčka Hymana Rotha (Lee Strasberg).

Postoji više razloga zašto Chaseova serija nije ponovila globalni uspjeh u Italiji: česte i iznenadne promjene televizijskoga termina, kasnonočno emitiranje te, naposljetku, emitiranje isključivo na satelitskoj i digitalnoj televiziji. Jedan od razloga za neuspjeh bila je i sinkronizacija, zbog koje su određene scene i dijalozi u seriji gubili svaki smisao ili nisu polučili željeni efekt. No glavni razlog leži u stereotipima o Italoamerikancima (korištenje vulgarnih izraza i nepridržavanje gramatike, nasilje i nekulturno ponašanje glavnih likova), isticanima u italoameričkoj zajednici u SAD-u. U Italiji postoji više mišljenja o Italoamerikancima i italoameričkome filmu. Talijanski pisac i kritičar Flaminio Di Biagi u svojoj knjizi spominje intervju s kolegom Giannijem Riomtom:

Italoamerikanci nisu Talijani. Podrazumijeva se da ta činjenica ne vrijeda nikoga, ni Talijane ni Italoamerikance. Italoamerikanci su osobe koje nisu iskusile rat, otpor, poslijeratno doba, lagan život (dolce vita), ekonomsko čudo, "boom" šezdesetih godina i tako dalje. Takva iskustva ne pripadaju njihovoj kulturi. Znači mnogo su drugačiji od nas. Razlikuju se od nas u dobru, razlikuju se od nas u zlu. Italoamerikanci nas sramote, pogotovo oni koji dolaze s Juga, jer opovrgavaju cijelu priču Sjever – Jug koja postoji u Italiji; zato jer su južnjaci, oni su seljaci, ako baš želimo, ali svejedno su pokazali poduzetnički duh, podigli su tvrtke, zaradili su na burzi, stvarali su umjetnost, film, kinematografiju i tako dalje. Znači Italoamerikanci su jako, jako nezgodni za nas; teško ih možemo prihvatiti, progutati i probaviti. Mi Talijani smo, s druge strane, teško prihvatljivi Italoamerikancima jer se i Italija promijenila, poboljšala se, otišla naprijed; dok je za njih Italija još uvijek malena zemlja s magarcima, otvorenim septičkim jamama i tako dalje, i nisu svjesni da je često standard u talijanskim provincijama viši od onoga u američkim. Italoamerikanci i Talijani dva su svijeta osuđena na nerazumijevanje, zato što mi predstavljamo za Italoamerikance onu

STJEPAN
PRANJIĆ:
ITALOAMERIČKI
KONTEKST I
ESTETIKA POST-
MODERNOGA
U TV-SERIJI
OBITELJ
SOPRANO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

budućnost koju su htjeli imati, ali nisu mogli, a oni za nas predstavljaju prošlost koju smo na neki način zaboravili.

(Di Biagi, 2010: 142-143)

Čitajući Riottine riječi, možemo zaključiti da neki Talijani žele zaboraviti Italoamerikance i njihove priče posredovane djelima Coppole, Scorsesea ili Chasea, osoba koje su stvarale umjetnost i film. Sigurno postoje i Talijani ponosni na korijene Roberta De Nira, Francisa Forda Coppole ili Martina Scorsesea, čiji roditelji, djedovi i pradjedovi potječu s juga Italije. Na jugu je i Avellino – rodni grad Sopranosa, izmišljene televizijske obitelji. Ako su Italoamerikanci za određeni dio Talijana neugodni, onda će im i *Obitelj Soprano* biti iznimno neugodna, jer riječ je o seriji koja je uronjena u bogati italoamerički kontekst.

Bez obzira na kritike, *Obitelj Soprano* popularizirala je sliku Italoamerikanaca više od bilo kojeg filmskoga projekta. Iznimka je zasigurno Coppolina trilogija. *Obitelj Soprano* predstavlja dugi proces asimilacije italoameričkih likova u popularnu američku kulturu. Chaseova serija jedna je od najoriginalnijih umjetničkih tvorevina našega doba (Bondanella, 2004: 297). U prošlosti, italoamerički redatelji, scenaristi, glumice i glumci u dva su navrata ujedinili snage i stvorili dva velika italoamerička projekta. Prvi projekt bila je trilogija Francisa Forda Coppole o obitelji Corleone, drugi je bio televizijska serija Davida Chasea. Oba su projekta nekima bila neugodna, dok su drugima bila remek-djela.

2. Italoamerički kontekst u seriji *Obitelj Soprano*

Obitelj Soprano zanimljiva je jer nudi drukčiji pogled od ostalih tv-serija u kojima se sve mjeri po kriterijima “bijelih anglosaksonskih protestanata” (WASP),⁶ odnosno po kriterijima građana koji ne pripadaju nijednoj tradicionalnoj manjini. U Chaseovu svijetu Italoamerikanci postaju mjerilo svih stvari. U seriji se pojavljuju ostale manjinske zajednice (Afroamerikanci, Židovi, Latinoamerikanci, potomci istočnoeuropskih imigranata i osobe azijskoga podrijetla), no one se nalaze na marginama italoameričkoga društva. Chaseovi Italoamerikanci specifičnoga su ponašanja kada su u pitanju manjine, kao što su to i oni Coppole i Scorsesea. Netrpeljivost prema ostalim, netalijanskim etničkim grupama (Afroamerikancima, osobama s Bliskoga istoka, Židovima) ne iznenađuje, jer je italoamerička zajednica često trpjela nepravde, kao i ostale manjinske zajednice u SAD-u.

Postati “američki bijelac” nije uvijek bio lagan zadatak za pridošlice. Tony izjavljuje da se on ne osjeća kao stopostotni “američki bijelac”, no smatra se njime kada se suprotstavlja Afroamerikancima ili ostalim manjinskim zajednicama (epizoda 10, “A Hit is a Hit”). Rasističko ponašanje italoameričkih likova u seriji, pogotovo Tonyjevo i njegove majke, možemo primijetiti u određenim scenama. Kada Tony sazna da je Noah Tannenbaum (Patrick Tully), dečko njegove kćerke Meadow, židovskoga i afričkoga podrijetla, počinje ga zadirivati i vrijeđati. Naziva ga pogrđnim imenima *Hasidic homeboy*, *Oreo cookie* i *malignan* (epizoda 28, “Proshai, Livushka”; epizoda 35, “The Telltale Moozadell”).⁷ U drugoj sceni, Tony unajmi kućnu pomoćnicu iz Trinidada za

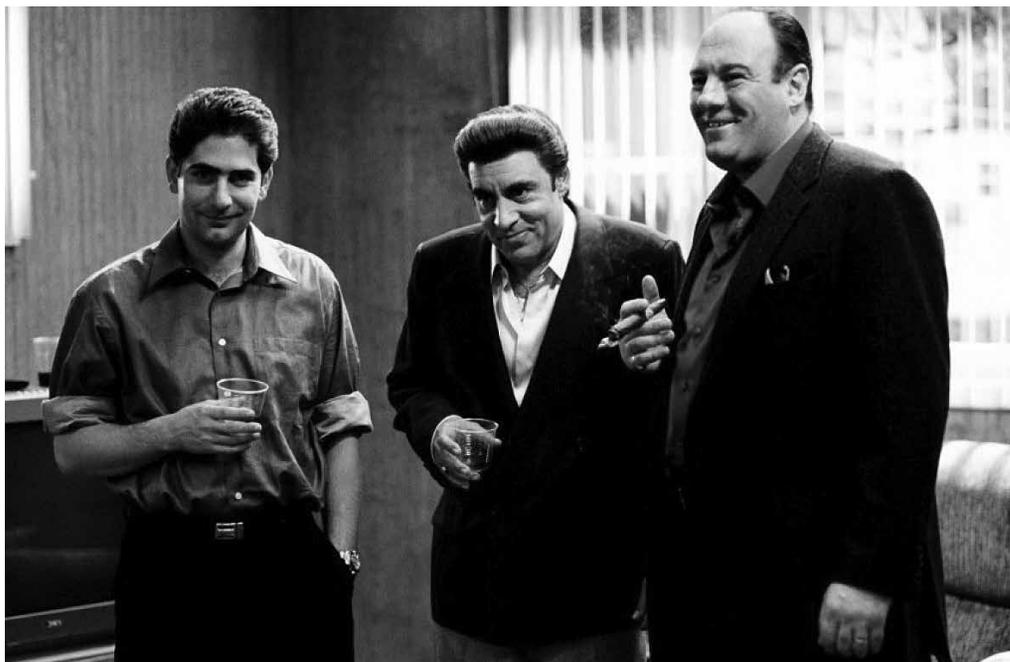
81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Termin WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*) označava osobu koja pripada najpovlaštenijoj i najmoćnijoj društvenoj skupini u SAD-u.

7 Termin *Hasidic homeboy* sastoji se od riječi *Hasidic* (označava podskupinu ortodoksnoga

judaizma) i *homeboy* (izraz koji se koristi u afroameričkome žargonu, otprilike znači “zemljak”, “kompa iz četvrti” ili “dečko s kvarta”). *Oreo cookie* su keksi karakteristične crno-bijele teksture. *Malignan* je pogrđan naziv koji se odnosi na osobu



Scena iz serijala
Obitelj Soprano

svoju majku Liviju koja priznaje da joj se ne sviđaju *tizzoons*⁸ pa će kasnije optužiti pomoćnicu da je ukrala jedan tanjur (epizoda 2, "46 Long"). Kada A. J. upozna roditelje s novom curom iz Dominikanske Republike, oni nisu ushićeni. Tony će ironično dodati da je djevojka, ako ništa drugo, barem katolkinja (epizoda 77, "Kaisha"). Chaseovi Italoamerikanci čine zatvorenu zajednicu staromodnih stavova. Kada Richie Aprile otkrije da je Christopher udario svoju curu i njegovu nećakinju Adrianu (Drea de Matteo), poručuje mu da ne smije dignuti ni prst na nju sve dok joj ne podari vlastito prezime (epizoda 16, "Toodle-Fucking-Oo"). Cijela priča oko Vito Spataforea, za kojega će se kasnije ispovijestiti da je homoseksualac, potpuno razljuti Phila Leotarda – koji će postati pravi problem za Tonyja i njegove prijatelje. Riječ je o primjeru koji dokazuje da je homoseksualnost još uvijek tabu tema za Tonyja i ostale likove u seriji.

Filmolog Peter Bondanella u svojoj je knjizi izradio zanimljivu analizu bogatog italoameričkog konteksta serije. Na kraju četvrte sezone serija je obuhvaćala 98 glavnih uloga i 652 sporedne. Od glavnih likova 74 su Italoamerikanci (među kojima 57 likova glume italoamerički glumci), a samo njih 24 to nije. Od sporednih likova najmanje 215 su Italoamerikanci. Bondanella nastavlja s istraživanjem postave filma *Mali Cezar* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931), u kojoj je bilo 26 glavnih likova, od kojih samo devet Italoamerikanaca te u cijelom filmu nije bilo ni jednog glumca talijanskoga podrijetla. Postava u filmu *Lice s ožiljkom* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) obuhvaćala je 34 lika, među kojima je bilo trinaest italoameričkih, ali u filmu se pojavljuju samo dva glumca talijanskoga podrijetla. U filmu *Daj nam danas* (*Give Us This Day*, Edward Dmytryk, 1949) bilo je jedanaest

STJEPAN
PRANJIĆ:
ITALOAMERIČKI
KONTEKST I
ESTETIKA POST-
MODERNOGA
U TV-SERIJI
OBITELJ
SOPRANO
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

afroameričkoga podrijetla ili osobu tamnije puti. Proizlazi od talijanske riječi *melanzana* – patlidžan. **8** Od talijanske riječi *tizzzone* – komad užarenoga, već karboniziranoga drveta. Pejorativni izraz koji

označava osobu tamnije puti. Više informacija o izrazu može se naći u romanu *Underworld* (1997) Dona DeLilla.

italoameričkih likova, no samo dva glumca talijanskoga podrijetla (Bondanella, 2004: 300). Tek s dolaskom Coppoline trilogije (*Kum – The Godfather*, 1972, *Kum II*, *Kum III – The Godfather Part III*, 1990) stvari se znatno mijenjaju. Italoamerički konteksti koje su stvorili Coppola i Scorsese su zasigurno ohrabрили Chasea da potraži uvjerljive glumce koji poznaju italoameričku kulturu i tradiciju.

U seriji *Obitelj Soprano* Italoamerikanci su različitih zanimanja i društvenih uloga: Jennifer Melfi, Richard La Penna i dr. D'Alessio (Robert Cicchini) – psihijatri; otac Phil Intintola (Paul Shulze) – katolički svećenik; Skip Lipari (Louis Lombardi), agent Grasso (Frank Pando), Deborah Ciccerone (Lola Glaudini), Robyn Sanseverino (Karen Young), agent Jongsma (Jay Christianson), agentica Malatesta (Colleen Werthmann) i šef odjela Frank Cubitosa (Frank Pellegrino) – agenti i agentice FBI-a; Artie Bucco – ugostitelj; Donna Dechristafolo (Ava Maria Carnevale), Bruce Cusamano, gospodin Rotelli (Victor Truro) – doktori i doktorice; Brian Cammarata (Matthew Del Negro) – financijski savjetnik; Vic Musto (Joe Penny) – soboslikar; gospodin Cozzerelli (Ralph Lucarelli) – vlasnik pogrebnoga poduzeća; Virginia Lupo (Cynthia Darlow) – agentica za nekretnine; Francis Satriale (Lou Bonacki) – mesar; Dave Scatino (Robert Patrick) – vlasnik sportskoga dućana. Očito je da su u seriji Italoamerikanci zamijenili bijele “anglosaksonske protestante” (WASP). Chaseovi Italoamerikanci jedu kolače (*panettone*) Bauli, piju San Pellegrino i slušaju Luciana Pavarottija, Andreu Bocellija, Maria Lanza i Connie Francis. Koriste se izrazima koji potječu iz talijanskih pokrajina: *poveretta* (jadnica), *mezzo morto* (lijen / umrtvljen), *citrullo* (budala / niškorist), *goomah* (ljubavnica), *obatz* (luđak), *gabagool* (vratina). Koriste se i kolokvijalnim psovka: *stugots / shtugazz* (muda), *fanook* (pogrđni izraz za homoseksualce), *puchiacca* (kurva). Korištenje dijalekta predstavlja snagu i nasljeđe kulturnih korijena (Wynn, 2004: 127-132).

Iako je stvorio seriju koja je imala zadatak ironizirati manju kriminalnu skupinu, a ne cijelu italoameričku zajednicu, Chase je i dalje primao kritike i od ljudi koji nisu pogledali ni jednu epizodu njegove serije (Seitz Zoller, 2001). Chase je u seriju uvodio pojedinosti vezane uz italoameričku zajednicu, talijansku tradiciju i kulturu – detalje koji tvore jednu vrstu etničkoga ogledala. Najzanimljivije scene odvijaju se za stolom, koji je postao moderni oltar italoameričke obitelji.

U epizodi 8, “The Legend of Tennessee Moltisanti”, nakon što je pojasnio termin *guinea (ghinni)*,⁹ Richard La Penna (bivši muž doktorice Melfi) izjavljuje, dok za stolom svi jedu paštu, da upravo ljudi poput Tonyja Soprana blate ugled Italoamerikanaca. Nastavlja dalje spominjući da bi ostali Amerikanci okarakterizirali Italoamerikance s pomoću filmova kao što su *Dobri momci* i *Kum*, te da ne bi zaboravili spomenuti *pizzu*. Doktorica Melfi odgovara Richardu, u vezi sa stereotipima o Italoamerikancima, da bi se trebao obratiti ljudima u Hollywoodu. Richardov sin Jason (Will McCormack) napominje kako su gangsterski filmovi postali američki klasici, baš kao i vesterni. Čak se i Jasonov djed uključuje u raspravu te dodaje da se Irci i Škoti ne bune zbog svoga ugleda, iako su poznati kao vucibatine i razbijači. Na kraju nazdravljaju u čast dvadeset milijuna Italoamerikanaca. Rasprava o nasljeđu nastavlja se u kući Soprano. Tony i Carmela pokušavaju objasniti A. J.-u da Alexander Bell nije prvi izumio telefon, već Antonio Meucci.¹⁰ U tom trenutku Meadow postavlja neugodno pitanje o nastanku mafije i Luckyju Lucianu. Carmela pokušava smiriti situaciju postavljajući sinu pitanje o Johnu Cabotu.¹¹ Tony objašnjava kako je osnivač naj-

9 Pejorativni izraz koji dolazi iz krivoga vjerovanja da Talijani, zbog tamnije puti, potječu iz Afrike.

10 U filmu *Kum III* don Corleone (Al Pacino) također ne zna tko je bio Meucci.

11 Giovanni Caboto bio je istraživač i moreplovac, poznat po tome što je nastavio rad Kristofa Kolumba. Godine 1497. Caboto je otkrio Kanadu.

veće američke banke bio Talijan.¹² A. J. pridonosi raspravi i kaže roditeljima da je prva američka svetica Katoličke crkve Majka Cabrini bila iz Italije.¹³ Tony, pun emocija, kaže da je u Drugome svjetskome ratu, među svim manjinama, najbrojnija bila italoamerička. Na kraju spominju slučaj Sacca i Vanzettija – dvojice anarhista nepravedno osuđenih na električnu stolicu. U istoj epizodi FBI pretražuje Tonyjevu kuću. Agent Grasso slučajno razbije jednu posudicu. Kada Tony otkrije da agent ima talijansko prezime, počinje ga vrijeđati na talijanskome jeziku. Ovdje primjećujemo prvi sudar svjetova. S jedne strane agent Grasso poštuje i provodi zakon, a s druge ga Tony Soprano krši. Tony smatra da FBI samo iskorištava agenta Grassa i da nikada neće napredovati u karijeri zato jer mu prezime završava samoglasnikom.

Sukob se nastavlja na rođendanskoj proslavi Hughja DeAngelisa (Tom Aldredge), Carmelina oca. Na proslavu je pozvan učeni bračni par, dr. Russ (Bruce Kirby) i Lena Fegoli (Barbara Caruso) kojima se ne sviđa rođendanska atmosfera. Smeta im Tonyjevo ponašanje koje nije primjereno, no barem je iskreno i dobronamjerno. Njegovo ponašanje smeta i Carmelinoj majci koja je htjela impresionirati učene goste. Tony daruje Carmelinu ocu prelijepu pušku Berettu. U izljevu ljubomore, želeći namjerno omalovažiti Tonyja i njegov dar, dr. Fegoli izjavljuje da tvornica Pietro Beretta najbolje primjerke ne izvozi. Na kraju proslave Carmelina majka Mary (Suzanne Shepherd) ispričava se učenicima zbog Tonyjeva ponašanja, što odmah razljuti Carmelu i dovodi u pitanje talijansko nasljeđe (epizoda 60, "Marco Polo"). U epizodi 2, "46 Long", Paulie i Salvatore nalaze se u američkome kafiću. Ljutiti Paulie žali se svojemu prijatelju kako su Talijanima ukrali poznate proizvode poput *cappuccina* i *espressa* te su se drugi obogatili na njihov račun. Paulie napominje da su talijanskomu narodu oduzeli *pizzu*, *mozzarellu* i maslinovo ulje. U trenutku kada trebaju napustiti kafić, Paulie u osvetničkomu činu krade moku (aparatus za kavu).

Epizoda 42, "Christopher", puna je rasprava o italoameričkome ugledu i nasljeđu. Jedna od najzanimljivijih vezana je uz Kristofa Kolumba i Kolumbov dan. Naime, kada skupina američkih domorodaca pokuša sabotirati Kolumbov dan, Silvio i nekolicina Tonyjevih prijatelja odlučuju uzvratiti istom mjerom. U kući Soprano i cijeloj italoameričkoj zajednici Kolumbo je heroj. Američki domorodci ne dijele to mišljenje te optužuju talijanskoga moreplovca da je bio okrutni tiranin koji je dopuštao mučenje i ubijanje robova. A. J.-ev profesor povijesti smatra da bi danas Kolumbo bio optužen za genocid, baš kao srpski diktator Slobodan Milošević. Rasprava o Kolumbu pretvara se u kulturalni dvoboj kada se u priču uključuju ostale skupine. Na samome početku Hesh Rabkin, Tonyjev poslovni savjetnik, shvaća zahtjeve američkih domorodaca, no kada njegov prijatelj Kubanac uspoređi Hitlera s Kolumbom, Hesh ga zamoli da napusti njegovo imanje. U jednoj tv-emisiji vidimo da Afroamerikanci podržavaju Italoamerikance i Kolumbov dan, no čim italoamerički gost počne svojatati *middle passage*,¹⁴ izbija svađa. Afroameričkoga voditelja smeta što netko drugi koristi termin vezan uz patnje njegova naroda. Svoj doprinos temi daje i Furio Giunta, jedini pravi Talijan u klanu Soprano. Furio kaže da stanovnici Napulja mrze Kolumba jer dolazi iz Genove, odnosno sa Sjevera, a ljudi na Sjeveru posjeduju novac i moć – za njih su oni s Juga samo obični seljaci (*terrioni*).¹⁵ U svijetu *Obitelji Soprano*, ali i u stvarnosti, manjinama, grupa-

STJEPAN
PRANJIĆ:
ITALOAMERIČKI
KONTEKST I
ESTETIKA POST-
MODERNOGA
U TV-SERIJI
OBITELJ
SORPANO
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹² *Bank of America* je nastala od *Bank of Italy*.

Osnovao ju je 1904. Amadeo Giannini.

¹³ Francesca Saverio Cabrini bila je misionarka iz Italije. Godine 1938. proglašena je blaženom, a 1946. svetom.

¹⁴ Označava atlantsku rutu u vezi s trgovinom robljem.

¹⁵ U sceni Furio kaže *peasants*. Budući da je pravi Talijan koji poznaje stanje u Italiji, očito je mislio na pogrdni izraz *terrioni*.

ma i narodima često je važno da se priče o njihovim patnjama nalaze na prvim stranicama tjednika. Italoamerikanci, Židovi, Afroamerikanci, američki domorodci nalaze se, u ovome slučaju, u istome košu te sačinjavaju svojevrsno tržište žrtava. Dok Silvio i njegovi prijatelji pokušavaju spasiti Kolumbov dan, Carmela sluša predavanje profesorice Longo-Murphy (Roma Maffia) o Italoamerikancima i ponosu. Profesorica ističe kako su Italoamerikanke prelijepe i hrabre žene. Njihove bake možda su nosile crninu, ali one danas nose Moschino i Armani. Profesorica nastavlja s odgovorima na stereotipe o Italoamerikancima: kada kažu da Italoamerikanci jedu smrdljive sireve i piju hladno vino, treba odgovoriti sirom *asiagom* i vinom *barolom*; kada kažu "špageti", treba odgovoriti *orecchiette* pastom u umaku od brokule; kada kažu John Gotti, treba odgovoriti Rudolph Giuliani.¹⁶ Na kraju predavanja profesorica spominje anketu po kojoj 74% Amerikanaca misli da su Italoamerikanci povezani s organiziranim kriminalom, ali otac Intintola intervenira drugom anketom koja pokazuje kako je većina Amerikanaca sposobna razlikovati izmišljene likove od stvarnih. Možemo zaključiti da je intervencija oca Intintole u biti Chaseova.

Možda najvažnija epizoda koja govori o sudaru svjetova (italoameričkoga i talijanskoga) jest sedamnaesta, "Commendatori", snimana u Napulju. U epizodi pratimo Tonyja, Paulija i Christophera na poslovnome putovanju u Napulj. Posjetiti Italiju Italoamerikancima znači mnogo: otkriti korijene, uživati u čarima i ljepotama Napulja, ali i ugrabiti poslovnu priliku vezanu uz Camorru.¹⁷ Snimati epizodu u Italiji bila je prilika koju je Chase čekao. Dok u pozadini čujemo *Con te partirò* Andree Bocellija, avion iz SAD-a slijeće na napuljski aerodrom. Tonyja, Paulija i Christophera u hotelu dočekuje Furio Giunta (koji će kasnije postati član "obitelji" Soprano). U predvorju hotela ljube se i rukuju s domaćinima dok ih portir oslovljava s *commendatori*, što Pauliju naročito godi. Najzanimljivija scena odvija se za stolom, gdje je domaćinima i gostima potreban prevoditelj. Najsmješniji dijalog onaj je između Tonyja i ujaka Vittoria. Stari i senilni don, sjećajući se mlađih dana, stalno spominje imena američkih ulica i mostova. Nakon što je odbio kušati špagete u crnilu od sipe (napuljski specijalitet), Paulie pita konobara može li mu donijeti *macaroni and gravy* (makarone u umaku od rajčice), no konobar ne zna što je *gravy*. Domaćini okupljeni za stolom zaključuju da Paulie nema stila, kao ni Nijemci.

Nakon večere, prelijepa Annalisa Zucca (Sofia Milos) predlaže Tonyju da ga povede u razgledavanje Avellina, grada iz kojeg potječe obitelj Soprano. Annalisa je snažna i neustrašiva žena, ali veoma praznovjerna. U jednoj sceni naređuje pedikerki da sakupi njene nokte kako bi ih kasnije spalila jer se boji da bi neprijatelji koristeći ih na nju mogli baciti kletvu. Kada Tony i Annalisa raspravljaju o poslovima, zamjećujemo da su slična karaktera – u njihovim venama teče uzavrela južnjačka krv. Tonyju nikako nije jasno kako žena može biti šef mafijaške obitelji. On u Annalisi vidi sve ono što je mogao postati da je rođen u Italiji. Na koncu Tony završava poslovne pregovore u pećini kumanske proročice.

Paulie i Christopher na talijanskom tlu kreću različitim putovima. Riječ je o Italoamerikancima koji ne pripadaju istoj generaciji: Paulie pripada trećoj, Christopher četvrtoj. Prvo što je Christopher namjeravao učiniti bilo je obići vulkan Vezuv. Planove mu je poremetio Furiov prijatelj narkoman. Tijekom boravka u Italiji, drogirani Christopher neće napustiti hotelsku sobu. David Chase likom Christophera progovara o novim italoameričkim generacijama, ali i o novim mafijašima. Christopherova generacija gubi interes za korijene pa njemu put u Italiju ne predstavlja ništa. U šest sezona nije pokazao pretjerano zanimanje za talijansko nasljeđe. Paulie se, pak, ponosi svojim

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS¹⁶ Gradonačelnik New Yorka, od 1994. do 2001.¹⁷ Uz *Cosa nostra* i *'Ndranghetu* jedna od najvećih i najjačih kriminalnih organizacija u Italiji i svijetu.

podrijetlom. Put u Italiju za njega je ostvarenje sna koji će ubrzo postati noćna mora. Nakon što je odbio talijanski specijalitet, odlazi u toalet, gdje mu smetaju prljave wc-školjke. U sljedećoj sceni ispija kavu na trgu, u tipičnome napuljskom kafiću, te odlučuje pozdraviti društvo za susjednim stolom (u društvu se nalazi i David Chase), ali mu nitko ne uzvraća pozdrav. Hodajući uz obalu, Paulie pozdravlja jednog starijeg čovjeka koji ga je zabunom zamijenio za vojnika NATO-a. Budući da je pod svaku cijenu htio upoznati nekoga iz Italije, Paulie “kupuje” društvo jedne prostitutke i saznaje da je ona podrijetlom iz Ariana Iripina, rodnoga grada njegovih djedova. Prostitutka djeluje posve nezainteresirano i uopće je ne iznenađuje Paulijeva priča. Bez obzira na silna razočaranja, Paulie je zadovoljan što je posjetio Italiju. Epizoda završava dok Tony, Paulie i Christopher gledaju u sivilo industrijske zone u New Yorku. Autentičnost epizode i briga o detaljima poput ulica, trgova, plaža, prirode i napuljskog okruženja neupitni su. Glazbena podloga za epizodu sadrži pjesme Bocellija, Jovanottija i neizbježnu melodiju *Core ‘ngrato*.¹⁸ Osim što razotkriva predrasude i jezične nesporazume, epizoda snimana u Napulju potvrđuje i riječi Giannia Riotte o svjetovima kojima je suđeno da se ne razumiju. Potvrđuju to i Christopherova nezainteresiranost te Paulijevo razočaranje.

3. Druga “obitelj”

Mafija je jedna od glavnih tema serije, no mitove i legende koji je okružuju ni dan-danas nije lako razlikovati od stvarnosti. Ipak je riječ o pojavi koja je u stvarnost duboko uronjena. Možda i stoga što se radi o fenomenu opskurne prošlosti, svijet filma pokazao je veliko zanimanje za mafiju. Publiku privlače tajne, legende i pravila tajnoga društva. Roberto Saviano¹⁹ spominje legendu o nastanku najmoćnijih talijanskih kriminalnih organizacija:

Priča se da su oko 1412. tri španjolska viteza, Osso, Mastrosso i Carcagnosso, koji su bili pripadnici tajnoga društva u Toledu, pobjegli iz Španjolske nakon što su u krvi oprali ponos sestre okaljane od strane prepotentnoga mladića (...). Osso, najljepiji, zaustavio se na Siciliji i osnovao Mafiju; Mastrosso je prešao Mesinski tjesnac, otišao u Kalabriju i osnovao ‘Ndranghetu; Carcagnosso, s najviše poduzetničkoga duha, nakon uzbudljivog putovanja stigao je u prijestolnicu Kraljevstva, Napulj, i tamo je udahnuo život Camorri.

(Saviano, 2011: 57-58)

Riječ je o zanimljivoj pripovijetki, pogotovo jer su baš takvi mitovi i priče stvarali pravila i ideologije stvarnih društava. Smatra se da je termin “mafija” prvo bio korišten za označavanje organiziranoga kriminala na Siciliji, da bi se danas koristio u određivanju raznih tipologija organiziranoga kriminala u svijetu. Biti dio kriminalne organizacije znači sljedeće:

STJEPAN
PRANJIĆ:
ITALOAMERIČKI
KONTEKST I
ESTETIKA POST-
MODERNOGA
U TV-SERIJ
OBITELJ
SOPRANO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

18 Napuljska pjesma (*canzone napoletana*) napisana 1911. Napisao ju je Alessandro Sica (pod pseudonimom Riccardo Cordiferno), koji je odrastao u New Yorku. Naknadno ju je uglazbio Salvatore Cardillo. To je prva uspješna pjesma toga stila koja potječe iz Amerike.

19 Roberto Saviano, talijanski pisac i novinar, rodio se u Napulju 1979. U knjizi *Gomorra* (2006) upotrijebio je istraživačku i književnu formu kako

bi prenio ekonomsku stvarnost i određene aspekte carstva Camorre. Na manifestaciji za pravdu 23. rujna 2006, na glavnome trgu u mjestu Casal di Principe, Saviano se popeo na pozornicu i izrekao riječi: “Irvine, Schiavone, Zagaria, ne vrijedite ništa.” Mladi je pisac time prozvao šefove organiziranoga kriminala u Kampaniji. Do danas se nalazi pod strogom policijskom zaštitom.

Kada se postaje dijelom kriminalne organizacije, u nju se stupa preko simboličkih rituala, krštenja, jer kriminalne su strukture prave pravcate hijerarhijske organizacije s karikama, ritualima, plaćama, dužnostima. Biti dio kriminalne organizacije znači biti dio strukture koja sličići pomalo na tvrtku, pomalo na vjerski red, pomalo na antičku vojsku (poput one rimske, koja se sastojala od legija).

(ibid., 59)

Zanimljiva je Savianova usporedba s rimskom vojskom jer je u trećoj epizodi, “Denial, Anger, Acceptance”, rabi i Tony. Ortodokсни Židov Ariel (Ned Eisenberg) htio je isprovocirati Tonyja i njegove prijatelje te im je ispričao priču o Masadi i 900 Židova koji su se suprotstavili rimskoj vojsci od 15 000 vojnika. Ariel upita Tonyja gdje su danas rimski vojnici. Tony mu je grubo odgovori da upravo gleda u njih. I u filmu *Kum II Frankie* (Michael V. Gazzo) kaže Tomu (Robert Duvall) da su stari donovi osmislili organizaciju po kriterijima rimskih legija. Drugim riječima, Tony Soprano sebe smatra izravnim potomkom rimskih vojnika.

U epizodi 29, “Fortunate Son”, primjećujemo “rituale” o kojima je Saviano govorio. Za vrijeme inicijacije, koja se odvija u zamračenom podrumu, Christopher postaje *made guy* – punopravni član “obitelji”. Ritual inicijacije podrazumijeva krvnu zakletvu i sličicu svetoga Petra – zaštitnika obitelji Soprano. Tony objašnjava Christopheru što znači biti dio “obitelji”: “Kada jednom uđeš u ovu obitelj, više nemaš izlaza. Ova obitelj važnija je od svega. Svega. Važnija je od tvoje žene, djece, majke i tvojega oca. U pitanju je čast.” No čak ni Tony, koji je izrecitirao “svete” riječi zakletve, nije doista siguran koja je obitelj važnija.

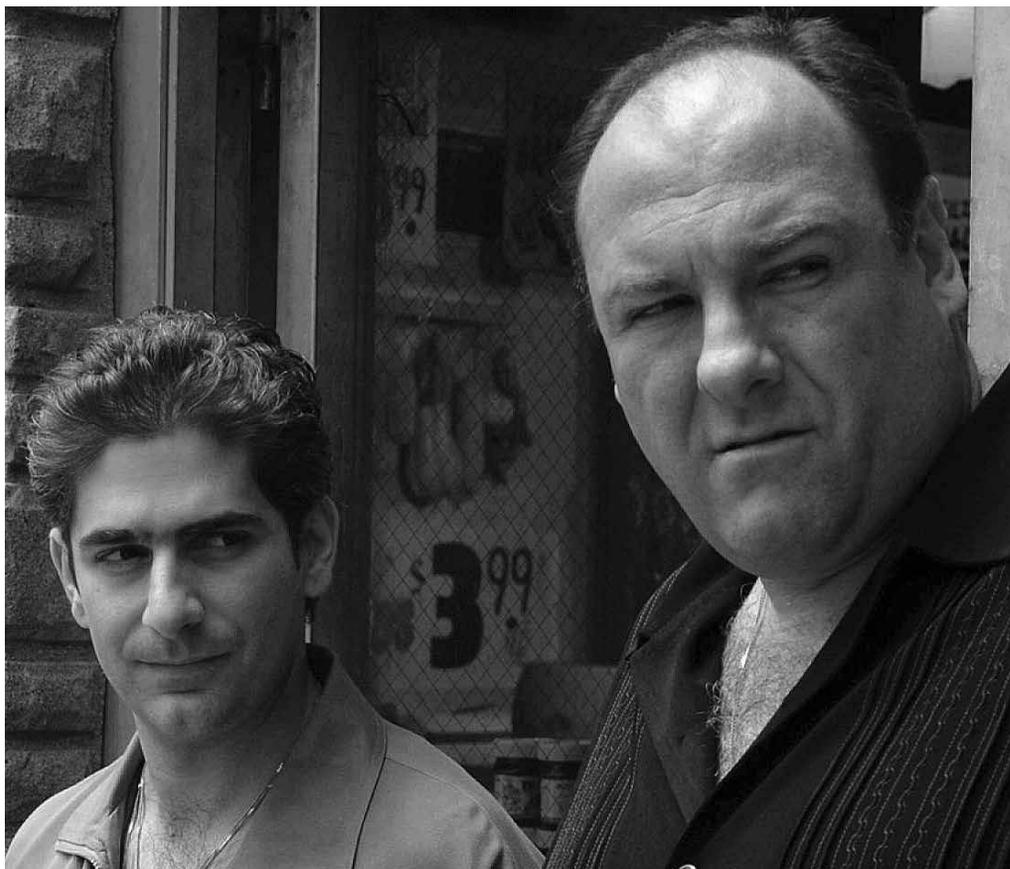
U seriji Tony i njegovi prijatelji rijetko koriste izraz “mafija”, već se služe sintagmama “biznis obitelj” ili “naša stvar”.²⁰ Organizirani kriminal hrani obitelji Tonyja, Silvia, Salvatorea i ostalih. Tony voli biti mafijaš, odgovara mu sve što dolazi uz kockanje, ucjene, pljačke i kamatarenje. Tonyjevo zanimanje obuhvaća skupljanje, prijevoz i zbrinjavanje otpada. Čini se da je Chase napravio svoju domaću zadaću jer u otpadu doista leži zarada kriminalnih organizacija. Slobodno možemo ustvrditi da je zbrinjavanje otpada postalo talijanski fenomen. Dovoljno je spomenuti mnogobrojne krize vezane za otpad na Siciliji i u Kampaniji. Postoji još jedan detalj vezan uz odnos Italoamerikanaca prema otpadu. Povijest New Yorka upućuje na to da je skupljanje otpada bilo isključivo zanimanje najnižih društvenih slojeva pa je obuhvaćalo velik broj imigranata. Više o tome govori američki pisac danskoga podrijetla Jacob Riis:

U knjizi The Children of the Poor (1898) Jacob Riis opisao je djecu talijanskih imigranata koja su zarađivala za život “skupljajući na hrpice kosti i odjeću” koristeći scow trimming, skupljanje ostataka s teglenica koje su istresale newyorški otpad u ocean.

(Scarpino, 2008: 127)

Veza između kriminalnih organizacija i zbrinjavanja otpada očita je. Ona je postojala u italo-američkoj zajednici od 19. stoljeća i opstala u carstvu kriminalnih organizacija 21. stoljeća. Riječ je o carstvu koje je bilo omogućeno političkim pritiscima (ibid., 126).

20 Sličan detalj zamjećujemo u seriji *Žica*, gdje likovi radije koriste termin *the game* (igra) namjesto “organizirani kriminal”.



Michael
Imperioli
i James
Gandolfini kao
Christopher
Moltisanti i
Tony Soprano u
serijalu *Obitelj
Soprano*

U *Obitelji Soprano* Tony u više navrata pokušava opravdati svoje zanimanje i brani ga opaskama o talijanskoj imigraciji:

Kada je Amerika otvorila vrata i pustila nas Talijane unutra, što mislite, zašto su to učinili? Zato jer su nas pokušali spasiti od siromaštva? Ne, učinili su to jer smo mi njima bili potrebni. Bili smo im potrebni da izgradimo njihove gradove i da iskopamo njihove podzemne željeznice, da postanu još bogatiji. Carnegie i Rockefeller trebali su pčele radilice, to smo bili mi. No dio nas nije htio samo zujati oko njihove košnice i izgubiti vlastiti identitet. Htjeli smo ostati Talijani i očuvati stvari koje su nam nešto značile: čast, obitelj, odanost... dok su neki od nas htjeli svoj dio kolača. Mi nismo bili odgojeni kao Amerikanci, ali imali smo muda da uzmemo što želimo. A oni ostali šupci, oni... J. P. Morgan, bili su isto lopuže i ubojice, ali to je bio biznis, ne? Američki način...

(epizoda 22, "From Where to Eternity")

Iz Tonyjevih riječi možemo zaključiti sljedeće: nakon što su stigli u Ameriku, određeni broj Italoamerikanaca nije htio služiti bijelim anglosaksonskim protestantima (WASP), skupili su hrabrosti i uzeli dio "kolača". Tonyjevim je opažanjem Chase htio potvrditi ono na što je Coppola već upozorio u svojoj trilogiji: i mafija predstavlja "američki san", ili, kako bi Tony rekao, "američki način". U epizodi 5, "College", Tony objašnjava kćerki da Italoamerikanci u početku nisu imali drugoga izbora nego okrenuti se kriminalu, no bistra Meadow odgovara ocu pozivajući se na Maria

Cuomo.²¹ Chase je uvrstio u seriju primjer uglednoga Italoamerikanca koji je trebao biti protuteža likovima mafijaša. Hvalevrijednom *hommageu* nije uzvraćeno komplimentom – Cuomo je 2001. izjavio da je *Obitelj Soprano* opasna za društvo, pogotovo za mlade.

Serijski Davida Chasea ne veliča mafiju, već govori o njenu padu, možda ne ekonomskome, ali svakako moralnome. U prvoj epizodi, "Pilot", Tony, aludirajući na zlatno doba mafije, priznaje da ima osjećaj kako je došao do samoga kraja i kako je najbolje vrijeme već prošlo. Tony smatra da se više nitko ne drži tradicionalnih pravila i vrijednosti. Dok Tony plače za starim vremenima, lik Christophera predstavlja novu generaciju mafijaša. On je narkoman koji ne mari za korijene i tradiciju, učinio bi sve samo da se pojavi na novinskoj naslovnici i ne poznaje dobro trilogiju *Kum*. On više voli De Palmino *Lice s ožiljkom* (*Scarface*, 1983), *Slagalicu strave* (*Saw*, James Wan, 2004), *Krug* (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002) i želi postati scenarist. Njegova ovisnost postat će pravi problem za "obitelj" i Tonyja, koji nalik Paulieju Ciceru (Paul Sorvino) iz *Dobrih momaka* ne odobrava švercanje heroina. U odnosu Tonyja i Christophera osjeća se velika napetost koja će kulminirati u šestoj sezoni. Tony se boji da budućnost "obitelji" i inače nije sigurna, pogotovo ako nasljednici budu tempirane bombe kao Christopher.²²

U epizodi 40, "For All Debts Public and Private", Carmela čita novinski članak u *New York Timesu* o "preporukama". U članku talijanski sociolog Franco Ferrarotti izjavljuje da su preporuke (mito) potpuno legalne, te da su odgovor na protestantsku etiku. U epizodi 17, "Commendatori", dok Paulie pije kavu na trgu u Napulju, iza njega uočavamo čovjeka koji čita novine. Na stranici je naslov: "Klan Misso iza novih prebjega". Još je jednom Chase pokazao veliku brigu za detalje. Evidentno je da, osim što je autentičnost serije utemeljio na mafiji iz New Jerseya i na pet mafijaških obitelji iz New Yorka, dobro poznaje situaciju i u talijanskim kriminalnim organizacijama. Navedeni detalji omogućili su Chaseu da stvori jedno od najizvornijih djela gangsterskoga žanra.

4. Estetika postmodernoga: intertekstualnost i iščitavanje gangsterskoga žanra

*Postmoderni odgovor modernome sastoji se u priznanju da se prošlost, kad se već ne može uništiti, jer njezino uništenje vodi u šutnju, može uskrsnuti u drukčijem duhu – ironično, na nimalo nevin način.*²³

(Eco, 2004: 502)

Veliki pisac, filozof i esejist Umberto Eco rekao je da "(...) knjige uvijek govore o drugim knjigama, a svaka priča pripovijeda već ispričovijedanu priču" (*ibid.*, 485). Toga je bio svjestan i David Chase. Stvorivši *hommage* velikanima italoameričke kinematografije i pristupajući temi s ironijom, na nimalo nevin i postmoderan način, doslovno je slijedio Ecove riječi. Eco opisuje post-

21 Odvjetnik i političar talijanskoga podrijetla. Bivši guverner i tajnik države New York.

22 Mafija je često služila kao filmska inspiracija, no utjecaj je povratan – trilogiju *Kum* napamet znaju i pravi mafijaši. Oni sve češće oponašaju kretnje i govor hollywoodskih gangstera (Bondanella, 2004: 307). Najbolji primjer hollywoodskoga utjecaja na

svijet organiziranoga kriminala jest onaj Waltera Schiavonea. Poznati pripadnik Camorre i brat zloglasnoga Francesca "Sandokana" Schiavonea naredio je arhitektu da mu izgradi vilu identičnu onoj iz filma *Lice s ožiljkom* u kojoj je živio kubanski gangster Tony Montana (usp. Saviano, 2006: 281).

23 Prevela Morana Čale.



Obitelj Soprano

moderni stav kao raspoloženje zaljubljenog čovjeka koji želi izjaviti svoju ljubav vrlo obrazovanoj odabranici. On ne može reći: “Ludo te volim”, jer je to već napisala Liala.²⁴ On će stoga reći: “Kao što bi rekla Liala, ludo te volim.”

Kako je bio svjestan da mora ispričati već ispričanu priču, koristeći postmoderni pristup, prepun intertekstualnosti i referenci, Chase je preispitao remek-djela italoameričke kinematografije te revidirao određene prototipe vezane uz italoameričke likove. Ako detaljno analiziramo scenu atentata u epizodi 12, “Isabella”, možemo primijetiti analogiju sličnu onoj koju je spomenuo Eco. U dotičnoj sceni dva Afroamerikanca pokušaju ubiti Tonyja. Prije nego što će se suprotstaviti atentatorima, Tony na kiosku kupuje flaširani sok od naranče. Analogno, u trilogiji *Kum* naranče najčešće nagovješćuju smrt ili tragični događaj. U prvom dijelu Coppoline trilogije atentatori pucaju na don Corleonea nedugo nakon što je kupio naranče od lokalnog trgovca. Chase nije narušio značenje naranči. Koristeći flaširani sok, samo je izmijenio formu.

U seriji postoji mnogo referenci na italoameričke i gangsterske filmove, redatelje i likove. Nakon majčina pogreba, u epizodi 28, “Proshai, Livushka”, emotivni Tony gleda *Državnog neprijatelja* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931). Kako bi razveselio prijatelje, Silvio često oponaša lik Michaela Corleonea iz trilogije *Kum* (epizoda 2, “46 Long”; epizoda 14, “Guy Walks Into a Psychiatrist’s Office...”). Kada Christopher odbije provesti noć s prijateljima, Paulie uzvikuje: “Mother of mercy, could this be the end of Rico?” – posljednje riječi Rica “Little Caesar” Bandella (Edward G. Robinson) iz filma *Mali Cezar* (epizoda 10, “A Hit Is a Hit”). U uredu iza mesnice Satriale na zidovima vise slike Edwarda G. Robinsona i Humphreya Bogarta, glumaca poznatih po gang-

24 Pseudonim Amalie Liane Negretti Odescalchi, udane Cambiasi, poznate talijanske spisateljice i feljtonistice.

sterskim ulogama (epizoda 1, "Pilot"). Na početku prve epizode druge sezone Christopher na televiziji gleda *Otok Largo* (*Key Largo*, John Huston, 1948) (epizoda 14, "Guy Walks Into a Psychiatrist's Office"). Dok Carmela spava, Tony gleda *Divan život* (*It's a Wonderful Life*, 1946) film poznatog italoameričkoga redatelja Franka Capre (epizoda 36, "...To Save Us All from Satan's Power"). Noah Tannenbaum vodi Meadow u kino kako bi pogledali jedan od prvih filmova Francisa Forda Coppole *Demencija 13* (*Dementia 13*, 1963) (epizoda 32, "University"). Ironični je Chase dopustio svojim likovima da često budu u ulozi filmskih kritičara: otac Intintola pita Carmelu što njen suprug misli o autentičnosti filma *Dobri momci*, aludirajući na Tonyjevo zanimanje. U istoj se sceni otac Intintola i Carmela pitaju kako bi izgledao film *Posljednje Kristovo iskušenje* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988) da je umjesto Willema Dafoea Krista glumio Robert De Niro (epizoda 1, "Pilot"); Meadow poručuje ocu da njene prijateljice preferiraju *Casino* (Martin Scorsese, 1995) nad *Dobrim momcima* (epizoda 5, "College"); reper Massive Genius (Bokeem Woodbine) smatra da je publika ozbiljno podcijenila treći dio trilogije *Kum* (epizoda 10, "A Hit is a Hit"); u bolnici Paulie i Salvatore raspravljaju o značenju scene iz *Kuma* u kojoj Moe Greene (Alex Rocco) biva ubijen hicem kroz oko (epizoda 4, "Meadowlands"); Tony priznaje prijateljima da je njegova omiljena scena iz *Kuma II* ona u kojoj se Vito Corleone (Robert De Niro) vraća na Siciliju.

Ostale reference vezane su uz montažu i detalje poznatih scena iz italoameričkih filmova. Kada umre Livia (Tonyjeva majka), on odlazi sa sestrama gospodinu Cozzerelliju kako bi organizirao pogreb. Redatelj je u epizodi iskoristio identičnu subjektivnu perspektivu koju je koristio Coppola u *Kumu*, u sceni gdje se Vito Corleone spušta liftom kako bi vidio mrtvo tijelo svojega sina (epizoda 28, "Proshai, Livushka"). U pekari Christopher puca pištoljem u zaposlenikovo stopalo, dok u filmu *Dobri momci* Tommy DeVito (Joe Pesci) ranjava "Spidera", kojega glumi mladi Imperioli, također u stopalo (epizoda 8, "The Legend of Tennessee Moltisanti"). Montaža koja povezuje dvije radnje – Meadow sa zborom pjeva vjersku pjesmu dok Brendan Filone (Anthony DeSando) biva ubijen u kadi – *hommage* je poznatim paralelnim montažama Francisa Forda Coppole, sličnima onima kakvima redatelj označava kraj svakoga dijela svoje trilogije (epizoda 3, "Denial, Anger, Acceptance"). Riječ je o specifičnom postupku kojim se religijski elementi suprotstavljaju profanima i nasilnima.

Serijska sadrži mnoge kinematografske reference iz povijesti italoameričkoga filma. Intertekstualnost u seriji proizlazi iz postmoderne svijesti i želje za novim iščitavanjem gangsterskoga žanra. Neke reference vezane uz velikane italoameričkoga filma očite su, dok druge nisu uočljive na prvi pogled. Osim što služe iskazivanju poštovanja italoameričkomu nasljeđu, audiovizualni citati služe i kako bi istaknuli važnost određenih scena. Chase dobro zna da je Coppola ustanovio mnoga pravila vezana uz prikaz mafijaškoga svijeta (nije zaboravio ni ostale redatelje poput Wellmana, Hawksa, LeRoya i Scorsesea) pa je citirajući određene scene, detalje, kadrove i fraze, želio udovoljiti i najzahtjevnijoj publici.

5. Redefiniranje italoameričkih likova

Promatrajući italoameričke likove s nove točke, Chase je redefinirao određene prototipove vezane uz italoamerički film. To najbolje zamjećujemo kada uspoređujemo likove iz serije *Obitelj Soprano* s njihovim filmskim prethodnicima. Razlika je u karakterizaciji likova. Dok u trilogiji *Kum* pratimo njihovu metamorfozu, u *Obitelji Soprano* likovi su već dovršene ličnosti. Tony je u seriji šef "obitelji" Soprano, ali i cjeloviti muž, otac i brat. Sličan opis vrijedi i za Michaela Corleonea: Michael je glava "obitelji" Corleone, i on je muž, otac i brat. Dvije slike se podudaraju, ali samo na prvi pogled. Dekonstruiranjem jakog, hrabrog i staloženog lika Michaela Corleonea, Chase je

stvorio Tonyja Soprana – lijenog, nasilnog i razuzdanog muškarca koji traži pomoć psihijatrice kako bi ublažio panične napadaje. Upravo su tjedni odlasci u psihijatrijsku ordinaciju nezamislivi u svijetu organiziranoga kriminala. Bilo bi jako zanimljivo čuti što o Tonyjevim seansama misle Vito (Marlon Brando), Michael i Sonny Corleone (James Caan), Rico Bandello, Tony Camonte i Tommy DeVito. Ono što nisu nikada mogli vidjeti u klasicima gangsterskoga filma, gledatelji sada mogu vidjeti u ordinaciji doktorice Melfi. Njena će ordinacija predstavljati etičku i moralnu okosnicu serije.

U ordinaciji doktorice Melfi odigrat će se jedna od najupečatljivijih scena u seriji. Nakon silovanja, doktorica Melfi bit će u prigodi osvetiti se silovatelju, no neće to učiniti. U jednoj sceni Tony upita doktoricu zašto plače i ima li što reći. Umjesto da kaže Tonyju da ju je netko silovao, modra i uplakana doktorica mu odlučno odgovara: “Ne!” (epizoda 30, “Employee of the Month”) Ova zanimljiva scena služi za ispitivanje moralnosti gledatelja. Možemo pretpostaviti da u ključnome trenutku, u kojem vidimo doktoricu kako razmišlja želi li se ili ne povjeriti Tonyju, jedan dio gledatelja očekuje od nje osvetu uz Tonyjevu pomoć, dok se drugi dio nada kako doktorica neće kompromitirati svoju ulogu osvetom koja bi se najvjerojatnije pretvorila u ubojstvo.

Na početku Tony nerado govori o svojim problemima. Na prvome sastanku izjavljuje da su psihoterapija i skriveni osjećaji bacili u zaborav tihe i snažne likove poput Garyja Coopera (epizoda 1, “Pilot”). Može se reći da je model italoameričke muževnosti po Tonyju tih i snažan tip, no Tony uopće ne slični Garyju Cooperu. Izgled Tonyja Soprana ne podudara se ni s onim vitkog i profinjenog Michaela Corleonea. Tony je velik i debeo, njegov se izgled podudara više s izgledom Scorseseovih mafijaša, što ne smeta Tonyjevim mnogobrojnim ljubavnicama. Tonyjeva pretilost predstavlja snagu, moć i nezasićenu želju, no istodobno označava slabu i nesposobnu osobu koja ne može kontrolirati vlastito tijelo (Santo, 2002: 78). U većini kadrova dominira izgled korpulentnog mafijaškoga šefa. Iznimka su oniričke scene koje ukazuju na odnos stvarnosti i podsvijesti. Motiv snova iznimno je važan i zahtijeva zasebnu analizu.²⁵ Postoji jedan zanimljivi detalj u epizodama 67, “Join the Club”, i 68, “Mayham”. U snu Tony traži čovjeka po imenu Kevin Finnerty da bi se na kraju ispostavilo kako su Tony i Kevin ista osoba – tražitelj postaje traženik. Kao da je Chase čitao knjigu *Indijski nokturno* (1984) talijanskoga pisca Antonia Tabucchija.

Osim što je mafijaški šef, Tony je obiteljski čovjek. Njegovi problemi nisu samo poslovnoga karaktera. Tonyja muče sitnice poput kupnje kobasica, kćerinog odlaska na fakultet, sinovljeve rasipnosti, biranja odgovarajućega dara za suprugu. Ozbiljnim problemima podrazumijevaju se A. J.-ev pokušaj samoubojstva, eventualna rastava braka i atentat u režiji vlastite majke. Epizoda koja savršeno opisuje glavnu temu serije je “College”, u kojoj Tony ponovno pokušava održati ravnotežu između dviju obitelji. Kako bi joj olakšao izbor studija, Tony s Meadow posjećuje neke fakultete. Na benzinskoj postaji Tony prepoznaje bivšega mafijaša koji sada radi kao doušnik za FBI. Cijela zbrka koja slijedi ozbiljno će narušiti odnos Tonyja i Meadow. Čak i u drugoj državi, Tonyja sustižu “obiteljski” problemi. Doušnik se zove Fabian Petruccio (Tony Ray Rossi), no FBI mu je dodijelio novo ime – Fred Peters. U borbi s vremenom, Tony pronalazi Fabiana te ga davi žicom – to je samo jedno od osam ubojstava koje Tony počinu u seriji. Nakon što se “riješio” doušnika, na fakultetskome pročelju Tony primjećuje citat poznatoga američkoga pisca Nathaniela Hawthornea: “Nijedan čovjek (...) ne može nositi jedno lice za sebe, a drugo za mnoštvo, a da na kraju ne bude

STJEPAN
PRANJIĆ:
ITALOAMERIČKI
KONTEKST I
ESTETIKA POST-
MODERNOGA
U TV-SERIJI
OBITELJ
SOPRANO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

25 U epizodi 26, “Funhouse”, Tony u snu otkriva tko ga je od prijatelja izdao.



Edie Falco
i James
Gandolfini kao
Carmela i Tony
Soprano u
serijalu *Obitelj
Soprano*

raskrinkan onim koje se pokaže istinitim.” Riječ je o natpisu koji savršeno opisuje Tonyjev život kompleksnog lika koji krije unutarnje dvojbe. Chase nije u potpunosti dekonstruirao sliku gangstera, promijenio je samo formu. Lik Tonyja Soprana predstavlja još uvijek tragičnu i usamljenu figuru hollywoodskoga gangstera (Auster, 2002: 14-15).

Bez obzira na to što je riječ o izmišljenom liku, neki smatraju da bi bilo opasno poistovjetiti se s Tonyjem Sopranom jer je on amoralan. Američki pisac i esejist James Harold ne misli tako:

Sviđa mi se Tony Soprano; ne mogu si pomoći. Sviđa mi se usprkos tomu što sam svjestan da je on nemilosrdan i opasan kriminalac. Baš i ne želim da mi se sviđa, i sigurno ne mislim da bi mi se svidio kada bi bio stvarna osoba koja živi na kraju moje ulice. Kada bi on stvarno bio moj susjed, mislim da bih osjećao prema njemu ono što osjećaju i Cusamanovi: spoj straha, privlačnosti i gađenja.

(Harold, 2004: 137)

Moralnost je problem koji tematiziraju slikarstvo, književnost, glazba, film te ostale grane umjetnosti. Poistovjećivanje s likom Tonyja Soprana postaje opasno kada gledatelj počne odobravati Tonyjeve nasilne i osvetničke postupke i dijeliti njegov bijes, ljubomoru i nepovjerenje (ibid., 141). Ako se prosječnomu gledatelju sviđa lik Tonyja Soprana, ne bi se trebao osjećati krivim, budući da je riječ o pravome modernom antijunaku. Tony nije samo mafijaš, on se trudi biti dobar otac svojoj djeci, voli suprugu i prijatelje. Lik Tonyja Soprana iznimno je složen, više od bilo kojeg izmišljenog gangstera, a *Obitelj Soprano* omogućuje gledateljima da ga prisno upoznaju (ibid., 140).

Još jedan lik koji ne slijedi model ostalih italoameričkih likova jest Carmela Soprano. Supruga mafijaškoga šefa je domaćica, snažna i hrabra žena koja želi biti ravnopravna s Tonyjem. Carmela za sebe tvrdi da nije stopostotna feministica, no njen lik mnogo je snažniji od lika Kay Adams (koji tumači Diane Keaton u *Kumu*) ili Karen Hill (u interpretaciji Lorraine Bracco iz *Dobrih momaka*). Carmela nije kao Kay Adams, ne boji se supruga i ne živi u zabludi jer dobro zna čime se on bavi. U

italoameričkim filmovima žene su se najčešće pojavljivale u spavaćoj sobi, kuhinji ili situacijama brige za djecu. Kućni prostor ograničavao je snagu, kretanje i važnost ženskih likova (Donatelli, Alward, 2002: 61). Chase tu, zahvaljujući radu bez ograničenja, mijenja pravila. U epizodi 21, “Full Leather Jacket”, doznajemo kako ne upućuju više samo mafijaši ponude koje se ne mogu odbiti. Carmela suptilno i uspješno zastrašuje te nagovara Joanu (Saundra Santiago) da napiše preporuku za Meadow. Carmelina hrabrost ističe se i u epizodi 52, “Whitecaps”, u kojoj Tonyjeva ljubavna prevara postaje kap koja će prekriti čašu. Slijedit će snažne scene u kojima Carmela odbija biti žrtva, te se fizički i karakterno suprotstavlja Tonyju. Nakon što je zatražila rastavu braka (što joj neće poći za rukom), Carmela proživljava i kratku ljubavnu avanturu s A. J.-evim profesorom povijesti (David Strathairn) (epizoda 58, “Sentimental Education”). Izmijenit će i nekoliko poljubaca sa soboslikarom Vicom Mustom i ocem Intintolom, no sve to malo znači u usporedbi s Tonyjevim čestim ljubavnim izletima (epizoda 23, “Bust Out”; epizoda 5, “College”).

Lik koji se ponajviše udaljio od prototipa italoameričkoga filma jest onaj Livije Soprano (Tonyjeva majka), koji veličanstveno tumači Nancy Marchand. Melankolična i ogorčena Livia ne slični ni u najmanjoj mjeri na majke Franka Serpica, Tommyja DeVita, Tonyja Camontea i Michaela Corleonea. Gotovo je nikada ne vidimo “za štednjakom” (osim u nekoliko *flashbackova*) ili u igri s unucima. Stereotip talijanske majke potpuno nestaje u trenutku kada Livia naredi ubojstvo vlastita sina kako bi mu se osvetila što ju je smjestio u umirovljenički dom. Na prvi pogled Livia izgleda kao slabašna i nemoćna starica, no oslanjajući se na emocionalni kapital svoje bolesti ona uspješno manipulira tuđim odlukama i životima. Čini to suptilno i sa stilom, koristeći šutnju, analogije i insinacije.

I lik Janice Soprano (Tonyjeva sestra) ne nalikuje onomu Connie Corleone (Talia Shire) ili Francesce Camonte (Ann Dvorak). Tony i njegova sestra dijele samo istu impulzivnu narav. Njihov odnos ne podsjeća na odnos između Tonyja Camontea i Francesce u *Licu s ožiljkom*. Janice je vrlo neugodna, iritantna i egocentrična osoba, prava opasnost za muškost likova u seriji. U epizodi 25, “The Knight in White Satin Armor”, Richie, koji je upozorio Christophera da ne smije tući njegovu nećakinju Adrianu prije nego li se vjenčaju, diže ruku na Janice i udara je šakom po licu. Ubrzo će otkriti da je počinio kobnu pogrešku. Janice se nije rasplakala kao Connie u *Kumu*, već je otišla po pištolj i upucala Richieja dva puta u prsa. Janicein telefonski poziv također se razlikuje od onoga u *Kumu*. U Coppolinu filmu, nakon što ju je suprug zlostavljao i pretukao, Connie se požali Sonnyju. Janice se ne libi uprljati vlastite ruke. Tony će se morati samo “riješiti” tijela. Connie je u *Kumu* izrazito slab lik koji u potpunosti predstavlja filmski stereotip vezan uz Italoamerikanke – ženski lik koji se ne uspijeva oduprijeti i podvrgnut je volji muških likova. Chaseova Janice već je netko posve drukčiji.

Ni Meadow Soprano (Tonyjeva kći) ne slijedi tragove naivne i simpatične Mary Corleone (Sofia Coppola) koja ne zna za obiteljske poslove i tek jedanput skupi hrabrosti da oca pita iskorištava li je možda za sumnjive poslove. S druge strane, pametna i sofisticirana Meadow postavlja svom ocu precizna i neugodna pitanja. U epizodi “College” Meadow pita Tonyja pripada li on mafiji, što ovoga ostavlja bez teksta dok pokušava pridobiti svoju pronicljivu kćerku. U epizodi 4, “Meadowlands”, Meadow će mlađemu bratu putem internetske stranice otkriti čime se bavi njihov otac. Meadow ne živi u iluziji – ona se zna prilagoditi situaciji i promeće se u snažnu, samostalnu i hrabru ženu.

U italoameričkoj kinematografiji, osobito u gangsterskim filmovima, žene su uglavnom predstavljale objekt želje i ukras muškomu svijetu. Stvari se znatno mijenjaju pojavom likova Carmele, Janice, Meadow i Livije, jer je riječ o ženama koje muške likove drže u šaci. U seriji su-

srećemo i neizbježne suviše našminkane supruge te *go-go* plesačice iz Bada Binga,²⁶ ali one služe samo kao kontrast koji dodatno ističe spomenutu jaku žensku skupinu koja uspješno i učinkovito odgovara na izazove. Muški i ženski likovi u seriji ne slijede filmske prototipove koje su ustanovili Hawks, Wellman, LeRoy, Coppola i Scorsese. Chaseovi Italoamerikanci asimilirali su se u američku kulturu. Postali su obični ljudi. Slika italoameričkoga mafijaša znatno je promijenjena. Lik Tonyja Soprana složeni je, postmoderni gangster koji pokušava održati ravnotežu između nuklearne i mafijaške obitelji, susrećući se pritom i sa svakodnevnim problemima. Carmela, Meadow, Janice i Livia ukazuju na neodrživost ženskoga lika u ulozi objekta. Upravo su emancipirani ženski likovi, koji uspješno pariraju snažnim i dominantnim muškarcima, jedna od najzanimljivijih novosti *Obitelji Soprano*.

6. Zaključak

Glasovita saga *Obitelj Soprano* prometnula se u jedan od najvažnijih televizijskih projekata svih vremena, izvršivši nezaobilazan utjecaj ne samo na televiziju već i na ukupnu globalnu pop-kulturu. Taj audiovizualni spomenik promovirao je Davida Chasea u prestižnu skupinu najboljih italoameričkih redatelja i autora. Serija ima upečatljive estetske karakteristike u režiji, fotografiji, glazbi i ambijentu. Riječ je o elementima koji upućuju na visoki stil, do pojave *Obitelji Soprano* najčešće vezan uz filmske produkcije. *Obitelj Soprano*, kao hibrid gangsterskoga filma i sapunice, popularizirala je sliku Italoamerikanaca više od bilo kojeg kinematografskoga projekta, uz iznimku Coppoline trilogije. Serija predstavlja kulminaciju dugog procesa asimilacije italoameričkih likova u američku kulturu. U Chaseovoj seriji Italoamerikanci nisu samo mafijaši, već su i obični ljudi sa svakodnevnim problemima. David Chase je detaljno analizirao povijest italoameričke kinematografije, osobito italoameričke likove, te se inspirirao poznatim djelima Francisa Forda Coppole i Martina Scorsesea. Redefinirao je određene prototipe vezane uz italoamerički film, s posebnim naglaskom na likove mafijaša i italoameričkih žena. U seriji Italoamerikanci postaju mjerilo svih stvari. Mnogo kritičara i gledatelja cijeni umjetničku vrijednost serije, odličnu režiju, glumce i uvjerljive dijaloge, zanimanje etičkim i moralnim pitanjima, teme vezane uz etničku pripadnost, seksualnost, psihoterapiju, vjeru i obitelj. Riječ je o elementima koji potiču gledatelje da razmisle o američkoj društvenoj slici iz perspektive Italoamerikanaca.

U seriji se gledatelji susreću i s neizbježnom temom organiziranoga kriminala, ali ona ne veliča mafiju, već govori o njenu padu. Osim što je autentičnost serije utemeljio na mafiji, Chase se pokazao kao vrsni poznavatelj problema kriminalnih organizacija u Italiji. Tony Soprano, lik koji su osmislili David Chase i James Gandolfini, postao je suvremena ikona italoameričkoga mafijaša. *Obitelj Soprano* je remek-djelo, veliki televizijski projekt koji crpi inspiraciju iz italoameričke kinematografije. Serija će ostati zapamćena i po kontroverznom završetku posljednje sezone. Povijest nas uči da svako umjetničko djelo možemo istodobno voljeti i mrziti – karakteristika je to ostvarenja koje je odredilo nova pravila i visoko podignulo ljestvicu za buduće autore, kako u televizijskome svijetu tako i u filmskome.

LITERATURA

Auster, Albert, 2002, "The Sopranos: The Gangster Redux", u: Lavery, David (ur.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York / London: Columbia University Press / Wallflower Press, str. 10-17.

Bondanella, Peter, 2004, *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*, New York: Continuum

Di Biagi, Flaminio, 2010, *Italoamericani tra Hollywood e Cinecittà*, Genova: Le Mani

Donatelli, Cindy; Alward, Sharon, 2002, "I dread you?": Married to the Mob in The Godfather, Goodfellas, and the Sopranos", u: Lavery, David (ur.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York / London: Columbia University Press / Wallflower Press, str. 60-71.

Eco, Umberto, 2004, *Ime ruže*, prevela Morana Čale, Zagreb: Biblioteka Jutarnjega lista

Green, Richard; Verneze, Peter (ur.), 2004, *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*, Chicago / LaSalle: Open Court

Harold, James, 2004, "A Moral Never-Never Land: Identifying with Tony Soprano", u: Green, Richard, Verneze, Peter (ur.), *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*, Chicago / LaSalle: Open Court, str. 137-146.

Izzo, Donatella; Scarpino, Cinzia (ur.), 2008, *I Soprano e gli altri: I serial televisivi americani in Italia*, Milano: Shake edizioni

Klatell, James, 2007, "This is James Gandolfini, He's Not Tony", CBS News, 8. travnja, <<http://www.cbsnews.com/news/this-is-james-gandolfini-hes-not-tony/>>, posjećeno 6. listopada 2010.

Lavery, David (ur.), 2002, *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York / London: Columbia University Press / Wallflower Press

Lavery, David, 2002, "Coming heavy": The significance of The Sopranos", u: Lavery, David (ur.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York / London: Columbia University Press / Wallflower Press, str. 11-18.

Lavery, David; Thompson, Robert J., 2002, "David Chase, The Sopranos, and Television Creativity", u: Lavery, David (ur.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York / London: Columbia University Press / Wallflower Press, str. 18-25.

Santo, Avi, 2002, "Fat fuck! Why don't you take a look in the mirror?": Weight, Body Image, and Masculinity in The Sopranos", u: Lavery, David (ur.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York / London: Columbia University Press / Wallflower Press, str. 72-94.

Saviano, Roberto, 2006, *Gomorra – viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore

Saviano, Roberto, 2011, *Vieni via con me*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore

Scarpino, Cinzia, 2008, "Soprano Waste Inc. Rifiuti d' America tra Napoli e Newark", u: Izzo, Donatella, Scarpino, Cinzia (ur.), *I Soprano e gli altri: I serial televisivi americani in Italia*, Milano: Shake edizioni

Seitz Zoller, Matt, 2001, "Boss of Bosses", *The Star-Ledger*, <<http://www.nj.com/sopranos/ledger/index.ssf?/sopranos/stories/030401chase.html>>, posjećeno 6. listopada 2010.

Willis, Ellen, 2002, "Our Mobsters, Ourselves", u: Lavery, David (ur.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York / London: Columbia University Press / Wallflower Press, str. 2-9.

Wynn, Neil A., 2004, "Counselling the Mafia: The Sopranos", *Journal of American Studies*, god. 38, br. 1, str. 127-132.

STJEPAN
PRANJIC:
ITALOAMERICKI
KONTEKST I
ESTETIKA POST-
MODERNOGA
U TV-SERIJI
OBITELJ
SOPRANO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.241(560):7.097

Lejla Panjeta

INTERNATIONAL UNIVERSITY OF SARAJEVO

Sapunice, telenovele i serijali: popularnost turskih serija

SAŽETAK: Cilj ovoga rada jest utvrditi obilježja serijala i analizirati njihovu važnost i utjecaj na društvo, politiku i svakodnevni život. Sve što se na televiziji prikazuje u nastavcima često se naziva serijama i sapunicama. Ova uobičajena pretpostavka pogrešna je na više razina zato što serijali postoje u različitim žanrovima, podžanrovima i kombinacijama žanrova te se stalno mijenjaju u svjetlu novih filmsko-snimateljskih i prikazivačkih tehnologija te zahtjeva tržišta. Tranzicijska društva podvrgnuta su različitim medijskim sadržajima, među kojima najveću popularnost uživa melodramatični narativ telenovele. Promidžba različitih kultura i dekonstrukcija kulturnih stereotipa svojstvenih masovnoj publici neke su od vrijednosti ovoga žanra. U ovome eseju objašnjavaju se ontogeneza popularnosti, sociokulturni utjecaj te karakteristike ovoga hibridnog i promjenjiva žanra turske telenovele.

KLJUČNE RIJEČI: serijali, telenovele, sapunice, žanr, tragedija

1. Uvod

Od najranijih je dana filmske povijesti bilo očito da film utječe na mišljenje, emocije, stajališta i ponašanje gledatelja svojom immanentnom sposobnošću uvjeravanja i poistovjećivanja gledatelja s filmskom stvarnošću. Kako je rasla svijest o mogućnosti manipulacije, uspostavljeni su odbori za cenzuru koji su trebali kontrolirati prikazani sadržaj. Već 1917. vlada SAD-a utemeljila je Creelov odbor, tijelo koje je trebalo utjecati na javno mnijenje o američkom angažmanu u Prvome svjetskom ratu. Jedan od važnih medija putem kojih je vlada trebala progurati svoju poruku bili su igrani filmovi. Pojavom televizijskih sapunica, koje povezuju filmsku naraciju i literarne norme dramske napetosti, medijska industrija počinje još više utjecati na društvo i pojedinca. Oslanjajući se na filmska obilježja ostvarivanja snažnoga utjecaja i sposobnosti manipuliranja, narativna struktura televizijskih serija može biti korisno sredstvo za ostvarivanje društveno-kulturnog i političkog utjecaja.

2. Profitabilna industrija i globalna popularnost

Popularnost serijala i *logija* (duologije, trilogije, kvadrilogije, itd. koje vrebaju iz knjižara, s kioska i reklama) na vrhuncu je slave ne samo u filmu i na televiziji već i u književnosti. Pojava priča u nastavcima vezana je uz prvo čovjekovo pripovijedanje "oko vatre". Jedna od poznatih zbirki priča u nastavcima je *Tisuću i jedna noć*, u kojoj Šeherezada svaku noć po jednu priču ostavlja nedovršenom, osiguravajući tako sebi još jedan dan života, a mnogi kanonski pisci objavljivali su svoje radove u nastavcima u časopisima. Nakon što je objavio prvu e-knjigu za široko tržište dostupnu isključivo u digitalnom formatu (*Riding the Bullet*) Stephen King je iste 2000. godine počeo pisati epistolarni roman u šest nastavaka *The Plant* nazvavši ga svojim eksperimentom s e-knjigom. Današnja ponuda *bestsellera*, u rasponu od fantastičnih žanrova do književnosti za djecu, a uključujući i pornografiju, objavljuje se također u više nastavaka. Recikliranje ideja i zarada glavni



Ekipa serije
*Sulejman
Veličanstveni*
(*Muhteşem
Yüzyıl*, 2011-14)

su poticaji autorima i izdavačima ili produkcijskim kućama za nastavak rada na istome materijalu i kreiranje nastavaka kompaktne kompozicije. Radnja redovito završava na samome vrhuncu i/ili se oslanja na rasplet koji anticipira nastavak. Jedan od primjera ranih filmskih serijala stvorio je Louis Feuillade u *Vampirima* (*Les Vampires*, 1915-16). Fritz Lang snimio je od 1922. do 1960. tri filma u kojima je glavni lik Dr. Mabuse, a prvi od njih (*Dr. Mabuse, kockar / Dr. Mabuse der Spieler*) prikazivan je u dva dijela. Filmovi u nastavcima u kojima se radnja vrti oko jednoga lika potječu iz istovrsnih književnih djela. Poirot, Marple, Sherlock Holmes, Robert Langdon i Harry Potter likovi su čiji obožavatelji tvore male vojske. Televizijske serije stoga često podrazumijevaju polaganje određenih prava na glavne glumce koji postaju superzvijezde i čiji se privatni životi prate jednanim žarom kao i oni fiksijski.

Televizijske serije razvile su se u profitabilnu industriju utemeljenu na filmskim i dramskim postulatima, no, prije svega, na ekonomskim i trgovinskim zahtjevima koji vladaju zabavljačkom industrijom. Budući da je došlo do velikog napretka u industriji filmova visoke rezolucije, danas televizijske serije više sličie filmovima, ne samo zbog kvalitete filmske naracije već i zbog načina na koji su režirane i snimljene. Budući da je moguće raditi s opremom koja je jeftinija i prenosi-va, televizijske serije snimaju se brže, na mnogo različitih lokacija te uključuju i akcijske scene. Svi ti elementi jamče gotovo filmsku kvalitetu autorskoga rada. U dokumentarnom filmu *Uspón televizijskih serija* (*Hollywood: The Rise of Television Series*, Oliver Joyard, Loic Prigent, 2005) jedan od autora pojašnjava razliku između kina i televizije. Televizija je poput člana obitelji. O njoj ovisi kada ćemo jesti, kada ćemo na spavanje i što ćemo raditi u slobodno vrijeme. Zahvaljujući širenju brže i jeftinije tehnologije, industrija televizijskih serija danas je jedna od najprofitabilnijih zabavljačkih industrija.

“Prije nekoliko godina kupovao sam jedan sat [autorskoga prava] turske drame za 600 do 700 dolara. Danas ima onih koji su voljni platiti 40.000 dolara za sat”, rekao je Adib Khair, direktor

LEJLA PANJETA:
SAPUNICE,
TELENOVELE
I SERIJALI:
POPULARNOST
TURSKIH SERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

i vlasnik sirijske produkcijske kuće Sama Art Production koja sinkronizira turske drame na arapski jezik (Al Tamimi, 2012). Golem profit dokaz je popularnosti ovih serija, ali dokaz toga je i njihova gledanost u Turskoj kao i u zemljama u koje je ovaj kulturni proizvod izvezen. Baš kao i u bilo kojoj drugoj profitabilnoj industriji, takav proizvod često teži biti vrhunski.¹

Prema podacima prikupljenima na portalu Forum.hr, u temi posvećenoj turskim serijama na Balkanu, 2011. i 2012. ukupne financijske transakcije za 39 turskih serija iznosile su 655 milijuna turskih lira (226,5 milijuna eura). Četiri serije producirao je Kerem Çatay iz produkcijske kuće Ay Yapım (Jasmina, 2012). U zemljama bivše Jugoslavije (Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Srbija), koje zbog kulturnih i jezičnih sličnosti imaju mnoge zajedničke programe kabelske televizije, polemika oko prikazivanja turskih serija u *prime timeu* trajala je dulje od godine dana. U Hrvatskoj su turske serije

preplavile (...) programe dviju privatnih televizijskih kuća s nacionalnim koncesijama. U svom programu od 7 do 15 sati, Nova TV šest sati prikazuje ili reprizira turske sapunice: četiri sata Fatmagül'ün Suçu Ne? [Izgubljena čast, 2010-12] i dva sata Hanımın Çiftliği [Poljana, 2009-11]. U isto vrijeme RTL sedam sati prikazuje ili reprizira turske sapunice: četiri sata Muhteşem Yüzyıl [Sulejman Velićanstveni, 2011-14], dva sata Ezel [2009-11] i jedan sat Dudaktan Kalbe [Kismet, 2007-09].

(Kasapović, 2012)

U Bosni i Hercegovini vodeća privatna televizijska kuća OBN u *prime time* terminu prikazivala je *Sulejmana Velićanstvenog*, najgledaniju seriju 2012. i 2013. Javne i državne televizijske kuće također su barem jedan sat programa u različitim terminima tijekom radnih dana posvećivale turskim serijama. Postojao je nezapamćen interes za najgledaniju tursku seriju u povijesti *Kurtlar Vadisi (Dolina vukova, 2003-05)*. Ta se tvrdnja ne temelji tek na službenim izvješćima o gledanosti, već i na javnom mnijenju o seriji koje se moglo ustanoviti iz istraživanja, internetskih foruma i javnih televizijskih rasprava u lokalnim medijima. Iznijet ću nekoliko primjera. Prije nego što je javno objavljen termin prikazivanja *Sulejmana Velićanstvenog* na televiziji Hayat, velik broj gledatelja zvao je, slao poruke ili putem javnih mreža pitao kada će serija biti prikazana. Izbor dvojnika sultana Sulejmana i njegove žene Hurem, s nagradnim putovanjem u Istanbul, pobudio je velik interes i bio sjajna reklama za novu sezonu serije. Na adresu televizijske kuće OBN pristiglo je stotine prijava, a društvene su mreže aktivno sudjelovale u odabiru najboljih dvojnika.

Cijela ova "medijska revolucija" započela je prikazivanjem serije *Tisuću i jedna noć (Binbir Gece, 2006-09)* na hrvatskoj Novoj TV 2010. Ponovio se obrazac praznih ulica, manjeg broja zabilježenih telefonskih poziva tijekom emitiranja i pojačanog interesa za tečajeve turskog jezika, što je posljednji put zabilježeno s dolaskom latinoameričkih telenovela u zemlje bivše Jugoslavije, njihovom gledanošću (i potom interesom za učenje španjolskog). Utjecaj latinoameričkih telenovela u regiji donekle je bio usporediv s masovnom histerijom. Gledatelji iz Srbije slali su službena

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ "Sapunica o Sulejmanu najskuplja je serija u povijesti Turske. Po epizodi se troši oko 500.000 dolara, dvostruko više nego na drugim serijalima. Proslava povodom početka emitiranja održana je u Cannesu u Francuskoj. Pomno razrađena replika istanbulske palače Topkapi s 15 soba popločana je

mramorom, drvenarija je izrađena ručno, a sagrađena je i prijestolna dvorana. Glumci su odjeveni u predivne svilene i baršunaste haljine koje su osmislili vrhunski turski kostimografi. Redatelji serije su Durul i Yağmur Taylan, dva brata poznata kao 'turska braća Coen'". (Rohde, 2012)

pisma produkcijskom timu *Marisol* (1996) zahtijevajući da se ispuni pravda prema glavnoj junakini serije, u Goraždu je lokalna produkcija napravila amatersku telenovelu utemeljenu na istinitim događajima u tom malom gradu, a gledanost telenovele *Divlji anđeo* (*Muñeca Brava*, 1998-99) nadmašila je onu *Dnevnika*, najgledanije emisije u povijesti Radiotelevizije Sarajeva i Radiotelevizije Bosne i Hercegovine. Televiziji koja je u Prištini prikazivala brazilsku seriju *Klon* (*O Clone*, 2001-02) zapriječeno je bombaškim napadom ako i dalje bude emitirala ovu seriju, koja prema navodima terorista podriva temelje islama. Na sarajevskim ulicama posjet glavne glumice serije *Esmeralda* (1997) Leticije Calderón bio je popraćen euforijom ravnom onoj prilikom nekadašnjih Titovih obilazaka gradova bivše Jugoslavije (Panjeta et al., 2005).

Građani Bosne i Hercegovine, različitih vjerskih i nacionalnih uvjerenja, u zemlji netom izišloj iz rata zajedno su počeli gledati telenovele. Vrijeme emitiranja ovih serija za njihove poklonike vrijeme je kolektivne sedacije i pokušaja da se zaborave proživljene strahote rata. Represija, kontrola uma i univerzalizacija slobodnoga vremena ključni su argumenti mnogih kritičara sapunice koji ističu kako one djeluju kao globalni sedativ tijekom velikih recesija i društveno-političkih kriza. Meksičke telenovele dominirale su i arapskim svijetom 1990-ih. No 2008. je MBC počeo prikazivati sinkronizirane turske serije.²

Globalizacija i regionalizacija pronašle su zajednički jezik kroz profitabilnu masovnu industriju televizijskih serija. Dok jedna struja nastoji unificirati i generalizirati, druga kroz narativne tehnike prikazuje jedinstvenost sudbine čovjeka u danim okolnostima određenoga društvenog sustava. Predstavljajući na drukčiji način kulturu o kojoj je inozemni gledatelj ranije razvio stereotipne konotacije, telenovele i serije mogu postati sredstvom borbe protiv njih. Šireći razumijevanje među različitim kulturama, televizijske serije i njihove društvene mreže interakcijom na forumima i blogovima postaju kultura za sebe. "Čini se da se termin kultne televizije odnosi na tehniku gledanja i reakciju na pojedine serije, a ne na same serije" (Fiddy, 2010: 230). Ovaj kult serija nije rezerviran samo za obožavatelje i promidžbene kampanje marketinških agencija. Utjecaj fikcije na stvarnost toliko je snažan da serije postaju predmet rasprava u parlamentu ili uzrokuju otvorene sukobe, dok se u stvarnome životu pripovjedački serijski modeli kopiraju tako da se po-jedinac ili skupina poistovjećuju s fikcijskim junacima.³

LEJLA PANJETA:
SAPUNICE,
TELENOVELE
I SERIJALI:
POPULARNOST
TURSKIH SERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 "Posljednje dvije epizode serije *Gümüş* [*Gumuš*, 2005-07], prikazane 30. kolovoza 2008. godine, privukle su 85 milijuna gledatelja na području Bliskoga istoka i sjeverne Afrike, od čega 50 milijuna žena (...) Seriju je svakodnevno pratilo gotovo 30 milijuna gledatelja (...) Citirane su turske dnevne novine *Hürriyet* u kojima je objavljeno da su sapunice pridonijele većem utjecaju zemlje u inozemstvu, posebice na Balkanu i na Bliskom istoku, unapređujući takozvanu meku moć turske diplomacije. Prema dnevnom listu *Hürriyet*, ove godine gledano je više od 100 turskih televizijskih sapunica u više od 20 zemalja te je ostvaren prihod od više od 60 milijuna dolara." (Al Tamimi, 2012)

3 Sapunice su vrlo popularne u Turskoj i jedan su od najvažnijih izvoznih proizvoda zemlje, kako iz

perspektive profita tako iz perspektive odnosa s javnošću. Prije nego što se brodom Mavi Marmara pokušala dostaviti pomoć u Gazu u svibnju 2010, turske sapunice prikazivale su tursku solidarnost s Palestincima, često tako što su blatile Izraelce. Serija *Gümüş*, "koja se prikazivala na Kanalu D, postala je popularna u arapskom svijetu razmećući se turskom idealiziranom slikom o sebi kao narodu koji drži ravnotežu između islamskog identiteta i zapadnjačkih navika kao što su ispijanje vina i ljubljenje. Sapunice se dotiču ozbiljnih pitanja – život političkih zatvorenika, propast seoskoga života, uloga žene – s tipičnim insinucijama i melodramom." (Krajeski, 2012)

3. Politički i društveni utjecaj turskih serijala

Imajući u vidu velik broj recipijenata, u nekim društvenim krugovima javlja se zabrinutost oko povijesne, kulturne i političke neprikladnosti ili netočnosti u smislu događaja ili likova iz televizijskih serija. Takva zabrinutost dokazuje da su televizijske serije ozbiljno društveno pitanje. Ispijanje alkohola u serijama uznemirilo je kler jer je u islamskome svijetu konzumiranje alkohola strogo zabranjeno. Na jednom internetskom portalu piše:

“Ljudi su postavljali mnogobrojna pitanja o tome zašto u tim serijama nema više islamske kulture. Realno, drama o promišljanju čovjeka koji živi jedan čestiti, moralni život, klanja pet vakata namaza, posti, dijeli sadaku i zekat i ide na hadž, bila bi veoma dosadna, jer nema intriga, prevara, kocke. U tako trijeznom, osviještenom stanju, on ne može napraviti nikakav češći belaj. To bi bilo totalno nezanimljivo”, dodaje u šali turkologinja Šiljak-Jesenković. Sa novinarom agencije Anadolija podijelila je i jedan vic: “Kad su se Osmanlije povlačile sa Balkana, rekli su: ‘Vratit ćemo se, u serijama!’”

(Dervišević, 2012)

Ovaj zanimljiv komentar pokazuje da nema drame bez konflikta ili tenzija uzrokovanih težnjama likova. Istina je da nitko ne želi gledati sretne i obične ljude u serijama, filmovima ili u književnosti. To je zakon dramaturgije i serije se na tome temelje. Međutim, istina je da je alkohol pokretač društvenog konflikta izvan serije. Uspoređujući turske i latinoameričke serije, u kojima zbog kršćanske kulture alkohol nije zabranjen, ili uspoređujući serije s klasičnim književnim djelima, vidimo da konzumacija alkohola ne uzrokuje tragičnu sudbinu junaka.

Nakon premijere serije *Sulejman Veličanstveni* 2011. na turskoj televiziji

(...) kritičari su bacali jaja na jumbo plakate koji su reklamirali seriju, protestirali su ispred ureda produkcijske kuće i poslali više od 70.000 prigovora javnoj turskoj televizijskoj agenciji. Producenti serije skratili su scene ljubljenja i ublažili određene elemente.

(Rhode, 2012)

Baš kao i *Sulejman Veličanstveni*, jedna od prvih popularnih serija na Bliskome istoku *Gumuš*, prevedena na arapski kao *Noor* (svjetlo), bavi se sudbinama koje nisu uvijek u skladu s islamskom kulturom i vjerom.

*Neki muslimani pili su vino uz večeru i upuštali su se u predbračne spolne odnose. U jednom je slučaju junakinja iz serije pobacila. Glavni lik Muhannad bio je zgodan junak. Bio je nježan, pažljiv i vjeran suprug koji je podržavao svoju ženu u njezinoj karijeri modne dizajnerice i odnosio se prema njoj kao sebi ravnoj. Njihov uspješan brak – kombinacija tradicionalne vjernosti i suvremene neovisnosti – među ženama je bio popularan i predstavljao je nešto novo. Neke su arapske novine objavile da je serija za posljedicu imala razmirice pa čak i razvod braka u nekoliko zemalja (...). Preimenovana u *Noor*, sinkronizirana na kolokvijalni arapski jezik, s izbačenim nepristojnim scenama, serija je bila prava uspješnica. Za razliku od zapadnjačkih sapunica, tematizirala je proširenu obitelj, duboko ukorijenjenu tradiciju u Turskoj i u regiji. Prema MBC-ju, zadnji nastavak serije prikazan 2008. godine privukao je oko 85 milijuna gledatelja starijih od 15 godina, uključujući 50 milijuna žena, što je više od polovice odraslih žena u arapskome svijetu.*

(ibid.)



Scena iz serije
Polja nade
(*Hanımın*
Çiftliği,
2009-11)

U Saudijskoj Arabiji izrečena je fetva kojom se zabranjuje *Gumuš*, a serija je prozvana turskim sekularnim napadom na saudijsko društvo. Prema gore navedenom članku iz *Atlantica* (prenesenog putem Reutersa), vođa saudijskoga vjerskoga vijeća rekao je da vlasniku MBC-ja treba suditi zbog prikazivanja te serije, s mogućnošću izricanja smrtne kazne. Međutim, članak je zaključen konstatacijom da

(...) osim što krši kulturne tabue, serija dokazuje i nešto drugo: snažan gospodarski rast Turske (...) U svojim sapunicama Turska je istovremeno moderna, muslimanska i uspješna. Namjerno ili ne, producenti turskih sapunica stvaraju nove uloge, nove junake i nove kulturne norme u regiji koja prolazi strelovite promjene.

(ibid.)

Prema portalu *Emirates24/7*,⁴ stopa rastave braka kao i broj bračnih sporova u Ujedinjenim Arapskim Emiratima porasli su, a neki stručnjaci vide krivca u ovisnosti o televizijskim serijama. Uzimajući u obzir broj pristiglih zahtjeva, jasno je, tvrdi se na tom portalu, da je većina žena koje su gledale serije zapostavila svoju obitelj.

Za razliku od spomenutih kulturnih i vjerskih aspekata, još veći utjecaj turskih serija uz tragične posljedice pokazalo je ubojstvo petero ljudi u Jemenu, nadahnuto *Dolinom vukova*. Jemenac je pogubljen nakon što je ubio četiri muškarca i jednu ženu u pokušaju oponašanja te serije. Na izraelskim nacionalnim vijestima objavljeno je da je

LEJLA PANJETA:
SAPUNICE,
TELENOVELE
I SERIJALI:
POPULARNOST
TURSKIH SERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁴ <<http://www.emirates247.com/news/emirates/turkish-soap-opera-blamed-for-uae->

[divorces-2012-04-04-1.452235](http://www.emirates247.com/news/emirates/turkish-soap-opera-blamed-for-uae-divorces-2012-04-04-1.452235)>, posjećeno 1. listopada 2013.

(...) *Mohamed al-Ali al-Azab*, 31, priznao zločin prije pogubljenja te rekao da ga je nadahnula turska serija *Kurtlar Vadisi* (...) *Incident je započeo sukobom između al-Azaba i čovjeka kojemu nije utvrđen identitet u Dawranu u Jemenu, a za posljedicu je imao ubojstvo petero ljudi, uključujući i majku čovjeka kojemu nije utvrđen identitet.*

(Hirshfeld, 2012)

Politika također nije imuna na utjecaj turskih serija. Vođa grčke ekstremno desničarske stranke Zlatna zora otvoreno poziva građane na bojkot turskih serija. "Michaloliakos je rekao kako je sramota da se turske serije prikazuju u Grčkoj, koja ima jedinstveno kulturno naslijeđe. Nadalje je rekao da prijateljski odnosi između Turaka i Grka nisu na dobrobit Grčke i njezinih građana" (Kirbak, 2012). Serija *Dolina vukova* uzrokovala je i jedan politički sukob između Izraela i Turske. U seriji su agenti Mossada prikazani u negativnom svjetlu. Do eskalacije diplomatske krize između Jeruzalema i Ankare došlo je nakon što su prikazane scene u kojima Palestinke u izraelskim zatvorima postaju žrtve silovanja. Osim što su se žalili zatvorenici, "ministarstvo vanjskih poslova pozvalo je turskog veleposlanika u Izraelu na razgovor tijekom kojega je bio posjednut na nižu stolicu od one na kojoj je sjedio zamjenik ministra Daniel Ayalon te na taj način javno osramoćen" (Nahmias, 2012).

Potkraj ožujka 2012. u Srbiji su članovi ultradesničarskoga pokreta SNP Naši oblijepili plakate po cijelom Beogradu u znak prosvjeda protiv prikazivanja serije *Sulejman Veličanstveni*. Srpski povjesničari u medijima tvrde da je povijest u seriji iskonstruirana.⁵ Slična je situacija u emisijama i medijskim raspravama u Bosni i Hercegovini, u kojoj znanstvenici i povjesničari razgovaraju o netočnostima prigodom predstavljanja života u haremu i u osmanlijskome carskom dvorcu, pri čemu naglašavaju povijesnu ulogu junaka u seriji. "Magistar povijesti i stručni suradnik Instituta za povijest u Sarajevu (...) tvrdi da 'serija daje izvrnutu sliku događaja (...) i tvrdi da najvažniji političari u Turskoj nisu zadovoljni serijama'" (Dežulović, 2012: 11). Turski premijer Erdogan javno je osudio produkcijski tim *Sulejmana Veličanstvenog*. Prema internetskoj stranici novina *Today's Zaman* turski premijer naglasio je da je "njegova vlada izdala upozorenja produkcijskom timu te da se nada da će pravosudni mehanizmi ispravno odlučiti o seriji. Rekao je da pravosudna tijela moraju goniti one koji se izruguju vrijednostima naroda".⁶

Još je mnogo primjera uvlačenja fikcijskog sadržaja u svakodnevni život ljudi uz političke i sociološke posljedice. Ne možemo, međutim, zanemariti mnogobrojne pozitivne utjecaje televizijskih serija. Uz porast turizma, interes za učenje turskoga jezika (Dervišević, 2012), rast turskoga gospodarstva i politički utjecaj Turske na Bliskome istoku (Rohde, 2012; Kimmelman, 2010), mnoge spomenute serije koje su se prikazivale u Bosni i Hercegovini, Srbiji i Hrvatskoj osvajale su televizijske nagrade Antalya Television Awards, turske inačice američkoga Emmyja, a turski glumci primili su nagrade za svoj rad čak i u Vatikanu. Murat Yildirim je primjerice primio Međunarodnu nagradu Giuseppe Sciacca. Serija *Izgubljena čast* u američkim se klinikama koristi u terapeutske svrhe prilikom rada sa ženama žrtvama seksualnoga nasilja (Canikligil, 2012). Prema vijesti objav-

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

5 "Povijest Srba uvelike je lažirana. Beograd nije raširenih ruku dočekao Sultana. Naprotiv, 900 branitelja ubijeno je u obrani grada, a on nije bio romantični kralj, već surovi osvajač (...) Primjerice, 60 glava 'nevjernika' nabijenih na kolac čekalo ga je ispred šabačke tvrđave!" (Ilić, 2012)

6 <<http://www.todayszaman.com/news-299316-turkeys-pm-erdogan-slams-tv-series-about-ottoman-sultan.html>>, posjećeno 1. listopada 2013.



Beren Saat
kao Fatmagül
Ketenci u seriji
Izgubljena čast
(*Fatmagül'ün
Suçu Ne?*,
2010-12)

ljenoj na internetskim stranicama lista *Hürriyet*, turske će serije upozoravati na opasnost od potresa u Turskoj.⁷

Popularne i unosne televizijske serije dobra su platforma za promidžbu ideja od javnoga interesa ili isticanje socijalnih problema. Stoga se mnoge kampanje podizanja svijesti o različitim bolestima pojedinca ili društva, stereotipima ili predrasudama, mogu pojaviti u televizijskim serijama. Budući da moderna naracija prati svakodnevni život likova, televizijske serije savršeno su mjesto za popularizaciju određena kulturnoga konteksta. Gledatelji iz drugih kultura putem serija uče jezik, ali i doznaju o gastronomiji i kulturnim normama tijekom društvenih okupljanja i rituala kao što su vjenčanja, rođenja, pogrebi, izražavanje ljubavi i svakodnevna komunikacija. Primjerice, način na koji se dvoje ljudi pozdravlja s “dobar dan” u južnoslavenskim jezicima i kulturi poprilično je siromašan ako se uspoređi s turskim pozdravima. Napete epizode o svakodnevnim dramama turskih likova pridonose boljem razumijevanju kulture i ljudi te razbijaju stereotipe na diskretan i pozitivan način.⁸

LEJLA PANJETA:
SAPUNICE,
TELENOVELE
I SERIJALI:
POPULARNOST
TURSKIH SERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁷ <<http://www.hurriyetdailynews.com/TurkRadio.aspx?pageID=238&nID=25594>>, posjećeno 1. listopada 2013.

⁸ “Gledatelje privlače energični zapleti. Tajna dobre sapunice leži u tome da obuhvati sve ljudske radosti i nevolje, koje su obično veće od života. *Palača Asmalı* (*Asmalı Konak*), prva velika turska sapunica, počela se prikazivati 2002. godine. To je priča o uglađenoj urbanoj ženi koja se udaje i dolazi iz provincije u obitelj koja živi u staroj palači. Ondje se suočava sa starom Turskom koju je većina gledatelja ostavila za

sobom tek jednu generaciju prije: krvne osvete, djeca rođena izvan braka, gorko rivalstvo među ženama u kući. Serija *Noor*, koja istu temu okreće naopačke, priča je slična *Pepeljugi* u kojoj se djevojka sa sela udaje za bogata i zgodna muškarca iz Istanbula, izlazi na kraj sa zlom majkom i zaovom, i (otkriva se ključna komponenta u raspletu) spašava obiteljsku tvornicu tekstila. Prošlogodišnja sezona turskih serija bila je provokativnija: 1001 noć (*Binbir Gece*) prati udovicu koja je prisiljena spavati sa šefom da bi dobila lijek za sina koji boluje od leukemije; serija *Strasti Orijenta*

4. Postmodernistička žanrovska transgresija

Serijali koji žanrovski prate liniju melodrame te temelje priču na ljubavnim intriga dobivaju naziv sapunice (*soap opera*) zbog reklama sredstava za čišćenje na američkom radiju gdje je žanr rođen. Pogrdne konotacije naziva proizlaze iz ironije jer su elementi svakodnevnog života tretirani u tragičnim i preuzvišenim kodovima opere. Ova forma prvobitno nastaje na radiju 1930-ih da bi kulminaciju doživjela na američkoj televiziji od 1940-ih godina nadalje. Kad govorimo o televizijskim žanrovima, postoji jasna razlika između obične dramske serije i sapunice. Sapunica je posljedica sretnoga braka komercijalnih obilježja medijske industrije i dramske naracije serija. Nova epizoda moguća je zahvaljujući otvorenome kraju koji upućuje gledatelje na sljedeći nastavak. U 1960-ima bile su to interne obiteljske drame bogatih, a serija *Naši najbolji dani* (*Days of Our Lives*, 1965-) uvodi zaplete u kojima je glavni lik liječnik. Ta je novina začetak današnjih serija koje su usredotočene isključivo na bolničko okruženje.⁹ Međutim, sapunice će tek dvadeset godina kasnije postati žanrovski hibridi. To će se dogoditi kada prostrane unutarnje prostore bogataških kuća, kao konotacije moći, zamijene skromniji interijeri i likovi iz srednjega sloja čiji se zapleti ne vrte tek oko obitelji, već se grade i izvan doma, na radnome mjestu.

Važno je naglasiti da iako sapunica može imati nadnaravne elemente, kao što je gotička sapunica iz 1960-ih *Sjene tame* (*Dark Shadows*, 1966-71), s vampirom kao junakom, ključna razlika između serija kao što je današnja *Okus krvi* (*True Blood*, 2008-14) i ranijih sapunica nije samo u tehničkoj kvaliteti produkcije (karakteristike sapunice: osvjetljenje u tri točke, scene koje završavaju dramatičnom stankom i krupnim kadrovima, raskoš interijera, načelno lošija kvaliteta slike od slike igranih filmova i mini televizijskih serija), već i u narativnoj strukturi i obilježjima televizijske industrije. Obje forme, telenovela i sapunica, razvile su se kao melodramatične priče od samih početaka radijskoga emitiranja s ciljem da se ujedini kulturni prostor, no tek 1980-ih latinoamerička telenovela postaje popularna širom svijeta. Temeljne žanrovske razlike između telenovele i sapunice su sljedeće:

- telenovela ima ograničeno trajanje (obično 7 mjeseci), dok sapunica ima neograničeno trajanje;
- telenovela je proizvod izmišljen za *prime time*, dok sapunica nije nužno *prime time* proizvod;
- u osnovi temeljnog zapleta telenovele jest ljubav;
- telenovela se strogo drži strukture melodrame sa sretnim završetkom;
- zlo, prepreke, intrige, prijevare i nevjera teškoće su koje će na kraju telenovele jamčiti uspjeh protagonista (postoji snažan vjerski i kulturni imperativ – “križni put”), dok su u sapunici ti dramski alati izmišljeni da bi se stvorila napetost;
- glavni likovi telenovele pripadaju srednjemu sloju, propagira se nacionalizam i prikazuje razlika između društvenih slojeva, dok je u sapunicama primarno pitanje intriga među bogatima;
- telenovela ocrtava razlike i promiče timski rad, dok sapunica teži unificiranju i globaliziranju kroz individualizaciju.

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

(*Aşk-ı Memnu*, 2008-10) vrtlog je ubojstava, izdaja i preljuba u kojem su glavni likovi nemoralna majka i kći obuzeta glađu za osvetom.” (Matthews, 2012)
9 Godine 1974. uspješni pisac i student medicine Michael Crichton zamišlja sapunicu koja se odvija

u bolnici, no njegov scenarij tek je dvadeset godina kasnije, zahvaljujući i suradnji sa Stevenom Spielbergom, pretočen u svjetski poznatu seriju *Hitna služba* (*ER*, 1994-2009).

“Dva su temeljna narativna tipa sapunica: ‘sapunice otvorenog tipa’ u kojima nema krajnje točke prema kojoj se radnja kreće te ‘sapunice zatvorenog tipa’ u kojima, bez obzira na tromost procesa, radnja naposljetku završava” (Allen). Pri klasifikaciji žanrova potonje bi bilo točnije nazvati telenovelama. Međutim, samo ovakvo razlikovanje nije dovoljno za klasifikaciju. Danas čak i serijali koji imaju pet ili više sezona, a koji bi se mogli svrstati u melodramsku narativnu strukturu sapunice, ne dobivaju ovaj “pogrdan” naziv, već ih se prema tematskim obilježjima označava hibridnim nazivima: serija za mlade, vampirska serija, povijesna drama, akcijska serija, policijska serija, detektivska serija, kriminalistička serija, itd. Sapunice su potaknule nastanak velikoga broja mješovitih žanrova koji su se pojavili nakon što su se određene teme iscrpile u klasičnim žanrovima. U ovome kontekstu žanr ne određuju tek samorazumljivi elementi narativa, već i pravila koja se odnose na televizijsku distribuciju te ugovori o prikazivanju sklopljeni s produkcijskim kućama i marketinškim agencijama. Ključno je uzeti u obzir narativne komponente turskih serija. Uklapaju li se one doista u narativne modele sapunica?

Turske serije prikazuju se u Bosni i Hercegovini svakodnevno u različita doba dana, obično u *prime time* terminu. No u Turskoj se iste serije prikazuju na drugačiji način: jedanput na tjedan, pri čemu epizoda traje barem 90 minuta i u smislu dramaturgije i režije nalikuje na igrani film. Stoga, povrh već spomenutih obilježja žanra, potrebno je analizirati strukturu zapleta i razvoj likova da bi se odredila žanrovska klasifikacija.

Osnovna obilježja telenovele sljedeća su: ljubav je temeljni zaplet i sukob; radnja ima melodramski diskurs; dramaturgija se gradi oko junaka, negativca i junakinje; sretan završetak – vjenčanje (Panjeta, et. al., 2005; Mazziotti, 1996). Razvoj likova i zapleta u telenoveli usporediv je s biblijskim alegorijama križnoga puta, muke Isusa Krista te kraljevstva nebeskoga. One koji pate u ovome životu čeka nagrada u raj. Takav vjerski dualistički koncept pravde i patnje za života nije prisutan u islamskome svijetu. Međutim, kršćanska je filozofija u temelju narativnog diskursa melodrame i telenovele.

Žanrovska obilježja turskih serija ne uključuju nužno sretan završetak. Neka se dogodi upravo suprotno. Serija završava tragično iako je melodramska narativna struktura nagoviještala sretan kraj. Najbolji primjer za to jest tragičan kraj glavnoga junaka Halila kojega neprijatelj ubija na samome kraju serije *Bijeg / Ljubav i osveta (Menekşe ile Halil, 2007-08)* utemeljene na ljubavnome zapletu. Uz činjenicu da junaci i zapleti nadilaze uobičajene klišeje, postoje i mnoge varijacije vezane uz ranije spomenuta obilježja sapunica i telenovele. Stoga turske serije ne možemo smatrati telenovelama jer ovdje sam žanr prolazi proces formiranja i krši neke od najvažnijih odrednica žanra telenovele.

Altman (1999: 42-54) definira “žanr kao proces” te pojašnjava da mješovita obilježja klasičnih žanrova proizlaze iz pobune protiv klasicizma koja je bila karakteristična za romantizam. “Ono što doživljavamo kao mješavinu otprije postojećih žanrova često nije ništa drugo doli tekuća lavina novoga žanra koji je još u procesu stvaranja” (Altman, 1999: 143). Nadalje, mješoviti je žanr i posljedica postmodernističkih nazora. Možda možemo reći da je sapunica doživjela postmodernističku transgresiju i pretvorila se u novi mješoviti žanr dramskoga serijala, za što su dobar primjer turske serije. Međutim, tu nemamo novi žanr, već hibrid koji spaja narativnu strukturu televizijskih serija i norme televizijskoga prikazivanja sa strukturom klasičnih narativa. Neke turske serije temelje se na klasičnim književnim djelima ili na uspješnim romanima. Primjeri takvih adaptacija su sljedeći: serija *Kad lišće pada (Yaprak Dökümü, 2005-10)* temelji se na romanu Reşata Nuriya Güntekina iz 1930; serija *Izgubljena čast* adaptacija je romana Vedata Turkalija te istoimenoga filma iz 1986; *Potruga za pravdom (Kesanlı Ali Destanı, 2011-2012)* je ekranizacija najpoznatijega istoimenoga turskoga mjuzikla iz 1964; scenarij serije *Polja nade* temelji

LEJLA PANJETA:
SAPUNICE,
TELENOVELE
I SERIJALI:
POPULARNOST
TURSKIH SERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Scena iz serije
1001 noć
(Binbir Gece,
2006-09)

se na romanu *Hanımın Çiftliği* Orhana Kemala (Mehmet Raşit Ögütçü) iz 1961; serija *Kismet* adaptacija je popularnog istoimenoga romana Reşata Nurija Güntekina iz 1923; serija *Ezel* nadahnuta je romanom *Grof Monte Cristo* francuskoga pisca Alexandrea Dumasa; serija *Leyla ile Mecnun* (2011-13) adaptacija je poznate arapske ljubavne priče *Lejla i Medžnun*; serija *Şubat* (2012-13) temelji se na bajci *Ljepotica i zvijer*.

U slučaju turskih serija potrebno je sagledati ne samo naraciju, koja se za razradu scenarija služi klasičnim obrascima, već i način režiranja i razvoj likova. Uporaba filmskoga jezika u turskim serijama razlikuje se od uporabe filmskoga jezika u telenovelama:

- pokretna kamera, kadrovi snimljeni pokretnim kolicima, odnosno kamerom u pokretu;
- kreiranje dijaloga nestatičnom i netipičnom linijom pogleda;
- krupni planovi u funkciji radnje, a ne nemotiviranog stvaranja napetosti;
- usporena snimka, pretapanje i druge tehnike filmske montaže slijede osnovni zaplet tako što se njima gradi napetost i iščekivanje, potpuno su opravdani fabulom;
- glazba u svojstvu potpore radnji kao što je često slučaj u igranom filmu;
- *deus ex machina* i junaci “zli po sebi” nisu uobičajeni;
- sofisticiraniji razvoj likova i adekvatna gluma;
- priča temeljena na mimezi, razrješenja su bliža stvarnosti jer se likovi ne dijele na dobre i zle, već zaplet pokreću posljedice njihovih djela.

Osnovni čimbenik koji turske serije razlikuje od telenovela jest životnost priča i način tehničke realizacije. Likovi nisu zadani, već su prikazani u razvoju, baš kao u kanonskim djelima književnosti. Tolstojevski junaci i šekspirijanski zapleti smješteni su u kontekst svakodnevnog života, raspleti se ne oslanjaju na *deus ex machina*. U turskim serijama, za razliku od sapunica i telenovela, zastupljeni su elementi svakodnevnog života i tragedije. U seriji *Izgubljena čast* kaže se kako Fatmagül (silovana djevojka) ima snažno srce, na što ona odgovara: “Moram ga imati da bih preživjela.” Ovdje pokretačka sila nije zadani lik, već lik koji se preobražava iz nježne djevojke u snažnu ženu, Nema prostora patosu koji je svrha samomu sebi, radnju pokreće potreba za preživljavanjem. “Priče se ne bave ničim osim sukobom između ‘tmine’ i ‘svjetla’” (Booker, 2004: 700). Negativni likovi u turskim pričama nisu posve negativni *per se*. Mogu podsjetiti i na antičke

junake koji su zbog svoga ponosa ili bahatosti (prkosni ponos) uhvaćeni u mrežu svojih radnji i doživljavaju tragičan kraj. U okviru osnovnih klišeja narativa o dobru i zlu turske serije nude nam novi uvid u stare obrasce klasične dramaturgije.

S engleskog prevela Sandra Palihnić

LITERATURA

Allen, Robert C., "Soap Opera", *Museum of Broadcast Communication*, <<http://www.museum.tv/eotv/soapopera.htm>>, posjećeno 1. listopada 2013.

Al Tamimi, Jumana, 2012, "Challenge of the Turkish Soap Operas", *Gulf News*, <<http://gulfnews.com/business/features/challenge-of-the-turkish-soap-operas-1.1002249>>, posjećeno 1. listopada 2013.

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

Aristotel, 2002, *Poetika: O pjesničkoj umjetnosti*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd: Dereta

Booker, Christopher, 2004, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, London / New York: Continuum

Canikligil, Razi, 2012, "Mary'ye 'Kerim' terapiji", *Hürriyet*, <<http://www.hurriyet.com.tr/planet/20070921.asp>>, posjećeno 1. listopada 2013.

Dervišević, Fata, 2012, "Turska TV industrija – turske serije", *TV Novele Serbia*, <<http://tvnovele.motion-forum.net/t11589-turska-tv-industrija-turske-serije>>, posjećeno 7. prosinca 2013.

Dežulović, Boris, 2012, "Suljo Veličanstveni", *Oslobođenje*, 30. kolovoza, str. 11

"Famous TV series to air earthquake scenes to raise awareness", *Hürriyet Daily News*, <<http://www.hurriyetaidailynews.com/TurkRadio.aspx?pageID=238&nID=25594>>, posjećeno 1. listopada 2013.

Fiddy, Dick, 2010, "The Cult of Cult TV?", u: Abbott, Stacey (ur.), *The Cult TV Book*, London / New York: I. B. Tauris

Hirshfeld, Rachel, 2012, "Turkish Soap Opera Inspires Murder, Clerics Blame 'West'", *Arutz Sheva*, <<http://www.israelnationalnews.com/News/News.aspx/157781#.UTPCr613uSo>>, posjećeno 15. prosinca 2013.

Ilić, Nataša, 2012, "Istorijski falsifikat: 'Romantični Sulejman nabijao srpske glave na kočeve!'", *Telegraf*, 7. ožujka, <<http://www.telegraf.rs/vesti/104524>

istorijski-falsifikat-romanticni-sulejman-nabijao-srpske-glave-na-koceve>, posjećeno 15. lipnja 2012.

Jasmina, Mina, 2012, "Turska TV industrija – turske serije", *Forum.hr*, <<http://www.forum.hr/showthread.php?t=738745>>, posjećeno 23. studenog 2013.

Kasapović, Mirjana, 2012, "Sulejman Veličanstveni ponovno pokorio Balkan", *Večernji list*, 8. rujna, <<http://www.vecernji.hr/vijesti/sulejman-velicanstveni-ponovno-pokorio-balkan-clanak-450882>>, posjećeno 10. rujna 2012.

Kearney, Richard, 2009, *O Pričama*, Zagreb: Jesenski i Turk

Kimmelman, Michael, 2010, "Turks Put Twist in Racy Soaps", *The New York Times*, 17. lipnja, <http://www.nytimes.com/2010/06/18/arts/18abroad.html?_r=0>, posjećeno 1. listopada 2013.

Kirbaki, Yorgo, 2012, "Greek neo-Nazi party calls for boycott to Turkish soap operas", *Hürriyet Daily News*, 5. kolovoza, <<http://www.hurriyetaidailynews.com/greek-neo-nazi-party-calls-for-boycott-to-turkish-soap-operas-.aspx?pageID=238&nid=27098>>, posjećeno 17. studenog 2013.

Krajeski, Jenna, 2012, "Turkey: Days of Their Lives", *The Pulitzer Center on Crisis Reporting*, 30. ožujka, <<http://pulitzercenter.org/reporting/turkey-diyarbakir-kurdish-roles-soap-opera-politics-ayrilik-olmasaydi>>, posjećeno 14. listopada 2013.

Matthewes, Owen, 2011, "The Arab World's 'Dallas'", *Newsweek (Atlantic Edition)*, 12. rujna, god. 158, br. 11, str. 4.

Mazziotti, Nora, 1996, *Industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires: Editorial Paidós

Nahmias, Roee, 2012, "Palestinian women outraged over Turkish TV series", *Ynetnews*, 4. lipnja, <<http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3872384,00.html>>, posjećeno 27. prosinca 2013.

Panjeta, Lejla; Mazziotti, Nora; Spahić, Besim; Sánchez, Lorena, 2005, *Telenovela – fabrika ljubavi: Uvod u žanr i produkciju*, Sarajevo: Naklada Zoro

Rohde, David, 2012, "The Islamic World's Culture War, Played Out on TV Soap Operas", *The Atlantic*, 9. ožujka, <<http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-islamic-worlds-culture-war-played-out-on-tv-soap-operas/254247/>>, posjećeno 17. lipnja 2013.

"Turkey's PM Erdoğan slams TV series about Ottoman sultan", 2012, *Today's Zaman*, <[http://www.todayszaman.com/news-299316-turkeys-pm-](http://www.todayszaman.com/news-299316-turkeys-pm-erdogan-slams-tv-series-about-ottoman-sultan.html)

[erdogan-slams-tv-series-about-ottoman-sultan.html](http://www.todayszaman.com/news-299316-turkeys-pm-erdogan-slams-tv-series-about-ottoman-sultan.html)>, posjećeno 1. listopada 2013.

"Turkish soap opera blamed for UAE divorces", 2012, *Emirates 24/7*, 4. travnja, <<http://www.emirates247.com/news/emirates/turkish-soap-opera-blamed-for-uae-divorces-2012-04-04-1.452235>>, posjećeno 1. listopada 2013.

UDK: 791.633-051SCHMIDT, B."2001"

Sergej Lavrentjev

O Schmidtu: iz Rusije s ljubavlju

SAŽETAK: Dotičući povijest sovjetskog društva, kinematografije i filmske kritike te recepciju jugoslavenskog i "blokovskog" filma u SSSR-u, autor putem filmova Vinka Brešana *Maršal*, Krste Papića *Priča iz Hrvatske* te, ponajprije, Branka Schmidta *Kraljica noći* dekonstruira svoj raniji zamišljaj Jugoslavije u smjeru kontekstualnoga razumijevanja redateljskih poetika nastalih u njezinim okvirima.

1. Uvod

Početak 1990-ih u jednom od svojih članaka, kojih je tada još bilo mnogo, napisao sam da filmski kritičar nipošto ne smije poznavati režisera, a kamoli biti mu prijatelj.* Kritičarevo je mjesto u kinodvorani – a ne za stolom u domu tvorca umjetničkih filmova. Samo u tom slučaju zajamčena je nepristranost i izostanak predrasuda u onome što će napisati. Prošlo je otada gotovo petnaest godina. Dakako, u teoriji je uvjerljivost navedenoga i dalje neosporna. Međutim, postoji i praksa.

Filmske kritike više nema. Postoje novinari koji pišu o filmu zbog stjecaja okolnosti. Ako će sutra trebati pisati o cirkusu ili o stanju javnih nužnika, novinari će se smjesta prebaciti na novi zadatak. Osobito ako će se bolje plaćati. Među onima koji danas pišu o filmu ima dvoje-troje ljudi u čijim se tekstovima čak mogu naći originalne ideje. Ali to su iznimke koje potvrđuju današnje pravilo prema kojem za pisanje osvrta nije potrebno čak ni pogledati film. Postoji internet. Klikni i dobit ćeš rezultat! Ostaje samo prevesti s engleskoga i izraziti se na svome jeziku u skladu sa svojim jezično-

stilskim mogućnostima. To i ne bi bilo tako strašno kad bi se odnosilo samo na situaciju u Rusiji. O ne! Čini se da je, barem kad je riječ o zemljama koje su se oslobodile komunizma, slika svugdje ista. Naravno, u Mađarskoj i Poljskoj, u Češkoj i Hrvatskoj, još su živi oni koji se sjećaju što točno znače riječi "filmska kritika". Ti ljudi čak i dalje pišu tekstove i sudjeluju na simpozijima. Ali ti pisani i usmeni referati više se nikoga ne tiču i ni na što ne utječu. A što da u ovom vrlo novom svijetu rade oni čija je predodžba o filmu nastala u kinu, a ne pred televizijskim ekranom? Oni koji vještinu filmske režije ne ocjenjuju prema utrsku na blagajnama i primjeni računalnih efekata, spotovskoj montaži i slijepom poštovanju političke korektnosti? Pa isto što i prije. Neka govore i pišu. Makar ih ne slušali. Makar im se smijali. Dužni smo poslije sebe ostaviti svoje shvaćanje filmske umjetnosti i onih koji su tu umjetnost stvarali i stvaraju.

Čak i ako su nam prijatelji.

2. Prvi dio – Pula, Soči i Kraljica noći

Redatelja Branka Schmidta upoznao sam posve slučajno. U proljeće 2002. kao direktor programa Međunarodnoga filmskoga festivala u Sočiju birao sam filmove za natjecateljski program. Jednom prigodom kolege su mi javili da je u ured stigla pošiljka iz Zagreba s filmom koji nam za program nude Hrvati. Ta me vijest nije obradovala. Prvo, zato što sam pomislilo kako film vjerojatno ne valja ako je poslan

* Napomena: Tekst je ulomak iz rukopisa autorove knjige *O Schmidtu: iz Rusije s ljubavlju* dovršenog

2012. godine. Ovdje se po prvi puta objavljuje na hrvatskom jeziku.



Prizor iz filma
Kraljica noći
(2001) Branka
Schmidta

izvaninstitucionalno. A drugo, zato što nisam volio i još uvijek ne volim gledati filmove izvan kina. Čak i kao izbornik uvijek nastojim na sve moguće načine izbjeći video. No kad sam uzeo kasetu u ruke i pročitao sažetak, odmah sam se zainteresirao. Radnja filma zbivala se 1968. u jugoslavenske gradiću gdje se svi pripremaju za Titov posjet, a glavni je junak mladić koji stupa u život i muče ga osobni problemi koji s visokom politikom nemaju veze. Pustio sam kasetu, brzo se uvjerio u ono što sam već slutio – nije zanimljiva samo fabula, nego i njezino umjetničko uobličavanje – i odmah poslao u Zagreb službeni poziv filmu i redatelju.

Potom je započela dugotrajna i čudna prepiska. Prvo su javili da redatelj filma ne može doći na cijeli festival. Doći će samo na pet dana. Zatim su priopćili da će doći na tri dana. Na koncu se ispostavilo da će redatelj *Kraljice noći* (2001) posjetiti Soči samo na jednu večer i jutro. Predstaviti će film, održati konferenciju za novinare i otići.

“Čudan je taj Branko Schmidt!” – govorili smo jedni drugima. I donekle sam čak bio znatiželjan da vidim čovjeka koji je prošao nimalo

lak put iz Zagreba preko Moskve do Sočija samo kako bi se susreo s gledateljima prije projekcije filma i ujutro nakon festivalske premijere. Obratio nam se prije filma, na konferenciji odgovorio na pitanja novinara pa, prema planu, otputovao kući. No prije odlaska slučajno sam ga sreo u jednom od kafića hotela Žemčužina.

– *Zašto sjedite tu? Izadite, okupajte se u moru. Imate još par sati do polaska.*

– *Nećete me zadiviti morem. Kod nas u Puli more je predivno. Niste bili na našem nacionalnom festivalu?*

– *A još se održava? Nikad nisam bio u Puli, ali još u mladosti čitao sam u časopisima Sovetskij ekran i Iskusstvo kino izvještaje sovjetskih kritičara o tome kakve revizionističke filmove snimaju jugoslavenski drugovi.*

– *Početakom 1990-ih festival je bio u krizi. No sad je obnovljen kao smotra hrvatskoga filma. Hoćete li doći?*

– *Svakako. Ostvario bih mladenački san koji se činio neostvarivim.*

– *Onda čekajte poziv. Adresu imam.*

Takvim se razgovorom završilo naše slučajno upoznavanje. U tom dijalogu nije bilo ničega neuobičajenog. Na međunarodnim festivalima tako svi razgovaraju sa svima. Pozivaju jedni druge na svoje filmske svečanosti, a poslije praktički nitko nikome te pozive ne potvrđuje. Kao u ljubavnim romanima. Sreli su se, sklopili poznanstvo, svidjeli se jedno drugomu, a potom se razišli i zaboravili. No, tada sam bio čvrsto uvjeren da ću se mjesec dana poslije završetka moga festivala naći u gradu u kojemu su drugovi Jurenev, Pokrovski i drugi stupovi sovjetske filmske kritike bili primorani gledati filmove čiji autori nisu vjerovali u “snagu mira, napretka i socijalizma”.

To mi je jamčila smirena ozbiljnost moga sugovornika. Još sam dan ranije, prije projekcije u natjecateljskom programu, govorio Branku o svojoj odbojnosti prema videu, sumnji u “spontane” filmove i rekao mu da ću s gledateljima prvi put pogledati cijelu *Kraljicu noći*. Nakon projekcije uputio sam redatelju tople riječi, koje je on zacijelo s užitkom slušao. Zapravo je sve to, da tako kažem, lirika. Dobio sam poziv za Pulu jer je Branko Schmidt tada bio na određenom društvenom položaju. To sam saznao tek nakon što sam stigao u poznato hrvatsko turističko središte...

No vratimo se *Kraljici noći*. Videokasetu s filmom nisam pogledao do kraja ne samo zbog odbojnosti prema televizoru. I ne samo zato što sam brzo uvidio umjetničku vrijednost toga djela. Nisam si htio uskratiti užitak – radnja će mi otkriti svoje tajne u kinodvorani. Stvar je u tome da su mi se filmovi poput *Kraljice noći* uvijek sviđali. U Sovjetskom Savezu za takav tip filma postojao je propagandni kliše: “čovjekova je sudbina narodna sudbina”. Službeni je komunizam smatrao da filmovi koji razotkrivaju karaktere pojedinih predstavnika naroda obavezno moraju odražavati u tim karakterima kretanje cijele zemlje prema svijetloj budućnosti. U okvirima toga partijskoga stava snimljene su stotine nepotrebnih filmova koji su danas potpuno i zasluženo zaboravljeni.

No katkad je bilo i pravih remek-djela filmske umjetnosti koja navedenom pravilu nisu nimalo proturječila. Možda su samo malo skretala s “opće partijske linije”. *Balada o vojniku* (*Баллада о солдате*, Grigorij Čuhraj, 1959) recimo. Ili *Ždralovi lete* (*Летят журавли*, Mihail Kalatozov, 1957). Ili *Čovjekova sudbina* (*Судьба человека*, Sergej Bondarčuk, 1959).

Do sličnih visokoumjetničkih “odstupanja” obično je dolazilo kad bi KPSS popuštao svoju sveprisutnu kontrolu i na kratko vrijeme davao umjetnicima slobodu barem kad je riječ o tumačenju njegovih direktiva. No ta razdoblja nisu dugo trajala. Veliki filmovi nastali u to doba ili su se prešućivali, ili se tumačili u nužnom ideološkom ključu, a pravilo “čovjekova je sudbina narodna sudbina” donosilo je bezbrojne beznačajne filmove s naslovima *Njurkin život* (*Нюркина жизнь*, Anatolij Bobrovskij, 1971), *Kod nas u tvornici*, *Obitelj Ivanov* (*Семья Ивановых*, Aleksej Saltikov, 1975). Međutim, još u godinama mladenačke kinomanije postalo mi je jasno da se u filmovima koji su se snimali u europskim socijalističkim zemljama situacija označena riječima “čovjekova je sudbina narodna sudbina” katkad uopće ne razrješava onako kako su to propisivale partijske direktive. Naravno, filmove koji su u SSSR-u bili proglašeni revizionističkima, građani zemlje Sovjeta nisu mogli gledati. O ekraniziranim pričama s jasno izraženom antisocijalističkom notom doznawali smo iz raskrinkavajućih tekstova u časopisima i novinama. No katkad su se – zbog previda vlasti u razdobljima kratkotrajnih proplamsaja liberalizma – u Sovjetskom Savezu ipak prikazivali filmovi čiji se sadržaj mogao tumačiti na razne načine. *Pepeo i dijamant* (*Popiół i diament*, 1958) Andrzeja Wajde, *Obiteljski život* (*Życie rodzinne*, 1970) Krzysztofa Zanussija, *Otac* (*Apa*, 1966) Istvána Szabóa, *Zvijezde i vojnici* (*Csillagosok, katonák*, 1967) Miklósa Jancsóa, *Odstupanje* (*Отклонение*, 1967) Griše Ostrovskoga i Todora Stojanova... Dok gledate te filmove, ne možete ne pomisliti kako čovječja sudbina u socijalizmu ni-

SERGEJ
LAVRENTJEV:
O SCHMIDTU:
IZ RUSIJE S
LJUBAVLJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

pošto nije uvijek sretna i vesela. Naprotiv. Zadubljujući se u životne sukobe svojih junaka, istaknuti redatelji iz europskih socijalističkih zemalja sa svom su umjetničkom uvjerljivošću pokazivali da složenost tih pojedinih sudbina nije slučajna. U njoj se očitovala dvostrukost, nezrelost pa čak i – tko bi to pomislio! – pokvarenost društva u kojem se zbiva radnja filma.

Ljudi u Sovjetskome Savezu bojali su se razmišljati o tome. No smjeli su to osjećati, ako se nikome ne povjeravaju. Upravo iz tih osjećaja rodila se moja ljubav prema kinematografijama država koje je nakon Drugoga svjetskoga rata podjarmio SSSR. Tek u doba perestrojke uspio sam podijeliti svoje osjećaje sa sovjetskim gledateljima i čitateljima i uvjeriti se da su milijuni ljubitelja filma solidarni sa mnom.

Nije slučajno što nabrajajući neke značajne istočnoeuropske filmove iz komunističkoga razdoblja nisam naveo nijedan snimljen u Jugoslaviji. Otkad je Hruščov normalizirao sovjetsko-jugoslavenske odnose pa do kraja 1980-ih, mi u SSSR-u bili smo čvrsto uvjereni da se u Jugoslaviji snimaju isključivo partizanski filmovi. Tijekom više od 30 godina u Sovjetskom Savezu prikazivalo se svega nekoliko filmova sa suvremenom tematikom snimljenih u svim republikama bivše Jugoslavije. Uzmimo, primjerice, katalog filmova iz glavnog fonda u distribuciji u Sovjetskom Savezu za 1972. U njemu je navedeno 26 jugoslavenskih filmova. Filmova čija se radnja zbiva u suvremenoj Jugoslaviji svega je šest. Od tih šest jedan je krimić, a jedan komedija. Ostaju četiri “problemska” filma. Novi katalog. Za 1980. Dvadeset filmova snimljenih u Jugoslaviji. Suvremenih je priča sedam. No, pet od njih govore o djeci i tinejdžerima, a samo dva filma dotiču stvarne probleme “života odraslih”.

Rječite brojke, zar ne? Ali to još nije sve.

Partizanski vesterni *Diverzanti* (Hajrudin Krvavac, 1967), *Dvostruki obruč* (Nikola Tanhofer, 1963), *Most* (Hajrudin Krvavac, 1969 – sovjetski naslov glasi *Na Tigrovu tragu*), *Valter*

brani Sarajevo (Hajrudin Krvavac, 1972) postigli su velik uspjeh u SSSR-u, kao i pravi vesterni nastali prema knjigama Karla Maya u Jadran filmu u suradnji sa Zapadnim Nijemcima. Uostalom, filmove o Winnetouu, koji su stizali sa zakašnjenjem, i to ne svi i ne po redu, mnogi su sovjetski gledatelji smatrali američkima – slična produkcija iz SAD-a bila je u SSSR-u zabranjena. A “problemski” filmovi izlazili su u malom broju kopija, prikazivači su ih smatrali dosadnima i nepotrebnima. Prikazivači bi nominalno pustili te filmove na ekrane, a poslije nekoliko dana bi ih maknuli.

Ali ni to nije sve. “Problemske” filmove skraćivala je cenzura. Ustvari je takva bila sudbina svih stranih filmova posljednjih dvadeset godina Sovjetskoga Saveza, no cenzori su osobito pazili na ozbiljne filmove iz Jugoslavije. Naravno, uklanjale su se sve erotske scene. No k tome su se pri sinkronizaciji na ruski jezik mijenjali dijalozi i čak su cijeli dijelovi radnje mogli nestati iz sovjetske verzije zbog sumnje u revizionizam. A čak ni to nije sve. Potkraj 1960-ih u Sovjetskom Savezu ponestalo je filmske vrpce u boji. Cijelih pet godina svi strani filmovi stizali su na platna crno-bijeli. Potom su, nakon izgradnje nove tvornice, ipak odlučili i dalje uklanjati boju iz onih filmova na koje, po mišljenju prikazivača, “ljudi neće ići”. Tako da čak i ako su se dva-tri jugoslavenska filma i pojavila u kinima, bila je riječ o crno-bijelim “ostacima” u trajanju od 70 minuta, a povremeno se nije moglo shvatiti ni što se uopće zbiva na platnu.

No sovjetski narod nije se bunio. Među ostalim i zato što se nikad nije bunio. I zato što nije znao da u Jugoslaviji ima “problemskih” filmova. Nije ih očekivao iz te zemlje. Od Poljaka ih je očekivao. I od Mađara. Od Čeha i Slovaka do 1968. Prema Jugoslaviji postojao je poseban stav. Mama mi je 1970-ih ispričavala priču koju sad s užitkom prepričavam svim svojim prijateljima iz bivše Jugoslavije. Jedna mami-na prijateljica turistički je posjetila Jugoslaviju. Nakon povratka dugo nije mogla doći sebi.

Svima je govorila da je bila u raju. Prekrasna priroda, divni, dobrohotni ljudi, planine, more, sunce, sloboda i neuobičajena jeftinoća. Prošla je godina. Prijateljica je predala molbu da joj odobre ponovni posjet tom čarobnom mjestu. No odbili su je. "Bili ste jednom, dosta vam je! Ne možete dvaput putovati u kapitalističku zemlju!" U toj se rečenici odražavao stvarni stav i sovjetskog čelnništva i sovjetskog naroda prema Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji. Službeno se u nas ta zemlja smatrala socijalističkom državom koja gradi "svijetlu budućnost" uz određena odstupanja od klasičnog sovjetskog modela. Tita su katkad grdili zbog tih odstupanja, no pritom su na sve načine isticali prijateljski karakter međudržavnih odnosa.

Za običnog sovjetskoga čovjeka bilo je praktički nemoguće dospjeti u Francusku, Italiju ili Švedsku. O putovanju u Jugoslaviju taj prosječni sovjetski čovjek mogao je barem maštati. Među njegovim bliskim i manje bliskim poznanicima lako su se mogli naći ljudi koji su bili te sreće da putuju onamo. Jugoslavija je za nas bila onaj Zapad na koji se, uz sretan stjecaj okolnosti, na neko vrijeme čak moglo i otići. One malobrojne građane SSSR-a kojima su dopustili putovanje u Pariz ili London bilo je nemoguće potaknuti na otvoren razgovor. Naravno, svi su shvaćali da se život na Zapadu ne može usporediti sa životom u Sovjetskom Savezu. Ali nitko nije htio o tome govoriti naglas. Bojali su se. Kad je riječ o jugoslavenskim ljepotama, jugoslavenskoj slobodi, jugoslavenskim niskim cijenama, nije ih bilo tako strah.

Sjećam se kako sam, boraveći zimi 1981. u Narodnoj Republici Bugarskoj, stajao na jednom sofijskome raskrižju i gledao putokaz na kojem je pisalo "Beograd". "Zar ima takvih sretnika koji mogu skrenuti u tom smjeru i nakon nekog vremena naći se u bajnoj Jugoslaviji?! Hoću li ja ikada uspjati otputovati onamo?"

Nisam uspio! Osam godina poslije, u jeku perestrojke, ispričivao sam priču mamine prijateljice klasiku sovjetske filmske kriti-

ke, našem najvećem stručnjaku za Jugoslaviju Mironu Černjenku. "To je bio raj, naravno", rekao je Miron Markovič. "Sloboda kao na Zapadu, a život ne samo da je bio jeftiniji nego i lakši nego na Zapadu."

Riječju, i obične turistkinje, i znatizeljni studenti, i ironični intelektualci bili su jedinstveni u svome oduševljenju Jugoslavijom. Turistkinjama je bilo svejedno što kod nas nema "problemskih" filmova iz Jugoslavije. Studenti su znali da postoje, a intelektualci su neke čak i gledali. Ali ni oni se nisu toliko uzrujavali zbog toga što ih nema koliko, recimo, zbog borbe sovjetskih glasila s *Čovjekom od mramora* (Człowiek z marmuru, 1977) ili *Čovjekom od željeza* (Człowiek z żelaza, 1981) Andrzeja Wajde. Zanoseci se Jugoslavijom, gledajući jugoslavenske filmove "o ratu" i "o Indijancima", mi u Sovjetskom Savezu nikad se nismo previše osvrtnali na višenacionalnost Titove države. Nismo razmišljali o tome da su Zapadni Nijemci snimali svoje priče o Winnetouu u studijima Jadran filma, koji se nalaze u Zagrebu, a da su filmaši iz DDR-a snimali svoje "ideološki ispravne" vesterne uz pomoć sarajevskoga Bosna filma... Čak i to da je Tito bio Hrvat saznao sam tek kad je započeo krvavi rat...

Prvi sam se put našao u tada već bivšoj Jugoslaviji u prosincu 1994. Glasovita kinoteka slavila je jubilej, a mogao sam doputovati jer su Miloševićevu režimu upravo bile ukinute sankcije pa je beogradska zračna luka opet primala međunarodne letove. Nikad neću zaboraviti ulične šetnje s Ljubišom Samardžićem, kojega je prepoznao i kojemu se obraćao gotovo svaki prolaznik na kojega smo naišli. Restorani i kavane bili su puni ljudi. Ispred kinodvorana i divovskog zdanja Sava Centra pružali su se veliki redovi. Ali pogledi mojih srpskih prijatelja intelektualaca bili su tužni i malodušni. A i sam bivši glavni grad bivše prelijepe zemlje ostavljao je mučan dojam... U dvorani Instituta za film prikazivao se, nažalost preko videa, film Želimir Žilnika *Tito po drugi put među Srbima*

SERGEJ
LAVRENTJEV:
O SCHMIDTU:
IZ RUSIJE S
LJUBAVLJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

(1993). Nakon projekcije slijedio je razgovor s redateljem. Govorio je o tome kako je morao žurno pobjeći iz “rajske” SFRJ nakon izlaska filma *Rani radovi* (1969), koji je u Berlinu osvojio Zlatnoga medvjeda. Slušajući Želimira, sjetio sam se osjećaja koje je u meni izazvala *Priča iz Hrvatske* (1991) Krste Papića, koju sam gledao 1992. na filmskom festivalu u Montrealu. Radilo se o dvojici braće, od kojih je stariji 1971. također morao napustiti Jugoslaviju, a mlađi iskusiti sve čari života u obitelji pod nadzorom specijalnih službi. Otac ostaje bez posla zbog sina disidenta, a prva ljubav mladoga Ivana nailazi na prepreku u obliku djevojčina oca, koji ne želi da mu kći bude s momkom čiji brat ne samo da ne poštuje socijalističku državu nego se i smatra Hrvatom – ne Jugoslavenom.

Kada sam ujesen 1992. gledao Papićev film, iako sam uviđao njegove umjetničke vrline, ipak sam mislio da su svemoć Titovih specijalnih službi, baš kao i hrvatsko-srpski sukob, malo prenaplašeni u odnosu na ono što se događalo u stvarnosti. Jer Krsto Papić, jedan od klasika jugoslavenskoga filma, snimio je praktički prvi film nove neovisne države i naravno da je u radnji posebno obratio pozornost na one elemente u životu hrvatskoga društva koji su, u konačnici, i doveli do te neovisnosti. Da tadašnji osjećaji nisu bili neutemeljeni, uvjerio me sljedeći hrvatski film koji sam gledao. Bilo je to u srpnju 2000. na filmskom festivalu u Karlovym Varyma. Dupkom ispunivši veliku dvoranu hotela Thermal, gdje se u natjecateljskom programu prikazivao film Vinka Brešana *Maršal* (1999), gledatelji su reagirali tako veselo, tako vatreno, da mi je ta projekcija ostala u filmofilskome sjećanju kao jedna od najtoplijih.

Film je pripovijedao priču o jednom nevelikom otoku na kojem se najednom počne pojavljivati duh Josipa Broza Tita, pa maršalu odani veterani odluče stvoriti na povjerenom im području nešto poput rezervata socijalizma. Redatelj vrlo vješto niže događaje na ekranu u groteskan lanac, otvoreno nas zabavlja (spomenimo samo agente Mulderića i Skulića poslana

po zadatku na otok), ali u jednom trenutku, usred te zabave, one gledatelje koji su doživjeli “socijalističke draži” u stvarnom životu, najednom hvata jeza. I taj strah Brešan vješto koristi. Primoravši nas da se uistinu uznemirimo, ipak završava film... ne baš sretno, ali barem ne tragično. Vještina mladog hrvatskoga filmaša donijela mu je u Karlovym Varyma nagradu za režiju, a mene navela da razmislim o sljedećem. U Rusiji do dan-danas nije snimljena komedija o klasičnom socijalizmu sovjetskoga tipa. Satiričnih filmova “koji žigošu pojedine mane” bilo je mnogo. Znalo je među njima biti čak i dobrih. No tako vragolastog, objesnog ismijavanja kasarnske more u kojoj je gotovo cijelo stoljeće živjela šestina zemaljskoga kopna – nije bilo. Zašto?

Može biti samo jedan odgovor. Ta pošast još nije iskorijenjena.

U Hrvatskoj pak ponavljanje onoga što se dogodilo više nije moguće. I zbog toga je Vinko Brešan tako iskričavo veseo u svome filmu. A sudeći prema svemu i zbog toga što je “Titova diktatura” u SFRJ bila diktatura sa stajališta Francuza ili Britanaca. U usporedbi s onim što su doživjeli Rusi i Česi, Poljaci i Rumunji, poradak u socijalističkoj Jugoslaviji bio je ako ne rajski, onda posve podnošljiv. No, zašto bi ljude koji su živjeli u SFRJ to trebalo tješiti? Oni su bili u svojoj zemlji, a ne u Staljinovu SSSR-u ili Ceaușescuovoj Rumunjskoj. Oni žele poboljšati “svoj” život, razumjeti “svoju” povijest... Upravo takvim pokušajem razumijevanja bio je za mene film Branka Schmidta *Kraljica noći*.

U njemu ima komičnih trenutaka, i u radnji, i u glumi, i u redateljevu slaganju priče. Ali nema govora ni o kakvoj groteski u Brešanovu stilu. U njemu ima vrlo ozbiljnih političkih akcenata – ali one tragične note karakteristične za *Priču iz Hrvatske* nema. Od četiriju hrvatskih filmova koje sam bio u prigodi gledati tijekom deset godina neovisnosti bivše jugoslavenske republike Schmidtov film činio mi se najuravnoteženijim, najodmjerjenijim. I zato najznačajnijim.



Prizor iz filma
Kraljica noći
(2001) Branka
Schmidta

Dakle, 1968. godina. Osijek, grad na istoku Hrvatske, priprema se za Titov dolazak. Među ostalim priredbama, dogovorena je i veslačka utrka za momke. Natjecanje je trebao otvoriti sam Maršal. Favoritom utrke smatra se sedamnaestogodišnji Tomo. Funkcioneri otvoreno govore dečku da mora pobijediti i da će tako i biti, proslavit će rodni grad u očima velikoga vođe. No Tomo osim sportskih ima i drugih, mnogo ozbiljnijih problema. Kao prvo, momak je seksualno neiskusn, a razlog je ponajprije medicinske naravi. Momak je rođen s jednim testisom i osjećaj da nije potpuni muškarac uznemiruje ga kudikamo više nego opća strka zbog druga Tita i predstojeće utrke. Uznemiruje ga ne samo u prenesenom smislu nego i u doslovnome, fizičkome. Zbog boli u preponama završava u bolničkom krevetu.

Kao drugo, uoči dolaska visokoga gosta i natjecanja, Tomina oca uhite kao sumnjivi element. Da se takvo što dogodilo u Sovjetskom Savezu, mladi veslač ne bi mogao ni sanjati o sudjelovanju u utrci pred svijetlim pogledom Predsjednika. U Jugoslaviji, međutim, funkcioneri

ipak ustraju na tome da Tomo sudjeluje u utrci... Za vrijeme gledanja *Kraljice noći* na pamet ne padaju mnogobrojni antikomunistički filmovi iz istočne Europe, već besmrtni film Federica Fellinija *Amarcord* (1973). Ta se asocijacija ne pojavljuje zato što bi Branko Schmidt oponašao velikoga Talijana. I redatelj i gledatelj jako dobro uviđaju besmislenost i neozbiljnost takvih namjera.

Naprosto se Branko Schmidt odnosi prema Titovu "rajskom socijalizmu" jednako kao maestro Federico prema "mekom fašizmu" Benita Mussolinija. I klasik svjetskoga filma i hrvatski majstor smatrali su da će i Duceu i Maršalu iskazati previše počasti ako na ozbiljan način osude njihove režime i ozbiljno se bore protiv njih u svojim filmovima. Postoji stvaran život koji je jači i zanimljiviji od apstraktnih konstrukcija nametnutih Talijanima u prvoj polovini 20. stoljeća, a Jugoslavenima u drugoj kako bi ga prema njima vodili. Na pulskome festivalu *Kraljica noći* osvojila je nagradu za scenarij. Razmišljajući o tome može se učiniti čudnim zašto film nije dobio nagradu za režiju. Jer dramaturška struktura budi aso-

SERGEJ
LAVRENTJEV:
O SCHMIDTU:
IZ RUSIJE S
LJUBAVLJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

cijacije s *Amarcordom*. A redateljski postupci i otkrića čine film originalnim djelom...

No tada, 2002, još nisam previše znao o tome u kakvim se situacijama i s kakvim motivima na festivalima, osobito nacionalnima, dodjeljuju nagrade. Danas je iza mene devetnaest festivala i deseci filmskih priredbi u raznim dijelovima svijeta na kojima sam imao prigodu biti, među ostalim, i član ocjenjivačkoga suda. Sad se više ne čudim i promatram stvari s cinizmom. Ako se iz nekog razloga film ne može nagraditi zbog svojih istinskih kvaliteta, valja tražiti bilo kakvu mogućnost da se pohvali iznimno djelo. Momak koji stupa u život, opterećen erotskim problemima, i koji živi u malom gradu na vodi, što se priprema za doček autoritarnog simbola vlasti – to je, dakako, *Amarcord*. No sladoledarka na plaži koja glasno izvikuje “Dva jaja za kuglu!” već je zabavni detalj koji ima veze i s tragedijom mladoga Tome i s balkanskim pristupom prikazivanju erotskih doživljaja na filmu.

A i sama priča o kraljici noći, predivnom tajnovitom cvijetu koji raste na dnu egzotične rijeke, nije toliko formalnost koja objašnjava naslov filma koliko sastavni dio filmskoga pripovijedanja. O cvijetu Tomo sluša prije spavanja. I sanja ga. Momak se zamišlja neustrašivim pustolovom koji na koncu uspije osvojiti bajni trofej... Prizori potrage za cvijetom ne traju predugo, ali odmah nas podsjetite na mnogobrojne filmove o Indijancu Winnetouu koje su zapadnonjemački filmaši snimali u Jugoslaviji baš u drugoj polovini 1960-ih. U tonu kojim redatelj iznosi tu priču neobično se spajaju blaga ironija i tuga zbog djetinjstva, dječastva i mladosti koji tako brzo prolaze. A u Tominim snovima o kraljici noći može se uočiti i nostalgija za prostodušnim, naivnim, čistim filmovima “o Indijancima” u kojima je dobro bilo Dobro, a zlo Zlo, i svijet se činio tako jasnim i vedrim.

Zapravo je ono najvažnije u prvome filmu Branka Schmidta koji sam gledao vjerojatno baš spoj otvorenosti s kojom mlada duša ulazi u svijet odraslih i pokvarenosti tog

svijeta. Redatelj je spjevao himnu mladosti i namjerno nije naglasio one stvari koje oduvijek postoje zato da bi je upropastile, pretvorile mladića u odraslu osobu sa svim posljedicama koje iz toga proizlaze. Upravo zato obrati u radnji, koji bi u poljskim ili mađarskim filmovima bili zorno utjelovljenje totalitarne more, ako se u *Kraljici noći* već ne ismijavaju, onda u svakom slučaju ostaju bez apokaliptičnog prizvuka. Među srednjoškolcima, Tominim vršnjacima, ima jedan osobito snalažljiv dečko koji momcima prodaje travu uvjeravajući ih da je stigla iz Bombaja. Ustvari je glavni sastojak konjska balega koja se potajno suši na krovu hangara uz rijeku. Za jedne od vježbi za doček Maršala prevrne se čamac s momcima i transparent s riječima “Živio drug Tito!” pada u vodu. Voditeljica priredbe, ambiciozna ljepotica koju su pozvali specijalno iz Beograda, naređuje da se transparent smjesta stavi na krov sjenika da se osuši. Snalažljivi “diler” na to ne obraća pozornost jer je zauzet spomenutom ljepoticom. Pokušava je “obrlatiti” kako bi mu pomogla da ostvari karijeru u glavnom gradu Jugoslavije...

Kad se pokaže da je osušeni transparent, koji su spustili s krova, zamazan balegom, Tomin otac, koji ima veze s hangarom, završi u zatvoru, a preprodavač trave boji se priznati svojoj ljubavnici da je pravi krivac. Do priznanja na koncu dođe, ali ono ništa ne mijenja. I to ne zato što partijac, koji liječi prostatu na krevetu do Tomina, odluči pomoći momku. Ne zato što beogradska aktivistica ne želi izdati svoga dragoga. Nego zato što Tomin otac umire u zatvoru. Ne zbog mučenja ili batina. Naprosto si je narušio zdravlje u svakodnevnim nastojanjima da osigura svojoj obitelji pristojan život. Tomo pati. Majka plače. Priredba počinje i odmah završava, kad vlak, koji se trebao zaustaviti u Osijeku, prelazi preko mosta, a državna ruka maše okupljenima bijelim rupčićem... No, koliko god to bilo čudno, godinama nakon gledanja filma ne pamtim kraj tog odvojka radnje. Pamtim da uoči odlučujuće operacije Tomo bježi iz bolnice k poznatoj

gradskoj prostitutki, moli je da spava s njim – tko zna kako se može završiti kirurški zahvat na tako intimnom dijelu mladog organizma. A kad sutradan ujutro nastupi vrijeme operacije, doktor začuđeno otkriva da se drugi testis, zbog kojega je Tomi, koji je sazrijeva, život bio nepodnošljiv, iznenada pojavio na svome mjestu. Svećenica ljubavi postigla je ono pred čim je medicina uzmicala.

A pamtim i da nakon očeve smrti u kuću stiže žuđeni televizor, za kojim je Tomo patio, naravno, manje nego zbog erotske inferiornosti, ali to mu je ipak prilično zagorčavalo život. Sad će sve biti kao kod sviju. Testis je na svome mjestu. Televizor je u kutu. O sovjetskim tenkovima koji gaze praške ulice neće morati samo slušati na radiju. Moći će ih vidjeti. I još će na televiziji početi prikazivati zanimljive emisije i filmove koji će vrlo brzo istisnuti iz sjećanja već posve odrasla momka priču o kraljici noći... I tek nakon mnogo, mnogo godina, kad Tomo postane ozbiljan građanin, nešto će ga iznenada podsjetiti na to burno ljetu '68, kad je svijet pratio što izvode pariški studenti i prosvjedovao protiv "bratske pomoći SSSR-a narodima Čehoslovačke", kad se njegov rodni grad Osijek pripremao za susret s Josipom Brozom Titom do kojega nikad nije došlo, a on sam, još pravi žutokljunac, zanosio se kraljicom noći...

Kao svako uspjelo djelo, taj film ne pripovijeda samo priču nego nam i mnogo govori o

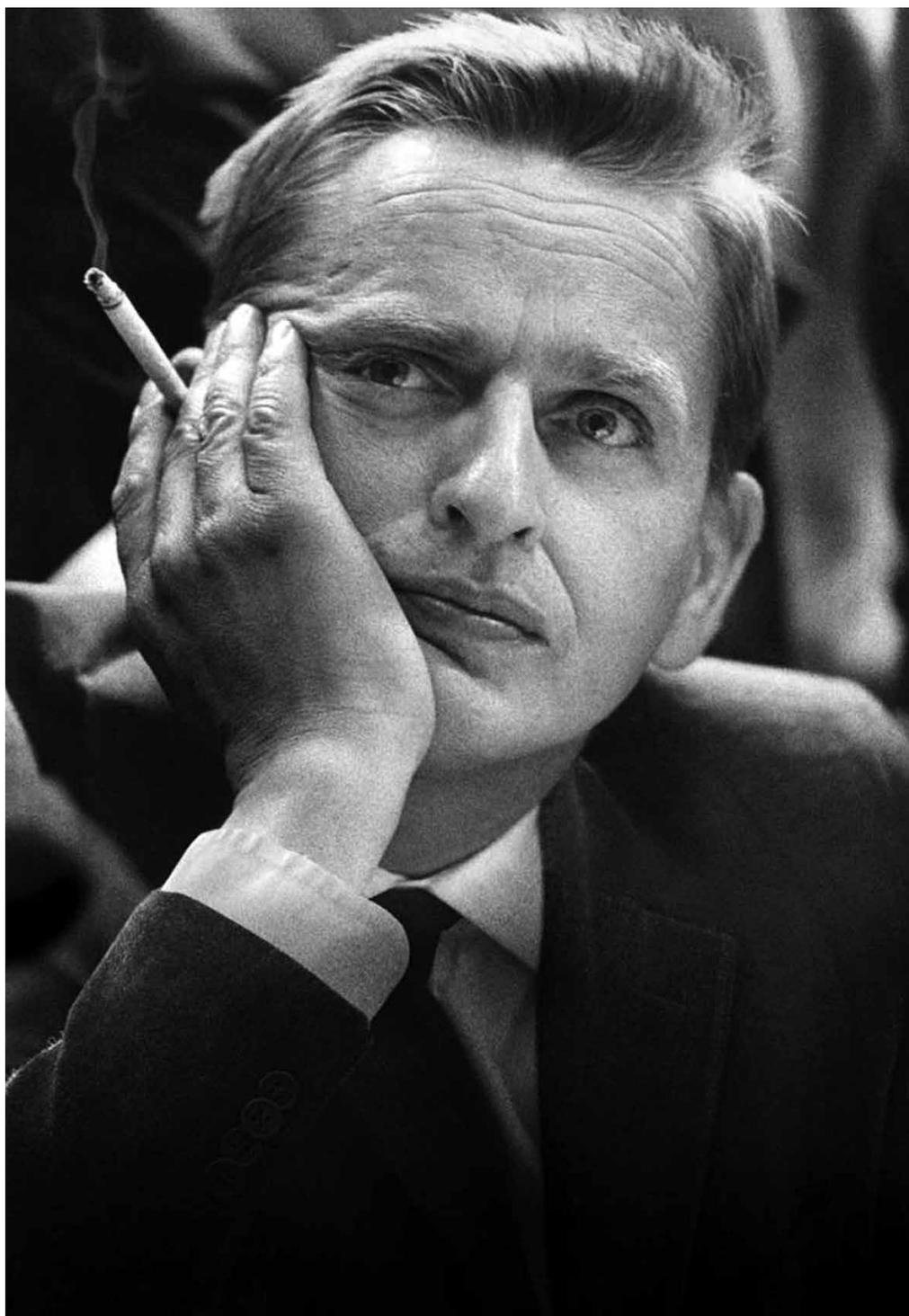
svome redatelju. To da je Branko Schmidt blag čovjek. To da pripovijedajući o tragičnim stvarima nastoji govoriti tako da naša tuga bude vedra. Tako da izlazeći iz dvorane ne budemo samo ispunjeni gnušanjem nad poretkom u komunističkome svijetu nego i zapanjeni čudesnom snagom filmske umjetnosti, koja nam uvijek iznova daruje svoju veliku iluziju života, što nam povremeno omogućuje da vidimo zbilju onakvom kakvom je nikad ne bismo vidjeli pri stvarnim doticajima s njom. Filmom o burnom ljetu '68. Branko Schmidt predstavlja se kao neki dobrodušni doktor. On zna da mnogo toga o čemu valja pripovijedati može djelovati traumatično na psihu gledatelja i nastoji, koliko je to moguće, ublažiti bol. Ne zataškavati probleme, ne pretvarati se da Zlo nije strašno – baš ublažiti šok koji može izazvati priča koju pripovijeda. Jer problemi su globalni, a Zlo, na žalost, gotovo svemoćno – mi gledatelji jako dobro vidimo da redatelj to jako dobro zna, razumije i osjeća...

No, gledajući *Kraljicu noći* ljeti 2002. u natjecateljskome programu Međunarodnoga filmskoga festivala u Sočiju, još nisam mogao znati kako se ta blagost u postupanju prema zbilji, ta pažljivost pri njezinoj rekonstrukciji i "prilagodbi" za filmsko platno odrazila i kako će se još odraziti na sudbinu samog redatelja.

S ruskog preveo Igor Buljan

SERGEJ
LAVRENTJEV:
O SCHMIDTU:
IZ RUSIJE S
LJUBAVLJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Palme (Maud
Nycander,
Kristina
Lindström,
2012)

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.221/229(485)"200"(049.3)

Miro Frakić

Demistifikacija švedskog raja

Uz Ciklus novog švedskog filma u kinu Tuškanac,
Zagreb, 27. siječnja – 2. veljače 2015.

Posljednjih je godina švedska kinematografija sve zapaženija na zapadnjačkoj sceni, barem u festivalskim krugovima, a u tom su poletu ključna imena provokativnih redatelja Roya Anderssona (*Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju – En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014), Rubena Östlunda (*Turist*, 2014), Lukasa Moodyssona (*Mi smo najbolje! – Vi är bäst!*, 2013) i Tomasa Alfredsona (*Neka uđe onaj pravi – Låt den rätte komma in*, 2008). O novom švedskom filmu kao da i nije moguće suvislo raspravljati bez njihova spomena. Ipak, to je upravo ono što Hrvatski filmski savez u suradnji s Veleposlanstvom Kraljevine Švedske ove godine čini, pružajući nam šarolik izbor recentnih filmova, što dokumentarnih, što igranih, a koji su iz određenog razloga izazvali veliku pozornost švedske javnosti.

Ciklus nipošto nije laskav. Moglo bi se reći da ide ruku pod ruku s relativno recentnom popularizacijom skandinavskog kriminalističkog žanra (u romanima i serijama) društveno angažiranih autora (Stieg Larsson, Henning Mankell) koji ne prežu od kritiziranja ideje Skandinavije kao socijalne oaze. Odabrani se filmovi tako mahom bave osjetljivim temama društveno-političke važnosti u širokom dijapazonu skandala koji su svojevremeno intrigirali švedske i svjetske kuloare: od pitanja švedske neutralnosti za vrijeme Drugog svjetskog rata do kontroverzne internetske stranice *The Pirate Bay*. U fokusu je, najjednostavnije rečeno, suvremeni švedski identitet.

Jedan od tih skandala dogodio se sredinom 1970-ih, na vrhuncu seksualnog oslobođenja i pornografske produkcije, u doba kada kupovanje seksualnih usluga nije bilo zakonom zabranjeno (kao što je to u Švedskoj danas) i kada se samo na području Stockholma nalazilo više od 200 bordela. Jedan od njih vodila je Doris Hopp, inače zanimljiva policiji zbog sumnji da podvodi maloljetnice, a koja se pod povećalom javnosti konačno zatekla zbog svoje liste poznatih klijenata. Među mnogim visokim dužnosnicima na njoj se navodno nalazio i tadašnji ministar pravosuđa Lennart Geijer.

Političko-psihološki triler Mikaela Marcimaina *Call Girl* (2012) nadahnut je upravo tom aferom. Štoviše, ta tržišno unosna formula "stvarnih događaja", koji su istovremeno negirani napomenom da su "događaji, likovi i radnja" izmijenjeni u dramaturške svrhe, glavni je razlog zašto je film izazvao burne reakcije javnosti. Kontroverzni aspekt, na koji su mediji većinski nasjeli, tiče se Olofa Palmea, švedskog premijera oko kojeg je i današnja Švedska podosta podijeljena (što je tema drugog filma iz ciklusa – *Palme*, Maud Nycander, Kristina Lindström, 2012), navodno također upletenog u aferu. Međutim, budući da su intervencijom obitelji Palme sve poveznice s premijerom manje-više uklonjene iz filma, kontroverze se naziru tek između redaka.

Beskrupulozna Dagmar Glans (Pernilla August) regrutira dvije ljepušaste i neprilagođene mlade djevojke, Iris (Sofia Karemyr) i



Call Girl (Mikael
Marcimain,
2012)

Sonju (Josefin Asplund), za svoje klijente “velikog kalibra”. Danju ti muškarci promiču prava radnika i ravnopravnost spolova, a noću ispijaju koktele s razgolićenim djevama. I dok policija drži Dagmar na oku, državni vrh nadgleda policiju. Naivni, ali kreposni detektiv John Sandberg (Simon J. Berger) naslućuje razmjere skandala, ali on je tek maleni akter u iskvarenom i korumpiranom državnom aparatu. Oni koji se ne uklapaju u postavljeno stanje stvari, kao on i Iris, završavaju odmetnuti na periferiji društva.

Call Girl je suvereno režirano žanrovsko ostvarenje bez većih narativnih iznenađenja. Uz iznimku scena u kojima prevladava napeta glazba i brza izmjena montažnih spona, film stvara određeni osjećaj voajerizma, skrovitosti i narušavanja privatnosti, što je postignuto čestim odzumiravanjem iz bližih planova u totale. Postoji određena pripovjedna distanca spram likova i veći se trud posvećuje ugođaju, negoli karakterizaciji. Marcimain je švedskoj publici postao poznat po miniserijama *Čovjek-laser* (*Lasermannen*, 2005) te *Spremni za borbu*

(*Upp till kamp*, 2007), u kojima se također bavio događajima i povijesnim etapama od društvenog značaja za Švedsku. No *Call Girl*, nagrađen i priznanjem FIPRESCI Discovery za najbolji debitantski dugometražni igrani film na Međunarodnom filmskom festivalu u Torontu 2012, predstavlja njegov prvi veći uspjeh.

Za razliku od Marcimaina, Fredrik Gertten pri susretu s iskvarenom sistemom ne podliježe cenzuri. Dapače, njegov dokumentarac *Veliki dečki su otkacili* (*Big Boys Gone Bananas!**, 2011) odgovor je na mnoge pokušaje sabotiranja prikazivanja njegova prethodnog filma *Banane!** (*Bananas!**, 2009). U njemu Gertten prati slučaj nikaragvanskih radnika koji podižu optužnicu protiv američke multinacionalne kompanije Dole zbog korištenja u Americi zabranjenih pesticida, koji navodno uzrokuju impotenciju, na plantažama banana u Nikaragvi. Dugotrajan je to i u konačnici jalov proces donkihotovskih proporcija u kojem se obični radnici pod vodstvom odvjetnika Juana Domingueza pokušavaju suprotstaviti kolonijalnoj velesili.

U pripovjednom svijetu *Banana!** autor je načelno nevidljiv. U *Veliki dečki su otkacili* autor ne samo da je izvučen iz sjene, već mu pripada i glavna uloga. Cjelokupni se projekt zapravo svodi na njegovo pasionirano svjedočanstvo o vlastitoj borbi s američkim Doleom, zbog čega je on ujedno film u filmu te film o filmu. Pritom se osjeti da je Gertten ponajprije novinar, a tek potom filmaš. S dugim iskustvom izvještavanja iz svih kutaka svijeta, od Azije i Afrike do Latinske Amerike, njemu je osnovna namjera prenijeti poruku, a ne zadiviti vizualnim jezikom. Naracija je jasna i jednostavna, uz mnogo frustracija i bez previše humora, mješavina kronologije i emocija. Radnju pratimo linearno: od premijere do posljednjeg sudskog procesa i povrata vjerodostojnosti filmskom sadržaju.

“Pravo na slobodu govora” danas je, i to naročito nakon siječanjskog napada na redakciju francuskog tjednika *Charlie Hebdo*, posebno plodna krilatica. Od te se premise uporni redatelj kreće boriti za istinu, da bi sukob putem nadrastao svoje početne okvire kada se “veliki dečki” osjete financijski ugroženima i moralno prozvanima pa dokidaju sva pravila. Pri suprotstavljanju slobodi govora Dole se služi svim mogućim metodama zastrašivanja i pokušaja diskreditacije. Redatelj se isprva sam ne snalazi, ali čim mobilizira švedski politički vrh (nipošto Marcimainov iskvareni svijet), on postiže pobjedu. Međutim, pozitivan ishod dolazi s određenom dozom ironije, jer dok se vrli Šveđanin uspijeva izboriti za svoja prava, Nikaragvanci u (post)kolonijalnom svijetu nisu te sreće i kući odlaze podvijenih repova.

Tema kriminala nije zaobišla ni sljedeći dio programa, ali ona u njemu više ne čini okosnicu radnje, već je kontekstualne vrijednosti, odnosno, postaje narativno sredstvo kojim će se otkriti neugodne strane osobnosti dviju potpuno različitih osoba – naivnog tinejdžera iz niže srednje klase (*Iza plavog neba – Himlen är oskyldigt blå*, Hannes Holm, 2010) te starog promućurnog lisca, klupskog promotora iz više klase (*Avalon*, Axel Petersén, 2011).

Hannes Holm uzima stvarnu sablazan iz sredine 1970-ih – narkolanac koji je vodio ugledni hotelijer na Sandhamnu, popularnom mondenom odredištu u stokholmskom arhipelagu – i od nje radi pitku dramu o tinejdžerskom (seksualnom) sazrijevanju. *Iza plavog neba* film je bez većih prevrata i iznenađenja, elemenata trilera ili općenito napetih scena u kojima bi se osjetio zadah “jednog od najgorih skandala u švedskoj povijesti”. Štoviše, kriminalni je aspekt sveden na laganu komediju – narkodileri se svode na dobrohotnog Göstu (Peter Dalle), voditelja tog biznisa, te dvojicu lakrdijaša, njegovih partnera, s jasnom ulogom izazivanja (pod)smijeha.

U prvom je planu, pak, Martin (Bill Skarsgård, iz poznate glumačke obitelji), neiskusni i naivan momak koji na otok dolazi zbog ljetnog posla, a završava kao desna ruka Gösti. Usporedo tome razvija se ljubavna priča vrlo jednostavne strukture: Martin upoznaje, gubi te ponovno osvaja Jenny (Josefin Ljungman). Čitava romansa na otoku uokvirena je malo širom pričom obiteljskog sukoba; Martin mora (mentalno) odrasti da bi svoju dobrohotnu i nesposobnu majku spasio od pijanog oca.

Filmom vlada lagana, ljetna atmosfera kojoj svakako doprinose lepršavi zvuci 1970-ih. U konflikte se ne zadire dublje; simplificiraju se u svrhu Martinova *Bildunga*, dok su ostali likovi tek figure na njegovu putovanju od nezrelog dječaka do predanog mladića. Čak i u dramatski najzahtjevnijim trenucima, Holmova je režija lagodna i bezbrižna. To nimalo ne čudi s obzirom da Holm pretežito snima obiteljske i dječje komedije – primjerice filmske adaptacije poznate serije knjiga za djecu *Sune Andersa Jacobssona* i *Sörena Olssona*. Na kraju dana, unatoč fasadi korupcije, kriminala i droga, “iza plavog neba” nalazi se tek naiva jednog dječaka.

U sličan se morski ambijent, iako u sadašnjost, smjestio *Avalon*. Dugometražni je to prvijenac mladog Axela Peterséna za koji je, baš kao Marcimain za *Call Girl*, u Torontu osvojio nagradu FIPRESCI Discovery 2011.

MIRO FRAKIĆ:
DEMISTIFIKACIJA
ŠVEDSKOG
RAJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

I dok se oba ostvarenja bave nešto zrelijim muškarcima koji zataškavaju svoje grijeh, tu sličnosti prestaju. Petersénova je priča potpuno oprečnog, hemingvejevskog senzibiliteta ("santa leđa"), danas tako često viđenog, gdje se kompleksnost radnje više ili manje uspješno izgrađuje u namjerno nedorečenosti i izostanku eksplicacije. Polaganim se tempom izmjenjuju duži i pažljivo organizirani kadrovi, ekspozicije krajobraza ili krupni planovi zamišljenih likova.

Olinjali partijaner kriminalne prošlosti Janne (Johannes Brost) dolazi u obalni gradić Båstad otvoriti novi klub Avalon. Mitsko je to ime otoka koji je prema predaji poslužio kao utočište iznemoglom kralju Arthuru nakon bitke. To značenje (koje u filmu poprima i svoju *dance* dimenziju kroz istoimenu pjesmu sastava Roxy Music), dakako, nosi težak prizvuk ironije. Janne je karakterno miljama daleko od romantizirane plemenitosti plave krvi, a njegova se moć svodi na lukrativne poslovne ideje i sposobnost prevare sustava. U tom bi se pogledu mogao smatrati svojevrstnim antikraljem – onime koji posjeduje, a ne vlada, tko je indiferentan i pasivan. Nije slučajnost da se *Avalon* odvija u gradiću kojeg nazivaju i "novim Almedalenom" (park grada Visbyja, poprište najvećeg godišnjeg političkog okupljanja u Švedskoj). Mada je namjera te usporedbe ukazati na ekskluzivnost destinacije, u kontekstu filma jasnom postaje oštrica redateljve kritike. Fasada vječitog festivala moći, utjecaja i novca počinje se raspadati nakon pogibije mladog imigranta. Način na koji se ta nenadana smrt odvija mogao bi se na alegorijskom planu shvatiti i kao kritika švedskog društva: dobrostojeći zapadnjaci zataškavaju smrt svoje jeftine radne snage. Film se savršeno zaokružuje sugestivnim krajem popraćenim moderniziranom i melankoličnom verzijom švedske himne *Ti stara, ti slobodna*.

Posljednji dio programa posvećen je kontroverznom Švedanima, odreda muškarcima koji su svojim likom i djelom ostavili

dubok trag u švedskoj nacionalnoj svijesti: Olofu Palmeu u dokumentarnom filmu *Palme*, Torgnyju Segerstedtu u *Posljednjoj presudi* (*Dom över död man*, Jan Troell, 2012) te ekipi iza internetske stranice The Pirate Bay u *The Pirate Bay: udaljeni od tipkovnice* (*The Pirate Bay: Away From Keyboard*, Simon Klose, 2012).

Olof Palme bio je švedski premijer kojeg se danas, neovisno o njegovim postignućima, pamti isključivo po smrti. U zemlji proklamiranog socijalnog blagostanja koja gaji opsesiju estetikom kriminala, čije su stope istovremeno niske, vrug odnosi šalu kada se kakav zločin zaista dogodi. Još ako je k tome riječ o atentatu na samog čelnika države, udarac je olovne težine. Kriminalna radnja, kao i još uvijek nepoznati počinitelj(i), medijski su zasjenili Palmeovu osobnost, pa je njegov historijski značaj pao u drugi plan. Upravo se taj propust trude ispraviti novinarke Maud Nycander i Kristina Lindström svojim dokumentarcem za švedsku televiziju (izvorno trodijelnim, ovdje skraćenim u dugometražni film). *Palme* pruža intimni pogled u život poznatog slobodoljubivog premijera, školskom se predanosti držeći kronologije događaja iz njegova privatnog i profesionalnog života. Poseban osjećaj autentičnosti film dobiva nikad viđenim snimkama iz privatnog arhiva obitelji Palme, kao i otvorenim komentarima brojnih bližih članova obitelji i suradnika o Palmeovoj osobnosti. Slika karaktera koju film razvija, koliko god jednostavne forme, kompleksna je u svojoj dubini. Lik socijaldemokratskog premijera buržujskog podrijetla ne uzdiže se niti kritizira, već humanizira. Iako se spominju skandali koji su obilježili njegove mandate, Nycander i Lindström prikazu Palmeove persone pristupaju oprezno i s poštovanjem, povremeno zalazeći i u intimnije, sentimentalne vode. U konačnici ovaj Palmeov portret nadilazi okvire jedinstvene osobe – on je i priča o stvaranju suvremene Švedske kakva nam je danas poznata, o krvoločnim medijima te o krhkoj poratnoj atmosferi mira u svijetu.



Iza plavog
neba (Himlen
är oskyldigt
blå, Hannes
Holm, 2010)

Ništa manje negodovanja u švedskoj javnosti nije izazvao ni sljedeći Šveđanin u programu, Torgny Segerstedt, urednik göteborgskih dnevnih novina *GHT*, jedan od rijetkih javnih djelatnika koji su se uoči i tijekom Drugog svjetskog rata usudili otvoreno kritizirati nacizam. Prijeteći neutralnosti Švedske, Segerstedt je kao idealist već poznih godina ustrajao u pismenom ratu do posljednjeg trenutka, navukavši na sebe podvojene osjećaje sunarodnjaka. Nezahvalni položaj u kojem se donkihotovski urednik pronašao problematizira Jan Troell, najafirmiraniji redatelj u ovogodišnjem ciklusu, doajen švedske kinematografije s više od 50 godina karijere tijekom koje je ostvario raznorodan opus, od poznatih domaćih sorealističkih ostvarenja (*I seljenici – Utvandrarna*, 1971 i *Nova zemlja – Nybyggarna* 1972, prema kulturnim romanima Vilhelma Moberga) do američkih relativno neuspješnih produkcija (*Zandyjeva mlada – Zandy's Bride*, 1974 i *Uragan – Hurricane*, 1979, s Miom Farrow i Maxom Von Sydowom, Bergmanovim miljenikom).

Kao i kod većine svojih filmova, Troell i s *Posljednjom presudom* kreće od literarnog

predložka, ovdje Segerstedtove biografije autora Kennea Fanta, ne strahujući od upotrebe (polu)dokumentarističkih elemenata – ulomaka iz stvarnih članaka i govora, popraćenih arhivskim snimkama nacističke vojske i Hitlera. S druge strane, on radi odmak od Segerstedta kao javne osobe i zadire u njegovu privatnost te od toga stvara slabu komornu (melo)dramu sa snažnim bergmanovskim elementima, što dolazi do posebnog izražaja korištenjem crno-bijele tehnike, uz brojne scene dijaloga moralno-filozofskog sadržaja, kao i povremene kontemplacije u prirodi. Prolaskom vremena Torgnyja počinju moriti sve dublje sumnje (“Pisao sam u pijesku”), i dok se on opterećuje promišljanjima o zlu u svijetu, opsjeda ga lik autoritativne i preminule majke. U obradi Torgnyjeve osobnosti previše se vremena posvećuje njegovu konfliktnom odnosu prema ženama te unatoč izvršnoj izvedbi iskusnog danskog glumca Jespera Christensena film u tom pogledu najviše zakazuje. Kvizifrojdovskom se jednostavnošću pokušava objasniti njegov ambivalentan odnos prema ženama, odreda nedoradenim likovima u funkciji njegove persone. To se pokazuje kao

MIRO FRAKIĆ:
DEMISTIFIKACIJA
ŠVEDSKOG
RAJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

velika slabost *Posljednje presude* koju, nažalost, ni majstorska režija ne uspijeva spasiti. Rezultat je prilično loše ostvarenje, uskogrudna građanska priča o arogantnom muškarcu na kojeg su žene padale, a muškarci ga poštovali.

O kulturnom nasljeđu i utjecaju suvremene Švedske, i to naročito nakon medijske eksplozije predvođene Julianom Assangeom i njegovim WikiLeaksom, nije moguće govoriti bez spomena internetske sfere. Posljednji film ciklusa, *The Pirate Bay: udaljeni od tipkovnice*, bavi se mladićima koji su svijet digli na noge svojom internetskom stranicom *The Pirate Bay*, zloglasnom zbog poticanja na ilegalno dijeljenje sadržaja. Redatelj Simon Klose prati trojicu (kako ih od milja naziva) “dezorganiziranih kriminalaca”, Petera Sundeaa, Fredrika Neija i Gottfrida Svartholma Warga, u njihovoj parnici s hollywoodskim filmskim korporacijama koje traže zadovoljstina za velike gubitke zbog piratstva na internetu.

No, kao i u slučaju *Palmea*, film veću pozornost pridaje pojedinačnim karakterima negoli diskusiji o etičko-ideološkim implikacijama građe. Optuženike upoznajemo kao privatne *offline* osobe, “udaljene od tipkovnice”, obične momke s mnogo aspiracija i snova. Simon Klose, kao dobar Sundeov prijatelj, ima povlašteni pristup svojim subjektima, čak i kad mu oni bježe u druge države, što većinu vremena dobro funkcionira. Najprizemljenijim se i najvećim idealistom ispostavlja upravo Peter, svojevrsni glasnogovornik *The Pirate Bay*, uvijek korektnog i diplomatskog nastupa. Njegovi kolege Gottfrid i Fredrik karakterima su osjetno različiti. Dok se potonji tehnoman još trudi biti skrušen, Gottfrid je prikazan kao bahat i problematičan lik koji u vrlo ranom stadiju kafijskog procesa protiv *The Pirate Bay* bježi u Kambodžu.

Dokumentarac počinje u varljivo nonšalantnom ozračju, sudskim snimkama i poluozbiljnim svjedočanstvima, da bi se prolaskom vremena situacija počela zaoštavati, a sudionici postajati sve iscrpljeniji. Na polovici filma švedski Davidi napokon uviđaju da nisu dorasli borbi s američkim Golijatom. Sada su “mali dečki u banani”, a to ih tjera na očajničke poteze, pri čemu radnja i film gube na snazi. Iz današnje bi se perspektive više godina star film o *The Pirate Bay* usto mogao smatrati nevažnim, a time i manje relevantnim, ali srećom on i jest zamišljen kao “udaljen od tipkovnice”, kao priča o licima, a ne događajima.

Prikladno je naglasiti kako je film *The Pirate Bay: udaljeni od tipkovnice* i nastao zahvaljujući moći interneta – putem stranice Kickstarter, koja služi financiranju projekata putem prikupljanja potpora većeg broja ljudi (tzv. *crowdfunding*), Klose je sakupio dvostruko veći iznos od traženog. Protagonisti filma u duhu svoje stranice postavili su dokumentarac na internet točno u vrijeme premijere na 63. izdanju Berlinalea te je on danas i potpuno legalno dostupan svima. Time je, u malome, ostvaren ideal demokratizirane “kulture za sve”.

Na samom kraju, sagledamo li ga kao cjelinu, ovogodišnji se Ciklus novog švedskog filma čini tematski gotovo monokromnim. Svaki film na svoj način problematizira pitanje dostojanstva i položaj običnog čovjeka, bijelog Davida u svemiru novca i moći, korupcije i kriminala. Ispisom ponešto kompleksnije slike Švedske tako se dolazi do demistifikacije uobičajeno predstavljenog švedskog mentaliteta. U tom pogledu ciklus je dominantno političkog predznaka.

UDK: 791.633-051MILIĆ, K."2014"(049.3)

Broj 55 (Kristijan Milić, 2014)

Broj 55 uvjerljivi je pobjednik prošlogodišnjeg Festivala igranog filma u Puli s ukupno petnaest nagrada uključujući i one za najbolji film, režiju i scenarij. Film je to koji je već samom tematikom ozbiljno pretendirao na osvajanje nacionalnog filmskog festivala. Temeljen na istinitim događajima iz 1991. godine, film prati skupinu pripadnika Zbora narodne garde koji upadnu u zasedu u selu Kusonje u blizini Pakraca gdje, naposljetku, i pogibaju.

Izveštaji u novinama najavljivali su *Broj 55* kao prvi pravi ratni film o Domovinskom ratu, no usprkos temi koja bi se veoma lako mogla obraditi s izrazitim nacionalističkim nadahnućem i "mitopoetskim" nabojem, *Broj 55* teško da se može optužiti za dodvoravanje nacionalnom osjećaju, poput onog koji posljednjih mjeseci vlada Savskom ulicom u Zagrebu i šire. Ako su na kraju filma srpske vojne i paravojne postrojbe i prikazane kao koljači koji pogubljuju preživjele vojnike, ne radi se ni o kakvoj falsifikaciji – tijela hrvatskih vojnika uistinu su pronađena u masovnoj grobnici mjesecima kasnije, i to zajedno s 23 civila (o kojima u filmu nema niti riječi). Iz objavne je špice razvidno da nema niti precizne korelacije između likova i uistinu ubijenih gardista, jer imena likova iz filma ne odgovaraju onima pokojnih, što onemogućuje heroiziranje na razini pojedinačnih, stvarnih osoba. Sa svim tim na umu, *Broj 55* zasigurno nije ništa angažiraniji od prosječnog američkog ratnog filma, a kamoli npr. od ovogodišnjeg oskarovskog kandidata, *Snajperista* (*American Sniper*, Clint Eastwood, 2014). Iz ove perspektive zavidne suzdržanosti možemo oprostiti, ili barem objasniti, poprilično "neinspirirani" angažman glumačkog ansambla (uz iznimku, rekao bih, Jana Kerekeša, koji se jedini ne čini kao netko tko jedva čeka odraditi svoje

replike kako bi se nastavio igrati s rekvizitima). Ovakva gluma potpuno je u skladu s izostankom značajnije razrade likova, a fokus na akciju ostavlja širi društveno-politički kontekst duboko u drugom planu (samo u jednom navratu, i to tek nakon što većina likova napusti kadar, na zidu u pozadini možemo vidjeti poster Franje Tuđmana). Utoliko mi se odluka o dodjeli Zlatne arene za scenarij Ivanu Pavličiću u najmanju ruku čini neobičnom, a pogotovo je to obrazloženje u kojem stoji da je nagrada dobivena "za jasnu narativnu strukturu i direktnu karakterizaciju odnosa unutar grupe u ekstremnoj situaciji" jer ne mogu navesti ni jedan važan čin koji se zbiva za vrijeme okruženja (a da nije povezan s ratnom taktikom) osim onoga kada Miro (Alan Katić) donosi odluku da se ranjenici ne napuštaju i da svi zajedno ostanu čekati pojačanje. U okvirima čisto filmske dramatike taj potez je popriličan kliše i teško da iskače naročitom kvalitetom (kao i Đerino / Darko Milas / priznanje kako se nada da sam nikada neće morati donijeti sličnu odluku). Štoviše, čini mi se da je zapravo inercija, a mnogo manje pitanje karaktera, značajka koja je na originalan način (barem za uvjete hrvatskog filma) do tada tjerala radnju naprijed. Takav "jebi ga" etos ili etos "slijeganja ramenima" najbolje je vidljiv u Tominom (Goran Bogdan) lakonskom odgovoru na iskazanu dvojbu oko nastavka akcije zabrinutog suborca prije samoga ulaska u selo: "E, jebi ga sad!" kojim se jasno artikulira da sada, kada su već tu, mogu i nastaviti.

A što je sa Zlatnom arenom "za majstorsko uprizorenje i vještu režiju kompleksnih akcijskih situacija i velikog glumačkog ansambla" te Velikom zlatnom arenom "za film produciran po najvišim profesionalnim standardima i film koji daje autentičan i emotivan prikaz stvarnog događaja iz Domovinskog rata"? Iz produkcijske perspektive *Broj 55* zasigurno se trudi parirati suvremenom ratnom filmu angažirajući velik broj statista, pirotehniku, značajne rekvizite s oklopnim vozilom na čelu i svu silu stilskih postupaka. A ti posljednji nisu samo u funkciji spektakularnog, već djeluju i s namjerom evokacije ondašnjeg vi-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



zualnog materijala. Tako isprane boje i generalno smečkasto-siva paleta zazivaju estetiku snimaka iz 1990-ih koje smo u sklopu ratnih reportaža mogli pratiti na televiziji. Film se vizualno uvelike oslanja i na prekomjernu ekspoziciju – izvori svjetlosti redovito izrazito blješte i gutaju susjedne površine. No dok su izbljedjele boje jedinstveni stilski postupak koji se proteže kroz čitav film, prekomjerna ekspozicija karakteristika je samo kadrova koji se odvijaju tijekom dana. Iako se zbog toga nerijetko ostvaruje dojmljiv kontrast interijera i eksterijera, kako u kadrovima u unutrašnjosti oklopnog vozila, u kojima svjetlost probija kroz otvore za puške, tako i u onima u kući gdje prozorska okna predstavljaju izvor blještavila, film na ovaj način ipak gubi na stilskoj uravnoteženosti. Kako u mraku čak ni bljedoća boja ne dolazi toliko do izražaja, čini se kao da imamo dvije različite estetike – jednu za dan, a drugu za noć – koje narativno nisu posebno motivirane, budući da se napadi nastavljaju i kroz noć i kroz sljedeći dan, a zamračenje i zora sami po sebi ne donose ništa novo. Ne samo da nema razloga zašto se ne bi moglo snimati s pre-

komjernom ekspozicijom i u noćnim scenama, već bi se moglo tvrditi da bi takvo snimanje bilo efikasnije ako se želi naglasiti izoliranost kuće spram prijetjećeg eksterijera koji na sve moguće načine nastoji prodrijeti unutra (kao što se to čini za dana). Začudo, u jednom od dinamičnijih kadrova filma – u kadru u kojemu Crni (Marko Cindrić) predvodi proboj iz oklopnog vozila u kuću – usprkos tome što se radnja odvija za dana, ne koristi se prekomjerna ekspozicija. Iz perspektive stilske uravnoteženosti, ali i dramske efikasnosti, prekomjerna ekspozicija bi i ovdje bila više nego dobrodošla alternativa – gutala bi Crnog u blještavilu iskakanja iz nečega što je efektivno blindirana crna kutija u izrazito opasnu situaciju.

Pokreti kamere također igraju važnu ulogu u dinamizaciji radnje. Na prvi pogled radi se o standardnoj uporabi kamere iz ruke, čija bi “drhtava” priroda trebala simulirati neposrednost akcije i autentičnost iskustva u tradiciji filma istine (franc. *cinéma vérité*). Problem je u tome što se ovdje zapravo ne radi o kameri iz ruke – postoji relativno malen broj različitih položaja kamere u kući i oni se redovito ponavljaju kroz čitavu

opsadu, tako da se snimanje kamerom iz ruke ustvari simulira, a koliko se može primijetiti iz samog filma riječ je o relativno malim trešnjama već fiksirane kamere. Jedini trenutak kada se kamera uistinu slobodno miče u akcijskom prizoru događa se u sceni proboja iz oklopnog vozila u kuću. S time da je trešnja kamere tu eliminirana stabilizatorima. Utoliko se simuliranje kamere iz ruke doima artifičijelnim. Tome ne pomaže ni činjenica da se redovito ne prestaje s ovakvom simulacijom kamere iz ruke čak ni kada u kući vlada zatišje, tj. u periodima iščekivanja kojima bi bolje odgovarali statični kadrovi. Statični kadrovi se, istina, koriste veoma efikasno u dugim kadrovima u kojima borci napreduju na položaje. No isti su, začudo, većinom rješenje i za reprezentaciju prvog okršaja u filmu – onoga u šumi. Uz pokoji horizontalni pokret imamo tek zumiranje. Opet, iz perspektive stilskog jedinstva, ne mogu iznaći razlog zašto je ova akcijska sekvenca jedina koja preferira statičnu kameru.

Možda najuspješniji način ostvarenja spektakularnosti usporeni je kadar, koji se ponavlja više puta. Ima nešto posebno upečatljivo u ranama koje se otvaraju uz odmjereno šikljanje krvi te trzajima tijela koji slijede, kao i u tjelesima koja gotovo skladno plove kroz zrak pogonjena eksplozijom i okružena krhotinama. Najslabiji momenti ove estetike slučajevi su u kojima se inzistira na ponavljanju istog usporenog kadra iz više perspektiva što je, nažalost, efikasnije u sugestiji parodije negoli vizualnog užitka. Upečatljivije rješenje bilo bi, vjerujem, da je to iskorišteno u sceni u kojoj eksplozija oklopnog vozila zahvaća jednog od gardista u trenutku utrčavanja u kuću – držati usporeni pokret preko kadrova, ali prikazivati događaj kontinuirano.

Sama završnica filma u kojoj priča doseže narativni okvir s početka filma posebice je uspješna. Otkrivanje Tome okruženog poginulim drugovima iz postrojbe i jednim suborcem koji se vuče po podu u mrtvačkom hropcu ostvareno je efektinim kontinuiranim pokretom kamere koja iz bližeg plana polaganom vožnjom unatrag prelazi u sve izduženji i širi kadar unutrašnjosti kuće,

na koncu i u total u kojem iz gornjega rakursa vidimo ulicu i cijelu kuću u koju sa svih strana ulaze neprijateljski vojnici. Takva koncentracija neprijatelja mami očekivanje kakva očajničkog, ali junackog poteza kojim zadnji preživjeli diže sve u zrak i sa sobom u smrt povlači i mnoštvo protivnika. No razrješenje je bitno drugačije – Crnom je glava raznesena na licu mjesta, Božo (Dražen Mikulić) uspije ubiti par napadača, ali brzo i sam padne, a Tomu odvuku na cestu gdje ga čeka smrt. No prije nego što ga ubiju, u nizu iščašenih subjektivnih kadrova on prati egzekucije svojih suboraca koji su se, kao i on, već prepustili sudbini – nikakvih posljednjih trzaja viteštva tu nema, samo ljudi koji leže ili kleče s rukama iza glave i čekaju bilo nož bilo metak. A za kraj dugi kadar kamiona punog leševa na putu za masovnu grobnicu u ispranoj paleti boje kaljuže.

Postoji li išta slično ovom filmu u hrvatskoj, postjugoslavenskoj kinematografiji, posebice u kontekstu kampanje koja ga promovira kao produkcijski standard žanrovskog filma? Kao jedini pravi domaći takmac nameće se *Josef* (2011) Stanislava Tomića koji je u Puli osvojio samo posebnu Zlatnu arenu za najbolje specijalne efekte. No bojim se da je usprkos veoma upečatljivoj završnici *Broja 55 Josef* produkcijski još uvijek kvalitetniji film. Ne samo što je stilski mnogo ujednačeniji, već je i uspješniji po odrednicama produkcijskih vrijednosti koje uobičajeno vežemo uz akcijski ratni žanr – vizualna spektakularnost, dinamičnost i ratni patos. To je tim značajnije ako se ima na umu da je *Josef* esencijalno bio nezavisna produkcija i da je koštao manje od milijun kuna, za razliku od *Broja 55* produciranog pod okriljem HRT-a za kakvih šest i pol milijuna.

Mario Sluga

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051COOPER, S."2013"(049:3)

Čelična pravda (*Out of the Furnace*, Scott Cooper, 2013)

Nakon filma *Ludo srce* (*Crazy Heart*, 2009) redatelj Scott Cooper ponovno se ulovio u koštac s demonima Amerike, ali ovoga puta pričom o dvojici braće u kriminalističkoj drami *Čelična pravda*. Film nam donosi priču iz Braddocka, maloga američkog mjesta u kojemu već generacijama žive obitelji radnika koji rade u obližnjoj čeličani. U tom zabačenom postindustrijskom gradiću pogođenom recesijom rođeni su i odrasli Russell Baze (Christian Bale) i njegov mlađi brat Rodney (Casey Affleck). Dok je Russell krenuo očevim stopama i radi u čeličani, Rodney se odlučio za drugu opciju te se prijavio u vojsku u nadi da će tako pronaći bolji život. No nakon što je odslužio četiri smjene u Iraku, Rodney se u svoje rodno mjesto vraća dotučen, iscrpljen i potrošen, iako je u najboljim mladenačkim godinama. Stoga vrlo brzo upada u probleme zbog ilegalnih borbi i klađenja u kojima sudjeluje zbog dugova prema Johnu Pettyju (Willem Dafoe), vlasniku lokalnoga bara i organizatoru ilegalnih uličnih borbi. Situacija je za Rodneyja tako loša da ne zna gdje mu je gore: na ratištu ili u otužnom i zaboravljenom gradiću. Russell kao stariji brat ima zaštitnički odnos prema mlađemu Rodneyju te ga želi izvesti na pravi put, silno se trudeći usaditi mu temeljne moralne vrijednosti i pridobiti ga za rad u čeličani. Međutim, Rodney ne želi slijediti obiteljsku tradiciju te odbija raditi u tvornici. Nakon povratka iz vojske on se nigdje ne može uklopiti (tu je impostirana problematika mladih vojnika koji se po povratku kućama teško reintegriraju u društvo). Tematika okrutne tjelesnosti jasno je vezana uz posljedice ratnih traumatskih iskustava jer Rodney u tim surovim, ilegalnim borbama ne sudjeluje samo zbog dugova, nego i zbog čiste psihofizičke autodestrukcije.

Iako je radnja filma ispričana kroz priču o dvojici braće, glavna je tema nasilje *per se* pa tako već u prvom kadru upoznajemo sociopata DeGroata, u izvrsnoj glumačkoj izvedbi Woodyja Harrelsona, koji se izživljava nad lokalnom djevojkom. Film tako započinje u visokoj točki napetosti čime nam redatelj naznačuje kako će se dalje razvijati priča u kojoj će međusobni susret Russella i njegova kontrapunkta DeGroata promijeniti njihove živote te će se oni naći na suprotnim stranama morala.

Nasilje je uvijek aktualna i problematična tema, a postavlja se i pitanje građanske odgovornosti te kako očuvati temeljne vrijednosti kada netko poput DeGroata može u sekundi uništiti sve što je stvarano godinama. Svakodnevno netko na neki od mnogih načina biva žrtvovan ili nekoga žrtvuje. Žrtvovati možemo sebe ili druge. Žrtvovanje s jedne strane možemo iščitati kao univerzalni princip ljudskoga postojanja, dok s druge strane možemo zaključiti kako je ono produkt kolektivnoga načina razmišljanja koji, promijenimo li ga na individualnoj razini, može biti mijenjan i na razini društva. Iako ne možemo svijet učiniti drukčijim, možemo biti svjesni odgovornosti na osobnoj razini, a to je upravo ono što čini kolektivnu svijest. René Girard u svojoj knjizi *Nasilje i sveto* (*La violence et le sacré*, 1972) povezuje agresiju i svetost: "Budući da je žrtva sveta, zlodjelo je ubiti je. Ali, žrtva je sveta samo zato što će biti ubijena." Na tu "kvadraturu kruga" teško je odgovoriti racionalno. Naša kultura temelji se na religiji u kojoj se obožava žrtva. Žrtvovanje je oslobađanje potisnute agresije nakon čega nastupa olakšanje, ali ubrzo slijedi povratak na isto. Izlaz iz ovoga duboko ukorijenjenoga kolektivnog problema leži možda u razrješavanju vlastite priče, vlastitih životnih poteza temeljenih na principu žrtvovanja. I jedno i drugo – i žrtvovanje sebe i žrtvovanje drugoga, znači zakidanje života. To je nož s dvije oštrice. Potaknut osvetom, u Russellovu se slučaju isprepleće čin žrtvovanja nasilnika s činom samožrtvovanja. Iako njegov ishod, a to je ubojstvo nasilnika, ne opravdava sredstvo, dugoročno će omogućiti prevenciju i sublimaciju nasilja.

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



U sve većoj dezintegraciji modernih postindustrijskih društava, u kojima se članovi obitelji sve više međusobno udaljuju, gdje vladaju površni odnosi, egoizam i stanja *in extremis*, gdje dolazi do gubitka solidarnosti i izostanka bilo kakve empatije, *Čelična pravda* donosi priču o potpunoj predanosti voljenom članu vlastite obitelji. Stariji brat želio je svim snagama zaštititi voljenoga mlađeg brata, pa kada penetriranjem u zaštićeno polje obitelji tuđinac nanosi zlo, Russell ne bira sredstva kako bi brata osvetio. Postavlja se pitanje kako se izboriti za dostojan život u svijetu devijantne gomile koja nas svakodnevno ok(r)užuje. U današnje vrijeme svjedočimo upravo izostanku hrabrosti i sve manjem broju dobrih ljudi i pojedinaca koji bi bili spremni boriti se za svoju i za čast svoje obitelji njegujući temeljne moralne vrijednosti. Kroz priču o postindustrijskom gradiću i surovoj planinskoj sredini koju nastanjuju naslijeđem obilježeni stanovnici, degenerirani pojedinci koji predstavljaju utjelovljenje svih mogućih aberantnih stanja, ukazuje se na pasivnost sustava koji ne može više zakonskom moći zaštititi građane od njih samih. Svjedočimo

ljudskoj drami u svijetu prikazanom u kronotopu zla, ludnice i pakla.

Čelična pravda tako donosi priču o surovosti malih sredina i problemima zaboravljenih i zanemarenih radnika u recesijom pogođenoj industriji, gdje se uz teške uvjete rada i siromaštvo uvijek lijepe i dodatne nevolje kao što su bolest, kriminal, nemogućnost ostvarenja ljubavi i slično. Redatelj crpi sadržaj iz američke svakodnevice, iz svijeta rada koji diktira tržište nemilosrdnoga neoliberalnog kapitalizma te dokoličarskih navika radničke klase, a neposredno se kroz Rodneyjev lik u filmu provlači i tematika terorizma te se traži buđenje iz pasivnosti i novi odnos snaga. Moralna pitanja odnosa dobra i zla, pravde i osвете te njezine opravdanosti kada je riječ o najmilijima zrcale se u Russellovu liku koji ni u jednom trenutku ne dvoji o svojoj odluci i jednostavno zna da to mora učiniti. Gledatelj ga u tome mora podržati jer drugoga izlaza nema. Protiv opasnih nasilnika koji su prijatna društvu i okrutnosti koja nezaustavljivo raste i širi svoje pipke u sve pore društva, treba se boriti, a to je zadaća svakoga imalo osviještenoga pojedinca.

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

U liku Russella prisutan je tako društveni revolt i socijalna pobuna, a samim činom osвете sugerira se otklon od pasivnosti.

DeGroat je predstavnik kriminalnoga miljea, oličenje zlobe i degeneracije bilo kakve ljudskosti. On i njegova svita prikazani su izrazito negativno, zbog čega su se pobunili Ramapough Indijanci koji su zamjerali redatelju način na koji u filmu predstavlja žitelje planine Ramapo. Iako nikakvi Indijanci nisu spomenuti, prezimena korištena u filmu upućuju na stanovnike toga predjela, a koliko god su se autori trudili naglasiti da likovi nisu temeljeni na stvarnim osobama, skupina mjesnih stanovnika našla se "osramočena i ponižena", pa je tužila redatelja za 50 milijuna dolara, ali je sud na kraju odbacio optužbe.

Scene uličnih tučnjava u filmu neodoljivo podsjećaju na izvrstan *Klub boraca (Fight Club, 1999)* Davida Finchera, a planinski predjeli sa zaostalim stanovnicima i njihovim vođom DeGroatom na kulturni film iz sedamdesetih, *Oslobađanje (Deliverance, 1972)* Johna Boormana. Redatelj Scott Cooper u svojim je izjavama naglašavao kako ga ne zanimaju artificijelni filmski junaci posredovani tehnologijom, nego mali i stvarni ljudi "poput nas". Međutim, zbog njegove odlučnosti, i pozadine koja uključuje teški fizički rad u metalnoj industriji, u pojedinim momentima čini se kao da je iskovan novi čelični junak. On je odlučan i samouvjeren, a krasi ga kvalitete "čelične" volje i ustrajnosti. Tom dojmu doprinosi i posljednji kadar koji prikazuje Russella u zamračenoj sobi, s rukom na stolu u prvom planu, čime se sugerira da kad sustav zakaže, djeluje čelična ruka pravde.

Glazbu za film skladao je jedan od osnivača i bivši član indie rock benda Tindersticks Dickon Hinchliffe, a autor jednoga glazbenog broja jest i frontmen Pearl Jama Eddie Vedder. Filmska glazba dobro podcrtava surovost koju odaju škrti industrijski krajolici, dok kroz mješavinu zvukova bendža, gitare i klavira, praćenih gudačkim kvartetom, zrače intimni, emotivni krajolici stanovnika grada propadajuće industrije. Producenti filma su Leonardo DiCaprio, Jennifer Davisson Killoran, Ridley Scott i drugi, a iako ga

nose izvrsne izvedbe poznatih glumaca u kina nije doživio očekivani uspjeh. Scenarij koji su napisali Brad Ingelsby i Scott Cooper ima dosta manjkavosti pa tako, primjerice, naglo ubačena i labavo motivirana Russellova nesreća usporava i urušava dinamiku filmske radnje. Iako rupe u scenariju ne dozvoljavaju potpuno uživanje, u ovom slučaju mana filma ujedno je i njegova prednost, jer nas drži pomalo distanciranima, a ta nam brechtijanska situacija omogućuje otklon i kritiku u promatranju problematike pojedinca i njegova nesnalaženja uslijed brojnih stranputica na koje ga navode suvremeni obrasci življenja. Takvu pojedincu život prolazi u dubokoj žudnji za imaginarnim "boljim" jer mu je teško suočiti se s realnošću i izgraditi svoj identitet u društvu koje je već odavno zaboravilo na prave vrijednosti i koje je u cjelini degenerirano.

Irena Bočkai

UDK: 791.633-051ŠUVAK, D."2014"(049.3)

Happy Endings (Darko Šuvak, 2014)

U jednom od ključnih prizora filma *Happy Endings* središnju (anti)junakinju Ankicu (Areta Ćurković) kamera prati iz donjeg rakursa, brojeći njezine korake iz perspektive stvarnog i metaforičkog gradskog podzemlja. Gledatelji vide samo njezine potplate u žurnom hodu, nervozi koja je dijeli od sumornog života u nadzemlju i odluke da se, makar nevoljko, spusti u podzemlje. Ankica će opljačkati banku i na taj način, misli ona, riješiti svoje trenutačne financijske probleme. Film svoju protagonisticu unaprijed niti osuđuje niti podržava. Za prvo je jako puno razloga s obzirom da je riječ o osobi koja je po svemu nedužna žrtva loših životnih okolnosti, a za drugo nema uporišta jer je kazneno djelo – kazneno djelo neovisno o pravim razlozima za njegovo počinjenje. Hoće li se gledatelji solidarizirati s nesretnom ženom i imati razumijevanja za ono što čini, ovisi o svakomu pojedinačno. Nema nikakve sumnje da je filmska Ankica itekako stvarna i da je njezina sudbina u ovoj socijalnoj drami zapravo opis onoga što se u Hrvatskoj uistinu događa. To je prenošenje stvarnog u filmsko vodeća odlika dugometražnog igranog prvijenca redatelja i scenarista Darka Šuvaka koji se, uostalom, nadao istinitim događajima u realizaciji filma. Naime, redatelj je potaknuo novinski članak o pljačkašici koja je u očajničkom pokušaju da promijeni svoju nezavidnu situaciju krenula u pljačku banke koristeći plastični pištolj. Tako je jedna dječja igračka (mogu li pištolji uopće biti igračke za djecu?!) poslužila za jednu ozbiljnu odraslu stvar. Istinita priča s lakoćom se našla u filmskom scenariju jer je gledajući film veoma lako shvatiti da se takvo što doista može dogoditi. U tom je smislu *Happy Endings* jedan od doslovce najplastičnijih filmskih prikaza stranputica hrvatske inačice tranzicije od kada je ta tranzicija započela

u prvim godinama 1990-ih. Ono što je na njezinu početku izgledalo kao put prema sretnom završetku, veoma se brzo za mnogobrojne sudionike tranzicijskog procesa pretvorilo u svoju gorku suprotnost.

Razočaranja, nepravde, gubici poslova, neizvjesnost, kriminal i depresija, kao stanja kolektivne svijesti. Film ne docira i ne nameće takav zaključak, ali se on nameće sam po sebi. Zato je nakon odgledana filma teško ne dobiti dojam o sredini koja je – baš poput središnje junakinje, kojoj se može, ali ne i mora, ovisno o kutu gledanja, dodati prefiks – “anti”. Ta je sredina, kao i sama Ankica, u biti poštena, skromna i ne traži puno da bi bila sretna. Međutim, osobna i socijalna situacija odveć su joj nagrizle integritet, a da poštenje i skromnost ne bi privremeno, a zapravo trajno, zamijenila njihovim suprotnostima. Jer ne može se biti malo pošten, a malo nepošten, malo poštivati zakon, a malo pljačkati banke, makar i plastičnim pištoljem. Jest, drugi su pljačkali neusporedivo veće iznose, neusporedivo moćnijim sredstvima od dječjih igračaka, ali film je tu jasan, posebice u raspletu. Poštenje je igra nulte sume. U tom je smislu Šuvakov rad znatno kompleksniji kao djelo koje upućuje na temu, negoli kao ono koje je razrađuje. Dapače, film je više efektan kostur potencijalno puno mesnatijeg maslova, negoli što je u konačnici cjelovita ponuda, ali mu se nekako mora priznati da je i takav pošten i poticajan. I što je najvažnije, vizualno je doraden i dosljedan. Već na toj razini zaslužuje pozornost i barem ocjenu-dvije više.

Darko Šuvak svoj je prvi dugometražni igrani film kao redatelj, stjecajem okolnosti, predstavio 23 godine nakon što je, na početku spomenute tranzicije, zavrjedio pozornost kao snimatelj u odavno kulturnom kratkometražnom igranom filmu *Mirta uči statistiku* iz 1991. Gorana Dukića. Tada je ta tranzicija, u posljednjim trenucima prije početka rata, djelovala bezbrižno i obećavajuće. Šuvakova je kamera definitivno dala ključan doprinos uspjehu Dukićeva rada i nije bilo dvojbe da bi obojica mladih filmaša uskoro mogla započeti uspješne karijere, bilo u domovini, bilo u

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

inozemstvu. To se i dogodilo. Obojica su karijere kasnije nastavila unutar američke kinematografije, u kojoj je Darko Šuvak odradio snimateljski dio posla u nekoliko zapaženih projekata. S tim se iskustvom vratio u Hrvatsku i nakon *Mirte...*, koja je optimistično učila statistiku, odlučio snimiti "Ankicu" koja pesimistično pljačka banke. Je li Ankica prije dvadesetak godina bila poput Mirte, teško je reći. Ali ova dva lika uvjerljive su paradigme Hrvatske s početka 1990-ih i iz sredine 2010-ih. Zamišljena hrvatska (anti)junakinja tranzicije tako nikako ne uspijeva dočekati svoj sretan završetak. Ili je za takav zaključak ipak prerano? U ovoj fazi Ankica radi kao fizioterapeutkinja u salonu za masažu zajedno s prijateljicom Ljiljom (Daria Lorenci). Ankica je šutljiva, povučena i marljiva. Suprug joj je umirovljeni branitelj za kojega je vrijeme stalo, vodi stare bitke i s pravom je nezadovoljan vremenom za koje se nekoć borio. Ankica obavlja sve, od svakodnevnih poslova i kućanskih obveza do brige za svoju odraslu kćer čija je veza upravo propala, kao i kakva-takva financijska stabilnost. K tome, ona i Ljilja (inače, majka ovisnika) jedva spajaju kraj s krajem u iznajmljenom stanu u kojem vode salon, jer su u dugovima do grla pritisnute od strane naoko empatičnog kamatara, ali i njegova nemilosrdnog suradnika. Salon vode u skladu sa zakonom, ali čim se Ljilji, ukaže prilika da za veći iznos jednom od klijenata ponudi uslugu iz naslova filma, odnosno erotsku masažu, obziri će pasti. Baš kao i kod Ankice, koja se zbog duga nađe u neprilici gubitka svega – posla, stana, braka... Za Ankicu je u tom trenutku jedini izlaz krađa tuđeg novca – pljačka poslovnice mjesne banke u kojoj radi njezina druga prijateljica Branka (Anita Matić). Pljačka neočekivano prođe glatko, Ankica dođe do potrebnog novca, ali pritisnuta i od Ljilje i od Branke krene u novu...

Ovako posložen zaplet, pritom nadahnut stvarnim događajima, mogao je zaživjeti ili kao komorna socijalna drama ili kao kriminalistička komedija puna sarkazma i ironije. Steže se dojam da je redatelj osnovnu pogrešku napravio u izboru (pod)žanra. Mada je razumljivo da se od-

lučio za trpku dramu u kojoj se likovima ne mogu dogoditi smiješne stvari zbog svega što ih određuje, od mikrosredine do karakteristika cijelog društva, socijalna žaoka i veoma dobar analitički pristup ne bi otupjeli da je *Happy Endings* napisan i režiran kao komedija. Naprotiv. Postao bi komunikativniji, dinamičniji i još životniji. Ovakvo je film, uronjen u sve nijanse domaćeg sivila, propustio na efektivniji način progovoriti o onome što autora zanima. Treba priznati da je redatelj otpočetak ambiciozan i beskompromisan. Poglavito u odluci da u relativno kratkom filmu od svega osamdesetak minuta predstavi cijelu jednu galeriju hrvatskih gubitnika tranzicije i likova koji ih sustavno prate. Ankica je najbolje napisan lik, ali i njezinoj profilaciji nedostaje nekoliko slojeva koji bi je učinili bližom svakodnevicu. Naglašeni su njezini problemi, nedoumice i očajnički potezi, no ne i njezine nade i želje koje su očito nestale u osobnoj tranziciji od sretne, mlade žene do sredovječne pljačkašice banaka. Taj bi kontrast pojašnio i pojačao njezine sadašnje odluke te ih na taj način definirao samorazumljivima, a ne iznuđenima, kako film sugerira. S druge strane, svi su ostali likovi ostali na razini nacrtu, osim možda Ljilje koja će u jednom trenutku gorko opravdati naslov filma.

U svakoj dobroj priči odgovor na pitanje "zašto" je najvažniji. Ovdje je to pitanje ne samo dobro postavljeno na razini socijalnog miljea, nego je na nj i dobro odgovoreno. Međutim, na razini pojedinih likova funkcionira samo djelomično te bi potencijalni humoristični diskurs uvelike popunio dramske praznine. To se najviše osjeća u posljednjoj trećini filma kada nova pljačka banke, ovaj put uz plan sve tri prijateljice, odvodi priču u točku raspleta. Ili će se nedjelo isplatiti barem na još neko vrijeme, ili će nesuđene pljačkašice napokon biti otkrivene. U svemu tome redatelj pogađa da je element slučajnosti i šeptrljivosti središnje junakinje bazičan u postavljanju zapleta, ali je opet nekako ostao visjeti u zraku. Ona je na kraju više žrtva okolnosti i loših ljudi oko sebe, negoli vlastita unaprijed propalog plana za lako stjecanje novca. Zbog toga film i protječe

u usporenom tempu, kao da se iščekuje nešto samorazumljivo. Možda krucijalan prizor u cijelom filmu (prva pljačka banke za koju je redatelj smislio izvrsnu predigru u Ankičinoj gotovo otopljivoj nervozni) ipak ostaje režiran bez napetosti kakvu su sugerirali prethodni kadrovi pripreme i nećkanja. To je bio idealan trenutak za vizualno i narativno suprotstavljanje svih kontrasta u filmu, ali se ta kulminacija nije dogodila. I to je vjerojatno ključna propuštena prilika.

U šarolikoj galeriji likova, od kojih svaki iz svoga kuta ocrtava Hrvatsku na njezinim društvenim marginama, pri čemu su te margine zapravo sve veći dio društva, glumačka ekipa postigla je optimum s obzirom na predložak koji je imala. To ponajprije vrijedi za glavnu glumicu Aretu Ćurković u ulozi Ankice. Kao stvorena za uloge životnih gubitnica kakve je na različite načine i u različitim ozračjima sjajno utjelovila u filmovima *Kino Lika* (2009) i *Majstori* (2013) Dalibora Matanića, Areta Ćurković i u ovom filmu dominira ekranom, iako ni na koji način ne onemogućuje kolegicama i kolegama da također dođu do izražaja u pojedinim segmentima. Neprestance zamišljena, uzavrelih emocija, koje se ne mogu iščitati na licu, ali mogu u gestama i, dakako, odlukama, njezina Ankica jedna je od uvjerljivijih ženskih likova u recentnoj hrvatskoj kinematografiji kojoj kronično nedostaju upravo takvi likovi i priče u kojima se oni pojavljuju. Ovo je u određenom smislu ženski film, jer su osim središnje junakinje u fokusu još dva ženska lika, Ankičine prijateljice Ljilja i Branka. Ljilja je još jedna predstavica nove hrvatske radničke klase koju život šiba i na poslu i kod kuće, dok je Branka kao službenica u banci u društvenom smislu korak više, ali zapravo u istom tipu problema života iznad svojih mogućnosti, ili bolje rečeno, unutar svojih nemogućnosti. Interpreti muških likova tako su ostali po strani, iako su Zlatan Zuhrić kao Ankičin suprug i Mate Gulin kao kamatar dali vrlo dobar kontrapunkt nastupima svojih kolegica.

Film *Happy Endings* pritom ostavlja dojam iznadprosječnosti u barem još dva segmenta, u fotografiji i scenografiji. Kamera snimatelja Bran-

ka Linte iznimno je racionalna i funkcionalna, na finoj granici umjetničke reinterpetacije stvarnosti i stvaranja dokumentarističkog ugođaja. Lintin je gotovo anonimni Zagreb u ovom filmu ne osobito ugodan grad za življenje, stiješnjen unutar sivih i jednoličnih novoizgrađenih naselja i u stalnom iščekivanju proloma oblaka zbog svojih zagasitih, turobnih tonova. Ni interijeri nisu ništa komforniji, od tipskih stanova do jednako tipskih i sterilnih prostora banaka u kojima pojedinci gube svaku individualnost i želju da se na pošten, kreativan način suprotstave nesklonim im životnim prilikama. U toj sveopćoj apatiji i nemoći da se na bilo kakav zadovoljavajući način dođe do priželjkivanog *happy end*a, film Dražena Šuvaka efektan je portret jednog vremena i prostora čiji je potencijal ostao iznad realiziranog, ali i dalje uz osjećaj da je riječ o naslovu koji prikazuje stvarnost na uvjerljiv način. Ta stvarnost često zbog manjka ili nepostojanja izlaza sklizne u ironiju ili autoironiju te bi uz takav pristup film nedvojbeno bio ritmičniji i analitičniji.

Boško Picula

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051JURIĆ, Z:"2014"(049.3)

Kosac

(Zvonimir Jurić, 2014)

Kosac počinje dugim kadrom pustog polja u noći, i tek kad gledatelj postane potpuno svjestan pomalo prijeteće atmosfere, u kadru se nađe žena snimljena s visine, a potom i s leđa tako da se ne vidi njezino lice, što sugerira zlokoban razvitak događaja. Atmosferu filma strave potencira polagano približavanje bučnog vozila od kojeg se dosta dugo vide samo vrlo jaka svjetla, ali ne i njegov oblik. I to doprinosi osjećaju zebnje, a ujedno ukazuje i na jednu od karakteristika vrlo osobnog redateljskog stila Zvonimira Jurića u kojem je ono što se ne vidi – ali se može naslutiti iz prikazanog – često značenjski važnije od onoga što je uočljivo na prvi pogled. Za uspostavljanje takva odnosa autora s gledateljem od presudne je važnosti sugestivna atmosfera za koju je zaslužan snimatelj Branko Linta (dobitnik Zlatne arene za kameru u ovom filmu), ali i njezino kretanje prostorima koje je odabrao i kreirao scenograf Ivan Veljača, kao i pretežno melankolična glazba Jure Ferine i Pavla Miholjevića, koja povremenim otklonima od tog osnovnog tona dojmljivo akcentira fabularne i tematske obrate. A tih neočekivanih i vrlo originalnih obrata ima mnogo, jer Jurić (u suradnji s koscenaristicom Jelenom Paljan) upravo na njima gradi svoj prosek. Baš u trenutku kada gledatelja potpuno uvuče u atmosferu iščekivanja nekog događaja, kao logične posljedice do tada prikazanog, odjednom ga upućuje u drugom smjeru i time navodi na snažniji doživljaj onog što slijedi, a i na razmišljanje o tome što se zapravo događa, ostavljajući publici nekoliko različitih mogućih tumačenja, jer ni za koji zaključak nema dovoljno nedvojbenih činjenica, pa sve ovisi o gledateljevoj interpretaciji (kao što se to nerijetko događa i u životu).

Tako i zastrašujući dojam postupno nestaje u nastavku uvodne sekvence u kojoj upozna-

jemo protagoniste. Mirjani (Mirjana Karanović), ženi srednjih godina, stao je auto na cesti kojom rijetko tko prolazi, a vozilo koje joj se približava preko polja je traktor kojim upravlja postariji Ivo (za kojeg je Ivo Gregurević zaslužno nagrađen Zlatnom arenom za najbolju mušku glavnu ulogu), osamljenik koji noću obavlja poslove na polju da bi sretao što manje ljudi. Ona je pomalo prestrašena tim čovjekom koji malo govori i još neko vrijeme se i ona, ali i publika, pribjavaju da će joj Ivo nauditi, ali on je – nakon što ustanovi da je ostala bez benzina – vozi do crpke da pribavi gorivo. Pritom se među njima postupno stvara normalniji odnos bez straha, a gledatelju postaje jasno da se Kosac temelji prvenstveno na atmosferi, stanjima i glumačkoj igri, a ne na akciji. Pritom je sve jasnije da se ne radi ni o filmu strave, niti o psihološkoj drami, koja bi ovim vrhunskim interpretima nudila mogućnost pokazivanja iznimnog glumačkog umijeća, već o prikazivanju egzistencijalnih stanja, od straha i nelagode, preko osamljenosti, do potrebe za ljudskim kontaktom, što zahtijeva snažnu glumačku osobnost koja već samim bivanjem u kadru takva stanja fascinantno utjelovljuje, a onda iz njih minimalističkim glumačkim pomacima stvara zanimljiv lik, što ovdje podjednako virtuozno uspijevaju ostvariti i Mirjana Karanović i Ivo Gregurević.

No, i ostali interpreti vrlo uspješno grade uloge takvim postupcima, pri čemu se osobito ističe Igor Kovač, nagrađen u Puli Zlatnom arenom za najbolju sporednu mušku ulogu. On glumi Josipa, prodavača na crpki koji nije uspio kao student u Zagrebu, pa se vratio u slavonsku provinciju, svjestan njezine depresivnosti i besperspektivnosti, što ga ipak ne sprječava u čuvanju temeljnih ljudskih vrijednosti. Zbog toga će upozoriti Mirjanu da je Ivo prije dvadesetak godina osuđen i da je odslužio kaznu zbog silovanja te joj ponuditi da je odveze s kanistrom benzina do njezina auta, ali ona ipak nakon zbuđenosti i kolebanja odlazi s Ivom, što redatelj koristi za još jedno poigravanje s mogućim skretanjem u film strave, koje se ipak ne događa, nego se pretvara u (čak i samim protagonistima) neočekivano sagle-



davanje dubine vlastite samoće i prve nesigurne pokušaje stvaranja dubljeg kontakta s onim drugim, iako autor ipak ostavlja sitne uznemirujuće znakove da bi susret mogao i tragično završiti.

Jurić sada ipak uvodi drugo zbivanje u središte pozornosti, stvarajući paralelnu priču koja se odvija u istoj noći i tek je djelomice povezana s prvom. Josip po završetku posla odlazi u lokalnu krčmu, gdje njegov brat slavi skoro vjenčanje s djevojkom koja će mu za šest mjeseci roditi dijete. Njegovo tmurno raspoloženje zbog zabrinutosti što će biti s Ivom i Mirjanom, a i (kako se potom otkriva) dvojbe je li učinio krivo Ivi jer je o svemu izvijestio policiju, nikako se ne uklapa u naizgled raspojasano veselje i on izaziva fizički obračun koji brzo završava, jer redatelja niti ovdje ne zanima akcija, već stanje u kojem se ne samo likovi nego i čitava sredina nalaze. A to se otkriva u priči koja je po većini stilskih karakteristika uobličena kao kontrast onoj kojom je film počeo. Umjesto građenja atmosfere prikazom pejzaža i pažljivog kombiniranja tišine i glazbenih akcenata, uz postupno stvaranje napetosti između dvoje protagonista, u krčmi prevladava

glasna glazba i galama, a pozornost je usmjerena na izmjenu krupnih planova u kojima je bitan i najsitniji pomak lica i način izgovaranja rijetkih rečenica. To omogućuje preciznu i životno uvjerljivu karakterizaciju i najsitnijih epizodnih likova. Međutim, to nije konačni redateljev cilj, nego sredstvo kojim otkriva stanje sredine koja se u tom trenutku želi veseliti da bi makar i konzumacijom pretjeranih količina alkohola potisnula svijest o tužnoj svakodnevi.

U toj zbrci i neredu kao dominantan lik izdvaja se Rodić, vlasnik lokala kojeg superiorno tumači debitant u hrvatskom filmu Zlatko Burić, glumac iz Osijeka koji je 1970-ih bio član Kugla glumišta, da bi prije više od 30 godina odselio u Dansku i tamo se afirmirao kao izniman filmski glumac – posebice u trilogiji *Diler (Pusher, 1996-2005)* Nicolasa Windinga Refna. Sudeći prema Jurićevoj brizi oko svakog detalja, vjerojatno je uz Burićeve glumačke kvalitete za njegov izbor značajno bilo i ukazivanje na to da tumač jedinog zadovoljnog lika u filmu živi u jednoj drugoj i drugačijoj zemlji. A to je zasigurno pospješilo još neka neočekivana rješenja – Rodić, koji je nedvojbeno

utjecajan u svojoj sredini, nije se, kao što to često biva, prometnuo u lokalnog beskrupuloznog moćnika, nego se svojim poznanstvima i poslom nerijetko služi da bi pomogao ljudima (posebice onima koji vuku traume iz rata), pa tako i veze s policijom ne koristi za svoju dobit, nego da bi pomogao Josipu da se potpunim informacijama riješi svojih bojazni, ali i da bi osigurao da Ivo, koji je bio njegov suborac u Domovinskom ratu, ne bude optužen ukoliko nije doista kriv. Takav lik omogućuje Juriću da krene drugim putem od očekivanog linča gomile nad Ivom (po uzoru na Peckinpahove *Pse od slame – Straw Dogs*, 1971), a i da mu prikaz turobne provincije bude nijansiran i originalan, iako mu možda taj dio filma ipak mjestimice gubi ritam i djeluje ponešto predugo.

Treća priča počinje se odvijati od trenutka kada se policija uključi u radnju i to ponovo djeluje potpuno drugačije od poznatih klišeja. Dvojica policajaca koji dolaze vidjeti što Ivo radi s nepoznatom ženom pokazuju tek razumnu dozu podozrivosti kada ih vide da piju čaj u Ivinu prebivalištu, gotovo napuštenom poljoprivrednom kombinatu, ali nakon što Mirjana potvrđi da je sve u redu, nestaje čak i primisao agresivnosti. Tada se Kosac fokusira na životnu situaciju mlađeg policajca Kreše (Nikola Ristanovski). I tu se naglašavaju više egzistencijalna stanja, negoli neposredne psihološke reakcije, što snažno podupire nastojanje redatelja da i njegov obiteljski život postane zrcalo života u slavonskoj provinciji. Krešo živi skromno sa suprugom Anom (Lana Barić) i bolesnim djetetom. Iz vrlo škratih dijaloga između njih dvoje postaje jasno da su oni ne samo manje dramatična varijanta muško-ženskih odnosa od one Ive i Mirjane, nego i da idu suprotnim putem – nekadašnja ljubav još nekako i opstaje, ali potpuno razumijevanje postupno nestaje pod teretom svakodnevnih teškoća; problemi se skrivaju guranjem pod tepih, kao što to pokazuje i jedan od najznakovitijih kadrova Kosca – detalj Anina stopala u debeloj čarapi kojim povlači tepih ispod kojeg se otkriva rupa u dotrajalom podu. Iako takve crne rupe nisu vizualno prisutne u preostalim dvjema pričama, to

je propadanje jedan od najsnažnijih dojmova svih segmenata Kosca, a taj nam detalj to najpreciznije otkriva ukazujući na čvrstu povezanost svih elemenata fabule.

Tako se na kraju uspješno razrješavaju i dvojbe o opravdanosti dramaturškog postupka koji u povezivanju triju fabularnih linija gotovo uopće ne koristi paralelnu montažu, pa gledatelj tek postupno otkriva da druge dvije epizode nisu tek ponešto preveliki odvojci glavne narativne linije, nego cjelovite priče koje prvu (i što se tiče sudbine protagonista najrazrađeniju) nadopunjuju, ne toliko dramaturškim objašnjenjima koliko značenjem – slikom propadanja slavonske provincije iz druge perspektive. Uklopivši tim vrlo originalnim dramaturškim postupkom sve raznorodne elemente osnovne teme i tri segmenta radnje u jedinstvenu cjelinu, koja na gledatelja djeluje ne samo pričom, nego i osjetilnim i emocionalnim doživljajem, Zvonimir Jurić ostvario je vrlo vrijedan film – impresivnu sliku provincije koja tone u besperspektivnost proizašlu ne samo iz današnje teške situacije, nego i problema kojima su korijeni u nedavnoj dramatičnoj prošlosti.

Tomislav Kurelec

UDK: 791.633-051ZVJAGINCEV, A."2014"(049.3)

Levijatan

(Левиафан, Andrej

Zvjagincev, 2014)

Filmove koji su sudjelovali na prestižnim festivalima često gledamo upravo kroz taj okvir – ne možemo pobjeći od činjenice da je netko prethodno proglasio određeno djelo kvalitetnim i važnim. Ako pritom ostanemo nezadovoljni, na to se nadodaju iritacija i očaj, pitamo se ima li igdje pameti u svijetu, čemu sve to zapravo služi, zašto nešto negdje prolazi, a negdje ne. Naša se kritičnost zbog toga drastično povećava te pokušavamo razumjeti što to goni film naprijed, što će to iduće godine zagolicati kritičare s nedovoljno artikuliranim stavovima, kao i filmaše čija klasna distanca sve više i više raste od sloja o kojem najviše pripovijedaju. Film *Levijatan* Andreja Zvjaginцева osvojio je Zlatni globus za strani film i Nagradu za scenarij u Cannesu, među ostalim je bio nominiran i za Akademijinu nagradu te Nagradu Britanske filmske akademije (BAFTA) te upravo na taj način podijelio mišljenja, jer je jednim predstavljao vrhunsko umjetničko djelo, dok su ga drugi šokirano i razočarano proglasili tendencioznim i gnjavatorskim.

Zvjaginčeva je na europsku filmsku kartu postavio film *Povratak* (*Возвращение*, 2003), Zlatnim lavom nagrađeni prvijenac o odnosu dvojice dječaka i oca koji se nakon dvanaest godina vratio iz zatvora i odlučio po prvi puta provesti neko vrijeme sa sinovima na ribičkom izletu. Iako hvaljen, *Povratak* je ustvari jedan naporan i u mnogočemu iskopiran film koji kombinira sadržajnu razinu preuzetu iz bilo kojeg američkog kriminalističkog formata i slikovnu stranu koja se oslanja na utabani stil Tarkovskog. Prepun besmislenih pokreta kamera i isto tako besmislenog “stalkerovskog”, gotovo monokromatskog kolorita, *Povratak* podsjeća na još jedan ruski

film koji je s vrlo sličnom formulom dopro do međunarodne publike – na 12 Nikite Mihalkova iz 2007, rusku inačicu filma *Dvanaest gnjevnih ljudi* (*12 Angry Men*) Sidneyja Lumeta iz 1957.

Oba filma nominirana su za mnoge nagrade, vrlo vjerojatno zbog toga što Zapadu poznate priče nude zapakirane “na naški”, u *art*-izdanju, onako kako *art* zamišljaju filmski početnici. Također, mora se napomenuti da je zvuk u oba filma rađen na gotovo diletantski način, s nespretno obrađenom *nach*-sinkronizacijom i lopatom dodanim *foleyjem*, što se moguće nekome učinilo kakvim ruskim “produhovljenim” stilom. Iako se o *Povratku* pisalo kao o spiritualnom, metaforičkom i intertekstualnom prikazu kolektivnog osjećaja ruskog naroda u vrijeme kada se dvanaest godina nakon pada SSSR-a politički uzdigao Putin, ovaj film ipak pripada prethodno opisanom tipu razočaranja festivalskim vrijednosnim sustavom.

Međutim, bez obzira na svijest o povremenom festivalskom pretendiranju k praznim atmosferama ili kvaziintelektualnim “subverzijama” te bez obzira što autorica ovog teksta teško pronalazi nešto što bi je oduševilo, ova će kritika prevagnuti prema pozitivnom viđenju *Levijatana* i oduprijeti se onim tvrdnjama koje ga smještaju uz prethodno navedeni Zvjaginčevljev film. Naime, u našoj se kompleksaškoj sredini često nametne i drugo pitanje kod festivalski cijenjenih filmova, a to je ono može li se tako nešto i kod nas izvesti, pa čak i podsjeća li nas to na nešto. Kod *Levijatana* se ta poredba nameće na nekoliko razina prizivajući sadržajnu sličnost s domaćom produkcijom i u karakterizaciji likova i u vrsti zapleta i u prikazu dominantne ideologije, tako da je razlika u poziciji gledanja između “nas” i “njih” nedvojbeno – ono što je Zapadu teška egzotika, nama je svakodnevnica. Ne možemo, dakle, osjećati zaprepaštenost pred temama kojima se ovaj film bavi – i već u njima vidjeti kvalitetu – jer smo u zrcalnoj poziciji prepoznavanja sebe.

Priča se vrti oko Kolje (Aleksej Serebrjakov), automehaničara i pijanca čiju kuću na prekrasnoj hridi u sjevernoj Rusiji pokušava za

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



nepošteno sitni novac otkupiti Vadim (Roman Madjanov) – bahati gradonačelnik kriminalac – da bi na tom zemljištu izgradio zgradu telekoma i tako višestruko zaradio. Kolja je oženjen s Ljiljom (Elena Ljadova), ali iz prvog braka ima sina Romana (Sergej Pokodaev) koji Ljilju ne podnosi. U pomoć oko spora stiže im stari prijatelj, moskovski odvjetnik Dmitrij (Vladimir Vdovičenkov). Kroz radnju koja prati vrijeme od odbijanja žalbe na presudu vezanu uz kuću do Koljina odlaska u zatvor zbog ubojstva Ljilje, film se bavi prikazom duboko korumpiranog društva i prvenstveno opisuje pritisak koji “običan” čovjek osjeća u takvu sustavu zaglavljen u nesposobnosti da sam sebi objasni kako je zapravo moguće da se sve to oko njega uistinu događa.

Ako na trenutak razmislimo, obrada tog osjećaja uzetog za centralnu temu iznimno je kompleksna za filmski prikaz, jer podrazumijeva poznavanje principa društva koje proučavamo, podrazumijeva niz pokušaja u mijenjanju barem djelića sustava koji su nam dostupni i podrazumijeva gomilanje neuspjeha u tim pokušajima te uslijed toga – gomilanje kao princip narativnog slijeda. U takvoj naraciji događaj ne može funkcionirati kao eksces, već ga se mora doživljavati

principom prikazanog svijeta, a da pritom u svakom idućem ponavljanju ne bude isključivo repeticija, već novitet. Razlog zbog kojeg je to važno utvrditi jest taj što na primjeru domaće produkcije možemo vidjeti da poznavanje ove teme ne znači nužno odabir pravog narativnog pristupa.

Tragikomični primjeri iz prakse u kojoj se zemljišta za stadione prodaju sama sebi, državne tvornice dijele između par odabranih, a rimski mozaici prelijevaju betonom za parking, suvremeni su inserti iz priče koja je ustvari već odavno u tradiciji domaće književnosti (spomenimo samo, primjerice, Miroslava Krležu i Iva Brešana) te je na neki način zacementirala i današnje poimanje nacionalnog kulturnog identiteta. Društvena satira nije samo historijska okosnica domaće naracijske povijesti, već i svojevrsna panslavenska točka kulturnog susreta i prepoznavanja. U tom smislu ne čudi da se brojni televizijski i filmski pokušaji oslanjaju na ovakav okvir, ne uspijevajući se međutim izdignuti iznad razine gega i propuštajući uputiti na samu formu kao tematsku jedinicu, kao što su to činili navedeni književni autori.

Način na koji mnogobrojna domaća umjetnička djela tretiraju “gomilanje” vrlo često popri-

mi formu vica, pa ono što nastoji djelovati kao produbljanje priče ustvari je izvodi ili u smjeru patosa ili u smjeru "šale male". *Levijatan*, s druge strane, čini suprotno – priča se širi u krugovima i svaki idući čin nepravedne izdaje sve je općenitiji i konceptualniji te upravo u tome leži iznimna kvaliteta Zvjagincevljeva filma. Koljina je vjera iskušana prema predlošku biblijske priče o Jobu, dijaloški referirane u sceni s lokalnim svećenikom, pa na isti način na koji Bog dopušta Sotoni da propituje Jobovu vjeru, Kolja gubi egzistencijalnu sigurnost, potom ljubav pa obitelj i konačno slobodu. No za razliku od predloška, Kolja je redom izdan od: vlasti, pravde, prijatelja, žene, a na koncu i Boga. Vjera koja se iskušava nije isključivo religiozne prirode; to je vjera u bilo koji sustav zajednice koji čovjeka dijeli od psa lutanice – upravo zbog toga narav izdaje postaje općenitija. Kolja nije religiozan, u suštini nije ni dobar čovjek, no poanta je u tome da je svijet koji gledamo toliko isprepleteno opresivan i uvijek pojedinca čini gubitnikom – to je sustav koji historijski proizvodi takvu vrstu mizerije o kojoj se i ne može drugačije govoriti nego sve većim uopćavanjem priče prema onoj s prapočetka.

No tu se automatski nalazi i jedna zamka: utječe li takvo širenje na nedostatak fokusa u pogledu likova i, dodatno, na suviše promjena u pogledu žanra? Naime, kako se radnja razvija i nedaće redaju, tako film žanrovski prelazi iz društvene groteske u obiteljsku melodramu, pa prema egzistencijalnoj dramati. Međutim, ako se čitavo vrijeme u obzir uzima da je tema *Levijatana* upravo iskušavanje čovjekove sposobnosti da živi unutar okvira koji ga sistematski i repetitivno vraćaju na dno, tada je žanrovsko preigravanje ne samo opravdano, već lako moguće i jedini način da se ekspanzija nesreće doživi uopćeno, kao koncepcija.

Međutim, je li pritom gradonačelnik previše zao, žena previše nesretna, prijatelj previše glup, a sustav previše nepravedan za pojam dobrog ukusa? Odgovor na ovo pitanje u neku je ruku i prilično subjektivan. S jedne strane, možemo govoriti o vrlo dobrom balansiranju između

groteske i drame, no opet, primjedbe, primjerice, mogu biti upućene na račun Ljiljina lika koji svojom ljepotom vjerojatno treba nadomjestiti nedostatak nekog jačeg karakternog opravdanja za potrebu izdizanja iz vlastite sredine. Sve troje glavnih likova (Kolju, Ljilju i Dmitrija) tumače glumci privlačnog zapadnjačkog izgleda – visoki su, zanimljivi, markantni, za razliku od ostalih okruglastih, bucmastih i rumenih kolega u sporednim ulogama – i to je vjerojatno Zvjagincevljev potez prema izravnijem principu privlačenja i poistovjećivanja za europske gledatelje – na isti način na koji je korištena i bespotrebna Ljiljina golotinja. No ipak, film upravo i prikazuje svijet u kojem konce povlače zadrti šovinisti za koje lijepa žena vrlo često i jest "samo" lijepa žena.

To je svijet u kojem potpuni psihopati uspijevaju vladati u svom nepokolebljivom nonsensu, a ljudi koji poznaju nasilje misle da nešto mogu držati pod kontrolom na isti način na koji drže vlastitu pušku. U tom smislu lik gradonačelnika Vadima zaista ni u kojem trenutku filma nije sposoban za bilo koju vrst empatije, on je zao i sebičan u svoj svojoj punini. Međutim, ovdje se nameće pitanje može li film podnijeti količinu apsurdna i zla koju realnost zaista nudi. Jer ne samo da je u malim mjestima zlo itekako personalizirano u ljudima koje vrlo dobro znamo, koji će ilegalno "podići četiri kata previše", koji će javni puteljak zatvoriti svojom ogradom, koji će otrovati nečijeg psa, nego to isto možemo vidjeti i u najvećem gradu, među onima koji na daleko većim ciframa ne vide razliku između javnog i privatnog. Dakle, Vadim je itekako realističan, samo je glavno pitanje ono o subjektivnoj procjeni – koji je stvarnosni materijal ipak previše apsurdan za film, odnosno, koji vlastiti smisao za humor dozvoljava.

Nonsens je u tom smislu ključni pojam ovog filma i predstavlja bazu humoru koji *Levijatana* čini vrlo zabavnim filmom i u prvom ga redu balansira s visokom estetizacijom prizora. Ovdje je Rusija konačno lijepa (a ne tek "snovita"); svakodnevna je, ali i grandiozna. I, ustvari, upravo ju je i potrebno takvom prikazati, u silini prirode u

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kojoj postaje jasno – kao i na Jadranu (!) – da odvrtni ljudi ne dolaze isključivo iz mračnih mišjih rupa, nego svoju glupost vole rasprostrijeti tamo gdje je svima lijepo. S druge strane, nonsens je supostavljen melodramatskim elementima koje narativno istiskuje u drugi plan. Zvjagincev to čini pomoću elipsi, narativnih “rupa” u trenucima ključnima za razvoj obiteljske priče. Glavni događaji koji oblikuju odnos Kolje i Ljilje – njezin preljub, njegovo otkrivanje preljuba i njezino samoubojstvo – nisu prikazani, dok se dugim dijaloškim scenama prije i poslije radnja usporava, gradi se atmosfera i produbljuju tenzije; kao da se ključne emocije melodrame izbacuju da bi značenje bilo usmjereno prema mukotrpnom i apsurdnom saznanju da je to njihov život. No dok se iz tog razloga može prigovoriti prikazu Koljina i Ljiljina odnosa *post festum* – u kojem je ona zarobljenica njegove kuće, ali i stiska šake – elipsa koja preskače prikaz njezina suicida dovodi i do jedne zanimljive perceptivne promjene. S obzirom da ne saznajemo odmah radi li se o samoubojstvu ili je Kolja ubojica, treba se zapitati čemu služi ta vrsta otkrivanja i propitivanja koju prolaze likovi. Naime, film se tada fokalizacijski prebacuje prema sinu Romanu i obiteljskim prijateljima, policajcu Pavelu (Aleksij Rozin) i njegovoj ženi Angeli (Ana Ukolova). U tim trenucima prve “stvarne” emocije izbijaju na površinu – ljubav i iskreno zaštitničko djelovanje postaju temeljem održavanja života. Ali i one bivaju obavijene nonsensom: Roman mora napraviti prijelaz iz devijantne obitelji prema onoj koja je sačinjena od vjerojatno jedinih funkcionirajućih pripadnika društva, onih koji se mire, koji formalno “pripadaju”.

Levijatan definitivno ne zazire od velikih simboličkih gesti, alegoričnim naslovom biblijski aludirajući na Sotonu, a hobbesovski na državu, no upravo takvim hrabrim potezima upućuje na vlastiti opći pojam šireći se gotovo do razine epa. I takvi ga potezi (estetski i narativno promišljeni) kilometrima dijele od domaćih inačica koje s velikim kitom ne bi znali što će, pa sve da ga i imaju.

Sonja Tarokić

UDK: 791.633-051MATIČEVIĆ, M. "2014"(049.3

Moj zanat

(Mladen Matičević, 2014)

Filmovi o istaknutim glazbenicima i javnim osobama koje su na ovaj ili onaj način oblikovale kulturno i društveno polje određene nacionalne sredine nisu toliko rijetki u okvirima svjetske kinematografije. No u hrvatskoj filmskoj kulturi takvi su primjeri relativno rijetki i odišu stanovitim neobičnošću. Slično je i s dokumentarnim biografskim filmom, izrazito intimističke i poetske fature u crno-bijeloj tehnici, o hrvatskom glazbeniku i pjesniku Arsenu Dediću naslovljenom prema njegovoj pjesmi *Moj zanat* iz 2014. godine, a prema scenariju i u režiji Mladena Matičevića. U tom kontekstu uz ovaj se film vežu dva razmjerno nevažna kurioziteta, barem ukoliko govorimo o njegovu umjetničkom izričaju ili tematsko-dokumentarnoj vrijednosti. Naime, prvi kuriozitet proizlazi iz činjenice što je film o istaknutom hrvatskom kantautoru snimio srpski redatelj, pa je to prvi film jednog srpskog redatelja u većinski hrvatskoj produkciji (film je inače rezultat koprodukcije Hrvatskog filmskog saveza i beogradskog Starhilla). Drugi kuriozitet već je naznačen, a odnosi se na dosadašnju relativno slabu zastupljenost dokumentarnih filmova o glazbenicima i glazbi u hrvatskoj filmskoj kulturi, ionako više orijentiranoj na društvene i(li) političke teme koje se smatraju relevantnijima za hrvatsku nacionalnu zbilju i, ponekad, pretjerano ustrajnoj u često lažnom društvenom aktivizmu. Ako se takvoj tradicionalnoj, tematskoj preokupaciji pridoda i dominantna, gotovo naturalistička, patetično tmurna slika društvene zbilje koja se dokumentarnim filmovima nastoji evocirati, *Moj zanat* još se više ističe svojim tematskim i estetskim pristupom.

Moj zanat na najbanalnijoj razini svojeg izričaja govori o životu Arsena Dedića čija je figura i njegov glavni fokus. No, ovaj film je zanimljiv zbog specifičnog pristupa središnjoj temi.



Naime, prva specifičnost Matičevićeva pristupa svakako je potpuno opredjeljenje za intimističku i gotovo ispovjednu fakturu filma koja se ostvaruje i na izravan i na neizravan način, a u potpunosti je lišena tzv. participativnog prikazivačkog dokumentarno-filmskog modusa u formi obraćanja podrazumijevanom gledatelju. To odustajanje od izravnog obraćanja kameri i gledatelju, pod krinkom davanja filmskoj građi lažne garancije autentičnosti, svjedoči o potpuno drukčijim tematskim i estetskim ciljevima ovoga filma. Naime, umjesto metode filmskoga intervjua gdje bi glavni akter filma Dedić i(li) osobe iz njegove neposredne obiteljske, prijateljske ili poslovne okoline govorili o aspektima njegove osobnosti i tako *Moj zanat* približili formi tipične televizijske reportaže, Matičević pribjegava drukčijem i mnogo svrsishodnijem postupku. Budući da je temeljni cilj filma ocrtati melankoličnu profilaciju osobnosti glavnoga aktera filma, toliko karakterističnu i manifestiranu u melodiji i stihovima brojnih Dedićevih pjesama, cijela će struktura filma pratiti i na određeni način zrcaliti taj cilj. Iako prvi kadar filma nudi svojevrsno laž-

no obećanje da će gledatelji svjedočiti izravnom obraćanju Arsena baš njima i da će svjedočiti njegovoj ispovijesti o aspektima svojega života (jer je kadar izveden gledanjem u kameru u tipičnom planu blizu karakterističnom za formu intervjua te riječima: "Moje ime je Arsen"), prvotno očekivanje ubrzo se iznevjerava. Uskoro saznajemo da se Arsen obraća probranoj publici na privatnom koncertu priređenom u dvorani Hrvatskog društva filmskih djelatnika i da je obraćanje dio njegova scenskog nastupa kroz kojega se pomalo otkrivaju slojevi njegove osobnosti.

Intimistički i ispovjedni karakter filma realiziran je dvama kompatibilnim i upotpunjavajućim dokumentarno-filmskim pristupima. S jedne strane, u filmu se prakticira tzv. opservacijski pristup u kojem ne postoji intervencija nekog izvanjskog autoriteta otjelovljenog bilo u didaktičnom i autoritativnom glasu komentara koji objašnjava okolnosti i aspekte Arsenova života, bilo u svojevrsnom "iznuđivanju" nedvosmislenih sudova od aktera samoga filma koji bi u formi svjedoka potvrđivali ili opovrgavali temeljne teze o Arsenovu životu i karakteru. Umjesto toga,

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

opservacijski pristup dosljedno dopušta da se središnja tema filma postupno razotkriva sama od sebe, kroz forme djelovanja likova stavljenih u različite životne faze i situacije. S druge strane, aspekt duboko osobnog konfesionalnog pristupa očituje se u dvama smjerovima: ili tako da glavni akter filma izravno ispovijeda detalje o njemu značajnim aspektima vlastitog života (u formi izvanprizornog glasa komentara koji zapravo jedini i nosi pravo na takav tip aktivnosti) ili tako da se filmu, redateljevom intervencijom, prilažu snimke Arsenovih glazbenih nastupa iz prošlosti, obiteljske fotografije iz djetinjstva, snimke javnog nastupa spomenutog privatnog koncerta ili snimke autentičnih lokacija i situacija iz Arsenova neposrednog životnog okoliša, tj. na neizravan, ilustrativan i duboko sugestivan način.

Takav dvostruki pristup Arsenovoj ličnosti prati i vrlo jasna izlagačka i tematska struktura filma koja i omogućuje spomenutu intimističku i ispovjednu fakturu. Naime, film je izveden prikazivanjem dvaju segmenata koji se izmjenjuju različitom izlagačkom dinamikom. Jedan segment, kojim film i počinje, prikazuje Arsenov scenski nastup pred probranom publikom gdje razrada tih scena balansira između njegova pjevanja i recitiranja kako svojih najznačajnijih i publici vrlo dobro poznatih stihova, tako i digresivnog komentiranja iz kojeg se naznačuju njegovi životni stavovi i crte osobnosti, te reakcija publike koje svjedoče o utjecaju Arsenovih pjesama koji nadilazi komornu, privatnu atmosferu tog koncertnog nastupa. Iako javan, Arsenov nastup, zbog prostorno zgusnute atmosfere izvedbe i izravnog kontakta s malobrojnomo publikom, jednako je intiman i ispovjedan kao i ostatak filma. Jedina razlika očituje se u tome što su instrumenti svjedočanstva u ovom "koncertnom" segmentu filma melodija i stihovi njegovih pjesama (njih jedanaest). Izbor izvedenih pjesama, dakako, nije slučajnan i nasumičan, već je u izravnoj vezi s temama koje se obrađuju u drugom ponavljajućem segmentu filma i to na način da stihovi pjesama služe kao ilustracija određenog tematskog fokusa.

Taj drugi segment filma, koji upotpunjuje sliku o Arsenu kao osobi koju film nastoji predočiti, vizualno je i tematski kompleksniji. "Nekoncertni" dio filma odvija se u dvostrukom tematskom fokusu. S jedne strane prati se kronologija Arsenova života, od njegova rođenja, djetinjstva i prvih glazbenih koraka u rodnom Šibeniku, obiteljskog nasljeđa, oca, majke, dolaska u Zagreb, studiranja, uspona karijere, prvog braka i odnosa s kćerkom, istaknutih glazbenih nastupa, odnosa s drugom ženom, unukama, bolešću itd. Dakle, forma karakteristična za dokumentarni biografski prikaz glazbenikova života. No s druge strane takva životna kronologija nadilazi se fokusom na tematske kategorije koje čine srž Arsenova života i omogućuje njegovo svjedočenje o gotovo univerzalnim ljudskim pitanjima, poput podrijetla, obitelji, obrazovanja, posla, braka, razvoda, ljubavi, prijateljstva, bolesti, smrti, poezije i životne ostavštine.

U tom kontekstu, prikazivačka struktura tih dijelova isprepletana je trima elementima kojima se nastoji ocrtati središnja preokupacija filma i što jasnije dočarati višeslojnost Arsenova života. Kroz cijeli se film ponavlja sličan postupak: ili se filmu prilažu autentične snimke iz Arsenove prošlosti o kojoj trenutno govori, poput televizijskih snimaka njegovih javnih glazbenih nastupa s različitim akterima i u različitim prigodama; ili se filmu prilažu autentične obiteljske fotografije iz njegove prošlosti koje funkcioniraju kao memorabilije, trenutci prisjećanja slični onima pri listanju obiteljskog albuma, a koje podupiru središnju temu filma; ili se prikazuju autentične snimke iz Arsenove sadašnjosti i njegove neposredne svakodnevice, bilo u odnosu s drugima ili sa samim sobom. Sve to praćeno je dvama vrlo karakterističnim filmskim postupcima koji istovremeno podcrtavaju i ispovjedni, autentični karakter prizora i gotovo patetični, ali duboko kontemplativni i melankolični aspekt tih prizora, tj. izvanprizornim Arsenovim glasom koji govori o vlastitu životu i usporenim pokretom na ključnim mjestima dramatizacije zbivanja.

Tako ćemo korištenjem tih različitih strategija dobiti uvid u slojevitost Arsenova života i stavova o njemu važnim pitanjima. Arsenov melankolični glas koji prati prizore iz kronologije njegova života funkcionirat će kao izravno svjedočanstvo o, primjerice, odnosu s majkom, prvom ženom Vesnom i kćerkom iz tog braka Sandrom, odnosu s drugom suprugom Gabi Novak, prijateljstvu i gubitku dragog prijatelja Bulata Okudžave, odnosa sa sinom Matijom ili unukama Emom i Lu. Ostale strategije na neizravan će način svjedočiti o istim stvarima. Primjerice, kada Arsen govori o svojem djetinjstvu ili o prvom braku i značaju koji u njegovu životu ima kćer Sandra prizore će pratiti niz stop-fotografija koje jasno ilustriraju taj aspekt njegova života pridajući filmu, ali i liku, nostalgичnu nit. Kada Arsen govori o dvama jednako važnim i međusobno povezanim aspektima svojega života, ljubavi i poslu, prizore će apostrofirati insertiranje filmskih i televizijskih snimaka koje ilustriraju taj ljubavni i poslovni svijet. Primjerice, govor o ljubavi i rastanku s poznatom glumicom Božidarkom Frajt pratit će scene iz *Žive istine* (1972) Tomislava Radića u kojoj ona igra glavnu ulogu te Arsenova pjesma iz tog filma *Balada o prolaznosti*, koja podcrtava središnju temu tog segmenta. Slična je situacija prilikom Arsenova govora o poslu, tj. kada govori o partiturama skladanima za film i televiziju, prizori su praćeni insertima iz istaknutih filmova za koje je Arsen skladao, poput *Glembajevih* (1988) Antuna Vrdoljaka, *Donatora* (1989) Veljka Bulajića ili filma *Pont Neuf* (1997) Željka Senečića.

Nešto izravniji uvid u važne teme filma dobit ćemo prilikom prikaza situacija u kojima se Arsen nalazi ili sam ili u odnosu s drugima. Tako će tri teme koje prožimaju njegov život (ljubav, smrt i poezija) biti različito tretirane. Primjerice, tema ljubavi ilustrirat će se prikazom svakodnevne situacije s Gabi Novak dok sjede za stolom u zajedničkom domu. Tema poezije ilustrirat će se prikazom razgovora s Tonkom Maroevićem u kojem se Arsenova poezija tumači u okvirima poetskog izričaja Tina Ujevića i gdje, zapravo, kroz

razgovornu interakciju saznajemo o Arsenovim univerzalnim, ali i vrlo konkretnim stavovima o vlastitoj poeziji. A tema smrti (i bolesti) ilustrirat će se prikazom samog Arsena, snimljenog s leđa kako kroz prozor promatra kišni dan uz apostrofu te teme usporenim pokretom i ugodajnim kadrovima kišnog eksterijera.

Melankoličnost i lirska zasićenost ovoga segmenta, koji obrađuje prijelomni trenutak u Arsenovu životu, proteže se i na ostatak filma. Zapravo, cijeli film umnogome nadilazi čisto dokumentarno-biografski i kronološki prikaz glazbenikova života, zrcaleći svojom poetsko-melankoličnom i intimističkom fakturom glavne značajke i Arsenova razumijevanja vlastita života i konkretizaciju tog razumijevanja u njegovim prepoznatljivim pjesmama.

Krunoslav Lučić

UDK: 791.633-051FINCHER, D."2014"(049:3)

Nestala (*Gone Girl*, David Fincher, 2014)

“Kada mislim na svoju ženu, uvijek zamišljam njezinu glavu. Predočim si da razbijam tu ljupku lubanju... Razmatam joj moždine... ne bih li došao do odgovora.” Početak je to Fincherova filma *Nestala*, ekranizacije napetog romana Gillian Flynn i uvod u kraj idile bračnoga para Nicka (Ben Affleck) i Amy (Rosamund Pike) Dunne. Oni su se iz New Yorka doselili u jedno od predgrađa Missourija (ona je lijepa i profinjena, on je prototip neusiljenog dečka iz susjedstva koji ju je oborio s nogu svojim šarmom). U kadru detalja prikazano je tjeme njezine glave prekrivene plavom kosom... njezine lijepo oblikovane lubanje koju bi Nick tako rado raskomadao i dobio odgovor: “O čemu ona misli? O čemu to moja žena razmišlja?”

Fincherovo redateljski samouvjereno vođeno ostvarenje o rascjepu u jednoj bračnoj idili tako jako brzo nadrađa očekivanja klasičnog trilera. Film s precizno i vješto vođenim zapletom suptilno prezentira svoju slojevitou građu. Cinično i odmjereno Fincher gradi zlokobnu atmosferu uz melankoličnu glazbu u pozadini, koja najavljuje više početak neke tužne ljubavnu drame, a mnogo manje ono što se zapravo iznosi pred gledatelja: psihološki razrađenu priču prepunu neočekivanih obrata i lažnih putokaza.

Prvi čin je vješto postavljen. Neobičan uvod naviješta više no neobičan tijek zbivanja. Ujutro, na petu godišnjicu braka bračnog para, Amy Dunne nestaje iz njihova doma. U kući je ostavljen samo prevrnut i razbijen stakleni stolić i niz tragova koji upućuju na moguću otmicu, ili čak umorstvo. I dok se Amynim nestankom otvaraju mnoge, loše zakrpane pukotine u ne tako savršenom braku (prevare, dugovi, možda čak i zlostavljanje), potraga počinje dosežati sve sen-

zacionalnije razmjere, a zbunjeni mužić gurnut je protiv svoje volje u centar medijskog cirkusa.

Amyn nestanak najavljen nam je, ustvari, već u prvim scenama filma: niz bezglasnih kratkih kadrova praznih ulica, prometnih znakova, pročelja zgrada, parkiranih automobila, sata na trgu... vremena koje protječe. Fincher stavlja snažan naglasak na odsutnost ljudi, na protok vremena (kasnije u filmu on se naznačuje točnim brojanjem dana od Amyna nestanka), na alegoriju nečega što je ispražnjeno od ljudske topline, što je nepovratno izgubljeno, a to nije nužno samo Amyno fizičko prisustvo. Raspršena je iluzija punine idealnog, zajedničkog bračnog života. Prve scene evociraju jedno veliko Ništa, ispražnjeni svijet dosade i spleena... svakodnevice predgrađa u kojem se nikad ništa ne događa (ili se tako barem čini na prvi pogled).

Simultano s radnjom u sadašnjosti, dakle od nestanka Amy, čestim *flashbackovima* i njezinim glasom (koji ima funkciju naratora) redatelj nas kao na klackalici prebacuje naprijed-nazad u prošlost, na početak veze, na idilu započetu poljupcima u oluji dostavljenog raspršenog šećera i šarmantnim zarukama na predstavljanju serijala romana o “čudesnoj” Amy (knjige o idealiziranoj verziji Amyna života koju su njezini roditelji napisali dok je bila dijete), idilu koja postepeno bližedi pod utegom sve većih financijskih problema, bolesti Nickove majke, preseljenja u predgrađe... Život se više ne čini tako nepredvidljiv, predgrađe guši svojom malograđanštinom i neuzbudljivom nepromjenjivošću života koji sporo otječe lišen vreve i buke velegrada.

Emocije su uvijek hladne, proračunate, glasovi naratora nikada povišeni ili uzbuđeni, bez obzira govore li o kupovini kruha ili prvim trenucima zaljublivanja. Čak su i brutalne scene snimljene s isto toliko hladne preciznosti kao šetnja parkom ili odlazak u omiljeni bar na piće. Rosamund Pike i njezina hladna ljepota unijeli su u film dimenziju odmjerenosti, ogoljene hladne okrutnosti koja se neće ogrnuti nabijenim izljevimima osjećaja, i zbog koje upravo uvijek iznova postavljamo pitanje: “O čemu to ona zaista razmišlja?”

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Njezini dnevnički zapisi ispisani djetinjim rukopisom i ružičastom olovkom ne ispostavljaju se u potpunosti upotrebljivima, jer ostavljaju mjesto sumnji u vjerodostojnost onoga što je zabilježeno. Kao dio priče, dio svijeta fantazije o čudesnoj Amy, koja je uvijek dobivala sve što bi poželjela, stvarna i izmišljena Amy pretapaju se i stapaju u jedan te isti fikcionalni pandan, ali ne više u svijetu roditeljskih dječjih priča, već u mnogo mračnijem svijetu koji podjednako ostavlja mogućnost završetka iz bajke, kao i onog iz grčke tragedije. Je li to strategija obrane od nasilnog muža? Ili su posrijedi ipak nešto drukčiji razlozi? Amyna osobnost bježi u lik koji su njezini roditelji stvorili dok je još bila dijete, rascjepljuje se između stvarnosti i fikcije kako bi (p)ostala nevina, požrtvovna žena koja je žrtvovala sve za svoga muža koji ju je iskoristio, zlostavljao, prevario... Zaslužuje li čudesna Amy čudesan kraj zbog svega onoga što je bila primorana učiniti ili joj je protiv njezine volje učinjeno? Projicira li ona samu sebe svjesno u junakinju, u odbjegli buntovnicu, u tragično iskorištenu i vjernu ženu, hladnu ratnicu koja će se boriti za povratak svojoj ljubavi? Ili je samo žrtva okolnosti?

Nickov lik je manje kompleksan, iako i on ima svoje neočekivane trenutke. On ne razumije

igru, ne razumije pravila medijske predstave, jer ga nitko nije upozorio da će biti pod svjetlima reflektora. Tek kada mu se objektivni mnogobrojnih kamera doslovno prilijepe uz lice i novinari počnu neprestano kucati na vrata tražeći objašnjenje Amyna nestanka, on shvaća što se od njega zahtijeva. Ali u usporedbi s Amynom diverzificiranostu on izvodi mlaki performans vječito rastrgan između uputa i želja drugih (ljubavnice, sestre, Amynih roditelja, susjeda, odvjetnika). On poslušno sluša scenske upute i nikada ne djeluje sam. No i u tom segmentu film tjera publiku da nastavi pogađati što je zapravo posrijedi. Koliko dobro Nick poznaje svoju ženu? I koliko gledatelji mogu vjerovati Nicku, tom dobrodušnom tipu koji pozira s priglupim smiješkom uz portret svoje nestale supruge? Nick nije lik u kojem ćemo tražiti heroja ili pouzdanog pripovjedača (a nije ni tako zanimljivo iznijansiran kao Amy), niti se njegovi postupci uklapaju u okvir unutar kojeg ga pronalazimo na početku.

S druge strane, Amy je briljantna glumica koja kameleonski mijenja svoje uloge i čeka da je svjetla kamera pronađu, da se okrenu u njezinu smjeru i obasjaju je punim sjajem. Njezin je život od djetinjstva obilježen serijalom fikcionalnih knjiga. Ona stoga lako postaje upravo ono što

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

drugi od nje žele i trebaju kako bi zadržala privid sebe kao cjelovite individue – za Nicka je ona bila cool cura spremna na sve, za svoje roditelje “čudesna” Amy, za bivšeg ljubavnika profinjena zavodnica, u vlastitoj mašti žena željna osvete... Njezine uloge postaju sve radikalnije, mračnije. Uznemirujuće konture njezine promjenjive, shizoidne ličnosti najavljuju siloviti vrhunac. Kako kaže jedan od njezinih bivših ljubavnika Tommy O’Hara, kojeg je nakon prekida optužila za silovanje: “Evo Amy. Uzdigla se od žrtve silovanja do žrtve umorstva.” Pri susretu s kontradiktornim informacijama postaje sve teže odrediti je li uistinu riječ o ženi koja nije imala sreće te se uvijek povezivala s muškarcima koji su je iskoristavali, ili je pak ona ta koja je iskoristila njih.

Metateatarski aspekt ove sumorne predstave (jer zaista se čini kao da promatramo predstavu) upućuje tako snažno na svoju umjetnu konstrukciju. Komplementarni prvi i zadnji kadar služe kao metafikcionalni komentari (Amyn lik u krupnom planu zagledan ravno u kameru). Sve je predstava: za javnost, za policiju, pa i za nas gledatelje koji bivamo zavedeni dvostrukom narativnom putanjom Fincherova ostvarenja. Jedna pravocrtna putanja radnje vuče se prema naprijed, dok se druga raspetljava prema nazad – obje su zakučaste, nejasne i iskrivljene glasovima pripovjedača kojima ne možemo i ne smijemo vjerovati (Nick i Amy).

Shizoidni rascjep priče u jednu ruku evocira *Memento* (2000) Christophera Nolana u kojem protagonistova, amnezijom izrovana, svijest projicira iskrivljenu sliku svijeta. Film prikazuje ono u što nas želi uvjeriti – slike prelomljene kroz subjektivnu percepciju i komentare pojedinaca koji se žele predstaviti, ili su uvjereni da se predstavljaju, kao ono što uistinu jesu. Stvarnost njihovih namjera i karaktera, ipak, vrlo brzo počinje popunjavati i mijenjati prvotno nam prezentiranu sliku svijeta. Struktura filma složena je poput slagalice u kojoj mnogi dijelovi ne pripadaju onamo kamo su prvotno stavljeni. Potrebno je ponovno presložiti dijelove koji nam se prezentiraju u komadićima, dok ne dobijemo jezivo izo-

bličenu sliku nasmiješene plavojke koja od života ima sve što je mogla poželjeti: kuću u predgrađu i duboko odanog muža koji je obožava.

Pomaknut i hladno proračunat, *Nestala* je Fincherov mračan i ciničan osvrt na jedan disfunkcionalan odnos i, rekla bih, film koji funkcionira dobro u svim svojim aspektima, ali mu nedostaje intenziteta koji bi vas natjerao da tražite još. Film je to vođen preciznom redateljskom rukom, ali koji niti u jednom trenutku ne dosegne svoj kataklizmički vrhunac. Bez pretjerane oluje emocija i *crescenda*, naracija mirno vodi u srce tame, suptilno uvodeći elemente potrebne gledatelju da s vremenom ispravno pohvata sve konce radnje. Hladno i klinički precizno moralno ambigvitetni likovi disecirani su pred očima publike i prokazani kao groteskna izobličenja bračnog odnosa dvoje ljudi koji ne samo da su se udaljili, nego se nisu uistinu nikada ni poznavali.

Martina Sarić

UDK: 791.633-051CHAZELLE"2014"(049:3)

Ritam ludila (*Whiplash*, Damien Chazelle, 2014)

Prijevod filmskih naslova sklizak su teren. Ne čudi stoga što u mnogim slučajevima oni padaju pred zadanim zadatkom, gomilajući materijal za kakvu pošalicu. U ovom slučaju prevoditelji pojma *whiplash* uspješno izbjegavaju zamku traženja dostojne zamjene jer je ta riječ u našem jeziku neprevodiva. Pritom kompleksnost naslova sastavljenog od jedne riječi, koja stoji kao zajednički nazivnik za više ključnih točaka u filmu, izostaje: *whiplash* je naziv glazbenog komada koji se proteže kroz film, ali i riječ za ozljedu kičme te udarac bičem – elemente koji su i metaforički i doslovno inkorporirani u priču. Umjesto stremjenja k neostvarivom (i dolaska do neizbježno tragikomičnog rezultata), prevoditelji su odabrali drugi put: jednostavnom sintagmom “ritam ludila” sumiraju jednako uspješno, kao i višeznačni *whiplash*, opsesivnu atmosferu ovoga filma, koja je prisutna i u formi i u sadržaju.

Andrew Neiman (Miles Teller) devetnaestogodišnji je polaznik elitnog glazbenog konzervatorija u New Yorku i san mu je postići uspjeh poput najvećih legendi džezza i svojih uzora – npr. bubnjara Buddyja Richa. Kao ključ njegova uspjeha na putu do zvijezda nameće se lokalna legenda Terence Fletcher (J. K. Simmons), zastrašujući, ali i iznimno uspješni vođa školskoga orkestra, sastava koji se zahvaljujući njegovoj strogoj disciplini smatra jednim od najboljih u državi. Ili možda tomu i nije tako? U pomaknutome odnosu učitelja i učenika, koji graniči s međusobnom opsesijom, Chazelle će preispitati validnost rigorozne Fletcherove metode za koju je on sam uvjeren da je put pronalaska tog fantomskog, magičnog “ključa uspjeha”.

Istinitost tvrdnje da je talent 1%, a da su ostalih 99% predani rad, krv i znoj, Chazelle transponira u *Ritam ludila* doslovnom adaptacijom (često svjedočimo krupnim kadrovima i detaljima Neimanovih krvavih ruku i znojnoga čela). Pozicija “jednog od najboljih” u zanimanjima što plešu na granici virtuoznosti i umjetnosti, kao što su ona profesionalnog glazbenika, plesača ili glumca, mamila je mnoge autore, među njima i Alejandra Gonzáleza Iñárritua, redatelja na dodjeli Akademijinih nagrada uspješnijeg *Birdmana* (*Birdman or [The Unexpected Virtue of Ignorance]*, 2014) ili Darrena Aronofskoga (Crni labud – *Black Swan*, 2010). No tamo gdje su Aronofsky i Iñárritu odlučili zaći u fantastiku, stavljajući naglasak na poistovjećivanje izvođača sa sadržajem vlastitih ambicija, Chazelle ostaje nedorečen. Teza njegove priče ne počiva na odnosu umjetnosti i umjetnika, nego na radu ogoljenom do mesa, na strasti vođenoj strašću. Aronofsky će u svome filmu dotaknuti važnost i psihofizičke posljedice predane vježbe u one koja stremi k zvijezdama, ali u njegovu je svijetu to samo komadić slagalice – kod Chazellea to je kamen temeljac.

Svijet *Whiplasha* nije svijet umjetnosti, Neimanova ljubav u suštini nije glazba. Ona je dotaknuta samo površno – ogleda se u preslušavanju CD-a Buddyja Richa i pokojem posteru što krasi studentsku sobu. Svijet Chazelleova filma artificialan je: škola Shaffer Conservatory of Music koju pohađa Neiman i u kojoj predaje Fletcher fiktivna je, džez je u filmu zakinut za svoju srž (u Neimanovu i Fletecherovu džezu ne postoji improvizacija) te je sve podređeno formiranju jednog patološkog, sadomazohističkog odnosa koji bi jednako funkcionirao i da nije odnos dvojice glazbenika. Jedino što bi u tom slučaju nedostajalo onaj je “ritam u ludilu”. Ideja o ambicioznosti, kao osobini koja graniči s (auto)destruktivnom opsesijom i poželjnom kvalifikacijom, apstrahirana je u potpunosti, bez obzira na realističnu kontekstualiziranost *Whiplasha*. Ne čudi stoga da je film lakše usporediti s djelima smještenima u militaristički ambijent, na primjer s *Full Metal*

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Jacket (1987) Stanleyja Kubricka u kojem je provođenje vojničke discipline eksplicitno (za razliku od Fletcherovog koje je zamaskirano u želju za idealnom izvedbom), nego s filmovima glazbene tematike. Na vrhu te liste nalaze se biografska ostvarenja koja o džez glazbenicima pričaju neku sasvim drugu priču, nimalo nalik na strogo viđenje glazbenikova života kakvo ima Fletcher, ali i Neiman. Upravo suprotno, glazbene su legende najčešće prikazane u kontekstu ljubavi prema tonu, a ne ritmu (!) te se njihovi životi odvijaju na margini, u prljavome okružju alkohola, droge, zabave i žena, što je izrazito različito od Neimanova odricanja od bilo kakva socijalnog kontakta u svrhu usredotočenja na rad. To univerzalno viđenje uspješnosti za koju se krvari i znoji možda je ključ zašto *Whiplash* privlači i brojno gledateljstvo kojem je glazba sasvim sporedna: u vrijeme kada su pokopane velike ideje i kada nitko više ne očekuje imena koja će ispisati povijest, dvojac Fletcher – Neiman vraća nadu u djela s velikim D, suprotstavljajući se uvriježenoj modernoj dogmi da je dovoljno sudjelovati, tj. da je prosjek najviše čime se možemo (i moramo) zadovoljiti.

Izostavljanje glazbe kao protagonista omogućava Chazelleu da razvija tu pomalo perverznu ideju o savršenstvu kroz odnos dvojice muškaraca koji su joj beskompromisno predani. “U engleskom jeziku ne postoje dvije riječi opasnije od: dobro učinjeno” (u eng. fraza *good job*), rečenica je koja pogađa “u sridu” Fletcherova lika. Umetnutu anegdodu o Charlieju Parkeru, zvanom Bird, koji je slavu stekao kao saksofonist nakon što ga je bubnjar Jo Jones zbog loše izvedbe navodno pogodio cimbalom i tako potakao da ubuduće još vrjednije vježba, Chazelle izravno prokazuje kao osnovnu premisu filma. S jedne strane, time zaokružuje cjelinu i iskazuje svoju autorsku konciznost i jasnoću, ali s druge, ta pomalo jednostavna paralela može dovesti i do osjećaja banalizacije djela. Cjelokupni krhki scenaristički temelji na kojima *Whiplash* počiva bili bi i ozbiljnije prodrmani da u glavne likove nije unesena kompleksnost. U pauzama između psiholoških igrica Neimana i Fletchera, koji se svakom minutom sve više približavaju području ludila, Chazelle uspostavlja stereotipne, površno dotaknute odnose između protagonista (uglav-

nom Neimana) i uskog kruga ljudi koji ga okružuju. Odnos s (privremenom) djevojkom Nicole (Melissa Benoist) nije mnogo razrađeniji od onog kakav priliči tipiziranim, sladunjavim ljubavnim pričama u kakvima je Miles Teller znao glumiti (*Spektakularna sadašnjost – The Spectacular Now*, James Ponsoldt, 2013). Taj je romantični aspekt sveden gotovo na funkciju, što iz vječite potrebe američke produkcije za takvom vrstom zapleta, što iz redateljeve želje da još više naglasi Neimanovu odlučnost da ostvari cilj, stavljajući u kontrapunkt Nicole i njezinu neosvijestenu osobnim ambicijama i Neimanovu opsesiju oko istih. Na sličan je način uveden i odnos Neimana i njegova oca te ostatka obitelji koja poput Nicole izostaje iz njegova bolesno-strastvenog svijeta. Chazelle će kontrastirati i mediokritetstvo Neimanove obitelji (to jest, njegova oca) s Fletcherovom gorkom porukom da se s prosječnošću nikada ne valja pomiriti, što se Fletcher neće libiti spomenuti Neimanu kada ga bude bilo potrebno tjerati preko granica i u pravi tempo.

U Chazelleovu filmu sve ostaje podređeno navedenoj premisi o odnosu Parkera i Jonesa koji ga je znao pogurnuti onda kada je trebalo. Iako je to učinio na ekstravagantan način, dotični je zahvaljujući njemu dosegnuo svoj puni potencijal i postao legenda o kojoj se priča, a ne samo još jedan u nizu onih koji se zadovoljavaju s *good job*. Igra između Parkera i Jonesa, tj. Neimana i Fletchera ono je što održava napetost te straši i obuzima, vodi taj ritam ludila. Njezine su kvalitete skrivene u konstantnoj gledateljskoj recepcijskoj nesigurnosti – Chazelle se poigrava s nama kao i s Neimanom, dopuštajući Fletcheru trenutke ljudskosti kao, primjerice, u kontaktu s malenom kćerkom jednog od kolega, pri čemu se ponaša kao kakav simpatični gospodin. Osobu čiji je apetit za perfekcijom toliko izražen, Chazelle je profesionalno postavio na poziciju vođe orkestra, i to tek unutar jedne glazbene škole, što za toliko gladnu ambiciju, gotovo djeluje neuvjerljivo. Ostavljajući sitne, neispunjene pukotine u Fletcherovu karakteru, Chazelle zatvara gledatelju prostor za prezir. Čak i kada svjedoči-

mo Fletcherovu *par excellence* sadističkom ponašanju, biva nam teško uprijeti prstom u onog koji “mora još nešto kriti” iza te okrutne maske. Simmonsova izvedba i njegovo duboko izborano lice, kontrastirano tamnom odjećom, slijevaju se idealno s Fletcherovim karakterom koji uporno pokušavamo opravdati i onda kada osjećamo da su proboji ljudskosti možda tek jedan korak više prema utvrđivanju patologije osobnosti. Ambivalentnosti, koja podupire kompleksnost karaktera i središnjeg odnosa, doprinosi i Neimanova nemogućnost socijalizacije koja ne proizlazi iz kakva hostilnog ponašanja okoline (što bismo očekivali), nego, većinskim dijelom, iz njegova samodopadnog ega i autofokusiranosti koja je pandan Fletcherovu nekonvencionalnom pristupu. Jednostavno rečeno, Neiman se ispostavlja kao jedina dovoljno luda osoba da se suprotstavi Fletcheru, ali i da ga u konačnici podnese. Prema njemu, stoga, ne ostvarujemo jednodimenzionalnu empatiju kakva se osjeća naspram tipične žrtve, kao što ni Fletcheru ne možemo “prvoloptaški” prišiti etiketu tipičnog nasilnika.

Napetost te igre mačke i miša, ili, bolje rečeno, međusobno “pikiranje” dva mačka, Chazelle uspješno održava do određene točke, ali kada je jednom dovede do kompletnog rasula s posljedicama i za jednog i za drugog (Neiman je izbačen iz škole, a Fletcher najprije gubi ugled, a potom i status profesora), daljnji pokušaj njezina produljivanja dovest će do razvodnjavanja i još pokoje scenarističke površnosti u velikom finalu kakvo je primjereno više bajci, negoli ovakvu filmu. Naime, Fletcher u konačnici uspijeva gurnuti Neimana preko svih granica: pokušavajući mu prirediti najneugodnije iznenađenje od svih dotadašnjih, odašilje ga spontano u (najvjerojatnije) blistavu karijeru koju nagovještava njegov bubnjarski solo na kraju filma; nešto kao *happy end* ili neutjelovljeni *deus ex machina*. Ono što početni crni kadar, preko kojeg se prelijeva zvuk bubnjeva, i završni Neimanov udarac po činelama govore o *Whiplashu*, jest i razlog zašto je ovaj film uspio izboriti svoje mjesto pod zvijezdama i priskrbiti montažerima slike i zvuka dvije

Akademijine nagrade – *Whiplash* je, prvenstveno, film o ritmu i njegovu potencijalu da dovede gledatelja do osjetilnog "ludila". Ono što uvjetuje dramaturgiju filma u Chazelleovu slučaju nije scenarij, čime svaka njegova manjkavost postaje manje primjetna u ritmičnome spajanju kadrova – detalja instrumenata i pomagala, krvavih prstiju, Neimanova znojnoga čela i upečatljiva, zastrašujućega Fletcherova lica. Pripovijedanje koje nije vođeno ritmom, već radnjom, odvija se isključivo van glazbenog života protagonista te još više naglašava značaj profesionalne budućnosti koju Neiman priželjkuje.

Chazelle mnogo toga može zahvaliti glumačkoj postavi: Tellerovoj predanoj izvedbi (koja je uistinu bila krvava) i Simmonsovu geniju, ali ni to ne bi filmu osiguralo status koji trenutno uživa, da nije božanske moći ritma koji nas prati na svakome koraku.

Lucija Klarić

UDK: 791.633-051EASTWOOD, C."2014"(049:3)

Snajperist (*American Sniper*, Clint Eastwood, 2014)

Prema mišljenju mnogih, *Snajperist* je jeđan od najpatriotskijih filmova u američkoj kinematografiji. No problem se javlja pri objašnjavanju odrednice "patriotsko" koju jedni smatraju komplimentom, a drugi uvredom, ovisno o tome tko definiciju daje, a tko je interpretira. Kako bilo, producenti filma, među kojima je i glavni glumac Bradley Cooper, negiraju da je *Snajperist* politički film. Vrijedi nam analizirati kakav je to onda film koji tematizira desetogodišnju okupaciju Iraka i ubijanje desetaka tisuća ljudi, a da nije politički, te može li takav film uopće biti apolitičan.

No kako bismo bolje razumjeli sam film i Eastwoodovu režiju, pogledajmo odmah na početku što je njegovu nastanku prethodilo. *Snajperist* je snimljen prema biografskoj knjizi istoga naziva koju je američki vojni veteran Chris Kyle napisao s dvojicom novinara. U toj je knjizi detaljno opisao svoje iskustvo rata u Iraku, kao i vlastite stavove prema Iračanima. To ne bi bilo ništa neobično da stavovi Chrisa Kylea nisu naglašeno rasistički, a opisi vojnih pohoda prikazani kao zabava. Suprotno tome, Kyle je u filmu prikazan bez loših strana koje je sam o sebi iznio, a producenti uporno ističu da film nije o ratu u Iraku, već o užasima kroz koje je glavni lik (Bradley Cooper) prošao te da je riječ o studiji karaktera. Iz stajališta producenata proizlazi dakle slika američkih vojnika koji ne biraju s kime ratuju te se u Iraku bore ne s Iračanima, već s teroristima. No baš će takav pogled mnogi razumjeti kao nešto što možemo pronaći samo u političkome filmu. Nekako ne vjerujem da je skrivena želja podići razinu osviještenosti o tome što američki vojnici prolaze na terenu jer bi u tom slučaju film izgledao drugačije i bio dublji. Baš suprotno, čini



mi se da je *Snajperist* film koji Americi “treba” i da je to model iza kojeg se krije Eastwoodov autorski angažman.

Pogledajmo malo taj patriotizam spomenut na početku teksta: Kyle ga ističe kao glavnu pokretačku snagu, to je ona vrsta patriotizma koja podrazumijeva ljubav prema Bogu, domovini i obitelji. Ali, izgubljenom u vlastitu patriotizmu, Kyle ne pada na pamet da i Iračani s druge strane također imaju svoga boga, svoju domovinu i svoje obitelji, koje brane od okupacijske vojske, te da su time i oni također patrioti. Ne, on ih naziva “lošim momcima”, iako takvim opisom gubi dodir s realnošću, a ulazi u crno-bijelu dihotomiju i naivnost. Kyle na rat gleda kao na videoigru s dehumaniziranim likovima koji praktički služe samo da bi ih se pobilo. Da tako Iračane vidi i režiser Eastwood, najjasnije se opaža analizom načina na koje oni vrše napade: Iračani, naime, bezglavo jurišaju, ulaze u akcije bez imalo plana, a s puno rizika. Teško mi je zamisliti da bi stvarna bitka u Iraku izgledala baš tako, s Iračanima koji jedva čekaju da postanu topovsko meso. Uzrok se takva bezglavoga vršenja napada može povezati s tvrdnjama producenata da su film zamišljali

i kao modernu verziju vesterna. U tom je slučaju jasno da je Eastwood kopirao one vesterne koji su prikazivali, možda i netočno, otvorene pre-rijske načine indijanskih napada, čime je režijski nanio veliku štetu uvjerljivosti filma jer su pri suvremenom ratovanju u gradskom okružju taktike u potpunosti suprotne. U Eastwoodovu su filmu takvi napadi jednostavno smiješni. Međutim, ono što posebno brine jest činjenica kako producenti nisu najbolje shvatili što su uopće izjavili ustvrdivši da je njihov film moderna verzija vesterna. Njihova analogija zabrinjava kada znamo da je način na koji su vojske bijelih doseljenika ubijale Indijance, najčešće, današnjim rječnikom, bio na granici genocida, pa i u vesternima koji su uglavnom fikcionalni.

No da se na trenutak vratimo stvarnosti koju možemo naslutiti iz knjige. Ona odudara od filmske: Kyle se često opijao, tukao i svađao, a došao je pameti tek nakon što je pijan slupao svoj automobil pa zbog tučnjave u nekoj krčmi noć proveo u zatvoru, zbog čega je propustio rođendan svoga djeteta. Samorazumljivo je da je Kyle patio od teškog oblika PTSP-a. To nam je, naime, važno da bismo izgradili javni lik stvarne

Kyleove osobe jer će knjigu zacijelo, u današnje vrijeme i u budućnosti, pročitati manje ljudi nego što će ih pogledati film. Slika koju ćemo u budućnosti imati o Chisu Kyleu bit će ona iz filma, a ne ona iz njegova stvarnoga života – u to možemo biti sigurni. Iz toga razloga, kada Bradley Cooper i Clint Eastwood tvrde da ovome filmu nedostaje politike, onda nam u biti demonstriraju svoje neznanje funkcioniranja ratnih filmova u popularnoj kulturi. Jedini Iračanin koji na trenutak izlazi iz crno-bijelog prikaza nudi američkim vojnicima večeru i sklonište, samo da bi se pokazalo kako je i on negativac koji skriva pobunjeničko oružje. Film nam ne nudi samo ušminkanu verziju problematičnoga Kylea, već uspostavlja i pogrešnu sliku odnosa između Amerikanaca i Iračana koja zanemaruje kako je među Iračanima bilo tisuće onih koji su se borili na američkoj strani, da i ne govorimo o tisućama civila koji su poginuli u ratu bez ikakva predznaka. Prikaz Iračana kao dehumanizirane skupine možda je najočigledniji u dvjema scenama: početna scena prikazuje Kyleovo prvo snajpersko ubojstvo u Iraku, ono žene i djeteta (vjerojatno majke i sina) koji su htjeli baciti protutenkovsku granatu na američki konvoj. Taj dio ne odgovara opisu iz knjige, budući da su scenaristi naknadno dodali sina da bi pojačali napetost, ali i kako bi u gledatelju podebljali osjećaj udaljenosti Iračana od kategorije ljudskih bića jer su, evo, njihove majke čak i svoju maloljetnu djecu spremne žrtvovati u borbi. U knjizi je Kyle, uostalom, poprilično okrutan prema Iračanima, njegovi stavovi često su rasistički ili s rasizmom graniče, što je Eastwood ublažio te time doprinio ekranizaciji mita, a ne stvarnoga lika i istine. Kyle je, primjerice, uvjeren da Iračani, koje smatra divljacima, žele ubijati kršćane te da se on nalazi u nekoj verziji križarskoga rata. Iz toga si razloga daje istetovirati križarski mač natopljen krvlju. No tamo gdje Kyle s rasizmom staje, Eastwood ide dalje, pa tako u drugoj sceni nastavlja tamo gdje je stao na početku filma: Kyle ubija pobunjenika koji je namjeravao raketnim bacačem napasti američke trupe, no trenutak poslije taj raketni bacač u svoje ruke uzima dječak koji je cijelo

vrijeme sjedio par metara dalje. Naravno, nije baš lako povjerovati da će u jeku ratnih operacija neki dječak nonšalantno sjediti i igrati se na kućnom pragu par metara dalje od vojske u borbenom djelovanju. No taj zaigrani dječak uzima raketni bacač, očito ga namjeravajući upotrebiti, ali se na koncu ipak predomisli i ostavlja ga na istom mjestu. Zašto? Što nam se tom scenom želi poručiti? Jedini zaključak koji se nameće jest da nam Eastwood sugerira kako je dječak očito genetski predisponiran da bi tako nešto učinio – jer i on je samo još jedan divljak, ali se na koncu uplašio jer je ipak još samo dječak.

Hollywoodska se industrija posljednjih godina pojačano posvetila stvaranju mitova, umjesto stvaranju istine – pa čak i kad istu otvoreno možemo naslutiti iz Kyleove knjige. Kao i u većini filmova nastalih prema biografskim knjigama, ostaje nam da razlučimo Kylea kao stvarno, živo biće od Kylea fikcionalnog aktanta: u ovom slučaju kao (samo)poimajućega književnoga lika, odnosno, scenarističko-redateljsko-glumačke filmske vizije, jer mi, ustvari, ne gledamo biografski film kao stvarnosnu činjenicu, već kao fikcionalnu dramu o, u osnovi, izmišljenom i idealiziranom vojniku. U svemu tome krije se paranoični strah da je Amerika u opasnosti te da bi je sile zla mogle svaki čas napasti. Takav je film svakako i oružje upereno protiv žrtava toga namještenoga rata, podjednako američkih vojnika i Iračana. Jedini malo razrađeniji lik u njemu onaj je Chrisa Kylea – iako i on karakterizacijski ima rupa, Bradley Cooper ga uspijeva koliko-toliko pokriti jer se u izgradnji dubine lika više oslanja na vizualno, nego verbalno. Ponekad nam neki njegov pogled ili pokret lica daju naslutiti kako se nosi s emocionalnom rastrojenošću ili doista preispituje situaciju u kojoj se nalazi, ali na tome sve ostaje. Lik njegove žene Taye (Sienna Miller) također puno više obećava nego što na kraju daje – ona ostaje jednodimenzionalni lik koji nam služi samo za uspostavljanje osovine Kyleova lika. Cooper Kylea gradi na tvrdnji da mu je stalo do “Boga, domovine i obitelji” pa tako lik Taye, u odnosu prema dijelu tvrdnje o obitelji, služi za afirmaciju toga

Kyleova gesla, što Tayu postavlja daleko od samostalnoga, punokrvnoga filmskog lika.

Dominantno je strukturiranje ovoga filma na dihotomiji “dobri protiv loših momaka” te je jasno zašto i Kyleov lik unutar ne funkcionira. Naime, vojnici mogu preživjeti isključivo crno-bijelim sagledavanjem karaktera ratnoga sukoba, budući da je preispitivanje njegove opravdanosti ili ljudskosti sudionika u bitkama pogubno. To je najjasnije iskazano na pokopu Kyleova suborca tijekom kojega pokojnikova majka čita pismo što ga je od sina primila, a koje sadrži upravo preispitivanje i traganje za smislom, na što Kyle, aludirajući na defetističke stavove kojima nema mjesta na prvoj liniji bojišta, svojoj ženi objašnjava kako je njegova suborca baš to pismo i ubilo. Kyle je onaj koji uspijeva preživjeti i koji ništa ne dovodi u pitanje, no u zbilji mnoge veterane Rata u Iraku upravo preispitivanje ratnih događaja dovodi do osjećaja gorčine i izdaje – shvaćanja da su njihovo junaštvo i njihova žrtva itekako stvarni, ali da se sam rat temelji na laži. To je ono što nam ostaje uskraćeno u filmu, ali se onda možemo vratiti onome pitanju s početka teksta: je li ovo politički film? Kyle uporno ponavlja kako njega politika ne zanima, no sva nabrojena pitanja punokrvno su politička. Kyle, kao i mnogi njegovi suborci te civilni “patrioti” koji navijaju za rat, ne shvaća kako se oni koji se protive ratu također zalažu za očuvanje života američkih vojnika, što ne predstavlja ni uvredu ni nepoštovanje. Ovaj film ustvari hrani Amerikance kompleksom junaštva, što svakako nije pravi način prikazivanja ratnoga sukoba jer može rezultirati i ružnim porukama kritičarima filma i rata, poput one da im “IDIS” odreže glavu ili da budu silovani. Kada takvi američki “patrioti” čitaju kritike usmjerene protiv jednostrane aklamacije ovoga filma, mislim da jednostavno ne mogu povjerovati u to što čitaju. Za njih je napad na film jednak napadu na domovinu, a domovinu se, ipak, mora pod svaku cijenu braniti, pa se tako mora braniti i lik i djelo američkog heroja i “dobrog momka” Chrisa Kylea. Naravno, sve nas ovo podsjeća na nama puno bliži slučaj hrvatskih veterana, njihovih obitelji i podržavatelja.

Ne proživljava li upravo i Hrvatska takvu talačku krizu sukoba onih koji vole domovinu te onih koji je, navodno, ne vole i nisu je ni željeli? U svemu tome ima jako puno mržnje, a trebali bismo se zapitati ostaje li junaštvo i dalje junaštvom kada se motivira mržnjom. To pitanje jednako vrijedi za američke i hrvatske veterane. Kao što postoje dvije Hrvatske, tako danas postoje i dvije Amerike. Jedna je ona koja prihvaća Kylea kao junaka, a druga je ona koja ga vidi kao ubojicu žena i djece. Mnogi Amerikanci prihvaćaju *Snajperista* pozitivno jer ne mogu prihvatiti da nakon deset godina u Iraku ne samo da nisu pobijedili, nego nije u potpunosti jasno ni zašto su se borili, pa samim time nije jasno niti zašto su podnijeli tolike žrtve. Eastwood čak uspijeva montažno varati na povijesnim činjenicama pa Kyleov odlazak u Irak vremenski smješta nakon rušenja tornjeva Svjetskog trgovačkog centra u terorističkom napadu 2001. godine, što je lažiranje uzroka i posljedice jer nam je poznato da američki vojnici te godine odlaze u Afganistan, kao i da prilikom invazije na Irak tamo nema al-Qa’ide. Na to se naslanja diskusija o herojskom Kyleovu karakteru, pri čemu se afirmira manipulativni diskurs koji ignorira bilo kakve argumente o karakteru junaštva u ratu i time zanemaruje pogrešne razloge invazije na Irak.

Što se na kraju može zaključiti? *Snajperista* zaista nije lako gledati od početka do kraja, čime ne mislim na problematične elemente filma kojih sam se u tekstu pokušao dotaknuti, već na težinu promatranja svih tih žrtava i tragičnih likova. Tragični su junaci filma, tragični su stvarni američki vojnici – patrioti koji misle da svojim djelovanjem pomažu domovini – tragični su filmaši koji su ovaj film radili s predumišljajem i, naposljetku, tragični smo svi mi preostali jer živimo u društvu snažno izraženih podjela. Što se vojnih veterana i ljudi poput Chrisa Kylea tiče, vjerujem da nastupaju iskreno, uvjereni kako postupaju ispravno. Njihova djela utemeljena su u socijalnim i obiteljskim okolnostima. Kyle nije krao, nije varao na porezu, nije varao svoju ženu, nije zlostavljao svoju djecu. On je čovjek kojeg je

domovina koju voli učinila ubojicom i još ga uvjerala da je zbog toga junak. Usto je ta država (kao i mnoge druge) između nas i ljudi poput Kylea povukla nepremostiv jaz. Ne čini li nas to tragičnim junacima i žrtvama? Zato je tragičnost Kyleove smrti još i veća – ubio ga je američki vojnik koji pati od PTSP-a i shizofrenije, a kojemu je Kyle želio pomoći izletom u streljanu. Kyle je u Iraku proveo oko 1000 dana tijekom četiri rotacije, a na kraju je poginuo zbog uvjerenja da mu netko “njegov” ne može nauditi – poginuo je u miru zbog onoga što ga je u ratu održalo živim. Zbog svega navedenog, Chris Kyle zaslužio je puno bolji film. Nije zaslužio film koji će ga pretvoriti u jednodimenzionalni lik iz crtića. Ako je bio rasist, zaslužio je film koji će ga prikazati rasistom, ako ga je njegova domovina učinila ubojicom, zaslužio je film u kojem će biti prikazan kao ubojica. Clintu Eastwoodu puna su usta prezira prema politici i uzdizanja američkih vrijednosti, tradicije, poštovanja američkih vojnika i veterana. Bilo bi dakle pošteno da je za njih napravio film u kojem bi pokazao tko je kriv što su takvi kakvi jesu.

Ante Pavlov

UDK: 791.633-051SVILIČIĆ, V."2014"(049.3)

Zagreb Cappuccino (Vanja Sviličić, 2014)

Zagreb Cappuccino dugometražni je igrani prvijenac nagrađivane umjetničke fotografkinje, snimateljice, redateljice i scenaristice Vanje Sviličić (1974). Autoričin je trojaki angažman na vlastitom prvom filmu dugog metra pomalo ne-svakidašnji, jer je bila angažirana kao redateljica, koscenaristica (uz Ognjena Sviličića) i montažerka.

U njezinu se radu od početaka (*Vidimo se u Sarajevu*, 2008; *Jesam li sretna*, 2011) zamjećuje naglašen interes za žensku tematiku, što je primarno obilježje i najnovijeg joj filma. Realistična je to drama ekskluzivno fokusirana na dvije protagonistice. Glumačka je podjela mala, a zbivanja su, uz iznimku jedine masovnije scene u noćnom klubu, situirana mahom u ograničen broj interijera, iz čega proizlazi komornost filmske priče ispletene oko intimističkog odnosa dviju bliskih prijateljica. Autorica sigurno i precizno oblikuje karaktere i eksplicira njihova emotivna stanja – u introspektivnim dijalozima i još sadržajnijim šutnjama gledatelj će osjetiti sve razine nelagode junakinja. Unatoč minimalističnom prosedeu i trajanju (74 minute) te namjernim scenarističkim nedorečenostima i elipsama, narativ postiže finu uslojenost i nikako ne ostaje tek na razini simplističkog krokija što mu neki kritičari predbacuju. Oskudnu minutažu posvećenu raspletu također nisam sklona smatrati manjkom, jer film se primarno usredotočuje na sam proces samoosvješćenja dviju žena koje ni po čemu nisu izuzetne heroine, tek individue u zrelim godinama koje su okolnosti prisilile da se othrvaju letargiji.

Dermatologinja Petra (Nela Kocsis) i vizažistica Kika (Mila Elegović) Zagrepčanke su koje upoznajemo u njihovim ranim četrdesetima. Temperamentom i životnim stilom su različite, no prijateljice su još od srednjoškolske dobi. Sada se nalaze u životnoj krizi, na prekretnici. Petra

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



se bori sa spoznajom da je njezinu trogodišnjem braku (“iako je sve činila kako treba”) došao kraj i još traži snagu da tu konačnost prizna i sebi i drugima. Majci laže da joj je muž na službenom putu, Kikinoj mami u nelagodi prešućuje da više nisu zajedno. Osim što raspad braka razumijeva kao osobnu sramotu i isključivo vlastiti neuspjeh, strahuje da ostavljena nadomak srednjih godina gubi svaku šansu postati majka. Da nevolja bude veća, neodgovorna i neobuzdana Kika je trudna – neplanirano, bez stalnog partnera i u panici pred promjenama i obavezama koje bi joj majčinstvo nametnulo. Ona iz Njemačke, u kojoj već poduže radi, stiže u rodni grad da bi tješila prijateljicu nakon rastave, premda je pravi razlog njezina dolaska plan prekida trudnoće.

Objema prijateljicama su iz očitih, ali posve oprečnih razloga nepodnošljive žene koje se šepure zagrebačkom “špicom” s dječjim kolicima. Kolegica iz srednje škole, a sada prodavačica u trgovini porculanom, tendenciozno ih zaskače samohvalom da je sretno udana majka troje djece. Neuglednija, neobrazovanija i nižeg socijalnog statusa od poslovno ostvarenih i dotjeranih pripadnica više srednje klase, koje su je i u školskim danima vjerojatno odbacivale, želi time dati do znanja da je uspjela u životu. Pri tome provokativno implicira da je, za razliku od njih dvije, ona svoju egzistenciju ispravno postavila.

Kikina majka propitkuje Petru “planira li se što”, čime autorica kondenzira bizaran karakter situacija u kojima se ženama u fertilnoj dobi običava zabrinuto i/ili znatiželjno zuriti u trbuh i zapitkivati “ima li što novo”. Uopće, Vanja Sviličić u nizu scena pronicljivo i duhovito ukazuje na pritisak (konzervativne) sredine na žene po pitanju famoznog biološkog sata, konkretno, navodne uzaludnosti življenja i sebičnosti onih koje su se drznule (pravovremeno) ne ostvariti kao majke. Primjerice, večernju karaoke zabavu pripitih prijateljica zvošnjavom prekida susjed kojem smeta buka jer ima malo djeteta. Upozorenje na njihovu infantilnu galamu usred mirnog obiteljskog naselja, i to još od privatno realiziranog, od njih dviju možda i mlađeg muškarca, za frustriranu ženu u prisilnom samačkom statusu poniženje je *par excellence*.

Petru isprva doživljavamo kao ispraznu domaćicu iz *nouveau riche* miljea čije manijakalno ribanje otmjenog životnog prostora upućuje na bezidejnost te opsesivno-kompulzivni poremećaj. Njezin izgled i bezlično uređen minimalistički stan bež tonova u podsljemenskoj zoni ukazuju na status trofejne žene u “zlatnom kavezu” koja svu pažnju posvećuje banalnostima poput njege tijela i kućanskih poslova, a njih, može se pretpostaviti, obavlja kada je kućna pomoćnica slobodna. Doduše, na početku filma u telefonskom razgovoru Petra potvrđuje da je u radnom odnosu, no pat-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ničkim tonom izgovara kako je “uzela bolovanje”, što donekle ruši prvotnu postavku da je tek dokona “sponzorša”. Ipak, nemalo ćemo se iznenaditi nešto kasnijim saznanjem da je liječnica.

Vanja Sviličić likove gradi pažljivo i postupno, usmjeravajući gledatelja nizom suptilnih putokaza kroz njihove životne prilike, svjetonazore i međuljudske odnose. No svog recipijenta svraćat će povremeno i na stranputice te ga time domišljato osjećivati u eventualnim brzopletim zaključcima i etiketiranjima, ovisnima o sklopu predodžbi i predrasuda s kojima on apriorno raspolaže.

Tako je lagoda ispijanja popularnog napitka, čime protagonistice premrežuju svoju svakodnevicu, samo predah od životnih nevolja, ne nužno simbol dokoličarenja u urbanom kontekstu, na što naslov filma može navesti. Naslovna sintagma “Zagreb Cappuccino” u službi je, dakle, ilustracije niza privida. Kika se, primjerice, doima opušteno i razigrano, no suočena s vjerojatno najvećom životnom dvojmom napeta je, čak izbezumljena. Kikini roditelji, pristojni zagrebački umirovljenici iz središta grada, u svoja četiri zida reže jedno na drugo, a odrasla ih kći izbjegava i brzinski posjećuje tek da bi ispunila formu. Lijep Petrin stan u urbanoj vili nije dokaz financijske moći jer je kupljen na kredit. Njezina pedanterija, razabrat ćemo s vremenom, nije ni karakterna crta ni posljedica dosade, već način bijega od nesređenog života. Ispostavit će se da je Petrino stereotipno ponašanje u prvome dijelu narativa manifestacija izgubljenosti žene sapete društvenim konvencijama. Stoga, nakon prvotne ravnodušnosti, iritiranosti, čak i blagog podsmijeha spram junakinjina stanja, upoznavši je kroz niz mikrosituacija počinjemo s njom empatizirati, a naposljetku se u određenoj mjeri i identificirati. Jer gledatelju nije nužno proživjeti bračni krah da bi bio kadar razumjeti razornu emociju osamljenosti i očaja ostavljene žene kojoj je okolina nametnula ideju da je zašla u godine kada joj se sve (najbolje) već dogodilo.

Petra se na početku pripovijesti ne usuđuje otvarati balkonska vrata, zalutale kukce panično uklanja usisavačem, nepotrebno gomila hranu,

jer njen muž to očekuje – rezignirana je i atonična, u strahu od vanjskog svijeta i budućnosti. Kroz iskustvo seksa za jednu noć ona se revitalizira i rješava nataloženi neuroza te imperativa idealne supruge, doživljavajući svojevrsnu katarzu. U fragmentiranim monolozima za kuhinjskim stolom ujutro će verbalizirati sve što je do tada potiskivala. Posljedično se najednom postavlja emancipirano spram pretjerano zaštitničke majke, rješava se viškova iz zamrzivača i života. Autorica otvorenim krajem optimistično sugerira da je povrijeđena žena sada spremna za pravu samoaktualizaciju.

Iz gore opisanog jasno je da film Vanje Sviličić nije feministički manifest. Petra se svog psihološkog jarma podložne supruge, koja se kontinuirano mora truditi da bi zadržala partnera (naslućujemo od sebe inferiornijeg), rješava silom prilika – kada je ovaj napusti zbog druge. Njezino se konačno oslobođenje realizira kroz avanturu s drugim muškarcem, ne, primjerice, poslovnim uspjehom. S druge strane, Kikino izbjegavanje majčinstva nije iskaz čvrstog stava i životnog planiranja, nego nezrelosti. Na saznanje o svojoj trudnoći isprva reagira negiranjem, a njena konačna odluka bit će više konvencionalna negoli promišljena. Stvarnosnim izlaganjem dviju malih ženskih pripovijesti suptilno se i dosljedno oblikuje kriška života, i to onoga gradskoga, zagrebačkoga. Buržusko lice suvremenog Zagreba prelomljeno je u ovoj naglašeno ugođajnoj drami kroz spolnu i generacijsku prizmu – u svjetlom ispunjenom potkrovnom stanu u sjevernom dijelu grada mlađi se naraštaj žena bori protiv tradicionalizma i malograđanštine čiji je apologet Kikina majka u sumračnoj kuhinji starinskog donjogradskog stana.

Svoju je femininu priču Vanja Sviličić istančanim osjećajem za ozračje i situaciju scenariistički promislila i raspisala do pojedinosti, a potom uspješno redateljski postavila i montažerski ugodila. *Zagreb Cappuccino* topao je i autentično ljudski, ali i finom komikom podcrtan fragment refleksije suvremenog življenja iz ženskog rakursa.

Vanja Kulaš

Janica Tomić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Noviji naslovi klasične teorije

Gerd Gemünden i Johannes von Moltke (ur.), 2012, *Culture in the Anteroom: the Legacies of Siegfried Kracauer*, Ann Arbor: University of Michigan Press

Johannes von Moltke i Kristy Rawson (ur.), 2012, *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press

Miriam Bratu Hansen, 2011, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press

Iako se utjecaj Frankfurtske škole i njezinih satelita provlači kroz povijest filmske teorije, kao motivacija za ožvljen interes za njihova djela u novije doba predloženo je sljedeće:

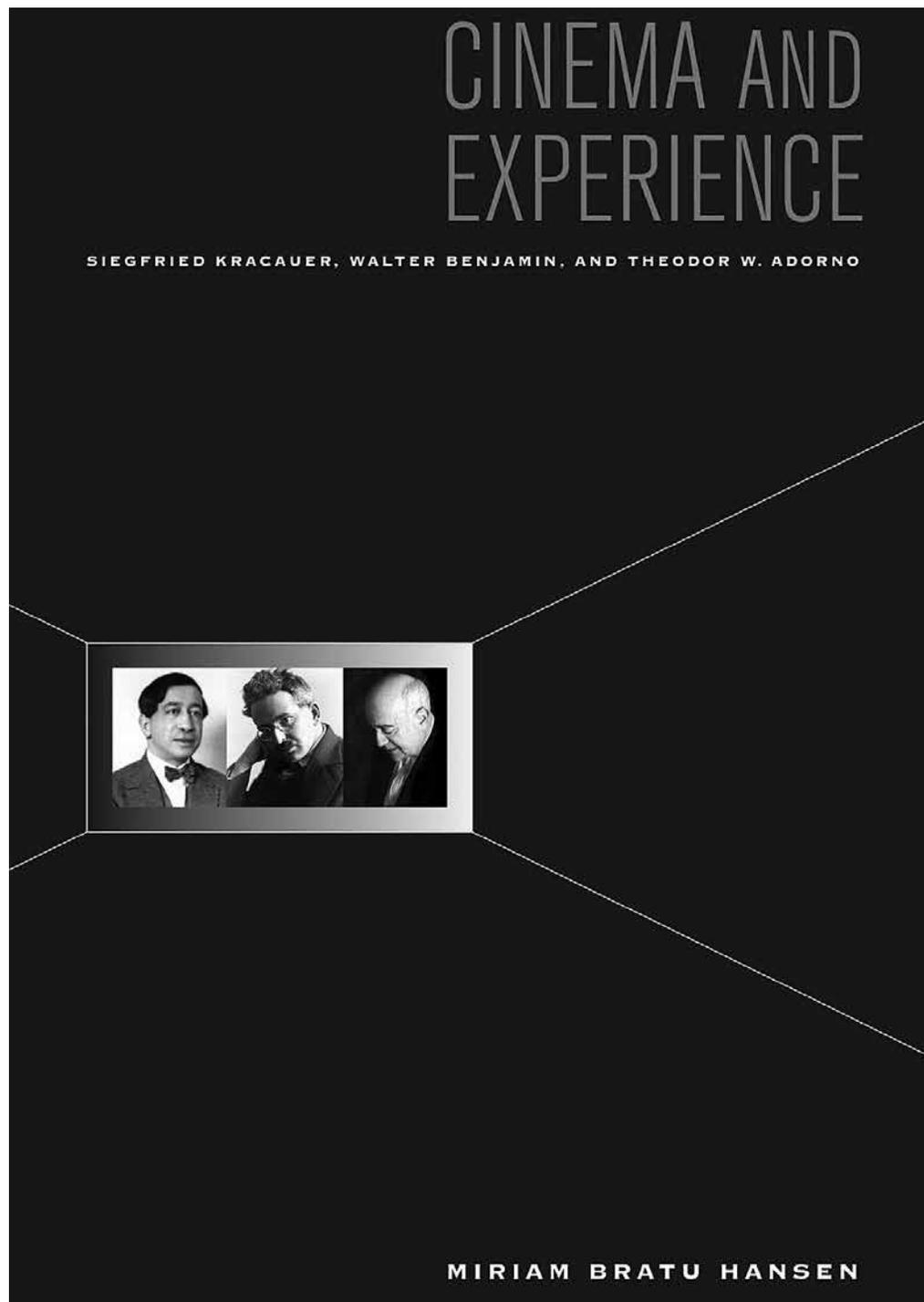
U ovom trenutku prekretnice u razvoju pokretnih slika, ne mislim da ovi autori [Adorno, Benjamin, Kracauer] nasljeđu teorije filma i medija doprinose novim ontologijama. Njihov je interes bio više usmjeren prema načinima kako film djeluje (...) nego ka pitanju što film jest. A to kako je sve film djelovao bilo je uvjetovano institucionalnim, socijalnim i političkim konstelacijama do mjere da je nemoguće izolirati nekakvu bit medija.

(Hansen, 2011: xvii)

Takva se perspektiva čini najproduktivnijom u slučaju filmologije Siegfrieda Kracauera jer podrazumijeva redefiniciju nekih općih mjesta njene klasične recepcije, fokusirane uglavnom na djela kasne ili američke faze, studiju *Od Caligarija do Hitlera* (1947) i posebno njegov *magnum opus Narav filma* (1960). Za razliku od radova dugogodišnjeg intelektualnog suputnika Waltera Benjamina, Kracauerova su

djela zato ostala na periferiji suvremene teorije, petrificirana u etiketama “naivnog ontološkog realizma” ili reduktivno-ideoloških tumačenja filmova.

Povratak Kracauera u vidno polje teorije posljednjih dvadesetak godina proizvod je raznih disciplina i potaknut je interesom za ostale dijelove njegova heterogenog opusa koji uključuje i filozofiju povijesti, disertaciju iz arhitekture, mikrosociološku studiju životnog stila uredskih namještenika, Lukácsom inspiriranu studiju detektivskoga romana, žurnalističke zapise iz weimarske faze, itd. Većina ih se posljednjih godina pojavila u novim izdanjima, nastavivši revalorizaciju započetu otkrićima weimarskih feljtona (sakupljenih u zborniku *Masovni ornament: eseji* iz 1963. i drugdje) koji su prvi i upozorili na transdisciplinarnost ili antidisciplinarnost Kracauerova opusa (na njegovu “ekstrateritorialnost”, kakvim ga ocjenjuje Martin Jay). Naime, zbog nekonvencionalnosti izraza ti se fragmenti smještaju “između prvotne utopijske euforije i sistematizacije filmsko-teorijskog diskurza koja je tek trebala uslijediti” (kako je Francesco Casetti okarakterizirao filmske teorije 1920-ih u svojoj knjizi *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity* iz 2008, str. 11), no



81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

istodobno je iz sociološko-kulturnih fenomena ("masovnih ornamenata") koje fragmenti tematiziraju teško izolirati one kinematografske. Te su karakteristike Kracauerovom opusu

donijele i titulu "jednog od prvih sustavnih pokušaja filmološke teorije" (*cinema* u odnosu prema *film theory*), odnosno bacile novo svjetlo na Adornovo priznanje iz eseja "The Curious

Realist: On Siegfried Kracauer” (1964) da je “zapravo [Kracauer] taj koji je otkrio film kao društvenu činjenicu”.

Suvremena se promišljanja Kracauerove teorije filma u pravilu pozivaju na Miriam Hansen čija je posljednja i postumno objavljena knjiga *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno* (2011) udžbenička verzija njezinih utjecajnih eseja o Kracaueru i Benjaminu objavljivanih od 1990-ih naovamo. Poglavlje posvećeno Adornu slično upućuje čitatelja na razmatranje autorova odnosa prema filmu izvan klasičnog interpretativnog okvira “kulturne industrije”, odnosno Adornovih striktno shvaćenih filmoloških tekstova, u svjetlu i njegovih vlastitih nerealiziranih filmova, zatim interesa za radove Alexandera Klugea i mladih njemačkih filmaša itd. Poglavlje o Benjaminovoj filmologiji polazi od eseja “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije” (1936) i nudi korisno pomno čitanje istoga, s namjerom “očuđenja”, odnosno “raščišćavanja prostora za neka produktivnija čitanja tog ključnog eseja”. Knjigu uokviruju zapisi o Kracaueru, naslanjajući se na Hanseničin životni projekt premošćivanja tradicionalno shvaćenog epistemološkog jaza između rane “kulturne kritike” i kasnijih, naoko apolitičnih radova iz egzila, upućujući time na dijalektiku u temelju Kracauerova shvaćanja djelovanja filma.

O tome su u novije doba pisali i Giorgio Agamben, David Norman Rodowick i drugi, no potonji je prije svega desetak godina ustrajnost pogrešnih tumačenja Kracauerova opusa, proizašlu iz nepoznavanja pojedinih njegovih dijelova, nazvao skandaloznom, budući da je riječ o tekstovima “koji na jedinstveni način premošćuju klasičnu i modernu njemačku teoriju filma” (usp. Rodowickovu knjigu *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* iz 2001, str. 142-143). U međuvremenu je slijedila pojačana produkcija naslova, među koje pripadaju i *Culture in the Anteroom: the Legacies of Siegfried Kracauer* urednika Gerda Gemündena i Johannesesa Von Moltkea iz 2013. te *Siegfried*

Kracauer’s American Writings: Essays on Film and Popular Culture Von Moltkea i Kristy Rawson iz 2012. Danas bi se, kako autori potonjeg zbornika navode, već moglo ustvrditi: “Poznajemo Kracauera kao brilijantnog esejista weimarskog razdoblja, suputnika Frankfurtske škole, poslijeratnog teoretičara filma. Ova zbirka američkih tekstova, filmske i kulturalne kritike, jasno ga svrstava i u kontekst njujorških intelektualaca.” Smjestivši ga u kontekst poslijeratne američke kulturne scene, među autore kao što su Hannah Arendt, Clement Greenberg ili Robert Warshow – najsličniji po otvorenosti u pristupu fenomenima “masovne kulture” – zbornik donosi vrijedne priloge povijesti animiranog filma (tekst o Disneyevu *Dumbu* iz 1941), filma strave (esej “Hollywood’s Terror Films” iz 1946. smatra se i pretečom žanrovskog opisa film noir) i drugim kulturalnim temama kakav je npr. aktualan tekst o krizi humanističkih znanosti (“About the State of the Humanities”).

Zbornik *Culture in the Anteroom* pri-laže eseje o raznim provodnim temama Kracauerova opusa, poput filmskoga zvuka, diorama, itd., a esej Drehlija Robnika “Among Other Things – a Miraculous Realist: Political Perspectives on the Theoretical Entanglement of Cinema and History in Siegfried Kracauer” može se preporučiti kao uvod za početnike u Kracauerovu filozofiju filma. Najambiciozniji esej zbornika jest onaj Andreasa Huysseena “The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin”, koji predlaže valorizaciju “urbane minijature” kao paradigmat-skoga žanra urbanoga modernizma, a temu alternativnih recepcija Kracauera, izvan angloameričkoga konteksta, otvara esej o čitanjima Kracauera među filmašima i teoretičarima Zapadne Njemačke 1960-ih i 1970-ih. Ta do sada zanemarivana perspektiva drukčijih čitanja i uporaba Kracauera zanimljiv je materijal za potencijalne usporedbe i poticaj na rad u vlastitu dvorištu jer revalorizacija Kracauera posljednjih godina neminovno vraća čitatelja na otkrivanje pronicljivosti Peterličevih čitanja Kracauerove filmologije.

JANICA TOMIĆ:
NOVIJI NASLOVI
KLASIČNE
TEORIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Janko Heidl

Žena u ogledalu – majka u sjećanju

Leonida Kovač, 2013, *U zrcalu kulturalnog ekrana: Jagoda Kaloper*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Ana Tajder, 2013, *Titoland: jedno jednakiije djetinjstvo*, Zagreb: VBZ

U biblioteci filmske literature na hrvatskome jeziku, koja se posljednjih pet-deset godina povećava zadovoljavajućim prirastom od deset i više knjiga na godinu, što prijevodnih, što iz pera domaćih autora, nalazi se tek pokoji naslov posvećen nekom glumcu ili glumici.

Najpoznatija kao filmska glumica koja je u prvome razdoblju karijere odigrala glavne ženske ili velike uloge u nekoliko važnih i najcjeljenijih filmova hrvatske i jugoslavenske kinematografije kao što su *Lisice* (1969) Krste Papića (Srebrna arena za žensku ulogu) i *W. R. Misterije organizma* (1971) Dušana Makavejeva, a nagrađena je i Zlatnom arenom za žensku ulogu u socijalno-kritičkom filmu *Kuća* (1975) Bogdana Žižića, glumački naturščik “fantastične fotogeničnosti”, zapisao je jednom Petar Krelja, Jagoda Kaloper (1947) diplomirala je na zagrebačkoj Akademiji likovne umjetnosti te se neprestano bavila i likovnom umjetnošću, kako primijenjenom, npr. likovnim i grafičkim uređenjem časopisa i knjiga (od 1976. do 1986. zaposlena u izdavačkoj kući Školska knjiga), kataloga i plakata te kreacijom likovnih identiteta u industriji i kulturi, tako i “slobodnom”, realizirajući među ostalim više zapaženih umjetničkih intervencija u urbanome prostoru tijekom 1970-ih i ranih 1980-ih, a radovi su joj izlagani na skupnim i na samostalnim izložbama.

Kao “glumačkoj ikoni mladih filmotvoraca modernističkog usmjerenja” toga razdoblja i jednoj od rijetkih ili možda čak jedinoj zapaženoj hrvatskoj filmskoj glumici koja se nikad nije bavila kazališnom glumom, Ivo Škrabalo joj je u trećoj inačici svoje povijesti hrvatskoga

filma *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)* iz 2008. posvetio izdvojeni “umetak” na dvjema stranicama, kakvim je u toj knjizi počašćeno svega nekoliko pojedinaca.

Godine 2011. Kaloper se prvi put javlja kao redateljica, i to srednjometražnim dokumentarno-eksperimentalnim videoradom *Žena u ogledalu*, ovjenčanim prvom nagradom T-HT-ova natječaja na skupnoj izložbi u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Uskoro je ovaj rad, u ponešto izmijenjenom, drukčije montiranom izdanju, predstavila kao autorefleksivni dokumentarni film *Iza ogledala*.

Blizanački diptih *Žena u ogledalu / Iza ogledala* sastavljen je od snimaka načinjenih u razdoblju od 2002. u Zagrebu, na Zlarinu i u Beču na kojima Kaloper snima svoj odraz u raznim zrcalcim površinama i od kratkih isječaka iz petnaestak filmova u kojima je glumila. U sadašnjim snimkama glumica mahom šuti, u arhivskima povremeno nešto veli ili sudjeluje u kakvu dijalogu. Zvukovi su isključivo dokumentarno autentični, odnosno oni već “režirani” u igranofilmskim insertima, bez naknadnih intervencija. Ostavljajući prostora za mnogobrojna čitanja, intimistički, meditativan, značenjski donekle kriptičan film, koji od gledatelja traži nemalo ulaganja koncentracije, može se doživjeti kao spojnica autoričine dvostruke, filmske i likovnjačke, karijere, odnosno istodobno i kao autodokumentarac i, posudimo li formulaciju Željka Kipkea, kao produkt autora koji u filmskim strategijama traži nova rješenja za slikarski posao, a namijenjen je podjednako pokazivanju pod svodovima galerija i muzeja i na uobičajen-

nim filmskim projekcijama, tj. da bude i predstavnikom fluidnog intermedijskog protoka suvremenih umjetničkih praksi i kinematografije.

Film *Žena u ogledalu / Iza ogledala* povodom je knjige *U zrcalu kulturalnog ekrana: Jagoda Kaloper* Leonide Kovač (Split, 1962). To, dakle, nije knjiga o životu i karijeri poznate ovdašnje filmske glumice, nego poduža interpretacija rečenoga filma koja, s obzirom na to da je protagonistica sama autorica koja u nje-mu komunicira i putem svojih filmskih uloga, nužno zahvaća i njezinu biografiju i ovdašnju kinematografiju.

U dijelu pisma Jagode Kaloper Leonidi Kovač objavljenog u knjizi stoji:

Moj film je dijalog inserata iz starih filmova i sadašnjosti – konstruirane mene od nekog režisera i scenarista (a ja sam pritom pokušavala dokazati svijetu da mogu biti sve što on jest) i analitičke mene (kamera mi je kao nož kojim gulim luk – sebe, sloj po sloj, suze više ne teku, ali je ostao gorak okus i osmijeh naravno) (...) Pitanje istine, tj. istinitosti stalno se postavlja – neki put se priča iz starog filma podudara s istinitom – češljanje i časna iz Ivandinog filma i moja verzija doma – neki put se potiru – smrt u Lisicama i nakon toga isto lice puno godina kasnije. Dakle, svojim dokumentom svjedočim o lažnoj slici sebe. Ali nekim insertima igranog sugeriram da sam ja to mogla uistinu proživljavati u realnom životu.

Referirajući se na obje inačice filma, *Ženu u ogledalu* i *Iza ogledala*, Kovač ih tumači s naglašeno feminističkoga gledišta, pozivajući se na djela zapadnjačkih autoriteta filozofije, psihoanalize, teorije umjetnosti, filma i feminizma poput Jacquesa Lacana, Giorgia Agambena, Laure Mulvey, Shoshane Felman, Kaje Silverman i inih.

Premda je film(ove) *Žena u ogledalu / Iza ogledala* uistinu teško ili nemoguće opisati kao djela jasne ili lako čitljive teze, ako ona uopće postoji (što, dakako, ne umanjuje njegovu / nji-

hovu kakvoću ili vrijednost, jer ih se može doživjeti i s njima komunicirati na druge načine, mogu se npr. prihvatiti kao filmovi stanja, izrazi osjećaja), Kovač smatra da oni jasno artikuliraju nekoliko postavki. Jedna od njih je da postupkom temeljenim na raskidu s tzv. efektom Venere, inače rutinski korištenim u filmovima (izravan pogled osobe u zrcalu gledatelj doživljava kao da ova gleda samu sebe, dok u stvarnosti glumac u zrcalu vidi kameru), artikuliraju problem nemoguće ili nepostojeće pozicije prvoga lica jednine unutar filmskoga jezika.

Film potom jasno artikulira mikroesej o braku kao uvjetu i konzekvenci ženskosti u patrijarhalnome svijetu uređenom na temelju spolne neravnoteže, te preuzima možda i najvažniji kritički zadatak s kojim se suočavaju teorija filma i semiotika, a to je opis različitih načina obraćanja kinematografije i filma publici u patrijarhalnoj vizualnoj kulturi u kojoj se žene tretira kao da su muškarci, te opis njihova funkcioniranja u smislu ideoloških efekata u konstrukciji subjekta u istom tom društvu,

(...) svjestan činjenice da je konstrukcija roda ujedno produkt i proces, koji se materijalizira i ostvaruje u praksama reprezentacije i samorepresentacije (...) jukstaponirat će modalitete konstrukcije ženskog lika, tj. reprezentacije pojma ženskosti u četrdesetogodišnjoj retrospektivi hrvatskog, odnosno jugoslavenskog filma, s likom koji se u vremenu trajanja filma neprestano samorepresentira šutnjom u zrcalnoj slici žene s videokamerom. Takva praksa koja se u teoriji naziva reprezentacijom reprezentacije jest ne-identifikacijska kritička praksa koja dokida kategoriju koherentnog subjekta, a time i mogućnost fiksnog identiteta.

Razmatraju se primjerice i ideologija muškoga i ženskoga pogleda (ženskom je oku uskraćeno pravo na pogled, a ženi na autobiografiju) te mizogina simbolika zrcaljenja, što se gdjekad može učiniti preuzetnim upisivanjem značenja u ostvarenje kojemu sve to možda i

JANKO HEIDL:
ŽENA U
OGLEDALU –
MAJKA U
SJEĆANJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nije bila namjera, no isto tako nije isključeno da nije izraslo iz takvih premisa, dok sam fakat da je u teoretičarke umjetnosti Leonide Kovač potaknuo ovakva razmišljanja svjedoči o tome da ih emanira.

Najzanimljivijima se pak doimaju kratki osvrti na konkretne filmove kojih su isječci iskorišteni u *Ženi u ogledalu / Iza ogledala* – najviše je pozornosti posvećeno spomenutim *Lisicama*, *W. R. – Misterijama organizma* i *Kući*, potom *Baladi o svirepom* (1971) Radivoja Lole Đukića, *Kud puklo da puklo* (1974) Rajka Grlića, *Trofeju* (1979) Karolja Vičeka te *Ani* i *Nives* (1980) Branka Ivande. Premda mahom kritički govore o licemjerju komunističke retorike (i totalitarističkih političkih sustava), ti filmovi nemaju kritički aparat za uočavanje inherentnog patrijarhalnog strukturnog nasilja i povezani su diskursom neosjetljivim na strukturu (ženske) traume. “Politički angažirani filmovi u kojima je igrala Jagoda Kaloper depolitiziraju traumu bivanja ženom u patrijarhalnoj kulturi (...) Sve uloge suštinski su istoznačne, varijacije kulturalnog stereotipa ženskosti,” uočava Kovač. Unatoč društvenoj osviještenosti autora, njihovi filmovi ne odstupaju od matrice unutar koje temeljni objekt nadzora i kazne ostaje mitizirano i mistificirano žensko tijelo, nego reproduciraju strukturalno mizogino nasilje i time ga stabiliziraju, a mehanizmi vidljive viktimizacije žena ponovno postaju nečitki. U standardnom hrvatskom filmskom diskursu kulturalni stereotip žene reproduciran je, primjećuje, i u “novovjekim” naslovima *Mondo Bobo* (1997) Gorana Rušinovića (koji normalizira nasilje i u širem smislu) i kratkom igranom *Sretan rođendan, Marija* (2010) redateljice Ivane Škrabalo. Mizogina razina “stare” i “nove” ideologije ostaje intaktna, a insertiranjem pojedinih prizora iz tih filmova u vlastiti film, Kaloper ih, čita Kovač, resemantizira i postavlja zahtjev za “obrazovanim pogledom”.

Nevelika dvojezična knjižica (hrvatski / engleski), opremljena s 30-ak lijepo prelo-

mljenih crno-bijelih fotografija i filmografijom Jagode Kaloper, na 45 stranica teksta nudi zanimljivo i poticajno filozofsko-feminističko esejiziranje o filmu / filmovima kojim/a je neposredno potaknuta te otvara, odnosno podsjeća na temu tretmana žene u hrvatskome (i jugoslavenskome) filmu koju bi nedvoumno valjalo razraditi u znatno opširnijem obliku.

Ovom zgodom svakako valja skrenuti pozornost i na još jednu knjigu koja se u nas pojavila u približno isto vrijeme. Riječ je o naslovu *Titoland: jedno jednaki djetinjstvo* iz pera Ane Tajder, kćeri Jagode Kaloper. Premda na ovitku označen kao roman, *Titoland* je autobiografsko štivo u kojem se Tajder osvrće na svoje djetinjstvo u SFRJ, odnosno u Zagrebu u kojem je rođena 1974, da bi se početkom Domovinskoga rata 1991. preselila k ocu u Beč. Lakom rukom, koncizno, slikovito i sugestivno opisujući svoj život u doba samoupravnog socijalizma, obilježenog sivilom koje je bilo dopušteno povremeno obojiti šarenilom zapadnjačke provenijencije, daje i pogled na vlastiti status djeteta poznate glumice, kao i na okolnosti života svoje uže obitelji koja je zahvaljujući uglednijim zanimanjima roditelja (otac joj je cijenjeni arhitekt Radovan Tajder, no imena tate i mame u knjizi se ne spominju) u zemlji jednakosti bila malo “jednakija” od mnogih drugih.

U tom društvu, kojeg se Tajder sjeća sa zdravorazumskom naklonošću, najopasnije su bile riječi, a zbog navodno neprikladnih ideoloških izjava i Kaloper će biti odvedena na nekoliko informativnih razgovora. Tajder će spomenuti nekoliko slučajeva u kojima je zahvaljujući mami i sama došla pred filmske kamere. Maminim filmskim zanimanjem ne bavi se puno, no zainteresiran čitatelj će u *Titolandu* iščitati razmjerno opipljivu sliku privatnoga života žene koja je u jednom razdoblju bila domaća filmska zvijezda, onoliko koliko je to u nas bilo moguće, ispričanu iz vizure djevojčice kojoj je ta “poznata glumica” prije svega bila majka.

UDK: 741.5.094

Miroslav Cmuk

O ekraniziranju stripova u kraćim crtama

SAŽETAK: Strip i film, mediji nastali, prema mnogim periodizacijama, u istom vremenskom razdoblju, oko 1895. godine, neprestance se isprepliću i posjeduju bogatu zajedničku povijest. Nije trebalo proći previše vremena od početaka medija prije nego li su se počeli snimati filmovi čiji se predložak temeljio na stripu. Ekraniziranje stripova (serijali, grafički romani i grafičke novele) oduvijek je posve uobičajena pojava, no za mnogobrojne je filmske junake i dalje malo poznato da dolaze iz svijeta stripa, što se također naglašava u ovom tekstu koji obuhvaća japanske, američke i europske stripove, odnosno filmove.

KLJUČNE RIJEČI: strip, ekranizacija, povijesni pregled, domaći strip, američki strip, europski strip, japanski strip

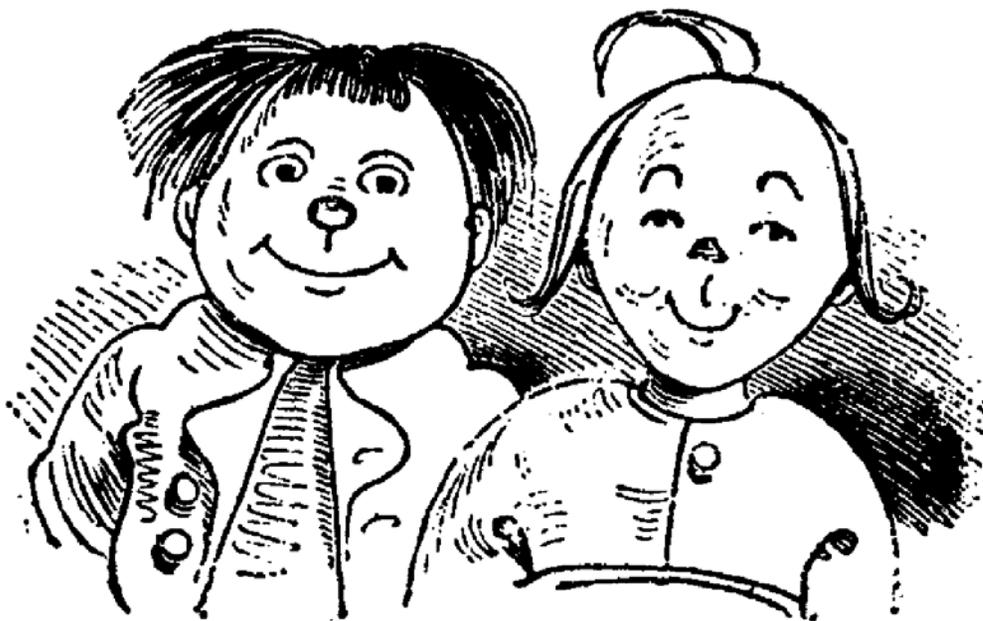
1. Razvoj filma i stripa – Montaža u filmu i stripu – Ekranizacije stripova

Kronično ovisni o mobilnosti i stalnoj dostupnosti, dajemo prednost pokretnim medijima. Novinarstvo u prvotnome (tiskanome) obliku zamjenjuje se elektroničkim aparatima, informacije se u najkraćim (i najopasnijim) crtama dijele preko društvenih mreža. Čak su se i cjelokupne glazbene i filmske industrije bez problema uspjele prilagoditi tehnološkim promjenama. Štoviše, potonje su poticale (i još uvijek potiču) novotarije jer su među prvima u njima pronašle financijsku korist.

Usporedimo li 1895. s tekućom godinom, primijetit ćemo da je film danas sveprisutan medij, lako prenosiv i općeprihvaćen. Baš nitko, bez obzira na dob, obrazovanje i ostale čimbenike, pokretne slike danas ne promatra sa strahom, već automatski pristaje na nepisana pravila audiovizualne igre. Strip se, kao stati-

čan medij koji je s filmom u bliskom rodbinskom odnosu, danas nalazi u kudikamo lošijem položaju. Premda su nastali u istom razdoblju, nisu se razvijali jednakom brzinom ni kretali u istom smjeru – film je brzo prestao šokirati gledateljstvo i stekao status umjetničkoga proizvoda, dok je stripu jednakom brzinom nezasluženo pridodana etiketa neozbiljnog proizvoda što mladež potiče na nemoralnost i nasilje te udaljava od prave literature. Takvo se mišljenje o stripu kod nekih ni do danas nije drastično promijenilo nabolje – pojedini teoretičari zagovaraju ustaljenu recepciju stripa i osporavaju vrijednost njegove “dvostruke narativnosti”, odnosno sposobnosti književnoga i likovnoga pripovijedanja. Naime, premda iziskuje samo osjetilo vida, strip posjeduje vizualnu i tekstualnu komponentu, kojih je zajednička funkcija prenošenje priče.

Baš kao i u filmu, u stripu se naglasak pretežno stavlja na vizualni aspekt – crtež. Jedna sličica u stripu može se interpretirati kao jedan filmski kadar, a bjelina između sličica kao rez, odnosno prostor zamišljanja u kojem čitatelj stvara vlastite slike (prizore) vezane uz priču i tako popunjava bjelinu. Sličice u stripu su poput statičnih kadrova – brzina kojom će se one izmjenjivati ovisi o čitateljevoj brzini, tematici i ugođaju stripa. Čitatelj spaja sličice, on je u procesu čitanja stripa jedan i jedini montažer, nalik filmskomu montažeru. Peterlić je, pišući o filmskoj montaži, ustvrdio da se svaka snimka može povezati, “montirati sa svakom drugom snimkom” (Peterlić, 2001: 139). Peterličeva tvrdnja može se parafrazirati i kao takva upotrijebiti u teoriji stripa – “sve što se nacrtalo, može se povezati, montirati sa svakim drugim crtežom”. Izmjenjivanjem sli-



Prizor iz stripa
Max i Moritz
Wilhelma
Buscha

čica u stripu stvara se iluzija pokreta, dolazi do promjene koja je nužan čimbenik naracije. Ruski redatelji Aleksandr Sokurov i Andrej Zvjagincev nalik su autorima stripa; u njihovim artističkim filmovima naglasak je stavljen na vizualno (posebna pozornost pridaje se fotografiji, naročito eksterijerima), statičnim kadrovima recipijenta se primorava na pomnije promatranje i promišljanje o viđenome.

Strip je izrazito filmičan medij – vizualno je narativan. Sastoji se od statičnih kadrova, izmjenjuju se kutovi snimanja i filmski planovi, posebna pozornost pridaje se koreografiji i scenografiji ako se dodatno želi dobiti na efektu autentičnosti. Za razliku od filma koji je pretežno timski projekt, u stvaranju stripa sudjeluje znatno manje ljudi; strip je puno češće autorski proizvod jedne osobe koja je istodobno crtač i scenarist priče, redatelj i producent, scenograf i koreograf, majstor rasvjete i fotografije, premda u komercijalno usmjerenom stripu često postoji jasna podjela posla između

verbalnog i vizualnog dijela rada, a i vizualni se dio posla često dijeli na nekoliko faza koje rade različiti ljudi (npr. olovka, tuš, koloriranje u klasičnim stripovima o superjunacima).

Film od samoga početka nenamjerno potiskuje strip, ali ga istodobno djelomično ili potpuno koristi kao izvor nadahnuća (mnogi su animatori najprije pravili ilustracije, crtali karikature i stripove, da bi se tek kasnije našli u animacijskim vodama). Snimljene su mnogobrojne ekranizacije stripova u obliku igranih filmova, televizijskih serijala i animiranih filmova. Stripovski serijal *Max und Moritz* Nijemca Wilhelma Buscha¹ iz 1865. ekraniziran je već 1916.

Max und Moritz će 1897. prijeći Atlantik u obliku nastavka tog stripa pod naslovom The Katzenjammer Kids (otprilike Djeca za glavobolju) što ga je radio njemački emigrant Rudolph Dirks. U odnosu na izvorni strip, Dirksova inovacija bila

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Rodolphe Töpffer, Gustave Doré i Wilhelm Busch manje su poznati prethodnici stripa. Oni su osmislili

temelje što se dan-danas nisu gotovo nimalo promijenili.

je uporaba oblačića i ponešto amerikanizirani sadržaj gegova. Animator Gregory La Cava će, zajedno sa suradnikom Georgeom Stallingsom, kreirati animiranu seriju zasnovanu na tom stripu; prva epizoda *Der Captain Goes Swimming*, prikazana je 1916.

(Ajanović, 2008: 98)

U posljednjih dvadeset godina filmska industrija pronašla je bogat izvor zarade baš u ekraniziranju američkih superjunaka koji vuku podrijetlo iz svijeta stripa. Naravno, u nesigurnim vremenima što zahtijevaju sigurnost i spas, filmovi o superjunacima uspjeli su postići veliku popularnost kod publike. Obrnutih situacija, da popularan strip nastaje po filmskome predlošku, puno je manje.

Uvelike zahvaljujući radovima kao što je "grafički roman" (*graphic novel*) *Maus* Arta Spiegelmana (1992. nagrađenog Pulitzerovom nagradom), strip postupno gubi etiketu trivijalne umjetnosti među teoretičarima i širim čitateljstvom, štoviše, postaje predmet pomnog intelektualnog istraživanja. Za razliku od većine komercijalnih, pretežno talijanskih stripova koji se prodaju na hrvatskim kioscima i izlaze u svescima, francuski stripovski albumi desetljećima slove kao ozbiljni književni (i likovni) proizvodi jer posjeduju većinu osobina svojstvenih ozbiljnoj književnosti:

Naposlijetku, zanimljiv oblik stripa pojavio se potkraj dvadesetoga stoljeća, a riječ je o romanima u stripu (graphic novels) koji često obuhvaćaju više stotina stranica baš kao standardni pisani romani. Uglavnom, sve te vrste stripa odlikuju ambiciozne i ozbiljne teme, realizam svakodnevice ili autobiografski pristup.

(Ajanović, 2008: 119)

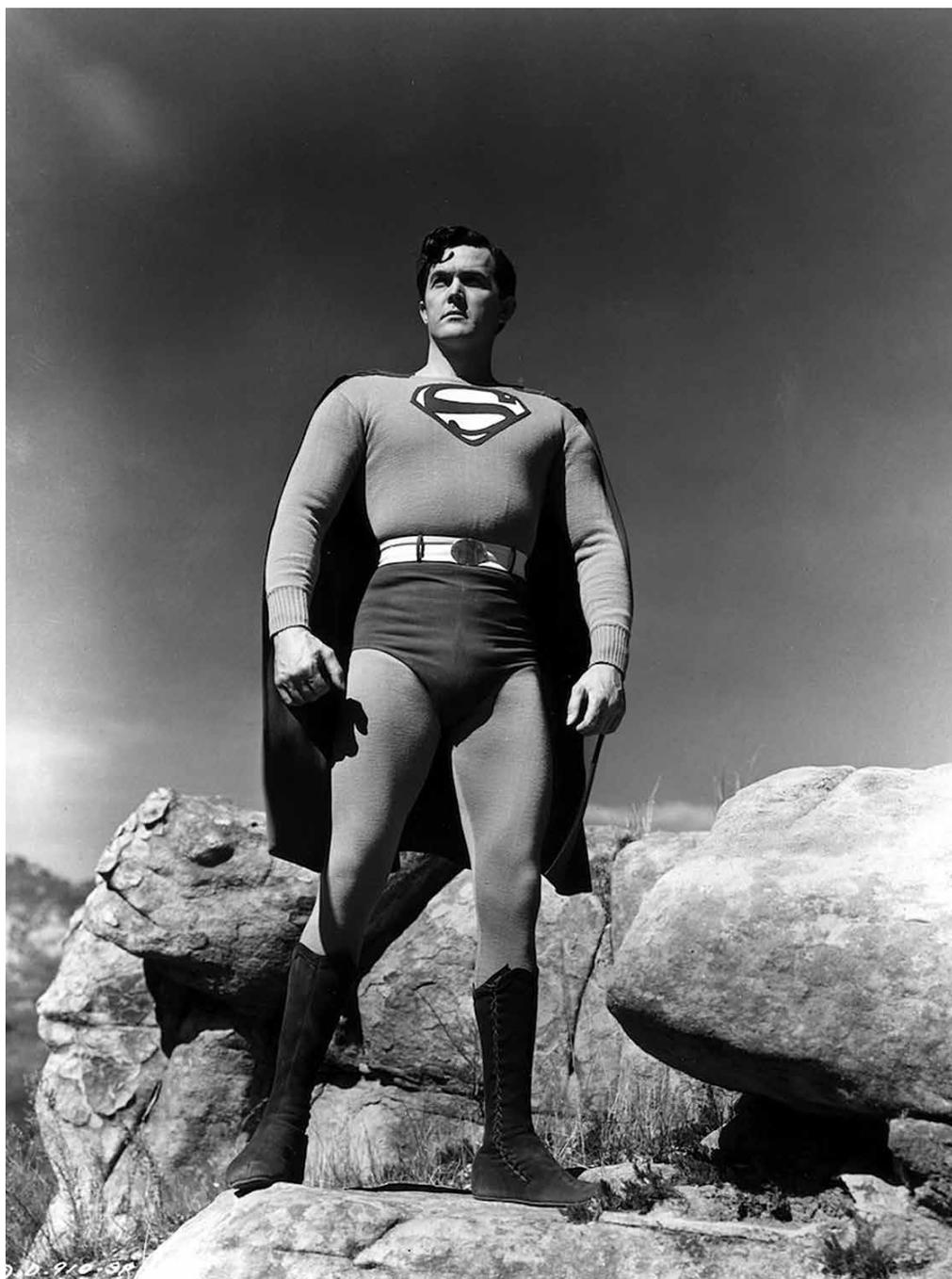
Strip je, doduše, u velikoj mjeri izgubio i mjesto u dnevnim novinama (prostor u kojem se najprije pojavio 1895), ali je zato dobio stalno

mjesto na policama knjižara i književnim tribinama. Strip se brzo razvio u samostalni medij, prvotna pasica (jedan redak u stripu) i tabla (jedna stranica) transformirale su se u grafičku novelu ili grafički roman – pravu knjigu ili seriju knjiga.

Jednako tako, stripovskim junacima nije trebalo previše vremena da se trajno nastane u sve glomaznijoj filmskoj industriji. U ovom će radu biti riječi o ekraniziranju samo nekih stripovskih serijala – bit će spomenuti reprezentativniji primjeri iz svijeta stripa i filma. Prikazat će se tek djelići kompleksnog procesa razvoja filma i stripa te neizostavno miješanje tih dvaju medija.

2. Počeci stripa – Prve ekranizacije stripova – Razvoj američkoga stripa

Pećinski crteži, egipatski hijeroglifi i svaki drugi oblik slikovnog pisma mogu se interpretirati kao "priče u slikama", preteče stripa što su zanemarivale tekst oslanjajući se na vizualnost. Prvi strip, *Yellow Kid* (*Žuti dječak*), nastao je u veljači 1895. kao nedjeljni dodatak u dnevnim novinama *New York World* koje su pripadale novinskomu magnatu Josephu Pulitzeru. Već iduće godine Richard F. Outcault, tvorac *Žutog dječaka*, dobiva otkaz, što ga ne sprječava u crtanju. Crtati nastavlja u novinama *New York Journal* Williama Randolpha Hearsta. Brzo je Outcaultov *Žuti dječak* dobio društvo drugih stripovskih serijala (*Mr. Jack / Gospodin Jack; Katzenjammer Kids / Djeca za glavobolju; Little Nemo / Mali Nemo...*) – stripovi su se počeli množiti, nisu izlazili iz novinskih okvira, ali su se ubrzo počeli seliti na male i velike ekrane. Prvi stripovi bili su, baš kao i prvi filmovi, kratki – *Mali Nemo* (strip koji je zapravo imao oblik i funkciju ilustracije) sastojao se od jedne table. Strip je isprva imao nezahvalnu funkciju zabavljača i bio namijenjen djeci, no uskoro su se u polju stripa pojavili zreliji, avangardniji autori koji će utjecati na buduće generacije stripaša; George Herriman od 1913. do svoje smrti 1944.



Kirk Alyn kao
prvi filmski
Superman u
serijalu iz 1948.

radi na serijalu *Krazy Kat*, koji i danas mnogi opisuju kao vrhunsko ostvarenje devete umjetnosti.

Nakon što su zauzeli prostor u dnevnim novinama i ostalim tiskovinama, stripovi su ubrzo zaživjeli u animiranim (točnije, crtanim) filmovima, to više jer su rađeni na isti način – sličice su u oba slučaja crtane i montirane rukom. Švicarski umjetnik Rodolphe Töpffer prvi je europski umjetnik koji je filmskom montažom povezivao radnju kvadratića u stripu.

Među brojnim Töpfferovim inovacijama ističu se dvije koje će se pokazati dalekosežno važnima za razvoj svih medija koji povezuju narativno i vizualno, osobito za strip i animirani film. Riječ je, prvo, o samoj stilizaciji crteža i, drugo, o uvođenju montažnog odnosa između crteža u nizu kao i između crteža i teksta.

(Ajanović, 2008 : 91)

Osnovna sličnost animiranoga filma i stripa jest u samoj tehnici; prvi animirani filmovi stvarani su (crtani) rukom, a strip (eng. *comics* – pomična traka) se također sastoji od statičnih crteža koje pokreće čitatelj.

Kao što je poznato, crtani se film stvara tako da se pojedinačno snima niz crteža u kojima se prikazuju faze nekog pokreta. Snima se kvadrat po kvadrat, odnosno crtež po crtež, a svaki crtež predstavlja pomno proračunatu fazu budućeg cjelovitog pokreta.

(Peterlić, 2001: 42)

Već je 1916. Hearst producirao kratke animirane filmove nastale po Herrimanovu serijalu jer je *Krazy Kat* bio Hearstov omiljeni strip (iste godine *Krazy Kat* dobiva punu crno-bijelu stranicu u nedjeljnome broju). Nerijetko su se autori stripa bavili i animacijom; Winsor McCay, autor stripa *Mali Nemo*,

najpoznatiji je po crtanome filmu *Dinosaurica Gertie* (*Gertie the Dinosaur*, 1914), dok se Émile Cohl, pionir animacije i autor animiranoga filma *Fantazmagorija* (*Fantasmagorie*, 1908), u slobodno vrijeme bavio crtanjem karikatura i stripova. Mačak Felix, rad animatora Otta Messmera, jedan je od rijetkih fiksijskih likova koji je nastao u animaciji, a tek nešto kasnije zaživio i na novinskim stranicama.

Felix je postao prvi crtani karakter koji je, silazeći s kinoplatna na novinske stranice, prešao obrnuti put od do tada uobičajenog. Međutim, baš kao ni Charlie Chaplin, ni Felix nije preživio dolazak zvučnog filma, te je magični mačak s vremenom sasvim iščezao iz animacijske mainstream-produkcije.

(Ajanović, 2004: 44)

Budući da ga je šira publika brzo i lako prihvatila, igrani se film brzo počeo razvijati na tehničkome planu (zvuk, kadriranje, kut snimanja...), ali i na sadržajnome. Žanrovska raznolikost (drama, biografski film, vestern, slapstick komedije) također je znatno pridonijela u nezaustavljivom procesu valorizacije, no sve na štetu animiranoga filma.

*Izumom filma crtani filmovi su naglo postali stvar prošlosti. Trebat će pričekati remek-djela pionira poput Émile Cohla (*Phantasmagorie*, 1908) i nekoliko godina kasnije Winsora McCaya (*Gertie the Dinosaur*, 1914) da animacija ponovno počne pronalaziti svoj puni integritet.*

(Jean, 2007: 31)

Igrani filmovi stekli su znatnu prednost pred animiranim; animirani film i njegov vršnjak strip promatrali su se i etiketirali kao trivijalni proizvodi za djecu i mladež. Naravno, tako je razmišljala "ozbiljna i uskogrudna" intelektualna krema koja je uvelike oblikovala javno mišljenje. Ubrzo autori igranih filmo-

va inspiraciju traže i pronalaze u književnim djelima. Edgar Rice Burroughs 1912. objavljuje u magazinu *All-Story Magazine* prvu priču o Tarzanu, ikoni čije će se avanture između 1918. i 2008. ekranizirati 89 puta, a u obliku stripa² prvi put objaviti 1929. Iste je godine u SAD-u objavljena prva epizoda stripa *Popeye (Popaj)*,³ dok u Belgiji u novinama *Le Vingtième Siècle* počinje izlaziti *Tintin*, koji je također u više navrata zaživio, najprije u animiranome filmu, a kasnije u obliku igranoga. Zahvaljujući animiranim filmovima, napose bezazlenim likovima Walta Disneya koji su osvajali dječju pozornost diljem svijeta (Miki Maus, Šiljo, Paško Patak), strip je zadržao svoje prvotno mjesto u dnevnim novinama i časopisima, da bi se uskoro počeo izdavati u obliku dječjih zabavnika, stripovskih revija i stripovskih knjižica.

Godine 1930. u novinama počinje izlaziti humoristični strip *Blondie* Chica Younga. Popularnost serijala seli strip na male i velike ekrane. Prvu ekranizaciju *Plavuša (Blondie, Frank R. Strayer, 1938)* doživljava malo prije Drugoga svjetskoga rata, no priča o lijepoj plavuši ne staje na tom naslovu. U sljedećih dvadeset godina lik *Blondie* pojavit će se u još 27 filmova (*Chic Young* crtao je *Blondie* do smrti 1973, nakon čega rad na serijalu nastavlja njegov sin *Dean*).

Američki stripaši sredinom 1930-ih stvaraju silnu vojsku superjunaka (*Buck Rogers, Flash Gordon, Phantom*), dok se Hrvati tek 1935. ozbiljnije počinju baviti devetom umjetnošću – *Andrija Maurović*, danas smatran klasikom hrvatskoga stripa, izdaje prvi avanturistički strip

u nastavcima *Vjerenica mača*.⁴ Potkraj 1930-ih u Americi raste broj akcijskih stripova, a samim time i akcijskih junaka koji nerijetko imaju nadnaravne sposobnosti – 1939. izdavačka kuća DC Comics izdaje prvi broj *Batmana* i *Supermana*, iste godine Fawcett Comics tiska *Kapetana Marvela (Captain Marvel)*, a 1941. izdavačka kuća Marvel Comics izdaje *Kapetana Ameriku (Captain America)*, strip o superjunaku čija je temeljna funkcija bila ohrabivanje i podizanje morala Amerikanaca; pustolovni stripovi poslužili su kao diskretniji promicatelji ideja jakosti (sile / snage / moći) i patriotizma (antropolozi bi iz *Kapetana Amerike* mogli izvući mnoge zaključke o onodobnim (ne)prilikama u Americi). Pretežno su superjunaci svoje premijere doživljavali putem stripa, no bilo je i obrnutih primjera. Jedan od usamljenih slučajeva jest maskirani junak *Zeleni stršljen (The Green Hornet)* koji se najprije pojavio na radijskome valovlju 1936, a tek zatim dobio istoimenu filmsku ekranizaciju (*The Green Hornet, Ford Beebe, Ray Taylor, 1940*) i mjesto u stripu, također 1940.

3. Navala superjunaka u američkome stripu – Ekranizacije stripova u Japanu i Europi tijekom druge polovine 20. stoljeća

Stripovi su isprva bili ponajviše zabavne prirode – stripovi kompleksnijega sadržaja i znatno većeg obima (broja stranica) pojavit će se nešto kasnije. Vodeću riječ imaju vješti i inteligentni zagovornici dobra, koji iz vječne borbe protiv zlikovaca uvijek izađu kao pobjednici. U ratnim i poslijeratnim godinama (od 1939.

² Lik Tarzana ilustrirao je Hal Foster, tvorac *Princa Valianta* koji je također doživio nekoliko ekranizacija: dvije istoimene verzije igranoga filma, *Prince Valiant (Prince Valiant, Henry Hathaway, 1954; Prince Valiant, Anthony Hickox, 1997)* te animiranu seriju *Legenda o princu Valiantu (The Legend of Prince Valiant, David J. Corbett, 1991–1994)*.

³ Prvotno ime stripa bilo je *Thimble Theatre*, no ime se mijenja u *Popeye the Sailor* 1933, kada po stripu nastaju animirani filmovi što su po popularnosti uspjeli prestići i Disneyeve animirane filmove.

⁴ Strani su stripovi 1920-ih bili prisutni u hrvatskim tiskovinama; imena glavnih protagonista bila su prilagođena publici, da bi lakše došlo do procesa poistovjećivanja.



Robert Wagner
i Janet Leigh
kao Princ
Valiant i
princeza Aleta
u filmu *Princ
Valiant* iz 1954.

MIROSLAV
CMUK: O
EKRANIZIRANJU
STRIPOVA
U KRAĆIM
CRTAMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

nadalje), što su obilježene depresijom i općim beznađem među građanstvom, u Americi se s pomoću stripova promiču junaci kao što je detektiv Dick Tracy, a sve popularnije su i irealne ideje superjunaštva.

Nije trebalo proći puno vremena da maskirani superjunaci zažive na malim i velikim ekranima u animiranome ili igranome obliku. Već se 1944. Kapetan Amerika prvi put seli iz stripa u svijet (serijaliziranog) filma (*Captain*

America, Elmer Clifton, John English), što samo pokazuje kako je brzo i lako stekao popularnost u nesigurnim vremenima (posljednja je filmska adaptacija Kapetana Amerike iz 2011 – *Captain America: The First Avenger*, Joe Johnston, a 2012. taj se lik pojavio i u novoj filmskoj seriji *Osvetnici – The Avengers*, Joss Whedon).

Strip *Superman* Jerryja Siegela i Joes Shustera doživio je prvu filmsku ekranizaciju u trajanju od 248 minuta u 15 nastavaka već 1948

(*Superman*, Spencer Gordon Bennet, Thomas Carr). Ostali su američki superjunaci (većinu je osmislio Stan Lee) također brzo zaživjeli na velikim platnima u igranome i animiranome obliku, te na malim ekranima koji su tek započeli zaposjedati domaćinstva. Fantastična četvorka pojavljuje se na stripovskoj sceni 1961. (*The Fantastic Four*), Čovjek-pauk (*Spider-Man*), Thor i Hulk 1962, Čovjek od željeza (*Iron Man*), X-Meni (*X-Men*) i Osvetnici (*Avengers*) 1963, a Daredevil 1964. Novi se superjunaci na američkoj sceni pojavljuju u ekraniziranom obliku potkraj 1980-ih – primjerice RoboCop (*RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987).

Pretežno su se radili muški likovi, ženskih junakinja je isprva bilo malo (mogu se nabrojiti na prste jedne ruke), ali neke od njih su brzo doživjele ekranizaciju. Ljubitelji stripova mogli su primjerice uživati u ekraniziranim avanturama senzualne ratnice Barbarelle (kao stripovska heroina osmišljena je 1962) na malim i velikim ekranima, a uspješno ju je utjelovila Jane Fonda 1968. u filmu *Barbarella* (Roger Vadim). Britanska špijunka Modesty Blaise, ženska inačica Jamesa Bonda, prvi je put ekranizirana 1966. u glumačkoj izvedbi Monice Vitti (*Modesty Blaise*, Joseph Losey, 1966), a posljednji put 2004. u onoj Alexandre Staden (*Moje ime je Modesty – My name is Modesty*, Scott Spiegel). Televizijska serija počela se snimati 1982, no snimanje je prekinuto već nakon pilot-epizode. Bolje je sreće bila televizijska serija o Čudotvornoj ženi (*Wonder Woman*) koja se snimala od 1975. do 1979.

U svijetu je američki strip najpoznatiji po likovima superjunaka, no od polovine stoljeća nije u njemu manjkalo ni drugih žanrova. Filmski su se žanrovi poklapali s tematikom stripova; među mladima su i tada bili popularni pustolovni, kriminalistički i ZF naslovi, kako u filmskome obliku, tako i u stripovskome. Ekraniziran je primjerice povijesni stripovski serijal *Princ Valiant* Hala Fostera (v. fusnotu 2), dok je kaubojski serijal *Usamljeni osvjetnik* ekraniziran u više navrata. Najprije

je dobio televizijsku seriju (*The Lone Ranger*, 1949–57), a zatim igrani film (*The Lone Ranger*, Stuart Heisler, 1956). Posljednji je put ekraniziran 2013 (*The Lone Ranger*, Gore Verbinski). Po stripovskome serijalu *Peanuts* Charlesa M. Schulza snimljeno je više animiranih filmova, primjerice *Dječak zvan Charlie Brown* (*A Boy Named Charlie Brown*, Bill Melendez, 1969), *Snoopy se vraća kući* (*Snoopy, Come Home*, Bill Melendez, 1972)...

Godina 1960-ih aktivna je i američka nezavisna (*underground*) stripovska scena. Robert Crumb tek je jedan od mnogobrojnih autora koji su svojim nekonvencionalnim radovima izazivali zgražanje i divljenje javnosti. Njegovi satirični, politički nekorektni radovi kojima je ismijavao mnoge tadašnje društvene situacije i pokrete (društvene institucije, agresivni pacifizam, feminizam, seksualnu revoluciju), također su brzo doživjeli ekranizacije. *Mačak Fritz* (*Fritz the Cat*, Ralph Bakshi, 1972) i *Devet života mačka Fritza* (*The Nine Lives of Fritz the Cat*, Robert Taylor, 1974) uspješno su prenijeli atmosferu Crumbovih stripova.

Fantastika ima svoje trajno mjesto u američkome stripu i filmu, osobito 1980-ih. *Heavy Metal* (Gerald Potterton, 1981), *Čudovište iz močvare* (*Swamp Thing*, Wes Craven, 1982), *Povratak Čudovišta iz močvare* (*The Return of Swamp Thing*, Jim Wynorski, 1989), *Conan barbarin* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982), *Conan razarač* (*Conan the Destroyer*, Richard Fleischer, 1984) i *Crvenokosa Sonja* (*Red Sonja*, Richard Fleischer, 1985) tek su neki od reprezentativnijih filmskih naslova koji su nastali u Americi zahvaljujući devetoj umjetnosti.

Po stilu crtanja i tematici, japanski su se stripovi (poznatiji pod terminom *manga*) uvelike razlikovali od američkih i europskih. Po mnogim su *mangama* nastali teško izbrojivi animirani serijali (japanski animirani filmovi poznatiji su pod terminom *anime*). U Hrvatskoj se nedavno počeo objavljivati stripovski serijal *Bosonogi Gen* (u originalu *Hadashi no Gen*) koji je crtački i scenaristički osmislio Keiji Nakazawa.



Monica Vitti
kao Modesty
Blaise u
istoimenom
filmu iz 1966.

MIROSLAV
CMUK: O
EKRANIZIRANJU
STRIPOVA
U KRAĆIM
CRTAMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Bosonogi Gen je, poput mnogih američkih serijala, doživio nekoliko igranofilmskih ekranizacija tijekom 1970-ih (*Hadashi no Gen*, Tengu Yamada, 1976; *Hadashi no Gen: Namida no Bakuatsu*, Tengu Yamada, 1977; *Hadashi no Gen Part 3: Hiroshima no Tatakai*, Tengu Yamada, 1980) te animiranofilmskih tijekom 1980-ih (*Hadashi no Gen*, Mori Masaki, 1983; *Hadashi no Gen 2*, Toshio Hirata, 1986).

Osamu Tezuka (1928–1989), scenarist i redatelj, u Japanu i daleko izvan njega poznat je kao “bog” mangi zbog mnogobrojnih

i uspješnih stripova koje je napravio tijekom plodne karijere. Tezugin *manga* serijal *Astro Boy (Tetsuwan Atomu)* ekraniziran je 1963. i smatra se prvim stripovskim serijalom (*manga*) po kojem je napravljena animirana serija (*anime*). Pored Tezuke, u velikane *anime* ubrajaju se i Nobuhiko Obayashi, Moribi Murano, Hayao Miyazaki, Mori Masaki, Katsuhiro Otomo...

Maskiranih je junaka u europskome stripu, u usporedbi s američkim naslovima, bilo kudikamo manje. *Diabolik* (Mario Bava, 1968) i *Satanik* (Piero Vivarelli, 1968) neke su od ri-

jetkih ekranizacija maskiranih stripovskih junaka nastale u Europi. Stripovski serijali *Lucky Luke* i *Asterix*, u kojima glavni protagonisti nisu maskirani, doživjeli su poveći broj ekranizacija. Razvoj europskoga stripa, napose talijanskoga tijekom 1960-ih, usko je povezan s kinematografijom te zemlje. Sve veća popularnost špageti-vesterna u Italiji i njoj susjednim zemljama izazvala je nagli procvat toga žanra i u industriji stripa. Naravno, znalo je doći i do obrnutih procesa, da filmovi potaknu stripaše na stvaranje novih stripovskih serijala. Ovdje svakako valja spomenuti antivestern *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972), koji je u najvećoj mjeri inspirirao talijanski tandem, crtača Iva Milazza i scenarista Giancarla Berardija, da osmisle iznimno originalan i kvalitetan stripovski serijal *Ken Parker*.

Izdavačka kuća Sergio Bonelli Editore (nadalje: SBE), koja je na početku djelovala pod imenom Edizioni Audace, ostala je najpoznatija po dugovječnom kaubojskom serijalu *Tex Willer* (serijal izlazi od 1948. sve do danas) i pustolovnom junaku Zagoru čije se prvo izdanje pojavilo 1961. Osim *Zagora* i *Texa*, kuća SBE izdavala je i druge stripovske serijale (*Komandant Mark*, *Mister No*, *Dylan Dog*) koji su u većoj ili manjoj mjeri stekli popularnost kod talijanske, ali i tadašnje jugoslavenske publike. Talijanski stripovski junaci također su dobili svoje filmske inačice. Talijani su, doduše, ekranizirali samo *Texa* u filmu *Tex i gospodar ponora* (*Tex e il signore degli abissi*, Duccio Tessari, 1985) i

Dylana Doga u *Grobaru* (*Dellamorte Dellamore*, Michele Soavi, 1994), dok su Turci snimili dva filma o Zagorovim pustolovinama – *Bijela zemlja* (*Zagor kara bela*, Nisan Hançer, 1971) i *Blago crnog gusara* (*Zagor kara korsan'in hazineleri*, Nisan Hançer, 1971) – te jedan film o pustolovinama Kapetana Marka – *Neustrašivi Kapetan Swing* (*Korkusuz Kaptan Swing*, Tuğ Basaran, 1971). Nedavno se i srpski redatelj Marko Backović okušao u ekraniziranju Bonellijevih stripovskih junaka snimivši dvije parodije – *Devojački bunar* (2008) i *Između Smrti i Jave* (2010).

4. Ekranizacije stripova na kraju 20. i početku 21. stoljeća – Američki strip i europski strip

Potkraj 20. stoljeća svijet su preplavile ekranizacije američkih stripova, iz čega se može zaključiti da je takva vrsta filmova (i stripova) uvjerljivo prevladavala i gotovo nadvladala druge žanrove. Većina filmskih naslova u kojima su protagonisti superjunaci mogu se klasificirati kao *blockbusteri*, u proizvodnji kojih je primarna zadaća redatelja da film zaradom i gledanošću postane hit. Kvaliteta tih filmova varira, pa samim time i komentari gledatelja nisu isti, posebice ako su potonji ljubitelji ekraniziranih stripovskih serijala. Superjunaci izdavačkih kuća Marvel i DC Comics (Batman, Spider-Man, X-Men) višestruko se koriste u nastavcima.⁵ Strip u većoj ili manjoj mjeri služi kao predložak, no redatelju je, naravno, dopu-

5 *Batman* (Tim Burton, 1989), *Batman se vraća* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992), *Batman zauvijek* (*Batman Forever*, Joel Schumacher, 1995), *Batman i Robin* (*Batman & Robin*, Joel Schumacher, 1997), *Batman: Početak* (*Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005), *Vitez tame* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), *Vitez tame: Povratak* (*The Dark Knight Rises*, Christopher Nolan, 2012), *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *X-Men 2* (X2, Bryan Singer, 2003), *X-Men: Posljednja fronta* (*X-Men: The Last*

Stand, Brett Ratner, 2006), *Green Lantern* (Martin Campbell, 2011), *Daredevil* (Mark Steven Johnson, 2003), *Elektra* (Rob Bowman, 2005), *Hulk* (Ang Lee, 2003), *Žena mačka* (*Catwomen*, Jean-Christophe "Pitof" Comar, 2004), *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004), *Hellboy II – Zlatna vojska* (*Hellboy II: The Golden Army*, Guillermo del Toro, 2008), *Thor: Svijet tame* (*Thor: The Dark World*, Alan Taylor, 2013), *Fantastična četvorka* (*Fantastic Four*, Tim Story, 2005), *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987),

šteno poslužiti se tijekom rada umjetničkom slobodom, što često izaziva negodovanje ne samo kod okorjelijih obožavatelja već i kod autora stripova kojima je ponekad, kao u slučaju Franka Millera, omogućeno da aktivno sudjeluju u stvaranju filma – primjer je *Sin City* (Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, 2005). Kulturni engleski autor Alan Moore u pravilu nije zadovoljan ekranizacijama svojih stripova jer se redateljska viđenja njegove priče uvelike razlikuju od prvotne zamisli. Po Mooreovim stripovima snimljeni su filmovi *O za osvetu* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005), *Iz pakla* (*From Hell*, Albert Hughes, Allen Hughes, 2001), *Družba pravih džentlmena* (*The League of Extraordinary Gentlemen*, Stephen Norrington, 2003) i *Čuvari* (*Watchmen*, Zack Snyder, 2009). “Vječna djeca” stalno se spore oko toga koji je nastavak filma ili stripa najbolji, koji je junak jači i bolji po vanjskim i unutarnjim osobinama. Pojedini pozdravljaju ekranizacije i promjene u njima, dok se neki protive preinakama i umjetničku slobodu redovito dočekaju na nož. Dok je strip originalni proizvod od kojeg sve započinje, film je njegov *remake*, prerađen i doraden proizvod koji nikako ne može udovoljiti baš svim ljubiteljima izvornika.

Underground stripovi gotovo da se ne ekraniziraju (ili se o tome premalo govori), ali se zato snimaju dokumentarci o *underground* stripašima – primjerice o životu i radu Roberta Crumba (*Crumb*, Terry Zwigoff, 1994) i Harveya Pekara (*American Splendor*, Shari Springer Berman, Robert Pulcini, 2003). No, kako su Pekarovi stripovi autobiografski, u velikoj mjeri govore o događajima iz njegovog života, film *American Splendor* izravno se naslanja na njih

RoboCop 2 (Irvin Kershner, 1990), *RoboCop 3* (Fred Dekker, 1993), *Vrana* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994), *Snowpiercer* (Joon-ho Bong, 2013), *Kingsman: Tajna služba* (*Kingsman: The Secret Service*, Matthew Vaughn, 2014.) tek su neki filmski naslovi koji su

(čak i citira vizualnu poetiku stripa) te se može računati i kao ekranizacija stripa.

Europski strip početkom 21. stoljeća doživljava drugu renesansu u svakom obliku, to više jer su stripovi općenito prihvaćeni kao umjetnička ostvarenja. Grafički romani, posebice ako su dobitnici prestižnih nagrada, prije ili kasnije dobiju svoju ekraniziranu verziju. Na stripovskoj sceni pojavljuje se sve više autorica (Marjane Satrapi, Posy Simmonds), a i obične stripovske junakinje iz susjedstva sve su češće i popularnije. Adaptiraju se dugovječni i noviji francuski stripovski serijali (*Blueberry*, *Lucky Luke*, *Asterix*, *Iznogoud*, *Corto Maltese*), ali i grafički romani – *Persepolis* (Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, 2007), *Potočići* (*Les petits russes*, Pascal Rabaté, 2010), *Adelin život* (*La vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2*, Abdellatif Kechiche, 2013), *Rabinov mačak* (*Le chat du rabbin*, Antoine Delesvaux, Joann Sfar, 2011), *Tamara Drewe* (Stephen Frears, 2010), *Blueberry* (Jan Kounen, 2004), *Iznogud* (*Iznogoud: Calife à la Place du Calife*, Patrick Braoudé, 2005), *Balada o Slanom moru* (*Corto Maltese – La ballade de la mer salée*, Richard Danto, Liam Sauray, 2003), *Largo Winch* (Jérôme Salle, 2008), *Largo Winch 2* (*Largo Winch 2*, Jérôme Salle, 2011).

Planetarno je poznata i televizijska serija *Živi mrtvaci* (*The Walking Dead*, Frank Darabont, 2010-) koja je također napravljena po stripovskome serijalu, dok je serija *Jeremiah* (J. Michael Straczynski, 2002-04) doživjela tek dvije sezone. U usporedbi s animiranim serijama i igranim filmovima što se temelje na stripu, televizijske serije snimaju se u znatno manjoj mjeri jer one iziskuju velike financije, a često puta ne jamče vraćanje uložених sredstava, a kamoli zaradu.

nastali temeljem stripova. Veoma je zanimljiv način na koji film *Neslomljivi* (*Unbreakable*, M. Night Shyamalan, 2000) koristi tipičnu strukturu stripa o superjunacima stvarajući originalnu priču.



John Phillip
Law i Marisa
Mell kao
Diabolik i Eva u
filmu *Diabolik*
Marija Bave iz
1968.

5. Recepcija i percepcija stripa u 2015.

Na prvi pogled, strip je masovni proizvod, dostupan na svakom većem kiosku. Na drugi, dublji, strip je marginaliziran proizvod, namijenjen uskoj, biranoj publici kojoj dobro sjedaju ozbiljnije, nepopularnije i mučnije teme što imaju tijesne veze sa stvarnim životom čitatelja pa može doći do katarzičnoga procesa poistovjećenja sa situacijama i likovima.

Dok su god dostupni, stripovi su i bliski publici. Manjak stripova, odnosno njihova nedostupnost dovodi do rasipanja publike. Film kao dostupniji, a i samim time i rašireniji medij ima znatnu prednost pred stripom. Ljudsko oko je neutaživo osjetilo, vazda žedno i gladno pokreta, slika i fotografija, a animirana i glumljena igra u filmu recipijentu nudi baš tu vrstu audiovizualne poslastice. Stripovi danas ne bilježe znatniji porast čitanosti, dok filmovi o superjunacima ne idu u prilog čitanosti stripova,

štoviše, mnogi ljubitelj “pokretnih slika” ni ne znaju koliko filmskih junaka zapravo vuče podrijetlo iz stripova. Statistike jasno pokazuju da diljem svijeta opada prodaja stripova, no Japan je jedna od rijetkih oaza stripa u kojoj se strip masovno kupuje i čita. *Mange* ne gube na popularnosti ni u čitalačkome ni u prodajnome aspektu. Zlonamjerni komentator mogao bi ustvrditi kako *mange* ne gube na čitanosti zbog manje količine teksta, no bio bi u krivu. Strip je, naprosto, poput korova, pustio duboko korijenje u japanskoj kulturi, dok je u ostatku svijeta, zajedno s drugim vrstama “literature”, podložan nasilnoj i brzorastućoj kulturi nečitanja.

Baš kao i u drugoj polovini 20. stoljeća, *mange* se ekraniziraju i na početku 21. stoljeća – *Tatsumi* (Eric Khoo, 2011), *Ichi the Killer* (*Koroshiya Ichi*, Takashi Miike, 2001) i *Oldboy* (*Oldeuboi*, Park Chan-wook, 2003) primjeri su ekranizacija što su nastale zahvaljujući stripu. Nema ničega lošeg u ekranizaciji stripova,

filmski oblici mogu poslužiti i kao jedna metoda popularizacije stripovskog medija. Nažalost, pokazuje se da u vremenima kada se film sve manje gleda kritičkim očima (jer dobrom dijelu gledateljstva služi isključivo kao zabava) ni on nije dovoljno jak da bi privukao znatiželjnike na konzumiranje složenije priče, a kamoli da bi ih motivirao na čitanje stripa po kojem je nastao.

Valja spomenuti kako se nedavno po filmu *Odbjegli Django* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012) počeo stvarati istoimeni strip. Bilo bi zanimljivo detaljnije promotriti i taj obrnuti proces – u kojem se po filmovima crtaju stripovi. Mnoga su književna djela adaptirana u strip (i obrnuto!), stoga je sasvim moguće da bi nadareni entuzijasti prije ili kasnije mogli filmove “konvertirati” u medij stripa, no pitanje je tko bi te stripove kupio. Takvi i slični pothvati iziskuju novac i teško se mogu financijski isplatiti, što je entuzijastima skromnijih mogućnosti sasvim dostatan razlog za odustajanje od takvog projekta. Ekraniziranje stripova odvijat će se dok god to filmašima bude donosilo kakvu-takvu dobit (financijsku ili umjetničku), a do masovnog procesa u suprotnom smjeru (prebacivanja filma u medij stripa) teško da će doći tako brzo, svakako ne u jednakom

intenzitetu. U najvećoj mjeri ekraniziraju se američki stripovski serijali o superherojima jer takvi filmovi, ispunjeni specijalnim efektima i akcijom, pune kina i donose financijsku dobit. Za 2015. najavljeni su, među ostalima, *Čovjek-mrav* (*Ant-Man*, Peyton Reed, 2015), *Osvetnici 2: Vladavina Ultrona* (*Avengers: Age of Ultron*, Joss Whedon, 2015) i *Fantastična četvorka* (*Fantastic Four*, Josh Trank, 2015), dok bi u 2016. publika trebala gledati *X-Men: Apokalipsa* (*X-Men: Apocalypse*, Bryan Singer, 2016) i *Batman protiv Supermana* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016).

Strip i film u 2015, baš kao i potkraj 19. stoljeća kada su ti mediji bili tek u povojima, imaju sasvim dovoljan broj dodirnih točaka – gotovo da se može kazati kako ih čak previše tehničkih i povijesnih silnica drži zajedno. U kojem će se smjeru razvijati film i strip, hoće li novi oblici medija što pružaju instant-informacije i površne užitke dodatno potisnuti film i strip te smanjiti već ionako smanjenu kulturu kritičke gledanosti i čitanosti, pokazat će se u skoroj budućnosti. Neupitno je da će junaci devete umjetnosti i dalje živjeti u sedmoj umjetnosti, no upitno je u kojoj mjeri i u kojem smjeru će se odvijati nestalni procesi ekranizacija.

LITERATURA

Ajanović, Midhat, 2008, *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

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

Jean, Marcel, 2007, *Kad animacija susreće žive*, prevela Maja Sevšek, Zagreb: Udruga 25 FPS

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada



Clayton Moore
kao *Usamljeni
osvetnik* (*The
Lone Ranger*,
1949-57)

Ante Zlatko Stolica

Kronika

08. 01. Zagreb

Dokumentarni film *Djeca tranzicije* Matije Vukšića krenuo je u redovnu distribuciju u kinu Europa, a nakon toga se nastavio prikazivati i u ostalim nezavisnim hrvatskim kinima.

12. 01. Zagreb

U Velikoj dvorani Matice hrvatske u Zagrebu održala se premijerna projekcija dokumentarnog filma *5 poslije 12 Zdravka Fučeka* u produkciji HRT-a.

12. 01. Palm Springs, SAD

Na 26. filmskom festivalu u Palm Springsu film *Ničije dete* Vuka Ršumovića osvojio je nagradu žirija u selekciji "Novi glasovi, nove vizije". Na festivalu je prikazano ukupno 196 filmova iz 65 zemalja, među kojima i hrvatski filmovi *Kosac* Zvonimira Jurića, *Kauboji* Tomislava Mršića te *Takva su pravila* Ognjena Sviličića.

13. 01. Zagreb

U kinu Europa krenuo je program pod nazivom "Subtitled Tuesdays" u kojem će se svakog utorka jedan od filmova s redovnog repertoara prikazivati s titlovima na engleskom jeziku, uz standardne hrvatske titlove.

13. 01. Beč

U okviru skupne izložbe hrvatskih i austrijskih umjetnika "Prostori između zemlje i vode", koja je do 25. siječnja postavljena u galeriji austrijskog umjetničkog udruženja Kuenstlerhaus u Beču, prikazan je film *Beautiful Days* skupine autora.

15. 01. Zagreb

U okviru projekcija iz nacionalne zbirke Hrvatskoga filmskog arhiva prikazan je film Zvonimira Berkovića *Ljubavna pisma s predumišljajem* iz 1985. godine.

15. 01.-18. 01. Zagreb

U Dokukinu KIC održan je tjedan bugarskog dokumentarnog filma. Prikazani su neki od najboljih filmova uspješne bugarske produkcijske kuće Agitprop.

15. 01.-16. 01. Zagreb

U Galeriji Klovićevi dvori prikazani su nagrađeni filmovi s prošlogodišnjeg 4. izdanja Međunarodnog festivala animacije Supertoon održanog u kolovozu 2014. godine u Šibeniku.

21. 01.-01. 02. Rotterdam

Na 44. međunarodnom filmskom festivalu u Rotterdamu prikazano je pet hrvatskih filmova: dugometražni *Kosac* Zvonimira Jurića i kratkometražni *Manjača* Tina Žanića, *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* Hane Jušić, *Velike stijene* Bore Leeja te *Don Kíhot* Vlade Kristla.

22. 01. Park City, SAD

Na prestižnom Sundance Film Festivalu, u konkurenciji kratkometražnog filma, prikazan je film *Kokoška* Une Gunjak.

22. 01. Trst

Na 26. međunarodnom filmskom festivalu u Trstu, film *Goli Tihe* K. Gudac osvojio je nagradu CEI (Nagrada Srednjoeuropske inicijative). Na festivalu je prikazano još sedam hrvatskih filmova.

26. 01. Zagreb

U kinu Europa premijerno je prikazan peti dugometražni film Ognjena Sviličića *Takva su pravila* čime je počela domaća kino distribucija filma.

26. 01. Zadar

Predstavljen je Filmski ured Zadar čiji će zadatak biti privlačenje filmskih projekata, pružanje logistike onima koji se odluče snimati na zadarskom području te povezivanje stranih i domaćih produkcija. Ured će djelovati u sklopu Ustanove za razvoj kompetencija, inovacija i specijalizacije Zadarske županije.

27. 01. Rijeka

U Pomorskom i povijesnom muzeju hrvatskog primorja obilježen je Međunarodni dan sjećanja na žrtve holokausta filmom Rasima Karalića *Sjećanja na Kampor*.

28. 01. Zagreb

Počeo je novi ciklus Filmskih večeri u Močvari, otvoren raspravom o TV serijama. Moderatorica rasprave bila je Mima Simić, a sudionice Maša Grdešić, Zrinka Pavlič i Jelena Veljača.

29. 01. Pula

U klubu Pulske filmske tvornice započeo je program pod imenom "Leničeva lista". Riječ je o novom programu redatelja i kritičara Elvise Lenića posvećenom dokumentarnom filmu.

04. 02. Split

U Kino klubu Split prikazana je četvrta Smotra – javna prezentacija klupske produkcije iz 2014. posvećena Tatjani Dunji Ivanišević, nedavno preminuloj splitskoj pjesnikinji, profesorici povijesti, članici i autorici filmova Kino kluba Split.

05. 02. Berlin

Na 65. izdanju Međunarodnog filmskog festivala u Berlinu, premijerno je prikazan kratkometražni film *Piknik* Jure Pavlovića, a na *networking* platformi Berlinale Talents predstavila su se dva hrvatska producenta: Zvonimir Munivrana i Danijel Pek.

06. 02. Zagreb

U Knjižnici Bogdana Ogrizovića prikazan je film *Doma* redatelja Gjordža Stavreskog. Film je sniman na lokacijama u Skopju, Štipu, Zagrebu i Zadru, a predstavilo ga je Društvo albanskih umjetnika Hrvatske i Makedonsko-hrvatska udruga Spectrum iz Zagreba.

07. 02. Zagreb

U Dokukinu KIC počela je treća sezona programa "Hall of Fame" koji vodi redatelj Nebojša Slijepčević.

10. 02. Zagreb

U okviru programa Kratki utorak, u punom kinu Tuškanac, prikazan je kratki film Hane Jušić *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* kojem je to bila domaća premijera.

10. 02. Zagreb

U MSU-u, u Institutu za suvremenu umjetnost u Zagrebu, premijerno je prikazan trosatni video-zapis *Čitanje novina Daily Mail* Tomislava Gotovca.

12. 02. Rijeka

U riječkom Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u sklopu ciklusa Kino Pobjeda prikazan je dokumentarni film *Zalazak stoljeća (Testament L. Z.)* u režiji Lordana Zafranovića.

14. 02. Zagreb

U MM centru Studentskog centra u Zagrebu održana je godišnja smotra cjelokupne produkcije Kinokluba Zagreb u 2014. Prikazan je 81 film, a glavnu Nagradu Maksimilijan Paspas dobila je Mateja Posedi za film *23 minute i 17 sekundi do zalaska sunca*.

17.-21. 02. Zagreb

U kinu Europa, u okviru drugog po redu programa "Venecija u Zagrebu", prikazano je deset talijanskih filmova sa zadnjeg Venecijanskog filmskog festivala.

18. 02. Zagreb

U Dokukinu KIC održala se projekcija dokumentarnog filma *Fina umjetnost zrcaljenja* autora Corinne Enquist i Tome Bačića.

19. 02.

Dugometražni igrani film *Kosac* redatelja Zvonimira Jurića, nakon festivalske turneje, krenuo je u hrvatsku kino distribuciju.

19. 02. Zagreb

U Dokukinu KIC organiziran je okrugli stol o pravima imigranata u organizaciji Centra za mirovne studije, a nakon toga prikazan je film *Usputna stanica* redatelja Kaveha Bakhtiarja.

20. 02. Zagreb

Danilo Šerbedžija odabran je na izvanrednoj skupštini za novog predsjednika Društva hrvatskih filmskih redatelja, nakon što je smijenjena dosadašnja predsjednica Irena Škorić. Za nove članove Upravnog odbora izabrani su Igor Mirković, Branko Schmidt, Nebojša Slijepčević i Antonio Nuić.

27. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac premijerno je prikazan *Dan po dan* – dokumentarni film o rijetkim bolestima snimljen u koprodukciji Hrvatskog filmskog saveza i Hrvatskog saveza za rijetke bolesti.

27. 02.-08. 03. Beograd

U Beogradu je održan 43. Međunarodni filmski festival – FEST. Za najbolji film u nacionalnoj kategoriji odabran je film *Ničije dete* Vuka Ršumovića nastao u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji. Za najboljeg glumca u internacionalnoj konkurenciji proglašen je Emir Hadžihafizbegović za ulogu u filmu *Takva su pravila* Ognjena Sviličića. Hrvatska je bila zastupljena s još šest autorskih i koprodukcijских filmova.

03. 03. Zagreb

Započeo je novi ciklus Filmske škole Kinokluba Zagreb.

05. 03. Zagreb

Izborom filmova iz kratke baze 25 FPS-a "Ono što se ne želi čuti, ono što se ne želi vidjeti" u MM centru je počeo novi filmski program Kulture promjene SC-a, "Kratke slike", u okviru kojeg će se predstavljati trendovi u suvremenom kratkom filmu.

06.-08. 03. New York

Anthology Film Archives prikazao je program pod imenom "Avangardni filmovi iz bivše Jugoslavije". Među hrvatskim avangardnim filmovima prikazani su: *Sretanje Vladimira Peteka, Prijepodne jednog fauna, Pravac (Stevens-Duke), Kružnica (Jutkevič-Count)* Tomislava Gotovca, *I'm Mad* i *Focus* Ivana Martinca te *Ljudi (u prolazu) II* i *Poslijepodne (puška)* Lordana Zafranovića.

11. 03. Zagreb

Na Izornoj skupštini Hrvatskog društva filmskih djelatnika, održanoj u dvorani bivše Kinoteke, za predsjednicu društva izabrana je Maja Vukić.

11.-15. 03. Beč

Na Tricky Women Festivalu animiranoga filma prikazan je poseban program posvećen animatoricama u Hrvatskoj, a film *Glad* Petre Zlonoge uvršten je i u službenu konkurenciju festivala.

12. 03. Pula

U klubu Pulske filmske tvornice predstavljeni su nagrađivani kratkometražni filmovi zagrebačkog Restarta: *Muški film* Nebojše Slijepčevića, *Posljednji splavar* Drage Toromana, *Starci* Anje Strelec i Tomislave Jukić te *Ljubi bližnjega* svoga Darovana Tuška.

14. 03. Chicago

Program hrvatskih filmova i video radova nastalih od šezdesetih godina do danas prikazan je u Filmskom centru Gene Siskel u Chicagu, u programu "Conversations at the Edge". Prikazani su filmovi: *Don Kihot* Vlade Kristla, *Water Pulu 1869 1896* i *TV Ping Pong* Ivana Ladislava Galete, *Sretanje* Vladimira Peteka, *Twist* Ante Verzottija, *In/Dividu* Nicole Hewitt, *Osobni rezovi* Sanje Iveković, *Bez naslova* Gorana Trbuljaka, *Manual* Dalibora Martinisa, *Plac* Ane Hušman i *Zidovi, kaputi, sjene* Mladena Stilinovića.

14. 03. Vinkovci, Vukovar, Osijek

Najboljim filmom devetog Festivala dokumentarnog rock filma (DORF-a) proglašen je film *Izgubljeno dugme* Renata Tonkovića, Marija Vukadina i Roberta Bubala.

15. 03. Sofija, Ljubljana

Na 19. međunarodnom filmskom festivalu u Sofiji, dokumentarni film *Goli Tihe K.* Gudac dobio je posebno priznanje u natjecateljskom programu dokumentarnih filmova. Dva dana kasnije film je osvojio i glavnu nagradu na 17. Festivalu dokumentarnog filma u Ljubljani.

15. 03. Zagreb

Svečana premijera debitantskog filma *Zagreb Cappuccino* Vanje Sviličić održana je u kinu Europa. Od 19. ožujka počelo je prikazivanje u CineStar kinima, a nakon toga i u Kino mreži (mreži nezavisnih kinoprikazivača).

18. 03. Oberhausen

Animirani film *Levitacija* autora Marka Meštrovića uvršten je u službenu konkurenciju 61. međunarodnog festivala kratkometražnog filma u Oberhausenu. U popratni program festivala, posvećen 3D filmu, uvršten je i *Arheo* 29 Vladislava Kneževića.

19. 03. Zagreb

U okviru novog filmskog programa "Kratke slike" u MM Centru i projekta "The younger, the better" prikazano je šest filmova mladog autora Luke Hrgovića: *Krvavi spust*, *Servus*, *Etida*, *Nick & Cool*, *Magnum*, *Zetstapo*, *Construction workers lunching on a crossbeam*.

19. 03. Zagreb

U okviru projekcija iz zbirke Hrvatskoga filmskog arhiva prikazani su filmovi na temu "Žena u socijalizmu – drugi pogled". Odabrani filmovi: *I radnica i majka*, Fedor Škubonja; *Od 3 do 22*, Krešo Golik; *Činča*, Nenad Puhovski; *Nezaposlena žena s djecom*, Krsto Papić.

20. 03. Rijeka

Svečana premijera dokumentarnog filma o Mani Gotovac *Ona, teatar* u režiji Marine Banićević održala se u riječkom Art-kinu Croatia.

20. 03.-22. 03. Zagreb

U punoj dvorani Dokukina KIC prikazano je devet filmova iz recentnog opusa redatelja Igora Bezinovića: *Veruda – film o Bojanu*, *Cartolina de Momjan 2*, *Pederi*, *Oštar pas*, *Od Kršana do Peroja*, *Čekanje*, *Kierkegaard*, *Dom je tamo gdje je srce* i *Benjamin*. Nakon projekcija autor je odgovarao na pitanja publike i moderatora Marija Kozine.

21. 03. Rijeka, Zagreb

Istog dana u kinu Europa i riječkom Art-kinu održana je premijera debitantskog filma Eve Kraljević *Lijepo mi je s tobom*, znaš čime počinje kino distribucija filma.

23. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac premijerno je prikazan dokumentarni film Damira Čučića *Rakijaški dnevnik*, nastao u produkciji Hrvatskog filmskog saveza.

26. 03.

Sportska drama *Bit ćemo prvaci svijeta* srpskog redatelja Darka Bajića započela je svoje kino prikazivanje u hrvatskim kinima. Film je snimljen u manjinskoj hrvatskoj i slovenskoj koprodukciji.

26. 03. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u programa "Kratke slike" koji organizira Kultura promjene, održan je ciklus hrvatskog eksperimentalnog filma devedesetih. Predsjednik Kino kluba Zagreb, Vedran Šušar, odabrao je šest filmova: *In/Dividu* Nicole Hewitt, *Navigations* Dana Okija, *Convergence* Vladislava Kneževića, *Multiplication* Milana Bukovca, *Welcome To The Peak Of Intelligence* Igora Kuduza i *Hand Of The Master* Simona Bogojevića Naratha.

27. 03. Rijeka

U Art-kinu održana je premijera filma *Ples s Marijom* redatelja Ivana Gergoleta.

28. 03. Zagreb

U kinu Cinestar premijerno je prikazan film *Govorna pošta* redatelja Lea Vitasovića, nastao kao dio projekta maturanata i studenata okupljenih oko udruge Dignitas. Film je dostupan i na YouTubeu.

29. 03. Beograd

Na 62. Beogradskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma hrvatski filmaši osvojili su niz značajnih priznanja. U regionalnoj selekciji za najbolji dugometražni dokumentarni film odabrani su *Potrošeni Boruta Šeparovića*. U kategoriji kratkog metra nagrađeni su: igrani film *Šetač* Filipa Mojzeša, animirani *Levitacija* Marka Meštovića, studentski *Neki od nas* Anje Kavić te u kategoriji eksperimentalnog filma *Amnezijak na plaži* Dalibora Barića. Nagradu za režiju dobila je Tiha K. Gudac za film *Goli*, kojim je i otvoren festival; Nagradu za scenarij dobili su Tatjana Božić i Aleksander Goekjian; Nagradu za montažu dobio je Damir Čučić; za fotografiju Boris Poljak; za dizajn zvuka Tomislav Babić; za glazbu Goran Štrbac; za produkciju Nenad Puhovski. Film *Goli* Tihe K. Gudac dobio je i Nagradu publike.

29. 03. Split

U šezdeset i četvrtoj godini života preminuo je Ivica Bošnjak – istaknuti splitski filmaš i veliki ljubitelj filma te aktivan član Kino kluba Split.

29. 03. Ostiglia, Italija

Duh u močvari Branka Ištvančića dobio je Nagradu za najbolji dugometražni igrani film na festivalu Cinechil-dren.

30. 03. Pariz

U pariškom kinu Cinéma les 7 Parnassiens održana je svečana premijera komedije *Svećenikova djeca* Vinka Brešana, koja je od 1. travnja krenula u distribuciju diljem Francuske. Medijski sponzor filma bio je satirični list *Charlie Hebdo*.

02. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je svečana premijera dokumentarnog filma *Riba ribi grize rep* u režiji Nevena Hirtreca i produkciji Hrvatskog filmskog saveza.

07.-10. 04. Zagreb

U Galeriji Greta održala se projekcija kratkog filma *Bi-jela*, redatelja Zvonimira Jurića.

12.-18. 04. Zagreb

U kinima Europa i Tuškanac održan je 9. Festival tolerancije – Festival židovskog filma (JFF). Među 82 prikazana rada našli su se i oni mađarskog redatelja Istvána Szabóa koji je održao nekoliko predavanja te primio festivalsku plaketu "Da se ne zaboravi". Istu nagradu dobili su i Zlatko Bourek te Pavao Štalter.

16. 04. Cannes

U službeni natjecateljski program "Un Certain Regard" 68. filmskog festivala u Cannesu uvršten je film *Zvizdan* Dalibora Matanića u produkciji hrvatske Kinorame i manjinskih partnera. Nakon 34 godine ovo je prvi hrvatski igrani dugometražni film uvršten u službeni program Cannes-a.

16. 04. Zagreb

U okviru projekcija Hrvatskoga filmskog arhiva prikazani su filmovi na temu "Industrijski film". Projekcija je popraćena i osvrtom Juraja Kukoča. Prikazani su filmovi: *Aluminij* Ante Mladinea, *Zlatna dolina* Rudolfa Sremca i *Posveta ljudskom umlju i bezumlju* Nikole Babića.

16. 04. Pariz

Film *Sudilište* u režiji bugarskog redatelja Stephana Komandareva u njemačko-hrvatsko-makedonskoj koprodukciji osvojio je tri nagrade na 5. SEE festivalu: Nagradu za najbolji film, za najbolju režiju i za najboljeg glumca (Assen Blatechki). Ana Sofrenović, glumica iz filma *Dječaci iz Ulice Marksa i Engelsa* redatelja Nikole Vukčevića koji je nastao u crnogorsko-hrvatsko-srpskoj koprodukciji, osvojila je Nagradu za najbolju glumicu.

17. 04. Zagreb

U MM Centru Studentskog centra u Zagrebu održan je Okolišni filmski festival u organizaciji volonterske aktivističke grupe Zelena akcija.

18. 04. Zagreb

U sklopu Filmske škole udruge Blank gostovao je bosanskohercegovački scenarist Abdulah Sidran.

20. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je hrvatska premijera dugometražnog igranog filma *Vlog* redatelja Bruna Pavića.

21. 04. Zagreb

Simultanom projekcijom dokumentarca *Web Junkie – ovisnici o mreži* u šest gradova bivše Jugoslavije započela je Dokuvizija – novi partnerski projekt Balkan Documentary Distribution Networka. Projekcija filma u Zagrebu održana je u Dokukinu KIC.

21.-26. 04. Varaždin

Na šestom internacionalnom festivalu animiranog filma djece i mladih Varaždin (VAFI) prikazano je oko 200 filmova iz 25 zemalja. U MINI kategoriji kao najbolji je odabran film *U zemlji male buhe*. U kategoriji MIDI nagrađen je film *Fatao i ulica*, a u kategoriji MAXI najbolji je britanski film *Žene radničke klase*. Ovogodišnja zemlja partner bila je Australija, pa su prikazani i australski animirani filmovi.

23.-25. 04. Zagreb

Neto izdanje Noir Festivala održalo se u zagrebačkoj galeriji Velvet, Francuskom paviljonu, Kinu Studentskog centra te u Kinu pod zvijezdama u dvorištu SC-a. Ove godine, u suradnji s Festivalom Francuske u Hrvatskoj, organizirane su francuske večeri noira, a gost festivala bio je Tonino Benacquista.

23.-25. 04. Rovinj

U Multimedijalnom centru grada Rovinja održan je 7. festival etnografskog filma ETNOFILM. Pobjednik u kategoriji profesionalnih etnologa / antropologa je film *Čuvari voćnjaka* Bryony Dunne, a u kategoriji autora koji nisu profesionalni etnolozi film *52 ljeta* Fabia Cunha iz Portugala. U kategoriji filmova profesionalnih etnologa / antropologa u televizijskoj produkciji pobijedio je film *Zlo sjeme* belgijskih autorica Catherine Wielant i Caroline Vercruyse, a u kategoriji filmova studenata etnologije / antropologije film Natashe Raheja *Indijski odljevi*. Dodijeljene su i posebne nagrade, među kojima je nagrađen i domaći film *Posljednji splavar* Drage Toromana. Ove godine ETNOFILM krenuo je s višegodišnjim projektom senzorne etnologije i novih medija u suradnji s Etnografskim muzejom iz Beograda.

23.-26. 04. Zagreb

24. Dani hrvatskog filma održali su se na novim lokacijama (kino Europa i kino Tuškanac) te u novoj organizaciji (Spiritus Movens). Grand prix pripao je Juri Pavloviću za film *Piknik*, dok je nagradu za režiju dobila Hana Jušić za film *Da je kuća dobra i vuk bi je imao*. Nagradu za najbolji scenarij dobili su Dalibor Barić i Tomislav Babić za film *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji*, a Tomislav Babić dobio je i Nagradu za najbolje oblikovanje zvuka. Za najbolje uloge nagrađeni su Emir Mušić i Aleksandar Seksan iz filma *Piknik*. U kategoriji kamere nagrađen je Boris Poljak za *Rakijaški dnevnik*, a za najbolju montažu Marko Ferković za film *Spomenik*. Najboljom manjinskom koprodukcijom proglašena je *Kokoška* redateljice Une Gunjak i producenta Siniše Juričića. Posebno priznanje za režiju pripalo je Igoru Bezinoviću za dokumentarac *Veruda – film o Bojanu*. Nagrada žirija za etiku i

ljudska prava pripala je filmu *Razred (Miss Roma ide u školu)* redateljice Vesne Čudić, a isti film dobio je i Nagradu publike. Dodijeljene su i nagrade Hrvatskog društva filmskih kritičara. Nagradu Oktavijan za najbolji igrani film dobila je Una Gunjak za *Kokošku*; za najbolji dokumentarni Igor Bezinović za film *Veruda – film o Bojanu*. Oktavijan za najbolji animirani film dodijeljen je *Životu s Hermanom H. Rottom* estonske autorice Chintis Lundgren, a za najbolji eksperimentalni filmu A.D.A.M. Vladislava Kneževića; za najbolji namjenski film nagradu su dobila dva rada – *Lokalni razvoj vođen zajednicom* Natka Stipaničeva i *Uspavanka* Zdenka Bašića. Žiri Društva hrvatskih filmskih redatelja dodijelilo je Nagradu Jelena Rajković (za najboljeg redatelja/icu do 30 godina) Tinu Žaniću za film *Manjača*.

Uoči festivala dodijeljene su i nagrade Hrvatskog društva filmskih kritičara. Nagradu Zlatni Oktavijan dobio je Željko Senečić. Filmski kritičar Živorad Tomić dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo, dok je dobitnik nagrade za najboljeg kritičara u 2014. Vladimir Cvetković Sever. Kao najbolji mladi kritičar u protekloj godini nagrađen je Stipe Radić. U dvorani Müller kina Europa predstavljen je SPID – Sa vez scenarista i pisaca izvedbenih djela, prvo strukovno udruženje scenarista, dramatičara i dramaturga u Hrvatskoj. U sklopu festivala održana su i dva okrugla stola: "Dugometražni život kratkometražnog filma" i "Filmski festivali – kvantiteta ili kvaliteta?"

26. 04. New York

Film Vladislava Kneževića A.D.A.M. osvojio je nagradu na festivalu BeFilm – The Underground Film Festival u New Yorku kao najbolji 3D stereoskopski film.

ANTE ZLATKO
STOLICA:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Marko Njegić

FILMoteka / Biblioteka "Vladimir Vuković", knjiga 4 / Nakladnik *Vedis* / Za nakladnika *Veljko Krulčić* / Oblikovanje i prijelom *Tihana Tadić* / Lektura *Marina Barišić* / Suradnici *Marko Begić, Miran Stihović* / Urednik *Veljko Krulčić* / 375 stranica / Zagreb, studeni 2014. ISBN 978-953-7679-40-8

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 893176.

Sadržaj: Predgovor / Nacionalna blaga / Trendovi i fenomeni / *Play it again, Sam* / U krupnom planu / *Hitch, Hitch, Hitchcock* / K... kao kritičar / Top liste / P. S. Najbolji hrvatski film od 1990. do danas / Urednička napomena / Kazalo / FILMoteka – sažetak

Mihaela Majcen Marinić

Prema novoj animaciji / Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj / Biblioteka *Lumière&Co*, knjiga 3 / Nakladnik *Meandar media* / Za nakladnika *Branko Čegec* / Recenzenti prof. dr. *Hrvoje Turković, dr. sc. Nikica Gilić* / Urednik *Branko Čegec* / Korektura *Jasmina Han* / Dizajn *Bestias* / Prijelom *Meandar media* / *Tomica Zobec* / Ilustracija na naslovnoj stranici *Ivana Guljašević iz filma Potraga* / 300 stranica, ilustracije, fotografije / Zagreb, 2014

ISBN 978-953-334-047-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 899597.

Sadržaj: 1 UVOD / 1.1 Zlatno razdoblje zagrebačke škole crtanog filma / 1.2 Razdoblje krize-nestajanje škole / 1.3 Postupan oporavak i obnova / 1.4 Cilj ove knjige / 2 PAD PROIZVODNJE I KREATIVNOSTI U OSAMDESETIMA I UPADANJE U POSVEMAŠNJU KRIZU POČETKOM DEVEDESETIH GODINA 20.STO-LJEĆA / 2.1 Jenjavanje zagrebačke škole gotovo do nestanka *Zagreb filma* i minimalizacije proizvodnje / 2.2 Receptija / 2.3 Drugi izvori proizvodnje animiranih filmova osamdesetih i početkom devedesetih godina / 2.4 Autori i njihovi filmovi u tom razdoblju / 2.5 Ratne godine i proizvodna "koma" / 3 POLAGANO BUĐENJE U DEVEDESETIMA / 3.1 Društveni kontekst s ratnom situacijom do sredine 1995. i kasnijim pokušajima

oporavka / 3.2 Znakovi proizvodnog buđenja / 3.3 Receptijska situacija / 3.4 Stilsko-autorska situacija / 4 RENESANSA ANIMACIJE NAKON 2000. GODINE / 4.1 Perspektivnija atmosfera u društvu nakon promjene općih i ekonomskih uvjeta / 4.2 Receptijska situacija / 4.3 Autorska situacija / 4.3.1 Klasične tehnike animacije / 4.3.2 Kompjutorska 3D-animacija / 4.3.3 Kompjutorska 2D-animacija / 4.3.4 Eksperimenti u animaciji-kolaž i animacija predmeta / 4.3.5 Animirani filmovi rađeni u ulju-na staklu/ili celu / 4.3.6 Studentski filmovi / 5 SINTEZA / 5.1 Veze s tradicijom / 5.2 Novine u novijoj animaciji / 5.2.1 Novije tehnike / 5.2.2 Likovnost i animacija / a) Strip i animacija / b) Od raznovrsne figurativnosti do apstrakcije / c) Trodimenzionalnost-dvodimenzionalnost (od fotorealističnosti do potpune stilizacije) / d) Reducirana i puna animacija / 5.2.3 Tematski trendovi / a) Društvena kritika / b) Intimnije teme / 5.3 Animacija-nesigurno zanimanje / 5.4 Animacija autorica / 5.5 Dugometražni animirani filmovi i animiranofilmski serijali / 5.6 Animirani filmovi za djecu / 5.7 Namjenski animirani filmovi / 5.7.1 Glazbeni spotovi / 6 ZAKLJUČAK / 7 POMOĆNA LITERATURA / 7.1 Internetske stranice / 8 BIBLIOGRAFIJA O ANIMIRANOM FILMU OD 1982. DO 2011. GODINE / 8.1 Uvodne napomene / 8.2 Knjige / 8.3 Članci / 9 LEKSIKON AUTORA ANIMIRANIH FILMOVA (DJE-LATNIH OD 1982. DO 2011. GODINE) / 10 ADRESAR USTANOVA VEZANIH ZA ANIMIRANI FILM U HRVATSKOJ / 10.1 Producentske kuće / 10.2 Obrazovne ustanove i klubovi / 10.3 Festivali / 10.4 Institucije / 11 FILMOGRAFIJA HRVATSKOG ANIMIRANOG FILMA OD 1982. DO 2011. GODINE / 11.1 Uvodne napomene / 11.2 Filmografija / KAZALO / BILJEŠKA O AUTORICI

Boris Perić, Tomislav Pletenac

Zemlja iza šume / Vampirski mit u književnosti i na filmu / Biblioteka *Naslijeđe* / Nakladnik *TIM press d.o.o.*, Zagreb / Za nakladnika *Hašim Bahtijari* / Urednik *Hašim Bahtijari* / Recenzenti dr. sc. *Luka Šešo, dr. sc. Tomislav Brlek* / Lektorica i korektorica *Mirjana Paić Jurinić* / 189 stranica / Zagreb, 2015.

ISBN 978-953-7177-81-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 896836.

Sadržaj: Uvod / Prvo poglavlje / Kako je Štajerska postala Transilvanija (i zašto je to vampirska postojbina) / Drugo poglavlje / Kako je grof Vampir postao grof Drakula / Treće poglavlje / Drakula: najpoznatiji književni i filmski krvopija / Dodatak / Bram Stoker: Drakulin gost / Literatura / O autorima

81 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Andrzej Wajda

Film i ostatak svijeta / Autobiografija / Naslov izvornika *Andrzej Wajda, Autobiografija. Kino i reszta świata* / Preveo Jasmin Novljaković / Izdavač Srednja Europa / Za izdavača Damir Agičić / Grafička priprema Krešimir Krnic, Banian ITC, Zagreb / Fotografije u knjizi potječu iz osobnog arhiva Andrzeja Wajde / 364 stranice, fotografije / Zagreb, ožujak 2015.

ISBN 978-953-7963-28-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000901938.

Sadržaj: *Predgovor drugom izdanju / Predgovor prvom izdanju / Poljski konjanik / Znali smo što od nas žele / Odmah nakon rata / Slikaj, slikaj, i tako nećeš postati Matejko / Škola janjičara, ili kinomani pri vlasti / Dvije lekcije iz režije koje mi je dao Tadeusz Lomnicki / Što će oni od toga razumjeti (Poljska filmska škola) / Još će me se zaželjeti (O Zbyszku Cybulskom) / Moja romansa s vlašću (Ja se u politiku ne miješam) / Četiri filma iz perioda 1972-1979. / Kazalište savjesti Dostojevskog / Tajanstveni "X" i "moralni nemir" / Napravite film o nama! / Maštanja su zanimljivija (Nerealizirani filmovi) / U praznom hodu / Bez cenzure i bez gledatelja / Fotelja nakon Fellinija / Sloboda cvjetova (Iz Kyota do Krakova) / Prema svjetlu / Tri filma iz perioda 2002-2009. / "Glumci su došli" (Oprostaj od kazališta) / Crteži iz cijelog života / Za što mogu zahvaliti tom čovjeku s brkovima / Film koji nikada neću napraviti*

ČASOPISI

Filonaut / broj 11/2015 / Izdavač *Udruga Filonaut* / Odgovorna osoba *Danijel Brlas* / Glavni urednici *Tamara Kolarić, Mario Kozina* / Urednik teme broja *Danijel Brlas* / Urednica *Retrovizora Valentina Lisak* / Grafičko oblikovanje&design *Luka Sepčić* / Dizajn naslovnice *Reicher+Vargović* / Fotografija na naslovnici *Mario Pučić* / Suradnici u ovom broju *Petra Belc, Lukša Benić, Peter Cerovšek, Marijana Janjić, Nino Kovačić, Vjeran Kovljanić, Silvestar Mileta, Ivana Miloš, Diana Nenadić, Jelena Pašić, Maša Peče, Stipe Radić, Aleksandar Radovanović, Diana Robaš* / Lektorice *Marija Krnić, Mirjana Ladović* / Prijevod s engleskog *Vivijana Vidas* / Prijevod sa slovenskog *Nives Voloder Hari* / 164 stranice, fotografije / Zagreb, 2015.

ISSN 1848-1493

Sadržaj: *Riječ urednika / Skriveni filmski krajolici Sensory Ethnography Lab / Tema broja Zvuk na filmu / Kosturi iz ormara Peter De Rome / Sight&Sound Ian Forsyth, Jane Pollard / Autor u fokusu Boris Poljak / Animaville Mirai Mizue / Doku(mo)ment Matjaž Iva-*

nišin / Eksperiment, mon amour magla-prolaz #14 / Kinokava György Pálfi, Severin Fiala, Veronika Franz, Mike Leigh / Retrovizor

KATALOZI

2013-2008 Čista petica/Excellent Five! / Petogodišnje izvješće MEDIA deska Hrvatske/MEDIA Desk Croatia Five-Year Report / Glavna urednica/Editor *Martina Petrović* / Suradnik/Assistant *Ivan Totić* / Tekst/Text *Mirna Belina* / Prijevod/Translation *Ivana Ostojčić* / Dizajn/Design *Miranda Herceg* / Autori fotografija/Photo credits *Nina Đurđević, Nikola Zelmanović, Mare Milin, Miranda Herceg, Dario Hacek, Hrvoje Grgić, Branimir Milovanović, Sveučilište u Rijeci-Ured za transfer tehnologije, Dinka Radonić, Martina Petrović, Animafest Zagreb, Motovun Film Festival* / 88 stranica, fotografije / Zagreb, 2014

Sadržaj/Contents: *Uvodnici/Foreword / Potpora za producente/Support for Producers / Potpora za festivale/Support for Festivals / Potpora za kina/Support for Cinemas / Potpora za distribuciju/Support for Distribution / Kontinuirano usavršavanje/Continuous Training / Aktivnosti Media Deska Hrvatske 2008.-2013./Media Desk Croatia Activities 2008-2013 / Indeks/Index*

Love Croatian Shorts 2015 / Publisher *Croatian Audiovisual Centre/Department of Promotion* / Editor *Mario Kozina* / Collaborator *Marina Kožul* / English Proofreading *Vivijana Vidas, Jeremy White* / Design *Šesnić&Turković* / Layout *Andrea Franić, Šesnić&Turković* / Photographer *Nikola Zelmanović* / 52 stranice, fotografije / Zagreb, 2015

ISBN 978-953-7747-16-9

Contents: *Meet and Greet / Tags & Notes / Love Croatian Shorts / Love Croatian Fiction / Love Croatian Documentary / Love Croatian Animation / Love Croatian Experimental Film / Croatian Film Festivals*

Love Croatian Features 2015 / Publisher *Croatian Audiovisual Centre/Department of Promotion* / Editor *Mario Kozina* / Collaborator *Marta Užarević* / English Proofreading *Vivijana Vidas, Jeremy White* / Design *Šesnić&Turković* / Layout *Andrea Franić, Šesnić&Turković* / Photographer *Nikola Zelmanović* / 22 stranice, fotografije / Zagreb, 2015

ISBN 978-953-7747-17-6

Contents: *Meet and Greet / Tags & Notes / Love Croatian Features / Love Croatian Fiction / Love Croatian Documentary / Croatian Film Festivals*

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Little Black Book / Industry Contacts 2015 / Publisher Croatian Audiovisual Centre / Editors Department of Promotion/Filming in Croatia Department / Design Šesnić&Turković / Thank You Sanja Ravlić, Vanja Srećmac, Tina Hajon / 64 stranice / Zagreb, 2015
Content: Essential Information about the Audiovisual Industry in Croatia / Adress Book / Production Companies / Post-Production, Service and Rental Companies / Cinema Clubs and Art Associations / Distribution Companies / State and Public Institutions / Professional Associations and Guilds / Author's Rights Societies and Organizations / Institutions of Higher Education for Professionals in Film, Television, Theatre and Related Areas / National Broadcasters / Cinemas / Film Festivals / Film Publications

Love Filming in Croatia 2015 / Production and Incentives Guide / Publisher Croatian Audiovisual Centre / Editor Filming in Croatia Department / Design Šesnić&Turković / Thank You Sanja Ravlić, Ana Starčević / Photographs and posters are courtesy of Blitz Film & Video, Blue Sky Adriatic, Croatian Tourist Board, Embassy Films, Kinorama, Mario Romulić, MP Filmska produkcija, Nukleus Film/Jaako dobra produkcija, Pakt Media, Produkcija Živa / Cover Photo from the set of Borgia Season 3 in Dubrovnik Courtesy of Pakt Media©Atlantique Productions/Canal + / 200 stranica, fotografije / Zagreb, 2015
ISBN 978-953-7747-18-3

A CIP catalogue record for this booklet is available from the National and University Library in Zagreb under 897208.

Contents: *Introduction / Filming in Croatia / The Incentive Programme / Selective Co-production Funding / Producers' Testimonials / Resources and Infrastructure / Production know-how / Production Companies / Facilities and Technical Equipment / Crew / Costume & Props / Locations / Hotels & Amenities / Airports / Sea Transport / Buses and Railways / Traffic and Roads / Useful Info / Filming and Location Permits / Visas / Work Permits for Foreign Nationals / Customs Regulations / Temporary Import of Professional Equipment / Facts about Croatia / History in Brief / Basic Info / Distances / Regions / Istria / Kvarner and the Highlands / Dalmatia / Slavonia / Central Croatia / Made in Croatia / Overview of International Productions in Croatia / The Croatian Audiovisual Centre / Industry Contacts / Production Companies / Post-Production, Service and Rental Companies / Cinema Clubs and Art Associations / Distribution Companies / State and Public Institutions / Professional Associations and Guilds / Author's Rights Societies and Organizations / Institutions of Higher Education for Professionals in Film, Television, Theatre and Re-*

lated Areas / National Broadcasters / Cinemas / Film Festivals / Film Publications

ZagrebDox / Međunarodni festival dokumentarnog filma/International Documentary Film Festival 2015 / 22/2-1/3/2015 / Izdavač/ Publisher Nenad Puhovski, Factum / Urednica kataloga/Catalogue Editor Inesa Antić / Autorice tekstova/Text Authors Inesa Antić, Ana Mikin, Diana Nenadić / Prevoditeljica/Translator Ivana Ostojčić / Lektura/Proofreading Mirna Belina / Dizajn i prijelom/Design and Layout Lidija Novosel / 261 stranica, fotografije / Zagreb, 2015
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000899177.

Sadržaj/Contents: *Tko je tko/Who is Who / Uvodne riječi/Forewords / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Službena konkurencija/Official Competition / Međunarodna konkurencija/International Competition / Regionalna konkurencija/Regional Competition / Službeni program/Official Program / Biografski dox/Biography Dox / Glazbeni globus/Musical Globe / Happy Dox / Kontroverzni dox/Controversial Dox / Majstori doxa/Masters of Dox / Stanje stvari/State of Affairs / Teen Dox / ADU Dox / Factumentarci/Factumentaries / Retrospektive/Retrospectives / Autorska večer Vinka Brešana/Author's Night – Vinko Brešan / Retrospektiva hrvatskih glazbenih dokumentaraca/Retrospective of Croatian Musical Documentaries / Posebni programi/Dox Special / Blistok/Middleast / Triler dox/Thriller Dox / ZagrebDoXXL / ZagrebDox Pro / Indeks / Kontakti/Contacts / Hvala/Thank You / Impresum / Sponzori i partneri/Sponsors and Partners*

Filmski programi / Proljeće/Ljeto 2015. / Travanj, svibanj, lipanj 2015. / Godina 15., broj 43 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Vera Robić Škarica / Urednica Agar Pata / Suradnici Josip Grozdanić, Tomislav Kurelec, Nenad Polimac, Dragan Rubeša, Viktorija Krčelić / Prijevod s engleskog Tamara Tomić / Oblikovanje Fiktiv / 40 stranica, fotografije / Zagreb, 2015.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: *Retrospektiva / Poljska / Tomislav Kurelec: Daniel Olbrychski – najpopularniji poljski glumac / Biografija glumca / Filmografija / Sjećanje na...Francesco Rosi / Italija / Nenad Polimac, Jutanji list: Rosi – gigant europskog i svjetskog filma / Biografija redatelja / Filmografija / Razgovori / Izvaci iz intervjua s Rosijem koji su vodili Gary Crowds i Dan Georgakas i koji je ponovno objavljen u Dan Georgakas and Lenny Rubenstein (eds.), Art, Politics, Cinema: The Cineaste Interviews, London, Pluto Press, 1985.: Francesco Rosi: povijest i realizam / Sjećanje na...Bora Todorović*

/ Srbija / Dragan Rubeša: "Ala glumi, svaka mu čast" / Biografija glumca / Filmografija / Sjećanje na... Nikola Simić / Srbija / Dragan Rubeša: *Simić – vječni Pantić* / Biografija glumca / Filmografija / 85 godina od rođenja Claudea Chabrola / Fracuska / Josip Grozdanić: *Chabrol – analitičar licemjerne buržoazije* / Biografija redatelja / Filmografija / Novi program u kinu Tuškanac / Filmski klub samo za članove (s iskaznicama) / Program filmskih projekcija od 26. ožujka do 1. srpnja

9. festival tolerancije – JFF Zagreb / 12. – 18. 4. 2015.

/ Izdavač *Udruga Festival suvremenog židovskog filma Zagreb/Jewish Film Festival Zagreb Association* / Predsjednik Festivala/Festival president *Branko Lustig* / Oblikovanje vizualnog identiteta Festivala/Visual identity design *Mirko Ilić* / Grafički dizajn, priprema/Graphic design, DTP *Kristina Slunjski Rajak* / Odnosi s javnošću, tekstovi/Public relations *Katarina Bakić Vujičić, Ana Vukušić, Ina Vojvodić, Vesna Vrban Kuzmanović, Iva Matić, Tena Bogdanić* / Prijevod/Translation *Mirna Herman Baletić, Ružica Babić* / 115 stranica, fotografije / Zagreb, 2015.

Sadržaj/Index: *Uvod/Foreword* / Program *Kino Europa* / Program *Kino Tuškanac* / Program *Festival market* / *Filmski program/Film program* / *Edukacijska jutra/Educational mornings* / *Tematske izložbe/Thematic exhibitions* / *Diskusije/Discussions* / *Festival market* / *Okrugli stol/Round table* / *Glazbeni program/Music program* / *Prijatelji festivala/Friends of the Festival* / *Impressum*

24. dani hrvatskog filma/24th Croatian Film Days /

Zagreb, 23. – 25. 4. 2015. / Katalog Dana hrvatskog filma 2015./Croatian Film Days catalogue 2015 / Nakladnik/Publisher *Spiritus movens* / Za nakladnika/Publishing manager *Vlatka Jeh* / Urednica kataloga/Catalogue editor *Mirna Belina* / Prevoditeljica/Translator *Valentina Lisak* / Dizajn i prijelom/Design and layout *Pero Vojković, Vojković & Daughters* / 246 stranica, fotografije / Zagreb, 2015.

ISBN 978-953-58527-0-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000904288.

Kazalo/Contents: *Tko je tko/Who is who* / *Uvodnik/Introduction* *Zdenka Gold* / *Uvodnik/Introduction* *Željko Luketić* / *Žiri i nagrade/Jury and awards* / *Konkurencija/Competition programme* / *Popratni filmski programi/Side programmes* / *PRO/EDU* / *Indeks/Index*

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

English Summaries

TELEVISION SERIES

SVEN CVEK

On some formal and political aspects of *The Wire*

Abstract: This paper tackles the HBO series *The Wire* (2002–2008) as a possible example of Jameson's aesthetic of cognitive mapping. The author explains formal and ideological preconditions and problems related to achieving this aesthetic in *The Wire*. The mentioned preconditions and problems have a dual nature: the possibility of cognitive mapping is linked to the development of television from the 1980s onward and to the interest in the topic of class problems. The author examines the ways in which *The Wire* crosses the boundaries of the contemporary American culture hegemony as well as the boundaries of its political imagination.

Key words: *The Wire*, David Simon, HBO, cognitive mapping, Fredric Jameson, class, capital, television, sociological imagination, Charles Wright Mills, narrative structure, genre

LUKA OSTOJIĆ

Painless death: *Six Feet Under* in a television context

Abstract: While one part of academic critics considers television contents unworthy of analysis, other critics consider HBO series major works of art. Cable television company HBO (Home Box Office) tries to brand its series as cannon television production works, which leaves space for creative freedom and social criticism used by Alan Ball to create the series *Six Feet Under* that tackles liminality, death, postfeminist identity and not deep-rooted contemporary subjects. Thus is the series both positively and negatively determined by its production context.

Key words: series, television, flexi-narrative, liminality, death, ritual, postfeminism, *Six Feet Under*

IGOR JURILJ

American dream parody in the series *Six Feet Under*

Abstract: Our personal and social consciousness tries to cope with the universality of death and the shocking thought of it by creating illusions. In television fiction those illusions had mostly been distorted until the arrival of the series *Six Feet Under* (2001–05) by Alan Ball. Ball found a platform for redefining unnatural relationships with death in the liberal infrastructure of the cable network HBO. By trivializing death and then marvelling at it from episode to episode, Ball mystifies that what precedes the individual

that disappears, or that what awaits the bereaved: a life filled with unforeseeable bizarreries and troubles. In a consumerist society of Ball's series life results in alienation and the destruction of basic interpersonal and family values. Using the well-known model of a soap opera that viewers are familiar with, through five seasons the author makes a parody and a satire of the phenomenon of social paralysis through the dynamics of the dysfunctional Fisher family that, ironically, does not manage to unite even with the continual reappearance of death in its everyday life. With four living family members and an episodic appearance of the father, Ball tackles the Fishers using the American soap operas model but also magic realism in order to critique the breakdown of a traditional family and finally suggest social corrections for all trivial anomalies and the distorted American dream paradigm.

Key words: TV series, soap opera, parody, irony, magic realism, postmodernism, collage, family, consumerism, *Six Feet Under*, Alan Ball

STJEPAN PRANJIĆ

Italian-American context and aesthetics of postmodernism in TV series *The Sopranos*

Abstract: The TV series *The Sopranos* (1999–2007) revolutionized the cable TV and gave a new meaning to crime and family drama. Apart from dealing with a global phenomenon that made an impact on TV, film and global pop culture, the series represents an audiovisual monument to Italian-Americans in good times and in bad. The series brings forth the talents of Italian-American actors, actresses, directors and screenwriters. Selecting actors, screenwriters and directors, the creator of the series, director and screenwriter David (DeCesare) Chase, created an epic poem in six acts, following the example of the great men of Italian-American film Francis Ford Coppola and Martina Scorsese. The purpose of this paper is to emphasize the importance of the Italian-American context in the series and Chase's innovative approach to gangster genre. *The Sopranos* is a large-scale television project inspired by Italian-American cinema. The series introduces a view which is different from other TV series where everything is measured according to the criteria of citizens that do not belong to any traditional minority. The plot and the characters in the series are seen in the Italian-American context and special attention is dedicated to Italian-American characters in order to determine whether the Italian-American film prototype has changed.

Key words: David Chase, *The Sopranos*, Italian-American cinema, intertextuality, postmodernism, gangster genre

LEJLA PANJETA**Soaps, telenovelas and serials: Turkish series popularity**

Abstract: The focus of this work is to establish the inherent features of the genre of series and discuss their importance and impact on society, politics and everyday life. We usually tend to address everything related to TV and sequel featured as series and soaps. This common presumption is wrong on so many levels, because the genre of sequels has many subgenres and mixed genres and they are constantly changing in the light of the new technologies of filmmaking, TV broadcast and demands of the market. The societies in transition are subjected to various media contents among which the greatest popularity is bestowed to the melodramatic narrative of telenovelas. The promotion of cultures and deconstruction of cultural stereotypes inherent to the mass audience is one of the values of this media content. The essay will explain the ontogenesis of the popularity, reflections and influences on societies and cultures, and features of this hybrid and changing genre of telenovelas produced in Turkey.

Key words: serials, telenovelas, soaps, genre, tragedy

sharing rich history. It did not take long before films were made as adaptations of comics. Comic book adaptations (serials, graphic novels and graphic short stories) have always been common but many film heroes are not known to be coming from the world of comics. This fact is emphasized in the paper which encompasses Japanese, American and European comic books, that is films.

Key words: comic book, ecranisation, historic overview, national comic books, American comic books, European comic books, Japanese comic books

CROATIAN FILM**SERGEJ LAVRENTJEV****On Schmidt: from Russia with love**

Abstract: Touching on the history of the Soviet society, cinema and film criticism as well as the reception of the Yugoslav and Soviet Bloc film in the USSR, the author deconstructs his earlier vision of Yugoslavia in the sense of contextual understanding of directors' poetics made within its framework through Vinko Brešan's film *Marshal Tito's Spirit*, Krsto Papić's *Story from Croatia* and first of all Branko Schmidt's *Queen of the Night*.

Remark: The text is an excerpt from the manuscript of the author's book *On Schmidt: From Russia With Love* completed in 2012. This is the first time it has been published in Croatian.

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING**MIROSLAV CMUK****Shortly on comic books ecranisation**

Abstract: According to many periodisations, comic books and film were created at the same time, around 1895, and they have been constantly intertwined,

O suradnicima

Irena Bočkai (Đakovo, 1986), diplomirala hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje članke, pregledne i stručne radove u zbornicima i časopisima za kulturu i umjetnost poput *Vijenca* i portala <kazaliste.hr>. Predsjednica je Udruge Punkošipak koja se bavi promicanjem suvremenih izvedbenih praksi i novih medija i osnivačica Izvedbenog kolektiva Trećeprstor. Nastupila je na mnogo predstava u Hrvatskoj i inozemstvu te sudjelovala na festivalima nezavisnoga kazališta i suvremenih izvedbenih praksi PUF festival, Sedam dana stvaranja, Perforacije, Festival alternativnog kazališnog izričaja – FAKI, Acco Fringe i Ulica Street Art.

Miroslav Cmk (Varaždin, 1983), profesor hrvatskog jezika i diplomirani knjižničar. Književne oglede, esejistiku, poeziju i prozu objavljivao u više časopisa (*Kvadrat*, *Tema*, *Quorum*, *Treći trg*, *Kolo*, *Zarez*) te na nekoliko portala (<stripovi.com>, <spotlista.com>, <boksa.hr>, <modestycomics.com>).

Sven Cvek (Pula, 1975), diplomirao anglistiku i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je zaposlen na Katedri za amerikanistiku. Primarni mu je istraživački interes mjesto kulture u povijesnoj i društvenoj promjeni. Objavio je monografiju *Towering Figures: Reading the 9/11 Archive* (2011) te su-uredio knjigu *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a* (2014). Trenutno radi na projektu "Kontinuitet društvenih sukoba u Hrvatskoj 1987.-1991." u suradnji s Centrom za mirovne studije i Bazom za radničku inicijativu i demokratizaciju.

Miro Frakić (Split, 1989), apsolvant engleskog i švedskog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, studentski boravio na Islandu i u Švedskoj. Volontirao na raznim festivalima, a trenutno zaposlen na Međunarodnom festivalu novog filma u Splitu. O filmu, primarno skandinavskom i onom *queer* tematike, piše za internetski portal <fak.hr>. Piše i poeziju i prozu te prevodi. Tekstovi su mu objavljivani u *Zarezu* i manjim zbornicima studentske poezije.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*. Piše i glazbene kritike.

Igor Jurilj (Doboj, 1986), diplomirao engleski jezik i književnost te povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove objavljivao u *Zarezu*, *Filmonautu*, na glazbenim portalima <muzika.hr> i <ravnododna.com>. Predaje englesku književnost i povijest u internatu za nadarene i talentirane srednjoškolce u Turskoj.

Lucija Klarić (Zagreb, 1994), studentica je Akademije dramske umjetnosti, smjer dramaturgija. Novinarka je portala <ziher.hr> i <transmeet.tv> te urednica i voditeljica na Radio Studentu.

Vanja Kulaš (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik i književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog dokorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje u dvotjedniku *Zarez*.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski jezik. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

Sergej Lavrentjev (1954), diplomirao na Ruskom državnom filmskom institutu, bio zaposlen u Gosfilmofondu. Publicist i jedan od pokretača "novog vala" sovjetske / ruske filmske kritike. O filmu srednje i istočne Europe pisao za *Sovetskij ekran*, *Iskusstvo* i *Kinokultura*. Danas programira nekoliko ruskih filmskih festivala i surađuje s međunarodnima. Objavio je knjige *Clint Eastwood: bijesan i naočit* (2001) i *Vestern pod crvenom zastavom* (2009).

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2014. doktorirao s filmološkom tezom u okviru Poslijediplomskog dokorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Asistent je na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

Luka Ostojić (Šibenik, 1987), diplomirao sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Pisao tekstove za portale <booksa.hr> i <kulturpunkt.hr>, časopise *Zarez*, *Filmonaut* i *Narodna umjetnost*. Trenutno je glavni urednik Booksinog portala i izvršni urednik *Zareza*.

Lejla Panjeta (Sarajevo, 1977), diplomirala multimedijalnu režiju i žurnalistiku, magistrirala komunikologiju i doktorirala filmsku propagandu iz oblasti komunikacijskih nauka na Univerzitetu u Sarajevu. Sveučilišni je predavač filmskih studija, vizualnih komunikacija i ideologije, šef Odsjeka za kulturološke studije na Internacionalnom univerzitetu u Sarajevu. Režirala je u kazalištu i na filmu te bila stručni suradnik za kulturu i obrazovanje u Predsjedništvu Bosne i Hercegovine. Autorica je knjiga *Industrija iluzija: film & propaganda* (2004), *Filmska propaganda i marketing* (2004), *Dijalektika nestajanja* (2005), *Telenovela – fabrika ljubavi: uvod u produkciju i žanr* (2005) i *Potreba za smislom: mit, manipulacija i film* (2006).

Ante Pavlov (Split, 1979), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti te kroatistiku, anglistiku, filozofiju i lingvistiku na zagrebačkome Filozofskome fakultetu. Filmske kritike i eseje objavljivao je u *Zarezu*. Radio je na HTV-u kao redatelj televizijskih priloga te kao novinar u Slobodnoj Dalmaciji. Prevodi s engleskoga i švedskoga.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose, a doktorirao iz komparativne politike. Radi kao viši predavač na Visokoj školi međunarodnih odnosa i diplomacije Dag Hammarskjöld. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio te vodi emisije o filmu.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Suautor je monografije *Pedeset godina Liburnija-filma* (2013) i urednik monografije *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Stjepan Pranjić (Poreč, 1987), diplomirao talijanski jezik i književnost i južnoslavenske jezike i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Piše filmske kritike i književne članke, eseje i prijevode. Radove objavljuje u časopisima, novinama i na portalima poput *Nova Istra*, *La Battana*, *Zarez*, <kiklop.hr>, *Balkan Express*, *La strada* i drugih.

Martina Sarić (Split, 1992), studentica je komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Piše recenzije za filmski portal <fak.hr>.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektrotehnike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom

fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Ante Zlatko Stolica (Split, 1985), diplomirao hrvatski jezik i književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Splitu. Objavljuje u domaćim časopisima i na portalima: *Zarez*, *Nepokoreni grad*, <booksa.hr>, <vizkultura.hr> i dr. Piše i na svojoj stranici <http://alkatmer.tumblr.com/>. Autor je nekoliko kratkih igranih i dokumentarnih filmova.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988), magistrirala filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti i završila preddiplomski studij komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Redateljica je nagrađivanih kratkometražnih filmova *Crveno*, *Pametnice*, *Kurvo!*, *Ja sam svoj život posložila*, *Tlo pod nogama* i drugih.

Janica Tomić (Zagreb, 1980), diplomirala anglistiku i komparativnu književnost. Obranila filmološki doktorat na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao viši asistent na Katedri za skandinavistiku pri Odsjeku za anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje znanstvene radove u zemlji i inozemstvu.

Borben Vladović (Split, 1943), diplomirao je slavistiku i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je brojnih pjesama te radio komedija (*Prijenos pijanina i druge zgode*, 1974; *Sastanak u pet*, 1983; *I što biste vi s takvom ljubavlju?*, 1994) i radio drama (*Kralj Arthur [Rubinstein]*, 1995; *Armando teško diše*, 2006; *Mastiks*, 2006). Suradnik je Hrvatskoga radija, gdje je uz redovito radiofonsko djelovanje uredio i četiri sveska zbornika *Portret umjetnika u drami*. Urednik je u Društvu hrvatskih književnika, kojime je predsjedavao od 2008. do 2011. Član je Matice hrvatske. Dobitnik je Nagrade Antun Branko Šimić (1970), Nagrade grada Zaprešića (2001), Nagrade MH Sisak Sv. Kvirin (2004), Nagrade Tin Ujević (2005) i Nagrade Dobriša Cesarić (2007).

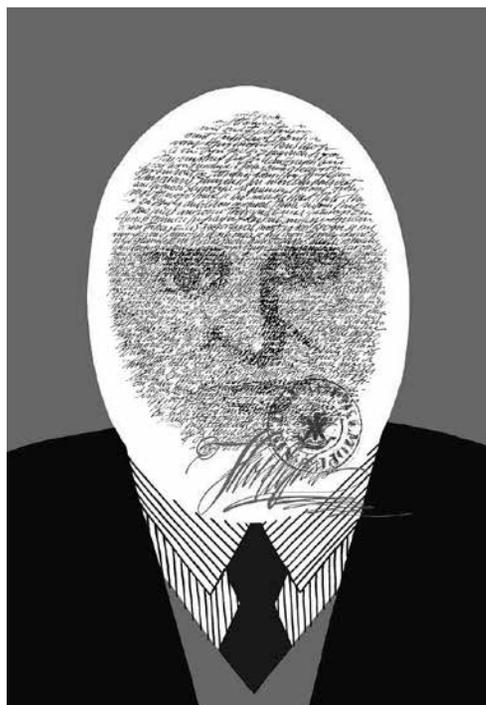
O SURADNICIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Midhat Ajanović
NEDELJKO DRAGIĆ: ČOVJEK I LINIJA / THE MAN
AND THE LINE
 Hrvatski filmski savez, Zagreb, ožujak 2014.
 448 stranica; tvrdi uvez, ilustrirana

U koji god ga okvir stavili, onaj "lokalni" – Zagrebačke škole crtanog filma, ili globalni – s nepreglednim korpusom svjetske animacije, Nedeljko Dragić uvijek će biti i ostati neponovljiv umjetnik – karikaturist, crtač i ilustrator, scenarist, redatelj i animator, čiji se doživljaji svijeta procesuiraju satiričkim i melankoličnim odmakom, a potom izražavaju njegovim najjačim oruđem – linijom. Dragić je autor kojega prije svega zanima ideja pojma u pokretu, oživljena misao, pa se nakon avantura dubinama svemira s reduciranim ali prepoznatljivim povijesnim orijentirima, njegova linija uvijek i iznova vraća svojem prvom i jedinom izvoru – stvarnosti i Čovjeku.

Povezujući *Čovjeka i liniju* u podnaslovu autorske monografije *Nedeljko Dragić*, Midhat Ajanović pokušava objasniti taj osebujan kreativni proces koji je rezultirao desetinama tisućama izvanrednih crteža, domišljatih ilustracija i podbadačkih karikatura te manjim brojem iznimnih animiranih filmova u kojima je velikom dijelu tih crteža Dragićeva animacijska majstorija dala novi život – od debitantske *Elegije* iz (1965) preko filmova *Krotitelj divljih konja*, *Možda Diogen*, *Idu dani*, *Tup-tup*, *Dnevnika...*, do autobiografskih *Slika iz sjećanja* (1989) i povratničkog *Rudijeva leksikona*. Autor prati liniju Dragićeve karijere od karikature i stripa do filma, a pritom traga za mogućim uzorima i utjecajima u svijetu filma i karikature te traži prikladan analitički model za tumačenje Dragićeva animacijskog djela nalazeći ga u semiološkoj teoriji Jurija Lotmana. Na kraju toga



povijesno-teorijskog lutanja, nužno se vraća samome Dragiću – njegovim unikatnim filmovima i iskustvima. Bogato ilustrirana tek djelićem Dragićeva crtačkog imaginarija, ova knjiga je mnogo više od monografije umjetnika. Ona je rezultat interaktivnog procesa na kraju kojeg humoristična linija neumornog animatora nije poštedjela ni samoga pisca prve monografije o njegovom djelu.

Cijena: 250,00 kuna

Dragan Jurak
U ZAKLON!
Ideološka čitanka suvremenog filma
Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2014.

Biblioteka: Rakurs – br. 9
 295 stranica; ilustrirana
 ISBN 978-953-7033-45-3
 CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 884154.

Predstavnicima postautorske kritike okupljene oko časopisa *Kinoteka* na prijelazu iz 1980-ih u devedesete, John Ford još je bio vrh redateljskog panteona, a problematiziranje ideologije njegovih filmova tada im vjerojatno nije bilo na kraj pameti. No s vremenom se i u nas počeo otvarati prostor za nove pristupe, a manje-više zaboravljeni, često i prezreni koncept (eksplicitno) ideološke kritike buknuo je u drugoj polovici nultih godina novoga tisućljeća.

Ideološka čitanka suvremenoga filma posljedica je takva metodološkog "obraćenja" *kinotekaša* Dragana Juraka i njegova ustrajna kritičkog tumačenja svjetske slikopisne proizvodnje posljednjih nekoliko godina iz ideološke perspektive, s osobitim zanimanjem za reprezentaciju Drugih i relacije Zapad/ne-Zapad. Njezin geografsko-produkcijski raspon seže od takozvanih posttranzicijskih zemalja srednje i (jugo)istočne Europe, preko "stare Europe" do američke holivudske i nezavisne scene, dok takozvani Treći svijet predstavlja specifično nigerijsko filmsko iskustvo.

U esejima prikupljenima u knjizi Jurak ne pokazuje samo svoj svjetonazor i ideologijska uvjerenja nego i poznavanje raznovrsne literature, upućenost u (su-



vremene) sociološke, politološke, historiografske i biografske uvide. Njegovi teorijski oslonci i raznorazne asocijacije kreću se u rasponu od Deborda i Jamesona do Lepe Brene i Houellebecqua, a po tome je pravo dijete svoga vremena, naraštaja postmoderne obilježena duhovnom otvorenosti.

Cijena: 120,00 kuna

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 prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1,5 retka, s marginama stranice od 2,54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.