

(•)  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**god. 22 (2016)**  
**broj 85, proljeće 2016.**

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)

**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  
Tomislav Šakić  
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

**SURADNICI / CONTRIBUTORS:**

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)  
Juraj Kukoč (Hrvatski filmski arhiv – Hrvatski državni arhiv)  
Janko Heidl (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 tisk 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

**TELEFAX/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:** 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

**ŽIRORAČUN:** Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,  
Hrvatski filmski savez (s naznakom "za Hrvatski filmski ljetopis")

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

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

Ukupan broj prodanih primjeraka časopisa Hrvatski filmski ljetopis god. 21 (2015) je 126 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2015. godinu iznosi 6.333,00 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 22 (2016) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 1. travnja 2016, a objavljen je 15. svibnja 2016.



Hrvatski  
audiovizualni  
centar  
Croatian Audiovisual Centre

**NASLOVNICA / FRONT COVER:** Mihovil Pansini, iz arhive Hrvatskog filmskog saveza

**SADRŽAJ**

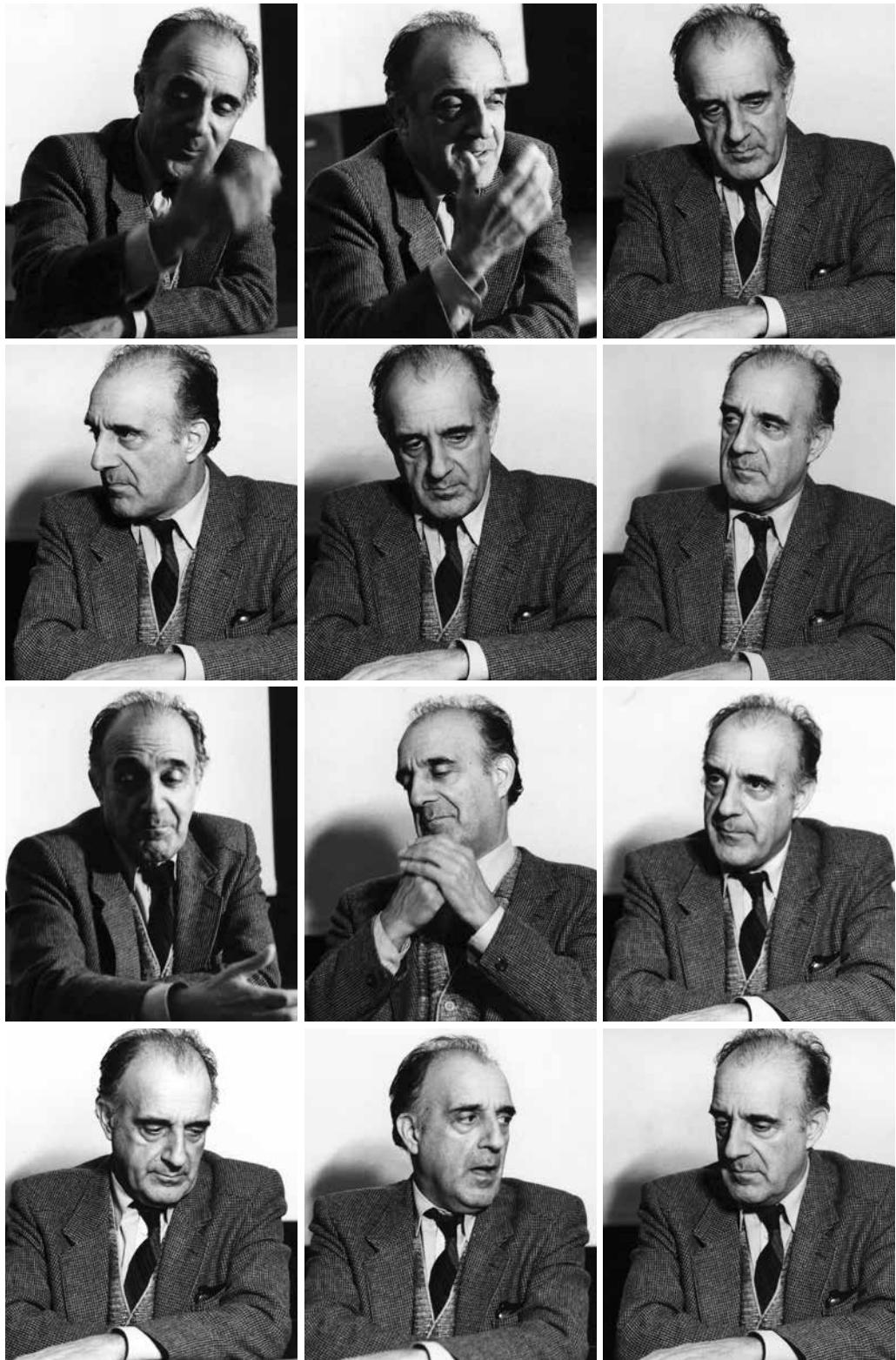
<b>PANSINI (1926 – 2015)</b>	5 <b>Petra Belc</b> / Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povjesni aspekti 34 <b>Mihovil Pansini</b> / Pokret i metafora – osnovna snaga filma 37 / Linija i pokret, prostor i vrijeme i dva organa gledanja 40 / Realni prostor filma 45 / Boja u filmu 49 / Nisam vidio cinemascope 54 / Multivizija 56 / Tabu 58 / Slatki život 59 Filmografija Mihovila Pansinija
<b>IZ POVIJESTI FILMA</b>	65 <b>Tvrtko Rašpolić</b> / Društveno-ideološka pozadina “crnoga vala”
<b>ANIMIRANI FILM</b>	101 <b>Borivoj Dovniković – Bordo</b> / 65. godišnjica: prvi hrvatski autorski animirani film realiziran 1951.
<b>FESTIVALI I REVIE</b>	111 <b>12. ZagrebDox – međunarodni festival dokumentarnog filma (2016)</b> : Pogledi iskosa, Stipe Radić / Majstorsko baratanje filmskim sredstvima, Tin Bačun 124 <b>44. FEST – međunarodni filmski festival (2016)</b> : Pokušaj prevazilaženja koncepcijskih ograničenja i podilaženja publici, Milan Zaviša 130 <b>18. Thessaloniki Documentary Film Festival (2016)</b> : Solunski filmski (water) front, Silvestar Mileta
<b>NOVI FILMOVI</b>	135 <b>Kinoreperoar</b> : Bravo! (Vjeran Vukašinović), Carol (Višnja Vukašinović), Dankinja (Ejla Kovačević), Mustang (Lucija Klarić), Pobješnjeli Max: Divlja cesta (Vjeran Vukašinović), Povratnik (Mario Slugan), Život je truba (Vanja Kulaš)
<b>NOVE KNJIGE</b>	157 <b>Janko Heidl</b> / Skriveni aspekti proširenoga filma / Marina Kožul (ur.), 2014, Vizualna glazba, Zagreb: Udruga 25 FPS 160 <b>Vjeran Kovljanić</b> / Hvalevrijedan izvor informacija i pomalo mršava povjesna sinteza / Mihuela Majcen Marinić, 2014, Prema novoj animaciji. Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj, Zagreb: MeandarMedia
<b>PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE</b>	163 <b>Midhat Ajanović</b> / Usamljeni detektiv u svijetu pohlepe i laži. Jedan pogled na dugovječnu tradiciju tvrdo kuhanog trilera u literaturi i na filmu
<b>DODACI</b>	197 <b>Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima</b>

CONTENTS

<b>PANSINI (1926 – 2015)</b>	5 <b>Petra Belc</b> / Mihovil Pansini and anti-film. Theoretical and historical aspects 34 <b>Mihovil Pansini</b> / Movement and metaphor – underlying cinematic strength 37 / Line and movement, space and time and two viewing organs 40 / Real film space 45 / Colour in film 49 / I haven't seen CinemaScope 54 / Multivision 56 / Taboo 58 / Sweet life 59 Mihovil Pansini's filmography
<b>FROM THE HISTORY OF FILM</b>	65 <b>Tvrtko Rašpolić</b> / Social and ideological background of <i>black wave</i>
<b>ANIMATED FILM</b>	101 <b>Borivoj Dovniković – Bordo</b> / 65th anniversary: first Croatian auteur animated film completed in 1951
<b>FESTIVALS</b>	111 <b>12th ZagrebDox – International Documentary Film Festival (2016)</b> : Looking awry, Stipe Radić / Masterly handling of elements of cinematic expression, Tin Bačun 124 <b>44th FEST – International Film Festival (2016)</b> : An attempt to overcome conceptual limitations and pandering to audiences, Milan Zaviša 130 <b>18th Thessaloniki Documentary Film Festival (2016)</b> : Thessaloniki film (water) front, Silvestar Mileta
<b>NEW FILMS</b>	135 <b>Cinema</b> : <i>Aferim!</i> (Vjeran Vukašinović), <i>Carol</i> (Višnja Vukašinović), <i>The Danish Girl</i> (Ejla Kovačević), <i>Mustang</i> (Lucija Klarić), <i>Mad Max: Fury Road</i> (Vjeran Vukašinović), <i>The Revenant</i> (Mario Slugan), <i>Life is a Trumpet</i> (Vanja Kulaš)
<b>NEW BOOKS</b>	157 <b>Janko Heidl</b> / Hidden aspects of extended film / Marina Kožul (ed.), 2014, <i>Visual Music</i> , Zagreb: Udruga 25 FPS 160 <b>Vjeran Kovljanić</b> / Valuable source of information and a somewhat slim historical synthesis / Mihaela Majcen Marinić, 2014, <i>Towards new animation. History of recent animated film in Croatia</i> , Zagreb: MeandarMedia
<b>MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING</b>	163 <b>Midhat Ajanović</b> / Lonely detective in a world of greed and lies. One look at the long-standing tradition of hard-boiled thriller in literature and film
<b>APPENDICES</b>	197 <b>Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide</b>

PANSINI

(1926 – 2015)



UDK: 791.038.54  
791.633-051PANSINI, M.

Petra Belc

## Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti

**SAŽETAK:** Početkom 1960-ih godina zagrebački su liječnici i kinoamateri Mihovil Pansini i Tomislav Kobia u podzemnim prostorijama Kinokluba Zagreb pokrenuli seriju od pet razgovora s temom "Antifilm i mi", zahvaljujući kojima je nastao i festival eksperimentalnog filma GEFF. Festival i koncept antifilma okupili su neke od ključnih filmskih stvaralaca i teoretičara onodobne Jugoslavije, a tendencije zagrebačke škole eksperimentalnog filma Dušan Stojanović nazvao je najznačajnijim događajem jugoslavenske kinematografije. Povijest (jugoslavenskog) filma pisana je međutim pod teretom hegemonije narativnog igranog filma, pa je tako i koncept antifilma zbog svoje vezanosti uz eksperimentalni film velikim dijelom ostao nevidljiv. Rad polazi od promišljanja ontološke prirode filmskog medija, kojom je uvjetovan njegov povijesni narativ. Anti/filmske ideje dijela sudionika festivala i autora koji su se bavili ovom filmskom pojmom uvod su u razmatranja anti/filmsko-teorijskih ideja Mihovila Pansinija objavljenih u Knjizi *GEFFa* (1967) i knjizi *Pansini Antifilm* (1984). Osvrtanjem na utjecaj umjetničke scene povezane uz Nove tendencije i Gorgonu, oslanjanjem na eseje Thomasa McEvinleyja i tragovima umjetnika i autora spominjanih u Knjizi *GEFFa*, Pansinijevim se idejama istovremeno nastoje osvijetliti i neki od mogućih teorijskih aspekata antifilma kao eksperimentalnofilmske, ali i konceptualnoumjetničke forme.

**KLJUČNE RIJEČI:** antifilm, eksperimentalni film, film fiksacije, Mihovil Pansini, kognitivizam, konceptualna umjetnost

### 1. Uvod

Pišući o filmskoj misli Mihovila Pansinija, o pojmu i konceptu antifilma inicijalno konceptualiziranoga na razgovorima članova Kinokluba Zagreb sredinom 1962. i početkom 1963, prirodno se postavlja pitanje definicije njegova antipoda – filma. Ovo pitanje zahvalno je i stoga što će definicija filma odmah jasno podcrtati da je riječ o paralelnoj povijesti dvaju (umjetničkih) smjero-rova istoga medija – i to ne samo u kontekstu nekadašnje Jugoslavije i Hrvatske već se ova paralelna povijest odvija(la) i na planu filmske povijesti zapadnoga svijeta. "Povijest ranog filma, kao i povijest filma u cjelini, pisana je i teoretizirana pod hegemonijom narativnog filma", zapisao je Tom Gunning (1986: 64) u svom utjecajnom članku "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". Zagledamo li se pomnije i u koncept antiumjetnosti, kako je detaljno obrazlaže Thomas McEvinley u knjizi *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism* (2005), i u okviru koje se u jugoslavenskom kontekstu javlja pojam antifilma, u prilog jedinstvu "eksperimentalnoga" i srednjostrujaškoga filma govori i misao Marcela Duchampa, duhovnog tvorca ove sintagme: "Riječ *anti* me pomalo nervira, jer bez obzira jeste li *anti* ili *za*, radi se o dvije strane jedne te iste stvari." (prema McEvinley, 2005: 17) Stupanj poricanja, potiskivanja i zanemarivanja ove filmske povijesti pritom će govoriti ponešto i o sredini kojoj spomenuti pokret pripada, a oblik te negacije upućivat će na dominantne značajke te kulture, te na njen – *mainstream*. Riječima Hrvoja Turkovića (1987: 256) "tip alternacije biti [će] neminovno vezan uz tip invarijantnih značajki u koje dira".

## 2. Što je film? – povijest otpora

“Film se zasniva na težnji prema uvjerljivosti u smislu realističkoga prikaza zbivanja i na identifikaciji s glavnim likom”, a “jedan razlog okretanja filma prema priči izvire iz sama ‘bića’ filma, film na poseban način naginje priči”, zapisao je Ante Peterlić (2008: 21, 54) u svojoj *Povijesti filma*, imenujući pritom svaki otklon od ove normativne definicije “otporom”.<sup>1</sup>

No ovakva normativna ontologija filma možda i nije najtočnija, a “otpor” koji spominje Peterlić možda se prije odnosi na otpor hegemoniji proizvodnih uvjeta nego na samu bit filma. “Povijest filma najčešće se doživljava kao naracija koja ocrtava pojavu filma kao zasebne umjetnosti”, piše David Bordwell (2005: 32) u *Povijesti filmskog stila*, određujući taj povijesni narativ “temeljnom pričom” koja je postala dominantna u kontekstu povijesnoga proučavanja filma. No upravo je ta temeljna priča, ističe Bordwell, “eksperimentalne filmove tipično smatrala sekundarnima u odnosu na narrativne filmove proizvedene u nacionalnoj filmskoj produkciji srednje struje” (*ibid.*, 38), što može objasniti i naknadno upisivanje ontoloških vrijednosti ili kvaliteta samom filmu kako je to primjerice učinio Peterlić. Dapače, “sama zamisao biti, koju je možda najbolje shvatiti kao niz zajedničkih nužnih i dovoljnih uvjeta, vjerojatno je neodrživa kad se primjeni na tako raznolik medij poput filma”, ističe Bordwell (*ibid.*, 54), napominjući da su stariji povjesničari bili skloni previdjeti idiosinkraziјu ranoga filma, nastaloga prije 1915. godine. “Nije tu bilo nikakve biti medija što strpljivo čeka da je otkriju poduzetni pojedinci”, precizno će stoga istaknuti Bordwell, i u skladu sa svojim postavkama istraživačkih programa (dijalektički, opozicijski i suvremenii) upozoriti na činjenicu suvremenog preispitivanja važnosti priče u odnosu na nenarrativne tehnike kao filmskog aspekta koji je jednoznačno utjecao na razvoj filmskih tehnika (*ibid.* 154).

Najzaslužniji za razvoj pripovjedačkoga filma bili su stoga prema Borwellovu shvaćanju producenti, koji su željeli predvidljivo reguliranoj produkciju, dok je suvremen pripovjedački stil nastao kao rezultat mnogih danas odbačenih nenarrativnih tehnika. “[P]ojava ‘našeg filma’ bila [je] manje neizbjegna nego što se to možda čini; samo malom prilagodbom okolnosti i današnji su se filmovi mogli doimati veoma drukčije” kao da u obranu “eksperimentalnog/avangardnog” filma piše Bordwell (*ibid.*). Slijedom ovih zaključaka mogli bismo se poigrati idejom narativnoga filma kao onoga koji postaje avangardni otpor.

U općim se pregledima hrvatskoga i jugoslavenskoga filma pritom eksperimentalni film usputno spominje, i to najčešće kao amaterski film (Goulding, 2004: x), ponekad u negativnom kontekstu u odnosu na “profesionalnu” kinematografiju (usp. Škrabalo, 1998: 318) ili kao dobrodošla eksperimentatorska anomalija u odnosu na dominantne filmske tendencije, koja je poslužila kao formativna odskočna daska za “zlatno doba” jugoslavenskog narrativnog igranog filma – novi film (usp. Goulding, 2004: 62–63; Liehm i Liehm, 2006: 418–419). U tom su smislu korisne opiske Hrvoja Turkovića (1987), u kojima s povjerenjem gleda u početak 21. stoljeća, u kojem će se prijeći s “metodološki orientirane zapadnjačke kulture na ontološki orijentiran tip kulture”,<sup>2</sup> i

PETRA BELC:

MIHOVIL

PANSINI I

ANTIFILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

- 1 Pitanje naracije i avangardnoga/ eksperimentalnoga filma vrlo je kompleksno u kontekstu povijesti eksperimentalnoga filma, iz razloga što je ona pak pisana pod hegemonijom nenarrativnoga, odnosno materijalističkoga filma. Tako barem smatra Jackie Hatfield (2003) u tekstu “Expanded Cinema and Narrative: Some Reasons

for a Review of the Avant-Garde Debates Around Narrativity”.

- 2 Riječ je o dva tipa kulture kako ih Turković razlikuje, i to s obzirom na njihov odnos prema *invarijantnim* odnosno *nepromjenjivim* vlastitim kulturnim značajkama, koje je ili “zabranjeno” mijenjati ili ih kultura sama kao takvih nije

gdje će “avanguardizam, kao poseban povijesno-kulturalan fenomen, bit[i] prošlom pojavom, a kinematografija će disciplinarno razvijati i njegovati sve bitne djelatne tipove koje je dvadeseti vijek uspostavio” (Turković, 1987: 260).

Budući da se ova tendencija “otpora” u filmu na globalnom planu nastavila “žanrovski” razvijati i nakon prve avangarde 1920-ih, koja će svoje mjesto uvijek naći u povijesnim pregledima filma – vjerojatno zato što se nalazi u samim začecima ovog medija – govoreći stoga o povijesti eksperimentalnog filma (u Hrvatskoj) ona bi se nedvojbeno mogla definirati kao potisnuta, paralelna povijest, i imenovati kao “protupovijest” ili – povijest otpora.<sup>3</sup> Drugim riječima, kao – antifilm.

Paralelna povijest u središtu moga interesa javlja se u doba autorske kinematografije, koja u Hrvatskoj svoje početke ima 1960-ih (usp. Škrabalo, 1984: 257–288), a koje se ishodište nalazi u konceptu antifilma, izvan tokova profesionalne kinematografije i u sferi onoga što se u to doba (a često još i danas) naziva “amaterskim” filmom. U Americi se taj tip filma često naziva i *underground* ili podzemni film, a spomenuti će pridjev u hrvatskom kontekstu biti tim prikladniji, budući da je antifilm rođen u prostorijama Kinokluba Zagreb, koje se nalaze u podrumu zgrade na Trgu žrtava fašizma br. 14. Iz tih se razgovora rodio i prvi hrvatski festival eksperimentalnoga filma, GEFF, koji je doživio četiri izdanja od kojih je svako bilo tematski i istraživački definirano: 1963. “Antifilm i nove tendencije u filmu”, 1965. “Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma”, 1967. “Kibernetika i estetika” te posljednji festival koji se održao s nešto zakašnjenja, 1970. “Seksualnost kao mogući put u novi humanizam” (Pansini, 1986: 468).

Eksperimentalni je film pritom nesumnjivo utjecao na jugoslavenski film u razdoblju autorske kinematografije, čemu svjedoči i tvrdnja Dušana Makavejeva iz filma Vladimira Peteka *816 – uski format (Lutaju sjene izgubljene)*: “(...) jednostavno sam krenuo od svih iskustava GEFF-a i počeo sam da pravim velike filmove s onom slobodom i onim anarhističkim pristupom kojim se bavio GEFF.” (Makavejev, 1970: 8) Slovenski redatelj eksperimentalnih/amaterskih filmova Vinko Rozman u jednom će intervjuu pak naznačiti da se hrvatski redatelj Vatroslav Mimica nadahnuo njegovim idejama:

Učili smo se drug od drugega, od nas so marsikaj odnesli tudi profesionalci. Vem, da sem idejo za film *Let it be* (1971) dobil v enem od filmov *Naška Križnarja*. Drugi so kaj pobrali od mene. Baje si je na neki projekciji Navadnega življenja delal zapiske Vatroslav Mimica. Kasneje naj bi bilo nekaj podobnega videnega v njegovem filmu *Ponedeljek ali torek* (1966). V Dumi (1968) imam iz avta snemano vožnjo s podeželja v predmestje in nato ponoči v mesto z vsemi tistimi lučmi na ulicah. V nekem našem filmu naj bi se to precej podobno ponovilo.

(Peče, 2010a: 203)

svjesna. Metodološki orijentirana kultura ovih je nepromjenjivih značajki svjesna i želi ih kao takve zadržati (iako, naravno, postoje otkloni kroz potrebu da ih se mijenja), dok ih ontološki orijentirana kultura nije svjesna, te samim time njihovo mijenjanje ne doživljava kao otklon. (Turković, 1987: 254–256)

**3** Da bi se do nje stiglo i počelo je sagledavati ne kao protupovijest, ili povijest otpora, već kao legitiman, jednakovrijedan i ravnopravan fenomen – u konačnici, zašto bi nešto bilo više ili manje

“film”, i koji filmski oblik ima pravo nositi ime “filma” prema kojem će se pisati dominantna povijest – čini se kao da je, u skladu s idejom antifilma, potrebno upotrijebiti i koncept Allana Kaprowa *unlearning*, te tako idejne postavke na kojima se temelji shvaćanje filma – “odnaučiti”. Kako bi izgledalo da povijest umjetnosti ne priznaje određenu struju slikarstva, da iz svojih pregleda isključi primjerice manirizam, da potisne značaj Andyja Warhola ili zanemari Duchampa i Maljevića?

Posebnost antifilma kao povijesnoga fenomena, i povijesnoga filmsko-teorijskog koncepta, jest i u tome što je, osim kvalitativnih odrednica kojima definira radove nastale pod ovom egidom, tim pojmom neizravno obuhvaćen i (neposredan) uzrok razvoja “zapadne” struje eksperimentalnoga filma, kako ga tumači povjesničar eksperimentalnoga filma A. L. Rees, a to je – kubizam (usp. Rees, 2007: 7–17).<sup>4</sup> Kao neposredno nadahnuće antifilma mogla bi se, naime, navesti opća duhovna klima i atmosfera kraja 1960-ih, koja prati i razvoj konceptualne umjetnosti na globalnom planu, a u onodobnom jugoslavenskom, odnosno zagrebačkom kontekstu posebice nekoliko izložbi pod nazivom Nove tendencije, na kojima se isprva inoviralo u mediju – slikarstva. Pišući o Novim tendencijama, povjesničar umjetnosti Jerko Denegri gotovo kao da piše o Pansinijevim shvaćanjima filma, antifilmu i GEFF-u, festivalu koji je izrastao na njegovim temeljima:

(...) generalne intencije pokreta, njegova temeljna ideologija, teže da posredstvom umjetnosti u suradnji, čak i jedinstvu sa znanosti, suvremeni čovjek spozna i doživljava nove životne realitet u svijetu u kojem su tehnička i ontologija trebale biti činioci progresa, nipošto razlozi otuđenja i depersonalizacije (...)

(Denegri, 2000: 336)

Ova paralela ujedno i upućuje na paradoksalnu poziciju eksperimentalnoga filma, kao medija koji se nalazi podjednako u sferi suvremene/tradicionalne umjetnosti kao i u sferi filma, čega su bili svjesni i sami pokretači GEFF-a, kada su u svojim obavijestima napisali: “GEFF želi izvući amaterski film iz okvira amaterskog, a film iz uskih okvira filmskog.” (Pansini, 1967a: 92)<sup>5</sup>

S obzirom na karakterističan i isprekidan razvoj jugoslavenske kinematografije te manjak kulturnoumjetničkoga kontinuiteta, ovo bi se antifilmsko razdoblje svojim karakteristikama i značajkama samosvijesnog umjetničkoga pokreta moglo odrediti i kao začetak jugoslavenskog eksperimentalnoga/alternativnoga filma. Kako navodi Turković:

(...) o avangardi u drugome smislu – pokreta-tendencije – može se u Hrvatskoj govoriti s punim pravom tek u razdoblju neoavangarde, odnosno filmske ‘druge avangarde (...)’, a o njemu se u nas još govoriti kao o ‘gefovskom razdoblju’ – po festivalu eksperimentalnog filma GEFF.

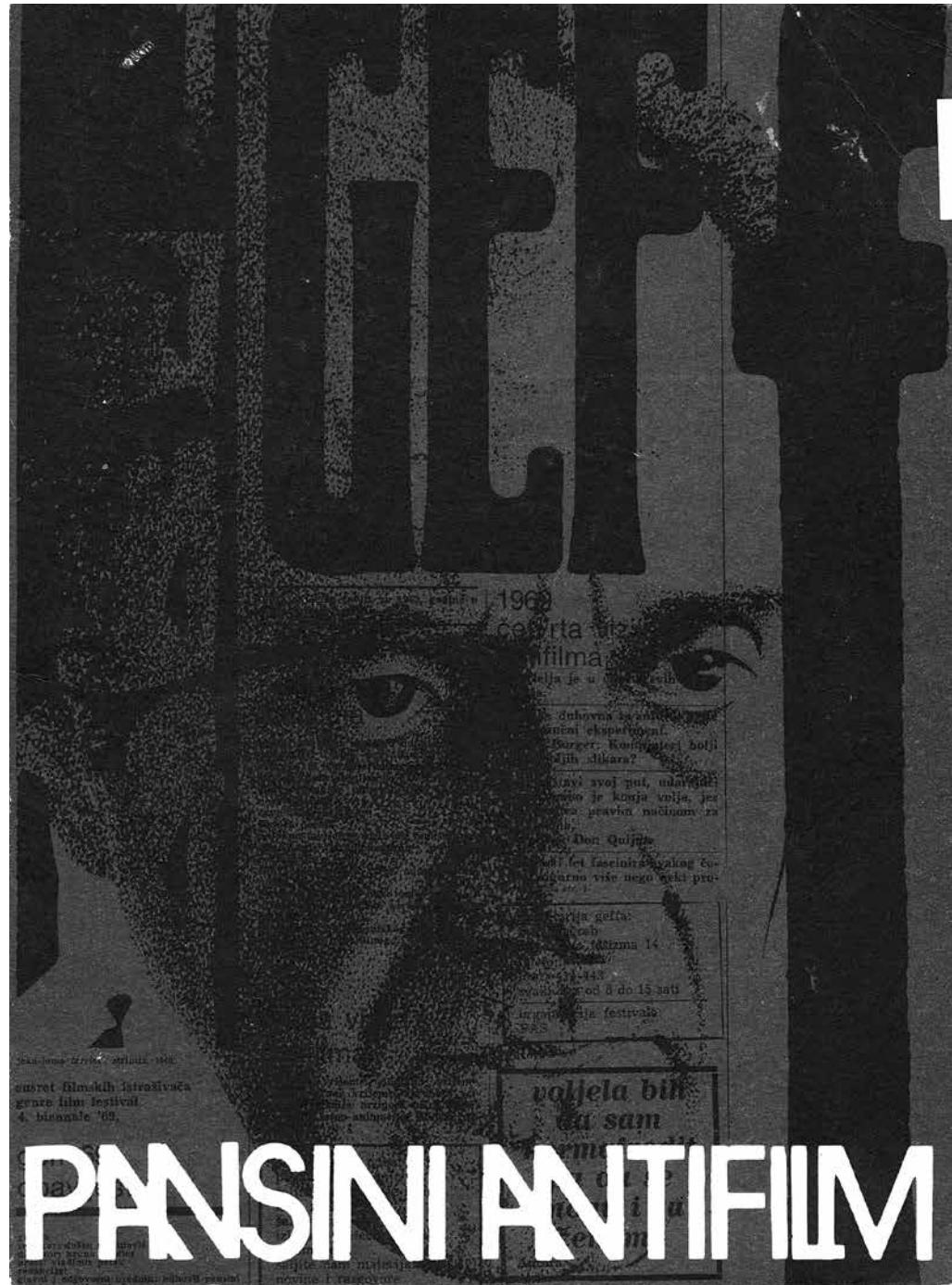
(Turković, 2007)

Pišući o zagrebačkoj školi eksperimentalnoga filma, onome što je u teorijskom i praktičnom smislu donijela i svemu čemu je kroz to težila, jugoslavenski filmolog Dušan Stojanović (2013: 222) reći će da je ona za njega “otkriće i najznačajniji događaj u našoj kinematografiji”, dok će razgovore koji su se odvili u okviru prvog izdanja GEFF-a, u sklopu Savjetovanja o eksperimentalnom filmu

PETRA BELC:  
MIHOVIL  
PANSINI I  
ANTIFILM  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**4** U prvoj polovini 20. stoljeća slikarstvo (ali i ostale umjetničke discipline) iskazuje se kao temeljna razvojna podloga eksperimentalnoga filma, što se vidi po biografijama nekih od najčešće isticanih kanonskih autora svjetske i domaće avangarde. Fernand Léger, Hans Richter, kasnije u Jugoslaviji 1960-ih Divna Jovanović, a Pansini (Radaković, 1984: 11) je izjavio: “(...) recimo da sam ja postao filmaš zato što nisam mogao postati slikar”.

**5** Iz ovoga proizlazi i posvemašnja nesređenost kad je riječ o arhiviranju i skrbi o hrvatskoj zbirci eksperimentalnoga/alternativnoga filma, koja se trenutačno nalazi u vlasništvu Hrvatskoga filmskoga saveza, i na privremenom čuvanju u trošnim prostorijama Hrvatskoga filmskoga arhiva. O sličnom institucionalnom problemu u kontekstu videozbirke piše i Franceschi (2003) u tekstu “Zbirke videoumjetnosti u Hrvatskoj”.



85 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Naslovnica  
knjige Pansini  
Antifilm (1984),  
urednik Miloje  
Radaković,  
grafička  
urednica Zorica  
Kijevčanin

(19. prosinca 1963. – 21. prosinca 1963) redatelj Dušan Makavejev okarakterizirati kao “dijalog nečuven dotada u jugoslovenskoj kinematografiji” (Stojanović, 2013: 237). Redatelj i teoretičar Jovan Jovanović pritom će za GEFF reći da je donio “kopernikanski obrt u jugoslovenskom neprofesionalnom filmu” (prema Miltojević, 2013: 135).

Njegova odrednica *anti* (Pansinijeva ili antifilmska, u svakom slučaju ona zagrebačke škole eksperimentalnoga filma) pritom dodatno učvršćuje iznesenu ideju o začetku eksperimentalnoga filma u Jugoslaviji; pišući naime o razvoju *underground* filma, Malcolm Le Grice (2001: 22) naglašava da je on “u svojim ranim fazama znao mnogo više o onome što ne želi, nego što želi”, pa bi se i time mogao neizravno objasniti njegov negativistički prefiks. Nevena Daković (2003: 482) pritom će u tekstu o jugoslavenskoj filmskoj avangardi iz razdoblja između 1920. i 1990. za to razdoblje 1960-ih i događanja oko kinoklubova u Zagrebu i Beogradu napomenuti da je Dušan Stojanović svojim tekstovima bio teorijski oslonac lokalnim beogradskim autorima poput Kokana Rakonjca, Živojina Pavlovića i Marka Babca, te iako je njegovo stvaralaštvo važno na razini cijele regije, on u Beogradu nije bio jedinstvena filmsko-teorijska ličnost kao što je to bio Mihovil Pansini u Zagrebu.

Eksperimentalni film, međutim, u službenoj se “romansiranoj biografiji” i “verbalnom dokumentarcu” hrvatskog filma, odnosno knjizi koja sebi odriče povjesnost pristupa u znanstvenom smislu kao i filmološki karakter (Škrabalo, 1998: 13–18), ne nalazi čak ni kao priznati filmski rod,<sup>6</sup> pri čemu autor posebnu pozornost posvećuje cjelovečernjem igranom filmu kao “on[oj] form[i] u kojoj se najbolje mogu prepoznati artistički interesi i autorski dosezi svake, pa i hrvatske kinematografije” (ibid., 15). Osjećajući, međutim, važnost Mihovila Pansinija, Tomislava Kobjie, Toma Gotovca, Vladimira Peteka, GEFF-a i Kinokluba Zagreb za razvoj autorske kinematografije,<sup>7</sup> odnosno razbijanje konvencionalnog filmskog izraza u Hrvatskoj, Škrabalu ipak nedostaje riječi kojima bi njihovo stvaralaštvo opisao pa ih naziva “amateri[ma] (ali ne više onakvi[ma] da snimaju obiteljske prizore!)”<sup>8</sup> (ibid., 318).

**6** Kao relevantne rodove Škrabalo (1998: 14) navodi tekigrani, dokumentarni, crtani, obrazovni i reklamni film.

**7** Tomislav Radić primjerice, kao autor jednog od najoriginalnijih hrvatskih filmova *Živa istina* (1972), mogao je sasvim sigurno biti nadahnut filmskim eksperimentima u Kinoklubu Zagreb, ne samo zbog njihovih intenzivnih razgovora o Godardu, novom filmu i spominjanju Cassavetesa već i zbog njihova promišljanja prirode samog filmskoga medija. Le Grice (2001: 20) o poveznici u eksperimentu između kratke i duge forme kaže: “Smatram da su motivi koji leže u pozadini neorealističkih i cinéma vérité pokreta slični onima trenutnih filmaša koji su zaokupljeni činjeničnošću filma kao materijala i procesa. Svi oni proizlaze iz nezadovoljstva načinom na koji je film svojim trenutačnim jezikom povezan sa stvarnošću. Čini mi se da svi oni traže jednu egzistencijalističku poziciju i alternativu katarzičnoj fantaziji, kao osnovnoj formi komunikacije s publikom.” Radić je

pritom režirao u Studentskom eksperimentalnom kazalištu, i napravio dokumentarni film o izložbi Vlade Kristla iz 1962. godine. No Radić sigurno nije jedini autor na kojega je formativan utjecaj imala eksperimentalna atmosfera GEFF-a i “razdoblje filmske vrpce” (Pansini) Kinokluba Zagreb.

**8** Dakle, u autorovu je shvaćanju “amaterizam” istovjetan obiteljskom filmu i slijedom toga nikako ne može biti umjetnički i važan. No prisjetimo li se Mekasovih “kućnih” filmova, učinit će nam se da ovakvo razmišljanje proizlazi iz temeljnog nerazumijevanja alternativnoga/eksperimentalnoga/avangardnoga filma. Zagrebačku će školu crtanoga filma, koje se vrhunac preklopio s počecima GEFF-a, Škrabalo ipak valorizirati u skladu s njenim zaslugama, no evaluaciju nesumnjivo olakšava činjenica da su Mimica i Vukotić bili prepoznati već i u svom dobu (Zlatni lav za Mimičina *Samca* 1958. i Akademijina nagrada za Vukotićev *Surogat* 1962).

Vrijednosna je pritom odrednica profesionalnosti, jer će Škrabalo na gotovo istom mjestu zapisati da su spomenuti autori ostali amateri stoga jer se “nitko od njih nije pokušao uklopiti u organizam profesionalne kinematografije” (ibid.). S obzirom na uvodnu opasku o indikativnim stupnjevima negacije i potiskivanja povijesti eksperimenta u filmu, kao i njegovu značaju za filmsku kulturu i vitalnost toga medija, moglo bi se zaključiti da je riječ o redukcionističkom shvaćanju medija filma, što je tim problematičnije budući da je spomenuta knjiga jedna od temeljnih povjesnih studija hrvatskog filma. Vrlo je ironično stoga, ali i višestruko teorijski zabavno, u svjetlu ovih rečenica promatrati antifilm. Kako se u kontekstu antifilma ističe, on je bio redukcija autora, redukcija izražajnih sredstava, pokret nastao pod utjecajem suprematizma, konstruktivizma, antislike i Gorgone, novog filma, dade i Maljevića, na njega su utjecale Nove tendencije i Mužički biennale, ali prije svega antifilm je bio – negacija. Ne samo negacija filma nego i negacija sredine u kojoj su se Pansini i Kobia zatekli. Negacija mediokritetstva, ustajalog i konformističkog razmišljanja zajednice filmaša čiji je cilj bio ući među profesionalce. “Kad bi se dovoljno vodilo računa o filmu, ne bi trebalo govoriti o antifilmu”, zapisao je Pansini (1967b: 84) 9. lipnja 1963.

No u prilog tome da su granice rodova i žanrova fluidne, te da zbog krutih tipologija i čvrstih odrednica – koje su često ekskluzivne umjesto sveobuhvatne i inkluzivne – mnogi radovi neopravdano ispadaju iz povijesti, a samim time i iz sjećanja/stvarnosti, govori i činjenica da alternativni film Zorana Tadića *Hitch...Hitch...Hitchcock* (1969) Škrabalo ipak uključuje u prave filmove, i to određujući potonji kao dokumentarni film. No uz sljedeću napomenu: “Činilo se da je snimanje kratkih filmova nužno zlo na putu do igranog filma.” (Škrabalo, 1998: 348–349)

Možda je najvažnija stavka Škrabalova uvoda u *101 godinu filma u Hrvatskoj* iznimno lucidna opaska o opetovanim počinjanjima i trajnim prekidima u svemu što u Hrvatskoj ima veze s kinematografijom:

*Zbog opetovanih poraza u savladavanju zapreka s kojima su se sučeljavala nastojanja da se filmski medij uključi u našu kulturu, gotovo je svaki donkihotovski pionir u nas imao dojam da sve počinje upravo od njega, pa ga nije ni zanimalo je li tko i prije njega i poput njega doživljavao gorčinu razočaranja. Otud u našoj filmskoj povijesti mnoštvo “prvih” filmova, “prvih” poduzeća, “prvih” snimaka i pothvata; otud svaka generacija ima osjećaj da sve počinje od nje, bez ikakvih predšasnika koje su mučile slične muke.*

(Škrabalo, 1998: 17)

Za tradiciju eksperimentalnoga filma koja je svojom pozicijom već na margini, to postaje možda još veći problem.

U kontekstu jugoslavenskog eksperimentalnoga filma, a pogotovo GEFF-a i antifilma, upravo će ta opaska o nepoznavanju tradicije često biti isticana kao manjkavost jugoslavenske eksperimentalno-filmske kulture (usp. Turković, 1980: 35; Bošnjaković, 2013: 348). Najizravnije i vrlo sveobuhvatno taj je problem sumirao srpski redatelj i teoretičar Jovan Jovanović, stoga ga vrijedi citirati u cijelosti:

*Pojava anti-filma, odnosno GEFF-a, izazvala je pravi šok u domaćoj filmskoj javnosti, bez sumnje najveći izazov, pa čak i direktnu provokaciju, svim filmskim “estetama” vaspitanim u tradicionalnim filmskim školama. Zbog tradicionalne inertnosti kino saveza, teorija i praksa anti-filma nisu na vreme šire prezentirane u zemlji, što je uslovilo situaciju da je niz autora sedamdesetih godina spontano, i sa relativnim zakašnjenjem, otkrivao smisao anti-filma. Anti-film nije na vreme prezentiran ni evropskoj ili svetskoj filmskoj javnosti, pa nije zabeležen u knjigama o avangardnom*

filmu, što bez sumnje zaslužuje. Sem pokušaja Doma kulture Studentski grad ne postoji nijedna knjiga koja bi studiozno razmotrila prirodu anti-filma.

(Jovanović, 2008: 31)

Čak i danas postoje (bivši) studenti filma i novih medija koji nikada nisu čuli za GEFF i ne poznaju bogatu tradiciju hrvatskoga, odnosno jugoslavenskog eksperimentalnoga filma. Ovaj rad pokušaj je pojašnjenja i kontekstualizacije antifilma kao teorijskoga koncepta i pojave GEFF-a, kao i filmske misli Mihovila Pansinija, a prije svega skica za buduća istraživanja.

Radi preglednosti Pansinijeve su ideje i misli razdijeljene primarno kroz ideju antifilma u nekoliko velikih cjelina koje navlastito pripadaju kako samom mediju filma tako i kinematografskoj činjenici te Pansinijevim shvaćanjima funkciranja ovog medija redom (ali ne i redoslijedom) kojim ih je iznosio u Knjizi GEFFa 63/1 (1967)<sup>9</sup> i u razgovoru s beogradskim književnikom i filmskim kritičarem Milojem Radakovićem, objavljenom u knjižici *Pansini Antifilm* (1984).<sup>10</sup> Njegove sam teorijske postavke pritom nastojala povjesno kontekstualizirati i povezati s već postojećim filmskim teorijama svjetskih teoretičara u skladu s njihovim sličnostima, ili zahvaljujući činjenici da ih je Pansini sam navodio kao uzore. Iako prema njegovim definicijama sineasta Pansiniju nikada ne bi mogla pripasti ta odrednica,<sup>11</sup> idejni uzor bila je pritom knjiga Jacquesa Aumonta *Teorije sineasta* i njegova podjela najznačajnijih područja teorije filmske umjetnosti na: a) stvaranje slike, b) za to raspoloživa sredstva, c) osnovnu svrhu te slike i e) svrhu kinematografa (Aumont, 2006: 48), iako u eksperimentalnom kontekstu kakav je ovaj kojim se bavim spomenuta podjela nije od prevelike koristi.

### 3. Što je antifilm?

Kako u svojoj knjizi o trijumfu antiumjetnosti piše McEvilley (2005: 16–17), u časopisu *The Listener* 1959. pojavilo se anonimno određenje antiumjetnika kao stvaralaca koji radikalno raskidaju sa svim dotadašnjim oblicima umjetničkih praksi (McEvilley, 2005: 16–17). Slično se svakako može reći i za antiumjetnike okupljene oko GEFF-a i Kinokluba Zagreb, koji su svojim promišljanjem filma napravili gotovo pionirska djela filmskog eksperimenta, što će i nagnati progresivnog sineasta poput Makavejeva na radikalni i pomalo duhovit zaključak da je antifilm “vratio nevinost filmu, zloupotrebljavanom, korumpiranom i iskorišćavanom u sijaset svrha” (Makavejev, 2013: 242).

Naziv “antifilm” prvi se put javio u razgovorima u Kinoklubu Zagreb 1962. i 1963, a autorstvo samog pojma pripisuje se zagrebačkom liječniku i kinoklubašu Tomislavu Kobiji. U postojećim tekstovima o GEFF-u, Pansiniju i antifilmu, autori uglavnom navode sljedeće povjesne utjecaje i referencije koje su nadahnule kinoklubaše na razgovore u KKZ-u, na konceptualizaciju antifilma i pokretanje GEFF-a:

- Nove tendencije, Mučički Biennale Zagreb (MBZ) i Internacionalni festival studentskih kazališta, futurizam, dadaizam i suprematizam (Luketić, 2014)

PETRA BELC:

MIHOVIL

PANSINI I

**9** U nastavku samo *Knjiga GEFFa*.

ANTIFILM

**10** Miltojević u sarajevskom *Sineastu* br. 65–66

HRVATSKI

(1985) navodi da je knjižica izdana 1984, a Daković

FILMSKI

(2003) navodi da je 1985. U knjižici nema datuma, ali

LJETOPIS

je intervju s Pansinijem sigurno vođen u travnju 1984.

pa se ta godina navodi i u literaturi ovoga rada.

**11** “[E]ksperimentalan’ ili ne, sineasta se nikada ne svodi na eksperimentatora, i ako želi da utiče na svog gledaoca nikada ga ne smatra zamorčetom”, smatra Jacques Aumont (2006: 112).

- modernistički i avangardni fenomeni, francuski novi val, Antonioni i Fellini, Cassavetes, antikazalište i antiroman, neoavangardne i apstrakcijske tendencije u likovnim umjetnostima, EXAT 51, Gorgona; “najizrazitiji utjecaj” imale su pak nove tendencije u umjetnosti, pregledne izložbe moderne likovne umjetnosti 1950-ih, apstraktne umjetnosti, Henry Moore, talijanska i američka umjetnost, Muzički bijenale i umjetnici koji su na njemu izvodili: John Cage, Mauricio Kagel, Witold Lutosławski, Luigi Nono, Ollivier Messiaen, Pierre Schaffer, Igor Stravinsky, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen (Turković, prema Levi, 2013: 148–149)
- EXAT 51, izložbe Novih tendencija i Mužički bijenale, francuski i talijanski filmski modernizam, beketovsko i joneskovsko antikazalište, antiroman Michela Butora (Turković, 2012)
- poetika Gorgone i održavanje Novih tendencija (Janevski, 2012: 52)
- (za povjesno razumijevanje toga razdoblja) filmske i ostale onodobne izdane knjige, *Mit o Sizifu*, pregled likovnih izložbi i kinotečnog programa prikazivanog u kinu Balkanu kao i repertoarnih filmova ostalih kina, Antun Motika, Marija Novaković, Nove tendencije i Mužički biennale (Pansini, 2003: 6)

Riječ je o bliskim navodima, no rijetko kada se kroz značaj i aspekte ovih fenomena konkretnije tumače i pojašnavaju značaj, smisao i odjeci antifilma. Jednako kao što je Greil Marcus (2009: 19) zapisaо za poveznicu dade i *punka* – “punk je bio ‘poput dade’, svi su rekli, iako nitko nije rekao zašto, a kamoli što je to trebalo značiti” – slična se praznina otvara pred konceptom antifilma. “Sve je bilo anti u to vrijeme”, rekao je Pansini u intervjuu Ani Janevski (2011), pa je i antifilm, čini se, dobio naziv u skladu s antiromandom, antiteatrom, antiumjetnošću, ali i antislikom, antičasopisom i antiskulpturom Gorgone, grupe s pojedinim članovima koje je Pansini bio blizak. To potvrđuje i Hrvoje Turković (2012): “Termin antifilm skovan je po uzoru na tada moderno imenovanje beketovskog i joneskovskog kazališta antikazalištem i romana Michela Butora antiromana u kritičkim osvrtima dnevnih novina.” Kao i sam Pansini (1967a: 13) navođenjem Ionescova antikazališta u prvom kinoklupskom razgovoru. No što to znači za film i za kinoklupske amatere okupljene oko ovog pojma? Što to znači u hrvatskoj/jugoslavenskoj onodobnoj sredini, i kakve je antifilm imao odjeke u eksperimentalnome filmu?

U Knjizi GEFFa objavljenoj 1967. nalazi se objedinjeno pet razgovora vođenih u podzemnim prostorijama Kinokluba Zagreb u proljeće 1962, odnosno zimu 1963, te dokumentacija prvoga festivala GEFF, održanoga u doba zimskoga solsticija, 19. do 22. prosinca 1963. Među njima se nalaze transkripti razgovora sa Savjetovanja o eksperimentalnom filmu (u kojima su među ostalima sudjelovali Mihovil Pansini, Dušan Makavejev, Dušan Stojanović, Marko Babac...), novinski izvaci s reakcijama novinara na festival i filmove koji su u sklopu njega prikazani, te nacrt odabrane filmografije jugoslavenskog nekonvencionalnog filma Dušana Stojanovića, s napomenom: “ubeđen sam da je utvrđivanje hronologije i uzajamnih uticaja dela koja te tendencije nagoveštavaju ili otkrivaju ozbiljan zadatak naše filmske istoriografije” (ibid., 222). Knjiga GEFFa je stoga jedan od prvih i temeljnih dokumenata začetka onoga što Turković (1980: 19) naziva gefovskom fazom jugoslavenskog alternativnoga filma i inspirativna je poliglosija iz područja filozofije filma.<sup>12</sup>

Budući da su ideja antifilma i spomenutih pet razgovora poslužili kao poticaj za osnivanje festivala, koncept antifilma provlačio se i kroz razgovore/savjetovanja na festivalu, a isto su pitanje

inicijatori GEFF-a uključili i na pozivnicu za savjetovanje o amaterskome filmu: "Što je to antifilm (molimo da na ovo odgovorite, jer je to anketa nakon razgovora 'Antifilm i mi')?" (Pansini, 1967a: 95). Beogradski sineasti i teoretičari posebno su ozbiljno shvatili potrebu definiranja antifilma i jasno uvidjeli njegove paradokse, kao i istodobnu "logiku i herezu" (Makavejev, 2013) Pansinijeve misli. Makavejev (ibid., 235) će stoga primijetiti kako Pansini neprestano izvodi određenja antifilma ponavljajući pritom kako su ona nemoguća, dok će Jovan Jovanović godinama kasnije tu Pansiniju evu (dadaističku?) praksu još jednom istaknuti, upućujući na segment njegovog govora sa zatvaranja 4. GEFF-a održanog 1970. u kojem tvrdi da se "GEFF (...) ne može definisati kao što se ne može ni zen (budizam)" (prema Jovanović, 2008: 33).

Termin kao takav nema jedinstveno određenje, prepun je unutarnjih proturječja i prije svega je bio poticaj za raspravu i razgovor, u podlozi kojega su se nalazili želja za eksperimentom i istraživanjem, želja za komunikacijom, otpor dotadašnjem, i beskrajno povjerenje u kamjeru i medij filma kao instrumente spoznajnih i prevratničkih mogućnosti kako za pojedinca tako i za društvo u cjelini. "GEFF je kao živ organizam, stalno se mijenja, širi i steže", rekao je Pansini (1963: 97), a isto bi se moglo odnositi i na pojam antifilma. U njemu su se stopili povjerenje/oslanjanje modernog čovjeka u znanost kao nadomjestak religije, dosada uzrokovana relativnim blagostanjem potrošačke kulture koja je u ondašnjoj Jugoslaviji uzimala svoj zamah, bunt protiv (malo)građanskoga duha i tradicije, dadaizam i hepeninzi, Nove tendencije i antitendencije, antislikarstvo i tradicionalno slikarstvo; antifilm se u potpunosti približio čistom filmu (usp. Gilić, 2007: 131), a kamera i njen proizvod su, kako je pisao/govorio Pansini, bili instrumenti istraživanja, izvori spoznaje o sebi i svijetu. Jovanović (2008: 31) smatra da je antifilm nastao kao "izraz krize u jugoslovenskom amaterskom filmu početkom šezdesetih godina", a kao fenomen Makavejev (2013: 241) ga je možda najtočnije odredio opisavši ga kao "bunt, dosledan jedino u anarhističkom negiranju svih odredaba, u svemu ostalome konfuzan i dezorientisan". Odmah u nastavku, međutim, Makavejev primjećuje da je na drugom izdanju GEFF-a antifilm, samo naoko konfuzan, doživio svoju sistematizaciju zahvaljujući Dušanu Stojanoviću koji je temeljem prikazanih filmova antifilmske tendencije odredio terminom "film fiksacije", no s obzirom na raspon eksperimenata čini mi se da je pritom riječ samo o jednom teorijskom/praktičnom odvjetku nastalome na antifilmskoj podlozi. I slično kao što je Denegri zapisao za Nove tendencije

[zagrebačka izložba] nalazi [se] na samom izvoru pokreta koji će neposredno nakon toga doživjeti europsku difuziju i postati jedna od dominantnih problemskih linija u umjetnosti prve polovice šezdesetih godina. (...) to je valjda jedini moment kada se međunarodna umjetnička avantgarda svoga vremena okuplja upravo na jednoj izložbi koju su pokrenuli i organizirali stručnjaci koji su djelovali u jednoj našoj kulturnoj ustanovi i oko nje (...)

(Denegri, 2000: 213)<sup>13</sup>

PETRA BELC:  
MIHOVIL  
PANSINI I  
ANTIFILM

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**13** U organizaciji GEFF-a u Zagreb su u 1960-ima došli P. Adams Sitney, Paul Morrissey i Carolee Schneemann. (Turković, 2009: 94)

birom članova ocjenjivačkoga suda<sup>14</sup> potvrđivao dvojnu prirodu medija eksperimentalnoga filma – onu između vizualnih/likovnih umjetnosti i kinematografije, odnosno između bijele kocke i crne kutije.

U nuždi prianjanja uz čvrsto tlo kao izvidničku promatračnicu u središtu ove organske teorije koja kao da i dalje živi jednakom snagom, moguće je početi od samih vizija i karakteristika (nipošto definicija) antifilma kako su iznesene u *Knjizi GEFFa* 1967, temeljem razgovora vođenih 1963.

Prva vizija antifilma

- preciznost izvedbe
- ravnoteža ideja
- čistoća dojma<sup>15</sup>
- pojednostavljenje djela do maksimuma
- napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije
- film prestaje biti izraz određene ličnosti
- prestaje biti izraz neke osjetljivosti
- ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen
- oslobođen je filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja

(Pansini, 1967a: 45)

M. Pansini – Što je to anti film?

- Antifilm je stvaranje nakon shvaćanja, prihvaćanja i iscrpljenja istine, sa svješću da svatko ima svoju istinu, te da je ljudi nepotrebno upozoravati na nju.
- Antifilm nije više film izražavanja, ekspresije, komuniciranja između autora i gledaoca, već je akt otkrivanja i istraživanja.
- Antifilm odražava najaktualnije stanje duha modernog čovjeka, njegova bića i njegove doživljajnosti.
- Antifilm je integralni dio života.
- Antifilm znači oslobođenje od mitova, autoriteta, od pravila, zakona i terora.
- Antifilm je oslobođen didaktičnosti i dopadljivosti.
- Antifilm nije medij kojim se želi nešto prenijeti na publiku, već je fenomen sam za sebe.
- Antifilm je rezultat novog položaja autora i djela u društvu: Odnos bez sentimentalnosti. Neodnos.
- Antifilm istražuje unutarnje mogućnosti filma, daje djelu smisao igre.
- Antifilm je igra izrasla u svom vremenu i iz svog vremena.
- Antifilm ruši i otkriva.
- Antifilm se bavi vizualnim istraživanjima i ispitivanjima, vizualnom igrom. Proučava okolinu, predmete, optiku, psihologiju, ambijent.

**14** Priredbe GEFF-a, kako stoji u *Knjizi GEFFa*, obuhvaćale su savjetovanje o istraživačkom filmu i projekcije filmova u selekciji te salon odbijenih i informativnu sekciju (Pansini, 1967a: 99), a među članovima ocjenjivačkoga suda prvog izdanja festivala bili su arhitekt Vjenceslav Richter,

povjesničar umjetnosti i kritičar Radoslav Putar te slikar i sineast Mića Popović.

**15** Prve tri karakteristike Pansini zapravo preuzima iz Putarova teksta objavljenog u katalogu izložbe Novih tendencija iz 1961 (usp. Pansini, 1967a: 41).

- Antifilm oslobađa kadrove – slike vezanog značenja, a time istražuje mogućnosti čiste izolirane slike.
- Antifilm odbacuje priču. On prikazuje i istražuje.
- Antifilm ispituje (...) problem vremena i prostora, njihove veze i interakcije.
- Antifilm znači preciznost izvedbe, ravnotežu ideja, pojednostavljenje djela do maksimuma, napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije.
- Antifilm prestaje biti izraz određene ličnosti, prestaje biti izraz neke osjetljivosti, ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen.
- Antifilm je čin egzistencije, slobodan od intencionalnosti, kao i od svake druge refleksije *a posteriori*, čiji otisak ne ostavlja nekih estetskih posljedica, nestaje istom brzinom kojom se proizveo.
- [Antifilm] ne traži ni djelo ni rezultat. Njegov svijet je vidno polje sada i ovdje.
- Antifilm obuhvaća u sebi i punu svijest o tome da su u filmu dodirnute granice mogućnosti izraza i da se ništa velikog i novog neće otkriti.
- [A]ntifilm je ponavljanje mnogih tendencija koje su se javljale od samog njegova početka. Pokretali su ih ljudi koji su voljeli film.
- Kad bi se dovoljno vodilo računa o filmu, ne bi trebalo govoriti o antifilmu.

(Pansini, 1967b: 81–84)

Svjestan fragilnosti i teorijske raspršenosti pojma antifilma, Pansini se u tekstu u kojem donosi ove postavke od njih odmah i ogradio, relativizirajući ih citatom Johna Cagea: "Mislim da su ljudi divni, a mislim tako jer im se sviđa da mijenjaju svoja uvjerenja; to se odnosi na pojedince i na mene samog." (Pansini, 1967b: 81) Zahvaljujući kontekstu nastanka festivala, onodobnom duhovnom ozračju i uskoj povezanosti s Novim tendencijama i Muzičkim bijenalom, antifilm je svojim izvedbenim metodama i idejnim nastojanjima sličan "posljednjoj avangardnosti" Novih tendencija. Kada kaže da je antifilm integralni dio života i vješa kameru na svoja leđa hodajući središtem Zagreba u filmu *Scusa signorina* (1963), Pansini ukida onu granicu, odnosno postavlja onaj zahtjev koji je "najbitniji (...) kriterij za autentičnu avangardu [a to je] zahtjev da se maknu ograde između života i umjetnosti..." (Hauser, prema Denegri, 2000: 335).<sup>16</sup>

### 3. 1. Antifilm kao konceptualna umjetnost

Međutim, GEFF-ovski se i antifilmski koncepti doimaju puno bliskijima struji konceptualne umjetnosti, neodade i fluxusa 1960-ih, koja je nastavljala duhovnu tradiciju dadaizma i Duchampa, nego umjetnostima konstruktivnog pristupa koje su prevladavale na izložbama Novih tendencija.

**16** Iako neki teoretičari smatraju da je pojam avangarde rezerviran isključivo za fenomene ranog 20. stoljeća (usp. Bürger, 2007: 24), Denegrijeva (2000: 36) nastojanja da obrani "avangardnost" Novih tendencija zahvaljujući njihovu opozicijskom karakteru tržištu, ideologiji i intencijama pokreta mogu se preslikati i na koncepte antifilma. Uz svoju naklonjenost tehnologiji kao sredstvu spoznavanja, antifilm je, naime, nastao u okviru Kinokluba

Zagreb, svojevrsnog ekstrainstitucionalnog mesta, a "proizvodi" koji su onde nastajali nisu imali inherentno tržišne karakteristike robe, već se radilo o objektima nastalima iz ljubavi prema filmu i istraživanju. Ova ih karakteristika odvaja od primjerice filmova Mladena Stilinovića, koje je autor radio s namjerom da ih plasira na umjetničko tržište i od njih odustao kada je shvatio da se eksperimentalni film "ne može profesionalizirati". (Ožegović, 2008)

Pritom, na prvoj izložbi Novih tendencija koja je vjerojatno imala najveći utjecaj na Pansinijeve koncepcije antifilma “prevladava više spiritualna, metafizička, reduktivna umjetnost, umjetnost koncentracije ali i meditacije, nego čisto konstruktivna umjetnost, pogotovo ne optička i lumenokinetička umjetnost, s kojom se često sasvim netočno poistovjećuje cijelokupna problematika pokreta Novih tendencija” (Denegri, 2000: 217). Budući da će Stojanović kao ključnu prepoznati upravo metafizičku dimenziju filma fiksacije kao odvjetka/idejnog destilata antifilma, o čemu će više riječi biti kasnije, ovu je Denegrijevu opasku važno istaknuti kada se govori o utjecaju koji su Nove tendencije i umjetnosti konstruktivnog pristupa imale na GEFF i antifilm.

I pored ove Denegrijeve tvrdnje, razloge u korist konceptualne umjetnosti nasuprot umjetnosti konstruktivnog pristupa (ali i nasuprot antiromana te antiteatra), moguće je pronaći u imenima koje Pansini u Knjizi GEFFa navodi kao svoje duhovne i intelektualne poticaje (Morellet, dadaizam), u tehnikama koje su primjenjivali na svoje radove (slučaj) i u samoj izvedbenosti rada-va nastalih bilo u okviru ovog festivala – Pansinijeva *Scusa signorina* – ili kao izravan (parodiski) odgovor na njegovo postojanje i pojavu antifilma – *Kariokineza* Zlatka Heidlera (1965) i *Termiti* Milana Šameca (1963).

Autor kojega Pansini na razgovorima u nekoliko navrata spominje i citira jest francuski slikar François Morellet (usp. Pansini, 1967a: 14–18, 41–42), za kojega McEvilley (2005: 138) tvrdi da je svojim radom “zaobišao, ili preskočio, gesturalni period apstraktnog ekspresionizma i ušao izravno u svijet geometrijske apstrakcije koji će tek nastati, a koji je svojim naglaskom na spoznavanju, vodio do minimalizma i kroz njega do konceptualne umjetnosti”. McEvilley ističe da je upravo Morellet karika između europske tradicije geometrijske apstrakcije (u koju spada i Maljević na kojega se Pansini također izravno poziva) i konceptualne umjetnosti (ibid.). Morellet je održao u Zagrebu izložbu u ožujku 1962., točno za vrijeme prvih triju razgovora na kojima se konceptualizirala ideja antifilma (razgovori su vođeni u travnju i svibnju 1962. te u veljači 1963), na kojoj je bio i Pansini,<sup>17</sup> da bi potom u prilog antifilmu izjavio: “(...) smatram da je za filmaša korisnije poći na izložbu Moreleta nego poći u kinoteku pogledati neki film.” (Pansini, 1967a: 14) No čini se da nije toliko sama forma geometrijske apstrakcije ta koja povezuje Pansinijeva shvaćanja s Morelletom, odnosno konceptualnom i antiumjetnošću, već ovaj segment koji naglašava McEvilley, a koji se tiče spoznavanja. Antiumjetnost kao spoznavanje, prema mišljenju ovog američkog teoretičara umjetnosti, zapravo je oblik umjetnosti koji je svoje povijesne sprege s religijom odbacio, odnosno zamjenio ih onima sa znanošću (usp. McEvilley, 2005: 77–86).

Pritom se u konceptualnoj umjetnosti “značenja projiciraju na svijet sirove informacije, i nisu mu inherentna”<sup>18</sup> (ibid., 90), dok je ona sama svojevrsna epistemologija (ibid., 100) koju obilježavaju znanstveno-tehnološki kritički i analitički postupci (usp. ibid., 86). Zanimljivo je pritom da američka teoretičarka eksperimentalnoga filma Annette Michelson strukturalni film naziva “epistemološkim” (prema Rees, 2007: 72), a upravo ta početna GEFF-ovska struja zagrebačkog

<sup>17</sup> Možda čak i na samom otvorenju, kako se vidi na fotografiji u Denegrijevu knjizi iz 2000 (str. 234).

<sup>18</sup> “Pomalo dolazimo do svijesti da ničija ‘istina’ ne postoji, i da nikoga ne treba terorizirati svojom ‘istinom’,” reči će Pansini (1967a: 65). Ovakav je stav zapravo sličan teorijama geštalt-psihologije na koje se Pansini poziva u Knjizi GEFFa, a indeterminizam i

relativizacija istine mogu se povezati s dominantnim strujanjima u književnoj teoriji, kao što su ideja otvorenog djela Umberta Eca, i preispitivanje autora Barthesa i Foucaulta. Oslonac za te tvrdnje Pansini nalazi u razmišljanjima fizičara i filozofa kao što je Ernst Mach. (usp. Pansini, 1967a: 69)



Otvaranje izložbe Françoisa Morelleta u Studiju G, Salon Shira, Zagreb 1962. S lijeva na desno, okrenuti prema snimatelju: Josip Vaništa (sa šeširom), Mihovil Pansini, Matko Meštrović, François Morellet (u profilu). Fotografija iz knjige *Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat 51 i Nove tendencije* Jerka Denegrija (2000).

eksperimentalnoga filma, koju je Dušan Stojanović nazvao filmom fiksacije, sa strukturalnim filmom dijeli određene karakteristike, odnosno može se smatrati podvrstom strukturalnoga filma.

Sve će ove karakteristike iskazivati Pansini u svojim stavovima izgovorenima u Kinoklubu Zagreb, čineći pritom kameru (ili čak u najradikalnijem slučaju samu filmsku gestu, film drugim sredstvima) onim spoznajnim aparatom kroz koji čovjek kao medij može djelovati i spoznavati svijet oko sebe. U kinoklupskim će razgovorima zagovarati povezanost forme i duha vremena, pa bi se moglo zaključiti da čovjek kroz sebe reflektira svoje doba (Pansini, 1967a: 29), i zahtijevati, ili barem očekivati, od kamere i filmske vrpce da nas dovede do (samo)spoznaje. Forma tako, primjećuje diskutant Stipčević, postaje oblik nove spoznaje o svijetu, a sama spoznaja postaje njen – sadržaj (*ibid.*).

Dosljednost prethodno navedenih shvaćanja potvrđuje Pansini gotovo 20 godina kasnije u intervjuu Miloju Radakoviću: "Umjetnost je ta koja bi morala dovesti do samospoznaje i nekih otkrića važnijih od onih znanstvenih. Ja spadam u one koji tako misle." (Radaković, 1984: 25) Pansini će stoga i napominjati da kadrove-slike treba oslobođiti značenja i veza, i istraživati njihovu snagu djelovanja i vrijednost (Pansini, 1967a: 47), a upravo će i za Morelleta McEvilley (2005: 142) istaknuti kako je svojim galerijskim djelima autor u vizualnom smislu zašao u istraživanje spoznavanja. Kroz slično će istraživanje ontologije filma i slike antifilmovi koji su kružili oko Pansinijeve orbite tako krenuti i u potragu za transcendentnim vrijednostima stvarnosti (usp. Stojanović, 1998: 77).

Prevratnički i avangardno-konceptualni karakter antifilma pritom potvrđuje i njegova duhovna veza s dadaizmom, jer Pansini otvoreno poziva na proizvodnju dada-filmova kako bi se oduprlo (nepostojećoj) tradiciji (Pansini, 1967a: 41), naglašavajući njihov anarhistički karakter i ponajprije vrijednost njihove geste, odnosno oživljavalачke akcije (*ibid.*, 37). "Treba oderati staru kožu. Nakon toga ćemo dobiti novu kožu ili ćemo umrijeti", reći će Pansini u trećem razgovoru vođenom 1962 (*ibid.*, 37), a gotovo slična će rečenica protokonceptualista i jednog od članova pokreta arte povera Pieroa Manzonija biti objavljena u katalogu izložbe Nova tendencija 3, 1965: "Ne možemo se odvojiti od zemlje trčeći ili skačući; potrebna su krila; promjene nisu dostatne,

preobražaj mora biti potpun.” (prema Denegri, 2000: 233)<sup>19</sup> Manzoni je pritom u svom radu bio, kako navodi Denegri (2000: 346), potaknut radovima Yvesa Kleina, jednoga od ključnih protokonceptualističkih umjetnika, sprega s kojim je vjerojatno utjecala i na članove grupe Gorgona koji su djelovali u prvoj polovini 1960-ih u Zagrebu. Jedan od njih, poznati hrvatski likovni kritičar Radoslav Putar, koji se kretao u krugu Mihovila Pansinija, bio je i jedan od članova ocjenjivačkoga suda GEFF-a 1963 (uz redatelja Vatroslava Mimicu, arhitekta Vjenceslava Richtera, kazališnoga redatelja Mladena Škiljana, slikara Miću Popovića i novinara Slobodana Novakovića).

Iako u čitanjima *Knjige GEFFa* nisam primijetila da Pansini to eksplicitno navodi, Gorgona je između 1961. i 1966. izdavala svoj antičasopis, što je nemoguće ne dovesti u izravnu vezu s Pansinijevim (odnosno Kobijinim) antifilmom. Naprotiv, Davor Matičević (2011: 108) u svom eseju o Gorgoni ističe kako je Pansini upravo zahvaljujući kontaktima s gorgonašima “razv[i]o” svijest o suvremenom autorskom filmu – nazivajući ga također antifilmom” te GEFF određuje kao festival avangardnog eksperimentalnoga filma, ističući kako je ovaj filmsko-umjetnički neksus omogućio razvoj konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji 1970-ih.

To svjedoči daleko više o vezi konceptualne umjetnosti i antiumjetnosti s antifilmom nego s umjetnostima konstruktivnog pristupa, također zahvaljujući Pansinijevu pozivanju na dadu koje je duhovno ozračje utjecalo i na Duchampovu konceptualizaciju antiumjetnosti 1912. i 1913. (usp. McEvilley, 2005: 18) Izvedbene je, pak, aspekte Pansini mogao baštiniti od Johna Cagea i Anne Halprin,<sup>20</sup> na čije citate upućuje u tekstu “Što je antifilm” (Pansini, 1967b: 84), a riječ je o kolopletu utjecaja i teorijskih nijansi koje su se zavrtjeli umjetničkim poljem 1960-ih, obilježenih ponovnim otkrivanjem Marcela Duchampa koji je preselio u Ameriku (“dada antiart”, izjavio je Duchamp u jednom intervjuu 1963. plasiravši sintagmu u umjetničku sferu), i kojih je antiumjetnička kulminacija bila upravo u konceptualnoj umjetnosti i umjetnosti performansa (McEvilley, 2005: 18).

### 3.2. Antifilm kao *objet provocateur*

Do koje se mijere antifilm kao oblik alternativnoga/nekonvencionalnoga/eksperimentalnoga filma može dovesti u vezu s konceptualnom umjetnošću? Pišući o odnosu Situacionističke internacionalne i konceptualne umjetnosti, Peter Wollen (1999: 29) tek u jednom trenutku naglašava da je sasvim moguće promatrati strukturalne filmove Michaela Snowa ili Holisa Framptona kao filmske pandane (*analogues*) konceptualnoj umjetnosti, dok Hrvoje Turković (2002) u svojoj tipologiji alternacija u eksperimentalnom (alternativnom, avangardnom) filmu kao jedan od tipova predlaže konceptualistički film i vezuje ga, odnosno suprotstavlja materijalnomu. Konceptualnost je, prema Turkoviću, utemeljena na izvedbenoj zamisli autora dok je sama izvedba sekundarna, i u kontekstu ove grupe Turković spominje Petekovo *Sretanje* (1964) kao primjer materijalnog i Gotovčev *Pravac* (1964) kao primjer konceptualističkoga filma. Međutim, Turković (nigdje) ne spominje Pansinijev film *Scusa signorina* (1963), paradigmatski primjer hrvatskog eksperimentalnog

<sup>19</sup> U pitanju je Manzonijev tekst iz 1960. “Slobodne dimenzije”. Je li riječ o slučajnosti ili je Pansini već u to doba (1962) znao za te konkretnе Manzonijeve stavove, u ovom mi trenutku nije poznato. Međutim, isto je tako važno napomenuti da je, iako su se razgovori i festival održavali početkom 1960-ih, *Knjiga GEFFa* objavljena tek 1967. godine.

<sup>20</sup> Halprin i Cage gostovali su u to doba na Muzičkome bijenalu Zagreb. Halprin 10. i 11. svibnja 1963. u Zagrebačkom pionirskom kazalištu izvedbom *Stolica s pet nogu*, a John Cage u pratnji solista Davida Tudora ravnao je u koncertnoj dvorani Istra u ponoć 11. svibnja Instrumentalnim ansamblom MBZ-a.



Prizor iz filma  
*Scusa signorina*  
(Mihovil  
Pansini, 1963)

filma koji bi se mogao svrstati i u konceptualnu umjetnost temeljem autorske namjere, ali i izvedbenošću samog čina snimanja.

Najreprezentativniji bi se antifilmovi, kao što su Pansinijevi *Scusa signorina* i *K3 – čisto nebo bez oblaka* (1963), ili *Kariokineza* (1965) Zlatka Heidlera i *Termiti* (1963) Milana Šameca mogli usporediti s „provokatorskim objektima“ (*objets provocateurs*), za koje McEvilley (2005: 88–89) piše da su karakterizirali futurizam, Dadu i Duchampa te kasniju konceptualnu umjetnost u svojoj „neuračunljivoj“ verziji, a kojih je svrha u suštini bila razbiti estetske navike gledatelja i pokazati da je riječ o mehaničkom ponavljanju usvojenih obrazaca. Bilo da se radilo o ozbilnjom pokušaju provokacije – kao u slučaju Pansinijevih dvaju filmova *K3* i *Scusa signorina* – ili kao provokaciji njegovih ozbiljnih pokušaja – što su činili autori *Termita* i *Kariokineze* – u oba slučaja čini se da je moguće tvrditi kako su ovi filmovi ponajprije protokonceptualni provokatori objekti, a potom i eksperimentalni filmovi.

Jednu stvar ipak vrijedi napomenuti, koja bi mogla pomoći u dubljem razumijevanju Pansinijeva shvaćanja antifilma i njegovu razlikovanju od ostalih antiumjetnosti toga doba (kao što su Nove tendencije, Mangelosova antiinstitucionalna gesta, Kniferove antislike, ili antiradovi Gorgone), možda i slijedom logike jer se radilo o a) drugačijim medijima, i b) drugačijoj podlozi/kontekstu iz kojeg su te antigeste izašle, buneći se protiv različitih stvari. Riječ je, naime, o načinu na koji Stan Brakhage pojašnjava razliku između op arta (koji je bio prisutan i na kasnijim Novim tendencijama) i onoga što je on pokušavao napraviti u seriji filmova *Scenes from Under Childhood* (1967–70), a što mi se u ovom trenutku čini bliskim Pansinijevim promišljanjima koja stoje u pozadini njegovih shvaćanja antifilma.

PETRA BELC:  
MIHOVIL  
PANSINI I  
ANTIFILM  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

[O]vaj postupak je zapravo suprotan PRETpostavkama OP ART-a (kojemu smatram da je namjera ostaviti učinak na gledaoca, njegova težnja je pokušati izvesti, da tako kažem, učinak koji je i samo djelo – on mora biti optički zbumjen, takoreći, kako bi djelo moglo postojati) jer se ja naprsto bavim procesom koji je oduvijek toliko prirodno prisutan da su njegovi učinci jednostavno previđeni: a to je da se svjetlo uobličava u živčanim završecima i oblikovano JE, sukladno onome što zovemo komunikacijom, putem fiziološkog odnosa/povezanosti,

istaknuo je Brakhage u pismu Michaelu McClureu (prema Sitney, 1978: 213–214). Drugim riječima, Brakhage u ovom slučaju tematizira nulti ili temeljni trenutak percpepcije i način na koji se slika/misao oblikuje u našem umu zahvaljujući prolasku svjetlosti kroz oko, a Sitney njegova teoretiziranja tumači kao pokušaje razumijevanja kognicije osjeta i percepcije, čemu je inače bliska razvojna psihologija. (ibid.)

Iz onoga što Pansini govori čini se da je njegova namjera u međuigri antifilm – gledatelj bila na neki način prenijeti emociju, njenim skrivanjem ili razaranjem, a u pozadini čega kao da se skrivalo traženje novih oblika spoznaje. “[P]rocesualnost unutar vremenske strukture filmske iluzije pokreta” (ibid.) mogla bi ujedno biti i gestualna procesualnost Pansinijevih (ali i ostalih nabrojenih) filmova, kojom se on u ovoj izvedbi filma i sebe u filmu nastoji ipak približiti, kako kolegama tako i publici, ali i pokrenuti neke važne spoznajne procese.

#### **4. “Kinematicnost” filma i biološka uvjetovanost gledatelja – estetsko je erotsko**

Ovo kratko poglavlje posvetit će glavnim strujama koje karakteriziraju teorijske aspekte Pansinijeva shvaćanja filma u kontekstu sprege čovjekove psihofizičke uvjetovanosti i filma – kao smjernice za daljnja istraživanja. Ovaj aspekt esencijalizacije Pansinija pritom ujedno stavlja i na izrazito patrijarhalnu poziciju u shvaćanju ženskoga filmskoga stvaralaštva, ali i pozicije žene uopće.

Pansini je, međutim, u svojim objavljenim tekstovima snažno zagovarao ideju čovjekove biološke uvjetovanosti, kako pri djelovanju tako i pri gledanju (filmova), do čega je nesumnjivo došao zahvaljujući svojoj struci “ušnog lekara”, kako ga je zvao Marko Babac. Poznavanje medicine, audiolije i vestibulologije, čini se, kao da mu je otvorilo vrata razumijevanju filma na način na koji je to činio primjerice Rudolf Arnheim, pri čemu se Pansini izravno pozivao na geštaltistički pristup u shvaćanju suvremene umjetnosti. “Antifilm se zadovoljio primenom geštalta u postupku stvaranja i psihoanalize u postupku ispitivanja doživljaja (...”, napomenuo je Dušan Stojanović još 1966. godine u *Filmskom biltenu* (Stojanović, 2013: 218).

Kako ističe Dudley Andrew (1984: 20), u slučaju geštalta riječ je o inzistiranju na konstruktivnoj nasuprot receptivne funkcije oka, i u nekom misaono-teorijskom skoku ta bi činjenica ipak povezivala Pansinijeva shvaćanja s umjetnostima konstruktivnog pristupa. No s obzirom na različite logike funkcioniranja tih dvaju medija (film i slikarstvo), riječ je o teorijskom rukavcu koji bi trebalo detaljnije istražiti. S obzirom na to da se antifilm bavio vizualnim istraživanjima i ispitivanjima, te se Pansini (1968: 64) poigravao i idejom participativne umjetnosti, moglo bi se njegova nastojanja da pokrene eksperimentalni centar za istraživački rad usporediti i s francuskom grupom GRAV – Groupe de Recherche d’Art Visuel, koje su članovi bili ujedno i sudionici prve izložbe Novih tendencija. Njihove su težnje bile puno šire od istraživanja isključivo vizualnih pojava i zatalizile su u sferu participativne umjetnosti, a s obzirom na opseg Pansinijevih npora da amateri izvuče iz podrumskih prostorija Kinokluba Zagreb i aktivnosti kojima su ti napor rezultirali, samo ovoj usporedbi mogao bi biti posvećen zaseban rad.

U petom razgovoru u Knjizi GEFFa, Pansini dijalog otvara opsežnim citatima Dzige Vertova, odnosno njegova članka "Kino-oko"<sup>21</sup> naglašavajući da su određeni aspekti njegove misli i nakon 40 godina još uvijek aktualni, te pritom u diskusiju uvodi geštalt-psihologiju s kojom povezuje Vertovljeve koncepte kino-oko. Sve ovo, naravno, kako bi otvorio još jedno moguće polje istraživanja za antifilm, koji sudionici razgovora okupljeni u Kinoklubu Zagreb nastoje konceptualizirati.

*Naziv je od Eherenfelsa. Radi se o tome da različiti podražaji mogu postići isti efekt. (...) To što u opažanju ostaje isto, bez obzira na različitost sastavnih elemenata, zove se Gestaltqualität (gestalt znači oblik, formu, lik). (...) Podražaj se mijenja, a efekt oblika ostaje isti.*

(Pansini, 1967a: 69)

Pritom uz Vertova Pansini citira i fizičara Ernsta Macha, te švicarskoga grafičkoga dizajnera Karla Gerstnera, kasnijeg autora teksta "Qu'est-ce que la Nouvelle Tendance", objavljenog u katalogu posvećenom pariškoj izložbi Novih tendencija *Propositions visuelles du mouvement international/Nouvelle Tendance*, održanoj u travnju/svibnju u pariškome Musée des arts décoratifs, i jednog od autora koji su izlagali na prvoj izložbi Novih tendencija u Zagrebu 1961, što samo govori o širini njegove misli kojom je hranio svoje teorijske spekulacije. U kontekstu filma ali i estetičke psihologije (psihološke estetike?) vizualnih umjetnosti u cjelini, međutim, možda najpoznatije ime koje se vezuje uz geštalt-psihologiju jest ono njemačkoga teoretičara vizualnih umjetnosti Rudolfa Arnheima, kojega Pansini, doduše, ne spominje izričito.

U svojoj knjizi *Film kao umjetnost* (1962) Arnheim<sup>22</sup> iznosi teorije filma utemeljene na tada razvijanoj geštalt-teoriji, koju su na Psihološkom institutu Berlinskoga sveučilišta u doba kada je on ondje studirao razvijali Max Wertheimer i Wolfgang Köhler (Arnheim, 1962: 4–5). Osnovna ideja geštalt-psihologije jest ljudska sposobnost stvaralaštva, to jest njegova organizacija sirovog materijala u smislene oblike – kako to formulira Fritz Perls u knjizi *Geštaltistički pristup psihoterapiji*: "Prvobitno, ovo je shvatanje razradila jedna skupina nemačkih psihologa koja je istraživala ovo područje opažanja, i pokazala da čovek ne opaža stvari kao nepovezane zasebnosti, već ih, kroz proces opažanja, organizuje u smisaone celine." (Perls, 1983: 36)

Arnheimovo shvaćanje percepcije, odnosno njene posljedične organizacije onoga što vidimo u značenjski smislenu cjelinu svoje temelje ima u stvaralačkoj organizaciji sirova senzornog materijala, a najvažniji je segment njegove analize u kontekstu filma kadar kao pokretna fotografска snimka (usp. Stojanović, 1991: 15). Slika je čisto vizualni fenomen, ona stvara "optičku situaciju koja nije ni literarna ni psihološka", reći će Pansini citirajući francuskog autora kinetičke umjetnosti Joëla Steina iz kataloga prve izložbe Novih tendencija (Pansini, 1967a: 42), naglašavajući u kasnijim razgovorima da mi zapravo očima sliku gledamo kao da je pipamo (ibid., 148), iz čega će izvesti i tezu o prenošenju emocija putem linija, ali i naglasiti da film nije samo slika već da on u sebi obuhvaća mnogobrojne komponente (pokret, zvuk, prostor, vrijeme, uzročnost), koje treba u svakoj analizi uzimati u obzir (usp. Radaković, 1984: 16–21). Ideje nagonskog ponašanja i biološke programiranosti čovjeka iznijet će u razgovorima s Milojem Radakovićem (ibid., 15–16), a značaj

PETRA BELC:

MIHOVIL

PANSINI I

ANTIFILM

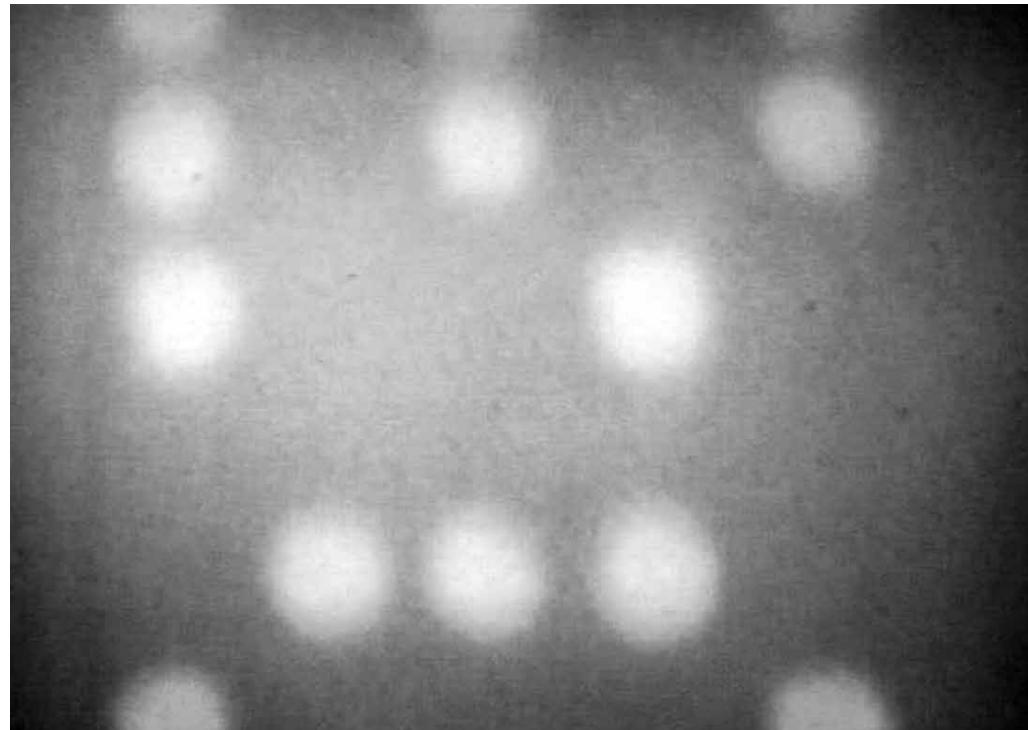
HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**21** Koji je, kako kaže u razgovoru, objavljen "neki dan" u reviji *Danas*, što govori o senzibilitetu domaćeg tiska za filmska pitanja.

**22** Čitateljima Peterlićeve knjige *Osnove teorije filma* (1982/2000) neke od Arnheimovih teorija moguće bi biti dobro poznate.



K3 – čisto  
nebo bez  
oblaka (Mihovil  
Pansini, 1963)

čovjekova motoričkoga i živčanoga sustava te kozmičkog uma<sup>23</sup> za stvaranje i razumijevanje filma kratko će obrazložiti u tekstovima “Linija i pokret, prostor i vrijeme” (1979) i “Prostorna konstrukcija djela” (1984), objavljenima u knjižici *Pansini Antifilm* (Radaković, 1984: 19–20).

Arnheimovo korištenje geštalt-psihologije u pisanju o filmu moglo bi se smatrati pretečom Bordwellove upotrebe kognitivne psihologije u filmologiji,<sup>24</sup> i u tom smislu Mihovil Pansini svojim bi shvaćanjima filmske umjetnosti mogao biti jedan od pionira filmskoga kognitivizma u Hrvatskoj (a moguće i u Jugoslaviji). Srećom, u njegovim teoretiziranjima o filmu postoji i dovoljno spekulativne mistifikacije – “K3 (Čisto nebo bez oblaka) pokazuje kako film očišćen, reduciran, obezfilmljen ostaje neuništiv, kako bez svih elemenata ‘filmskog jezika’ ne gubi svoja *magično-emocionalno-estetska svojstva* [kurziv P. B.]” (Radaković, 1984: 44). Ova izjava mogla bi ga smjestiti u polje eksperimenta i avangarde, čiji stvaraoci djelima često pristupaju s ovim neobjasnjivim viškom značenja. Pansini s jedne strane polazi od biološke/fiziološke uvjetovanosti čovjeka, odnosno njegova “biološkog programa”, ističući kinematičnost kao neuralni element (Radaković, 1984:

**23** O stvaranju filma, Pansini kaže: “Postupak može biti dijelom racionalan, što uglavnom pripada naučnom i smišljenom, a dijelom iracionalan, što zapravo znači iracionalno racionalan (nesvesno znanje logički radi iz svih zapretenih znanja, iz senzibilitet i emocionalnosti, psihofiziološki i biološki te kao kozmički um koji se iskazuju [sic] kroz ljudsku osobu).” (Radaković, 1984: 19)

**24** Krešimir Purgar u skripti tekstova posvećenih estetici ističe da je kognitivizam za Bordwella ono što su za Arnheima bili geštalt-psihologija, a za Ejzenštajna sovjetska biomehanika i refleksologija (str. 140).

15–16), dok s druge strane naglašava važnost čovjekova iskustva pri percepciji filmskoga događaja (ibid., 19), te uz razum ističe i osjećaje kao važnu komponentnu pri stvaranju filma (ibid., 16). No oboje (razum i osjećaji) svoje temelje za Pansinija imaju u biološkome.

Strukturalno tijelo filma gledat će stoga Pansini kroz čovjekov psihofizički sustav – “[k]onstrukcija elemenata i cjeline sastavlja se i odnosi se među sobom kao stanice, organi i organizam živog bića (kadar, sekvenca, film) u kojem stalno postoji dvostruki odnos i odnos svega sa svim” (ibid., 19) – te zaključiti da su emocije “vezane uz sporije biološke procese, [te je] u nekim situacijama dugi kadar gotovo neophodan” (ibid., 16). Ta će biološka uvjetovanost Pansinija nagnati i da konceptualizira ideju umjetnika kao medija (ibid., 15, 23) sa svojim iracionalnim stvaralačkim aspektom (koji naziva još i inspiracijom, gdje je riječ o provali nesvesnoga), ponajprije zbog tolikih stvari koje uvjetuju naše ponašanje i reakcije. Pritom se Pansini poziva na biološki ugrađene refleksje, znanja o kojima crpi istražujući polje vlastite liječničke struke.<sup>25</sup> (ibid., 15).

Ovo će ga shvaćanje ujedno svrstati i na poziciju tvrdog esencijalizma, iz koje izviru korijeni patrijarhata; govoreći o povezanosti svoje liječničke struke s redateljskom praksom, sebe će Pansini poistovjetiti s lovcem – koji kao redatelj lovi kamerom, kao lovac lovi zvijer, dok kao liječnik lovi bolest – i reći: “Ova sličnost, po mojemu, ne proističe zapravo iz medicine, već iz nečeg starijeg, iz jednog lovačkog instinkta. Opet bismo se mogli upitati i zašto muškarci snimaju, a zašto žene ne snimaju...” (ibid., 51–52) Ovakvo svođenje ženskoga djelovanja na biološku uvjetovanost i bit ispravno se uvidjelo i odavno potvrdilo kao historijski temelj muške opresije, i nešto je protiv čega su se feministkinje oštro pobunile još sredinom prošloga stoljeća. Ideja iracionalnoga, nesvesnoga i biološki programiranoga koje čovjeku omogućuje da djeluje stvaralački također će poslužiti da se umanje stvaralački dosezi gotovo jedine žene eksperimentatorice u Kinoklubu Zagreb 1960-ih i 1970-ih – Tatjane Ivančić. “...to je Ivančićeva snimila jedan takav film, ali nije znala što snima, i ne mora znati. Autor ne mora biti svjestan što radi, on može biti samo medij...” reći će Pansini (ibid., 23). Ova tvrdnja otvara veliko polje pitanja autorske samosvjести, što će Pansini isticati i u kasnijim tekstovima (primjerice o Peteku, usp. Pansini, 2003: 7) pa je riječ o još jednom teorijskom rukavcu koji bi trebalo dodatno istražiti.

No upravo će ta ideja autora kao provodnika “kozmičkog uma” omogućiti Pansiniju formulaciju samospoznaje kao jednog od aspekata antifilma, i to ponajprije s pomoću kamere iz modernističke jednačbe zbroja umjetnosti i znanosti: “ako smo rekli, idemo upotrebiti kameru bez čovjeka, onda smo upotrebili kameru i kao jednu mogućnost da se svjet samospozna” (Radaković, 1984: 22). Pansini pritom vjerojatno misli na film *Scusa signorina*, koji u ovom kontekstu može podsjećati na automatsko pisanje nadrealista, pogotovo ako kameru shvatimo u Astrucovu smislu. No povjerenje u moć kamere da nam otkrije nešto što sami nismo u stanju spoznati/shvatiti, da bude oruđe naše samospoznaje, podsjeća i na teorije Jeana Epsteina koje je razvio pred kraj života, o filmu kao inteligentnom mehanizmu i animističkoj mašineriji (a koje se i citiraju u festivalskoj dokumentaciji s GEFF-a 1965), koja prima osjećaje i omogućava nov način razmišljanja (usp. Aumont, 2006: 36–37). Epstein pritom, kako piše Aumont, izjednačava inteligenciju s mehanizmom, te strojevinama predviđa mogućnost da zamijene njeno mjesto. Ovo je blisko mogućnostima koje Pansini pripisuje filmskoj kameri – “(...) idem pokazati poštovanje kamери, камера

PETRA BELC:

MIHOVIL

PANSINI I

ANTIFILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**25** Za detalje Pansinijeve liječničke i zdravstvene karijere te pregled polja medicinskih interesa vidjeti članak Duška Popovića (2003) “Prof. dr. sc. Mihovil

Pansini: predani istraživač slušne i gorovne percepcije i majstor eksperimentalnog filma”.

može napraviti film, [mi] smo pomoćnici kamere (...)”, reći će Pansini (Radaković, 1984: 13) – kao sredstvu samospoznanje, a ova se ova shvaćanja zapravo nalaze na tragu kognitivističke teorije koja se – barem jedan njen odvjetak – nadahnjuje umjetnom inteligencijom i procese uma doživljava analognima računalnom programiranju (Bordwell, 1999: 9).

U cijeloj će knjizi pritom Pansini isticati emociju i emocionalni aspekt stvaralaštva kao važnu dimenziju kako proizvodnje tako i recepcije filma. Američki teoretičar filma Carl Plantinga (1999: 41) također naglašava važnost emocija u konstrukciji, odnosno recepciji filmskoga djela te također tvrdi da su one tjelesne naravi i smatra da moraju biti i sociokulturno pojašnjene (ibid., 45). Njihovu poziciju u razmjeni iskustva film – gledatelj ponajprije vidi u “scenariju narrativne paradigmе”, jer smatra da se emocije (...) doživljavaju narrativno, kao posljedice zbivanja koja se događaju kronološki” (ibid., 42), i to u prvom redu preko identifikacije s likom/likovima. Pansinijeva će shvaćanja emocije u filmu biti, međutim, vezana za vrijeme – dugi kadar omogućava biološkomu procesu koji uzrokuje emociju da se ona odvije – te za same linije, koje su također vremenski pokret, i koje na gledatelja prenose duševna stanja autora koji ih je načinio (Radaković, 1984: 16, 21).

Jedan od ključnih prenositelja emocije pritom je oko, koje mišićnim osjetom – mišićni osjet pokreta za Pansiniju je jedan od glavnih nositelja emocionalnosti – može upiti podsvjesno izraženu emocionalnost (ibid., 20). No Pansini pri razmišljanjima o filmu uzima u obzir njegovu totalnost – predmete, prostor, vrijeme, uzročnost – i naglašavajući spoznajnu dimenziju senzomotoričkog čina, govori o filmskom događaju (ibid., 19). Kinetički elementi u filmu u stanju su pogoditi neke predilekcije u čovjeku, te u toj sinkronizaciji gledatelja i gledanoga dolazi do razmijene i prijenosa (značenja i emocija).

Naposljetku, film je za Pansinija i neraskidivo povezan s erotskim. On je vojerski i erotski čin.

*Ako se govori o seksualnosti, zapravo se govori o nečem nagonskom, a ako se govori o nagonskom, onda se govori o osnovama filma, jer u filmu ima nečega nagonskoga i nečega iracionalnoga, što ne poznajemo. Ima u nagonskome nečega što zapravo znači biološko i životno, i tu bi onda morala biti veza sa filmom.*

(Radaković, 1984: 49)

Estetski doživljaj tako postaje blizak erotskomu, a ta su shvaćanja na tragu ideja Susan Sontag koje iznosi u eseju “Protiv interpretacije” (1966), kada umjesto hermeneutike zahtijeva erotiku umjetnosti, ili Nicole Brenez (2008) koja u svom videoesisu ističe kako je početak filma *Kraj samog sinjeg mora* (*У самого синего моря*, 1936) ruskog redatelja Borisa Barneta francuskom filmskom teoretičaru i kustosu Dominiqueu Pañiu “uvijek izazivao erekciju”.

U kontekstu istraživačke misije antifilma ove se Pansinijeve teorije o percepciji, filmskom prostoru i vremenu čine posve opravdanima. No ne funkcioniра li eksperimentalni/alternativni film ponajprije na povjerenju/paktu između gledatelja i redatelja? Kako pojašnjava Virginija Brooks u tekstu “Film, percepcija i kognitivna psihologija”:

*Taj nesrazmjer između percipiranog trajanja i zbiljskog trajanja postaje gledateljski neprihvatljiv. Iznimku čini slučaj kad između gledatelja i filmaša postoji prešutan dogovor prema kojemu se od gledatelja podrazumijeva sposobnost da pretpostavi kako mu filmaš s posve određenom svrhom zadržava pogled na statičkom prizoru, te da će tu svrhu moći shvatiti prije nego što film*

završi. Taj dogovor je osobito važan za mnoge avangardne filmove, potom u minimalističkoj umjetnosti, i u plesnim izvedbama u kojima se “ništa” ne događa.

(Brooks, 1999: 31)

Bez obzira na (ne)mogućnosti suvisle primjene kognitivističkih teorija u analizi i interpretaciji eksperimentalnoga filma, prethodno će podcrtavanje emocionalnog aspekta ali i emocionalne investicije u stvaralaštву dovesti i do razjašnjenja antifilma kao redukcije intervencije autora i odbacivanja publike, što se često ističe kao jedna od njegovih karakteristika.

### 5. Redukcija kao “oblačenje”: autor i publika

Prema vlastitu priznanju, Pansini je u svojim filmovima više od svega izražavao vlastito duševno stanje (Radaković, 1984: 14). No upravo će pozicija autora u diskusijama o antifilmu zauzimati posebno mjesto, i mnogima biti povod da antifilm “depersonaliziraju” naglašavanjem da se među ostalim radi(lo) i o redukciji intervencije autora. Kako primjerice piše Ana Janevski (2012: 50–51), “antifilm je zahtijevao višestruke redukcije: redukciju autorove uključenosti u svoje djelo, potom redukciju naracije, filmskih izražajnih sredstava, racionalne metafore, tradicionalne komunikacije s gledaocima, itd.”

No u kojoj se mjeri zaista antifilm, ili barem Mihovil Pansini svojim filmovima iz GEFF-ovske faze, odrekao autorskog glasa kao izraza jednog posebnog emocionalnog stanja? Dva su smjera kojima je moguće krenuti s odgovorom na ovo pitanje; jedan pripada Pansiniju, a drugi teorijskim artikulacijama koje potpisuje poliglosija GEFF-a. Kao što je već istaknuto, antifilm je ponajprije bio povod za diskusiju, i istraživački impuls. Mnoge su se stvari ovdje preispitivale, pa su se tako prirodno preispitivali i trijada autor – djelo – gledatelj. Počnemo li samim Pansinijevim izjavama na temu autora, čini se da je on, uz mnoštvo stranputica, velikim dijelom konzistentan; antifilm je bio izraz njegove nemoći da nađe pravu publiku, odnosno publiku koja mu se neće “rugati i ismejavati” (Radaković, 1984: 15). Radilo se pritom o bijegu od neugode i “duševnog strip-tiza”, kako ga je sam nazvao, što je ujedno značilo i odbacivanje publike koja ga ne prihvata (ali vjerojatno ne i odbacivanje publike kao čimbenika u trijadi autor – djelo – primatelj) tako da bi se moglo zaključiti kako je kod Pansinijevog antifilma riječ zapravo o jednom jakom autorskom stavu.

“Ne da ne želim govoriti o toj emocionalnosti, već je naprosto želim podvući, reći da je važna ona osoba koja govor i koja snima filmove i da to treba gledati kroz nju.” (Radaković, 1984: 22) Na sličnom tragu bio je i Dušan Makavejev još 1963. na Savjetovanju o eksperimentalnom filmu, seriji od tri razgovora organizirana sa zainteresiranom publikom za trajanja prvoga festivala GEFF-a. Nazvao je tada Pansinija antidramskim redateljem, i rekao mu:

Nije tačno da se ti ne baviš govorenjem o sebi. Činjenica je da mi svi govorimo o sebi, pa ne možeš da pobegneš od sebe i nemaš potrebe za to. (...) kad život toliko boli, toliko je neprijatan sавremenом čoveku da mu okrene leđa. Ti mu okrećeš leđa i nećeš da uđeš u njega, ali si ipak svestan da je on tu (...)

(Pansini, 1967a: 153)

PETRA BELC:

MIHOVIL

PANSINI I

ANTIFILM

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Važno je i isticanje otvorenog kraja, ili otvorenog djela, koje je Pansini u to doba zagovarao. Inzistiranje na pluralizmu istine i “nadopunjavanju praznine” koju čini gledatelj odjekuje pos-tmodernističkim i dekonstruktivističkim Pansinijevim stavom: “Pomalo dolazimo do svijesti da

ničija ‘istina’ ne postoji i da nikoga ne treba terorizirati svojom ‘istinom’. Danas svatko radi što hoće.” (Pansini, 1967a: 65) U Knjizi GEFFa također će reći: “Odricanje gledaoca nije apsolutno, kao što i ranije priznavanje gledaoca to nije bilo. Odricanje gledaoca dovodi antifilm s jedne tačke gledišta u absurdan položaj, ali još veće neprilike doživljava djelo koje priznaje gledaoca”, i istaknuti da “(...) gledalac određuje vrijednost djela” (Pansini, 1967b: 82–83).

Pitanje autora u tom bi kontekstu bilo možda čak i zanimljivije usporediti s dominantnim strujanjima toga doba, s idejom otvorenog djela koje je upravo u to vrijeme objavio Umberto Eco (*Opera aperta* ili *Otvoreno djelo*, 1962) – i koja je, kako se čini, ostavila kasnije znatan utjecaj među eksperimentalistima barem beogradskoga kruga – ali i smrću, odnosno radikalnim preispitivanjem autora kako su je nagovijestili Michel Foucault (“Što je autor”, 1969) i Roland Barthes (“Smrt autora”, 1968).

Publika doduše, barem na razgovorima u Kinoklubu Zagreb, diskutantima, ili ponovno – barem Pansiniju – nije bila važna, odnosno stvaralačka energija bila je usmjerena na jedan određeni tip publike. Publika koja je progresivna, otvorena, spremna zajedno s autorima antifilma uskočiti u novi teritorij koji su “anarhistička sloboda dade (...) i likvidacija romantičnih sklonosti” nudili: “Ono protiv čega želim da se borimo jesu filmovi za publiku iz 18. stoljeća. Umjetnost je uvijek bila ispred publike. Umjetnost mora voditi.” (Pansini, 1967a: 39) Iako je možda moguće naći poveznicu između dade i antifilma dublju od ove proklamatorsko-idejne, i ovdje antifilm kao da dosljedno zapada u vlastitu proturječnost. Naime, iako je dada koristila umjetnost kako bi podmetnula nogu suvremenoj, kapitalističkoj buržoaziji, Pansini je ipak – kako se iz tekstova da naslutiti – želio stvarati za ograničeni krug upućene elite.

Doista, kako primjećuje Sava Trifković u razgovoru s Batom Petrovićem, avangarda je intelektualna aktivnost koja se ponajprije mora razumjeti da bi se mogla doživjeti, naglašavajući da je zagrebački krug iz filmova uklonio sve elemente zabavnoga, i da je “GEFF svojom logikom tražio aktivvan odnos gledalaca prema filmskom prizoru. A sve što se dešava na platnu je filmski prizor” (Petrović, 2008: 101). No sumarno, moglo bi se zaključiti da je “odbacivanje publike” bilo poticaj usmjeravanju rada na eksperimentalnom filmu, namijenjen ušima onih koji su u kinoklubovima još uvijek snimali obiteljske move.

Pitanje “odbacivanja” publike u kontekstu antifilma s jedne strane moglo bi pripadati elitizmu visokog modernizma (usp. Šuvaković, 2005: 661) i iako je takav stav u određenom smislu imantan eksperimentalnom filmu kao rodu i umjetničkom opredjeljenju, on je, kako pojašnjava Hrvoje Turković (2009: 100), u jugoslavenskom kontekstu kao motivaciju imao i svoj specifičan političko-kulturološki kontekst obilježen romantičarsko-revolucionarnim shvaćanjima jugoslavenske političke elite. Stoga se, prema Turkoviću, eksperimentalno stvaralaštvo u kontekstu filmskoga modernizma “(...) u socijalističkoj Jugoslaviji artikulira[lo] pod posve osobitim okolnostima koje su ga činile u mnogočemu posebno obilježenim, s osobito komplikiranim statusom u vlastitoj sredini, ali što ga je činilo i izrazito autonomnim u usporedbi sa svjetskim (...)” (ibid., 105).

U prilog ideji da Pansini vjerojatno nikada nije namjeravao odbaciti autora kao ličnost koja izražava svoje unutrašnje, emocionalno stanje svjedoči i njegova želja za isticanjem filmskih i umjetničkih primjera koji pokazuju da se o sebi može govoriti i s pomoću apstraktne umjetnosti (Pansini, 1967a: 17), dok je u intervjuu Miloju Radakoviću svoje eksperimentalne move, umjesto redukcije autora ili autorskog ogoljavanja, nazvao – “oblačenjem” (Radaković, 1984: 15). “Inovacija, znači, nije često bila primaran motiv kod vas, već pre izražavanje sebe”, pitat će ga Radaković. Na što će Pansini odgovoriti potvrđno: “Ja mislim da nije.” (ibid., 14–15) Moglo bi se zaključiti da je čak i ovdje riječ o filmu kao autobiografskoj mogućnosti, mediju samoizražavanja kroz dokida-

nje figuralnosti i narativa, što bi bilo u skladu s duhovnim ozračjem 1960-ih i rapidnim opadanjem religioznosti, odnosno porastom sekularizacije u materijalističko-socijalističkome društvu Jugoslavije. U tom smislu Pansini će u monografiji Kinokluba Zagreb zapisati: “Često sam se pitao zašto se egzistencijalizam javio u Francuskoj i općenito na Zapadu, a morao je biti autohtoni socijalistički proizvod.” (Pansini, 2003: 5)

Minimalizam, fiksacija, strukturalnost, potpuna defiguracija i apstrakcija, ili kako god “monokromatske” Pansinijeve filmove nazvali, možda jesu dokaz redukcije intervencije autora na djelo, ali nikako nisu dokidanje samog autora. Pansini u tom smislu kaže: “Bitan je stav autora: to je stav kontemplacije, a ne stav ekspresije.” (Pansini, 1967b: 81) Ovaj će “zen” pristup stvaralaštву i nagnati Dušana Stojanovića da film fiksacije, kako ga je definirao, metafizički interpretira i odredi kao traganje za dubljim smislim viđenoga “potonuće u prostor-vreme”, ispitivanje “smisla umrtvljenog bitisanja”, “prodor duha u materiju”, kao put u transcendentno, “triumf spirituelnog”, i to upravo zahvaljujući “dijalektičk[om] princip[u] što leži u osnovi kinematografa: dinamično u statičnome i obrnuto, apsolutno u relativnome i obrnuto (...).” (Radaković, 1984: 26–27). Na pitanje nije li fiksacija ipak vid redukcije, Pansini će pak odvratiti da nije zgodno uvijek tumačiti ovakve stvari (ibid., 26).

## 6. Zaključak

Na samom kraju, za Pansinija ideja antifilma ne mora se ograničiti na sami film, već slijedom logike da je film integralni dio života, antifilm doista može, da parafraziram naslov četvrtoga festivala GEFF, označavati mogući put u novi humanizam.

*Čovjek može osmisliti svoje postojanje demistificiranjem svijeta u kojem živi. Moramo se osloboditi tradicije ako nas ona sputava. Moramo osloboditi maštu. ANTIFILM ZNAČI OSLOBOĐENJE OD MITOVA, AUTORITETA, OD PRAVILA, ZAKONA I TERORA. Sve su slobode dozvoljene (...)*

zapisao je Pansini početkom 1960-ih (Pansini, 1967b: 82). Revolucionarne zahtjeve koje Pansini postavlja filmu i očekuje od njega zauzvrat, otvarajući pritom mogućnosti filma i kamere kakve dotadašnja jugoslavenska filmska scena nije (pre)poznavala, gotovo da je jedini u to doba shvatio Dušan Stojanović koji je na filmskim savjetovanjima prvog izdanja GEFF-a rekao: “Ovakvo izjednačenje ontološke i estetske egzistencije bilo bi zaista nešto revolucionarno i u istoriji umetnosti i u estetici.” (Pansini, 1967a: 122)

Ishodište analize u idejama Novih tendencija i EXAT-a kao njihovih prethodnika utoliko je možda krivo polazište, već bi se Pansinijev antifilm u kontekstu modernističke umjetnosti u Hrvatskoj 1960-ih prije trebao povezivati s duhovnim ozračjem Gorgone, i njihovim idejama i načinom djelovanja. “Europski intelekt i spiritualni karakter slikarstva”, koje Denegri (2000: 515) ističe iz teksta predgovora izložbi posvećenoj Gorgoni koju je Nena Dimitrijević priredila 1977. i koje naglašava bitnim odrednicama za razumijevanje njihova stvaralaštva, možda bi bile prikladnije i za stvaralaštvo GEFF-a. Ponajviše kada Denegri govori o “mišljenju slike” koje prethodi njihovu radu, i bez kojega ga se ne može razumjeti, prevedemo li to u “mišljenje filma” koje je karakteriziralo pojavu i nastanak antifilma kroz razgovore koje je potaknuo Mihovil Pansini, jasno je da se i u ovom slučaju “komunicira (...) spiritualno, spekulativno, konceptualno, zalazi se u mentalni prostor potpunog konstituiranja, a ne samo izvođenja (...).” (ibid.). Negacija koja karakterizira stvaralaštvo Gorgone prispolobiva je negaciji koju u sebi sadrži antifilm, a to je ponajprije “polemički



Fotokolaž iz knjige *Pansini Antifilm* (1984), urednik Miloje Radaković, grafička urednica Zorica Kijevčanin

naboj usmjeren prema estetskim kriterijima kao svojevrsnim ideoološkim predrasudama (...) legaliziranje greške kao legitimnog i konstitutivnog činioca u umjetničkom postupku” (*ibid.*, 515–520).

Pritom je važno napomenuti i antifilmsko odstupanje od primjerice Gorgone (koja nije imala ništa s geštaltom, kako ističe Denegri) ali i Novih tendencija čiji su sudionici Francois Molnar i François Morellet zapisali da “povjerenje u iracionalno”, “traženje individualizma” i “opredjeljenje djela za individualno vlasništvo imućne klase” pripisuju reakcionarnim tendencijama nasuprot onih progresivnih, kakve karakteriziraju Nove tendencije (Matičević, 2011: 74). Neke od spomenutih reakcionarnih tendencija Pansiniju je zamjerao Tom Gotovac, smatrajući da njegova “medicinarska karijera osporava sve što je radio kao avangardu” (Gilić, 1993: 22), a i sam će Pansini priznati da pri odabiru životnoga poziva nije bio avanturist (Radaković, 1984: 13) niti je u razdoblju stvaranja GEFF-a bilo moguće prepoznati neku dugoročniju kulturnu politiku, pozdravljajući pritom Gotovca kao jedinog profesionalnog neprofesionalca koji je ostao dosljedan vlastitoj stvaralačkoj poziciji (Pansini, 2003: 7).

No bez obzira na ideoološka neslaganja među jednima od najznačajnijih neovangardnih filmskih stvaralaca u Jugoslaviji, neosporna je činjenica da su uzajamnim naporima i entuzijazmom proizveli jedan od ključnih događaja u jugoslavenskoj umjetnosti pokretnih slika. Za razgovore koje su antifilm i Pansini isprovocirali na prvom izdanju GEFF-a u okviru Savjetovanja u eksperimentalnom filmu Dušan Makavejev će zapisati:

85 / 2016

*Usledio je dijalog nečuven dotada u jugoslovenskoj kinematografiji jer su ga vodile strane koje podjednako vole film, slobodne od kastratorskih cenzorsko-političarskih ideja o “društvenoj funkciji” filma, u stvari o nužnosti državističke kontrole.*

(Makavejev, 2013: 237)

U moru citata kojima obiluje ovaj tekst, poslužit će se još samo jednim. U svojoj skromnosti, on može relativizirati sve dosad napisano, a s druge strane jasno svjedoči o (amaterskim, kinoklupskim) uvjetima iz kojih je pokret antifilma nastao kao i onome što zadesi nedovoljno istraženo i nepoznato polje. Radi se o mistifikacijama koje obavijaju Pansinija, GEFF, antifilm i neoavangardno filmsko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1960-ih. Unatoč malim istraživačkim pomacima baštinika kolekcije Kinokluba Zagreb i materijala GEFF-a (često u nejasno selektivnom i za očuvanje filmova dugoročno promašenom smjeru), razdoblje GEFF-a i suvremenog mu alternativnoga filma još uvijek skriva mnoštvo materijala (a vjerojatno i zanimljivih autora) i doista predstavlja uzbudljivo i mistično nacionalno filmsko razdoblje za istraživače:

*I danas mi se dogodi da sretнем neke ljudi koji se sjećaju mojih filmova, pominju ih, i uzimaju se neke rečenice, kao u ovoj knjizi o alternativnom filmu, kao da sada one imaju ne znam kakvo veliko značenje, te Pansini je rekao ovo, ili ono. Nema razloga ni opravdanja da se to na takav način upotrebljava. Svakako mislim da sam imao puno više priznanja nego što sam očekivao, ili što sam zaslужio.* Mihovil Pansini

(Radaković, 1984: 15)

#### LITERATURA

- Arnheim, Rudolf**, 1962, *Šta je film*, Beograd: Narodna knjiga
- Aumont, Jacques**, 2006, *Teorije sineasta*, Beograd: Clio
- Bird, Jon; Newman, Michael**, 1999, *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion Books
- Benčić, Branka**, 2012, "Sve je povezano", u: Fradelić, Suncica (ur.), *Splitska škola filma – 60 godina Kino kluba Split*, Split: Kino klub Split
- Bošnjaković, Mata**, 2013, "Filmovi mlađih autora – polazište za nova istraživanja", *Filmska kultura*, god. 7, br. 116, u: Miltojević, Branislav, (ur.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas XXVI / 1–2, str. 347–354.
- Bordwell, David**, 1999, "Argumenti u prilog kognitivizma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19–20, str. 7–20.
- Brenez, Nicole**, 2008, "By the Bluest of Seas", <<https://www.youtube.com/watch?v=T7ghMxw548w>>, posjet 5. listopada 2015.
- Brooks, Virginia**, 1999, "Film, percepcija i kognitivna psihologija", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19–20, str. 26–37.
- Bürger, Peter**, 2007, *Teorija avangarde*, Zagreb: Antibarbarus, 2007.
- Cubitt, Sean**, 2001, "Preface: The Colour of Time", u: Le Grice, Malcolm, *Experimental Film in the Digital Age*, London: BFI
- Daković, Nevena**, 2003, "The Unfilmable Scenario and Neglected Theory. Yugoslav Avant-Garde Film, 1920–1990", u: Đurić, Dubravka; Šuvaković, Miško (ur.), *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge: MIT Press, str. 466–489.
- Denegri, Jerko**, 2000, *Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat 51 i Nove tendencije*, Zagreb: Horetzky
- Dudley, Andrew**, 1984, *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press
- Franceschi, Branko**, 2003, "Zbirke videoumetnosti u Hrvatskoj", *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 69, str. 10–25.
- Gaal-Holmes, Patti**, 2015, *A History of 1970s Experimental Film: Britain's Decade of Diversity*, London: Palgrave Macmillan
- GEFF 65**, festivalska dokumentacija 1965, nema bibliografskih podataka
- GEFF 69**, festivalska dokumentacija 1970, nema bibliografskih podataka
- Gilić, Nikica**, 1993, "Gotovac Tomislav I. dio", *Kinoteka*, god. 6, br. 39, str. 20–25.

PETRA BELC:

MIHOVIL

PANSINI I

ANTIFILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

- Gilić, Nikica**, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Goulding, Daniel J.**, 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*, Zagreb: VBZ
- Gunning, Tom**, 1986, “The cinema of attraction”, *Wide Angle*, god. 8, br. 3–4.
- Hatfield, Jackie**, 2003, “Expanded Cinema and Narrative: Some Reasons for a Review of the Avant-Garde Debates Around Narrativity”, *Millennium Film Journal*, br. 39–40.
- Janevski, Ana**, 2011, “Kiedy rano otwieram oczy, widzę film. Premiera książek”,  
<https://vimeo.com/28349335>, posjet 14. listopada 2015.
- Janevski, Ana**, 2012, “We Cannot Promise To Do More than Experiment! On Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 60s and 70s by Ana Janevski”, u: Kirn, Gal; Sekulić, Dubravka; Testen, Žiga (ur.), *Surfing the Black: The Yugoslav Black Wave Cinema*, Maastricht: Jan van Eyck Akademie, str. 46–76.
- Jovanović, Jovan**, 1982, “Razgovori o filmovima”, u: Milošević, Miodrag (ur.), *Alternative film 1982*, Beograd: Dom kulture “Studentski grad”
- Jovanović, Jovan**, 2008, “Anti-film’ kao istraživački film”, u: Petrović, Miroslav Bata, *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*, Beograd: Dom kulture “Studentski grad”, str. 30–37.
- Le Grice, Malcolm**, 2001, *Experimental Film in the Digital Age*, London: BFI
- Levi, Pavle**, 2012, *Cinema by Other Means*, New York: Oxford University Press
- Liehm, Antonín; Liehm, Mira**, 2006, *Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*, prevela Maja Ilić, Beograd: Clio
- Luketić, Željko**, 2014, “Genre film festival (GEFF) 1963. – 1969.: Propuštena obljetnica”, *Oris*, br. 86.
- Maciunas George**, 1969, “Some Comments on Structural Film by P. Adams Sitney”, *Film Culture*, br. 47.
- Makavejev, Dušan**, 1970, “Tekst iz filma Vladimira Peteka ‘816 – uski format”, *GEFF* 69, bulletin 1, str. 8.
- Makavejev, Dušan**, 2013, “Antifilm i GEFF – prvi, drugi, treći”, *Gledišta*, br. 1 (1966), u: Miltojević, Branislav (ur.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas XXVI / 1–2, str. 235–245.
- Marcus, Greil**, 1990, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press
- Matičević, Davor**, 2011, *Suvremena umjetnička praksa: ogledi 1971–1993*, Zagreb: Durieux
- McEvilley, Thomas**, 2005, *The Triumph of Anti-art: Conceptual and Performance Art in The Formation of Post-modernism*, Kingston: McPherson & Company
- Miltojević, Branislav**, 2013, “Tomislav Gotovac – čovek za sva vremena!”, *Filaž*, br. 3–4 (2010), u: Miltojević, Branislav, (ur.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas XXVI / 1–2, str. 132–135.
- Muzički biennale Zagreb – “Program (Arhiva 1963)”**  
<http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=blog&id=29&year=1963&lang=hr>, posjet 3. veljače 2016.
- Ožegović, Nina**, 2008, “Mladen Stilinović – europski uspjeh hrvatskog umjetnika anarhistu”, *Nacional*, br. 640, 18. veljače,
- <http://arhiva.nacional.hr/clanak/42845/mladen-stilinovic-europski-uspjeh-hrvatskog-umjetnika-anarhistu>, posjet 19. listopada 2015.
- Pansini, Mihovil (ur.)**, 1967a, *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa
- Pansini, Mihovil**, 1967b, “Što je to antifilm”, u: Pansini, Mihovil (ur.), *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa, str. 81–84.
- Pansini, Mihovil**, 1968, “Kako se razvija sloboda u filmu”, *Sineast*, god. 1, br. 5, str. 63–65.
- Pansini, Mihovil**, 1986, “GEFF”, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 468.
- Pansini, Mihovil**, 2003, “Pet razdoblja kinokluba Zagreb”, u Popović, Duško (ur.), *Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb*, str. 4–9.
- Peče, Miha**, 2010a, “...da je za svetlobo in gibanjem še nekaj drugega...” Pogovor z Vinkom Rozmanom, nekdanjim filmskim amaterjem”, *KINO!*, br. 11–12, str. 199–206.
- Peče, Miha**, 2010b, “Organizirani filmski amaterji (Slovenski filmski amaterizem med 1930 in 1980)”, *KINO!*, br. 11–12, str. 5–88.
- Perls, Frederick S.; Kostić, Mladen; Stakić, Jelena**, 1983, *Geštaltistički pristup psihoterapiji*, Beograd: Vuk Karadžić

- Peterlić, Ante**, 2008, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Petrović, Miroslav Bata**, 2008, *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*, Beograd: Dom kulture "Studentski grad"
- Plantinga, Carl**, 1999, "Osjećaji, spoznaja i moć filmova", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19–20, str. 38–48.
- Popović, Duško**, 2003, "Prof. dr. sc. Mihovil Pansini: predani istraživač slušne i govorne percepcije i majstor eksperimentalnog filma", *MEDiX*, god. 9, br. 50, str. 103–106.
- Purgar, Krešimir**, "Uvod u estetiku. Zbirka tekstova s pitanjima",  
[https://www.academia.edu/8524441/Uvod\\_u\\_estetiku.\\_Zbirka\\_tekstova\\_s\\_pitanjima](https://www.academia.edu/8524441/Uvod_u_estetiku._Zbirka_tekstova_s_pitanjima), posjet 6. veljače 2015.
- Radaković, Miloje (ur.)**, 1984, *Pansini Antifilm*, Beograd: Dom kulture "Studentski grad"
- Rees, Alan Leonard**, 2007, *A History of Experimental Film and Video: from Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London: British Film Institute
- Sitney, Adams P.**, 1978, "Autobiography in Avant-Garde Film", u: Sitney, Adams P. (ur.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York: New York University Press, str. 199–246.
- Sitney, Adams P.**, 2002, *Visionary film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, New York: Oxford University Press
- Stojanović, Dušan**, 1965, "Magija filma: otkrivanje stvarnosti prošloga", *GEFF* 65, br. 4, neobjavljen izvještaj 2. *GEFF-a*
- Stojanović, Dušan**, 1991, *Leksikon filmskih teoretičara*, Beograd: Naučna knjiga/Institut za film
- Stojanović, Dušan**, 1998, *Velika avantura filma*, Beograd: Prometej, Yu film danas, Institut za film
- Stojanović, Dušan**, 2013, "Teze o antifilmu danas", *Filmski bilten* 3, 12. lipnja 1966, u: Miltojević, Branislav (ur.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas XXVI / 1–2, str. 218–222.
- Sontag, Susan**, 1966, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador
- Škrabalo, Ivo**, 1984, *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*, Zagreb: Znanje
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: NZ Globus
- Šuvaković, Miško**, 2005, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky
- Trifković, Sava**, 1982, "Razgovori o filmovima", u: Milošević, Miodrag (ur.), *Alternative film 1982*, Beograd: Dom kulture "Studentski grad"
- Turković, Hrvoje**, 2012, "Filmski laboratorij: Kino klub Zagreb (Program 4)", *Zapis*, br. 74, [http://www.hfs.hr/nakladnistvo\\_zapis\\_detail.aspx?sif\\_clanci=34137#.VrPiA1lVmKl](http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34137#.VrPiA1lVmKl), posjet 5. veljače 2016.
- Turković, Hrvoje**, 2009, "Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okružju", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 92–106.
- Turković, Hrvoje**, 2007, "Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma", u: Maković, Zvonko; Medić, Ana (ur.), *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Klovićevi dvori, str. 185–195.
- Turković, Hrvoje**, 2002, "Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film", *Zapis*, br. 38, str. 28–38.
- Turković, Hrvoje**, 2001, "Illuzija pokreta u filmu – mitovi i tumačenja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 133–48.
- Turković, Hrvoje**, 1987, "Što je to eksperimentalni film?", *Filmske sveske*, br. 4, str. 253–261.
- Turković, Hrvoje**, 1980, "Nacrt za povijest jugoslavenskog eksperimentalnog filma", *Bilten Filmoteke* 16, 7. lipnja, str. 19–38.
- Vertov, Dziga**, 1984, *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press
- Wollen, Peter**, 1999, "Mappings: Situationists and/or Conceptualists", u: Bird, Jon; Newman, Michael (ur.), *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion Books

PETRA BELC:

MIHOVIL

PANSINI I

ANTIFILM

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 793.32:778.5

## Mihovil Pansini

### **Pokret i metafora – osnovna snaga filma**

*Čemu ili kome ima da zahvalite za svoj uspjeh na amaterskom filmu? Kakav je vaš stil rada i s kakvim pripremama prilazite realizaciji svojih filmova?*

#### **Uspjeh**

Pitate me za uspjehe.\* A što da smatram uspjehom? Nagrade na festivalima? Kad sam pokazao najveće saosjećanje, u *Osuđenima* (1954), film nije primljen radi sadizma. Drugom su prilikom nagrađena *Smirenja predvečerja* (1955), a nije primijećen *Život stvari* (1955), koji je filmski interesantniji i emocionalno jači. U Beogradu su *Brodovi ne pristaju* (1955) prošli uz žiri nezapaženi. Na festival UNICA-e poslan je *Zagorski cug* (1955), protiv moje volje, film koji malo ili nimalo ne vrijedi. Nerazumijevanje. Za Pulu nisam bio obaviješten, za Cannes prekasno. Najviše sam simpatizera imao poslije I. zagrebačkog amaterskog festivala, kad nisam dobio ni jednu nagradu.

Uspjehom smatram postignuti filozofski, estetski i emocionalni kontakt. Jedan je čovjek sasvim dovoljan da izgovoreno nije rečeno u vjetar, da se isplati uložiti bilo kakav trud, on je potvrda ispravnosti upotrebljene metode, on upotpunjuje svako djelo (autor-djelo-publika) i daje mu konačni smisao. Za mene to je bio Makavejev, koji je s osjećajem i razumijevanjem čitao moje filmove.

I veliki filmovi imaju uski krug gledalaca, te se bore s neshvaćanjem. *Građanin Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) i *Ulica* (La Strada, Federico Fellini, 1954) prikazivani su u Zagrebu samo dva ili tri dana. *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1949) je bila zabranjena, a *Sciuscia* (Čistači cipela / Sciuscià, Vittorio De Sica, 1946) zabranjena za djecu. *Samo mati* (Bara en mor, 1949) Alfa Sjöberga dobila je ocjenu dovoljan od kinovodiča *Večernjeg vjesnika*. Zaista, to nisu metode za određivanje uspjeha.

#### **Osnova**

Kome da zahvalim što snimam filmove? Stricu, slikaru, koji mi je nastojao razviti osjećaj za likovno. Vesni Horvatić, kasnije Pansini, jer mi je 1953. prvi put dala osammilimetarsku kameru u ruke i bila žensko lice mojih filmova. Bergamu, što je s puno entuzijazma, satima šetajući sa mnom u krugu oko Meštrovićeva paviljona, razgovarao o filmu. Božu Jeričeviću, koji mi je kao nastavnik u prvim razredima gimnazije, negdje između 1936. i 1939. pokazao kako se prave crtani filmovi na stranicama knjige, bez kamere i projektor-a. Drugom sam prilikom, radi kina, bio izbačen iz škole, i kasnije, najveće zadovoljstvo, najjaču potrebu i mnoge neugodnosti čini mi film.

Ja i sada, kao pred dvadeset godina, skupljam slike glumaca i zapisujem gledane filmove. Tako dolazimo na izvor. Ona magična snaga filma koja zanosi dječju dušu, živ pokret koji izlazi iz ručice dječjeg projektor-a, široki prostori zbijeni u malu sličicu, nepoznati događaji i budućnosti

lica nepromjenljivo određeni i zamotani u malene role filma, film kao nerazjašnjivo čudo djeluje i privlači me istom snagom danas kao i nekad.

### Metoda

U svakom filmu, osim drugog, ispitujem nove mogućnosti, svaki je studija s uspjelim i neu-spjelim traženjima.

Ne pišem scenarij, nego direktno knjigu snimanja. I to željeznu, u kojoj je točno određena inscenacija, kompozicija, mizanscena, pokret kamere i trajanje kadra. Svaki i malo složeniji mehanizam, na primjer sat, nakon što je konstruiran postaje djelomično samostalan, tvrdoglav individuum, kojega treba upoznati i kojemu se treba pokoravati. Tako i snimljeni materijal predstavlja novu realnost, uvijek drugačiju negoli je predviđeno, pa kod montaže treba više voditi računa o postojećem materijalu nego o zamišljenom. Da učinim što manju devijaciju realizacije ja pišem željezne knjige snimanja.

To nije uvijek moguće. U *Osuđenima* je najveći dio snimljen prema materijalu koji se našao na terenu, bez priprema, vodeći računa samo o osnovnoj niti filma. Zato sam kod montaže svakom kадру zapisao sadržaj i plan, označavao smjer i brzinu gibanja, mjerio dužinu u centimetrima, te ih takove koristio kao figure u šahu.

U *Brodovi ne pristaju* ne samo da je bilo sve unaprijed određeno, već sam pošao i dalje. Prema popisu lokacija, izabranih po određenom štimungu djela, vodio sam radnju i pisao knjigu snimanja. Upotrebio sam onu metodu, koja je prije toga bila neophodna u *Smirenim predvečerjima* i *Životu stvari*.

Ne tražim ideje za film. Polazim od sebe. Ali ne realiziram svoje doživljaje, nego svoje misli i osjećaje. Jedanput dramatiziram one elemente koji su stanoviti doživljaj izazvali (tako na primjer u *Osuđenima*), a drugi put uzimam osjećaj kao počelo, pa dramatizacija ide od golog osjećaja i apstraktne misli. Zato sam *Brodove* posvetio Francu Kafki, a metodu istaknuo i [na] špici: "U ovom su filmu sva lica i događaji izmišljeni. Sve je samo vizualni odraz doživljenog osjećaja napuštenosti."

Bez obzira kojim se putem ide bit filma je u vizualnom izrazu transponiranog emocionalnog duševnog govora.

Glavnu snagu filma vidim u pokretu i metafori.

Kinematografija sadrži u sebi pokret. Vizualni pokret je rječit, generalizira, stvara štimung i izaziva osjećaje, kao i glazba svojim pokretima. A metafora je svagdje u filmu, deseci u jednom kadru.

Fabula filma samo je preneseni smisao glavne misli filma. Lica i predmeti u filmu mogu biti dijelom ili isključivo metaforičke figure. Metafore se stvaraju i vezanjem kadrova, a i uspoređivanjem dvaju elemenata u istom kadru. Osim te velike grupe racionalnih metafora, postoji druga velika grupa iracionalnih metafora, u koju spadaju svi osnovni likovni elementi. Tu ide i pokret.

U *Brodovima* je starac samo simbol starosti i smrti (zato mu se ne može pobjeći). Izbjegavao sam drveće, travu, nastanjene kuće, dakle racionalne znakove života, ali sam to isto nastojao prikazati i iracionalnim znakovima: mrtvilom plohe mora, mrtvilom u razlikama tonova, i sivoćama (sve je sivo osim broda i bijele košulje).

Sve te filmske metafore vrše prenošenje iz područja vidljivo-konkretnog u apstraktno. Racionalne metafore pretežno pobuduju misli, a iracionalne osjećaje.

### Utjecaji

Djetinjstvo i mladost proveo sam u Korčuli. Imao sam knjige i kino, ljudi i prirodu oko sebe. Dok nisam mogao čitati i pratiti natpise dijelio sam filmove na one kojima se radnja događa "unutra" i "van" (u kući ili prirodi), i veliku sam prednost davao ovima drugima. U osnovnoj sam

MIHOVIL  
PANSINI:  
POKRET I  
METAFORA  
– OSNOVNA  
SNAGA FILMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

školi crtao, a kasnije, do rata, pisao pjesme. Netko je za mene poslao jednu pjesmu redakciji *Mladog Hrvata*. Nisu je objavili, već su tražili da prije napravim neke ispravke (spominjao sam “žandara u monturi lažnoj”). Nisam odgovorio niti nakon njihovog ponovnog traženja. Sjećam se kako sam jednom izašao na kišu i kisnuo da bih dobio inspiraciju za pjesmu, koja je morala govoriti o čvrstim vezama čovjeka i zemlje. Nakisnuo jesam, ali pjesmu nisam napisao. Ne bi bilo razloga da se to spominje, kad to ne bi bio onaj isti ja kakav sam i danas. Nešto sam, nažalost, manje tvrdoglav. A nešto od one pjesme ima u *Osuđenima*. Kad bi odrasli odgovorili na samo mali dio svojih “zašto”? iz djetinjstva bili bi naučenjaci, a kad bi izrazili svoju bogatu dječju psihu bili bi umjetnici.

Znam da sam negdje u nižoj gimnaziji nakon gledanja *Zole (The Life of Emile Zola, William Dieterle, 1937)* ispunio bilježnicu sitnim crtarijama svakog pojedinog kadra filma. Poslije 1945. u Zagrebu je bilo nekoliko dobrih francuskih filmova: *Zora sviće (Le jour se lève, Marcel Carné, 1937)*, *Vrtlog (Remous, Edmond T. Gréville, 1935)*, *Stari nitkov, Kraj dana (La fin du jour, Julien Duvivier, 1939)*, *Pozivnica za ples (Un carnet de bal, Julien Duvivier, 1937)*. Kada sam godinama kasnije čitao o tim filmovima bio sam ponosan na svoj ukus. Prva knjiga koju sam pročitao s područja filma bila je *Filmska kultura Béle Balázsa*. Od tada sam postao aktivniji u promatranju. Od 1951. pravio sam bilješke o filmovima koji su mi se svidjeli. Podstrek su mi dali programi Kinoteke. Tu je bio *Otac Sergije (Omeu Cepriu, 1918)* Protazanova, *Tabu (1931 Murnaua)*. Najsnažniji utisak izazvao je na mene prvi neorealistički film u Zagrebu – *Tragičan lov (Caccia tragica, 1947)* de Santisa. Tada sam prvi put jedan film gledao dva puta. *Mlin na rijeci Po (Il mulino del Po, 1948)* Lattuade, *Sciuscià (Čistači cipela, 1946)* de Sice, *Partie de campagne (Izlet, 1946) Renoira, Manon (1949) Clouzota, Građanin Kane (Citizen Kane)* Wellesa, *Generalna linija (Стаце и новое \ Генеральная линия, 1929) Ejzenštejna, À nous la liberté (Dajte nam slobodu!, 1931) Claire, Na rame! (Shoulder Arms, 1918) Chaplina, Odmor gospodina Hulota (Les Vacances de M. Hulot, 1953) Tatjija, Oholi (Les orgueilleux, 1953) Yvesa Allégreta, Ulica (La Strada, 1954) Fellinija* djelovali su na mene, to je bio podstrek i potvrda mojeg mišljenja o filmu.

U literaturi su mi do rata najbliži bili Dostojevski i Hamsun, a poslije rata Camusov *Stranac*, Sartreovi *Nesahranjeni mrtvaci*, Faulknerovo *Svetlo u avgustu*, djela Petra Šegedina, a osobito *Mrtvo more*.

Smatram da su za film, kao i za svako drugo polje rada, važniji utjecaji iz drugih područja, jer to daje širinu. Za razvitak stanovitog fatalizma kod suvremenog intelektualca vidim razlog u neodredivom i neizbjegljivom načinu širenju raka, više nego u opasnosti atomske bombe ili revoluciji moderne nauke.

Kada sam u jesen 1954. predao za I. zagrebački festival filmove *Korčula 53* (1953), *Gospodin doktor* (1953), *Civilizacija iznakazuje čovjeka* (1954), *Snove* (1954), jedan medicinski i *Osuđene* u prijavnici za autora sam napisao: Mihovil Pansini, doktor medicine, rođen u Korčuli 1926. Mjesto stanovanja Zagreb, Zelenjak 25. Član Kinokluba Zagreb od ljeta 1954. Do danas nisam sudjelovao na nikakvom festivalu. Već sam dugo ljubitelj filma i zato me sve što ima veze s filmom privlači. Tako sam s M. Bergamom sudjelovao u anketi *Filmske revije*, a naš odgovor je djelomično objavljen u br. 1/52 pod šifrom MG-M. Pod istom šifrom je beogradski *Film* u broju 28/52 objavio moj članak “Identifikacija i etika”. Kad sam dobio kameru u ruke počeo sam snimati ljeti 1953. godine. Snimam radi užitka i želje da bolje upoznam mogućnosti filmskog jezika. Smatram praktični rad neophodnim za upoznavanje bilo koje umjetnosti. Ni jedan film mi nije uspio prema očekivanju (makar je i ono bilo skromno), ali mi je svaki donio mnogo novih saznanja.

Nisam bio nagrađen, ali primjećen. Uspjesi na III. i IV. saveznom festivalu amaterskog filma obradovali me jesu, ali mi nisu dali ni jači poriv ni veće mogućnosti da bih mogao lakše ostvariti svoje amaterske planove.

UDK: 778.53:76

Mihovil Pansini

## Linija i pokret, prostor i vrijeme i dva organa gledanja

*Crtež nije oblik, to je način gledanja oblika.*

(Edgar Degas)

Pokretima muskulature lica (mimikom), ili stanovitih dijelova tijela (gestom), ili cijelog tijela (pantomimom) svi se mi jednim dijelom izražavamo.\* Kod nas je kinetički govor emocionalna pratnja verbalnoga govora, dakle nešto što nas ponekad otkriva i protiv naše volje. To je spontani način izražavanja karaktera i duševnog raspoloženja. "U svakom fizičkom izražavanju unutarnjeg života skriven je nečujni glas podsvijesti" (Stanislavski).

U filmu je bogata skala kinetičkog govora od mikromimike krupnog plana do velikih pokreta cijelog tijela (za ovo posljednje izrazit je primjer Kirka Douglasa u Šampionu / Champion, Mark Robson, 1949 / koji je sva emocionalna stanja izražavao na ringu: od pokreta djetinjeg veselja nakon svake pobjede – njegovo razdragano skakutanje s uzdignutim rukama – do pokreta dubokog osjećaja mržnje i osvete). Utjecaj naše podsvijesti i naše emocionalnosti zahvaća svu muskulaturu tijela od toga da netko mora mokriti kad je uzbuđen do promjena boje glasa i intonacije kad je zaljubljen. Između emocionalnosti i pokreta najuže su veze, tako da i svi naši voljni pokreti imaju svoju emocionalnu boju. "Osnovna radnja stvara se iz dugačkog niza velikih zadataka. U svakom od njih ima golem broj malih zadataka, koji se podsvjesno ostvaruju" (Stanislavski). Svi pokreti naše emocionalnosti teku i gube se u vremenu.

Ali, može se ona i fiksirati svim onim pokretima koji ostavljaju vidljiv trag – u stopama u snijegu, u rukopisu, u crtežu – slikarstvu.

Dok za razumijevanje izraza lica ili geste možemo reći da je došlo dugotrajnim iskustvom – za razumijevanje emocionalnosti neke linije nemamo nikakove stvarne osnove.

Mnogi grafolozi nastoje čitati rukopise uglavnom metodom metafore, ili uopće prenesenog smisla (Lombroso). Da u tome ima dosta istine vidi se i u primjerima, koji idu u čistu fizičku objektivnost: McLaren, koji crta svoju muziku, govori: "Za kvalitetu zvuka važan je oblik crta. Iz dobro zaobljenih oblika nastaju ugodni, iz oštih ili uglatih tvrdi i opori tonovi".

Ne mislim da linije u umjetnosti treba tako čitati, dešifrirati i rješavati kao rebuse. Umjetnost treba doživljavati. A to znači da će podsvjesno izražena emocionalnost i podsvjesno djelovati na nas. Ona će teći onim istim putovima kojima se i eksteriorizirala. Mišićnim osjetom.

*Radeći dugo s Torcovim na malim fizičkim radnjama, Dirrikova je najzad shvatila i sjetila se svjesno onoga što je nesvjesno činila prilikom prvog izvođenja... Osjetila je đijete, i suze su joj same potekle iz očiju. – Eto vam primjera kako psihotehnika i fizičke radnje utječu na osjećaje!*

(Stanislavski)



Prizori iz  
filma Dvoriste  
(Mihovil  
Pansini, 1963)

Ispod nekoliko potpisa poznatih ljudi Fr. Kahn piše:

*Pokušajte oponašati ove potpise, po mogućnosti onom brzinom, kako su vjerojatno pisani. Iznenadit će se, jer ćete steći jasni utisak o duhovno-moralnom držanju vlasnika tih potpisa. Tu je zapravo ukazan princip doživljavanja linija!*

“Oponašajući ili glumeći (*mimen*) u sebi držanje i kretanje likova na slici, odmah nam se očituje njihov duševni život”, to jest “uz motoričku inervaciju asociraju se unutrašnji doživljaji” (Müller-Freienfels).

Prekrtyanjem nekog portreta bolje ćemo ga osjetiti negoli samim gledanjem. A to zato, jer smo upotrijebili mišićni osjet kao specifični osjet pokreta, koji je jedan od glavnih nosilaca emocijalnosti. I još. Samo gledanje, praćenje linija crteža pogledom, dovodi u akciju očne mišiće. Mišićno angažiranje. Mišićni osjet. Tako da zapravo neposredni doživljaj linija, ne u smislu imitiranja nekog prirodnog oblika, imitiranja realnosti i ne putem asocijacije koje iz toga proistječu, već doživljaj linija samih za sebe, doživljaj linija kao iracionalnog likovnog elementa samostalnog emotivnog djelovanja, ne ide putem osjetnih stanica mrežnice oka nego putem mišićnog osjeta, od osjetnih stanica koje budu podražene u toj muskulaturi njezinim gibanjem radi imitiranja pokreta linija u slici... Linije su sredstvo da se pod kontrolom oka izazove samostalno djelovanje pokreta, pokreta koji je tako pun spontano izraženih osjećaja.

Time nam postaje jasno da gledanje u najužem smislu riječi ide preko dva različita osjetna aparata, koji tako harmonično rade, da nam je dobivenu predodžbu nemoguće rastavljati. Wölfflin veže linearno za kvalitet taktilnog (mišićni osjet), a pikturalno za kvalitet vizualnog (osjet vida). Linije su najdinamičniji elementi slike. Linije = vremenski pokret.

Njezina se bitnost, suština, samostalnost djelovanja sastoje upravo u djelovanju pokretom. Jer je nastala iz pokreta. Jer se percipira pokretom.

### Četvrta dimenzija

Maločas smo podijelili linearno od pikturalnog. Ako smo utvrdili da je linearno taktilno time ga približujemo akustičkom. U prvom redu zato što se i akustički aparat filogenetski razvio iz taktilnih stanica. Zatim, u unutrašnjem uhu usko je povezan akustički organ s organom za ravnotežu, a organ za ravnotežu je mnogim refleksnim putovima vezan za muskulaturu tijela, osobito čvrsto za očnu muskulaturu. Ti odnosi: slušni organ – organ za ravnotežu – očna muskulatura tako su savršeni da čuvši neki zvuk okrećemo pogled u pravcu izvora zvuka s mogućnošću pogreške manjom od pola stupnja.

Kad vidimo čovjeka kako pleše u taktu glazbe ili konja kako drži korak marša, onda je to toliko prirodno i jasno da o tome ne mislimo.

A povezati liniju i glazbu djeluje ponešto neobično, makar su te veze jednako prirodne i jake.

### **Akustički pokret – vizualni pokret**

Organški temelj naših predodžbi o prostoru i vremenu jesu veze koje postoje između sluha, osjeta vida i opipa putem stražnjeg gornjeg dijela labirinta. Modernom fizikom prevladavaju dva velika sistema, atomska fizika (Planck) i teorija relativiteta (Einstein). U svijetlu te fizike bitno su izmijenjeni i pojmovi prostora i vremena. Dok su ti pojmovi bili potpuno neovisni jedan od drugoga, danas su oni nerazdjeljivo međusobno povezani. Umjesto pojma klasičnog trodimenzionalnog prostora prevladava danas pojam povezanosti prostora s vremenom. Statičko mišljenje i promatranje zamijenjeno je dinamičkim, jer je prostor u vremenu promjenljiv. S tim nazorima stoji u skladu i struktura i funkcija unutrašnjeg uha, ukoliko nam je do sada poznata.

(Šercer)

Slušni osjet predstavlja najsavršeniji instrument vremenske svijesti, a osjet vida i opipa instrument prostorne svijesti. Kako film angažira sva tri spomenuta osjetila, i kako svojim filmskim jezikom vrlo aktivno zahvaća i veže prostor i vrijeme, on je danas umjetnički najadekvatniji odraz znanosti. Time je značaj njegove aktualnosti još veći.

Ostvarenje sklada između glazbe i slike, "ples vremenskih i prostornih ritmova" (Fauré) izvršit će film, a to će ujedno dovesti do sklada konkretnog i apstraktnog, sklada objektivnog i subjektivnog, do sinteze i ravnoteže umjetnosti.

### **Zaključak**

Osim naše svijesti i naša se podsvijest, karakter i raspoloženje očitaju u svim našim pokretima, pa tako i u onima koji nose umjetnički izraz.

Kod percepcije tih linija sudjeluje očna muskulatura, koja imitiranjem tih izražajnih pokreta i prenošenjem preko svojih osjetnih taktilnih tjelešaca dovodi gledaoca u slično duševno stanje s autorom koji je te linije izradio ili izabrao.

Linije su grafički izraz pokreta. U filmu, koji je pun raznih pokreta, ne treba zaboraviti na onaj pokret, koji u sebi nose linije. Vizualni pokret (bilo prolazni ili fiksirani) čvrsto je vezan s akustičkim pokretom. Sličan im je organ percepcije, uske su njihove fiziološke veze, pa sinteza pokreta i glazbe u baletu, može biti proširena na sintezu linija i glazbe, na širi sklad vizualnog i akustičkog, konkretnog i apstraktnog, sklad prostora i vremena, čija su osjetila u nama usko povezana, a koje i znanost nerazdjeljivo veže, sklad kakav može ostvariti zvučni film kao najadekvatniji umjetnički odraz psihofiziologije čovjeka i današnje čovjekove misli.

### **Napomene**

1. Govoreći o linijama misli se samo na njihovo samostalno emotivno djelovanje, uzeto u njihovom apstraktnom (ili konkretnom) značenju, bez veze s objektom kojeg prikazuju.

2. Pošavši sasvim drugim putem, ne misleći na Ejzenštejna, došli smo na njegovo "podudaranje između pokreta glazbe i pokreta očiju po linijama plastične kompozicije". Dakle, neka ovo bude prilog toj duhovitoj i neuvjerljivoj postavci.

MIHOVIL

PANSINI: LINIJA

I POKRET,

PROSTOR I

VRIJEME I

DVA ORGANA

GLEDANJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.23

## Mihovil Pansini

### Realni prostor filma

U isto vrijeme kad se pojavio *Let iznad kukavičjeg gnijezda* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Miloš Forman, 1975) gledali smo i Altmanov *Nashville* (1975).\* Oba sam filma vidio dva puta, makar to rijetko radim, pa sam mogao hladnije o njima rasuđivati. *Nashville* je sasvim sigurno dublji i obuhvatniji, otkriva kompleksnije ustrojstvo jednog sustava i odnose u njemu. On bi bio i mnogo teži za raščlambu zbog sve većeg umjetničkog iracionalnog sadržaja.

Vrijednost *Leta iznad kukavičjeg gnijezda* nalazi se najvećim dijelom u scenariju, poglavito u dijalogu. Gotovo je sav sastavljen od pristupačnih i eksplicitnih izričaja, sav otvoren i ponuđen, i zato jednostavniji za razgovor. Možemo se osloniti na svaku pojedinu riječ, jer je dijaloški čvrsto građen kao stroj kojemu je i najmanji kotačić funkcionalno povezan s cjelinom. Tako točno znamo da glavni lik nije lud, jer su u filmu to svi rekli. Sve se može razjasniti tekstovima iz filma, a još bi se sigurnije moglo da imamo dijalog-listu. Usput valja reći da Forman dobro razlikuje lude od normalnih, pa time njihov značaj i mogućnosti. U utakmici košarke pobjedu su izborili glavni lik i Indijanac. Tu je i nečistoća odnosa prema temi jer sam Forman ne vjeruje onima koje navodno zastupa.

Usporedba se nije nametnula samo zato što su se oba filma pojavila u isto vrijeme, zato što su oba značajna, nego i zato što je jedan, jednostavniji, uzbudio duhove, a drugi nije, makar im je tema odnosa pojedinca i društva gotovo ista. U svakom djelu postoji odnos racionalnog i iracionalnog, pa i u najstrožem znanstvenom radu. U umjetničkim djelima manje. Što film bude više rađen slikarskim, glazbenim i poetskim senzibilitetom, bit će iracionalniji. Budući da je iracionalni dio intimniji, a racionalni može bolje poslužiti sporazumijevanju u velikoj skupini, *Let iznad kukavičjeg gnijezda* imao je veći javni odjek. To ukazuje i na postupak i na opasnost u angažiranom filmu da on mora biti jednostavnije građen kako bi imao usmjereno, jednoznačno djelovanje.

Ovaj film je rađen prokušanim načinom, dramaturški je strogo zanatski koristo vrlo jednostavna i nepogrešiva sredstva. Čvorne točke građene su na najjačem ljudskom otporu očitoj nepravdi. Pamtimosmo iz najranijeg djetinjstva najviše bili izazvani poricanjem naše jasne i pravedne isitne, a to se u filmu u svakom dramatičnom trenutku događa. Ne osporavam filmu dobronamjernost i iskrenost, ali bi se mogao koristiti kao psihološki test za ispitivanje pravdoljubivosti.

Valja na početku razgovora upozoriti na naslov filma. U ovakvoj vrsti filma on mora imati značajnu ulogu. Ne radi se o kukavicama, jer *cuckoo* u američkom znači smušen, sulud, budalast, nerazborit. Glavni lik je osoba koja se uzdigla (letom) iznad prosječnosti smušenih, budalastih, nesigurnih, prestrašenih i manipuliranih ljudi. Film se odnosi na nekoliko razina, od kojih smo neke spomenuli. Nas sigurno više uzbuduju niže razine aluzija negoli ona najviša i krajnja koja filmu daje najšire značenje. U čovjeku postoji nemir, pokretački nemir. Nose ga u sebi pojedinci

\* "Realni prostor filma", *Naše teme*, br. 2, 1977, str.  
444-448.

PANSINI  
(1926 – 2015)



Prizor sa  
snimanja filma  
Piove (Mihovil  
Pansini, 1959)

MIHOVIL  
PANSINI:  
REALNI  
PROSTOR FILMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

u znanosti, umjetnosti, u politici, u revoluciji, oni koji su pokretali svijet, koji su se uzdigli iznad mira prosječnosti, koji su zanosom, uvjerenjem i uvjeravanjem pomaknuli ljudi, angažirali ih za akciju u ostvarenju neke ideje, ovdje ideje slobode; oni koji su pokrenuli ili htjeli pokrenuti ustajale vode, podignuti mramorni stup, oni koji su, i kad nisu uspjeli, dokazali svoju ljudsku narav time što su barem pokušali. Taj se nemir prenosi i nikad se neće utrnuti. Ali, ni cilj se nikada neće dostići, želja nikada ostvariti. U tome je ljudska tragedija i veličina, prava ljudska sudbina. Ljudski će nemir uvijek trajati. Zemaljskim rajem prestaje postojati ljudska vrsta.

Osim najviše metaforičke razine spomenimo i nultu: realni prostor filma – život u jednoj ludnici u SAD-u. Film se obastire nad svakom potankosti. Tako se ne može zamijetiti ni najmanja greška u davljenju glavne sestre; njezin glas poslije toga baš je onakav kakav imaju osobe kojima je gnječen grkljan. Hiperrealizam je i moda i zanatska perfekcija američkog filma. Ali od časa kada Indijanac ubija prijatelja, prelazi se u nadrealno, podcrtano usporenim pokretima. Tako je i naglašeno simbolično značenje te sekvence filma u kojoj se pokazuje težnja slobodi, ali se ne ostvaruje. Kad bi taj dio prikazivao stvarnost filma, veseli i razdragani izašli bismo iz kina. Naši nas osjećaji nisu prevarili, kako bi to povodljivi razum mogao učiniti. Knjigu nisam čitao i ograjujem se o drugaćijeg značenja koje ona možda nosi.

Ako hoćemo razgovor, bilo bi potrebno da jedan drugog prekidamo, inače misao pobjegne ili izgubi oslonac.

Davljenje sestre za mene nije simboličan čin. Ne vjerujem da ga je i režiser drugačije zamislio kad ga je onako realistički ostvario. Ono je bilo potrebitno luđacima u filmu, i nama, da bismo zadovoljili poriv fizičkog dokazivanja istine i pravde. U toj sceni i ja sam vikao i pljeskao. Ali ti su luđaci varalice poput nas, koji smo uživali u sceni, jer su i jer smo, na njega prebacili naše želje izvrgnuvši ga opasnosti u koju nitko drugi nije htio ući. Oni, ludi, bili su ipak toliko oprezni i pametni, a on, pametan, toliko hrabar i lud. Nije uvijek bio svjestan posljedica, a kad je doznao, onda se pobunio: "Zašto mi niste rekli da neću ostati samo šest ili osam dana, nego da me mogu zadržati koliko žele. Vi ste me doveli u položaj da im postanem opasan, da me zbog toga zadrže, da me unište." Često – svjestan opasnosti – nije mogao odoljeti napasti da ne iskaže svoj stav. Nije htio zatajiti sebe. Sve ono što su oni nesvesno ili tajno htjeli, a što se nisu usudili, njemu su dali da učini. Gledajući film identificiramo se s glavnim junakom i vičemo: "Ubij!", ali se poslije dobro čuvamo da ne učinimo sličnu ludost. Toliko ludi pak nismo. Radije smo njegovi suludi prijatelji, a nekad, još bolje, i psihijatri. Pa čemu onda i ovaj razgovor? Kad su ga odveli, sve se smirilo i vratilo u staru kolotečinu. Igrali su karte kao i ranije. Indijanac je, istina, pobjegao, ali sam. On nema kamo poći i nema što prenijeti drugima. Njega mogu uhvatiti za pet minuta. On je pretvoren u alegoriju žudnje za slobodom.

Govoreći o proširenim značenjima filma možemo smatrati da je izgrađen iz društvene situacije iz koje je Forman došao i iz društvene situacije u koju je ušao. Sigurno mu je jedno i drugo iskustvo pomoglo. Ne mislim, ipak, da je Amerikancima u Americi i Česima i Slovacima u Čehoslovačkoj bitno drukčije nego ostalom svijetu. Ako ludilom mjerimo neadaptiranost, što reći na to da luđaka ima svagdje? Film je manje političan nego se misli.

Da vidimo koje su razine na kojima se pojavljuje opresija i uništavanje osobnosti, gdje se pojedinci izgrađuju i dotjeruju da bi postali članovi društva.

Valja krenuti od samog početka, od obiteljskog doma. Očit primjer postoji u filmu. Mucavog Billyja nisu izludili u ludnici, nego je to sustavno činila njegova majka.

Sljedeći je korak škola. Znamo je i po sebi i po svojoj djeci. U starom i srednjem vijeku jedan je učenik imao nekoliko učitelja, i to dobro izabranih. Sada jedan učitelj ima trideset ili četrdeset



Oprema sa  
snimanja filma  
*Piove*

učenika. To se zove demokratizacija znanja. Od ručnog rada prešlo se na industriju pedagogije. Priznajmo prednost, ali ne zanemarimo nedostatke.

Slijedi radno mjesto. Slušajući komentare poznanika vjerujem da je većina ljudi transponirala ludnicu na svoje radno mjesto; i s koliko sam god osoba razgovarao, svaka je našla svoje glavne sestre i svoje psihijatre.

Nije prirodno ići u školu, nije prirodno što se svako jutro dižem u šest sati, nije prirodno raditi onda kad me nije volja, raditi i ono što me ne privlači. Prirodno je stanje rat; na primjer ribolov ili obrana od oluje, svladavanje prirodnih, a ne društvenih prepreka. Ali kako bi izgledalo društvo u kojemu bi se svak ponašao prema svom užitku?

Okolina ga je optuživala da je svadljiv, da ne voli raditi, da upada drugima u riječ, da je lijen i da voli seks. To su razlozi zbog kojih je upućen na promatranje. I mi smo u sebi takvi ili smo bili takvi. Što je društvo bolje organizirano, to se prirodno ponašanje pojedinca više potiskuje ili sublimira.

Vratimo se još jednom Americi i Čehoslovačkoj, jer u filmu sigurno postoji i politička razina, ili, bolje, sukob između pojedinca i društvenog uređenja. Ne samo da je teško moguće naći prostorni diskontinuitet nego ne postoji ni vremenski. Da li je nekad bilo drukčije? Montaigne čak misli da je svaka promjena, promjena na gore: "Naš moral je do krajnosti iskvaren i čudesno naginje sve nižem stupnju; među našim zakonima i običajima mnogi su barbarski i čudovišni; pa ipak, s obzirom da je teško poboljšati ovo naše stanje i zbog opasnosti da se sve ne sruši, kad bih mogao staviti neku prečku u naše kolo i zaustaviti ga na ovoj točki, ja bih to od srca učinio." To je bilo u 16. stoljeću. Mnogo se od tada promijenilo, ali je i Émil Cioran u *Kratkom pregledu raspadanja*, u našem vremenu, još veći pesimist. Ne moramo vjerovati da je svijet takav, ali moramo vjerovati da su tako osjećali i mislili, a oni su dio svog svijeta. Futurolozi su u pravilu pesimisti. Sjetimo se samo Huxleyevog *Vrlog novog svijeta* i Orwellove *1984*. Sve je to, kad isključimo vanjsku objektivnost, čovjekovo nezadovoljstvo, onaj nemir o kojemu govori i ovaj film. Bez oporbe ne bi bilo poriva za djelovanje. Kad bi svaki čovjek postao jednak drugome u mislima i činima, svaki

MIHOVIL  
PANSINI:  
REALNI  
PROSTOR FILMA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

bi pojedinac postao suvišan. Čovjek je čovjeku istovrstan, ali nije istovjetan. U Faustu sam našao gubitak individualnosti kad Faust odlazi u raj:

*Okružen svetim duhovima  
Nov sebe sam zaboravlja.  
Ko slutnju novi život prima,  
Jednak se njima osjeća.*

Očišćenje duše obavlja se tako što pojedinac izgubi sve svoje osobne ljubavi i mržnje, sve ono što ga razlikuje od drugih, i kad postane identičan poput klonirane duše, ulazi u raj. Ali, gubi sebe. U Očenašu postoji samo mi, ni jednom ja. U svim jezicima postoji razlika između riječi čovjek i riječi ljudi. Ljudi ne mogu dobiti značenje množine od pojma čovjek, a nadam se da nikad neće uspijeti od čovjeka učiniti ljud. U Faustovom očišćenju njegova duša postaje poput svačije duše. U idealnom slučaju čovjek postaje broj. To su one bitne stvari koje se u ovoj ludnici događaju.

Glavnom se junaku nije dogodilo ono što se dogodilo ostalim: njima se nije ništa dogodilo jer su njega izložili i iskoristili za izražavanje svog nezadovoljstva. On se žrtvovao zbog njih, bio je izazvan njihovim robovskim ponašanjem, a oni nisu imali hrabrosti da mu pomognu, čak su ga optužili, izdali, da bi sebe oslobodili neugodnih posljedica. Osim odnosa bolesnika i liječničkog skupa postoji i odnos između glavnog lika i njegovih sudrugova, kao odnos između Isusa, Židova i Rima.

Nemojmo filmu ostavljati prevelike zahtjeve. Ovaj film niti može niti želi mijenjati svijet. On bilježi postojeće stanje, i najviše što može jest da postavi neka pitanja. Kao i svaka druga umjetnost, ni film ne želi mijenjati svijet, ne traži revoluciju.

U ustanovljavanju stanja stvari ovaj je film vrlo pesimističan, bez obzira na svršetak. Taj nas "sretni" svršetak najviše i deprimira – jer sukobljava stvarnost s ljudskom težnjom za slobodom. On nikoga ne potiče na borbu za pravdu, nego prizemljuje i uvjerava da će za svaku pobunu snositi posljedice, i to vrlo neugodne.

Glavni je lik za svako svoje nepoštivanje reda bivao postupno sve teže upozoravan kaznama. Njemu je zdravim rasuđivanjem moralo postati jasno da se mora svladavati ako želi opstat, ali on nije mogao upravljati sobom: imao je vraga u sebi.

Forman ovim filmom pokazuje i društvenu situaciju u Americi, ali, kako izgleda, ne vjeruje da će se ona tako brzo moći promijeniti.

UDK: 778.534.2

## Mihovil Pansini

### Boja u filmu

Dolaskom zvučnog filma nestao je nijemi, što je nametnulo neodgodivu potrebu rješavanja problema zvuka.\* Kolorfilm, naprotiv, nije postao ekskluzivna tehnička metoda. Stvaraoci većinom mogu birati, pa su do nedavna najvećim dijelom bili konzervativni. U crnobijelom filmu imali su više mogućnosti da se izraze, ili točnije, tu su bili sigurniji.

Individualni koloristički stil režisera ili snimatelja gotovo i ne postoji, a koloristički štimung ne da se uporediti sa štimungom nekih crnobijelih filmova.

Upotreba kolora više je trgovački mamac negoli umjetničko sredstvo. Poneki lijepi kadar s lijepim bojama ne opravdava upotrebu kolora.

Boja je do sada bila podređena, jer nije imala svoje funkcionalnosti. Gotovo i nema filma za koji se može reći da su mu boje bile neophodno potrebne. Tako se mi sjećamo nekih filmova, ali ne znamo da li su bili u koloru, a i za one koje znamo vjerujemo da bi bili jednake vrijednosti i kao crnobijeli, makar manje privlačni.

A boja ima svoju snagu, svoju vrijednost i velike mogućnosti. Ona spada u univerzalni jezik poput ostalih elemenata likovnih umjetnosti i filma. Boja ne pozna jezične granice skupa s mimo-kom, zajedno s muzikom i šumovima (što su dva od tri elementa zvuka), pa je njena uloga u filmu neosporno značajna.

Rečeno je, da je dobar onaj film koji bi se razumio i bez tona. To je popriliči točno (točno u odnosu na govor), ali film s dobrim funkcionalnim šumovima i glazbom bez toga ne bi smio biti razumljiv. Doslovno vrijedi i za (do sada ne snimljeni) dobar kolorfilm s funkcionalno upotrebljennom bojom.

Kod stvaranja kolorfilma treba voditi računa o bojama od samog početka. Kao što je općenito kod pisanja scenarija potrebno misliti u slikama, ovdje je potrebno misliti u obojenim slikama. Potrebno je od početka i boje podvrći osnovnoj koncepciji djela, da bi se dalje mogle ponekad koristiti za stvaranje specijalnih efekata, ili neka boja kao dramaturški elemenat, pa i kao dramsko lice.

PROBLEM UPOTREBE BOJA možemo grubo podijeliti u dvije veće grupe:

I. Pitanje kolorističkog rješenja nepokretnog kadra, te

Pitanje kolorističkog rješenja pokretnog kadra i stvaranje harmonije boja u pokretu (i vremenu).

II. Pitanje upotrebe boje u asocijativnoj montaži, i

Pitanje upotrebe boje kao dramaturškog elementa.

*Koloristička kompozicija nepokretnog kadra* najvećim je dijelom ono što se uopće do sada radi-lo. To je i najlakše, jer se u tom slučaju (ako postoji dosta dugi statički kadar) mogu doslovno pri-

mijeniti znanja slikarstva, kao što se u statičkom crnobijelom kadru primjenjuje znanje slikarske kompozicije i osvjetljenja.

Velike su tradicije slikarstva i jednak velike mogućnosti da se koriste u filmu.

Ali. Prvo, ne treba zaboraviti napomenu:

*Radeći u slobodnim časovima može se uspjeti toliko, da se učini crtež lijep i izvrstan, ali da bi se dobro naučila upotreba boje potrebno je tome posvetiti cijeli život. Da bi se kompoziciji dodala boja poteškoća nije samo udvostručena ili utrostručena, već više nego ustrostručena.*

(J. Ruskin)

Zato je zadatak slikara da pomognu u stvaranju kolorfilma i njegove estetike.

I drugo. Kad bi svi kadrovi filma i bili statični (zadržimo se na ovoj nemogućoj kombinaciji radi jednostavnosti, što ne može biti ni kod filma o slikarskim djelima) doslovna primjena sa slikarskih platna ne bi vrijedila u filmu.

Svo golemo iskustvo slikarstva može se prenijeti u film (kao što je moguće primijeniti i svo bogatstvo poetike), ali treba zato naći ključ. Kod toga je jedna od najvažnijih stvari

#### MONTAŽNO NIZANJE BOJA

U slikarstvu postoji vremenski faktor (1) obzirom na vrijeme koje slika prikazuje, zato je slika (R. Castellani) statički dinamična.

To može biti prikazivanje raznih faza radnje s većim brojem osoba (Correggio: Klanjanje triju kraljeva), ili raznih događaja jedne osobe u istoj inscenaciji (Hans Memling: Muka Kristova), ili prikazivanje nekoliko faza pokreta na istoj osobi (Toulouse-Lautrec: Miss Cecy Loftus).

Ovdje nas znatno više interesira vremenski faktor slikarstva (2) u načinu gledanja i percepiranja (makar je to vrijeme neodređeno).

Slikarsko djelo se može dugo gledati, ići pogledom po linijama kompozicije, pa zatim i protiv njih, zadržavati se na nekim detaljima proizvoljno dugo, vraćati se na njih nekoliko puta, gledati pojedinosti iz blizine, približavati se i udaljavati od slike, sve po miloj volji i vlastitom izboru načina gledanja (kao da u svijesti snimamo film o gledanoj slici!).

Filmski kadar, naprotiv, makar pokretan, pokazuje samo jednu fazu radnje, on je samo mali dio cjeline djela, on je dinamički statičan.

Upoređujući – slika odgovara cijelom filmu, ili barem jednoj sekventi, a kadar je samo detalj. Jednako tako

*Kadar je samo detalj kolorističke cjeline filma.*

Gledajući neku sliku gledamo sukcesivno pojedine detalje, koje u svijesti, zajedno s totalom slike kao kosturom, koji smo na početku uočili, vežemo u cjelovit doživljaj.

Film je, također, kao gotovo djelo, kao cjelina (i poput muzičkog djela) neovisan o vremenu. Pojedine kadrove gledamo sukcesivno u vremenu, a vežemo ih u svijesti u jednu vanvremensku sliku.

Jedan koloristički doživljaj također ćemo primati sukcesivno, nizanjem pojedinih boja, koje tek u svijesti djeluju jedna na drugu i vežu se u koloristički cjelovitu vanvremensku sliku.

Jedan grubi primjer za montažu boja. Van Goghova slika *Plavih kola u žutom žitu* filmski bi se prikazala mnogim kadrovima žita, detaljima, koji bi svi redom bili u žutim tonovima. To bi trajalo toliko koliko je potrebno da se oko fiziološki izmori za tu boju, što dovodi do potrebe odmora od tog podražaja. Oko se može odmoriti najbolje na komplementarnoj boji. Dugo prikazivanje jedne boje stvara osjećaj iščekivanja, a komplementarna boja osvježuje, zadovoljava. Nakon žutog žita – pokazat će se plava kola.



Prizor iz filma  
*Scusa signorina*  
(Mihovil  
Pansini, 1963)

Vjerujem da je montažnim načinom nizanja boja moguće prikazati sva moguća djelovanja boja, jednih na druge, njihovo harmoniranje i sukobljavanje, sve slikarske kolorističke metode izražavanja, brže i impresivnije negoli u slikarstvu, radi stručno odabranog redoslijeda nizanja detalja-kadrova i zbog impresivnosti kojom djeluje veličina platna.

Ono što bi se slikarski prikazalo određenom količinom jedne boje u filmu će se prikazati ili (1) veliko na cijelom ekranu, ali kraće vrijeme, ili (2) samo na jednom dijelu ekrana, ali zato duže. Djelovanje boje je produkt njene površine i njenog trajanja.

Općenito treba nastojati da je kadar što manje šaren, da bi boje mogle izvršiti svoju ulogu u detalju. Kao što suvišni predmeti opterećuju kadar i otežavaju (te produljuju) apercepciju (što zahtijeva duži kadar), opterećuju ga i suvišne boje.

Jedna jako šarena sekvenca (slika) za svoje djelovanje ne zahtijeva da i pojedini kadar bude pretrpan bojama. Iz već izloženoga to je potpuno jasno.

Ne smijemo biti zadovoljni samo time što u filmu možemo prikazati *predmet u pokretu*, treba ići dalje i nastojati barem ponekad prikazati primarno *pokret predmeta*; tako da o predmetu govori njegov pokret, a ne obratno. (Tako u *Rašomonu / Rashōmon*, Akira Kurosawa, 1950 / vidimo radikalno izbijanje sunčanih zraka / japanska zastava /, koje se probijaju, gase i pale kroz granje u šumi.)

U kolorfilmu to znači prikazati pokret boje, koja će, ne oblikom, nego bojom, specifičnošću boje i pokreta, opisati i predmet i njegovo stanje. Mogućnosti su tu mnogo veće. Slikarski govoreći to bi bilo, ne grafično, već kolorističko *prikazivanje*.

U filmu se nastoji vezati kadrove time što se započeti pokret na kraju prošlog kadra nastavlja u početku sljedećeg kadra. Time se smanjuje montažni udarac reza. U kolorfilmu, u tim slučajevima, osim vezanja pokreta treba vezati i boje. To znači da sljedeći kadar mora početi s gotovo jednakom bojom u tonalitetu i kolicini.

*Harmoniju boja u pokretu i vremenu, dakle koloristički ritam samo sam dotaknuo principom montažnog nizanja boja. Koloristički ritam spada u vizualni ritam, koji s akustičkim i vizualno-akustičkim čini veliko poglavlje o ritmu u filmu, što je problem fundamentalne važnosti, kojeg se usuđujem samo spomenuti.*

O djelovanju pojedinih boja pisao je Eisenstein (Ejzenštejn) i izložio mnoga mišljenja o tom pitanju. O nekom univerzalnom djelovanju pojedine boje (na primjer: crveno – hrabrost) ne može se govoriti, ali se u filmu može u ekspoziciji, kad se vrši upoznavanje i drugih elemenata, izvršiti dramaturška podjela boja, izvršiti podjela njihovih uloga, vezati ih uz stanovita lica, uz stanovite osjećaje, uz stanovita stanja (kao što sličnu ulogu u filmu ima glazbeni lajtmotiv). Na taj način omogućit će se bogata primjena boja u *asocijativnoj montaži*.

Točnim određivanjem karaktera pojedine boje u stanovitom filmu omogućit će se i prikazivanje nekih stanja samim pokretom boje, kao što je prije spomenuto.

*O dramaturškoj upotrebi boje* piše Béla Balázs:

*U posljednjem kadru prvog filma u boji sovjetskog redatelja Eka, junakinja mašući bijelim rupcem daje znak s kule. Pošto je ranjena, bijeli rubac natopljen njenom krvlju, postaje crvena zastava. Taj utisak odlučujuće utječe na događaje. Tvornički radnici vide da se na kuli pojavljuje crvena zastava.*

Malo je takovih primjera, a jedan od najboljih vidjeli smo u Hitchcockovom filmu *Opsjednut* (*Spellbound*, 1945). Kad glavni junak vidi bijelu boju uzbuduje se, gubi kontrolu, postaje opsjednut i nalazi se na granici zločina. Kad pije mljekو (koje je bijelo) jedva se svladava. Kad se brije muči ga bijela pjena sapunice. Ne će da je gleda. Ali on je u kupaonici i kamogod pogleda vidi bijelo: bijele zidove, bijele pločice, bijeli ormarić, bijelu kadu. Stišće britvu u ruci. Ide u sobu. Na krevetu je bijeli pokrivač. Jastuci su bijeli. On je potpuno svladan u toj borbi s bijelom bojom, i sada je spremjan da ubije starog profesora.

Treba napomenuti da taj film nije u boji. To znači da prilika za dramaturšku upotrebu boje (u ovom slučaju je boja još više – dramsko lice) postoji odonda od kad postoji i film. A primjera je ipak tako izvanredno malo?

Film je, još više od drugih umjetnosti, najvećim dijelom odraz stvarnosti. A u životu boja nema veću dramsku ulogu. Zato i u književnosti i kazalištu, gdje nije postojala tehnička teškoća upotrebe boje (kao u crnobijelom filmu) rijetko srećemo boju kao dramski elemenat. Češće ćemo je naći jedino u eksperimentalnim, nadrealističkim i apstraktlim filmovima, koji zadrže dramaturgiju.

U praksi je teško pokoravati se svim navedenim zahtjevima (savjetima), teško je i jedan, pa bio i to svoj vlastiti, dosljedno provoditi; ali dovoljna je već i svijest o bogatstvu raspoloživih mogućnosti (spomenutih i još više nespomenutih) i o neotkrivenim snagama boja, pa će se u radu, na bilo kakvim principima, magičnost boja kritički zahvatiti i filmski upotrebiti. Treba samo zauzeti aktivran stav.

UDK: 791.62

Mihovil Pansini

## Nisam video cinemascopē

Film je od cirkusa postao umjetnost.\* Umjetnik je sposoban da bilo kojim sredstvima stvori umjetničko djelo. Napredak je nezadrživ. Tako je zvučni film zamijenio nijemi, makar je ovaj značio veliku umjetnost. Ali i opet su se našli talenti, koji su stvarali umjetnost.

Napredak tehnike uvjek je, barem privremeno, osiromašio filmski jezik, iako ga je mogao obogatiti. Uvijek je trebalo da prođe izvjesno vrijeme dok se atrakciona strana novog izuma iživila, i izvjesno vrijeme dok su se umjetnici snašli, savladali nove zanatske probleme, da s većim sredstvima nastave graditi filmsku umjetnost.

Krivo bi bilo boriti se protiv tehničkog napretka, a jednako je krivo odbaciti staro i stvarati sve ispočetka, jer to ne bi bilo povećavanje filmskih mogućnosti, već samo zamjenjivanje starih forma novima, što je izvjesno gubitak. Zvuk je obogaćujući elemenat, samo ako se nadopunjuje na vizualnost njegom filma.

Cilj je da gledaoci uđu u vizualno-akustičku sliku, u život na filmu. To u prvom redu omogućuje snaga umjetnika, pa i na najmanjem platnu. Ali tehnika to može potpomoći.

Plastični film je činjenica, koje se ne možemo odreći. Ako tehnički napredak za umjetnost znači barem privremeno nazadovanje da bi kasnija napredovanje bilo što veće, onda u ovom momentu, a iz ranijih iskustava, treba dobro promisliti, i kad se već mora, onda napraviti samo korak natrag, umjesto tri.

Plastični sistemi unose novosti. Treba ih odrediti, procijeniti i trebalo bi izabrati samo ono što je korisno.

Novi sistemi donose pseudoplastičnost slike, plastičnost zvuka, promjenu proporcija ekrana i veliki ekran.

### Pseudoplastičnost slike

Svi su novi sistemi izmišljeni baš radi plastičnosti slike. Mnogi pokusi nisu uspjeli i ostalo se pri starome, sve dok konkurenčija s televizijom nije prisilila producente da se prihvate i tih loših rješenja. Učinjen je stanoviti napredak, ali i sada, ljudi koji su vidjeli razne sisteme, pa i najplastičniju cineramu, uviđaju da to još uvjek nije sasvim dobro; a plastičnost slike je postala novost, koja najmanje znači među ostalim novostima, koje je baš ona usput donijela.

### Plastični zvuk

Naprotiv, plastični zvuk je svih oduševio.

Ne ćemo više gledati filmske viceve, kako se netko okreće na sve strane i ne može odrediti odakle neki zvuk dopire, zato jer to gledalac nije mogao. U Hustonovoј Afričkoj kraljici (*The African Queen*, 1951) ne bi nas dovelo u zabunu krčenje crijeva Humphreya Bogarta. Bilo bi nam odmah u početku jasno odakle dopiru ti šumovi.



K3 – čisto  
nebo bez  
oblaka (Mihovil  
Pansini, 1963)

Kad zamislim kako bi mogla izgledati scena "Ora pro nobis" iz Verganovog filma *Sunce još izlazi* (*Il sole sorge ancora*, 1946) u plastičnom zvuku uviđam koliko će porasti vrijednost zvuka u filmu. Mnogo je zvučnih efekata, koji će dobiti još veću snagu, a i mnogo će se novog učiniti. Dramaturška uloga zvuka doći će više do izražaja.

Zvuk će zauzeti bolje mjesto u filmu. Neće više biti na rubu slike i neće zauzimati samo desetinu površine sličice kako govori Berthomieu. Bit će to sedam rubova, armija zvuka.

### Proporcije ekrana

Promjena proporcija ekrana na račun dužine ima mnoge zamjerke.

Nove proporcije otežavaju dobru kompoziciju.

Novi format nije zgodan za krupne planove, zato ih se izbjegava. A koliko se time gubi? Filmovi za široki ekran imaju stanovit odnos s *Napadom na vlak* (*Velika pljačka vlaka / The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903). On je uveo krupni plan, a oni će ga uništiti. Izbjegavaju se i osobe koje stoje. Ograničavaju se one mogućnosti koje su prije toga postojale.

Zgodan je to format jedino za panoramske snimke, ali zar je neophodno potreban panoramski snimak, ako postoji filmska panorama panoramiranjem.

Omjer starog, klasičnog formata je slučajan, ali je toliko dobar da su ga nakon uvođenja zvučnog ruba, nakon promjene formata 24 x 18 mm na 22 x 18 mm, ponovo promjenili u približno isti odnos, 22 x 16 mm. U nijemom formatu imamo omjer 1:1,3333, a u zvučnom 1:1,3750.

Uzeo sam table za vidno polje i računao. Ako bi se binokularno vidno polje (sumarno vidno polje) ucrtalo u pravokutnik, onda bi taj imao omjer 1:1,2857. Budući da oko vidi i predmete koji se nalaze iza ravnine položene kroz zjenicu (preko 90°), što se tumači jakim lomom na površini rožnice, onda je omjer vidnog polja nešto veći. Ako to "nešto preko 90°" iznosi oko 93° onda to

odgovara omjeru formata nijemog filma, a ako iznosi oko  $96^\circ$  onda omjeru formata zvučne sličice.

U svakom slučaju dosadašnji omjer klasičnog ekrana najviše odgovara binokularnom vidnom polju.

Čovjek prima utiske okoline svojim osjetilima. Na njima se temelje svi naši odnosi s vanjskim svijetom.

Jean Renoir je rekao, tumačeći modu širokog platna: "Današnji ljudi gledaju stvari horizontalno. Generacija prije nas gledala je na svijet vertikalno." Ali Walter Lassaly drži da "gradnja kinematografa, naročito zbog visećih balkona, nije dozvoljavala razvoj u visinu, već samo u širinu." Kad bi Renoir ipak imao pravo filmska slika nije statična i novi pogled na svijet može se odraziti horizontalnim panoramiranjem; generacija prije naše upotrebljavala bi više vertikalne panorame, a da format ekrana ostane isti.

Format koji odgovara formatu vidnog polja mora da nam je najprihvativiji, jer njega stalno upotrebljavamo kod gledanja, pa i u mašti. U njemu se lakše snalazimo i komponiramo. Njemu odgovara naša psihologija. Većina slikarskih djela ima taj format; naši blokovi za crtanje tog su formata.

Ne bi trebalo mijenjati format, jer je to naš duševni format gledanja. Ono što se želi postići novim formatom može se dobiti panoramiranjem, a ono što se gubi ne može se ničim nadoknaditi.

## Veliki ekran

Veliki ekran (riječ je samo o veličini, a ne o omjeru) je četvrta novost novih sistema.

Nisam video cinemascope, ali sam gledao filmove na velikom ekranu. Pošao sam u prednje redove (među djecu), pred platno.

Veliki ekran zahtijevat će dobru raspodjelu sjedačih mjesta, bolju nego do sada, jer sjedanje sa strane dovest će do većih deformacija. Povećanjem ekrana potretno je povećati i sličicu, ili proširenjem vrpce poput Toddovog sistema (70 mm), ili njenim postavljanjem na horizontalu vrpce, ili makar ovo posljednje samo na negativu kako ima VistaVision.

1. Na velikom ekranu ne može se cijela slika smjestiti u centar pažnje (u *foveu centralis*) jednim pogledom. Ako je ekran velik, gleda ga se pod velikim vidnim kutom, tako da promatranjem radnje u centru tama dvorane postaje samo uski crni prsten, koji koncentriranjem pažnje može i potpuno nestati: ulazimo u život filma.

2. Veličina ekrana već samo time što zahvaća veliki vidni kut kod panoramiranja i vožnje daje utisak plastičnosti prostora – slike.

3. Veličina impresionira. Djelovanje veće slike je jače. Što su predmeti veći, mi smo im bliži, bliži smo životu ekrana. Jedan krupni plan gledan iz bliza postaje još krupniji. Unosimo se u lice ljudima; još smo bliži njihovoј duševnoj fizionomiji.

4. Da bismo pratili pokrete aktera i život na velikom ekranu nije dovoljno ravno gledati. Treba micati očima. Treba čak micati i glavom. To su mali pokreti, ali dovoljni da se shvate kao aktivno tjelesno angažiranje. To tjelesno sudjelovanje jače veže gledaoca i čini ga sudionikom radnje filma.

5. Eisenstein (Ejzenštejn) kad govori o odnosima slike i muzike nalazi pravu vezu i odnos među njima u osnovnim pokretima muzike i slike između kompozicionih i strukturnih elemenata, koji treba da se slažu. Pokret kompozicije treba da odgovara obliku dijagraama pokreta očiju po glavnoj kompozicionoj liniji kadera. On je pronašao u primjerima iz svog Aleksandra Nevskog



Scusa signorina

(Алекса́ндр Нéвский, 1938) “потпуно подударанje između pokreta muzike i pokreta očju po linijama plastične kompozicije”.

Samo onaj gledalac koji vidi ekran pod dosta velikim vidnim kutom moći će se sav unijeti u pokret kompozicije slike. Onaj tko može cijeli ekran (zato jer je malen, ili jer on sjedi daleko) zahvatiti jednim pogledom neće moći gledati po linijama kompozicije sukcesivno, on će sve odjednom vidjeti, a ako će i pratiti pogledom linije kompozicije on će to prije napraviti, nego da je platno veliko, brže nego odgovara potrebi dužine kadra i trajanju glazbene pratnje.

6. I samo djelovanje kompozicije kadra, od onog najprimitivnijeg (vertikale – monumentalnost, horizontale – mir i prostranstvo) do njihovog najsloženijeg psihološkog djelovanja, bit će jače istaknute veličinom ekrana i pomicanjem pogleda po tim linijama.

7. Da bismo razgledali veliki ekran moramo se dobro prosetati pogledom po njemu. Njegova ploha je nekoliko puta veća nego ranije, njegovo razgledanje trajat će duže. Toisto vrijedi i za onoga tko sjedi u prvim redovima pred klasičnim platnom u odnosu na one u sredini dvorane, da i ne spominjemo one pri kraju. A vrijeme prikazivanja je i za jedne i za druge jednak. Dužina kadra u prvim redovima zbog tog dužeg razgledanja postaje relativno kraća, što vrijedi i za prikazivanje na velikom ekranu u odnosu na mali dosadašnji. (Razlika za one koji sjede blizu ili daleko uvijek će postojati). Kadrovi postaju relativno kraći, što dovodi do ubrzanog tempa gledanja, tempa koji ne da odahnuti. Gledaocima, koji gledaju ekran pod većim vidnim kutom film relativno kraće traje, a njihovo uzbudjenje je jače.

Djeca imaju razvijen smisao za sliku. Dijete, kad ga se pita “Koliko me voliš?”, apstraktni pojam “mnogo” vizualizira širenjem ruku. O njihovom izboru treba voditi računa. A djeca najradije



Scusa signorina

idu u prve redove (i onda kad nije u pitanju da su prvi redovi jeftiniji, ni onda kad im neće smetati glave gledalaca pred njima). Idu u prve redove zato, da bi se izvrgla jačem djelovanju predstave.

Pobjedu novih sistema izazvala je televizija. Oni koji je smatraju konkurentom znaju da je u utakmici s filmom osvojila i boju, znaju da televizija može teoretski riješiti i problem plastične slike, pa čak i plastičnog zvuka. Ali televizija nikada neće moći postići veličinu ekrana kakvu može kinematografija. Tu prednost kinematografija mora što bolje iskoristiti, jer je to vrijedno. Jer veliki ekran nije samo tehničko pitanje za konkuriranje. On ima i svoje psihološko djelovanje.

U eri smo 3D filmova. Ne glasam ni za ni protiv. Jer ono što bi bilo najbolje (a vidljivo je iz napisanog: plastični zvuk i veliki ekran, ali klasičnog formata) to se neće lako ostvariti. Ali, eto, iznosim ovo zato da smo barem svjesni toga što dobivamo, a što gubimo pobjedom novih sistema u kinematografiji.

MIHOVIL  
PANSINI:  
NISAM VIDIO  
CINEMASCOPE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 7.038.543

## Mihovil Pansini

### Multivizija

Nalazimo se pred višestrukim ekranima, rotirajućim ekranima, okruženi ekranima.<sup>1</sup> Filmske projekcije. Video projekcije. Iznenađenja... Simultanost raznih vremena, simultanost raznih kuta snimanja. Smišljeno i slučajno izazivanje asocijacija među slikama. Multivizija.

Analiza bilo kojeg filmskog fenomena gotovo je uviјek pokazala daleko njegovo korijenje. Film je počeo mnogo prije filma, s početkom umjetnosti, s početkom čovjeka ili čak prije toga. Ali za razgovor o multiviziji, a da bude kratak, i nije potrebno ići u daleku prošlost. Možemo početi od Lessinga (1729–1781) i njegovog *Laokoonta* (*Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766): "Likovni umjetnik prikazuje tijela u prostoru, a pjesnik zbivanja u vremenu". Ali i pjesništvo ima tijela u prostoru, a likovna umjetnost zbivanja u vremenu. Lessing na Laokoontovoj skupini prikazuje kako ljudsko tijelo može imati u nogama i trupu jedno vrijeme, u vratu i glavi drugo. Likovni umjetnik može simultano prikazati tijek vremena. To je primjer na skulpturi, na jednoj osobi. Više osoba daje mogućnost prikaza duljeg vremena. U slikarstvu su mogućnosti gotovo neograničene.

Ali nemojmo o slikarstvu, progutat će nam film kao da ga i nema. Vratimo se Laokoontu koji u sebi, u jednom liku, ima razna simultano prikazana vremena. Tu možemo reći da počinje naša multivizija. To je prvo stoljeće prije Krista.

A kad se multivizija razvila? Razvila se u kubizmu ili malo prije toga, kad je Cézanne 1906. godine izjavio da su red i zakonitost, koje naslućujemo u prirodi, posljedica međusobnih odnosa jednostavnih stereometrijskih tijela: kugle, stošca i valjka, na koje se mogu svesti svi oblici u prirodi. Kao što je Laokoont postojao prije Lessinga, tako je i prije Cézannea Platon u *Timeju* rekao da se sva tijela (vatra i zemlja te voda i zrak) sastoje od pravokutnih trokuta, a pridodana im je proporcija. Svijet i duša svijeta sastavljeni su od svih ukupnosti i dobili su oblik kugle, koja je naj-savršeniji i najljepši oblik. U to doba o tome su raspravljali i pisali Niels Bohr i Werner Heisenberg, pa se još jednom pokazuje kako su filozofija, znanost i umjetnost isprepletene. Cézanne je govorio o "autonomnosti plohe s vlastitom zakonitošću", a to je u multiviziji osnovno. Kubisti analiziraju predmete u cijelovitosti njihovog prostornog postojanja videne s različitih strana i udaljenosti, pa i u različitim vremenima. Sve se to može čitati kao "multivizija" umjesto "slika", pa i to da multiviziju (analitički kubizam) čine tri načela: 1. autonomnost svakog ekrana (plohe), 2. racionalna analiza i 3. simultanost prikaza. Objekt je razlomljen u dijelove mnogovrsnih ekrana (ploha). Ti ekrani proizvode dinamičnost površine, a njihova brojnost i vremenska protežitost zapošljavaju gledaoca iskušavajući njegove perceptivne mogućnosti, pa se čovjek mora sjetiti svemirskog gosta iz filma *Čovjek koji je pao na Zemlju* (*The Man Who Fell to Earth*, Nicholas Roeg, 1976) s punim zidom televizora ispunjenih svim raspoloživim televizijskim kanalima.

Kao što se ne može zanemariti međusobne utjecaje filozofije, znanosti i umjetnosti, tako i među umjetnostima valja vidjeti još uže veze. Apollinaire je analitičar i pjesnik kubizma, a za

<sup>1</sup> "Multivizija", *Sineast*, br. 63/64, 1984/1985.



Scusa signorina

nas sada govori o multiviziji. "Novi duh daje važnost iznenađenju". Razvila se u nama osjetilnost istodobnog, koja stvarnost predočava kao preklapanja mnogih slika i dojmova. Stari svijet postaje doista nov zbog svježine kojom multivizija pobuđuje osjetila. Nakon iskustva s jednim ekranom postali smo sposobni pratiti više njih, a oni donose svoj ritam, što iskazuje svoju pripadnost civilizaciji slike, kojoj je baš film možda najviše pridonio.

Za film "kaže" Blaise Cendrars: "Svaki je život tek pjesma, kretanje. Živjeti u kretanju, poetika je novog pjesničkog stila.", a za "multiviziju": "Ona je akcija oka što skokovito (s ekrana na ekran) bilježi dojmove sa širokim krugom asocijaciju". Ta asocijativnost slika i radnji na ekranima može biti namjerna ili slučajna. Sastavljanje programa može sličiti "automatskoj tehnici pisanja"; smisao, koji nastaje, može biti izvan odluke i namjere autora, a tada može biti traženje neke poruke Jungovog sinkroniciteta ili cjelebitosti svijeta, prozor s one strane naše racionalnosti; može nešto što izgleda samo [kao] tehnicistička igra, nositi u sebi autentičnu umjetničku poruku. Vidimo kako se multivizija može tumačiti kubizmom, ali to znači i da bi proučavajući kubizam multivizija mogla postati i više od onoga što je danas; a vrijeme poslije kubizma još bi je više obogatilo.

Valja priznati da je i prihvatile neka kasnija dostignuća, a najuočljivija su ona iz dadaizma.

Multivizija, dakle, postoji od davne davnine, o njoj govore filozofi, znanstvenici, slikari i pjesnici. Zanemarili smo ovdje psihologe, antropologe, neurofiziologe, makar bi ulazeњe u ta područja otkrilo sasvim nove poglедe na multiviziju. Sve bi postalo preglomazno za ovakvu potrebu. Postoji ona od davne davnine, ali se ostvarila kao multivizija u najnovije filmsko i video doba i napredovat će razvojem tehnologije i umjetničkih jezika. Valja je, ipak, tražiti, jer je imo, i na običnom filmskom ekranu, u dubinskoj perspektivi, u prozorima, vratima, posebno u zrcalima kad se pojave u kadru. Multivizijo, ima te svagdje.

MIHOVIL  
PANSINI:  
MULTIVIZIJA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051MURNAU, F."1930"(049.3)

## Mihovil Pansini

### **Tabu**

(Prema uvodnoj riječi Gustava Gavrina na predstavi Kinoteke)

*Tabu*, američki film režisera Frederika Murnaua (Friedrich Wilhelm Murnau) i Roberta Flaertia (Robert Joseph Flaherty), nijemi film snimljen 1930. u Južnom moru.

Robert Flaherty je dokumentarista, osnivač jedne čitave dokumentarne škole. 1922. snimio je *Nanuka* (*Nanook of The North*), film o životu Eskima između Hudsonova zaljeva i Beringović vrata. Film je pobudio senzaciju jer je bio prvi te vrsti, a uspio je da bez glumaca, inscenacije i fabule pokaže dramatičnu borbu čovjeka s prirodom.

1923. snima *Moanu* u Južnom moru na otoku Samoe, film koji su distributeri okrstili *Ljubavni život sirena Južnog mora*. Kako je postignut velik uspjeh pristupilo se snimanju sličnog filma, ali s fabulom, *Bijele sjenke* (*White Shadows of The South Seas*), kojeg su izradili Flaherty i Van Dyke (to je jedan od prvih klasičnih zvučnih filmova).

Frederik Murnau njemački je režiser, ekspresionista, koji je režirao poznatog *Nosferata* (*Vampira*) (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), a poslije toga realistički film *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*), s Emilom Jamingsom (Jannings) u glavnoj ulozi (film je Kinoteka prikazala u Zagrebu). Film je snimljen 1924. Osim jednog međunaslova u cijelom filmu nije bilo drugog teksta. U Njemačkoj je još snimio *Fausta* (*Faust – Eine deutsche Volkssage*, 1926), pa odlazi u Ameriku. Njegov prvi američki film je *Izlaz sunca* (*Zora / Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927). Već u doba razvoja zvučnog filma on snima nijemi film *Četiri đavola* (*Four Devils*, 1928), a 1930. odlazi s Flahertyjem da snimi još jedan nijemi film *Tabu*. Izjavljuvao je:

*Jedina točka na kojoj hoću da se branim je, da smatram da će obični nijemi film bez pratnje zvuka, bez boje, bez trodimenzionalnosti nastaviti razvoj kao permanentna umjetnost. Budući razvoj može da rodi druge forme, ali originalna forma nijemog filma će se nastaviti.*

Filmski režiser mora da odbije svaku kazališnu ili literarnu tradiciju kako bi najbolje mogao koristiti novo sredstvo.

Murnau je rijedak čovjek profesionalne kinematografije koji se filmom oduševljavao u tolikoj mjeri da nije mario ni za slavu ni za novac.

Snimajući *Tabu* Murnau se našao pred takvom ljepotom prirode, kakvu ranije nije sreo, a to oduševljenje i zanos zrači iz filma. Rijetko srećemo takvu harmoniju između čovjeka i prirode kao ovdje.

U fabuli je romantična ljubav dvoje mladih, kojima nije dozvoljeno da se vole, jer je djevojka određena da kao djevica bude svećenica u hramu božanstva na drugom otoku. Oni bježe, ali njihove snage nisu dovoljne, pa djevojka bude odvezena preko mora, a mladić pogiba plivajući za jedrilicom u kojoj je djevojka zatvorena. Ta završna scena je neobično snažna, te prerasta u metaforu: čovjek pogiba u naporu da se domogne nedohvatljive trajnosti ljudske sreće. Kao i u filmu *Posljednji čovjek* tako i ovdje, osim nekoliko općih obavijesti i dva tri pisma nema drugog teksta, a ni jedne prevedene riječi.



*Tabu* (F. W.  
Murnau, 1931).

Uspio je ispričati napetu i uzbudljivu dramu. To nije postigao literarnim sredstvima (upo-zoravam na citat). Izbjegava riječ. Efekat postiže vizualnom dramatizacijom. Film je snimljen bez profesionalnih glumaca. Prikazivali su sebe sami urođenici. Mogao je i oslonio se samo na minimalne mogućnosti pokreta i mimike takovih "glumaca". "Prava je umjetnost jednostavna, ali jednostavnost zahtijeva veliku umjetnost. Kamera je olovka režisera kojom on crta" (Murnau). Metode, kojima je Murnau uspio stvoriti dobar film, nisu ovisne o komplikiranom mehanizmu današnjeg profesionalnog filma. Sve što je on imao ima danas na raspolaganju svaki naš amater. I baš zato bi ovaj film trebalo više puta gledati i proučiti. Neka ovo bude primjer, kako se bez glumaca, bez inscenacije i kostima, bez reflektora i magnetofona, bez glazbe, bez onoga što nemamo, može napraviti film. Sve što nam fali leži u nama.

*Tabu* je posljednji film režisera Murnaua. U predvečerje premijere poginuo je u automobilskoj nesreći.

MIHOVIL  
PANSINI: TABU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051FELLINI, F."1960"(049.3)

## Mihovil Pansini

### Slatki život

To je velika freska našeg doba, naše civilizacije. Nema u njemu priče, konstrukcije, sve djeluje u njemu dokumentarno, naučno tačno, ozbiljno do te mjere, da smo sigurni u istinitost i onih stvari koje nismo poznavali.

Svijet koji je prikazan svijet je aristokracije, aristokracije uma i društvenog razvjeta. Njihov način mišljenja i njihovo ponašanje odgovara aktualnom momentu ljudske svijesti, oni su u društvenom i emotivnom razvjetku na vrhu, tu je njihova aristokratičnost. Ribari su samo radnici, koji ne mogu razmišljati, mlađa djevojka je još samo mlađa djevojka, koja će za nekoliko godina razvjetka biti tamo gdje je sada Mastroianni. On može žaliti za onim što je nekada bilo, za onim što je prošlo, ali on to neće učiniti, jer ne smijemo željeti biti nesvjesni, neobaviješteni, tupi, ne smijemo zatvarati oči pred stvarnom visinom na koju smo se popeli. Normalna inteligencija morala je razbiti sve predrasude i mitove, religiozne, mit o ljudskoj mogućnosti užitka i samouvjerenosti (njegov otac), mit o malograđanskoj obitelji (njegova zaručnica), mit o duševnoj harmoniji (njegov prijatelj, koji se ubija), jer se ni jedna od tih stvari ne može ostvariti sama za sebe, po svom izboru, a izvan toka stvari. Rad je otrov, blokira misao, a kad je netko svjestan situacije, kad uvidi apsurdnost, kad je svjesno najjači u aktivnosti postaje nemoćan. On nije kadar napisati roman, nije kadar sjediti i raditi, pa makar to bio i intelektualni rad, makar vjeruju u njega. Njemu ne manjka pouzdanje, nego ambicija i energija da poduzme bilo kakav organizirani čin.

U tome ima samo jedna stvar kojoj se čovjek vraća kao samome sebi, kao svom korijenju, svom ishodu, traži zaštitu u krilu žene. Te su ljubavi oslobođene svih ljudsaka dramatičnosti, velike strasti, intelektualnog razumijevanja, žrtvovanja, svega onoga što su imale romantične ljubavi. Te su ljubavi ma koliko bile bliže erotici, izgubile čak i erošku snagu (striptiz ih ne uzbudjuje), one izazivaju ugodu blizine dvaju tijela, dviju osnovnih cilja, koje su bile u početku i koje će biti na kraju (a negdje smo blizu kraja ove civilizacije). Razbijši sve veze, raskinuvši sa svim aktivnostima, u apsurdnosti i tjeskobi, čovjeku ostaje samo instinkt na koji se može osloniti. Njega u žene ima više i čovjek sjedi i gleda je, sjedi i sluša je, sjedi, blizu nje je, osjeća toplinu i neku sigurnost, zaštitu, okrilje od hladnoće koju je sam oko sebe napravio tražeći smisao života, našavši pustoš, razočaran i umoran, iscrpljen (*beat*).

U njezinom zagrljaju zavriva glavu. To je sve što je ostalo, to je jedini smisao bez smisla. Sad je potpuna propalica. Nekad je čovjek mogao postati propalica radi žena, a danas jer je propalica traži žene. Time je krug zatvoren. Tu je svršetak. Na ovoj propasti čovjeka bazira se sutrašnja propast ove civilizacije. On umire.

## Filmografija Mihovila Pansinija

**1953.**

### **Korčula 53**

dokumentarni, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
gramofonska ploča (muzička pratnja)  
19,7 m; 5 min 30 sek

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

**Transmeatalni pristup do šupljine srednjeg uha**  
dokumentarni, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
19,9 m; 5 min 30 sek

r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

### **Gospodin doktor**

dokumentarni, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
gramofonska ploča (muzička pratnja)  
16,2 m; 4 min 30 sek

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

### **Osuđeni**

igrani, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
gramofonska ploča (klavirska pratnja: lajtmotiv "O  
dajte, dajte mi slobodu" iz Kneza Igora)  
32 m; 9 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

**1954.**

### **Snovi**

dokumentarni, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
33,2 m; 9 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Miroslav Bergam, Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini, Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

### **Vizija grada**

eksperimentalni, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
2,41 m; 40 sek

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

### **Civilizacija iznakazuje čovjeka**

igrani, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
gramofonska ploča (muzička pratnja)  
5,5 m; 1 min 30 sek

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini

**1955.**

### **Isabella I**

dokumentarni, 8 mm, crno-bijeli, preobratni  
2,41 m; 40 sek

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini

k. Mihovil Pansini	pr. Kinoklub Zagreb
mt. Mihovil Pansini	r. Mihovil Pansini
<b>Život stvari</b>	sc. Mihovil Pansini
dokumentarno-eksperimentalni, 16 mm, crno-bijeli, negativ-pozitiv, svjetloton	k. Mihovil Pansini
150 m	mt. Mihovil Pansini
pr. Kinoklub Zagreb	<b>Brodovi ne pristaju</b>
r. Mihovil Pansini	igrani, 8 mm, crno-bijeli, preobratni
as. r. Tinko Globočnik, Radoslav Putar, Zlatko Sudović	60 m; 18 min
sc. Mihovil Pansini	pr. Kinoklub Zagreb
as. Tinko Globočnik	r. Mihovil Pansini
k. Stjepan Katušić, Nedjeljko Čaće	sc. Mihovil Pansini
mt. Mihovil Pansini	k. Mihovil Pansini
gl. Milko Kelemen	mt. Mihovil Pansini
<b>Smirena predvečerja</b>	<b>1956.</b>
dokumentarno-eksperimentalni, 16 mm, crno-bijeli, negativ-pozitiv, svjetloton	<b>Rastanak</b>
169 (196) m; 15 (22) min	igrani, 8 mm crno-bijeli, preobratni
pr. Kinoklub Zagreb	24 m; 7 min
r. Mihovil Pansini	pr. Kinoklub Zagreb
sc. Mihovil Pansini	r. Mihovil Pansini
tk. Radoslav Putar, Zlatko Sudović	sc. Miroslav Bergam
k. Stjepan Katušić, Nedjeljko Čaće	k. Miroslav Bergam
mt. Mihovil Pansini	mt. Mihovil Pansini
gl. Milko Kelemen	<b>1957.</b>
<b>Zagorski cug</b>	<b>Isabella II</b>
dokumentarni, 16 mm, crno-bijeli, negativ-pozitiv, svjetloton	dokumentarni, 8 mm, crno-bijeli, preobratni
80 m	18 m; 5 min
pr. Kinoklub Zagreb	pr. Kinoklub Zagreb
r. Mihovil Pansini	r. Mihovil Pansini
sc. Mihovil Pansini	sc. Mihovil Pansini
k. Stjepan Katušić, Nedjeljko Čaće	k. Mihovil Pansini
mt. Mihovil Pansini	mt. Mihovil Pansini
<b>Trenutak slobode</b>	<b>Ljudi za sutra</b>
dokumentarni, 8 mm, boja, preobratni	dokumentarni, 16 mm, crno-bijeli, negativ-pozitiv, svjetloton
14 m; 4 min	13 min
pr. Kinoklub Zagreb	pr. Kinoklub Zagreb
r. Mihovil Pansini	r. Mihovil Pansini

sc. Mihovil Pansini  
k. Viktor Farago  
mt. Mihovil Pansini  
org. snim. Vladimir Petek  
as. r. Vladimir Petek  
as. k. Vladimir Petek

**1958.**

**Kamen sebi diže spomenik**

dokumentarno-eksperimentalni, 16 mm, crno-bijeli,  
negativ-pozitiv  
magnetofonska muzička pratnja  
17 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini

**Siesta**

igrani, 16 mm, crno-bijeli, negativ-pozitiv  
magnetofonska muzička pratnja  
74 m; 6 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Mihovil Pansini  
mt. Mihovil Pansini  
ul. Vesna Pansini

**Ribe, ribe, kost**

dokumentarni, 16 mm, boja, preobratni  
magnetofonska muzička pratnja  
6 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Zvonimir Sabljić  
mt. Mihovil Pansini  
as. r. Vladimir Petek  
as. k. Vladimir Petek

FILMOGRAFIJA  
MIHOVILA  
PANSINIIJA  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**U jednoj maloj tihoj kavani**  
igrani, 16 mm crno-bijeli, negativ-pozitiv  
magnetofonska muzička pratnja  
155 m; 14 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Vladimir Hoholač  
mt. Mihovil Pansini  
as. r. Vladimir Petek  
as. k. Vladimir Petek  
ul. Branka Jazbinšek, Vladimir Petek

**1959.**

**Piove**

eksperimentalni, 16 mm, boja, negativ-pozitiv  
80 m; 6 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
sc. Mihovil Pansini  
k. Miloš Oreščanin  
m. Mihovil Pansini  
as. r. Vladimir Petek  
as. r. Vladimir Hoholač

**1963.**

**K3 – čisto nebo bez oblaka**

eksperimentalni, 16 mm, crno-bijeli, boja  
40 metara; 2 min 30 sek

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini

**Dvoriste**  
eksperimentalno-dokumentarni, 16 mm, crno-bijeli  
153 m; 14 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini  
k. Vladimir Petek  
koaut. A. Radivojević, V. Petek, I. Marović, V. Farago

***Scusa signorina***

dokumentarni, 16 mm, crno-bijeli  
68 m; 6 min 30 sek

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini

***Zahod***

dokumentarni, 16 mm, crno-bijeli  
200 m; 16 min

pr. Kinoklub Zagreb  
r. Mihovil Pansini

**1970.**

**816: Uski format**  
12 min

r. Vladimir Petek  
sc. Dušan Makavejev, Mihovil Pansini

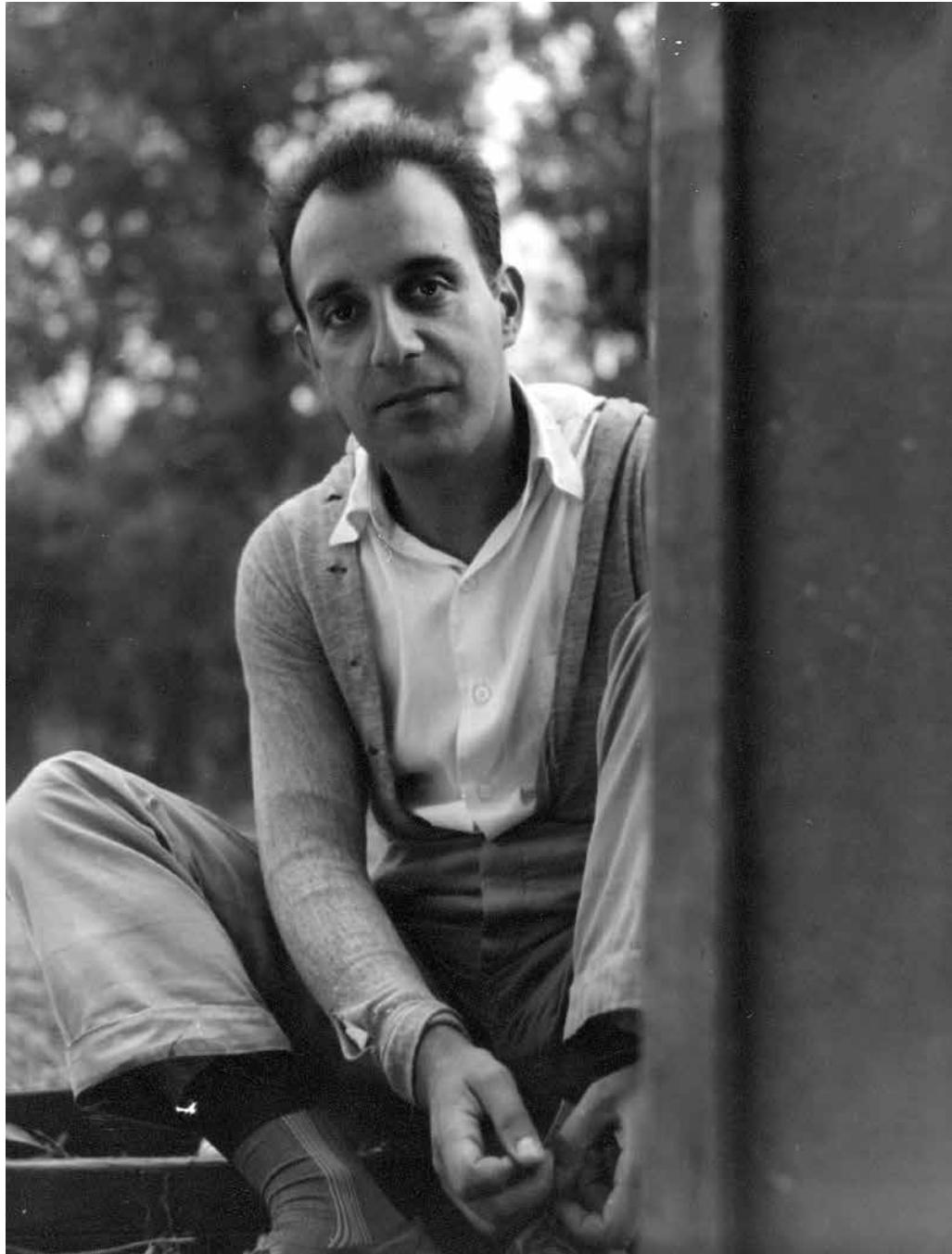
k. Vladimir Petek, Aleksandar Petković, Andrija  
Pivčević  
mt. Vladimir Petek

**1991.**

***Pismo iz Hrvatske***  
dokumentarni, video, boja  
44 min

pr. Kinosavez Hrvatske  
r. Mihovil Pansini  
k. Žarko Batinović, Milan Bukovac, Milan Drnić,  
Ivan Faktor, Branko Marić, Krešimir Pavelić, Mladen  
Petričić, Davor Sarić, Stjepan Tosenberger, Dražen  
Travaš  
mt. Mihovil Pansini, Milan Bukovac

PANSINI  
(1926 – 2015)



FILMOGRAFIJA  
MIHOVILA  
PANSINIIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



W. R. Misterije  
organizma  
(Dušan  
Makavejev,  
1971)

85 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791(497.1)"196/197"

Tvrtko Rašpolić

## Društveno-ideološka pozadina “crnoga vala”

**SAŽETAK:** Jugoslavenski “crni film”, poznat također kao “crni val/talas”, tijekom vremena prerastao je u “mitsko” poglavje bivše kinematografije, opterećeno mnogim proturječnostima. Problemi koji se javljaju pri pokušaju definiranja samog pojma leže u činjenici da se shvaćanje i odnos prema nazivu od prvoga pojavljivanja do današnjih dana radikalno mijenjaju i s vremenom poprimaju nova, dijametalno suprotna značenja. Termin “crni film” prolazi transformaciju od pojma/sredstva negativnog obilježavanja filmova koji se ne uklapaju u dominantnu ideološku doktrinu, uključujući i vrlo “negativne” posljedice za obilježena djela (sudske zabrane, bunkeriranje filmova i šikaniranje autora) do današnjega poimanja koje pojам tretira ili pokušava ubožiti kao stilsku (pod)struju. Pojedini redatelji “autorskog” i “novog jugoslavenskog filma” u ostvarenjima otvoreno propituju ili demistificiraju socijalističko-marksističku prošlost i proizašlu stvarnost, čime počinju sve više provocirati vladajuće strukture. Potkraj 1960-ih i početkom 1970-ih Jugoslaviju obilježava složena društvenopolitička (također i vanjskopolitička) situacija, koja postaje prijetnja održivosti postojećeg uređenja, distribucije vlasti i same države. Isti čimbenici koji su pridonijeli stvaranju slobodnije umjetničke klime i omogućili pojavu antidogmatskog mišljenja na svim razinama društvenoga djelovanja primoravaju partijski aparat na frontalnu akciju kojom će te slobode biti zatrte, odnosno mnogi od tih opusa ostati okrnjeni zbog nemogućnosti nastavka daljnog rada njihovih autora. S prestankom

djelovanja redatelja “autorskoga” i “novoga” filma pojam “crni film” polako prestaje biti fiksacija ideološki nastrojenih kritičara i, kada se termin sljedeći put nađe u upotrebi, imat će posve novo značenje, isprva u procesu rehabilitacije proskribiranih autora, a onda i kao odrednica stilske (pod)struje.

**KLJUČNE RIJEČI:** jugoslavenski crni film, crni val, crni talas, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović

### 1. Uvod ili neodoljiva privlačnost “crnoga filma”

U terminologiji povijesti filma rijetko je koji pojам toliko rabljen (ili zlorabljen) kao što je to slučaj sa sintagmom “crni film”. Počevši od 1920-ih pa sve do 1970-ih, barem jednoj stilskoj struji u svakom desetljeću pokušalo se nadjenuti spomenuti naziv ili neku od njegovih izvedenica.<sup>1</sup> Najmlađi u tom nizu je jugoslavenski “crni film”, poznat također kao “crni val” (odnosno “crni talas”), koji je tijekom vremena prerastao u “mitski” pojam opterećen mnogim proturječnostima.

Ograničeni broj istraživanja na ovu temu, nepouzdana/kontradiktorna svjedočanstva suvremenika te nacionalno-političke implikacije koje prate spomenuto poglavje jugoslavenske kinematografije i dalje nastavljaju generirati kontroverzije. S druge strane, nemogućnost

<sup>1</sup> Njemačkom ekspresionističkom filmskom pravcu u razdoblju od 1920-ih do 1933. naknadno je pridodan naziv *Schwarzer Film* (crni film). U francuskoj kinematografiji, u drugoj polovini 1930-ih pojedini filmovi unutar pravca poetskoga realizma (u stranim izdanjima koristi se pojам “crni realizam”) nazivaju se i *film noir*. Početkom 1940-ih, u američkoj

(hollywoodskome) filmu javlja se struja nazvana film noir, koje se utjecaj proteže sve do 1970-ih i kasnije. Potkraj 1950-ih stilski pravac u poljskoj kinematografiji nazvan je “crni film” ili “crna serija”. Godina 1960-ih, u sklopu francuskoga novoga vala, javljaju se filmovi koji su ponekad svrstavani pod film noir (usp. Turković, 1986: 235).

sagledavanja svih okolnosti vezanih uz problematiku "crnoga filma" nužno dovodi i do određenog stupnja simplifikacije u tumačenju samog termina.

Općenito, pod pojmom "crni film" podrazumijevaju se djela koja "otvoreno kritički prikazuju one vidove života koji su prema vladajućem shvaćanju negativni, te je njihovo prikazivanje nepoželjno" (Turković, 1986: 235). Filmovi okarakterizirani kao "crni" bilo izborom tema (društvena bijeda, kako materijalna tako i moralna, nesreće, nasilje i spolno općenje, psihički poremećaji te patološki slučajevi), bilo načinom njihova prikaza (naglašen naturalistički, pesimistički ili cinički autorski rukopis) "obično [se] kose s moralističkim, političkim, religioznim i estetičkim normama, [te su] česta meta javnih napadaja, formalne i neformalne cenzure, a i predmetom su estetičkih polemika" (ibid.).

Zbog mnogobrojnih specifičnosti jugoslavenskog "crnoga filma" uzaludno je tražiti ishodišta/poveznice sa stilskim pravcima istog ili sličnog imena koji su mu prethodili u filmskoj povijesti (iako se utjecaji pojedinih struja mogu naći u djelima autora povezivanih sa spomenutim nazivom). Također, problemi se javljaju pri pokušaju definiranja samog pojma "crni film" unutar okvira bivše kinematografije. Razlog leži u činjenici da se shvaćanje i odnos prema pojmu od prvoga pojavljivanja do današnjih dana radikalno mijenja i s vremenom poprima nova, dijametralno suprotna značenja.

Termin "crni film" prolazi transformaciju od pojma/sredstva negativnog obilježavanja

filmova koji se ne uklapaju u dominantnu ideološku, socijalističko-marksističku doktrinu, uključujući i vrlo "negativne" posljedice za obilježena djela (sudske zabrane, bunkeriranje filmova i šikaniranje autora), do današnjeg poimanja koje pojам tretira ili pokušava uobličiti kao stilsku (pod)struju. No to je samo jedna od mnogobrojnih metamorfoza značenja jer, ako krenemo od prepostavke da je "crni film" izvorno produkt jugoslavenskoga društvenopolitičkoga trenutka, onda i njegov fenomen pruža potencijalno šire područje za raznorodna znanstvena istraživanja od isključivo povjesno-filmske analize.

Sintagma "crni film" počinje se učestalo koristiti potkraj 1960-ih<sup>2</sup> i u doba nastanka upotrebljava se kao, već spomenuto, sredstvo negativnog obilježavanja filmova koji otvoreno propituju ili demistificiraju socijalističko-marksističku prošlost i proizašlu stvarnost. Izrazita kritičnost autora očituje se u suočavanju gledatelja sa svjetom socijalne nejednakosti, životom bez iluzija i prešućivanim povjesnim istinama, osjećajem pesimizma i bezizlaznosti koji prati društveno neprilagođene ili neprihvaćene junake, prikazivanju psihopatskih pojava i nekontroliranih nagona te moralne i fizičke propasti likova.<sup>3</sup>

Svi redatelji svrstavani (etiketirani) kao pripadnici struje tzv. crnog filma u prvom su redu proizašli ili su povezivani sa stilskim pokretima općeprihvaćenih naziva "autorski film" i "novi jugoslavenski film".<sup>4</sup> Sredinom 1960-ih na filmsku scenu stupa nova generacija redatelja, za čija ostvarenja Slobodan Novaković piše:

**2** U razdoblju kada se javlja jugoslavenska inačica, koja nije smišljena ni korištena radi unaprjeđenja povjesno-filmske znanosti, u širu upotrebu u SAD-u i Velikoj Britaniji ulazi i pojma film noir kao stilска odrednica razdoblja američke kinematografije (usp. Peterlić, 2000).

**3** Za iscrpniju definiciju pojma "crni film/val/talas" usp. Kragić i Gilić, 2003; Imami, 1993 i Turković, 1986.

**4** Neki autori prave jasnou razliku između dva paralelno postojeća oblika filmskog izražaja (usp. Novaković, 1970: 189–190). Radi preciznosti, te kada i autor to čini, navodit ću godinu nastanka teksta: poglavje "Novi film i mi", 1966.

Ono što je zajedničko tim koliko raznorodnim toliko i samorodnim autorima, to je njihov smisao za verističku analizu ambijenata i za dokumentarističku rekonstrukciju realnosti: svi oni duboko poniru kamerom u konkretne životne ambijente, odričući se kolektivne mitologije, u ime ispo-vedanja nekih svojih intimnih mitova.

Što se postiže time?

S jedne strane, mit biva "spušten na zemlju" i preveden na jezik svakodnevnih životnih situacija i znakova – dok, sa druge strane, običan čovek sa svojom "prizemnom" i "banalnom" egzistencijom, sa svojim smradom i sa svojim čulima, biva podignut u sfere mita, a samim tim i glorifikovan. Mitovi, tako, gube nešto od svoje neprikosnovenosti, a elementarna ljudska egzistencija dobija attribute nečeg neprikosnovenog.

Ukratko: čovek se stavlja iznad ideo-logije!

(Novaković, 1970: 158).<sup>5</sup>

Usprkos uvriježenom (poprilično krvom) uvjerenju o monolitnosti totalitarnih, u ovom slučaju socijalističkih, sustava i oni prolaze kroz razdoblja izraženijeg slobodoumlja (koja obično bivaju brutalno prekinuta razdobljima naglašene represije). Slični procesi prisutni su i u drugim komunističkim zemljama, u Poljskoj od 1954. do 1963. (liberalizacija započinje nakon Staljinove smrti 1953., kada se javlja i filmska "crna serija"), Mađarskoj ili u Čehoslovačkoj od 1963. do 1968. godine.

U razdoblju od kraja 1960-ih i početka 1970-ih Jugoslaviju obilježava složena društvenopolitička (također i vanjskopolitička) situacija, koja postaje prijetnja održivosti postojećeg socijalističkog uređenja, distribucije vlasti i same države. Isti čimbenici koji su pridonijeli stvaranju slobodnije umjetničke klime i omogućili pojavu antidogmatskog mišljenja

na svim razinama društvenog djelovanja, primoravaju partijski aparat na frontalnu akciju kojom će te slobode biti zatrte.

Napadi na djela obilježena nazivom "crni film" sadržavaju širok spektar argumenata i diskvalifikacija, od estetskih do onih političkih, no nesumnjivo je da od samih početaka pozadina progona ima isključivo ideološku prirodu. U pokušaju što preciznije analize fenomena "crnoga filma" treba razdvojiti društveno/državno viđenje filma (preciznije, odnos prema filmu u razdobljima povećane liberalnosti ili represije) od viđenja/shvaćanja društva u djelelima redatelja "autorskoga" i "novoga jugoslavenskoga filma".

Isto tako treba naglasiti da ni sam naziv "autorski film", u smislu određenja stilskoga pravca ili razdoblja jugoslavenske kinematografije, nije prihvatljiv partijskim funkcionarima:

U vezi s postavkom o autorskom filmu, na sednici Komisije Predsedništva SKJ istaknuto je da je neosnovano inzistirati na atributu autorski film, jer (...) preveliko inzistiranje na demarkacionoj liniji koja autorski film odvaja od ranijeg stvaralaštva, omogućava pojedinim ljudima, koji danas žele da odbrane određene ideološke preokupacije ovog filma, da zauzmu odbrambenu poziciju ne dopuštajući nikakvo stavljanje ideoloških primedbi na ono što tzv. autorski film stvara (...)

("Rezime diskusije o materijalu 'Stanje i problemi u jugoslovenskoj kinematografiji (...)'", 1969).

Utilitaristički koncept umjetnosti, svojstven svim totalitarnim režimima, među ostalim podrazumijeva da je umjetnički prikaz stvarnosti istovjetan vladajućem političkom viđenju toga realiteta. Jugoslavenski primjer sadrži određene posebnosti pogotovo zato što,

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

5 Poglavlje "Mitologije i slobode", 1967.

u godinama nakon razlaza sa SSSR-om, barem deklarativno jamči stvaralačku slobodu<sup>6</sup> i u određenoj mjeri, sukladno partijskom duhu samokritičkog razmatranja vlastitih slabosti i društvenih nedostataka, pruža umjetnicima mogućnost zadiranja u suvremene socijalne i političke probleme.<sup>7</sup> Ali administrativno prakticiranje moći, u obliku kontrole, upliva, zabrane, odnosno bunkeriranja "nepoćudnih" ostvarenja i dalje je koncentrirano u rukama Komunističke partije/Saveza komunista, te je nezaobilazni dio filmske produkcije.

Iz državno-partijske vizure, spona filma i ideologije je neraskidiva. U listopadu 1969. članovi Radne grupe za film Komisije za kulturu SKJ vode niz diskusija i među ostalim zaključuju:

(...) Film je oblast ideologije, htjeli to ili ne, to je oblast preko koje se utječe na svijest, na ukus, na mišljenje ljudi koji tu umjetnost akceptiraju. To je veoma snažna oblast (...) ona prodire u mase i time povećava svoju društvenu odgovornost (...)

("Stanje i problemi u jugoslavenskoj kinematografiji (...)", 1969).

Autorski pogled na stvarnost u svojim idejnim temeljima podrazumijeva i zauzima-

**6** Osnovni zakon o filmu iz 1956., čl. 6 navodi: "Zajamčuje se sloboda umjetničkog stvaranja u filmu". (prema: Škrabalo, 1998: 226) Na VII. kongresu Saveza komunista Jugoslavije održanom u Ljubljani 1958. donesen je zaključak: "Savez komunista Jugoslavije se zalaže za stvarnu slobodu stvaralaštva u nauci i umetnosti (...) Savez komunista u isto vreme ustaje protiv 'teorija' koje, uime apstraktnih koncepcija slobode, ustvari ukidaju istinsku slobodu naučnog i umjetničkog stvaranja, potčinjavajući ga praktično reakcionarnim političkim tendencijama (...)." (ibid., 226–227) Razliku "stvarne slobode stvaralaštva" i "apstraktnih koncepcija slobode" protiv kojih ustaje SKJ, redatelji će tražiti metodom pokušaja i pogrešaka, pod budnim okom cenzure.

nje za umjetnički izričaj oslobođen državno-ideološkog usmjerenja.<sup>8</sup> Kako ističe Dušan Stojanović, pojavom "novoga filma" (uključujući i "autorski film") otpočinje proces preobrazbe jedne kolektivne mitologije u mnoštvo osobnih (često i heretičkih) mitologija (usp. Stojanović, 1969: 170–171).

U razdoblju kada društvo u određenoj mjeri tolerira heterogenost mišljenja, nova generacija redatelja, upoznata sa širokim spektrom potencijalnih represivnih mjera, tematskim i svjetonazorskim preokupacijama počinje sve više provocirati vladajuće strukture (bez obzira na to o kojoj struji unutar SKJ se radi: dogmatskim snagama, reformistima ili liberalima) te suprotstavljati se općeprihvaćenom sustavu vrijednosti.

Godine 1963., u pokušaju obrane sudski zabranjenog omnibus-filma *Grad* (Marko Babac, Kokan Rakonjac, Živojin Pavlović), Dejan Đurković (anticipirajući tendencije koje će se kasnije pojaviti u nekim filmskim ostvarenjima i člancima) piše:

(...) Danas se traži umetnost koja je u svojoj biti sama društvena akcija. To je umetnost revolucionarna – njoj nije dosta da stvarnost samo izrazi, ona hoće da je

**7** Politički procesi započeti potkraj 1940-ih postupno nagovještavaju odmak od sovjetskog uzora te potkraj 1950-ih i početkom 1960-ih filmovi etabliranih redatelja obrađuju negativne pojave, poput Bauerova *Licem u lice* iz 1963., Hadžićeva *Službenog položaja* i Mimičina *Prometeja s otoka Viševica* iz 1964. ili Slijepčevićeva *Štićenika* iz 1966.

**8** Bez obzira na to što se pitanje umjetničkih sloboda aktualizira sredinom 1960-ih, ta je težnja prisutna od skoro samih početaka jugoslavenske socijalističke kinematografije. No, u većini ranijih slučajeva i s obzirom na povjesno-političke okolnosti, tematski izbor koji je redateljima na raspolaženju vrlo je sužen (odnosno moguće je birati između sadržaja s više ili manje prihvatljivom dozom ideološkoga dociranja).



Ljubavni slučaj  
ili tragedija  
službenice  
PTT (Dušan  
Makavejev,  
1968)

preobrazi. To je umetnost materijalistička – jer realnost ne sateruje u kalup apriorne dogmatske šeme, već od realnosti polazi i u realnosti nalazi prepostavke za negiranje te realnosti u ime vizije ljudske budućnosti. To je umetnost humana – jer nije zadovoljna čovekom kakav jeste, i ne čita mu bukvicu iz katehizmusa nadnaravnog otkrovenja, već se angažuje da probudi latentne snage i želju za preobražajem u samom čoveku i samom društvu (...)

(Tirnanić, 2008: 38).<sup>9</sup>

Stvarnost prikazana u filmovima i u njima predstavljene ideje, u većini slučajeva, neće biti prihvatljivi partijskom aparatu. Kao reakcija na to, pojam "crni film" javlja se u sklopu široke kampanje provedene putem formalnih

i neformalnih sredstava državne cenzure s ciljem suzbijanja umjetničkih sloboda prisutnih u "autorskome" i "novome" filmu, ponajprije zbog sve eksplicitnije kritike društvenog sustava sadržane u određenim ostvarenjima. Situaciju će kasnije opisati Branko Vučićević, koscenarist filmova *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (Dušan Makavejev, 1968), *Rani radovi* (Želimir Žilnik, 1969), *Slike iz života udarnika* (Bahrudin Čengić, 1972) i drugih: "Mi njima 'šljagu', oni nama 'šljagu'" (*Zabranjeni bez zabrane*, 2008).

Inzistiranje na slučajevima zabranjenih i "bunkeriranih" filmova kao dominantnom kriteriju pri odabiru ostvarenja koja (potencijalno) ulaze u korpus "crnoga filma" tek parcialno oslikava čitav fenomen, stavljajući naglasak na problematiku primjene i završnu fazu

<sup>9</sup> "Hiroviti" (opaska B. Tirnanića) Dejan Đurković će 1967, kao predsjednik Udruženja filmskih radnika SR Srbije i zbog samo njemu znanih svjetonazorsko-

ideoloških preobražaja, pokušati sprječiti snimanje Pavlovićeva filma *Kad budem mrtav i beo*.

institucionalnog obračuna s antidogmatskom praksom. Istina je da su se svi redatelji povezani s ovom sintagmom (barem jednom u karijeri) našli pod udarom cenzure ili su bili žrtve represivnih mjera. No, njihovi "crni" filmovi, ovisno o temi koju obrađuju i trenutku nastanka, imat će posve različite sudbine i ideoološki nastrojeni kritičari ili državni represivni aparat će ih različito tretirati.

Razdoblje filmskoga stvaralaštva od 1965. do 1967., promatrano u svjetlu djelovanja cenzorskog aparata, obilježava (gotovo) potpuni izostanak administrativnih intervencija. Povećana tolerantnost društva/države omogućit će redateljima slobodnije izražavanje vlastitih "autorskih" svjetonazora, no kako od 1968/69. ideoološki obojena kritika (ponovno) zaoštrava retoriku i pojačava napade (praćeno postupnom reaktivacijom svih oblika "cenzure"), tako i mnogi od tih opusa ostaju okrnjeni zbog nemogućnosti nastavka dalnjeg rada njihovih autora (ili izrazito otežanih uvjeta same proizvodnje).<sup>10</sup>

Godina 1980-ih, promjenom društvenopolitičke situacije, započinje transformacija odnosa prema pojmu i percepcije "crnoga filma" te se javljaju inicijative za "rehabilitaciju" označenih autora/filmova i zahtjevi za javnim prikazivanjem spornih naslova. Nakon smrти Josipa Broza Tita u svibnju 1980. publicira se niz djela, radova i članaka u kojima autori kritički preispituju legitimitet i legalnost socijalističkoga poretka proizašlog iz revolucije te

se zauzimaju za slobodu umjetničkoga stvarača (usp. Bilandžić, 1999: 696). Još početkom 1978. na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, na tribini "Misao i zbilja" raspravlja se o tzv. crnome filmu u jugoslavenskoj kinematografiji. Sudjelovala su "trojica poznatih redatelja tako kvalificiranih filmova: Živojin Pavlović, Mića Popović i Želimir Žilnik, te filmski kritičar Hrvoje Turković" (Bijela knjiga Stipe Šuvara, 2010: 233). Godine 1982. poslana je peticija grupe intelektualaca Predsjedništvu SFRJ u kojoj je zatražena "revizija represivne politike prema umjetničkim ostvarenjima" i "ukidanje faktičke zabrane za javno prikazivanje (filmova) i njihova slobodna prodaja" (ibid., 234).

Pojedina ostvarenja, sankcionirana u zemlji, slobodno se prikazuju u inozemstvu, što predstavlja zanimljiv paradoks. S jedne strane, vlast u više navrata izražava paranoju od kompromitiranja socijalističkoga sustava izvan granica. S druge strane, etiketirani filmovi ostvaruju deviznu zaradu i nastavljaju se prodavati u svijetu, a neki od njih su i međunarodne koprodukcije, pa strani partneri slobodno raspolažu njima. U prilog tezi o pragmatičnosti domaćih producenata i stranih distributera govori podatak da se Kozara (1962) Veljka Bulajića u Francuskoj prikazivala pod naslovom *Les diables rouges face aux SS* ili u prijevodu *Crveni đavoli protiv SS-a* (usp. Petrović, 1988: 252–253).

U turbulentnim društvenim zbivanjima 1980-ih, slučaj "crnoga filma" koristi se kao argument u naglašavanju teze o dotadašnjem

**10** Istimčući slobodoumnost i otvorenost socijalističkoga društva, Milutin Čolić (kolebajući se između pozicija pristaše "novoga" filma i jednoga od najžećih kritičara) ističe podatak da su do 1970. u Jugoslaviji zabranjena tek tri filma: *Majka Katina* u režiji Nikole Popovića iz 1949, *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića i Jože Horvata iz 1952. i *Grad*, omnibus Kokana (Vojislava) Rakonjca, Marka Babca i Živojina Pavlovića iz 1963 (usp. Čolić, 1970; isto Čolić navodi i dvije godine ranije u *Filmskoj kulturi*, br. 59–60.)

Bez obzira na terminološke i pravne razlike između "zabrane" i "bunkeriranja", Milan Nikodijević i Dinko Tucaković daju precizniji uvid u brojnost cenzuriranih ostvarenja: "Do kraja 1973. godine u tadašnjoj SFRJ proizveden je 471 film, a zvanično, sudske, bio je zabranjen samo jedan, omnibus *Grad* (...) Međutim, u tadašnjoj kinematografiji bilo je tridesetak filmova koji su po raznim osnovama, ali bez zvanične zabrane, završili u tzv. bunkeru" (Zabranjeni bez zabrane, 2008).

boljševičko-represivnom konceptu jugoslavenskog socijalističkog uređenja. Mnogobrojni napisi o "crnome filmu" i novinarska pitanja u učestalim intervjuima s redateljima zabranjenih/bunkeriranih djela sve se manje dotiču filmskoga, a sve više političko-opozicijskoga sadržaja njegova fenomena.

Ponovno u središtu pozornosti, ali s bitnog razlikom što se sada o "crnome filmu" govori uglavnom u superlativima, većina proskribiranih redatelja neće (ni kasnije) prihvati ili poistovjetiti se sa spomenutim nazivom. Živojin Pavlović (koji je općenito zazirao od bilo kakva stilskog određenja vlastita opusa) će u jednom istupu reći "da su ljudi i filmovi koji se podvode pod to obeležje toliko međusobno različiti u svom iskazu i da su neki od njih kreativno dovoljno snažni da samostalno opstaju" (*Bijela knjiga Stipe Šuvara*, 2010: 239).

Dušan Makavejev izjavit će da su termin "izmislieli neki ljudi koji su u ono vreme pravili političku karijeru" (*Bijela knjiga Stipe Šuvara*, 2010: 244).

Do raspada Jugoslavije 1991, (gotovo) svi zabranjeni/bunkerirani filmovi dolaze pred široku domaću publiku.

Paralelno s procesom "rehabilitacije", sredinom 1980-ih započinje i "znanstvena sistematizacija" tzv. crnoga filma. Medijski eksponiran, pojам polako ulazi u uporabu, ovaj put kao predmet povjesno-filmskog interesa, kako kod domaćih tako i inozemnih filmologa (s obzirom na prekomjernu uporabu u prošlosti, termin postaje nezaobilazna činjenica pri obrađivanju stvaralaštva toga doba). Gledano s povijesnim odmakom, prve pokušaje definiranja i objašnjenja pojave fenomena "crnoga filma" moguće je iščitati (zajedno s negativnim značenjima i ideoološki profiliranim stavovima autora) iz pojedinih kritičkih napisa objavljenih još potkraj 1960-ih.

No, tek 1986, kada izlazi prvi svezak *Filmske enciklopedije*, Hrvoje Turković je, pod natuknicom "crni film", opisao i jugoslavensku inačicu zajedno s ostalim istoimenim

svjetskim stilskim pravcima. Iako je pojam sredinom 1980-ih još uvijek donekle opterećen negativnim implikacijama iz prošlosti, to predstavlja početak znanstvenog istraživanja i daljnog redefiniranja pojma.

## 2. Geneza pojma "crni film"

Dana 3. kolovoza 1969, dan nakon završetka XVI. festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli, u *Borbinom* dodatku "Reflektor", objavljen je članak Vladimira Jovičića "Crni talas" u domaćem filmu", s kritičkim osvrtom na filmove *Uzrok smrti ne pominjati* (1968) Jovana Živanovića i *Biće skoro propast sveta* (1968) Aleksandra Petrovića.

Iako mnogi izvori navode ovaj datum kao početak uporabe pojma, to zasigurno nije bilo prvo pojavljivanje i poprilično je sigurno kako Jovičić nije autor sintagme (stoga novinski nadnevnik, a pogotovo pripadajuću godinu, treba uzeti više kao referentnu točku u proučavanju "crnoga filma").

Uz spomenuti Jovičićev tekst pojavljuje se i nepotpisani članak prenesen iz *Ekonomске politike* pod naslovom "Efekti crnog talasa" datiran 21. srpnja 1969. Kako tvrdi Bogdan Tirnanić (2008: 84), nepotpisani autor bio je, prema vlastitu priznanju, Bojan Glišić. Ali Glišić nije ni izmislio, ni prvi upotrijebio spomenuti pojam.

Dana 2. srpnja 1969, u izvodima iz diskusije sa sjednice Predsjedništva SKJ, objavljenima opet u *Borbi*, uočljivo je da Veljko Vlahović, analizirajući recentnu filmsku produkciju (i pripadajuće novinske osvrte na pojedina ostvarenja) također upotrebljava termin "crni talas" ("Delovanje komunista u sadašnjim političkim kretanjima (...)", 1969, citirano prema: Petrović, 1988: 254).

Bez obzira na to što se datum može iだlje pomicati u prošlost, teško je odrediti tko je izmislio i prvi upotrijebio sintagmu. Uz teoriju da je pojam iskonstruiran u političkim krovovima, postoji još nekoliko verzija o mogućem autorstvu, od uvjerenja redatelja Stoleta

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Jankovića da su "crni film" izmislili filmski radnici do mišljenja kako je termin "mehanički preuzet iz onovremene ideološke diskusije o slikarstvu, kada je nosiocem 'crnog talasa' proglašen Leonid Šejka" (Tirnanić, 2008: 83).<sup>11</sup>

Najradikalniju teoriju o nastanku pojma zagovarat će (istina, u poznim godinama) Aleksandar Petrović, tvrdeći da je Mika Tripalo izmislio sintagmu "crni film", što se također mora uzeti s rezervom (premda na već spomenutom Plenumu CK SKJ i Tripalo i Veljko Vlahović upotrebljavaju sličnu terminologiju) te da je čitav slučaj oko "crnoga filma" započeo još daleke 1961. u povodu njegova debitantskog filma *Dvoje* (usp. Tirnanić, 2008: 96).

Iako će misterij autorstva najvjerojatnije ostati nerazriješen, atribut "crni" (koji samo čeka da mu netko pridruži i odgovarajuću imenicu poput "filma", "vala" ili "talasa") nije nepoznanica u jugoslavenskoj filmskoj kritici i pojavljuje se mnogo prije uvodne 1969. godine. Djela uz koje se pridjev prvi put veže stavljuju se u kontekst poljske "crne serije", no značenje pojma i pripadajuća retorika (naslijedjena iz doba socrealizma) ne odudara previše od iste upotrebljavane u opisima/napadima na pojedina ostvarenja "autorskoga" i "novoga" filma.

Godine 1960., u kritici Kavčićeva filma *Akcija* (1960), s podnaslovom "Pouka i možda alarm", Mira Boglić piše:

(...) Nakon više od 30 ratnih priča (...) nakon tek započetog traganja za junakom – običnim čovjekom u izuzetnim okolnostima – javlja se nešto čemu tek treba naći ime (...) Nazvali smo ga "crnim realizmom"

kada smo govorili o filmu Sam [redatelja Vladimira Pogačića iz 1959, op. a.], a ovdje to možemo imenovati – jugoslavenskom verzijom filmskog egzistencijalizma!<sup>11</sup>

Naravno, nije bilo jednostavno pronaći naziv koji će vjerno oslikati određene pojave u kinematografiji, a uz to sadržavati i dovoljno ideološki negativnih konotacija i biti dovoljno zarazan da lagano ulazi u uho. Stoga će proći još neko vrijeme prije nego što se termin u potpunosti profilira. Isto tako bilo bi presmisljeno tvrditi da je upravo Mira Boglić "izmislila crnu boju", ali uzimajući u obzir "neodoljivu privlačnost" monokromatičnoga, nesumnjivo je da se autorici pridjev "crni" svidio te ga nastavlja koristiti u nastavku teksta (i budućim člancima):

U scenariju Marjana Rožanca na jednom istinitom događaju iz NOB-a (...) stvorena je drama o desperaterstvu, o strahu, o bezizlaznosti (...) No, zbog čega nam smeta scenarističko rasuđivanje u Akciji? (...) Smeta nas prvenstveno faktografija (...) U traženom crnom ogledalu – iskrivljena faktografija. Mislim da je to osnovna zabluda svih naših filmova čiji su realizatori u potrazi za novim krenuli u istraživanje ljudskog mraka (...) Kod nas (...) postoji u zadnje vrijeme prečutno mimoilaženje pozitivnog junaka nasuprot žarke želje da se ispituje mrak. Pozitivista je nepopularan zbog činjenice da je pojam pozitivnog, (lika, situacije, završetka, djelovanja) kompromitiran banalnostima, konvencijama i konformizmom. To je tužna posljedica vremena (...)

<sup>11</sup> Premda ni jedna teorija ne može biti sa sigurnošću dokazana, postoji faktografska povezanost između umjetničke skupine Mediala u koju se ubraja Šejka i redatelja Živojina Pavlovića. Uz svjetonazorsku bliskost, njeni članovi, Ljubo Popović, Drago Lubarda, Miro Glavurtić, Dolores Čače, Marija

Čudina i Leonid Šejka, ostavljaju trag u jugoslavenskoj kinematografiji glumeći članove bande u Pavlovićevu prвome igranome filmu *Povratak*, snimanome 1962 (usp. Pavlović, 1983: 112). Nakon određenog vremena provedenog u "bunkeru" i nadosnimljenog početka, film će se službeno pojaviti 1966.

*tzv. socijalističkog realizma<sup>12</sup> nakon kojeg se krenulo u krajnost, koja se konačno svodi ne na crni realizam (kome u poljskoj kinematografiji nije moguće poreći i inventivnost i šarm i potresnost) već na crni egzistencijalizam. U suštini počeli smo pomalo, ali već vidljivo, da rušimo čovjeka”*

(Boglić, 1960).<sup>13</sup>

Kako ova kritika ne bi ostala puki povjesni kuriozitet, iz pisanja Mire Boglić (što je pomalo ekstreman pothvat jer postoje njeni kasniji članci posvećeni “autorsko” kinematografiji) moguće je iščitati određeni dio problematike koja će tek biti vezana uz “novi” i “autorski” film.

Na prvome je mjestu lažno i iskrivljeno predstavljanje događaja (na primjeru Akcije i u prijevodu, nazočnost kritičkoga stava prema prošlosti, izraženog podjednako kroz preispitivanje povjesne faktografije kao i odstupanje od uvriježene ratne mitologije; pojavljivanjem sve većeg broja ostvarenja suvremene tematike, do kraja desetljeća taj će se kritički stav radikalizirati propitujući i socijalističko-marxističko nasljeđe i na njemu izgrađenu stvarnost). Zatim slijedi izostanak pozitivnog junaka i pozitivnog pogleda na svijet te stavljanje svih nabrojenih pojava u korelaciju sa socrealizmom i stranim utjecajima na jugoslavensku kinematografiju.

Uspoređujući rani tekst Mire Boglić s Jovičićevim člankom, moguće je utvrditi postojanje spektra istovjetnih ideološko-diskre-

ditirajućih argumenata proširenih, tijekom vremena, pojavom optužbi za epigonstvo i strane, antisocijalističke utjecaje na jugoslavenski film. Vladimir Jovičić 1969. također daje analizu “crnog talasa” iz naslova svog članka i pokušava locirati njegove društveno-političke korijene:

*U nas je prošlo vreme ratnog i udarčkog heroizma, a od heroičnog do tragičnog – jedan korak. Međutim, kako se bez heroja ne može, dobrodošli su i oni “garavi” (...) Ne toliko drastično koliko neobjektivno stvorene socijalne razlike plodno su tlo za razočaravajuća uspoređenja, ali isto tako i za zamenjivanje ambicija utehama. Takvu utehu najlakše je naći u junacima uzetim s dna (...) asocijalnim, pomračenim, obogaljenim, poniženim (...) [što dovodi do] invalidnog filma pesimizma i defetizma, te pokušaja da se odbaci sve što je pozitivno (...)*

(citirano prema: Goulding, 2004: 84 i Tirkanić, 2008: 103–104).

S obzirom na promijenjene okolnosti i veću količinu filmskoga materijala dostupnog za proučavanje, Jovičić svoju analizu obogaćuje pitanjem odnosa umjetničkih sloboda i društvene odgovornosti (1960. umjetničke slobode još su uvijek poprilično apstraktan pojam, a redatelji nove generacije većinom snimaju filmove po kinoklubovima) te optužuje “crne” filmove za otuđivanje kinopublike i (djelomične) financijsku krizu jugoslavenske filmske in-

TVRTKO

RAŠPOLIĆ:

DRUŠTVENO-

IDEOLOŠKA

POZADINA

"CRNOGA

VALA"

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**12** Općenito govoreći o socrealističkim tendencijama, kao glavne odrednice “krute primjene” Herbert Eagle navodi da filmovi “služe eksplisitnim, neposrednim potrebama socijalističke konstrukcije tako što njeguju poželjne stavove, (...) suvremena se društvena stvarnost ne predstavlja onakvom kakva jest, nego uz popriličnu primjesu onoga što bi trebala postati u skladu s ideološkim stavovima, (...) filmovi trebaju biti didaktični i jasni (...) [te da] prosudba koju

film donosi o određenoj situaciji, bila ona u prošlosti ili budućnosti, mora u konačnici biti optimistična” (Goulding, 2004: 8).

**13** Da bi ironija “crne” slike bila potpuna, Boglić pronalazi i fotografске zamjerke: “Film u cjelini suviše je tamno sniman, tako da zbog ovog tehničkog nedostatka ostaje u detaljima i nejasan. To je neugodan hendičep za autore”.



Čovek nije tica (Dušan Makavejev, 1965)

dustrije (sadržano u tekstu, navodno, Bojana Glišića).<sup>14</sup>

Kad je riječ o stranim utjecajima, Jovičić iznosi niz diskvalifikacija, od toga da su domaći filmovi pomodan odraz svjetskih političkih nemira i razočaranja postojećim strukturama vlasti do tvrdnje da ta ostvarenja samo imitiraju ono što se prodaje na svjetskom tržištu. Upravo na tom pitanju dolazi do najvećih razmimoilaženja Vladimira Jovičića (i drugih autora) sa stavovima Mire Boglić koja od početka inzistira na autohtonosti novih težnji u jugoslavenskoj kinematografiji (što je uočljivo i u njenom ranom radu kada nijeće sličnosti filma *Akcija* s

poljskom "crnom serijom" u pokušaju traženja još negativnije kvalifikacije).

Iako se kao početak uporabe pojma "crni film" ili "crni val/talas" najčešće spominje 1969, termin se već uvelike formira i učestalo koristi u prvoj polovini 1968.<sup>15</sup> Također, u pojedinim ideološki obojenim tekstovima s kraja 1960-ih moguće je pronaći (ne samo "inverzivnim" iščitavanjem negativnih kritika) i prve pokušaje definiranja "crnoga filma" kao stilskog (pod) smjera. Polariziranost ondašnjeg filmsko-teorijskoga i kritičkoga prostora uvjetuje uporabu termina "crni film" i njegova značenja, ovisno o tome koristi li se za napade, odnosno obranu

**14** Kritički napsi koji kao argument ističu broj gledatelja nisu novost, jer je slične članke moguće pronaći još 1965., poput "Filmovi bolji – gledatelja manje" Mira Modrinića objavljenog u *Večernjem listu* i "Delimična ili cela istina" Milutina Čolića iz *Politike* (usp. Petrović, 1988: 27–28).

**15** Članak Milutina Čolića "Uzroci i posljedice" iz ožujka 1968. posvećen je dokumentarnome filmu Vojdraga Berčića *Devalvacija jednog osmijeha* (1967) o Arifu Heraliću, ljevaču zeničke željezare,

osamnaesterostrukrom udarniku i liku s novčanice, ocu osmero djece s prebivalištem u stanu od jedne sobe i kuhinje, ili članak Mire Boglić "Festivalsko vrijeme – stabilno!" iz lipnja iste godine o 15. festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu s naglaskom na dokumentarne filmove *Nezaposleni ljudi* (1968) i *Pioniri maleni...* (1968) Želimira Žilnika koji je nagrađen srebrnom medaljom (i svotom od 2500 dinara).

filmova/autora obilježenih tim iskonstruiranim nazivom. U svjetlu negativnih konotacija koje pojma u doba nastanka nosi, u krugovima liberalno nastrojenih kritičara ne postoji ni razlozi da se pojma filmološki uopće analizira ni definira, pogotovo zato što su već uobičene stilske smjernice "novoga jugoslavenskoga" i "autorskoga" filma kojima pripadaju prozvana djela.<sup>16</sup>

I tako se opet vraćamo Miri Boglić, ovaj put u srpanj 1968, kada u članku s naslovom "Crno u crnom" i podnaslovom "Ishodište, početak i kraj (?) jugoslavenskog 'crnog' filma" piše:

Očigledno, živimo u trenutku kad domaći film, nastanjen i stvaran u različitim nacionalnim centrima i nošen jednom zajedničkom težnjom k afirmaciji kroz ideje i teme socijalističkog humanizma, [te] postoji u ostvarenjima jednog filmskog realizma, koji se – s pravom naziva "crnim" – sve više približava nekoj okrutnoj i već donekle isforsiranoj naturalističkoj maniri i poruci (...) [Bilo bi beskorisno i štetno ustrajati na obrazloženju] da taj film nastaje kao pomodni produkt, kao odjek stranih kinematografija, kao provincijalni napor da se ide ukorak sa svijetom, čak i kao "politička diverzija" (...) Ali zbog čega je taj naš novi film tako crn, tako pesimističan, tako ciničan i surov? U odgovoru na ovo pitanje naći će se i dokazi o autohtonosti naše "crne serije" (...) Nije teško pratiti ta kretanja u ovih dvadesetak godina postojanja

kinematografije (...) Nakon godina emfaze, afirmacije herojstva, nakon godina zadivljenošti samim sobom, filmski umjetnik, onaj mladi i onaj najmlađi posebno, osjetio je potrebu da skine ružičaste očale i da pogleda na današnji svijet kompleksnije, sa znatno manje zadovoljstva pred slikom koju mu pruža. I kao reakcija na afirmaciju dolazi negacija. Nakon bijelog i blistavog – crno. Nakon heroja – antiheroj. Nakon afirmacije pozitivnog u čovjeku – afirmacija njegova mraka i slabosti (...) Takozvana crna serija razvila se u beogradskom filmskom centru, ali imala je i odjeka i u drugim filmskim sredinama, a svakako najjače u slovenskoj. I jedna i druga sredina imaju vlastite pre-dispozicije za ovaj film: beogradska tradiciju nadrealizma, slovenska impresionističku. No korak do naturalističkih glibova bio je vrlo lagan i vrlo kratak. Hibridno miješanje žanrova, dokumentarno u igranom i igrano u dokumentarnom, pogled uperen u dno, otkrio je neopisivo bogatstvo (...) Junaci bez biografije, kriminal, prostitucija, socijalna bijeda, malodobnici, sezonski radnici, nezaposleni, alkoholičari, deklasirani ljudi, lutalice i sve slične kategorije, eto to su junaci naših "crnih" filmova. Jednom riječi: tema je onaj najmanji čovjek, onaj pred kojim društvo zatvara oči. U filmovima Pavlovića, Makavejeva, Kadijevića, Lazića, Klopčića, Žilnika, Aćimovića, Pogačnika, Zafranovića i nekih drugih koji pristižu, na primjer Bata Čangić, crno je u potpunosti istisnuto sve druge boje. Pitoreskno crnilo oplemenjeno

TVRTKO

RAŠPOLIĆ:

DRUŠTVENO-

IDEOLOŠKA

POZADINA

"CRNOGA

VALA"

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**16** Godina 1960-ih, paralelno s pojavom novih filmskih strujanja, stasa i nova generacija filmskih kritičara/filmologa čije shvaćanje filmske umjetnosti odudara od stavova (većine) partijskih funkcionara. Godine 1969. Komisija Predsjedništva SKJ za kulturu ističe: "Kada se kritika bavila ovim ('autorskim', op. a.) filmovima, ona je vrlo opširno, vrlo eksplicitno objašnjavala estetičke inovacije, ali je zanemarivala

idejnu stranu tih umjetničkih djela. Ona je vrlo škrti i oskudno, a u izvjesnim slučajevima faktički i politikantski, zaobilazila te komponente ne iskazujući kakva je idejna vrijednost filmskog djela i da li je u današnjem trenutku prihvatljiva ili ne." ("Rezime diskusije o materijalu 'Stanje i problemi u jugoslovenskoj kinematografiji'...", 1969)

kod Makavejeva publicistikom i polemikom, satirom i farsom kod Pavlovića, zavladalo je i danas već moramo govoriti o "crnoj seriji" u jugoslavenskom filmu, o seriji koju čine filmovi Čovek nije tica, Ljubavni slučaj, Povratak, Neprijatelj, Buđenje pacova, Kad budem mrtav i beo, Praznik, Priča koje nema, Tople godine, itd. (...) [O njima] možemo govoriti kao o sljedbenicima jednog pravca, jedne estetike, jedne crne kritičke teze, koja nema uvijek dovoljno zrelosti, ali ima smjelosti, i to sasvim dovoljno, smjelosti da se nametne i obaveže na pažnju (...) Znači: to su filmovi koji gledaoca ne ostavljuju ravnodušnim. To je kinematografija koja u vremenu koje nikako nije ravnodušno – ni sama nije takva. Napadana i slavljenja, naša "crna serija" predstavlja onaj senzacionalni trenutak stvaralaštva na koji se godinama čekalo.

(Boglić, 1968a)

Već sam napomenuo da članak dolazi iz kritičkog tabora idejno-dogmatske provenijencije, stoga je za očekivati da zadnja citirana rečenica nije ujedno i zaključna. Bez obzira na to što će uskoro u tekstu slijediti jedno "ali", čini se kako Mira Boglić iznimno objektivno (tolerantno te s dozom uvažavanja) postavlja potencijalne odrednice "crnoga filma" kao stilskе struјe. No, također se čini da u pokušaju definiranja nije moguće izbjegći iščitavanje i određenih nacionalno-političkih konotacija.

Trvenja među konstitutivnim narodima koja obilježavaju cijelu jugoslavensku povijest, od 1960-ih se punim intenzitetom sele i u područje filma. Sviest o postojanju nacionalnih kinematografija, polemike koje potvrđuju i osporavaju tu ideju, rasprave oko nacionalne strukture ostvarenja nagrađenih u Puli te mogućnosti da najbolji filmovi budu poslani na festivale izvan zemlje (u nadležnosti Savezne komisije za kulturne veze s inozemstvom koja odabire djela koja su prijavile producentske kuće) odraz su sukoba različitih nacionalnih i

ideoloških koncepcija ustroja jugoslavenske federacije i (socijalističkoga) društva te dodatno opterećuju političko-kritičke napise o filmu, ovisno o pozicijama i opredeljenju samih autora. Antagonizam će tijekom vremena samo jačati, pa će i Aleksandar Petrović, na vrhuncu nacionalne netrpeljivosti, svoje teorije oko nastanka "crnoga filma" proširiti i takvim argumentima:

*Da bi priča (...) bila jasnija moram da dodam da su sve do 1961. godine jugoslovenskom kinematografijom dominirali Hrvati i Slovenci. Posle šezdeset prve, a naročito od šezdeset pete, težište se prenestilo u Beograd i to je za njih bila velika neprilika.*

(Tirnanić, 2008: 96–97).

No, koliko god ocrtavale duh vremena, Petrovićeve teze treba uzimati s odmakom jer Tirnanić tvrdi da je bio

*čudan čovek, preosetljiv, večno op-sednut jednim oblikom manje gonjenja. Godinama je uveseljavao ovdašnju filmsku javnost tvrdnjom kako su Sakupljači jer već osvojili Zlatnu palmu kada je Ratko Dražović, direktor Avale, to priznanje "prodao", ispod žita, Karlu Pontiju, producentu Uvećanja (...) Struktura njegove ličnosti terala ga je da u svemu pronalazi konce "teorije zavere", čija je meta jedino on sam, odasvud okružen neprijateljima.*

(Tirnanić, 2008: 95–96)

Usprkos Petrovićevu eventualno smanjenom kredibilitetu, nesumnjivo je da nacionalni interesi, prisutni potkraj 1960-ih, postaju nezaobilazan čimbenik u oblikovanju jugoslavenskoga političkoga i kulturnoga života. Hrvatsko lociranje "crnoga filma" kao (većinom) beogradskog/srpskog fenomena može se tumačiti kao želja za što preciznijim iskazivanjem raznolikosti između republičkih kinematografija ili naglašavanje stilskih razlika unutar

samog "autorskoga" filma kojemu pripadaju i hrvatski autori.

S ideoloških pozicija, od 1968. pojama "crni film" poprima sve negativnije značenje, a u sljedećim godinama postaje i sredstvo partijskih prepucavanja ili, kako će to nazvati Dušan Stojanović, "moneta za podkusurivanje u unutrašnjoj i spoljnoj politici ove zemlje".<sup>17</sup>

Nacionalna će razmimoilaženja ujedno uzrokovati i kasnija oprečna tumačenja "crnoga filma" kao stilске (pod)struje. S jedne strane, danas postoji shvaćanje da je "crni film" "većim dijelom deskriptivni pojam kojim se skreće pozornost na naglašenje naturalističku struju u sklopu jugoslavenskog (pretežito srpskog) 'autorskoga' filma"<sup>18</sup>, gdje se, uvjetno govoreći, kao granica može postaviti 1968. No, kako će u buntovnim vremenima od 1968. nadalje, bez obzira na nacionalnu pripadnost, sami redatelji radikalizirati svoj izraz izborom sve provokativnijih tema i eksplicitnim izražavanjem antidogmatskih stavova u snimljenim djelima, drugo poimanje "crnoga filma" stavit će težište na naglašeniju, opet uvjetno, političku dimenziju sadržanu u filmovima, odnosno pravo na slobodu umjetničkog izražavanja (iako ne treba smetnuti s uma da je u doba nastanka inzistiranje na naturalističkom/realističkom prikazu stvarnosti također u sebi sadržavalo i političke konotacije i borbu za umjetničke slobode).

Isto tako, premda postoji općeprihváćeni konsenzus u nabranju redatelja koji stilski obilježavaju "crni film" (Pavlović, Makavejev, Petrović, Žilnik, itd.), odabir reprezentativnih djela tog razdoblja razlikuje se ovisno o izvoru. Dok će neki filmski povjesničari, birajući

unutar istog/sličnog redateljskog kruga, istaknuti ostvarenja nastala zaključno s 1968, drugi će navoditi Žilnikove *Rane rade* (1969) kao "najtipičnijeg predstavnika" ili "obrazac tzv. crnog filma",<sup>19</sup> sve do Petra Volka (1986: 395) koji za film *W. R. Misterije organizma* Dušana Makavejeva iz 1971. navodi kako je "sinonim 'crnog talasa'".

Razlike u tumačenju pojma "crni film/val/talas" u ovom se članku promatraju kao krajnje točke u jednom te istom procesu, bila riječ o progresiji iskazanoj kroz dogmatsko-kritičke tekstove ili redateljske opuse. U biti, ono što je započelo kao kritičko preispitivanje socijalističke stvarnosti tijekom vremena evo-luirala i proširuje se u propitivanje povijesno-ideoloških temelja na kojima je ta stvarnost sazdana.

S radikaliziranjem tematskog izbora koji će neupitno odrediti budućnost "autorskoga" i "novoga" filma (promatrano u svjetlu potpunog obračuna s liberalnim društvenim tendencijama, od nacionalnih težnji za preustrojem federacije, neomarksističkih i antidogmatskih ideja do izražavanja umjetničkih sloboda), zaostrava se i kritičko-ideološka retorika. I opet, kao odrednica javlja se 1968, odnosno već spomenuto "ali" ideološki obojenog članka Mire Boglić:

Ali, konačno, kuda dalje? (...) Sve se može reći, sve se može pokazati. Psovke vrcaju. Erotika je ušla na sva vrata. Socijalna kritika, i ona najs subjektivnija i ona najpessimističnija, ne uzbuduje odviše Komisiju za pregled filmova. Naši naturalisti kao da su

**17** Poslije "zabrane" filma Dušana Makavejeva *W. R. Misterije organizma* 1971, Dušan Stojanović napisao je (puni citat): "Zar zaista nije krajnje vreme da film prestane da bude moneta za podkusurivanje u unutrašnjoj i spoljnoj politici ove zemlje" (citirano prema: Tirnanić, 2008: 132).

**18** Hrvoje Turković, privatna prepiska.

**19** Navedene epitete koji prate Žilnikov film moguće je pronaći u članku R. Kovačevića "Zenica otakala gostoprivrštvo Žilnikovim *Ranim radovima*" iz Politike 9. travnja 1970. ili u korespondenciji Draška Ređepa iz arhiva Neoplante u veljači 1980. godine. (usp. Tirnanić, 2008: 78–81)

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

osvojili bar dobru polovinu svojih ciljeva. Oni su se dotakli mnogih neuralgičnih tema, zašli u evidentne probleme naše stvarnosti i gledajući na sve to iz svog ugla otvorili su vrata "crno" angažiranom umjetniku šire nego ikad ranije. Ali, nakon što su ta vrata otvorili, imaju li oni još za što da se bore? U principu: možda i nemaju. Ali ostaje ona vječna umjetnikova borba za svoje kreativno "ja", za svoj vlastiti svijet, bilo da ga se ruši ili da ga se gradi. Vjerojatno ima još toga za rušenje i ovi autori nastaviti će svoju bitku za crno i protiv crnog istovremeno (...) (Boglić, 1968a)

Završna riječ Mire Boglić čini se umjerenom, pogotovo u usporedbi s tekstovima koji će slijediti, no moguće ju je promatrati i kao početak ili jednu od početnih faza eskalacije medijskih napada i administrativnih intervencija na ostvarenja "autorskoga" i "novoga" filma.<sup>20</sup> Kritički članci koji će se pojavit u sljedećim godinama dat će ponešto drugačiji smisao uporabi pojma "crni film", odnosno naglasiti tendenciju potpunog zatiranja umjetničkih sloboda. U kolovozu 1969. Vladimir Jovičić piše (preuzeto s hrvatskim prijevodom):

(...) u kontekstu crnog vala smo loše upotrijebili ideju umjetničke slobode. Ako neki ljudi sebi dopuste slobodu koja se ne može uskladiti ni s kakvim smislenim konceptom društvene slobode, čak niti sa slobodom umjetničkog stvaranja – a da bi jednostavno negirali sve što postoji samo da bi istaknuli sami sebe – onda je posve prirodno da i same njihove ambicije trebaju biti zanijekane.

(Goulding, 2004: 84)

85 / 2016

**20** Precizno predviđajući daljnji razvoj situacije, to jest nastavak beskompromisnog obračuna autora s društvom i institucionalnog razračunavanja s njima, Boglić čak iznosi i svoje viđenje društveno

Po već opisanom scenariju, sve razine državnog aparata (i one najviše) uključuju se u predstojeći obračun. U listopadu 1969. Komisija Predsjedništva SKJ za kulturu među ostalim zaključuje:

Dobro je, svakako, što se raznolike tendencije pojavljuju u našem filmu, jer tako postaju očigledna izvjesna shvaćanja i struje u našem društvu. Ali je zabrinjavajuće to što nema dovoljno javnog reagiranja i kritičke riječi na takve pojave (...) U tom pravcu valja usmjeriti angažiranost komunista i stvaranje kritičkih kadrova koji će biti voljni i sposobni da s marksističkih pozicija ocjenjuju pojave u našoj kinematografiji.

("Rezime diskusije o materijalu 'Stanje i problemi u jugoslovenskoj kinematografiji' (...)", 1969)

Nakon što je tijelo za kulturu SKJ prozvalo filmske savjete, savjete za izbor, repertoarske savjete, savezne komisije za uvoz filmova, republičke komisije za pregled filmova i konačno konstatiralo da su te "institucije u velikoj mjeri zatajile [te da se] komunisti u njima ponašaju defanzivno i neaktivno" (ibid.), nije trebalo dugo čekati na novu seriju još žešćih napada i diskvalifikacija. Ili kao što je zaključio "paranoični" Aleksandar Petrović (i bio potpuno u pravu):

Prema tome, da nemamo iluzija: slobodan film, onakav kakav je kod nas trajao godinu-dve dana (bar do izvesne mere, uslovno, slobodan), predstavlja anahronizam u ovom nesrećnom svetu u kome živimo. Ja sam još pre tri godine rekao [1966, op. a.]: ovo čudo neće dugo trajati. I nije dugo

prihvatljivog okvira unutar kojeg bi se redatelji mogli izraziti, naravno, s ponešto otupljenom kritičkom oštricom.

trajalo, i mislim da se ono završilo i da će se teško obnoviti.

(Petrović, 1988: 307).<sup>21</sup>

U napadima će najdalje otići Čolić koji u članku “Crni film” ili kriza ‘autorskog filma’ iz lipnja 1970, odbacuje i krinku “crnoga filma” s namjerom upozoravanja na “pravo” stanje stvari:

“Crni film”, kojim se danas obilato operiše prilikom razmatranja aktuelnih pitanja domaćeg filma – kao estetski, socio-loški ili filozofski pojam – ne postoji, te ga u tu svrhu ne bi trebalo upotrebljavati. Već stoga što se taj termin, kroz istoriju svetskog filma, uzimao, makar uslovno, u drugičjem, čak suprotnom smislu od onog koji mu se kod nas daje (...) Negirati, negirati po sva-ku cenu – postala je ideja vodilja mnogih, osobito imitatora (...) U svom (...) kritičkom opredeljenju naš “autorski” film nema ni dosledan ni jasan postament u tumačenju društvenih pojava, niti pak futurospekciju ljudskog i socijalnog bića kome se posvećuje. A nema ga zato što ne uspeva da spozna i razazna njegovu pravu prirodu, zakon nje-govog dijalektičkog kretanja, što ne ume da razluči bitno od sporednog, suštinsko od perifernog, celinu od detalja (...) Ali, nije konflikt u tome – u slici nespokoja, nego u motivisanosti tj. objektivnosti takve slike, i u njenoj pobudi. Onaj ko, govoreći i najcr-niju istinu o jednom svetu, to čini zato što u taj svet veruje i želi da ga unapredi – taj ne dolazi u sumnju društva (...) Tri, Sakupljači perja, koji su također sumorni filmovi, nisu pod sumnjom društva. Ili San, Jutro, oko koga je stvorenu podozrivost društvo ipak otklonilo. Ili Buđenje pacova, Kad budem mrtav i beo, Štićenik, itd. – također su

van podozrenja (...) [nabrajajući sve koji to nisu, Čolić izbjegava navesti filmove pod možebitnom sumnjom društva, op. a.] (...) Društvo – ako to hoće – nije obavezno da se podjednako odnosi prema delima koja u njega veruju, i prema onima koja u njega ne veruju. Odlučujuća je, dakle, opet pobuda, a ne “crna” slika.

Paradoksalnu (shizofrenu) situaciju podgrijava i činjenica što obje strane, napadajući ili braneći se, u prepisci koriste iste argumenete. S obzirom na zanimanje koje vlada za jugoslavenski film u inozemstvu, pozorno se prate sva zbivanja u njegovu tuzemstvu te nije čudno što se o “crnome filmu” piše i u stranim časopisima. Iz neutralnog kuta očito dobro informiranog promatrača, Čeh Miloš Fiala u nekoliko redaka skicira pozicije suprotstavljenih snaga:

Već nekoliko mjeseci se na stranicama nekih jugoslavenskih listova pojavljuju kri-tički članci u kojima se dokazuje da je niz filmskih radnika zarobljen “crnim viđenjem” stvarnosti, da se kinematografija u brojnom “crnom valu” orijentira na jednostrane, svojevoljno izabrane, ili – rečeno jezikom koji je jednom u nas bio u upotrebi – na “netipične” činjenice, iskrivljajući i krivo ocrtavajući sliku jugoslavenske stvarnosti (...) Kritikovani stvaraoci i kritičari koji su s filmskim stvaraocima suglasni u temeljnim pitanjima (...) brane se od teorije o “crnom valu”. Oni proklamiraju svoj pogled na stvaračku slobodu i pravo kritike, ističu da su činjenice crpljene iz stvarnosti, da isticanje proturječnosti nije u suprotnosti već su-glasnosti s interesom socijalizma, da nisu opasni filmovi koji razbijaju iluzije prema kojima svako društvo ima sklonosti, nego

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
“CRNOGA  
VALA”

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**21** Razgovor o jugoslavenskom filmu održao se 6. listopada 1969. u redakciji časopisa *Delo*.

da mu upravo te iluzije, sposobne da zastiru stvarnost koja nije dobra, štete.

(Fiala, 1969)

Snaga argumenata (pogotovo ako se radi o različitim tumačenjima istih činjenica) nikad nije bila od prevelike važnosti u situacijama kada iza jedne od suprostavljenih strana stoji i represivni aparat. No, ni pitanje "crnoga filma" nikad nije bio logički već ideološki problem. Instrumentarij dogmatski obojene kritike postojao je odavno (čak i prije začetaka jugoslavenske kinematografije), no tek je trebalo snimiti kritičnu masu filmskih ostvarenja na koja će biti u potpunosti i primjenjen, što nije bio nimalo lak zadatak.

### 3. Širenje područja slobode / "protocrni film"

Izraziti oprez jugoslavenskih redatelja pri odabiru projekata u težnji za što manjim kompromitiranjem vlastitih ostvarenja eksplicitnim ideološkim porukama i vlastite karijere potencijalnim zamjeranjem ideološkim/partijskim moćnicima (pogotovo u razdoblju nakon Rezolucije Informbiroa) sredinom 1950-ih rezultirat će mnogobrojnim tekstovima u kojima se "vapi" za filmovima suvremene tematike.<sup>22</sup> Politički procesi, kojih se zamah počinje osjećati u drugoj polovini 1950-ih, nagovještaju postupno odbacivanje strogih dogmatskih okvira i filmskim radnicima pružaju mogućnost slobodnijeg istraživanja suvremenih tema i problematike vezane uz socijalističkoga čovjeka. Sami umjetnici će s dosta sumnjičavosti ispitivati doseg novostrećenih pogodnosti, pa će takva situacija i potaknuti Dušana Makavejeva da napiše glasovitu rečenicu (s tekstrom koji joj prethodi):

85 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**22** Ostožić 1954. piše: "(...) Od četrdesetak igralih filmova koliko smo ih do sada proizveli, o našem današnjem životu govori svega nekoliko. To svakako djeluje poražavajuće (...) Htio sam samo upozoriti da nas najviše interesira ono što je danas. Naš film nas

Napustivši socijalistički realizam kre-nuli smo u traženje univerzalnih istina (...) Uvek nađemo nešto novo, ali to nije ono što tražimo. Nov detalj, zanimljiv oblik, novi komadić istine, još jedna formalna lepota. I stalno, u sebi ponovno razočarani, ponosimo se na parče. Stalno bez punokrvnog bes-sramnog kontakta sa samima sobom. Srećni zbog slobode, nesrećni zato što je prazna (...)

(Pavlović, 1983: 315)

Ipak potkraj 1950-ih i početkom 1960-ih (sporadično) pojavljuju se filmovi, većinom etabliranih redatelja, koji smjelije zadiru u socijalno-kritičke i političke probleme. S obzirom na to da ponajprije tematski najavljuju preokupacije sljedeće generacije filmaša, ponekad se ta djela nazivaju i "protocrnim filmom". Razlike u filmovima, bližima po vremenu nastanka od svjetonazorskih smjernica pod kojim su realizirani (i ideoloških i onih stilskih), opisuje Živojin Pavlović:

Za razliku od naših neposrednih prethodnika (Branka Bauera, Jovana Živanovića, Voje Nanovića, Jože Babića, Puriše Đorđevića, Veljka Bulajića, Vladimira Pogačića, Stoleta Jankovića, Vladana Slijepčevića, Fedora Hanžekovića i Vatroslava Mimice) – oni su, nasuprot ideološkoj propagandi, jedinoj konstanti jugoslovenske kinematografije do danas, počeli da prave istinite filmove, ali istinite na malo – mi se, u želji da život bude sagledan sa svih strana, nismo mogli zadovoljiti parcialnim istinama. Težili smo da filmska slika ne bude jedino u materijalnim činjenicama istinita; hteli smo da i igra glumaca, i su-

je u tom pogledu duboko razočarao." (Ostožić, 1979: 95) Budući da je autor upućen i u filmska i u partijska zbiranja, kritika ne sadržava tek konstataciju već i naputke za daljnje djelovanje.



Ples na kiši  
(Ples v dežju,  
Boštjan  
Hladnik, 1961)

*gestivnost atmosfere, istinitost fisionomija, odeće u kojoj se ličnosti kreću kroz kinematiografsku životnu iluziju, ambijenti u kojima se radnja odvija, a, pre svega, sama radnja, sami događaji koji su predmet pažnje, budu iskorišćeni za iskaz dubinskog našeg doživljaja sveukupnosti čovekovog trajanja.*

(Pavlović, 1983: 354).<sup>23</sup>

Iako bi se prije moglo govoriti o nagovještajima modernističkih tendencija koje se javljaju u jugoslavenskom igranome filmu početkom 1960-ih, prvotni impuls ili inicijativu za "širenje područja slobode" iz podnaslova pronalazimo u animiranim ostvarenjima nastalima u Zagreb filmu, koja otvaraju do tada nepoznate teme u jugoslavenskoj kinematografiji. Godine 1958. nastaje animirani film *Samac* redatelja Vatroslava Mimice i (glavnoga) crtača

Aleksandra Marksа. Vrlo uopćeno može se reći kako je tema filma otuđenje čovjeka, no s obzirom na višeslojnost ostvarenja i mnogobrojne mogućnosti njegova tumačenja, to je tek jedan od problema kojima se Mimica bavi.

U središtu zbivanja je neveseli činovnik koji zatupljen poslom i svijetom oko sebe nije voljan uspostaviti bilo kakav oblik socijalne interakcije (drugi lik je ignorirana kolegica). No u osami doma i svijetu mašte, činovnik multiplikirajući se i razigrano kombinirajući začudne i izobličene vlastite verzije (interakcija sa samim sobom) biva sretan.

Problem otuđenja, naravno, podrazumijeva i pitanje odnosa pojedinca i društva. Tijekom 1950-ih se, na osobnom planu, među ljudima polako osjeća opadanje prvotnog zanosa i otriježnjenje od proklamiranih idea i poslijeratnog udarničkog poleta. Suočavanje s

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**23** Opisujući vlastiti svjetonazorski preobražaj, Pavlović se prisjeća i svojih ranijih zabluda: "(...) ja sam, kao gimnazijalac (...) bio ubeđen da je ideološka predstava o životu superiorija nad njim samim; verovao sam da i umetnost, u skladu s takvim

načelom, mora, kao i ideologija, da se bavi vizijama, a ne stvarnošću, i da bude posvećena Budućnosti, a ne nesavršenostima ljudskog trajanja (...)." (Pavlović, 1983: 243)

razlikama između ideoloških projekcija (uvjerenja) i stvarnog društvenoga stanja će posebno obilježiti generaciju rođenu u 1930-ima (koja će u drugoj polovini 1960-ih dominirati jugoslavenskom kinematografijom), a ujedno i pojačati stupanj njihova razočaranja, pogotovo među pojedincima uključenima u raznodbne političko-partijske organizacije. Vatroslav Mimica, koji je nešto stariji od nadolazećih "buntovnih" redatelja (rođen je 1923. i bio je član Partije) i s obzirom na još uvijek neizvjesnu sudbinu tematskih iskoraka podložnih ideoškim kritikama, u središte svog interesa stavlja proces odvajanja individue od kolektiva (jačanje individualne svijesti u odnosu na kolektivnu), odnosno apostrofira pravo na raznolikost i prostor vlastite slobode pojedinca unutar zajednice (što je preduvjet svim kasnijim zahtjevima za pravo na individualnu akciju i slobodu stvaralaštva).<sup>24</sup>

Pojedini motivi sadržani u *Samcu*, poput činovnikova odbijanja kolegice, mogu se tumačiti kao izraz seksualne susprenutosti uzrokovane međusobnim potiranjem prava na osobnu sreću i težnje za općom društvenom srećom. I opet, iz generacijski određene perspektive ljudi koji su u formativnim godinama bili indoktrinirani (poslijeratnim) socijalističkim svjetonazorom, ta će tema zauzeti ključno mjesto u pojedinim kasnijim opusima, ponajprije u Dušana Makavejeva okrenutog "enigmi koja se krije u vezi ljudske intime i društvene stvarnosti" (Tirnanić, 2008: 112).

**24** Prisjećajući se stavova koje je kao srednjoškolac imao o odnosu pojedinac – društvo, Pavlović piše: "Sve što je lično – posledica je truljenja. Individua, ako je sama, ne može, niti je sposobna, jer nije kadra – sama da stvara. Ako čini bilo što na svoju ruku (...) individua svoj stvaralački čin usmerava protiv društva. Jer interesi društva, ako je ono idealno, ne sadrže se u individualnom činu; taj čin, bilo kakav da je, proizvodi nesklad. Znači, individualističan čin uvek je razoran." (Pavlović, 1983: 244)

**25** U prosincu 1963, Veljko Vlahović, predsjednik Ideološke komisije Centralnog komiteta KP Srbije,

Na problem seksualne susprenutosti može se nadovezati spektar pitanja otvorenih u *Samcu* (s obzirom na široke mogućnosti interpretacije djela, zanemarimo na trenutak činjenicu da to možda nije ni bila Mimičina namjera) poput seksualnog oslobađanja koje dovodi do slobodnog pojedinca te njegova utjecaja na društvo (na kraju filma, činovnik nakon što je uspješno "zavolio" sebe, ljubi i kolegicu).

Tematiziranje seksualnosti, u rasponu od fizičkoga registriranja do eseističko-socioloških minijatura, provlačit će se kroz sveukupno stvaralaštvo "autorskoga" i "novoga" filma. Najdalje će otići, i eksplicitno i s izravnim ideoškim implikacijama, Dušan Makavejev u *W. R. Misterijama organizma* iz 1971.

Partijski moćnici i ideoški dušebrižnici nisu imali potrebu dublje analizirati Mimičin film jer je i najočitiji motiv, problem čovjekova otuđenja, bio u krajnjem nesuglasju sa socijalističkim društвом.<sup>25</sup> Iako *Samac* nije dobio dozvolu za prikazivanje izvan zemlje, film je prošvercan na festival u Cannesu gdje dobiva mnogobrojne pohvale, a nakon što je zabrana zaboravljena, u Veneciji osvaja i prvu nagradu u svojoj kategoriji (usp. Škrabalo, 1998: 285). Bez obzira na to što je to bilo tek prvo u nizu mnogobrojnih svjetskih priznanja dodijeljenih filmovima Zagrebačke škole, s vrhuncem kada je *Surogat* Dušana Vukotića ovjenčan Akademijinom nagradom za animirani film, skepsa domaće javnosti i dalje ostaje prisutna.<sup>26</sup>

govoreći pred okupljenim filmskim radnicima, tvrdi da mnogi od njih "ne vide da je socijalizam nastao kao sustav u ogorčenoj borbi protiv otuđenja – borbi za rehabilitaciju čovjeka (...) da u svojem nihilizmu (...) (umjetnici) zapravo režu temeljnu granu na kojoj počiva naše društvo i cijeli naš sustav, pa na taj način dolaze u latentni sukob s državom." (Goulding, 2004: 74)

**26** Kritike i negativne napise pobrojio je Munitić: "(...) 'Pred novim glavoboljama,' 'Na vrhuncu kvalitete – na rubu sumnje' (1958), 'Koje je nacionalnosti naš crtani film?' 'Pred dilemama,' 'Uspjesi i

I u polju dugometražnoga igranoga filma pojavljuju se ostvarenja koja odudaraju od dodatašnje kinematografske prakse<sup>27</sup> (filmska kritika još uvijek dominantno barata socrealističkom terminologijom, pa je posebno znakovito prebrojavanje "tipičnih" i "netipičnih" likova u Tanhoferovom *H-8...* iz 1958).

Godine 1959. Branko Bauer režира *Tri Ane* u produkciji Vardar filma. Radnja prati Marka Petrića, umirovljenog beogradskog tramvajca, čija je obitelj pobijena u ratu, a koji igrom slučaja doznae kako postoji mogućnost da je njegova kći Ana ipak preživjela i dana na posvajanje. On objavljuje oglas u novinama i pronalazi tri posvojene Ane: beogradsku glumicu, ženu radnika sa zagrebačke periferije i mladu ljeđenicu.

Čak i šturo prepričavanje zapleta otkriva materijal potencijalno pogodan za stvaranje prvoklasne melodrame. No, Branko Bauer, konstantno unoseći žanrovske pomake u jugoslavenski film (a melodramom se već pozabavio u djelu *Samo ljudi* iz 1957), odlučuje u neorealističkoj maniri, po vlastitim riječima, "prvi uči u stražnje dvorište Jugoslavije" (Pavičić, 2010). Prikazujući presjek ondašnjeg (besklasnog) društva, od najobičnijih radnika, njihovih trošnih sobičaka i zajedničkih dvorišta, preko umjetnika i boemsко-pomodnih okupljališta do građanskih salona dobrostojećih obitelji, Bauer snima film o tužnim, izgubljenim i rezigniranim ljudima kojima i mala nada da će pronaći voljene ili popuniti prazninu vlastita identiteta na kraju biva uskraćena.

I sam je Bauer za svoje ostvarenje tvrdio kako se pojavilo "četiri godine prerano" i da je to bio film "koji je najavio crni val" (ibid.). *Tri Ane* dijelit će sudbinu mnogih "crnovalnih" fil-

mova: u vrijeme nastanka bio je rijetko prikazivan, njegove vrijednosti tek će naknadno biti prepoznate i priznate, a negativ je u međuvremenu izgubljen.

Prije nego što se ponovno vratimo Branku Baueru, kronološki niz "protocrnog filma" nastavlja Veljko Bulajić *Uzavrelim gradom* iz 1961. Epska tema, u kombinaciji s mosaičnom dramaturgijom mase u gibanju (što je čest slučaj u Bulajićevoj filmografiji), ovaj put je posvećena industrijalizaciji Jugoslavije, ili, preciznije, podizanju visokih peći čeličane u Zenici potkraj 1940-ih. U galeriji likova pogodnih za ilustriranje negativnih pojava u društvu (prostitutke, švaleri, nepismeni, lopovi i alkoholičari) ističe se predradnik Šiba, revolucionarni kadar kojega je vrijeme pregazio i koji svojim postupcima i znanjem (više izostankom istoga) ne može odgovoriti potrebama nove faze socijalističke revolucije. Nakon niza krivih procjena i polukriminalnih djela, Šiba, svjestan i vlastita poraza i društva u kojem za ljude poput njega polako ponestaje mesta, dobiva premeštaj u neko novo, zabačenije industrijsko središte u nastajanju. Posebno je zanimljivo i Bulajićevo oslikavanje mase lišene društvene svijesti i vođene sebičnim nagonima, u sceni u kojoj "obični" radnici spaljuju barake u kojima žive i protupravno zauzimaju stanove (koji su i njima obećani, ali ne i dovršeni) namijenjene inženjerima i njihovim obiteljima.

Film završava ondje gdje i započinje, na željezničkoj postaji, dolaskom nove kompozicije prepune ljudi u potrazi za boljim životom. Proces industrijalizacije i urbanizacije nezauzavljivo teče dalje, ne mareći za pojedinačne sudsbine koje će zauvijek ostati neprilagođene novonastalim prilikama.

nedoumice, 'Trka za bizarnim' (1959) i slični naslovi iz tadašnje štampe jasno govore o ovdašnjem stavu prema djelima koja istovremeno pronose slavu jugoslavenske kinematografije čitavim svijetom." (Munitić, 1980: 117)

<sup>27</sup> S obzirom na to da je nemoguće podjednak prostor posvetiti svim redateljima i djelima koja su, tematski, stilski ili svjetonazorski, utjecala na kasnije naraštaje filmaša, neka ostvarenja će neopravданo ostati zapostavljena.

Godine 1961. pojavljuju se i filmovi Dvoje Aleksandra Petrovića te *Ples na kiši* (*Ples v dežju*) Boštjana Hladnika, "antioptimistički manifesti koji su istraživali neuspješne ljubavne veze u otuđenim urbanim ambijentima" (Goulding, 2004: 70). Novinske kritike posvećene ovim filmovima bile su podijeljene, od hvalospjeva koji su isticali suvremenu tematiku i filmsku formu, do optužbi za kopiranje "francuskih i talijanskih novovalnih tendencija, koje su posve strane specifičnim i kulturnim korijenima i suvremenim životnim uvjetima socijalističke Jugoslavije" (ibid., 71).

Početkom 1963. i Josip Broz Tito je u nekoliko govora upozorio na postojanje jednog dijela inteligencije (ne navodeći konkretnе primjere) koji "sebe smatra nadređenim društvu, živi izvan naše socijalističke stvarnosti, te koji, potpavši pod razne inozemne utjecaje, postaje nositelj prozapadnih, buržoaskih, nesocijalističkih ideja i shvaćanja" (ibid., 73).<sup>28</sup> Iste godine, u skladu s Titovim pozivom na obnovu borbe protiv "dekadentnih fenomena nametnutih izvana, koji imaju negativan utjecaj na naš narod, a iznad svega na mlade" (ibid.), sud u Sarajevu zabranjuje omnibus-film *Grad*.

Jednom izrečene, optužbe o stranim utjecajima na domaći film ostat će prisutne cijelo desetljeće u napisima ideoološki nastrojenih kritičara. Pod sumnjom će biti i prijam jugoslavenskih filmova u svijetu, a paranoja doseže svoj vrhunac 1969., kada Komisija Predsjedništva SKJ za kulturu među ostalim zaključuje:

*Što se tiče uspeha nekih naših filmova na zapadnoevropskim festivalima, uzrok treba tražiti i u tome što oni u njima otkri-*

vaju totalnu kritiku socijalizma koja njima pogoduje i iz koje izvlače svoje društvene i političke interese, propagirajući, podstičući i nagradjujući takvu vrstu filma.

("Rezime diskusije o materijalu  
'Stanje i problemi u jugoslovenskoj  
kinematografiji' (...)", 1969)

Paralelno s procesom stasanja nove generacije redatelja, Branko Bauer nastavlja svoja žanrovska istraživanja i 1963. snima *Licem u lice*, po nekim tumačenjima prvi (istinski) jugoslavenski politički film. Iako se teza filma može tumačiti kao veličanje nasljeda samoupravljanja i otvorenosti SKJ prema samokritici, što će mnogi ondašnji (mladi) kritičari proglašavati manom, Bauer opet zadire u negativne društvene pojave koje nitko drugi ni ne pokušava načeti.

Film prati partijski sastanak u jednom građevinskom poduzeću, gdje na površinu izbijaju svi problemi samoupravnog sustava, od, iako proklamiranog, u stvarnosti tek formalnog prava radnika u sustavu odlučivanja, do gušenja svake inicijative običnih zaposlenika uzajamnim djelovanjem rukovodioca i pasivnim stavom kolega koji se ulaguju (ili se ne žele zamjeriti) nadređenima. I u imaginarnom poduzeću primjetne su navedene boljke, no pravdoljubivi stoik Milun Koprivica, kojemu prijeti izbacivanje iz Partije zbog sukoba sa samovoljnim direktorom, na kraju se uspijeva izboriti za istinu.

Glavni junaci poput Koprivice, koji su se zbog moralno-komunističke vertikale spremni odreći i vlastite i sreće bližnjih samo da bi pomogli drugima (te još i pobijediti sve nedaće),

**28** Problemi su najavljeni još 1950., kada započinje revidiranje stavova vezanih uz kinematografiju i osuda sovjetskog uzora: "(...) Štetni utjecaji na naš film mogu potjecati sa Zapada, ali jednako tako i s Istoka (...) [Nužno je zaštititi] naše narodne umjetnike i odraz stvarnosti u našim umjetničkim

djelima od utjecaja buržoaskih filmova koji propovjedaju najraznovrsnije vrste 'filozofije', 'znanosti' i 'estetike' (...) (misticizam, antihumanizam, individualizam, nacionalizam, pesimizam, nadrealizam i egzistencijalizam)." (Raspor, 1950, citirano prema: Goulding, 2004: 11–12)

posve će iščeznuti iz "autorskoga" i "novoga" filma (jedna strana "podvojenog" lika Bate Živojinovića u Pavlovićevu *Neprijatelju*, slovenski *Sovražniku*, iz 1965. ima slične uzorne karakteristike).

Upravo će Živojin Pavlović dati jednu od rijetkih onodobnih pohvala Bauerovu filmu, tvrdeći da je to "dotada najznačajniji jugoslovenski film" (Škrabalo, 1998: 321). Popis komplimenata će tijekom vremena samo rasti, pa će i Petar Volk kasnije napisati da je "među filmovima sa savremenom tematikom, posebno onima koji se bave društvenim životom u radnim kolektivima, ovo svakako najpotpunije delo" (Volk, 1986: 260).

Godine 1965., kada dugometražno debitiraju Dušan Makavejev i Živojin Pavlović, Branko Bauer režira deseti film, *Doći i ostati*, po tekstu scenarističkoga (kasnije i redateljskoga) tandemra Gordana Mihić i Ljubiša Kozomara. Ako već ne ide ispred svog vremena, Bauer je barem aktualan. U godini u kojoj se iščekivala dugo najavljuvana privredna i društvena reforma, Bauer snima film o sezonskim radnicima i njihovim pokušajima da ostvare minimalne uvjete za kakav-takav život dostojan čovjeka. Došljaci poslove traže u klaonicama i bezličnim tvornicama, rade kao noćni čuvari na sablasnim gradilištima, žive u napuštenim straćarama, alkoholizirani rođaci ih šikaniraju, međusobno se tuku, urbana mladež ih maltretira, tako da ne čudi što većina "junaka" na kraju posustaje i odustaje. One koji ostaju ne čeka ništa bolja sudbina, sobičci u novogradnjama bez grijanja i svakodnevna borba da se prilagode novonastaloj situaciji.

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**29** Nakon 1967. i filma *Četvrti suputnik*, Bauer dugo neće biti u mogućnosti snimiti novo djelo, sve do sredine 1970-ih, kada ponovno potvrđuje redateljsko umijeće snimajući za TV Novi Sad istodobno seriju *Salaš u Malom Ritu*, koja stječe kulturni status, i po njoj filmove *Zimovanje u Jakobsfeldu* iz 1975. i *Salaš u Malom Ritu* iz 1976.

"Neuljepšano" prikazivanje stvarnosti, besperspektivni pojedinci u procjepu između sela i grada, kao i sveprožimajući osjećaj pesimizma prisutan u Bauerovu filmu stavljaju ga uz bok tadašnjim "novim" i "autorskim" ostvarenjima koja će (velikim dijelom) istovjetnu poetiku prezentirati u nadolazećim godinama. No, kako Bauer "nije učestvovao u raspravama kojima se tražilo odricanje od tradicije, preobraženje izraza ili isticanje avangardne težnje" (Volk, 1986: 261), ostaje izvan središta tada dominantnih zbivanja u jugoslavenskoj kinematografiji.<sup>29</sup>

#### 4. Proboj nove generacije

"Zapitan 1961. o uslovima pod kojima bi se prihvatio profesionalne rezije, Marko Babac odgovara: Da mlad čovek dobije prvi profesionalni film, isto je tako teško kao otpotovati na mesec, pa se još i vratiti (...)." (Munitić, 1980: 109)

Rezerviranost producentskih kuća da odobre projekte ili izdvoje sredstva za debitantska ostvarenja moguće je tumačiti kao posljedicu zakonsko-finansijskog ustroja jugoslavenske kinematografije druge polovine 1950-ih i početka 1960-ih (u razdoblju kasnije nazvanom "producentska kinematografija"), orientirane, u većini slučajeva, na proizvodnju zanatski i žanrovski provjerenih te gledateljima privlačnih naslova.<sup>30</sup> To će razdoblje postupno rezultirati snimanjem sve većeg broja filmova kojih će umjetničko-komerčijalne kvalitete varirati od izvanserijskih djela, podjednako dobro prihvaćenih od strane kritike i publike, preko finansijskih promašaja, sve do potpunih estet-

**30** Određeni postotak iznosa od svake prodane kinoulaznice uplaćivao se domaćim filmovima, odnosno producentima, sukladno broju gledatelja, a uvedene su i unosne "producentske nagrade" za laureate na festivalu u Puli (usp. Škrabalo, 1998: 224–225).



Rani radovi  
(Želimir Žilnik,  
1969)

skih debakala, kada će se zbog što veće zarade, uključujući i smanjivanje troškova proizvodnje, podilaziti najširim masama (najpoznatiji primjer takva shvaćanja je film *Šeki snima, pazi se Marijana Vajde iz 1962.*)<sup>31</sup>

Iako amaterska produkcija nije bila pod prevelikom ideološkom lupom (barem u fazi pripreme i provedbe projekta), nekoliko ranih filmova iz Kino kluba Beograd (u kružok kojega su među ostalima spadali Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Kokan [Vojislav] Rakonjac, Marko Babac, Dragoljub Ivkov, Aleksandar Petković, Jovan Aćin i Dušan Stojanović) izazvalo je zabrinutost službenih organa, pa čak i zabranu prikazivanja na amaterskim festivallima filmova Dušana Makavejeva *Spomenicima ne treba verovati* (1958) i Kokana Rakonjca *Kiša i ljubav* (1958) (usp. Goulding, 2004: 62).

Godine 1962, inicijativom snimatelja (i redatelja) Aleksandra Petkovića, tri kratka ostvarenja financirana sredstvima Republičkog fonda za mlade talente i nastala u Kino klubu

Beograd spojena su u dugometražni omnibus *Kapi, vode, ratnici* redatelja Živojina Pavlovića, Kokana Rakonjca i Marka Babca (financijera za tonsku kopiju Petković pronalazi u sarajevskom Sutjeska filmu koji se potpisuje kao producent). Film se iste godine pojavljuje u Puli postavši

najveće iznenađenje festivala već sa mom činjenicom da je uopšte napravljen (...) [te] Sutjeska film zaključuje da joj ovakav način dobijanja finalnog proizvoda i te kako odgovara, te predlaže "kinoklubašima" da se čitava operacija ponovi sa novim omnibus-projektom.

(Tirnanić, 2008: 32–33)

Sljedeće godine nastaje *Grad* istog redateljskog trojca, jedini sudski zabranjen dugometražni film u socijalističkoj Jugoslaviji.

Uzroke zabrane filma *Grad* ponajprije treba tražiti u društveno-političkoj klimi toga

spomenuti film, bilo je također politički inicirano (usp. Tirnanić, 2008: 31).

<sup>31</sup> Sankcioniranje redatelja Marijana Vajde, nakon mnogobrojnih napisa u kojima se estetski kritizira

doba, a tek naknadno i u samom sadržaju "tri naivne pričice", kako je Živojin Pavlović kasnije opisivao ostvarenje. Godine 1963, potaknuti Titovim govorima o antisocijalističkim i dekadentnim utjecajima na (sveukupnu) jugoslavensku umjetnost, održavaju se mnogobrojni partijski sastanci, pa su tako i na VII. plenumu CK SK Srbije prihvaćeni sljedeći stavovi:

(...) Jedan mali broj reakcionarno nastrojenih pojedinaca deluje i na kulturnom polju i uporno natura svoje stavove i antisocijalističke poglede na svet (...) I u izdavačkoj delatnosti, filmu i drugim oblastima umjetničkog stvaranja, karakteristično je bežanje od stvarnosti, zaokupljenost nekim "svojim" problemima, apstraktna i takozvana modernistička umjetnička iživljavanja. Sve to – posebno zbog nedovoljno aktivnog odnosa komunista koji u tim oblastima rade i rukovodeći ljudi na pojedinim sektorima – dovelo je do stvaranja jedne opšte atmosfere u kojoj se u ime "modernog" i "savremenog", "umjetničkog" liferuje svakakav kič i druge stvari bez vrednosti (...) Kao marksisti mi treba da se sa najvećom upornošću borimo protiv tuđih idejnih uticaja, za stvaralački razvitak i primenu marksizma-lenjinizma (...)

("Idejni problemi u oblasti nauke i umetnosti (...)", 1963, prema:  
Tirnanić, 2008: 36–37).

U skladu s partijskim naputcima, producent Sutjeska film (po nekim tumačenjima i previranja u poduzeću dala su svoj doprinos cjelokupnom slučaju) u *Gradu* prepoznaje "antisocijalističke" stavove i podnosi tužbu Okružnom javnom tužilaštvu u Sarajevu.

Omnibus otvara priča Kokana Rakonjca o otuđenom, emotivnom i seksualnom odnosu dvoje mladih. Marko Babac režira priču o neobičnom trojcu, promiskuitetnom doktoru, pomodnom mladiću koji voli boogie-woogie i direktoru nekog poduzeća, srčanom bolesniku, te njihovu ispraznom druženju. Epizoda

Živojina Pavlovića govori o ratnom invalidu, kojega nakon razmirice u lokalnu prati i pretuče skupina mladića. Ovaj šturi opis radnje nadopunjuje opsežno obrazloženje Okružnog suda u Sarajevu od 13. kolovoza 1963. koje "prikazivanje pomenutog filma u celosti zabranjuje" navodeći sljedeće razloge:

(...) pomenuti film u prvoj priči život prikazuje besmislenim, a ljubav se svodi na fizičko besmisleno iživljavanje, u drugoj priči također prikazuje život besmislenim, a ličnost direktora Slavka blaziranim tipom, predstavnikom kapitalističke Jugoslavije, koji radi za komuniste i čija je srčana bolest rezultat službe u komunizmu (...) [te] prikazuje jednog lječnika koji otpreća iz svog stanovanja prostitutku nakon čega promatra sebe u ogledalu, naziva sebe budalom, govoreći da treba da se opere. U međuvremenu na ulici, kraj izloga, prikazuje jednog imbecilnog mladića, reklo bi se homoseksualca koga žene ne interesuju i koji nakon hodanja po ulici dolazi kod doktora u stan pitajući ga kako mu se sviđa njegov novi džemper, jer je to uvoz iz Italije (...) da bi u trećoj priči jugoslovenski grad prikazali u negativnom svjetlu, tako da se postavlja pitanje da li se isplati u tom gradu živjeti, koji je tokom negativan da su kafane pune antidruštvenih tipova, da se život u gradu odvija u znaku morbidne seksualnosti i huliganske mladeži, kroz koji junak priče, mračno raspoloženi invalid, prolazi izgubljen, mračan i ostavljen od ljudi, na rubu pesimistički obojene provalije, što je sve očito u suprotnosti sa našom društvenom stvarnošću i što je sve sačinjeno očito sa tendencijom da se društveni razvitak socijalističke Jugoslavije prikaže negativno, čime se izvrće naša društvena stvarnost i šire ideje protivne našem društvenom kretanju.

(Predmet K-446/63 Okružnog suda u Sarajevu, 1963, citirano prema:  
Tirnanić, 2008: 39)

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Usprkos zahtjevima, među ostalima i javnoga tužitelja, da se unište kopije filma, to se nije dogodilo. Godine 1990. omnibus-film *Grad* prvi je put javno prikazan na Festivalu filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji. Živojin Pavlović je kratko komentirao: "Ja sam stalno bio za to da film ostane zabranjen. Prosto kao kuriozitet." (Tirnanić, 2008: 42)

Živojinu Pavloviću već nakon omnibusa *Kapi, vode, ratnici* Avala film nudi realizaciju samostalnog projekta i on 1962. započinje snimanje filma *Povratak*, prvijenca koji će kronološki zauzeti drugo mjesto u njegovoј filmografiji (debitirat će tek 1965. drugim po redu snimljenim filmom *Neprijatelj*).

Šansu da uopće režira prvi film Pavlović može zahvaliti promjenama u najvišem rukovodstvu Avala filma, kada početkom 1960-ih na mjesto direktora dolazi Ratko Dražović,<sup>32</sup> koji okuplja respektabilne suradnike poput Dušana Stojanovića, Svetog Lukića, Bore Čosića, Juga Grizelja i Borislava Mihajlovića Mihiza.<sup>33</sup> Iako je (po Pavlovićevu svjedočenju) doveden u Avalu da svojim razgranatim vezama potakne filmske koprodukcije s inozemnim producentima, Dražović potiče i domaću proizvodnju, omogućivši mnogim redateljima da debitiraju, poput Aleksandra Petrovića, Miće (Miodraga) Popovića ili Dušana Makavejeva.

*Povratak* je priča iz beogradskog kriminalnog podzemlja, u kojoj se Al Kapone stariji

(Velimir Bata Živojinović), legendarni obijač i uzor mlađim delinkventima (pogotovo Al Kaponeu mlađem, u interpretaciji Nikole Čobanovića), po povratku s robije trudi uklopiti u normalan život. Obeshrabren indiferentnošću društva i uvučen u rat bandi koje ga žeze vrbovati, na kraju, igrom slučaja, pogiba od milicijskog metka. Prva interna projekcija *Povratak* izazvala je zgražanje, po riječima samog Pavlovića, posebno kod redatelja Jovana Živanovića koji je tvrdio da ostvarenje predstavlja "čist užas i ordinarnu laž, da to što film prikazuje nigde ne postoji, jer, uostalom, svi dobro znaju kako u Beogradu nema nikakvog podzemlja" (Tirnanić, 2008: 44).<sup>34</sup>

Demoraliziranom Živojinu Pavloviću, s obzirom na činjenicu da su mu u istoj godini zabranjena dva filma, stiže poziv na suradnju iz Viba filma (i to na poticaj redatelja Matijaža Klopčića, koji je na služenju vojnog roka u Beogradu uspio pogledati *Grad*). Pavlović 1965. dovršava *Neprijatelja* (*Sovražnik*; film nije sniman u Sloveniji, nema slovenskih glumaca, jezik je srpski, ali ipak postoji i sinkronizirana verzija na slovenskome), osuvremenjenu priču po motivima *Dvojnika* F. M. Dostoevskog. I opet glumi Bata Živojinović, ovaj put tiskarskoga radnika i osvjedočenog komunista, kojega ni kraj radnoga vremena ne može spriječiti da sam istovari kamion pun repromaterijala. No nakon jednog posjeta kinu i gledanja *Praškog*

<sup>32</sup> O Dražoviću Pavlović piše da je "revolucionar, avanturista, poreklom seljak iz okoline Raške, partizanski ilegalac, major OZN-e, načelnik Uprave državne bezbednosti za čačanski okrug, kontraobavještajac u Americi, kidnaper ratnih zločinaca iz SR Njemačke, poverljiva ličnost tajne službe, Partije i države (...) gangster, policajac, izuzetan tip" (Pavlović, 1983: 346). Po tvrdnjama Bogdana Tirnanića odluku da će postati direktor produkcijske kuće Dražović je "shvatio kao najveću degradaciju jer je o toj umetnosti imao najgore moguće mišljenje, budući da je u bioskopu bio svega tri puta u životu" (Tirnanić, 2008: 47).

<sup>33</sup> "(...) Vrata Avala filma, dotad otvorena samo za partijski kadar, raskriljuju se širom." (Pavlović, 1983: 349)

<sup>34</sup> U konačnici, čini se da je za "bunkeriranje" Pavlovićeva prvijenca presudnu ulogu odigralo mišljenje Slobodana Penezića Krcuna, narodnog heroja, načelnika OZN-e za Srbiju, ministra Unutarnjih poslova SR Srbije, člana SIV-a, najpoznatijeg po hvatanju Draže Mihajlovića u kojem je, navodno, i osobno sudjelovao (usp. Tirnanić, 2008: 44).

*studenta* (*Der Student von Prag*, iz 1913. u režiji Stellana Ryea) glavni lik se udvaja. I dok prvi nastavlja svojim "pravolinijskim" kursom do tragičnog kraja (predstavljajući vrstu u izumiranju), drugi Bata Živojinović se vrlo oportunički uspinje na društvenoj ljestvici, odbacivši ideale i prihvativši materijalne pogodnosti koje donosi novi status.

Za razliku od prvoga, Pavlovićevo je drugo "debitantsko" ostvarenje dobro prihvaćeno. Mnoštvo pozitivnih kritika potiče i Dražovića da obnovi rad na "bunkeriranom" filmu *Povratak*. Pavlović snima novu uvodnu sekvencu, u kojoj se mladi Al Capone vraća iz popravnog doma, rehabilitiran i prihvaćen od društva (inspektor mu pronalazi posao u filmskoj industriji), a iz milicijske arhive doznaјemo što se dogodilo (ili će se u filmu tek dogoditi) s ostalim članovima bande. Prvotno snimljeni i montirani materijal, ali ovaj put ispričan retrospektivno, ostao je nepromijenjen. Film se počeo prikazivati 1966.

Godine 1965., kada i Pavlović, Dušan Makavejev debitira filmom *Čovek nije tica*. Nagrađivani amater i dokumentarist, inspiriran uspomenama s đačke ekskurzije u rudarsko-industrijski kompleks u Boru potkraj 1940-ih, Makavejev započinje svoj dugometražni opus raščlanjivanja socijalističkoga društva. Nadovezujući se na dugu tradiciju filmova koji veličaju jugoslavensku izgradnju, podnaslov upućuje na to da se radi o "ljudavnom filmu", sužavajući (ujedno i kamuflirajući) područje autorskog interesa.

S jedne strane, Makavejev je zaokupljen istraživanjem odnosa ljudske intime i društvene stvarnosti. Jan Rudinski (Janez Vrhovec), visokokvalificirani stručnjak, upušta se u romantičnu vezu s frizerkom Rajkom (Milena Dravić), koja se zapostavljena njegovim radnim obvezama podaje kamiondžiji-švaleru (Boris Dvornik). Prateći paralelno još jedan ljubavni trokut, običnog radnika/fizikalca i pijanca Barbulovića (Stole Aranđelović), njegove žene (Eva Ras) i ljubavnice, Makavejev slaže društvenu sliku u kojoj se isprepleću i sukobljava-

ju egzistirajući ekstremi, prevlast racionalnog djelovanja nad nagonskim činom i obrnuto, "civilizacijsko i kulturno" nad "primitivnim i zaostalim", podčinjenost i emancipacija. S druge strane, Makavejev, uokvirujući i provlačeći kroz film dokumentarne snimke javnog nastupa Roka, najmlađeg jugoslavenskog hipnotizera, "ljudav" iz podnaslova promatra kao posljedicu (auto)sugestije ili uvjetovanosti utemeljene na vjerovanju (praznovjerju), mitu i zabludi, koja se u konačnici preslikava na odnos pojedinca i društva, odnosno dovodi u pitanje njegovu bezuvjetnu/neupitnu "ljudav" prema socijalizmu:

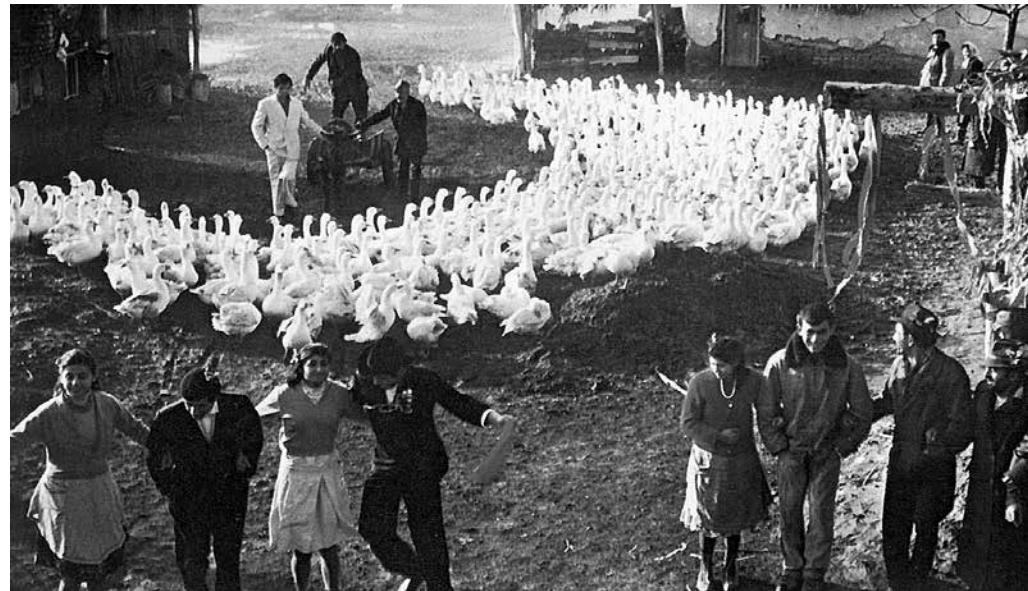
(...) Sama reč "hipnoza" došla je od grčke reči "hypnos" što znači san, ali hipnoza nije običan, prirodan san već veštački san, jer čovek kada spava ništa ne može da radi, a pod hipnozom izvršava najkomplikovanija naređenja pa i ubistva.

(*Čovek nije tica*, 1965)

Godine 1965. Aleksandar Petrović snima film *Tri*, sastavljen od istog broja eliptičnih priča koje zaokružuju ratni put glavnoga junaka, s repetitivnim motivom raznolikih manifestacija smrti kojima svjedoči. Film je nominiran za Akademijinu nagradu, a isti uspjeh postižu i *Sakupljači perja* iz 1967. Iako će ga institucionalna kritika u više navrata prozivati kao glavnoga predstavnika i začetnika "crnoga filma" (od *Sakupljača perja*, preko napada koji dosežu vrhunac s filmom *Biće skoro propast sveta*, do *Majstora i Margarite* iz 1972), pod udar represivnog aparata Aleksandar Petrović neće doći vlastitim filmovima, već kao profesor na beogradskoj ADU i mentor diplomskoga filma Lazara Stojanovića *Plastični Isus* (1971).

Godine 1967. Živojin Pavlović dovršava dva filma, *Buđenje pacova* (u Puli iste godine nagrađen Srebrnom arenom za režiju te Srebrnim medvjedom u Berlinu) i *Kad budem mrtav i beo* (1968. ovjenčan Velikom zlatnom arenom i Zlatnom arenom za režiju), oba po scenarijima Gordana Mihića i Ljubiše Kozomare.

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Skupljači perja  
(Aleksandar Petrović, 1967)

Bez obzira na to što glavni likovi, Velimir "Pacolino" Bamberg (Slobodan Perović) iz prve i Janko "Džimi Barka" Bugarski (Dragan Nikolić) iz drugoga filma, funkcionišu kao antipodi, generacijski, kulturno i, najvažnije, svjetonazorski (dok Bamberg ima kakvu-takovu moralnu vertikalnu, Džimija Barku krasiti potpuni izostanak bilo kakvih načela), Živojina Pavlovića, po vlastitim riječima, i dalje zaokuplja drama proizašla iz etičkih dvojbji junaka (usp. Pavlović, 1969: 208). Velimir Bamberg iz *Buđenja pacova*, potomak građanske obitelji, bivši revolucionar, bivši IB-ovac i općenito "bivši" čovjek, životari šivajući kravate, pjeva u amaterskome zboru koji je osnovao njegov đed i pokušava namaknuti novac za liječenje bolesne sestre. Stoički podnosi izabranu sudbinu kroz niz tragikomičnih situacija u koje upada okružen galerijom pijanaca, prostitutki, homoseksualaca, švercera i pornografa. Čak i kad se zaljubi u nepoznatu djevojku koja буди

nadu da bi mogao promijeniti svoj besmisleni život, konačnica ostaje nepromijenjena.

Za razliku od Bamberga, Džimi Barka je *tabula rasa*. Bez obrazovanja, stalnog posla, obveza i moralnih skrupula, bez ikakvih iluzija o životu koje ujedno i onemogućuju bilo kakvo razočaranje, on se potuca od avanture do (ljubavne) avanture, po vašarima, kasarnama, radničkim naseljima, u trenu se prilagođavajući novonastaloj situaciji. I kada se, zatvarajući krug neuspjeha, vraća u poljoprivredni kombinat iz kojeg je i potekao, umire prostrijeljene glave na poljskom nužniku.

Godine 1967. Dušan Makavejev snima *Ljubavni slučaj ili tragediju službenice PTT*. Poigravanje dramaturškom strukturom, započeto u prvijencu, Makavejev u ovom filmu još više naglašava suprotstavljujući (ujedno i nudeći gledatelju neiscrpne mogućnosti interpretacije viđenoga)<sup>35</sup> digresijsko-dokumentarna izlaganja seksologa dr. Aleksandra Dj.

<sup>35</sup> (...) Kao što se svaki inertni gledalac, vaspitan na klasičnim formama, svesno suprostavlja agresiji 'novog filma' – tako se i svako institucionalizovano društvo, makar bilo i revolucionarno, organizovano protivi svemu što ga uznenirava (a 'novi film'

nam donosi višestruka uznemirenja, jer njegove dvosmislene poetske aluzije deluju razornije i destruktivnije od bilo kakvih određenih kritičkih činjenica." (Novaković, 1970: 26; poglavje: "Dve strukture", 1969)

Kostića, kriminologa dr. Živojina L. Aleksića, arhivske snimke Oktobarske revolucije i druge materijale sa svakodnevicom zaljubljenog para Izabеле (Eva Ras), službenice PTT-a, i Ahmeda (Slobodan Aligrudić), deratizatora. Upravo te obične i beznačajne radnje (gradivni elementi svakodnevne stvarnosti) poput igranja s mjeđuhrom sapunice, valjanja tijesta za štrudlu od višanja ili čehanja perja iz popluna, Makavejev izjednačava s velikim povijesnim i znanstvenim istinama na kojima se temelji šira društvena zbilja. No kako znanstveni (pozitivističko-materijalistički) pristup ne može racionalno odgonetnuti poetičnost malih stvari (ili bolje rečeno iracionalnost radosti življenja), isto tako je u nemogućnosti objasniti nagonsko-destruktivnu stranu ljudske prirode i transformaciju *erosa u thanatos*, odnosno Ahmedov slom uzrokovan Izabelinom nevjeronom, alkoholizam i brutalno ubojsvo (koji postaju tek podaci u kriminalističkoj statistici).

Petar Volk će kasnije napisati da Makavejevljev film

(...) ma koliko šokirao naturalizmom, izazivao, preterivao, ironizirao ili zabavljao, naišao je na interesovanje publike i priznanja kritike u raznim kulturnim sredinama, obezbeđujući sebi delovanje kroz pomodnost novog naturalizma [u Volkovoj inaćici sintagme "crni film", op. a.].

(Volk, 1986: 202)

## 5. Godine revolucije i kontrarevolucije

Godine 1967. Makavejev (zajedno s djelom kritičara okupljenih oko "autorskoga" i "novoga" filma) iznosi tezu o potrebi za programsко-političkom angažiranosti filmskih ostvarenja. No, to će ostati tek jedna od konceptacija u nizu estetski, idejno i teoretski vrlo

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**36** Iste težnje prisutne su u svim sferama javnoga djelovanja, od umjetničkih do društveno-

različitih promišljanja stvaralaštva toga razdoblja, koja su ponekad čak i oprečna od autora do autora. Ponajbolju definiciju stvaralaštva toga razdoblja dao je Dušan Stojanović:

Dragocena je odlika novoga jugoslovenskog filma što on na filozofskom, ideo-loškom i stilskom planu pruža mogućnost (...) da se jedna kolektivna mitologija zamjenjuje bezbrojnim ličnim mitologijama. Sve što smo doskora držali da predstavlja nekakvu zvaničnu ideologiju ovog društva, filozofsku polaznu tačku o kojoj se svi slažu i koja je prečutni, ali opšteprihvacieni postulat, sada je (...) dovedeno u pitanje (...) Novi jugoslovenski film nije, prema tome nikakva "stilistika" koja je dosla da odigra svoju ulogu i nestane u ponoru istorije. On je revolucija koja otvara vrata slobodi, a sloboda nije drugo do ozakonjena stalnost promene.

(Stojanović, 1969: 170–171)

Bez obzira na svjetonazorske pozicije redatelja, odnosno (najčešći) izostanak programskog djelovanja, društvena kritičnost koja postaje integralni dio i "zaštitni znak" njihovih filmova (te tako shvaćena kao vrlo uopćeni oblik angažiranosti), uvjetuje i stav progmatički ustrojene kritike da sva ostvarenja procjenjuje, tumači i napada isključivo kroz (dnevno) političku prizmu. Isto je tako potrebno naglasiti da većina/svi napadani filmovi u svojoj umjetničko-ideološkoj osnovi nemaju tendenciju opstrukcije ili rušenja postojećeg socijalističkoga (komunističkoga) sustava. U slučajevima kada možemo (okvirno) govoriti o prisutnosti političko-idejne platforme, ponajprije u Makavejeva i Žilnika, riječ je o pokušaju nadogradnje sustava na temeljima otvorenog, antidogmatskog, kritičkog marksizma humanističke orientacije.<sup>36</sup>

znanstvenih, a posebno se ističe grupa okupljena oko filozofskoga časopisa *Praxis* (usp. Kukoč, 1994)

Društvo, odnosno središta moći koja su svojedobno (deklarativno) poticala kritičnost ili je barem tolerirala od 1965. do 1967, odjednom počinju sužavati prostor za njeno iznošenje i počinje se ponovno buditi represivno-cenzorski aparat.<sup>37</sup> Godine 1968. filmovi Miće (Miodraga) Popovića *Delije* i Miroslava Antića *Sveti pesak*, bez ikakve službene zabrane ili uskraćivanja odobrenja za prikazivanje, ne dospijevaju pred širu publiku.

*Delije*, u produkciji Kino kluba Beograd, prate sudbinu dva razvojačena borca i brata (te egzekutora osuđenih klasnih neprijatelja), Isidora (Jovan Janićijević) i Gvozdena (Danilo Bata Stojković) koji se vraćaju u svoje spaljeno selo gdje zatječu ludog njemačkog desertera. Ondje se nastavljaju igrati rata sa svojim mitraljezima i na kraju sva trojica umiru u besmislenom pokolju. Tek jedna u nizu subverzivnih epizoda koje Mića Popović plasira jest kada dječa, dokumentarno, iznose svoje viđenje/fotografiju NOB-a, praćenu njihovim ilustracijama na tu temu. Pod crtežom Snjeguljice i patuljaka (u nespretnoj diznijevskoj maniri) čuje se dječji glasić:

*Patuljci su išli da vide oslobođenje Beograda, i išli su na grob narodnih junaka i posle su išli na veliki ringišpić gde su se okretali i okretali (...) sve u krug i okretali (...) i tako su proveli svoj život.*

(Delije, 1968)

**37** U ovom poglavlju bit će obrađen vrlo ograničen broj ostvarenja, iz malobrojnih primjera kojih se može u potpunosti iščitati duh vremena na prijelazu iz 1960-ih u 1970-e.

**38** Popović je 1970. snimio svoj posljednji film *Buruš*, također neprikazan, i povukao se iz jugoslavenske kinematografije. U kasnijem intervjuu kaže: "Zaista sam čvrsto prestao da mislim na film. Čovek bi morao da ima dva života i da u prvom bude siguran da će dočekati onaj drugi, pa da ga ne hvata panika zbog neobavljenih poslova i neostvarenih

Naivno djeće shvaćanje revolucije se u potpunosti podudara sa spoznajnom razinom glavnih junaka, odnosno većinom tada neobrazovanog puka indoktriniranog velikim povijesnim istinama. No, isto tako, djeće nevina interpretacija (površno) usvojenih činjenica razara ideološku monolitnost nudeći pregršt osobnih viđenja koja se kreću u rasponu od tragikomičnih sve do krivovjernih konstrukcija.<sup>38</sup>

Godinu 1968. također obilježavaju studentski nemiri koji su se s pariške Sorbone proširili po Europi i SAD-u, uključujući i Jugoslaviju, gdje se u lipnju prosvjeđuje na sveučilištima u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Studenti su izložili svoj proglaš i uputili zahtjeve za ukidanje velikih socijalnih nejednakosti, smanjenje nezaposlenosti, političku demokratizaciju, poboljšanje studentskog materijalnog položaja i jačanje utjecaja studenata u rješavanju društvenih problema.<sup>39</sup> Prosvjedi završavaju 9. lipnja televizijskim obraćanjem Josipa Broza Tita studentima (snimke Titove pripreme, uznenirenosti i nelagode prije govora Lazar Stojanović je umontirao u film *Plastični Isus* snimljen 1971) u kojem, dajući za pravo studentima u borbi za svoje ciljeve, poziva i infiltrirane reakciono-antisocijalističke elemente uvijek spremne na borbu protiv zacrtanih društvenih reformi, izražava žaljenje zbog zapostavljanja mlađih pri donošenju odluka te poziva na zajedničko i konstruktivno rješavanje svih problema.

želja. Živeti u filmu, to je ceo onaj drugi život koji nemam" (Gligorijević, 1983, citirano prema: Tirnanić, 2008: 46)

**39** Neke od parola studenata nezadovoljnih stanjem koje su uzrokovale ekonomske i društvene reforme iz 1965.: "Dolje crvena buržoazija!", "Otpustimo nesposobne političare!", "Dolje korupcija!", "Dosta nezaposlenosti!", "Borimo se za boljeg čovjeka, a ne za bolji dinar!", "Više škola, manje automobila!", "Slobodna sredstva informiranja!", "Dolje prinčevi socijalizma!", itd.



Prizor iz filma  
*W. R. Misterije  
organizma*  
(Dušan  
Makavejev,  
1971) – Ivica  
Vidović, Jagoda  
Kaloper i  
Milena Dravić

Na vanjskopolitičkome planu, u kolovozu 1968. SSSR je (zajedno s ostalim članicama Varšavskoga pakta, izuzev Rumunjske) okupirao Čehoslovačku zbog sve izraženijih težnji za demokratizacijom društva. Utjecaji takvih zbivanja odražavaju se i na Jugoslaviju, gdje se stišavaju sukobi među republikama te svim državno-partijskim razinama zbog straha da bi radikalne demokratske reforme (odnosno zahtjevi za istima) mogle inicirati sovjetsku vojnu intervenciju poput one u Mađarskoj 1956. ili aktualne u ČSSR-u (usp. Bilandžić, 1999: 527).

Godine 1969. Želimir Žilnik završava dugometražni prvijenac *Rani radovi*, prvi i jediniigrani film neposredno inspiriran studentskim nemirima prethodne godine. Rođen u niškom koncentracijskom logoru 1942, sin narodnog heroja Konrada Žilnika, diplomirani pravnik, perspektivni omladinski rukovodilac (po tvrdnji Bogdana Tirnanića), urednik časopisa *Polja* i novosadske *Tribine mladih*, Želimir Žilnik je

još u ranoj, dokumentarnoj fazi svog stvaralaštva, s filmovima *Žurnal o omladini na selu zimi iz 1967*, *Pioniri maleni...* i *Nezaposleni ljudi iz 1968* (Grand prix festivala u Oberhausenu) te *Lipanska gibanja* (1969) o studentskim prosvjedima, preuzeo od Dušana Makavejeva epitet *enfant terrible* jugoslavenskog filma (kako ga u jednom članku oslovjava Mira Boglić uvrštavajući njegova ostvarenja u korpus "crnoga filma").

S obzirom na to da je u *Ranim radovima* glumila Milja Vujanović, tada još aktualna Miss Srbije, Žilnik je od početka snimanja svoj film reklamirao kao djelo koje govori o "lepotama domovine i lepotama ženskog tela" te u jednom medijskom istupu ipak prozborio i riječ više o samom sadržaju:

*Film je o jednoj devojci i trojici mladića koji nisu ravnodušni. Oni ne prave profesiju ili karijeru od svog nezadovoljstva, oni*

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

ni su funkcioneri svoje akcije. Njihov život je opasan jer rade stvari koje se ne dopadaju ni jednoj velikoj sili. Oni žive intenzivno i kratko. I kao što uvek u životu biva, oni na kraju filma ginu.

(*Film novosti*, 1968, citirano prema:  
Tirnanić, 2008: 66–67)

Kurioziteta radi, Komisija za pregled filmova (odnosno cenzura) zabranila je najavu ili "foršpan" *Ranih radova* zbog korištenja kadrova koji nisu sadržani u finalnoj verziji ostvarenja, dok je sam film početkom 1969. dobio dozvolu za prikazivanje i već bio primljen u službenu konkureniju Filmskoga festivala u Berlinu (koji se u to doba održavao potkraj lipnja i početkom srpnja). Nakon (pret)premijernih projekcija i oprečnih kritika u medijima, 19. lipnja 1969. beogradsko Okružno tužilaštvo izdaje privremenu zabranu javnog prikazivanja filma *Rani radovi* zbog teške povrede društvenoga i političkoga morala:

Posebno mesto u filmu dato je tremanu – punom zajedljivosti i aluzija sa izričitom negativnom karakterizacijom političkih pitanja, međunacionalnih odnosa u Jugoslaviji, agrarne politike, zaposlenih i nezaposlenih, stava prema događajima u Čehoslovačkoj, (...) uloge Saveza komunista u društvu, opšte usvojenih i priznatih simbola društvenih istorijskih vrednosti i tekovina progresivne revolucionarne prošlosti u svetu i kod nas, metoda i rezultata napora

**40** (...) Film (...) je opsednut mračnim prilikama, socijalnom bedom i apatijom, i može biti korišćen u nedobronamerne svrhe, ali istovremeno sud nalazi da je naše javno mnenje dovoljno zrelo da oceni vrednost jednog umetničkog dela, prema tome i ovog filma (...) Okolnost da se snimaju i prikazuju i ovakvi filmovi odraz je snage našeg društva" (Tirnanić, 2008: 73). Činjenica da su *Rani radovi* uopće prikazani izvan zemlje, izazvala je

za unapređenje materijalnog, političkog i kulturnog života radnih slojeva društva i sl. (...)

(Ut. br. 31/69, citirano prema:  
Tirnanić, 2008: 70–71)

Na suđenju koje je trajalo tri dana (Želimir Žilnik je sam zastupao producenta filma Neoplantu i branio vlastiti uradak), uz sve zakulisne političke igre, zahvaljujući i odmjerenom stavu suca Ljubomira Radovića, odbačene su sve optužbe.<sup>40</sup> *Rani radovi* na Berlinskome festivalu osvajaju Zlatnog medvjeda, dok distribuciju filma u zemlji prate mnoge kontroverzije i proturječnosti. U proljeće 1970. film je skinut s repertoara kina u Zenici, a sam Žilnik tvrdi da se film počeo slobodno prikazivati tek 1982., kada je održana i retrospektiva njegovih radova u beogradskom SKC-u (usp. Tirnanić, 2008: 82 i *Zabranjeni bez zabrane*, 2008).

Godine 1971. Žilnik snima dokumentarac *Crni film*, (auto)ironični komentar socijalnih prilika u društvu i stanja u kinematografiji. Nakon obustave snimanja drugoga dugometražnoga filma *Sloboda ili strip*, Žilnik odlazi u Njemačku.

Uz napade na Petrovića, Žilnika te redateljski prvijenac (do tada samo scenarističkoga tandem-a) Ljubiše Kozomare i Gordana Mihića Vrane, 1969. pod udar administrativnih mjera dospijeva i film Živojina Pavlovića *Zaseda*.

Radnja prati mladog Dalmatinca Ivu, zvanog Vrana (Ivica Vidović) koji se, bježeći pred talijanskim okupatorima, potkraj rata zatekao

ushit širom svijeta. Novalis Teixeira iz Brazila piše: "Jugoslaviji odista služi na čast što je jedan ovakav živ i nedvosmislen svedok njene slobode izražavanja i stvaranja dospeo na ekrane jednog međunarodnog festivala. Titova Jugoslavija ume da stvara svoju popularnost. Jugoslavija nije zemlja glupaka. Zasluguje sva naša čestitanja." (*Inostrana štampa o jugoslovenskom filmu*, 1970, citirano prema: Tirnanić, 2008: 74)

kod rođaka u nekom gradiću u Srbiji. Ive, kao pravi omladinac, angažiran je u dobrovoljnim akcijama, nastupa na priredbama, pa čak i s pri-padnicima OZN-e sudjeluje u akcijama čišćenja oslobođenog područja od ostataka četničkih bandi. Isprva idealizirajući revoluciju i potpuno podredivši život njenim ciljevima, Ive doživljava sve više razočaranja, s vrhuncem kada kapetan OZN-e (Slobodan Aligrudić) izrešeta već preminulog četničkoga vojvodu i pripše sebi zasluge za njegovu eliminaciju. Na kraju ga presretne oznaška patrola, a kako nema kod sebe nikakve dokumente, biva strijeljan pored puta. Zadnje riječi koje Ive prozbori su: "Majku vam seljačku, i vi ste neka revolucija" (Zaseda, 1969).<sup>41</sup>

Problemi oko "političke podobnosti" filma *Zaseda* započinju na XVI. festivalu u Puli, 1969.<sup>42</sup> Nakon što se za film zainteresiralo i pravosuđe, održana je zatvorena projekcija na kojoj je uz javnog tužitelja bila i skupina (po Pavlovićevoj tvrdnji poluanonomimnih) političara. Neformalni zaključak s toga skupa (kojem su svjedočili kinooperater i odgovorni ljudi iz FRZ Beograd, producenta filma) glasio je: "Ovo je savršeno delo, mi nećemo intervenisati, ali ga nemojte prikazivati" (*Živojin Pavlović – dva razgovora*, 1982, citirano prema: Tirnanić, 2008: 93).

Premda nije imala kinodistribuciju, po riječima Aleksandra Novakovića, *Zaseda* se pri-

kazivala u Knjaževcu (gdje je djelo i snimano) te, paradoksalno, po kasarnama JNA diljem SFRJ. Da čuđenje bude veće, film je prodan distributerima u Čehoslovačkoj za 4000 USD i SR Njemačkoj za 17 500 USD (usp. Petrović, 1988: 290). Godine 1971. *Zaseda* je prikazana na prvom FEST-u, u programu pod nazivom "Konfrontacije" (u izboru Dušana Makavejeva), 1986. na zagrebačkom Radničkome sveučilištu Moša Pijade u sklopu Pavlovićeve retrospektive, a na redovitom programu kina našla se tek 1990 (usp. Tirnanić, 2008: 93).

Pavlović (profesionalno) utočište ponovo pronalazi u Sloveniji, gdje pod okriljem Viba filma (i u koprodukciji s FRZ Beograd) 1970. snima *Crveno klasje* (*Rdeče klasje*). Film 1971. u Puli osvaja Veliku Zlatnu arenu, na festivalu koji je obilježilo neprikazivanje W. R. Misterije organizma Dušana Makavejeva.

Godine 1971. (koja se može smatrati vrhuncem "crnoga filma", odnosno obračuna državnih institucija s nepočudnim ostvarenjima, pogotovo u svjetlu posljedica koje će imati na jugoslavensku kinematografiju) Dušan Makavejev završava *W. R. Misterije organizma*. Film je posvećen kontroverznom austrijskom psihijatru i psihoanalitičaru Wilhelmu Reichu, Freudovu učeniku i marksistu, (seksualnom) psihoterapeutu, istraživaču "orgonske energije", konstruktoru (među ostalim) "akumulatora orgona" itd. (svaka podrobnija definicija

**41** Pavlović je u kasnjem intervju izjavio: "Meni je *Zaseda* zaista najdraži film i stoga mislim i najbolji moj film. Tu je nekako iz mene izletelo nešto što bi se moglo reći – moji doživljaji, moj grč nad istorijom, u koju je bilo uklopljeno moje detinjstvo i moja mladost, nad svim tim rastrzanostima, nad dilemama, raznolikostima i vremenom o kome je u tom filmu reč, nad sudbinom zajednice koja je tada nastajala i čiji su koreni porinuti baš u to vreme." (Filipović, 1980, citirano prema: Tirnanić, 2008: 94). Nadodaje: "Kad god treba nešto da se ispovrti, *Zaseda* se pomene kao primer antikomunističkog

filma, što je čista laž. Ja mislim da je *Zaseda* komunistički film." (*Živojin Pavlović – dva razgovora*, 1982, citirano prema: Tirnanić, 2008: 92)

**42** Na festivalu Pavlović dobiva specijalnu nagradu (drugi naziv za "utješna" priznanja etablimanim autorima ili "poticaj" debitantima) za "smjelu" režiju te nagradu Septima koju dodjeljuje Društvo filmskih i TV kritičara i publicista Hrvatske, u čijem su ocjenjivačkom sudu bili M. Boglić, T. Kurelec, L. Martini, V. Roksandić i H. Turković (usp. <http://www.pulafilmfestival.hr/hr/index.php?p=detail&article=1089>, posjet 13. svibnja 2012).

njegovog djelovanja podrazumijeva i iscrpniji uvid u Reichovo učenje), koji nakon višekratnih migracija umire 1957. u američkom zatvoru (osuđen na dvije godine zbog nepoštovanja zabrane Agencije za hranu i lijekove o distribuciji "akumulatora orgona"), a njegova su djela i rukopisi odlukom suda spaljeni.

Još se početkom 1930-ih Reich bavio proučavanjem uzročno-posljedične veze između pojave/održivosti totalitarnih režima, odnosno nacizma i (uvjetno rečeno) susprenutog seksualnog nagona. Dalnjim proširenjem teorije (koju nadograđuje i Dušan Makavejev) nemogućnost (ili nedopuštanje) nagonskog oslobođanja kao preduvjeta onog intelektualnog u težnji za ostvarivanjem slobode (i slobodnog) pojedinka podjednako je prisutna u svim društvima, od SSSR-a u doba staljinizma do naizgled nerekspresivnih sustava s demokratskim ustrojem.

Dok u dokumentarnome dijelu, većinom snimanome u SAD-u, Makavejev rekonstruira posljednje dane Reichova života, razgovara s njegovom djecom, sugrađanima i nekolicinom nastavljača terapeutske prakse te portretira niz američkih avangardnih umjetnika čije tematiziranje seksualnosti provocira dominantni moralni obrazac,igrani dio filma prati ljubavnu priču između kozmetičarke Milene (Milena Dravić), zagovornice Reichovih principa, i sovjetskog prvaka u umjetničkome klinanju Vladimira Ilića (Ivica Vidović), prototipa institucionalno (seksualno) susprenutog pojedinka. Njihov odnos završava tragično, kada Vladimir oštricom klizaljke dekapitira Milenu, "prekoračujući poslednje rastojanje koje čoveka podvrgnutoj seksualnoj represiji deli od zločina" (Tirnanić, 2008: 112).

Vojvođanska Komisija za kinematografiju (s obzirom na to da je producent filma Neoplanta) organizira 5. lipnja 1971. u novosad-

skom kinu Arena prikazivanje W. R. Misterije organizma s namjerom da se preispita odluka o upisu djela u "registar filmova". U diskusiji nakon projekcije Dušan Makavejev izjavljuje:

W. R. Misterije organizma predstavlja (...) obračun sa sopstvenom dogmatskom mlađošću i, također, pokušaj postavljanja pitanja o tome kako uskladiti opštu sreću društva sa pravom na sreću svakog pojedinca. Zato je ovaj film i posvećen Vilhelmu Rajhu, koji je, pokušavajući da spoji učenje Marksа sa učenjem Frojda, bio jedan od prvih što su shvatili da gušenje slobodne seksualnosti i čovekove potrebe za ljubavlju vodi revoluciju ka sopstvenoj negaciji, i da revolucija to ne može biti ukoliko nije i domet na planu oslobođenja čoveka od seksualnih stega (...) Rajh je doživeo tužnu sudbinu prognanika i trostrukе žrtve – fašizma, staljinizma i makartizma (...) ali je njegova ideja o putu ka samoupravljanju preko potpunog oslobođanja ličnosti sve to preživela i nema apsolutno nikakvog razloga da danas budemo protiv nje – kada znamo da je naša partija još pre rata bila jedna od retkih, malobrojnih progresivnih snaga koje nisu odbacivale Rajhovo učenje: jer, o njemu su svojevremeno pisali Koča Popović i dr Sima Marković.

(ibid., 127–128)

Dok se W. R. Misterije organizma prikazuju u Cannesu, gdje svjetski kritičari o njemu pišu panegirike na veliko oduševljenje domaćih izvjestitelja (film je uredno poslao domaći producent, s tim da i strani koproducent Telepool iz Münchena ima prava na distribuciju), u Jugoslaviji Makavejevljevo ostvarenje i dalje prate birokratske zavrzlame i proceduralni nesporazumi.<sup>43</sup> Iako je film prošao selekciju

**43** U raspravu se po običaju uključuju svi (iako je sigurno da većina sudionika nije pogledala film),

među ostalima i Komisija Pokrajinskog odbora SUBNOR-a Vojvodine za negovanje i razvijanje

te je uvršten u program XVIII. Pule, peripetije oko dobivanja, odnosno naknadnog uskraćivanja "cenzorskog kartona" nisu razriješene do kraja festivala i W. R. *Misterije organizma* nisu prikazane, niti su ikad dospjele u domaća kina (u inozemstvu se film slobodno distribuirao).

U Neoplanti dolazi do smjene rukovodstva i prekida rada na Žilnikovu filmu *Revolucija ili strip*. Dunav film odustaje od Makavejevljevog sljedećeg projekta *Slatki film (Sweet movie)*. Makavejev karijeru nastavlja u inozemstvu. Godine 1975. ipak uspijeva snimiti *Sweet movie*, 1981. u Švedskoj završava *Mister Montenegro*, a 1985. u Australiji *Coca Cola Kida*.

Na širem društvenom planu sredinom 1971. već se može osjetiti zaokret partijskoga vrha koji je godinama tolerirao heterogenost mišljenja i pojavu frakcija unutar samog Saveza komunista (pogotovo na republičkim razinama). U prilog toj činjenici ide i podatak da u razdoblju od 1966. do 1972. u Jugoslaviji nije bilo političkih suđenja (usp. Bilandžić, 1999: 544). Potkraj 1971. dolazi do smjene hrvatskoga partijskoga vrha povezanog s maspolkom (Hrvatskim proljećem), u jesen 1972. na red dolazi i liberalna frakcija u SK Srbije, smjene se događaju u Sloveniji, a u proljeće 1973. s političke scene nestaje i demokratsko krilo u Makedoniji. Podrazumijeva se da takav obrat ima dalekosežne posljedice na čitavo društvo, uključujući i kulturno-intelektualno stvaralaštvo, tako da se 1973. može smatrati i završetkom tendencija "autorskoga" i "novoga" filma u jugoslavenskoj kinematografiji.

Najdrastičniji primjer političkog obračuna s nekim autorom (a posredno i s njegovim ostvarenjem) jest slučaj Lazara Stojanovića i diplomskoga filma *Plastični Isus*, snimljenom

ga 1971. na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, u klasi Aleksandra Petrovića i koprodukciji FRZ Beograd.

Okvirna priča, koja prati Zagrepčanina (Tomislav Gotovac) bez stana i prihoda kojeg uzdržavaju žene, a on sam pokušava baviti se filmom, isprepletena je s dokumentarnim žurnalima i arhivskim materijalom poput snimaka proglašenja NDH, četnika u Srbiji, partizana na Visu i glasovite pripreme Titova govora pobunjениm studentima 1968. godine. Kako navodi Bogdan Tirnanić, *Plastični Isus* nije anarhičan samo po formi već je to i svojim "šesetosmaškim duhom, koji je čudna smesa kritičnosti i političkog radikalizma, socijalnih utopija i anarhističkih teorija sa ideologijom 'dece cveća' i seksualne revolucije" (Tirnanić, 2008: 145).

Također treba naglasiti da je spomenuto ostvarenje samo jedan od razloga zbog kojih Lazar Stojanović postaje žrtva represivnog razdoblja i 1973. biva osuđen na tri godine zatvora. Naime, Stojanović uhićen je zbog "benignog 'političkog incidenta' u pijanom stanju" (ibid., 149) pri samom kraju služenja vojnog roka, a *Plastični Isus* iskorišten je kao dokazni materijal u dva suđenja koja su vođena protiv njega.

Sredinom 1971. (kada je pozornost javnosti zaokupljena Makavejevljevim W. R. *Misterijama organizma*) na projekciji "grubog šnita" koproducent zaključuje "da je neophodno izvršiti znatne intervencije u materijalu kako bi film sa društvenog, profesionalnog i umetničkog aspekta bio prihvatljiv i bez smetnji javno prikazan" (ibid.). Godine 1972, u pokušaju ekipe filma da ishodi suglasnost koproducenta za prijavljivanje *Plastičnog Isusa* na festival u Puli, mišljenja odgovornih u FRZ

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA

"CRNOGA  
VALA"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

tradicija NOB-a, Opštinski odbor SUBNOR-a Bačke Palanke te predsjednik Treće mesne zajednice organizacije SSRN u Novom Sadu, jednoglasni u stavu da je riječ o antisocijalističkom, antisamoupravnom i neprijateljskom ostvarenju, zahtijevajući da se

ono uništi. Znakovito je da se u doba obračuna s demokratsko-liberalnim tendencijama u društvu i uvođenjem kursa "čvrste ruke" Tito jednim dijelom oslanja i na partizanski politički kadar, odnosno stare borce.



Zaseda (Živojin Pavlović, 1969)  
– Ivica Vidović i Milena Dravić

Beograd ostaju nepromijenjena: "Plastični Isus (...) [je] i stručno i politički neprihvatljiv, uz napomenu da bi za neke scene autor filma mogao biti krivično gonjen, ukoliko bi došlo do javnog prikazivanja filma (...)" (ibid.).

Kao i u mnogobrojnim primjerima "zabranjivanja" filmova i primjene represivnih mjera, slučaj Lazara Stojanovića i njegova ostvarenja nudi raznolika tumačenja i perspektive. U jednom je intervjuu Tomislav Gotovac rekao:

Lazica je voleo alkohol, a kako je bio ličnost tipa dr Jackyl and mister Hyde, dakle ličnost koja potpuno menja karakter u alkoholiziranom stanju, on je dvadesetak dana prije izlaska iz vojske napravio pizdariju (...) Dalje su psihijatri i psiholozi. Dobio je dijagnozu šizofrene ličnosti sa paranoidnim ponašanjem. Takvu dijagnozu može imati samo genije!

("Tom Gotovac Story", 1989, citirano prema: Tirnanić, 2008: 149–150)

I sam je Stojanović izjavio kako posljedice (za njega i za djelo) ne bi bile tako drastične da se film pojavio samo godinu dana ranije (ili točnije 1970). Stojanović dalje tvrdi da je njegov primjer, u jeku obračuna sa svim liberalnim tendencijama u društvu, trebao biti iskoristjen za suzbijanje istih strujanja u području filma. U nemogućnosti da procesuiraju i jednog svjetski etabliranog redatelja (Makavejev, Žilnik, Pavlović, Petrović, itd.), odabran je on, relativno poznat u domaćim i potpuno nepoznat u inozemnim krugovima (do tog trenutka Stojanović je kao glavni urednik već imao zaboravljen jedan broj časopisa *Vidici*, posvećenog nacional-socijalizmu, i knjigu *Biće bolje* u koautorstvu s Milivojem Majstorovićem).

"Paranoični" Aleksandar Petrović bio je uvjeren kako mu je Stojanovićev slučaj podmetnut ne bi li on završio u zatvoru, odnosno da je *Plastični Isus* snimljen s ciljem njegove eliminacije iz jugoslavenske kinematografije. Naravno, njegove izjave treba uzeti s odmakom, jer je bio i mentor Stojanovićeva diplomskog

filma i umjetnički direktor koproducenta FRZ Beograd u doba odobravanja/financiranja projekta. Pred kraj života Petrović će čak tvrditi da je *Plastični Isus* dovršen (tj. napravljena tonska kopija) usprkos protivljenju njega kao profesora i Akademije kao institucije, sve sa svrhom da film posluži kao krunski dokaz u obračunu sa srpskim liberalima (usp. Tirkanić, 2008).

Nakon procesa Lazaru Stojanoviću, Aleksandar Petrović biva isključen s nastave na Akademiji te emigrira prvo u Pariz, a zatim u Njemačku, gdje 1977. režira *Grupni portret s damom* (*Gruppenbild mit Dame*).<sup>44</sup> Živojinu Pavloviću, docentu na beogradskoj Akademiji, onemogućen je rad sa studentima i premješten je na mjesto "referenta za učila".

*Plastični Isus* prvi je put javno prikazan 1990.

Još potkraj 1960-ih, a pogotovo tijekom 1970-ih jugoslavensku kinematografiju obilježava era povijesno-ratnih spektakla koji veličaju herojstvo i ulogu Komunističke partije u izgradnji socijalističkoga društva. S prestankom djelovanja redatelja "autorskoga" i "novoga"

filma (zbog emigracije, suženog prostora dje-lovanja ili promjene tematskih preokupacija) i pojam "crni film" polako prestaje biti fiksacija ideološki nastrojenih kritičara. Sljedeći put kada se termin nađe u uporabi imat će posve novo značenje, isprva u procesu rehabilitacije proskribiranih autora, a onda i kao odrednica stilske (pod)struje. Nova generacija redatelja stasalih u 1970-ima, zadržat će određenu dozu društvene kritičnosti, ali i politička situacija će se u međuvremenu promijeniti. U knjizi *Belina sutra* Pavlović navodi:

*Mi smo stvarali u neobeleženim prostorima. Minska polja, po kojima smo mi istraživali i stvarali, nisu bila obeležena. Ti hodaš, a onda nešto odjednom eksplodira. Znaš ono: pustiš ovce u minsko polje, i, kad neka mina eksplodira, ti znaš da tu možeš proći. Mi smo jedni drugima igrali te ovce. Ja naletim na minu i odem u pizdu materinu, onaj drugi prolazi. Onda neko drugi eksplodira, a neko treći prođe.*

(Pavlović, 1983: 371)

**44** (...) Njegove kolege, autori 'novog nemačkog filma', žestoko su se usprotivili snimanju tog filma (...) [To je Petrovića] ispunilo dodatnom gorčinom: ubeđen je da evropskim filmom vlada 'mafija' na čelu

s Vendersom i Makavejevom, kojoj pripadaju i engleski producent Patnam i kansi selektor Žil Žakob." (Tirkanić, 2008: 106)

TVRTKO  
RAŠPOLIĆ:  
DRUŠTVENO-  
IDEOLOŠKA  
POZADINA  
"CRNOGA  
VALA"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

#### LITERATURA

- Bijela knjiga Stipe Šuvara, Originalni dokument Centra CK SKH za informiranje i propagandu od 21. ožujka 1984.**, 2010, Zagreb: Večernji posebni proizvodi d. o. o.
- Bilandžić, Dušan**, 1999, *Hrvatska moderna povijest*, Zagreb: Golden marketing
- Boglić, Mira**, 1960, "O filmu Akcija", *Filmska kultura*, god. 4, br. 20.
- Boglić, Mira**, 1968a, "Crno u crnom", *Filmska kultura*, god. 12, br. 62.
- Boglić, Mira**, 1968b, "Festivalsko vrijeme – stabilno!", *Filmska kultura*, god. 12, br. 61.
- Čovek nije tica (ljubavni film)**, redatelj: Dušan Makavejev, Avala film, 1965.
- Deliće**, redatelj: Miodrag Mića Popović, Kino klub Beograd, 1968.
- Čolić, Milutin**, 1968, "Uzroci i posledice", *Filmska kultura*, god. 12, br. 59–60.
- Čolić, Milutin**, 1970, "Crni film' ili kriza 'autorskog filma'", *Filmska kultura*, god. 14, br. 71.
- Fiala, Miloš**, 1970, "Crni val u jugoslavenskom filmu?", *Filmska kultura*, god. 14, br. 71.
- Goulding, Daniel J.**, 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001.*, Zagreb: V. B. Z.
- Imami, Petrit; Babac, Marko (ur.)**, 1993, *Leksikon filmskih i televizijskih pojmove*, s. v. "Crni talas", Beograd: Naučna knjiga / Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.)**, 2003, *Filmski leksikon*, s. v. "Crni val", Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Kukoč, Mislav**, 1994, "Recepacija suvremene hrvatske filozofije u svijetu", *Društvena istraživanja*, god. 3 (1994), br. 6 (14),  
[http://www.hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=52343](http://www.hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=52343), posjet 14. svibnja 2012.
- Munitić, Ranko**, 1980, *Jugoslavenski filmski slučaj*, Split: Marjan film
- Novaković, Aleksandar**, "Zaseda Živojinova Pavlovića – 'crni talas' u Yu filmu",  
<http://www.pulse.sm-art.info/zaseda-zivojina-pavlovica-crni-talas-u-yu-filmu>, posjet 13. svibnja 2012.
- Novaković, Slobodan**, 1970, *Vreme otvaranja*, Novi Sad: Kulturni centar
- Ostojić, Stevo**, 1979, *Lijepi gorki film*, Zagreb: August Cesarec
- Pavičić, Jurica**, 2010, "Tri Ane", u: *Subversive Film Festival – Socijalizam*, katalog, Zagreb: Udruga Bijeli val
- Pavlović, Živojin**, 1969, *Đavolji film*, Beograd: Institut za film
- Pavlović, Živojin**, 1983, *Belina sutra*, Beograd: Prosveta
- Petrović, Aleksandar**, 1988, *Novi film 2: (1965-1970 Crni film)*, Beograd: Naučna knjiga
- "Rezime diskusije o materijalu 'Stanje i problemi u jugoslovenskoj kinematografiji' / Diskusija vođena na sjednici Komisije Predsjedništva SKJ za kulturu", 1969, *Filmska kultura*, god. 13, br. 68–69.
- "Stanje i problemi u jugoslavenskoj kinematografiji" / Materijal za diskusiju", 1969, *Filmska kultura*, god. 13, br. 68–69.
- Stojanović, Dušan**, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: vlastita naklada
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Škrabalo, Ivo**, 2006, *Dvanaest filmskih portreta*, Zagreb: V. B. Z.
- Tirnanić, Bogdan**, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Turković, Hrvoje; Peterlić, Ante (ur.)**, 1986, *Filmska enciklopedija I*, s. v. "Crni film", Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Volk, Petar**, 1986, *Istorijski jugoslovenski film*, Beograd: Institut za film
- Zabranjeni bez zabrane**, redatelji: Milan Nikodijević i Dinko Tucaković, Art & Popcorn, 2008. (dokumentarni film)
- Zaseda**, redatelj: Živojin Pavlović, FRZ Beograd, 1969.

UDK: 791.228(497.5)(091)

## Borivoj Dovniković – Bordo

### 65. godišnjica: prvi hrvatski autorski animirani film realiziran 1951.

Upravo ovih dana prije 65 godina završavao se u redakciji satiričkoga tjednika *Kerempuh* prvi hrvatski/jugoslavenski autorski crtani film *Veliki miting* (Walter Neugebauer), premijerno prikazan 28. travnja 1951.\* Prvo prikazivanje održano je u kinu *Balkan* (danas *Europa*), kao predigra premijeri igranoga filma *Bakonja fra Brne* (1951) Fedora Hanžekovića. Bila je to kulturna senzacija u cijeloj zemlji: i mi radimo crtane filmove, nakon Sjedinjenih Američkih Država, Sovjetskoga Saveza, Čehoslovačke i Francuske!

*Veliki miting* je poslije toga počeo s gostovanjima po čitavoj Jugoslaviji. U Zagrebu je dugo prikazivan večerima i na otvorenom, na velikom platnu, na sjevernoj strani Trga Republike.

Posljednji kadrovi filma bili su izrađeni i snimljeni u zgradu novoosnovanoga poduzeća za proizvodnju crtanoga filma na uglu Draškovićeve i Adžijsine ulice. Naime, generalni direktor *Kerempuha* Fadil Hadžić prikazao je u ožujku još nedovršen, radni materijal filma Saveznoj filmskoj komisiji u Beogradu, od koje je odmah dobivena dozvola i sredstva za osnivanje specijaliziranog studija za filmsku animaciju pod imenom Duga film.

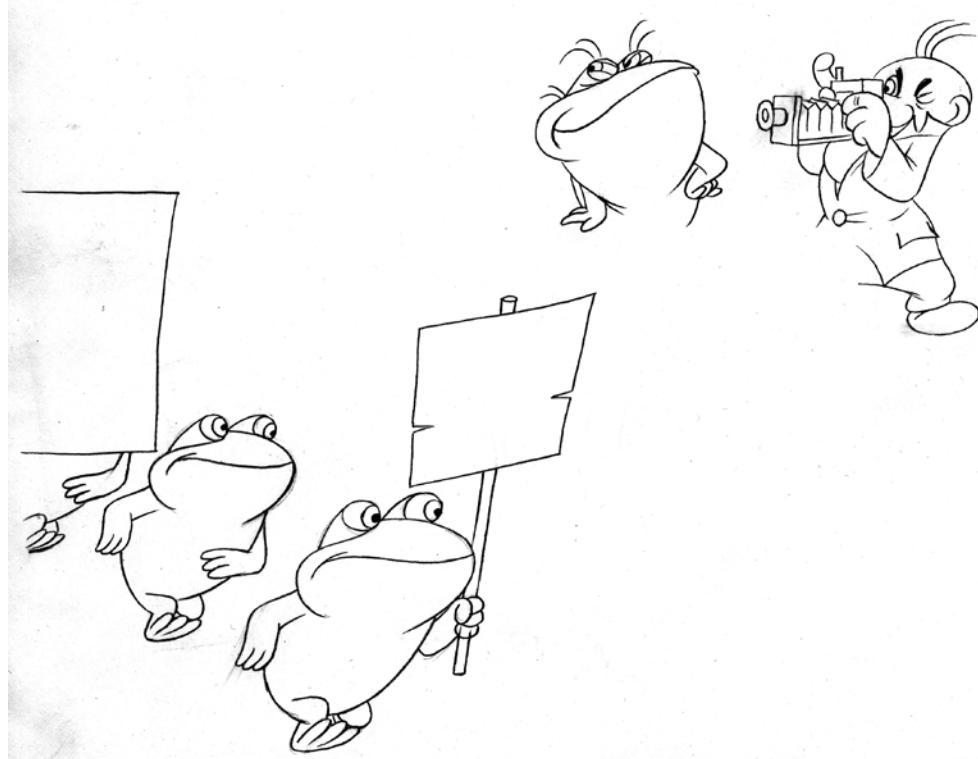
Rad na savladavanju animacije i rad na realizaciji filma započeo je bio godinu dana ranije u redakciji *Kerempuha*, koji je tada okupljaо

već renomirane karikaturiste i crtače stripova. Inicijativa je potekla od poznatog zagrebačkog crtača stripova Waltera Neugebauera i njegova brata Norberta, pisca tekstova za stripove. Agilni urednik i direktor lista Hadžić odlučio je ispuniti dugogodišnje Walterove snove i pružiti mu mogućnost da uz pomoć kolega crtača uđe u avanturu s animiranim filmom, koristeći finansijske viškove lista koji se dobro prodavao od Slovenije do Makedonije.

Hadžić je razgovarao sa svim karikaturistima lista, a Vlado Delač i Borivoj Dovniković, ujedno i najmlađi među kolegama, pristali su pridružiti se pothvatu. Ostali nisu najozbiljnije shvaćali pokušaj s crtanim filmom, već kao "igraju se dečki Disneya". Nešto kasnije, kad smo već bili naveliko u realizaciji filma, priključio nam se Ismet (Ico) Voljevica. Tako su prvu ekipu sačinjavali režiser Norbert Neugebauer, glavni crtač i animator (zapravo srce pokreta) Walter Neugebauer, pomoćnici animatora Vlado Delač, Borivoj Dovniković i Ismet Voljevica, a kasnije njihovi asistenti Ivan Pušak, Milan Goldschmiedt, Branko Karabajić i Slavko Marjanac. Scenografiju su radili Walter Neugebauer, Ico Voljevica, Oto Antonini i Oto Reisinger. Prve kopistice (crteža s papira na celuloid) bile su Mira Hvala i Nela Barešić. Probne snimke olovke radio je Oto Hohnjec, a film snimio i sliku montirao Frano Vodopivec, renomi-

\* U povodu važne obljetnice hrvatske animacije *Hrvatski filmski ljetopis* ekskluzivno objavljuje tekst jednoga od njezinih pionira s nizom rijetkih fotografija i crteža olovkom. S obzirom na to da je

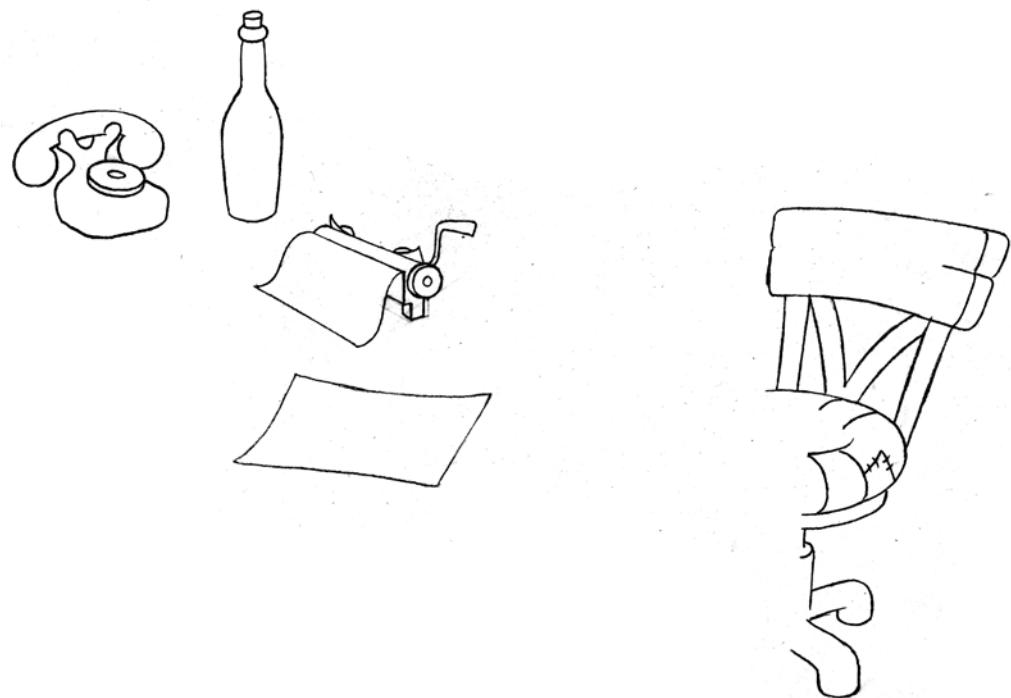
sudjelovao u nastanku hrvatske autorske animacije, 65. se obljetnica odnosi i na profesionalnu biografiju autora teksta. (op. ur.)



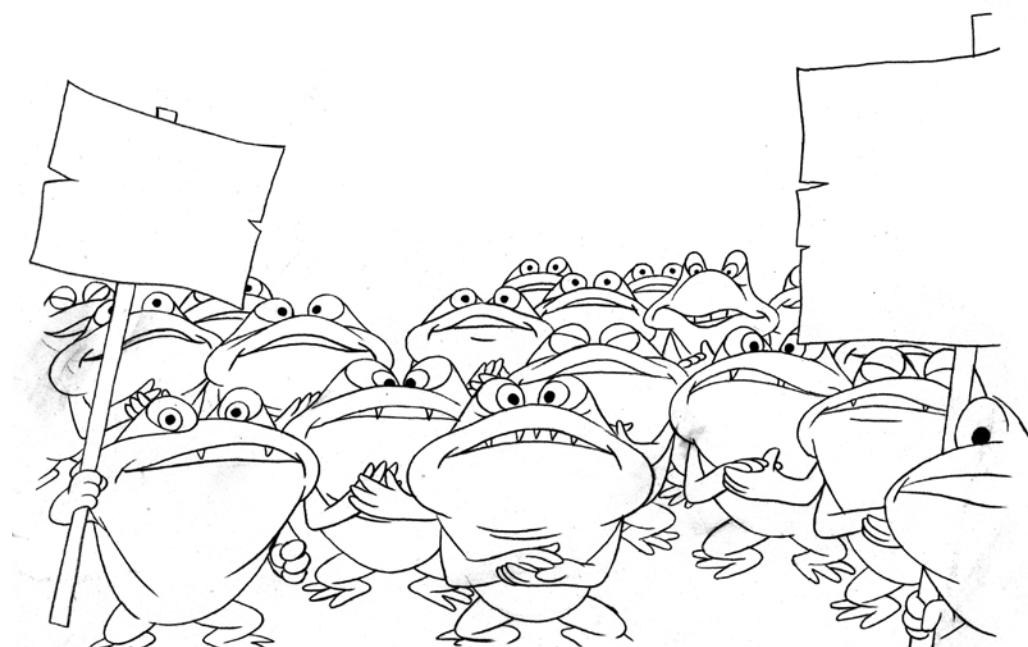
Novinar Patkin  
fotografira  
vođu žabaca –  
crtež olovkom



Prizor iz  
filma *Veliki  
miting* (Walter  
Neugebauer,  
1951).



Crtež olovkom  
rekvizita za  
animirani film  
*Veliki miting*



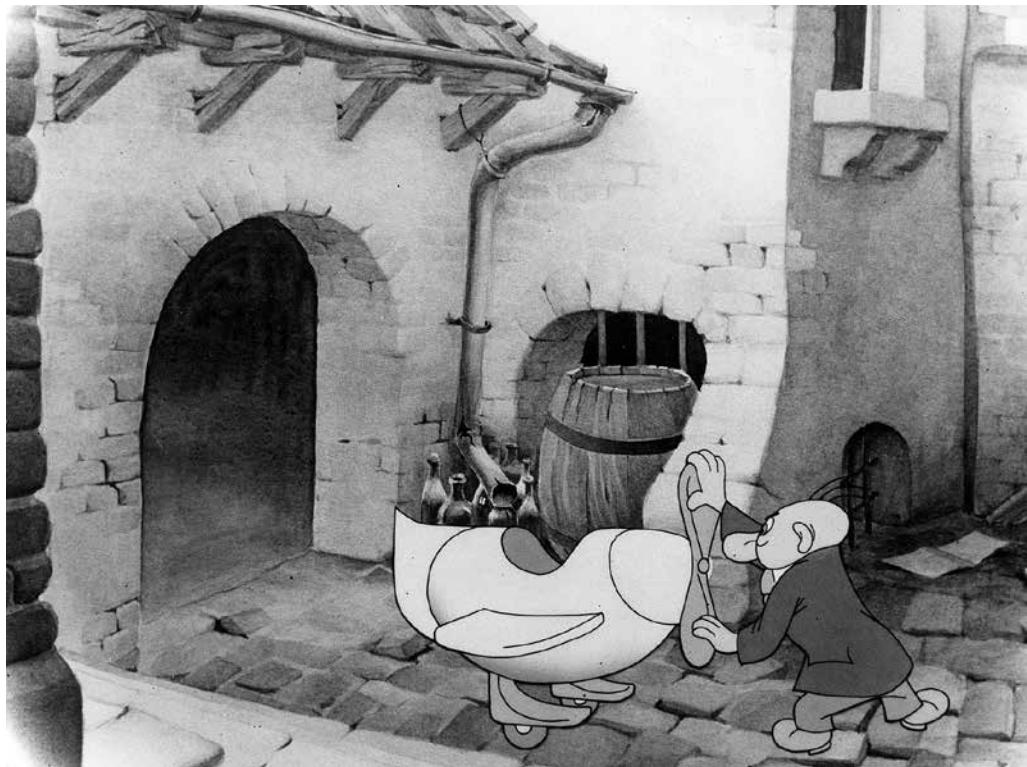
BORIVOJ  
DOVNIKOVIĆ  
— BORDO: 65.  
GODIŠNICA:  
PRVI HRVATSKI  
AUTORSKI  
ANIMIRANI FILM  
REALIZIRAN  
1951.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Crtež olovkom  
za žabljji skup



Crtež olovkom  
za potrebe  
filma



Patkin  
priprema avion.  
Prizor iz filma

85 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



BORIVOJ  
DOVNIKOVIĆ  
— BORDO: 65.  
GODIŠNICA:  
PRVI HRVATSKI  
AUTORSKI  
ANIMIRANI FILM  
REALIZIRAN  
1951.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Crteži olovkom  
za lik urednika  
Pavela Judina



Walter  
Neugebauer  
(lijevo) i  
pomoćnik  
animatora  
Borivoj  
Dovniković –  
Bordo (desno).  
Fotografirao  
Milan Pavić

rani snimatelj igranih filmova. Muziku je komponirao Eduard Gloz, a studio vodio Ladislav Šantak. Autor ideje filma bio je humorist Mirko Trišler, dok je scenarij realizirala grupa iz *Kerempuha*. Treba spomenuti i Fedora Vidasa, mladog književnika, koji je direktoru pomagao u obavljanju poslova izvan redakcije, u kontaktima s institucijama i privrednim firmama.

Na animaciji smo počeli raditi u dvjema sobama redakcije *Kerempuha* u Boškovićevoj ulici (nekadašnji broj 36). Kako je zbog toga sama redakcija izgubila dobar dio prostorija, rad na listu se uglavnom odvijao dopodne, da bismo se popodne mi iz filma širili na sve sobe, pa i onu Hadžićevu. Dakle, glavna djelatnost animatora odvijala se, barem u početku, poslije radnog vremena redakcije. S obzirom na to da smo u većini bili neženje, radili bismo do kasno u noć, pa onda, oko tri sata, taksijima odlazili

kućama. Atmosferi je pomagao redakcijski radio, na kojem smo slušali stanice sa zabavnom muzikom. Walter je radio u sjevernoj sobi, prema ulici, a mi pomoćnici u južnoj, s pogledom na dvorište. Iz Walterove ili Hadžićeve sobe očijukali smo noću gestama sa sestrama u Traumatološkoj klinici preko puta. Pravili smo viceve s diplomatskim magazinom u prizemlju ispod nas, u kojem su se uvoznom robom (o kojoj smo mi samo sanjali) opskrbljivali strani predstavnici i naši viši rukovodioci (među njih nije spadao naš direktor Hadžić), jer tada još nije bilo gotovo ničega u slobodnoj prodaji, pogotovo uvozne robe.

Već iste godine redakcija se preselila radi većeg prostora u Martićevu 10. Sad su tri prostorije pripale crtanom filmu, s time da su se poslije radnog vremena redakcije crteži na celuloidu na sušenju širili još neobuzdanije



Walter  
Neugebauer,  
glavni crtač i  
likovni redatelj,  
radi na *Velikom  
mitingu*

na svaki slobodan prostor redakcije. Hadžić je dopodne bio urednik lista, a popodne producent filma. Kako je vrijeme odmicalo, mi karikaturisti animatori sve manje smo radili za list, tako da su karikaturisti koji nisu bili na filmu imali više prostora u listu za svoje karikature. Bilo je problema s honoriranjem našeg posla, jer smo napustili radni odnos s redakcijom i prešli u slobodne filmske radnike, a sličnih profesionalnih primjera za crtače i animatore u Društvu nije bilo. Tako smo neko vrijeme bili dogovorno plaćeni po vremenu provedenom na poslu, zatim po metraži ostvarene animacije, pa po sekundaži animacije... Kao što se vidi, u svemu smo bili pioniri u poslu koji do tada nije postojao. A zbog zatvorenosti novog, socijalističkog društva nismo imali nikakvih veza s inozemstvom. To je, uostalom, bio slučaj i s tehnikom (snimateljskim stolom s kamerom,

crtačim stolovima, papirima i celuloidima s perforacijama, itd.). A međunarodne literature o animaciji zapravo nije bilo ili mi za nju nismo znali.

S obzirom na to da se na početku, u proljeće 1950., (naivno) računalo da ćemo film završiti za dva mjeseca, nakon nekog vremena više nismo bili sigurni u taj rok. Tako nas je kolega Alfred Pal prvih dana posjetio jedno popodne i zapitao: "Kako je, crnci, kad ćete završiti film?" Kad smo mi odgovorili: "Za dva mjeseca", on se nasmijao: "Vidimo se na premijeri kroz godinu dana!" Naravno, on je to rekao iz vica, no film je bio završen upravo godinu dana nakon početka rada!

Sjećam se da je bilo krizâ u zamornom radu na animaciji. Mi smo uglavnom bili mlađi ljudi koji su sve svoje slobodno vrijeme posvećivali otkrivanju zagonetaka u filmskoj

BORIVOJ  
DOVNICKOVIĆ  
— BORDO: 65.  
GODIŠNICA:  
PRVI HRVATSKI  
AUTORSKI  
ANIMIRANI FILM  
REALIZIRAN  
1951.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Ekipa filma  
Veliki miting s  
producentom  
Fadilom  
Hadžićem



85 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Špica poduzeća  
Duga film  
autora Leontija  
Bjelskog

animaciji. Nismo išli na plesove, nismo imali veza s generacijom. Primjetivši to, Hadžić je jednom sjeo s nama da nas drugarski obodri: "Ne zaboravite da će vaša imena nakon filma biti zlatnim slovima upisana u povijest kinematografije!"

To se moglo tvrditi, jer su probne projekcije animiranih scena bile veoma zadovoljavajuće. Ali tako nije bilo na samom početku. Walter je Delaču i meni dao da za test animiramo scenu s glavnim junakom filma, koji u saltu pada s krova na tlo. Ne znajući bilo kakve principe animacije, mi smo tu scenu u trajanju od dvije sekunde animirali gotovo tjedana dana (danas to načinimo za nekoliko sati). To ilustrira kako smo počeli zapravo od nule. Walter je imao neka osnovna znanja o animiranju, za nas je to bio korak u nešto o čemu nismo znali ništa. No dobar crtač s ulaženjem u tajne nepoznate animacije ima manje problema od prosječnog crtača. Prva probna projekcija s junakom koji pada s

krova bila je povjesno uzbudljiva! Vidjeti prvi put svoj crtež u pokretu na filmskome platnu ostaje uspomena za čitav život!

Činjenica da smo za svoj prvi film dobili od države pravo profesionalno poduzeće opravdala je Hadžićevu ohrabrenje. Naš film rezultirao je svime onime u našoj animaciji što je zabilježila povijest: Duga filmom, Zagrebačkom školom, Svjetskim festivalom animiranih filmova, Akademijom animacije, velikim uspjesima i ugledom u svijetu, te ubrzo pokretanjem animacije u ostalim republičkim centrima Jugoslavije...

Za mog posjeta SAD-u 1994., nakon projekcije mojih autorskih animiranih filmova na Harvardu, jedan je student primijetio: "Poslije vaših filmova mora se misliti!" Bila je to iznimno lucidna ocjena postdiznijevske moderne animacije od strane mladog čovjeka odgojena uglavnom na klasičnom američkom animirnome filmu.

BORIVOJ  
DOVNIKOVIĆ  
— BORDO: 65.  
GODIŠNICA:  
PRVI HRVATSKI  
AUTORSKI  
ANIMIRANI FILM  
REALIZIRAN  
1951.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



85 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229 "2016"(049.3)

## Stipe Radić

### Pogledi iskosa

Uz regionalnu konkurenciju 12. ZagrebDoxa – međunarodnoga festivala dokumentarnog filma, 21-28. veljače 2016.

Dokumentarni film najčešće prikriva vlastitu iskonstruiranost, pa će ga gledatelji najradije i poimati kao odsječak života koji je zabilježen “nepristranim” okom kamere. Filmovi koji su se ove godine okitili nagradama iz regionalne selekcije dokumentaraca na 12. ZagrebDoxu, upravo su dokumentarci koji odražavaju taj privid predstavljanja stvarnosti, približavajući gledatelju – preko epizoda iz svakodnevice ili osobnih ispovijedi – kompleksnost unutarnjeg i društvenog života promatranih likova. To se otkriva preko profila alkoholičara u 4.7 (2015) Đure Gavrana, koji je osvojio Grand Prix; to je, inače, prvi hrvatski osvajač glavne nagrade festivala, ili, pak, preko prikaza hobija grupice socijalno ugrožene dječice u mađarskom filmu *Vlak nade* (*Reményvasút*, 2015) Kláre Trencsényi; ona je osvojila Specijalno priznanje žirija.

Ovogodišnji je program, s druge strane, donio i cijeli niz nekonvencionalnih dokumentaraca različitih dužina koji predstavljaju autorskim nijansama definiran, samosvojni pogled na promatrani svijet. U tim djelima impresija i osjetilno-doživljajni naboј postaju važniji od informativnosti ili životnosti, a zanimljivo je da je većinom riječ o radovima hrvatskih filmaša. Kod njih je iskonstruiranost dokumentarne forme odmah uočljiva uslijed stiliziranosti, što samom sadržaju samo daje dodatnu slojevitost. Njihovi se pristupi međusobno razlikuju, no djela ipak povezuje važnost autorskog viđenja određene teme.

U ovogodišnjem se regionalnom programu tako ističu impresionističke društvene

freske *Abdul i Hamza*, *Turizam!* i *Druga strana*, zatim vizualno istraživanje prostora u djelima *Kino otok* i *Noćas*, te oniričko uranjanje u unutarnji život u kratkometražnoj *Sanji*. Nakonost svojeg pogleda autori u tim djelima postižu smanjivanjem informacijske vrijednosti izlaganja, dekontekstualiziranjem prikaza-noga, vizualnom i zvučnom stilizacijom te stiliziranim, usporenim tempom, ali istaknutim ritmom. Upravo suodnos između stvarnosti i autorskog stila stvara napetost koja gledatelja upućuje na proces oblikovanja dokumentarnog djela, ali i grebe ispod patine pojavnosti, dajući snažnu značenjsku kompleksnost predstavlje-noga. Gledatelj pritom dobiva aktivniju ulogu u iščitavanju odnosa i promišljanju poveznica koje nisu otvoreno naznačene, koje plutaju u rascjepu između stvarnosti i stilizacije.

Jedno od najsamosvojnijih djela iz ovo-godišnjeg programa je *Abdul i Hamza* (2015) mladog srpskog redatelja Marka Grbe Singha, za koje je osvojio posebno priznanje Mladog žirija za filmove autora mlađih od 35 godina. U njemu se aktualna tema, balkanska izbjeglička ruta, predstavlja iščašenim autorskim pristupom. Film promatrački prati naslovni dvojac ilegalnih imigranata tijekom čekanja u srpskom gradiću, prije nastavka putovanja prema zapadnoj Europi. Riječ je o srednjometražnom dokufikcijskom djelu impresionističke kvalite-te, u kojem mladi autor pokazuje pristup koji se može usporediti s onima velikana svremeno-g art-filma – Serre, Coste, Gomesa. Složena tema propituje se kroz akumulaciju nerazjaš-



4.7 (Đuro  
Gavran, 2015)

njenih trenutaka iz života gradića čime se bez patetike ili romantiziranja daje slika životarenja glavnih aktera, ali i širih društvenih zbivanja. Abdul i Hamza se, do konačnog iščeznuća, poput aveti provlače kroz film; pritom se kreću lokalnom šumom, probijaju kroz šaš, "skvotiraju" izoliranu vikendicu, a među važnijim sekvencama je i njima upućen monolog lokalca o potrebi tolerancije među kulturama. Film karakteriziraju izuzetno dugi, statični kadrovi, a naglašena je i važnost šumskog pejzaža i ambijentalnog zvuka, što dodatno ističe osjećaj izmještenosti i izgubljenosti naslovnog dvojca. Uz to, uočljiv je i zanimljivi autorefleksivni element, pa se redatelj i sam ukazuje kao akter u nekoliko scena. Kraj filma je pritom izuzetno dojmljiv, a njime se napušta strogost šutljivih, statičnih kadrova. Dvojac tako pratimo u šetnji napuštenim noćnim ulicama u elegantnoj, lateralnoj vožnji kamere, na što je, pak, postavljena melankolična glazbena podloga pjesme *The Partisan* Leonarda Cohena.

*Druga strana* (*The Other Side*, 2015), dugo-metražni je film talijanskog redatelja Roberta Minervinija koji preko prikaza marginalca, sitnog dilera i narkomana, impresionistički oslikava duh vremena na američkom jugu. Nakon što je u prethodnoj trilogiji dokufikcij-

skih radova (posljednji je nagrađivani *Zaustavi lupajuće srce / Stop the Pounding Heart*, 2013) snimao u Teksasu, autor sada odlazi u ruralnu zabit Louisiane. *Druga strana* je mračno djelo sa snažnim igranofilmskim elementima u kojemu se poetičnost prije svega postiže krasnom, prigušenom slikom u formatu *widescreen* snimatelja Diega Romera Suárez-Llanosa. Glavni akter živi u svijetu potleušica i kampkućica, kuhanja *metha* i alkoholizma, teškog fizičkog rada, mačizma i otvorene isključivosti. Autentičnost pritom daju akteri, koji u dogovoru s redateljem praktički za kameru odigravaju svoj život bez da osvijeste prisutnost filmaša. Film je pun neugodnih trenutaka, poput intravenoznog ubrizgavanja droge trudnici-striptizeti ili poduze scene sa starim pijancima, od kojih jedan provocira svoju malu unuku. Neugodne scene kontrastirane su toplim, intimnim kontaktima dilera s članovima obitelji, djevojkom i drugim stanovnicima čime se, možda i previše kalkulantski, emocionalno-psihološki sjenči lik društvenog nesretnika velikog srca. Grubi i labilni likovi u filmu se tako i uslijed najgore neimaštine otkrivaju kao humani, pa će se i stari pijanac rasplakati pred kamerama čitajući generičku religijsku razglednicu.



Kino otok (Ivan Ramljak, 2016)

Fragmentiranim izlaganjem *Druga strana* ponešto i dezorientira gledatelje, pa se u zadnjoj trećini filma glavni akter sasvim odbacuje, a fokus prenosi na čopor fašistoidnih muškaraca i svojevrsnu lokalnu paravojnu skupinu. Oni se pripremaju za nadolazeću odlučujuću borbu protiv očekivane diktature američke političke elite. Te scene ukazuju na seksizam i rasizam, paranoičnu mržnju i nasilje, što ostavlja dojam iznenadnog kuljanja podsvjesnog iznutrine društva. Time je dan jeziv kontrapunkt intimnoj humanizaciji nemoći socijalnog položaja kojoj smo svjedočili u prethodnom dijelu filma.

*Kino otok* (2016) Ivana Ramljaka najdomljivije je i najzaokruženije djelo među hrvatskim filmovima prikazanima u konkurenciji. Baveći se kinima koja su nekoć djelovala na dalmatinskim otocima, autor istražuje odnos prostora i kolektivnog iskustva. Uparuje statične, duže kadrove snimljene u prostorima nekadašnjih kina, s monolozima nekolicine govornika u off-u, svjedoka vremena u kojima su kina bila središta društvenog života. Kao i u prethodnom djelu, također nastalom u mediteranskom ambijentu, kratkometražnom igranom filmu *Trapula* (2013), koji je surežirao s Markom Škobaljem, Ramljak posebnu pažnju

posvećuje vizualnom i zvukovnom oblikovanju. Pažljivo postavljene, precizne kompozicije otkrivaju većinom napuštene i ruševne prostore naizgled lišene ljudskog prisustva, dok se na zvukovnoj razini otkriva da je u njih upisano iskustvo. Monolozi uživljenih sugovornika donose zasebne perspektive, od projekcionista do gledatelja koji su pohodili kina, a svi ukazuju kako se preko filmskih programa premošćivala izoliranost malih sredina. Promišljanja o osobnim detaljima ili, pak, prikazanim filmovima i zvijezdama, koje su se svojedobno štovale, temi daju notu intimnosti i humanosti, pa i humora. Njihova svjedočanstva djeluju kao amalgam glasova koji su poput duhova protkani kroz kadrove napuštenih dvorana, prašnjavanih stolaca i razne sitnarije razbacane po podu. *Kino otok* je stoga psihogeografsko istraživanje prostora zajedništava, ekskavacija doživljaja i osjećaja koja prostor neočekivano otkriva kao pun značenja. Na nekim se otocima prostori nekadašnjih kina i dalje koriste, što djelu daje i optimističnu notu. Film je, doduše, protjeran, no prostore sada koriste amaterski glazbenici i praktikanti joge. U smirenom, kontemplativnom tonu filma, i prizori s njima posjeduju, zahvaljujući neobičnim kadriranjima, pogotovo detalja (nogu, ruku, dijelova lica), iznenađuju-

STIPE RADIĆ:

POGLEDI  
ISKOSA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Drug strana  
(*The Other Side*, Roberto Minervini, 2015)

ću efemernu kvalitetu, sugerirajući da su i oni tek kratkotrajni prolaznici kroz iste prostore te će ih ubrzo zamijeniti neki drugi ljudi.

Sličan u meditativnom pristupu prostoru je i kratkometražni film *Noćas* (2016) Zdravka Mustaća. Dok Ramljak odabire mediteranski ambijent, Mustać istražuje urbani pejzaž Zagreba tijekom noći, a koncept se otkriva kao svojevrsno vizualno putovanje kroz gradsku noć prema jutru. Pritom hvata kadrove bez ljudske prisutnosti, pronalazeći u parkovima i podzemnim garažama, na grobljima i kolodvorima, mračno naličje grada. Dokumentarno se u filmu sasvim približava eksperimentalnom, a nokturalna je atmosferičnost vizualno dojmljivo prikazana radijantnom crno-bijelom fotografijom Dinke Radonić. Ako su kod Ramljaka prostori većinom vidljivo prepušteni propadanju, gradske vizure kod Mustaća kao da otkrivaju iznenadni, prisilni nestanak ljudi. Urbana scenografija "nestale" civilizacije pritom ostaje usidrena u noćnom pejzažu, a u njoj se – od spomenika do napuštenih gradskih ulica i trgovačkih centara – pronalazi jeziva tajanstvenost. Kroz ambijentalne zvukove noći ipak se pomalja buka koju ljudi stvaraju, poput nekog zaostalog isparavanja postojanja nakon apokalipse, koja kao da još ostaje titra-

ti u zraku. Razbijanje formalnosti koncepta u filmu pritom nude pokretni kadrovi snimani iz auta, vlaka i tramvaja, dok se u drugoj polovici sasvim napušta koncept statičnih kadrova te djelo gubi svoju dotadašnju analitičnost, u praćenju uličnog psa, te u konačnici, sasvim nepotreboj, simulaciji scene tučnjave.

Dojmljiv je još jedan hrvatski kandidat iz selekcije, srednjometražni *Turizam!* (2016) Tončija Gaćine. Ta autorska impresija fenomena turizma na dalmatinski način, stiliziran je, vizualno iznimno dokumentarac u kojem redatelj pokazuje izuzetno oko za kompozicije i detalje. Sastavljen je od fragmenata snimljenih tijekom ljetne sezone, a dominantni segment je prikaz jednodnevne ture turističkog broda, koju vodi ekscentrični stariji vodič, stvarni junak filma. Na to se, pak, nadovezuju razne sličice snimljene diljem obale u ljetnim mjesecima, od uggajališta ribe i turističkih podmornica, do splitskog festivala Ultra i specijaliziranih restorana. Nisu sve epizode podjednako zanimljive, ali se tako pokazuje mnogostruktost lica turizma kao djelatnosti od koje živimo, ali i kojoj (sve više) robujemo. Promatrački kadrovi, lišeni izvanjskih informacija, otkrivaju aktere u uslužnim djelatnostima koje tijekom sezone makinalno svaki dan izvode. Zbog preciznih kompozicija te promatračke

antropološke znatiželje autora, film možemo usporediti s radovima Nikolausa Geyrhaltera, no analitičku ozbiljnost Austrijanca u *Turizmu!* ipak zamjenjuje lakši, humoristični ton. Humor se crpi iz svakodnevnih situacija, a pogotovo iz događaja na brodu na kojem turisti tijekom rute sve više gube inhibicije. Film pokazuje da turizam ima svoja pravila i obrasci, mušterije i eksplorativne, te da podjednako hrani, kao što i uništava. Dojmljivo je stoga, a donekle i očekivano, cinično predstavljanje tamne strane hedonističkog raja, pa se tako, među ostalim, kroz cijeli film prati i vozača kamiona za pražnjenje septičkih jama.

*Sanja* (2016) je impresionistička dokumentarna minijatura Nikice Zdunić, koja je osvojila jedno od posebnih priznanja članova Mladog žirija. U njemu autorica poetskim izlaganjem gradi psihološki profil mlade žene koja u off-u progovara o svojim emocionalnim usponima i padovima. Sidrenje u stvarnost daju nam situacije njezina rada na nakitu ili one

noćnog izlaska, a na to se nadovezuju scene oniričke vrijednosti, s naglaskom na pejzaže prirode. Posebnu važnost dobivaju kadrovi mora, krošnji i korijenja stabala, te simboličke scene junakinje uronjene u vodu, koje su svojevrsni vizualni prikaz životnog plutanja bez cilja. Iako su ti motivi možda suviše često korišteni, vizualno su prilično dojmljivi, a to se u djelu postiže različitim stilskim postupcima, poput usporavanja i višestrukih ekspozicija. Kako se u filmu ne daje širi kontekst njezinih problema, gledatelj je u *Sanji* vođen tek isprekidanim, ponešto konfuznim ispovijedanjem junakinje. Intiman osjećaj nestabilnosti jedne djevojke, koji ni ona sama ne može sasvim verbalizirati, prevodi se tako u komentar o širem, generacijskom osjećaju zbumjenosti i dezorientiranosti. U *Sanji* se tako, kao i u ostalim navedenim filmova iz regionalne selekcije, samosvojnim, autorskim pogledom zaviruje ispod površine, u dubinu uzburkane nestalnosti i složeno bogatstvo svakidašnjeg života.

STIPE RADIĆ:

POGLEDI  
ISKOSA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229 "2016"(049.3)

Tin Bačun

## Majstorsko baratanje filmskim sredstvima

Uz program Majstori doxa, 12. ZagrebDox – međunarodni festival dokumentarnog filma, 21-28. veljače 2016.

S razlogom nas svi redatelji iz kategorije Majstori doxa nanovo oduševljavaju iz godine u godinu. Doista, program nikada ne podbaci – od Viktora Kosakovskog, čija je retrospektiva prikazana 2013, preko Vitalija Manskog, koji je filmom *Cjevodov* (*Tpyća*, 2013) osvojio nagradu Movies that Matter pa sve do Laurie Anderson, performerice i glazbenice čiji se film prvi put prikazuje na ZagrebDoxu. Iako tematiziraju različite stvari, i to na različite načine, spaja ih fenomenalno baratanje filmskim sredstvima, unutar ili izvan njihovih konvencija, poriv za prikazom istine te potisnuti osjećaj tjeskobe koji prožima duh vremena u kojem živimo.

Već smo se na 6. izdanju ZagrebDoxa imali priliku upoznati sa Zhaom Liangom, kineskim redateljem čiji je film *Žalba* (*Petition – The court of the complainants*, 2009) osvojio Veliki pečat za najbolji dokumentarni film u međunarodnoj konkurenciji i nagradu Movies that Matter. Često subverzivni i provokativni, njegovi dokumentarci najčešće ukazuju na probleme, propuste i apsurde politike kineske države. *Behemot* (*Bei Xi Mo Shou*, 2015) je njegovo peto dugometražno ostvarenje koje – za razliku od generičke strukture filmova za široke mase – na formalno netipičan, poetski način ilustrira živote radnika u rudnicima ugljena i talionicama metala autonomne regije Unutarnja Mongolija, te njihovu borbu s neljudskim uvjetima rada. *Behemot* je vizualna meditacija koja zahtijeva promišljanje i strpljenje dok se njena poruka, na samom kraju, ne

izrazi eksplicitno. Cjelokupna je ideja inspirirana te izražena u formi Danteove *Božanstvene komedije* koju pripovjedač u svojim monologima citira izražavajući tako svoje stavove, nerijetko direktno povezane uz trenutni ili prethodni kadar. Dotični voice-over ponajprije služi kao alat za autorovu refleksiju na cjelokupna zbivanja – nije autoritativan niti služi pojašnjavanju radnje gledatelju. Iako nije svrše čest tijekom filma, prvi se puta pojavljuje ubrzo nakon početka filma, uz kadar usnulog golog muškarca, upravo našeg pripovjedača.

Film otvaraju vizualno zapanjujući kadrovi razaranja i eksplozija – njihova je impresivnost dodatno naglašena duljinom; gledatelj ne samo da percipira sve informacije koje mu se nude, već u mnogo navrata ima vremena i promisliti o njima. Struktura filma, kao što je već rečeno, inspirirana je Dantovom *Božanstvenom komedijom*, pa tako pripovjedač putuje kroz Pakao, Čistilište i Raj. U svakome od ta tri dijela dominira druga boja. Stoga je Pakao, primjerice, prepun intenzivnih crvenih njansi. Nakon dugog kadra spuštanja lifta duboko u rudnik, gledamo radnike ljevaonice željeza kako rade s teškim maskama, izmučenih tijela. Sve je prepuno vatre, iskri, dima. Tu vlada žarka boja rastaljenog metal-a. Kako glazba kulminira, tako platno preplavljuje crvenilo, jasno odražavajući alegoriju pakla. Budući da tijekom tog dijela nismo saznali više informacija o samim radnicima, osim što smo vidjeli u kojim uvjetima rade, redatelj nam ih približava



*Behemot* (Bei  
Xi Mo Shou,  
Zhao Liang,  
2015)

opbservacijskim stilom, čini ih stvarnim bićima, i time nas povezuje s njima. Pri tome koristi krupne kadrove njihovih izmučenih lica, kao i naturalističke detalje iscrpljenih tijela, žuljeva, natečenih nogu.

Čistilište, s druge strane, predstavljaju scene iz bolnice. U sivim sobama, naturalističkim kadrovima redatelj prikazuje bolesne radnike dok im se iz pluća isisava crna tekućina. Kada konačno vidimo Raj, u možda najironičnijim scenama filma, autor nam pokazuje "gradove-duhove" – rezultat muka, bolesti, truda i života radnika. No puknućem balona kinесkog tržišta nekretnina nastao je niz pustih, novostvorenih gradova. U posljednjoj se sceni iščitava potpuni absurd: u statičnome kadru praznog, potpuno čistog grada, u okvir kadra ulazi trava koja se kotrlja, kao u vesternu, samo da bi potom u kadar ušao i radnik koji ju kupi, baca u smeće i nastavlja hodati nenastanjениm gradom.

Osim snažnih montažnih rezova s "pakla" na radnike, s radnika na ženu, koja drži sliku svog preminulog muža, a potom na Čistilište (čin isprepleten s posljedicama), redatelj ostavlja snažan dojam na gledatelja jednostavno postavljajući jednu stvar pokraj druge. Moć juk-

stapozicije pripomaže kontrastu kao učestalom postupku; cijelokupan je film prožet kontrastima na različitim razinama. Primjerice, iza svake sekvence Pakla, sastavljene od eksplozija, buke, tamnih tonova... dolazi mirna, meditativna sekvenca. Dubine vrućeg i mračnog rudnika zamjenjuju radnici u domovima koji čiste svoja tijela, i kako pri povjedač kaže, "ponovno postaju ljudi". Glazba ovdje dodatno potencira spomenuti kontrast – u scenama iz Pakla imamo ekscentričnu glazbu (u duhu ekspresionizma) u kojoj se nekoliko istih tonova konstantno ponavlja te se krešendom dolazi do vrhunca kojeg zamjenjuje potpuna tišina mirnih sekvenci. Često imamo i jukstapoziciju unutar istog kadra – npr. vidimo statični total zelenog pašnjaka (u postprodukciji istaknutog zasićenim bojama) prepunog ovaca, a nekoliko metara dalje, zelenu boju zamjenjuju siva i crna, ovce, pak, eksplozije i kamioni ("šuma nadgrobnih ploča", paralelno citira Dantea pri povjedač), prikazujući tako na najizravniji način okrutno nasilje nad prirodom. Upravo se u prethodnoj sceni javlja provodni motiv golog pri povjedača koji leži. On je u nekoliko navrata popraćen nadrealnom vizualnom stilizacijom pri kojoj je kadar podijeljen u tri simetrična

TIN BAĆUN:  
MAJSTORSKO  
BARATANJE  
FILMSKIM  
SREDSTVIMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



*Ispod sunca (В лучах Солнца, Vitali Manski, 2015)*

dijela, kao da gledatelj gleda kroz puknuto staklo ili prizmu. Ta stilizacija ujedno distancira gledatelja od viđenog, te zajedno sa statičnim opservacijskim kadrovima izražava nemoć redatelja da promijeni stvari, nemoć koja se odražava i na gledatelja inicirajući osjećaj tjeskobe. Osim spomenutog provodnog motiva usnulog golog muškarca, tu je i čovjek kojeg u nekoliko navrata tijekom filma možemo vidjeti da nosi ogledalo na leđima. Metafore prisutne kroz cijeli film, često aludiraju na klasična djela velikih autora. Prije nego što krene odjavna špica, poruka postaje posve eksplicitna te autor otvoreno protestira. Žalosne činjenice o radnicima, rudnicima i "gradovima-duhovima" date su gledateljima na crnom telopu.

Dokumentarni filmovi autora poput Zhaoa Lianga igraju važnu ulogu u suvremenom društву ukazujući na probleme za koje najčešće ni ne znamo. Ni Behemot tu nije iznimka. Poetskim pristupom popraćenim s manjkom redateljeve intervencije, odnosno, opservacijskim stilom, redatelj dopušta slikama i zvuku da govore za sebe te majstorski uspijeva izraziti mnogo više no što bi se to riječima moglo. Dijalog je sasvim nepotreban da bi

se dočaralo čudovište kakvo je kineska ekonomska, odnosno, bolje i šire, ljudska civilizacija.

Izostanak dijaloga obilježava još nekoliko filmova iz programa, no taj je postupak možda najinteresantniji u gorko-slatkom opservacijskom dokumentarcu smještenom u Sjevernu Koreju, gdje redatelj i njegova ekipa dijalog s filmskim subjektima naprosto nisu smjeli ostvariti. *Ispod sunca (В лучах Солнца, 2015)*, višestruko nagradivani film Vitalija Manskog, iako na papiru polazi od ideje promatranja svakodnevice jedne sjevernokorejske obitelji (djekočice Zin-Mi i njenih roditelja), zapravo je odlična studija propagande i indoktrinacije. Manski je u sklopu programa Pitanja i odgovori nakon projekcije filma otkrio kako je filmska ekipa moralna razviti taklike za čuvanje materijala, kopiravši ga na dodatne memorijske kartice (zvali su to kodnim imenom "pranje čarapa"). U ugovoru je stajalo da će zbog dokumentarnog filma u tri navrata ući u državu, no treći ih put više nisu pustili. Na kraju, ugovor je bio raskinut.

Međunatpisom nas redatelj na samome početku upozorava da je za scenarij dokumentarnog filma zasluzna Sjeverna Koreja, a artifi-

cijelnost života obitelji Zin-Mi gledatelju prvi put postaje jasna u ranoj sceni doručka. Usputni ranojutarnji razgovor tematizira kimchi (tradicionalno dalekoistočno jelo pripremljeno od fermentiranog sezonskog povrća i drugih sastojaka) kao nacionalno jelo, a nakon toga razgovor bude ponovljen u nekoliko navrata, sve dok "nadzornici" filma (očiti izaslanici vladajuće partije) ne budu zadovoljni. Isti je postupak korišten tijekom cijelog filma, pridajući svemu određenu dozu besmisla i sintetičnosti. S obzirom da je cilj opservacijskog dokumentarnog filma prikazati život "onakvim kako ga se živi", odnosno, bilježiti zbilju onakvom kakva jest, ponavljanje scena u jednu se ruku može činiti stilizacijom. No razmislimo li da je upravo ne-prekinuti rad kamere tijekom ponavljanja režiranih scena obiteljske svakodnevice svojevrsna potraga za istinom, sam postupak funkcionira svršishodno prvobitnoj ideji opservacije.

Korištenjem međunatpisa redatelj nas u startu upozorava da je scenarij sjevernokorejski, a isti postupak česta je praksa, te se pojavljuje na još nekoliko mjesta u filmu u različitim vremenskim razmacima, svaki put pružajući gledatelju uvid u stvarno stanje. Iako je otac Zin-Mi ustvari novinar, međunatpis nam daje do znanja da je za vrijeme drugog boravka Manskog u Sjevernoj Koreji promoviran na mjesto glavnog strojara tekstilne industrije. Isto je i s njegovom ženom, čiji je posao također promijenjen – ona je odjednom postala važna djelatnica u tvornici sojina mlijeka. Postupak ubacivanja međunatpisa između scena rezultira još većim apsurdom, pa tako, nakon spomenute zamjene radnih mjesta, imamo priliku vidjeti uvježbane poslovne razgovore. U nekoliko puta ponavljanoj sceni, otac Zin-Mi ulazi u tekstilnu tvornicu u kojoj ga dočekuju s cvijećem i novopristiglim rezultatima proizvodnje. U prvoj je ponavljanju to dvoznamenkasti postotni porast, a u kasnijima doseže i do 150 posto. Industrija sojinog mlijeka, naravno, bilježi uspjehe za uspjehom, a ne zaboravlja se niti grupno čestitati majci Zin-Mi na svečano-

sti pristupanja njezine kćeri pionirima. Sličnih je scena nemalen broj i sve uspješno nasmiju gledatelja, no često budu popraćene kratkim, teško snimljenim, stvarnim životom Korejaca te posljedicama indoktrinacije, stoga ubrzo postajemo svjesni ozbiljnosti situacije. Film karakteriziraju i iznadprosječno dugi kadrovi koji su ponekad u funkciji gledateljske refleksije (kao i kod *Behemota*), ali i potenciranja apsurda (poglavitno u prikazu ponavljanjih scena) ili naglašavanja emocija sadržanih u samom kadraru, kao, primjerice, ispravnosti u dugom kadraru uspinjanja po stubištu tekstilne industrije. Glazba u filmu nije česta, a kada se pojavljuje, nije dominantna. U ekspresivnoj funkciji, ona često dodatno naglašava prikrivenu tugu subjekata. Gledajući film kao cjelinu teško je ne povući analogije s popularnim distopijskim romanom Georgea Orwella *1984*: od pjesama čija je tematika uvek usko povezana s kultom ličnosti Kim Jong-ila, odnosno, Kim Jong-una, preko stalnog razglaša propagande koji je poput hipnopedije, do kolektivnih vježbi i pisanja povijesti iznova. *Ispod sunca* na taj način vrlo kritički razlaže disfunkcionalan totalitarni režim Demokratske Narodne Republike Koreje.

Rezultati indoktrinacije, utoliko teži jer se radi o djeci, najbolje su vidljivi u posljednjoj sceni filma – jedinoj u kojoj redatelj ima direktni kontakt sa Zin-Mi. Kada djevojčica počne plakati (nakon torture države koja od nje želi napraviti reprezentativan uzorak "savršenosti" nacije) redatelj ju priupita zna li neku sretnu pjesmicu, a Zin-Mi počne recitirati samo još jednu propagandnu pjesmu o Vrhovnom vođi.

Zavidan kontakt sa svojim subjektom ostvarila je češka redateljica Helena Třeštíková u svom filmu *Mallory* (2015). Portret je to bivše ovisnice, samohrane majke koja okreće leđa heroinu i nastoji promijeniti svoj život iz temelja te pomoći sebi sličnima – ljudima na margini. Nominiran za nagradu CPH: Doxa, te pobjednik festivala u Karlovim Varima u konkurenciji najboljeg dokumentarca, *Mallory* je – izuzevši filmski esej Laurie Anderson –

TIN BAĆUN:  
MAJSTORSKO  
BARATANJE  
FILMSKIM  
SREDSTVIMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Srce jednog  
psa (Heart of  
a Dog, Laurie  
Anderson,  
2015)

jedini film iz programa Majstori doxa koji se čvrsto oslanja na redateljsku intervenciju. Film počinje u 2002., izlaganjem pozadinske priče i obećanjem Mallory da će se ostaviti droge sada kada je rodila sina, no gledatelj ne očekuje da će je u sljedećoj sceni vidjeti sedam godina kasnije, izlijecenu od ovisnosti i trijeznu dok spava u polufunkcionalnom autu i živi, čini se, teže no prije. Samim time, već tijekom rane faze filma, dobivamo dojam onoga što film tematizira – Mallory nije film o ovisnosti, već o životnim problemima i ljudima s ruba društva. Redateljica koristi metodu prateće kamere, veže se za subjekt, te toliko prati Mallory da postaju jedna drugoj dijelom života. Njezinu prisutnost i perspektiva uvelike doprinose sveukupnom dojmu što ga film ostavlja na gledatelja; za razliku od ostalih filmova koji se oslanjaju na opservaciju ili poetsku rekonfiguraciju, Helena Třeštíková se odlučuje i sama postati vidljivim dijelom filma. Ona je u filmu konstantno prisutna, te u jednom trenutku probija i četvrti zid, odgovarajući na zahtjev da prestane snimati. Oslanja se na retoriku, ali ne u smislu direktnog obraćanja glasom koji prati pokretne slike, već sklonosću k intervjuiima. Njezin je glas i doslovno prisutan, no nije autoritativan.

Njegov je cilj doći do istine ispred kamere, istine koja ni na koji drugi način ne bi mogla biti zabilježena, kao klasični primjer *cinéma vérité*. Doduše, za dotičan je stil na dvama mjestima korišten netipičan postupak rekonstrukcije prošlosti atmosferskim kadrovima u kojima se redateljica poigrava insinuirajući gledatelju da je moglo doći do samoubojstva.

Mallory je snažan prikaz uspona i padova, životne borbe samohrane majke sa siromaštvom i drogom (čije je dijete u psihijatrijskoj ustanovi), no može se gledati i kao provokativna studija disfunktionalnosti institucija. Najbolji je primjer za to scena u kojoj majka hoda kafkijanskim hodnicima državnih institucija u kojima biva nevidljiva. Nikome nije stalo, nitko se ne trudi. Širo razinu filma, osim dotične scene, potenciraju i reklame "boljeg života", koje se vrte u njezinu derutnom stanu, kao i njeni politički komentari. Kroz česte krupne kadrove i kameru iz ruke, uronjeni smo u naturalističku zbilju životnih problema. Na nekoliko mjesta nalazimo i metafore, kao, primjerice, u kadru s nepopravljenom slavinom, koji bi označavao odlazak njena partnera, ali nedugo nakon kadra to i glas same Mallory potvrđuje, što se može činiti suvišno.



Vrata jaganjca  
(Avinėlio vartai,  
Audrius Stonys,  
2014)

Individualne scene same po sebi često nanovo gledatelju daju iste informacije, ali ga i vezuju uz filmski subjekt, pa se snaga filma očituje u njegovoј cjelini, a ne u pojedinačnim scenama. Kohezija redateljičina glasa, glasa filmskog subjekta i glasa filma u cjelini kristalizira poruku koju film odašilje. Nijedan od glasova nije subordiniran, niti naglašen, oni funkcionišu u totalitetu kao jedan. Sve to zajedno ovaj film čini veoma interesantnim intimnim portretom života pojedinca, na čijem primjeru redateljica progovara o mnogo širem društvenom problemu.

Daleko najintimniji od prikazanih filmova, *Srce jednog psa* (*Heart of a Dog*, 2015), filmski je esej Laurie Anderson. Na razmeđi dokumentarnog i eksperimentalnog, ovaj tematski pluralan rad razbija linearnu strukturu vremena i prostora ostavivši tako veliku slobodu redateljici da se bavi svime što želi – jer nema konvencija koje mora pratiti. *Srce jednog psa* tako se bavi propitivanjem ustaljene društvene paradigme, no prvenstveno tematizira smrt, odnosno, gubitak, implicitno povezavši smrt muža (Loua Reeda), majke i psa Lollabelle s 9/II, njegovim posljedicama i gubitkom osobne slobode. Laurie Anderson sama pričavida

svoj film, autoritativnim nasnimljenim glasom izvan okvira, što naglašava osobnu perspektivu autora – rečeno doživljavamo ili kao krajnju mudrost ili kao nepotpunu istinu. Bilo kako bilo, njena “struja svijesti”, obogaćena čestim retoričkim pitanjima, odvodi nas od spomenutog tematiziranja smrti, preko filozofije i njezinih najdražih citata do Tibetanske knjige mrtvih i slika psa koji se bavi umjetnošću. Nagovještaj ove kaotične pričevi možemo iščitati već u početnoj sceni detaljnog opisa sna popraćenog animacijom – Laurie živopisno opisuje san psa unutar svoje maternice. Kako se film nastavlja, najčešća je metoda kompilacijska, a postupci variraju od stiliziranog psećeg subjektivnog kadra i čestih animacija, preko korištenja kućnih snimaka do glazbenih međučinova. Na kraju se donekle i nazire povezana cjelina, no veoma se rijetko radi o logičkoj povezanosti – kohezija se najčešće ostvaruje na personalnoj razini, spajajući razne elemente koji intrigiraju redateljicu osobnim iskustvima. Slika i zvuk u filmu obnašaju samo sporednu, potpornu ulogu. U većini su slučajeva samo u ekspresivnoj funkciji gdje svršishodno služe redateljičinoj poanti. Ona usmjerava našu pažnju na probleme koji je muče, ali se dotiču i nas. Na odre-

TIN BAĆUN:  
MAJSTORSKO  
BARATANJE  
FILMSKIM  
SREDSTVIMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

đeni način ima za cilj osvješćivanje gledatelja – društvo funkcioniра na način koji uopće ne propituјemo, jer sve uzimamo zdravo za gotovo. Upravo taj neočekivani, nekonvencionalni pogled na svijet, zajedno s isto tako netipičnom strukturom, intrigira i očuđuje gledanje. Film, melankoličan, ali ponekad i duhovit, ne traži od nas samo gledanje, već i intervenciju i aktivno razmišljanje – ne gledamo zbiljski svijet kroz dokumentarac, već gledamo dokumentarac kao ono što jest – konstrukt, prezentacija, esej. *Srce jednog psa* od nas ne traži da interpretiramo film, već ono u njemu izrečeno. Često, kafkijanskom atmosferom, propituјe ono što smo naučili kao aksiome i prezentira ono što može biti, te samim time gledatelj ponekad izlazi iz zone sigurnosti koja se ubrzo pretvara u nelagodu, stvarajući osjećaj tjeskobe koji osjeća i redateljica, ali i karakterizira suvremeni *Zeitgeist*.

U potpuno eksperimentalni film definitivno možemo svrstati *Daleko od doma* (A Long Way From Home, 2015) Jaya Rosenblatta. Intervencijom na celuloidnu vrpcu redatelj u maniri *found footagea* prikazuje posljedne sate Kristova života. Koristeći kemikalije koje omekšavaju filmsku emulziju stvara potrošeni, istrunuli izgled. Inspiriran filmom *Decasia* (2002) Billa Morisona, Rosenblatt uz spomenuto koristi i ploče kao glazbenu pozadinu te pokušava postići istančan emocionalni efekt na gledatelja, prikazavši Isusa kao žrtvu i umjetničku ikonu.

Viktor Kosakovski nam donosi *Varicella* (2015), jedan od šest dokumentarnih filmova o darovitoj djeci koja se posvećuju sportu na visokoj razini. Sedmogodišnja Polina i njena šest godina starija sestra Nastia pohađaju prestižnu Rusku baletnu akademiju. Kosakovski se odlučuje na postupak opservacije, te pušta događaje da govore za sebe – svjesno prihvata da značenje njegovih kadrova mora biti povjerenio upravo njima, te izražava poruku na indirektn, implicitan način. Predivnom fotografijom prikazuje emocije koje variraju od sreće i smi-

jeha, preko mirnoće, do tuge – tko želi ostvariti svoje snove, morat će se i žrtvovati. *Varicella* je priča o odnosu sestara, njihovoј žrtvi, strasti i uspjehu. Bijela kao dominantna boja naglašava mirnoću, ponekad čak i sterilnost, što najviše dolazi do izražaja u kontrastu, sceni djevojčice koja plače dok vježba. Istrom doprinose i ugodajni kadrovi mora, kao i poneka animacija. Česta tišina savršeno odgovara filmu, ostavivši gledatelju prostora da se maksimalno fokusira na ono što se u sceni zbiva i da, kroz slike nedodirnute stvarnosti, osjeti emocije koje osjeća i sam redatelj.

*Vrata jaganjca* (Avinélio vartai, 2014), film je o “misterioznom čudu krštenja i neobjasnivom dodiru Boga”. Poetsko-opservacijski dokumentarni film Audriusa Stonysa, čije smo filmove imali priliku vidjeti na 8. ZagrebDoxu, prikazuje nekoliko krštenja u različitim kulturnama. Autorov se glas očituje u kompoziciji i razmještaju kadrova, korištenju sakralne glazbe (prvenstveno u dekorativnoj funkciji), te unatoč izostanku naracije dočarava poantu intenzivnim poetskim scenama – zaključujemo na temelju onog što čujemo i vidimo od samih filmskih subjekata; zbog izostanka direktnе autorske riječi, postupak opservacije traži od gledatelja da postane aktivniji u određivanju značaja onog što je viđeno, odnosno, prikazano. U odsustvu dijaloga, ili općenito izrečenih riječi, Stonys približava svoje subjekte gledatelju krupnijim planovima, poglavito na samome kraju kada možemo vidjeti montažni niz njihovih portreta. Poneki naturalistički kadar, te manjak intervencije, jedni su od raznih postupaka korištenih u ovom vizualno efektnom, poetskom filmu koji završava vožnjom kamere prikazavši sliku krštenja Isusa, te odavši dojam završene cjeline.

Upitno je što čini redateljsko majstорstvo, ali sigurno je da svatko od redatelja iz programa majstorski obrađuje temu vlastitog filma. Pristupi su uvijek drugačiji – u *Malloryju* naglasak je na intrigi života pojedinca, dok u *Behemotu* građom filma dominira glas redate-

lja te pogled na temu iz istančane, redateljeve perspektive. I dok se Helena Třeštíková odlučuje za aktivno sudjelovanje, Zhao Liang bira jednostavno opserviranje. Razlike se stvaraju i u dokučivosti poruke. *Ispod sunca* film je koji gledatelju pruža tu razumljivost donekle eksplicitno, *Behemot* se za to odlučuje na samome kraju, dok filmovi poput *Vrata jagamca* to rade nešto neizravnije, ili, kao u *Daleko od doma*, potpuno implicitno. Neupitno, svaki je od njih svojevrstan podsjetnik da smo daleko od doba kada je vladalo mišljenje da jeigrani film viši i emotivno snažniji rod od dokumentarnog. U vidu postizanja vlastitog cilja poetski je pristup

najčešći odabir spomenutih filmaša. Upravo je to jedan od mnogih postupaka koji čine otklon od struje popularnih generičkih filmova. Osim što dotična struja pruža zaglupljujuću formu eskapizma, ona je najčešće i slobodna od gorućih svjetskih problema. Plućni problemi radnika Unutarnje Mongolije, sjevernokorejska indoctrinacija, životni problemi ljudi s marginom društva ili gubitak osobne slobode nisu teme koje velike producentske kuće žeze financirati, no, nažalost, nisu niti teme koje većina želi gledati. Majstori doxa ne samo da ih obrađuju, već uz to koriste filmski medij svrsishodno svojem fundamentalnom cilju – stvaranju umjetnosti.

TIN BAČUN:  
MAJSTORSKO  
BARATANJE  
FILMSKIM  
SREDSTVIMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.11 BEOGRAD):791-21"2016"(049.3)

Milan Zaviša

## Pokušaj prevazilaženja koncepcijskih ograničenja i podilaženja publici

Uz 44. FEST – međunarodni filmski festival, Beograd,  
26. veljače do 6. ožujka 2016.

U Beogradu je od 26. februara do 6. marta održan 44. FEST. Sa nekadašnjom visokom reputacijom pod sloganom "festival festivala", ovaj Festival poslednjih dvadesetak godina pokušava da se podigne i izdigne iznad obične, svima podrazumevajuće, koncepcijski opterećene i publici podilazeće manifestacije. Istupa u nešto drugačije, smelije, autorskije vode, sa smislom, voljom, snagom, znanjem i smelošću ka iskoraku, ka drugačijem, ne toliko nužno novom, koliko prodrmavajućem, onome što se ne očekuje na ovakvim mestima, a baš iz tog razloga nužno i nasušno potrebnom.

Prošle godine je Festival dobio i nove ljudе, te je na njegovo čelo stao Jugoslav Pantelić, filmski kritičar i urednik na jednoj beogradskoj televiziji, sa zavidnim stažom i znanjem, a od nedavno i direktor Jugoslovenske kinoteke. Uz njega došao je i Mladen Đorđević, režiser dobro poznatog dela *Život i smrt porno bande* (2009), smeo i odlučan u svojim namerama da kao selektor nekoliko programa FEST-a bezrezervno nastupa i hrabro zastupa sopstvene stavove i izbor koji se ne mora svima svideti, ali će se itekako poštovati. Prošla godina je bila probni balon za ovaj dvojac, razbijanje učahurene školjke verglanja na kurblju sigurnosti srednjestrugaških izbora koji – ah! – tako gode prosečnoj publici koja na FEST dolazi iz ko zna kojih sve ne razloga, koji sa filmom ne moraju uviјek da imaju neku vezu. Živost je uneta, svež

vazduh je konačno uspeo da otvorи odškrinuta vrata kroz koji je do sada, uglavnom, nastojao da uđe, iako je bilo pokušaja da promaja sve to odnese u nedogled... No, iako se uspelo u početnim namerama, lično sam sumnjaо da će se i ove godine ponoviti onolika sloboda u odbiru i prezentovanju filmova koja bejaše prošle godine. Srećom, vrlo je dobro što se prevarih.

Sa neke treće strane, FEST je ponovo postao i takmičarski festival, što je donelo određenu draž celokupnoj atmosferi, jer postoji nekoliko selekcija i potkategorija u kojima se dodeljuju priznanja, ali sve to i dalje deluje prilično usiljeno i dosta utegnuto, bez izražitih realni(ji)h potreba i načina da se to izvede na odgovarajući način, te se dobija utisak da se stalo na pola puta između ozbiljnog i svečanog takmičarskog prosedea i vrlo labilne i nezrelo opuštajuće atmosfere koja oko tih nagrada vrla, pa se i njihov značaj meri ovim dvema konstantama.

Možda bi se ozbiljnija zamerka mogla staviti na obim FEST-a. Naime, ove godine je prikazano oko 110 filmova. Previše. Umetnički direktor, gorepominjani Jugoslav Pantelić je naglasio da se nadao da će ih biti i celih 150, ali se to ovoga puta nije moglo ostvariti. Pretenciozno. Glomaznost je zaista nepotrebna – sa jasnim koncepcijskim izrazom i raspoznavanjem među drugim regionalnim festivallima, prepovljena brojka, dakle 60 filmova



Mjera  
*ljudskosti (La  
loi du marché,*  
Stéphane Brizé,  
2015)

(pa i koji više), na elegantniji i svedeniji bi način zaokružila izbor uređivačkog tima, otvorili bi se dodatni termini za većinu filmova (ove godine su neki bili udostojeni sa samo jednim prikazivanjem, što je nedopustivo), i tako bi se omogućilo da se većina ostvarenja i pogleda, a dalo bi se na značaju i svakom pojedinačnom filmu znajući da je baš on izabran, iako mu je u leđa "duvalo" barem još nekoliko konkurenata. Možda će kvantitet, drugačije gledano, izrodit i kvalitet, i možda je namera da se prikazivanjem većeg broja filmova dobije bolji uvid u trenutačnost svetskog filma, ali se i ove i prošle godine pokazalo da to nije nužno tako i da se brojnost zna izvitoperiti u klasičnu boljku postmodernosti – u rasplinutost, bez kraja i konca, čiji se atributi moraju snagom filmskog entuzijazma i volje krpiti, ne bi li se određena koherentnost u celokupnoj postavci očuvala, ali i smisleno branila. Ovako se ostalo da se trči od programa do programa, od sale do sale (koje jesu, doista, bile pune, te je premašena i magična brojka od sto hiljada posetilaca), ne bi li se videlo sve što se nameravalo, ali istovremeno i ostalo živo, na zemlji.

Program je bio podeljen u nekoliko tematskih celina: Glavni takmičarski program, zatim Glavni program van konkurencije; se-

lekacija Fest 44 je obuhvatala uglavnom ostvarenja koja su se takmičila za ovogodišnje Akademijine nagrade, u Fokusu Evropi je bilo filmova i renomiranih reditelja, ali i onih koji tek ulaze na velika vrata u svet filma, zatim, bila je predstavljena i selekcija srpskog filma, ali i manjinskih koprodukcija, te Dokumentfest, kao i dve selekcije koje i čine razliku – Granice i Thrills & Kills, smelih i otvorenih autorskih viđenja, često na granici promašaja, ali i za to se mora imati hrabrosti. Dakako, i ove godine bilo je i FEST klasika, sa filmovima koje je jedan od bivših selektora Nebojša Đukelić birao za FEST.

Verovatno najznačajnija stavka ovogodišnjeg Festivala je društveno-politička aktuelnost, nebežanje od bolne stvarnosti koja ga okružuje, na mikro, ali i na makro planu, susretanje sa odurnošću mrske svakodnevice koja preti da proguta sve oko sebe. Mera ljudskosti se ipak očitovala kroz određeni broj prikazanih filmova; mera je to svih onih nadanja i težnji koje se naziru u tragovima i čija manifestacija je više eksces nego podrazumevajuće pravilo. U filmu istog naziva, *Mera ljudskosti (La loi du marché, 2015)* reditelj Stéphane Brizé uspeva na odličan način da dočara svu teskobu koju običan čovek oseća, i mora da oseća, pred naletom gubljenja svih vrednosti i postulata. Njegov

MILAN ZAVIŠA:  
POKUŠAJ PRE-  
VAZILAŽENJA  
KONCEPCIJSKIH  
OGRANIČENJA  
I PODILAŽENJA  
PUBLICI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



99 domova (99 Homes, Ramin Bahrani, 2015)

junak je Thierry (maestralni Vincent Lindon), čovek koji u pedesetima ostaje bez posla i koji prolazi kroz svu birokratsku besmislenost traženja istog, nastojeći da ostane svoj, da moralni kompas nikada ne izgubi, bez obzira na pogubljenost i nesnalaženje u takvoj situaciji. U trenutku kada mu se ukaže prilika i kada dobija novi posao kao čuvar u prevelikom mega-marketu, ni ne sluti da mu tek slede iskušenja u pogledu čovečnosti. Jer, šta imamo ako to izgubimo? Brizé nam sve dvojbe nastoje prikazati kroz fokusiranje na glavnog junaka, dosta često i kamerom iz ruke, gotovo ne dozvoljavajući da se radnja i u jednom trenutku prebaci na nekog drugog, a u čemu mu Lindon i više nego nesobično pomaže. Scenariistički sveden, sa odličnom dijalozima i osetljivom pažnjom na detalje, film lagano prelazi iz poluintimističkih sličica života jednog čoveka do slika celokupnog društva, i to čini na takav način da nam dobrano daje do znanja da Thierry jeste jedan od nas, a ne otuđena jedinka sa problemima koji se nikoga ne tiču.

Nešto slično se dalo videti i u filmu *99 domova* (99 Homes, 2015) Ramina Bahranija, koji je bio i gost ovogodišnjeg Festivala. Kapitalizam je i u njemu došao po svoje, kuće pod hipotekom se oduzimaju bez ikakvih problema i

skrupula, a ljudi tvrdog kova i još tvrđeg srca dolaze po sve to. No tamo gde je *Mera ljudstvo* najbolja – u oslikavanju lika i njegovog dela kroz zavidno napisan scenario – tu *99 domova* definitivno pada na testu. Izvanredno otvoren, sa Michaelom Shannonom koji odmah daje do znanja da će ovo biti još jedna njegova odlična uloga, film u prvi desetak minuta ubitačnim i vrlo neuobičajenim tempom snažno deluje na gledaoca, da bi vrlo brzo pao na konceptijskom planu uzrokovanim lošim rukopisom, a posledično i teško objasnjivim rediteljskim rešenjima. Najveći problem je nagla i loše izvedena transformacija glavnog lika, Dennis Nasha (Andrew Garfield), od nekoga ko ostaje bez krova nad glavom do onog koji to isto čini drugima. Nažalost, ovde je jedna šansa propuštena, šansa da se na jedan uverljivi način prikaže ekonomska kriza i sve ono što je ona donela, ali i sve one pore društva koje je uspela da zahvati. U jednom trenutku sam zaista pomislio da bi film mogao da ide u smeru neprestanog prikazivanja kako se iseljavaju porodice, na hiljadu i jedan način, gde bi se na jezičkom planu perverznost sistema doveo do absurdnosti, gde bi repetitivnost bila u službi nepogrešive vivisekcije zatamnjenja jedne epohe ogrezele u lihvarstvo na svim nivoima ("Kill Bankers!"), i gde bi



Ja i Kaminski  
(*Ich und  
Kaminski*,  
Wolfgang  
Becker, 2015)

se napetost pojačava iz trena u tren ne dajući gledaocu mira ni časak, čak ni da udahne, a da se ne suoči sa posledicama odluka koje gleda na ekrantu. No, ipak bi to bilo previše i teško da bi imalo neku značajniju prođu u svetskim filmskim kuloarima. Šteta.

Na ova dva filma se na jedan izokrenut način nadovezuje nemački *Bunker* (*Der Bunker*, 2015), još jednog režisera koji je bio gost Beograda, Nikiasa Chryssosa. Ovaj put je reč o odrastanju, obrazovanju i koječemu usput, ali iz jednog apsurdnog, nadrealnog ugla. Smestivši kamernu postavku u gotovo teatarski mizanscen i insistirajući na pojačanim dijalozima, Chryssos znalački tka priču o na prvi pogled pomalo disfunkcionalnoj porodici koja sina (starmalog blentavca nesposobnog za bilo kakvo smisleno učenje) priprema, sve u kućnim uslovima, za predsednika (!), e da bi se situacija promenila kada student dolazi u njihovu kuću, u inače teškoj, planinskoj zabitici, da bi našao svoj mir, ali je to poslednje što će dobiti, jer će mu se dodeliti pozicija učitelja malome u kojoj će ovaj preći granicu dozvoljenog mu i poverenog zadatka. Sve ovo se gleda sa nepodeljenom pažnjom da bi nam se ispod prvog nivoa nadrealističke komedije likova smeštenih u sabijen prostor, iz kojeg se nigde

ne može, servirala neobavezna priča o porodicu, prijateljstvima, učenju, obrazovanju kao sistemu, ali i ambicijama kao takvim. Na sve ovo se nadovezuju elementi natprirodnog koje vreba s vremena na vreme, a sve to u izvanrednoj postavci četvoro glumaca koji su uz pravi scenografski i kostimografski ugođaj doprineli da se o filmu sa uživanjem priča.

Donekle je slična situacija sa još jednim nemačkim filmom, novim ostvarenjem Wolfganga Beckera, *Ja i Kaminski* (*Ich und Kaminski*, 2015), izuzetno vernom interpretacijom romana Daniela Kehlmanna. Zapravo, to je ono što se odmah zapaža tokom gledanja filma – neverovatna doslednost, ali i umeće da se od romana napisanog na nešto više od stotinjak stranica napravi dvosatni, punokrvni film koji niti jednog trenutka ne pada u svojoj izvedbi. U priči o novinaru-kritičaru i umetniku koji će ga spasiti mediokritetstva i zaglibljene prosečnosti u sveopštem novinarsko-umetničkom establišmentu, Wolfgang Becker uspeva da studiozno razmotri jedno doba koje ni samo sebi još uvek nije jasno, ali čije razmere samoživosti i nadobudnosti nesagledivo obesmišljavaju svaku poru društva koje i dalje živi na starim zalihamama ljudskosti. Čitav umetnički svet, od najniže karike do samog umetnika je dobro

MILAN ZAVIŠA:  
POKUŠAJ PRE-  
VAZILAŽENJA  
KONCEPCIJSKIH  
OGRANIČENJA  
I PODILAŽENJA  
PUBLICI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Tri dana u  
septembru  
(Три дена во  
септември,  
Darijan  
Pejovski, 2015)

oslikan, prvenstveno neuroze i strahovi koji ih muče, odvojenost od stvarnosti oko njih, kao i egocentričnost do neslućenih razmera, ali i ranjivost koja ih čini tako životnima. No, svega ovoga ne bi bilo da nema dobre priče, ali i njene vrlo dobre interpretacije, čijem podjednakom tonalitetu je doprinela, uz naslovnog Daniela Brühl-a, i Geraldine Chaplin, ali je šnjur ipak uspeo da odnese nenađmašni Denis Lavant čije je desetominutno pojavljivanje podiglo razinu filma na još viši nivo, jer je svojom lucidnošću uspeo da jednu sporednu epizodu učini izuzetno atraktivnom.

Filmovi *Odabrane* (Las Elegidas, David Pablos, 2015) i *Vulkan* (Ixcanul, Jayro Bustamante, 2015) imaju za glavne likove devojke na pragu punoletstva koje spletom sopstvene nezrelosti i teške sadašnjosti upadaju u teškoće, koje će im odrediti dalji tok neizvesnih života. U potonjem, smeštenom duboko na rubovima Gvatemale, Maria (María Mercedes Coroy) pokušava da dosanja san, o onome što je preko, što je iza, što se krije, o onome što je nedostigno. Ne mireći se sa datom situacijom i nasilnim udavanjem, odlučiće se na radikalni korak da bi se vrata snova barem nazrela. No to će imati neželjene posledice po nju, ali i po njenu naj-

bližu okolinu, posle kojih ništa neće biti isto, a o snovima se neće moći ni maštati... Surov, ali uronjen u neulepšanu stvarnost, *Vulkan* kroz minimalistički pristup režiserskom aspektu i svedenost glume na trenutke bleska uspeva da dočara "pesme i snove" jedne devojke čije će naglo odrastanje doći mimo njene volje, iako je za tim duboko žudela. Slično se može reći i za Sofiju (Nancy Talamantes) u filmu *Odabrane*, koja iz detinje ljubavi upada u splet robovlasničkih okolnosti gde je prodavanje tela samo prva i najjeftinija stepenica u ostatku života. Naivno namamljena od strane Uliksa (Óscar Torres), koji je nastavljač porodične "tradicije" vrbovanja mladih devojaka i čije životne dvojbe i premišljanja jesu okosnica filma, ali je glavni ženski lik ipak naglašeniji, ona teško prihvata nemogućnost upravljanja sopstvenim životom i nametnuti diktat. Upečatljive su scene samog seksualnog čina, čiji je zvučni deo naglašen, dok se kamera statično fokusira na Sofiju (ali van tog čina), sve joj se više približavajući i gotovo unoseći u lice. Isto kao i Maria, i ona će shvatiti da ju je odrastanje prevarilo i da je prebrzo postala žena, najmanje svojom krivicom.

Kinematografije bivših jugoslovenskih republika se ni ovoga puta nisu dale, te uz

nekoliko solidnih filmova iz Srbije (*Vlažnost*, Nikola Ljuca, 2016; *Otadžbina*, Oleg Novković, 2015), dosta dobar pregled hrvatskih ostvarenja iz prošle godine (o kojima je, verujem, već bilo reči, te se ovoga puta neću osvrtati na njih), sa *Zvizdanom* (2015) kao vrhuncem, koji je Matanićev najzrelij film dosad, FEST je doneo i jedno razočarenje, ali i jedno vrhunsko ostvarenje. Jan Cvitković je na njega došao sa svojim prošlogodišnjim filmom *Šiška Deluxe*, o trojici kompanjona iz kraja koji odluče otvoriti *pizzeriju*, te potonjim avanturama sa njom. Prvi utisci su kanda i obećavali, u traileru se moglo videti i štošta zanimljivog, iako sama priča nije išla u tom smeru. Ispostaviće se da je film tanak na svim nivoima, od zapleta koji ne postoji i usiljen je do mere pucanja po svim šavovima, preko načina na koji je snimljen (a čini se da je to bilo prilično brzo i kuso), pa do glumaca koji šmirantski igraju svoje uloge, kao da se nastoje što više zabaviti, dok je za glumu bilo vremena... Novi Cvitkovićev film je, zapravo, negde na razmeđi produženog, celovečernjeg *sitcom-a* (i to lošeg) i nevešto izvedene nešto klasičnije komedije u pokušaju, u kojoj malo toga štima i da se oprostiti. Malo, vrlo malo od režisera čiji filmovi jesu bitno uključeni u recentnije preglede slovenačkog filma.

No za razliku od njega, Makedonija je dobila režisera čije će ime, nadam se, u budućnosti biti spominjano, ali i kome će se dati prostor kako bi razvijao već sada dobro naziranu poetiku. Doduše, imao je nekoliko kratkih filmova, ali je prvim dugometražnim igranim filmom, *Tri dana u septembru* (*Три дена во септември*, 2015), Darijan Pejovski uspeo da se prikaže u pravom svetlu. Dva glavna ženska lika, osobeni lokalni kolorit makedonske provincije, korumpirani policajac, voz, ali i kola kao artefakti trilerske napetosti. Malo je potrebno, ali je u sve ugrađeno mnogo veštine kako bi se dobila zaokružena priča o dve po svemu različite devojke koje sticaj okolnosti spaja i više nego što su prvobitno mislile. Pejovski gradi priču na jednom snažnom, a drugom labavom karakteru koji se nadopu-

njuju, ali i prepustaaju solističke deonice jedan drugom, držeći niti priče čvrsto u rukama, ne razmrsujući ih niti dopuštajući da im se one sklisko izmigolje iz ruku. Pomalo noirovske atmosfere, uz dozu određenih elemenata horora, koji priču čine samo još uverljivijom, ali i napetijom, *Tri dana u septembru* netremice se gledaju. Ono što se jošte da primetiti je i rad na terenu, na odabiru lokacija, ali i na scenografskim rešenjima enterijera koji fino oslikavaju jedno mesto, ali i jedno vreme. Direktor je fotografije ovde uradio vraški dobar posao čineći da se priroda, sa svim njenim protivrečnostima, (prirodno, jel-te) uklopi u atmosferu i ambijent filma, dobijajući na naglašenosti tačno na onim mestima na kojima je to i potrebno, uglavnom diskretno podcrtavajući prelomne trenutke dešavanja glavne radnje. Bitna komponenta filma je i zvuk – gotovo konstantno prigušeno bubnjanje iz pozadine odlično je dopunjeno znalački izvedenim zvučnim kulisama koje, kako film odmiče, sve više dobijaju na značaju u strukturi čitavog filma. Jednom rečju – otkrovenje FEST-a.

I kao što je prošlogodišnji FEST mogao biti bitan i da je samo jedan film na njemu prikazan – *Teško je biti bog* (*Трудно быть богом*, 2013) Alekseja Germana – tako je i ovgodišnji svoju svrhu mogao opravdati istim takvim ostvarenjem. Sada je u pitanju Laurie Anderson i njen film *Srce psa* (*Heart of a Dog*, 2015). Zamišljen kao oda njenom preminulom psu, film je to o samoj srži svakodnevnog življenja, o bitnim stvarima za jednu osobu čija individualnost nadrasta njenu ličnost i postaje metafora za one koji gledaju njen film, vrlo nesvesno bivajući svesni toga. Ispovest iz off-a se ovde susreće sa iskrenošću, eksperimentalni film dodiruje animirani, a kroz sve se prožimaju kućni videosnimci koji daju kako patinu autentičnosti, tako i metafilmski momenat. Lou Reed vreba iz prikrajka ovog lirskog putovanja po osećanjima tako bitnim za funkcionisanje jednog odraslog i zrelog ljudskog bića. To je otvarenje vredno pažnje, ali i aplauza onom koji je odlučio da ga prikaže baš na FEST-u.

MILAN ZAVIŠA:  
POKUŠAJ PRE-  
VAZILAŽENJA  
KONCEPCIJSKIH  
OGRANIČENJA  
I PODILAŽENJA  
PUBLICI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(495 SOLUN):791.229"2016"(049.3)

## Silvestar Mileta

### Solunski filmski (water) front

Uz 18. Thessaloniki Documentary Film Festival,  
Solun, 11-20. ožujka 2016.

Infrastrukturno-baštinski kontekst odvijanja europskih filmskih festivala obično se – zbog svoje samorazumljivosti i izostanka smislene korelacije s filmskom umjetnošću – izostavlja iz kritičkih prikaza njihovih programa. U slučaju Solunskog festivala dokumentarnog filma, koji je u nas poznat uglavnom profesionalcima dokumentarne produkcije, čini se, međutim, isplativim kratko zaobići to nepisanu pravilo jer je za doživljaj njegove ponude ipak značajno gdje se odvija te tko ga i zašto uopće poduzima.

Festival je 1999. osnovao Dimitris Eipides, od 1992. voditelj programa Novi horizonti (*New Horizons*) mnogo starijeg i uglednijeg Međunarodnog filmskog festivala u Solunu kojega je od 2010. bio i umjetničkim ravnateljem. Eipides je početkom 2016. podnio ostavku na obje ravnateljske funkcije, navodeći ponajprije političke, drugdje zdravstvene, a povremeno i generacijske razloge. Poznato je da se u jednom trenutku našao u sukobu s medijima oko vodstva starijeg festivala, koji je reformi-

rao razmjerno snažnom rukom, da se nije slagao s novim grčkim kulturnim politikama te da mu je festival dokumentarnog filma, koji je ove godine posljednji put seleksijski oblikovao, predstavljao osobno utočište i životni projekt – “njegovo dijete”, kako su mu tepali tamošnji kulturni radnici. Ovogodišnje izdanje dokumentarnog festivala, koje je kao i ranija bilo orijentirano prvenstveno k europski relevantnom *Doc marketu*, bilo je, dakle, Eipidesovo oproštajno, pa su u takvu, sjetno-reminiscenčnom ozračju protekle i njegove službene ceremonije.

Ne ulazeći u lokalnu kunst-političku situaciju, za koju se samo može pretpostaviti da je komplikirana barem koliko i ovdašnja, na selekciji programa moglo se primijetiti kako je skora promjena svakako dobrodošla te da je, ponovno jezikom iritantne metafore, “dijete doista punoljetno i da bi trebalo nastaviti svojim putem bez roditelja” – najveći broj filmova u međunarodnoj selekciji, raspršenoj kroz nepregledne programe (*Habitat, Portraits:*

1 Žiri u sastavu Melis Behlil (Turska, predsjednica), Saska Koetsier (Nizozemska), Anna Bielak (Poljska), Georgios Papadimitriou (Grčka) i Silvestar Mileta (Hrvatska) koji je ocjenjivao selekciju od 17 inozemnih i 22 grčka filma bio je ujedno i jedini međunarodni žiri festivala koji uobičajeno ističe svoj ne-natjecateljski, revijalni karakter. Ta se revijalna orijentacija dijelom ima zahvaliti prvenstvenom interesu za prva i druga

djela novih autora (tendencija preuzeta od starijeg bratskog festivala), a dijelom stavljanju u prvi plan *Doc marketa* i ostalih događaja namijenjenih profesionalcima dokumentarne produkcije. Pažnju stoga privlači jedino Nagrada publike pod sponzorstvom pivske industrije te Nagrada televizije Parlamenta Helenske Republike.



Zlatna zora:  
osobni odnos  
(Χρυσή Αυγή:  
Προσωπική  
Υπόθεση,  
Angélique  
Kourounis,  
2015)

Human Journeys, Human Rights, Music, Arts, Views of the World, Recording of Memory, Stories To Tell...), koju je, kao i panoramu grčkih filmova, ocjenjivao žiri Međunarodne udruge filmskih kritičara FIPRESCI,<sup>1</sup> ispod je europskog festivalskog projekta, premda se u mnoštvu radova našla i nekolicina solidnih te barem jedan izniman.

Filmski programi festivala odvijali su se na dvije lokacije: na lijepom Aristotelovu trgu u središtu grada, u zgradu iz 1920-ih smješteno je kino Olympion, čija impozantna unutrašnjost priziva izgled ranih kinodvorana kazališnih obrisa, dok se preostala kina nalaze u obnovljenom kompleksu luke čiji su industrijski hangari u potpunosti preuređeni u skladu s potrebama prikazivačkih i izlagачkih umjetnosti te predani na upravljanje mahom mladim stručnjacima ovoga središnjeg grčkog sveučilišnog grada. Zasluge za taj infrastrukturni pothvat, kao i za osvježivanje dobrog dijela solunske obale instalacijama moderne umjetnosti i rekreativskim zonama, pripisuju se omiljenom gradonačelniku Yiannisu Boutarisu – vinaru hipijevske filozofije biranom za najboljeg europskog i svjetskog gradonačelnika o kojem unazad nekoliko godina rado pišu svjetski me-

diji, ne samo zbog građevinskih zahvata (među kojima se, dakako, nađe i upitnih), već i zbog za sada razmjerno uspješnog približavanja naroda koji baštine tragično bogatu prošlost grada – Židova, Grka, Turaka, Srba, Makedonaca itd. – ali su iz njega u nekom trenutku nasilno brisani.

Boutarisu, doduše, ne polazi za rukom u potpunosti riješiti problem nesnosnog prometa, ali barem može biti ponosan na waterfront-kulturu i činjenicu što ovdje Zlatna zora ne prolazi ni približno tako dobro kao u Ateni, a što je tema filmski nepoticajnog, ali hrabrog i politički intrigantnog djela *Zlatna zora: osobni odnos* (Χρυσή Αυγή: Προσωπική Υπόθεση, 2015) Angélique Kourounis, lijeve aktivistice kojoj je pošlo za rukom uvući se u organizaciju te neonacističke stranke. Film neupućenog gledatelja zatječe nespremnog za silinu i prisutnost grčke ekstremne desnice (za koju su hrvatske varijante još uvijek kamilica), no pritom svjedoči i da je tamošnja ljevica u takvim uvjetima primjereno borbena i također radikalna, sve do razine ozbiljnog uličnog otpora. Zloslutno proročanstvo jednog člana Zlatne zore dano uoči posljednjih grčkih izbora, prema kojem će na njima, duduše, pobijediti Syriza, ali će potom

SILVESTAR  
MILETA:  
SOLUNSKI  
FILMSKI  
(WATER) FRONT

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Oko İstanbul'a  
(İstanbul'un  
Gözü, Binnur  
Karaevli i Fatih  
Kaymak, 2015)

uslijediti razočaranje naroda i "zlatnozoraških pet minuta", dobiva – zasad srećom samo u aspektu spomenutog razočaranja – svoju potvrdu u dnevnim razgovorima na ulicama čak i Boutarisova živog studentskog Soluna.

Za razliku od ove, po život opasne reportaže iz grčkog dijela programa, najveći broj premijernih naslova ne-grčkih produkcija patio je od manjka konfliktne perspektive, tj. bilo kakva izazova ili ispitivanja prikazanih događaja, biografija i svjetonazora. Neki su se filmovi stoga prometnuli u besramni promidžbeni program – primjerice *NaturePlay* (Daniel Stilling, 2015) ili *Životni prostor: jedna sezona u centru Watermill Roberta Wilsona* (*A Living Space: One Season at Robert Wilson's Watermill Center*, Jakub Jahn, 2016) – za njihove bi namjere svakako bilo bolje da su ponudili barem kurtoazne sumnje u alternativne pedagoške i umjetničke koncepte, čiji su korijeni u antimodernističkim ideologijama, i koji se – bez obzira na velike zasluge za kazališnu umjetnost – opasno približavaju kultizmu i formalizmu u komuni lišenoj dodira sa stvarnošću (što se, štoviše, ističe pozitivnim za stvaranje umjet-

nosti). No ni takva idejna korekcija ne bi puno pomogla ovim nemuštim, u prvom slučaju i temeljito audio-vizualno nepismenim radovima koji su se svim poznatim sredstvima (usporenim i ubrzanim snimkama, višestrukim ekranima, petnaestominutnim neobrađenim svjedočenjima, klasičnom glazbom) svojski trudili dokazati svoje teze.

Od iste bolje patio je i biografski žanr, već tradicionalno prijemčiv za zamorne hvalospjeve, pa je gledanje *Oka İstanbul'a* (İstanbul'un Gözü, Binnur Karaevli i Fatih Kaymak, 2015) bilo više "glazbeno", negoli filmsko iskustvo – grleno, naime, ponavljanje imena protagonista Are Gülera uz okamenjeni epitet Veliki na podlozi bezbrojnih fotografija u stilu Đure Janečkovića, uz dodatak hollywoodskih zvijezda, stvara krajnje odbojni sinestetijski doživljaj. Premda ni domaće televizije nisu imune na ovakav tip etabriranja nacionalnih umjetnika, čini se da je Turska u ovom trenutku bliža HRT-u 1990-ih, negoli srednjostrujskoj europskoj pristojnosti.

Neki naslovi – koji su se ipak potrudili ponuditi ispitivački "drugi pogled", pa čak in-



Bijeli bijes  
(Valkoinen  
raivo, Arto  
Halonen, 2016)

korporirati u priču i (vrlo) intrigantne likove – strukturno su se raspali i izgubili fokus tijekom svoga predugog trajanja – takav je primjer zanimljive queer-detekcijske Knjige Konradove (*The Book of Conrad*, Belinda Schmid i David Cranstoun Welch, 2015). Kako uz Zlatnu zoru pokazuje i *Bolest-ubojica*: život i smrt u doba ebole (Killa-Dizez: *Vita e morte al tempo di Ebola*, Nico Piro, 2015), festival se suviše otvorio na petim proširenim televizijskim reportažama o intrigantnim temama, ali bez umjetničke obrade. Bilo je to naročito karakteristično za američku produkciju prikazanu u Solunu koja se zanimala temama očuvanja okoliša (*Indian Point*, Ivy Meeropol, 2015; *Drukčiji američki san / A Different American Dream*, Simon Brook, 2016), ali i onima iz političkog i kriminalističkog spektra (*Vrijeme jednostavno prolazi / Time Simply Passes*, Ty Flowers, 2015) u kojima se, u nedostatku bolje zamisli, uvijek može pokušati imitirati Errola Morrisa.

Spomenuti nedostatak ispitivačkih pozicija naštetio je i inače izvrsnom finskom filmu *Bijeli bijes* (Valkoinen raivo, Arto Halonen, 2016). Kroz osobnu ispovijest i niz stiliziranih

igranih scena, film predstavlja autoritativnu tezu protagonista skrivenog identiteta koji tvrdi da u pozadini školskih masakara diljem svijeta, kao i terorističkih napada poput onog Andersa Breivika, stoje traume iz djetinjstva, vršnjačka maltretiranja te tzv. bijeli bijes koji se iz njih razvija. Pored vještog tretmana aktualne društvene problematike pomoću specifično filmskih sredstava i edukativne vrijednosti, *Bijeli bijes* zahvaljujući neizvjesnosti pripovjedačeva identiteta, sugestije da bi i on mogao biti jedan od ubojica, zadržava i određenu napetost. Koliko god, međutim, protagonistovo svjedočenje, temeljeno na osobnom iskustvu i kasnijoj medicinskoj specijalizaciji, moglo biti vjerodostojno, njegova se perspektiva čini jednostranom u pokušaju širokog portretiranja ovako značajne teme (nije, naime, riječ samo o intimnoj ispovijedi). Štoviše, *Bijeli bijes* čak grubo ismijava svaki pokušaj debate o temi školskih masakara pored svoje absolutno utvrđene istine.

Najbolji film međunarodne selekcije, koji je u Solunu imao i svoju međunarodnu premijeru, danski *Što je učinio* (*Det Han Gjorde*,

SILVESTAR  
MILETA:  
SOLUNSKI  
FILMSKI  
(WATER) FRONT

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Što je učinio  
(*Det Han  
Gjorde,*  
Jonas Poher  
Rasmussen,  
2015)

Jonas Poher Rasmussen, 2015) pokazuje kako se dominantne i konfliktne perspektive mogu predstaviti i sukobiti i u samo jednoj kompleksnoj osobnosti. Kroz niz parcijalnih psiholoških otvaranja u razgovorima s protagonistom te kazališnih rekonstrukcija događaja i odnosa dvojice muškaraca, Jonas Poher Rasmussen s umjetničkim senzibilitetom traga za unutarnjim životom pisca, scenarista i ubojice Jensa Michaela Schaua, nekada snažnog, agresivnog i ljubomornog muškarca, danas krhkog starčića koji se nakon odslužene kazne teško reintegriра u društvo. Dok za različitim perspektivama na odnos koji je prethodio ubojstvu traga u kazalištu, Rasmussen u postepenom približavanju junaku ukazuje i na pravu mjeru redateljske prisutnosti u filmu. Riječ je o važnoj lekciji za suvremene dokumentariste koji se danas već rutinski ogoljuju u vlastitim filmovima i kada za to nema prave potrebe, kao u filmu *Opsesija djevičanstvom* (Der Jungfrauenwahn, Güner Yasemin Balci, 2015) koji je zanimljivoj temi kvalitetno prišao iz očišta većeg broja žena različitih iskustava, ali se samouništio docirajućom pojmom autorice. Druga lekcija koju donosi danski film ona je o presudnoj važnosti središnjeg lika kojemu se barem djelomično "mora vjerovati" jer se uglavnom u njemu, ako

ni u čemu drugome, još uvijek čuva onaj prešutni zahtjev za kakvom-takvom autentičnošću čak i suvremeno razvedene dokumentarne forme.

U velikom broju filmova s aktualnom temom migracija, koji su očekivano preplavili i solunski festival, problematični su najčešće bili upravo protagonisti – bilo zbog svoje nespecifičnosti, bilo zbog šmire pred kamerom (kao u inače dobrom, ali usporenom *Snu o Danskoj / Drømmen om Danmark*, Michael Graversen, 2016). Jens Michael Schau iz *Što je učinio* sa svoje je strane pravi predložak karakterologije vrijedne dokumentarnog portreta jer prolazi značajnu mijenu iz patološki samopouzdanе kulturne zvijezde (koju se u filmu "rekonstruira") u ustrašenog ostarjelog marginalca. Njegova nesigurnost ocrtava se u podsvjesnim gestama, drhtavom glasu, likovnoj simbolici i odnosu s redateljem kojemu pokazuje audiovizualne i tekstualne fragmente svoje prošlosti. U konačnici, koliko god dominacija tamošnje dokumentaristike može već pomalo i frustrirati, čini se da postoje i objektivni, ne samo infrastrukturni razlozi za činjenicu da se na prebrojnim europskim produksijskim radioalicama kao predavači redovito javljaju – zlatni Danci.

UDK: 791.633-051JUDE, R."2015"(049.3)

## Bravo!

### (Aferim!, Radu Jude, 2015)

*Bravo!* je treći cjelovečernji film rumunjskog redatelja Radua Judea koji svojom estetikom zaziva naziv "rumunjski crno-bijeli vestern". Takav opis podupire neskriven redateljev trud da jasno signalizira odnos prema žanru, pa on već u uvodnoj sceni, prvim kadrom, iz donjeg rakursa prikazuje leljanje čička na perceptivno-žanrovskom mjestu onog, na Divljem zapadu ikoničkog pustinjskog kaktusa. Na formalnoj razini tijekom cijelog filma uočljivo je ustrajanje na upotrebi totala koji se često smatraju prepoznatljivim planom vesterna, a jedan od važnih sastojaka tog sjevernoameričkog filmskog žanra – motiv ne-trpeljivosti – pronađen je u dosjetljivu transponiranju sukoba između bijelaca i "crvenokožaca" na Divljem zapadu u odbojnost "bijelih" Rumunja prema onim "garavima" na Divljem istoku, tj. u mržnji spram "Cigana", "crva", "vrana", "faraona", kako ih sve glavni lik Costandin (Teodor Corban) naziva, te koje je, kako veli lik popa namjernika (Alexandru Bindea), "Noah prokleo da budu robovi i crni kao govno."

No opisati ovaj film kao "rumunjski crno-bijeli vestern" pružilo bi budućem gledatelju nekoliko krivih prepostavki i "iznevjerenih" očekivanja poput u vesternu široko prisutne ikonografije brzog potezanja revolera te praćenja glavnog lika kroz niz okršaja u njegovu filmskom razvoju od "junaka do junacine". Te i druge "iznevjerene" sastojke možda treba potražiti u onome što film dobiva s "rumunjskim" dijelom ovog spoja, koji sigurno filmu daje puno više od samog mjeseta radnje. To "rumunjski" većinom je u kritikama mišljeno kao pripadnost određenoj poetici koja se u posljednjih desetak godina prepoznaće kao "rumunjski novi val", unatoč tome što "valove" koji svoje estetičke stavove ne zastupaju artikulirano i borbeno, nasuprot dominantnih

estetskih stavova, možemo tek provizorno nazi-vati poetikama. Takvi se nazivi danas festivalski dodjeljuju kinematografijama na osnovu opusa istaknutog autora i estetskih kvaliteta uspjelih djela koja se zatim poput prekratkog prekrivača pokušavaju prebaciti preko što većeg broja filmova iste zemlje porijekla. Tezu o poetici "rumunjskog novog vala", koji donosi filmove crno-humornog očaja, odriče se i Razvan Radulescu, suscenarist ključnog filma tog dojma *Smrt gospodina Lazarescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, Cristi Puiu, 2005). On ističe da ne postoji generacijsko zajedništvo u teoretsko-estetskom pristupu, nego da je riječ o međusobno razje-dinjenim autorima koji djeluju unutar istih pro-dukcijskih uvjeta. Tek posljedično te specifično rumunjske ekonomske okolnosti onda utječu na autorov odabir koji se voli nazivati minima-lističkom estetikom. Ukratko, ono "rumunjski" u filmu *Bravo!* može služiti kao promidžbeni alat, ali može donijeti i gledateljsko očekivanje autorskog, vizualnog udarca kojim Radu Jude narušava žanrovske kanone da bi postigao određeni retorički i kritički komentar.

U ovom, Srebrnim medvjedom za režiju na-građenom filmu, Jude se kamerom izrazito uda-ljuje od likova postavljajući gledatelja na znatnu promatračku udaljenost ispred širokih kadrova (uglavnom dugih, crno-bijelih totala i polutotala) polja, planina, šuma i močvara iz kojih konstantno dopire žamor neiscrpnog govora tim prostranstvima umanjenih likova. Iako gotovo stalno na distanci, oni povremeno ipak prilaze gledatelju pri prolasku kroz kadar (od srednjeg do najbliže američkog, bližeg plana), a nerijetko je gledatelj kao udaljeni promatrač postavljen u nezavidnu pro-matračku poziciju gledanja preko nečijeg ramena. U filmu se ustrajno izbjegavaju krupni planovi i bez obzira na iznimno bogat dijaloški sadržaj, fi-zički se ne prilazi likovima i njihovim doživljajima. Totali tako teže uvećati prostor i vrijeme, raspršiti ih, da bi se sugeriralo beskrajno ponavljanje istoga (u onom povijesnom smislu).

Tipična fabula vesterna često stane u rečenicu koja bi u slučaju ovog filma glasila: dva muš-

KINO-  
REPERTOARHRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



karca na konjima, predstavnik zakona Costandin i njegov sin i šegrt Ionita (Mihai Comanou), u potjeri su za prijestupnikom, odbjeglim romskim robom Carfinom (Toma Cuzin). Riječ je o dobro poznatoj, narativno-filmskoj strukturi potjere za bjeguncem i njegovim privođenjem, vrlo čestoj u vesternu. No razilaženje sa žanrovskim kanonom – osim u stilskim postupcima opetovanog korištenja za klasičnu naraciju neuobičajenih i začudnih dugotrajnih totala, čime se olabavljuje dramska napetost – primjetno je i u odmicanju od moralizatorskoga tona "klasičnoga" vesterna, u kojem obično šerif, ili neki drugi istaknuti junak, zastupa moralne zakone i požrtvovno radi na uspostavljanju pravde i novih civilizacijskih vrijednosti, jer ovdje vladar Vlaške krajem prve trećine 19. st. provodi postojeće zakone koji slabije održavaju slabima, a jake jakima. U konačnici je potpuno nebitno je li progonjeni rob kriv ili nevin, sve dok njegovo kažnjavanje služi kao primjer drugim nemoćnicima i održavanju postojećeg stanja. Tu je uočljivo da se u filmu svjesno odstupa od užvišenog dojma kakav dolikuje klasičnim primjercima žanra te da ironijski prikazuje

nepravdoljubivog, uniženog i vulgarnog šerifa. Vestern je kao arhetipski žanr izgrađen na danas mnogim cinicima naivnom mitu o bespoštедnoj borbi između dobra i zla, o sukobu između dobrih junaka i loših momaka u svijetu u kojem središnje mjesto ima pitanje morala – sve je to Radu Jude preokrenuo u mit u kojem su suprotstavljanje nepravdi i solidarnost sistemski onemogućeni. Na Divljem zapadu (punom povjerenja u dołazak željeznice i nade u civilizacijski napredak) postoje pozitivci i negativci. Ovdje, pak, nemamo ni pravih junaka, niti antijunaka, jer je svijet ovoga filma svijet vulgarnog materijalizma i prikaz mehanizama njegova održanja. Takvo opažanje nedvosmisleno utjelovljuje scena u kojoj glavni likovi prolaze pored napadnute i opljačkane kočije s golim tijelima žrtava hajdučkog napada, u kojoj Ionita govori ocu da netko još diše, na što mu otac odgovara da oni nisu kirurzi, te se obojica, bojeći se za vlastiti život, brzo udaljuju.

No iako u pojedinim scenama možemo uočiti naznaku psihološke rastrganosti (poput scene u kojoj Costandin pored ognjišta u šumi pada u egzistencijalni plač), ipak film ostavlja

dojam da psihološki smjer nije jasno artikuliran, pa u povremenim, emocionalnim približavanjima likovima pratimo skokovit prelazak protagonista preko doline savjesti do svijesti o vlastitom statusu sistemskih nemoćnika. No utisak tog drugog, psihološkog aspekta gubi na snazi uslijed redateljeva postupka da na uštrb šire slike ljudske prirode, unutar lekcije iz povijesti, suzi sliku duhovnih stanja likova, kao da ta dva prikaza ne mogu skladno koegzistirati.

Radu Judeu važno je da radnju smjestimo u pravi povijesno-politički okvir, koji daje ispisivanjem mesta i vremena radnje (ona je, kako kaže natpis, smještena u 1835, u rumunjsku Vlašku), no zatim stiliziranim slikovnim postupcima, dugim i kompozicijski simetričnim totalima, ne prikazuje lokacije povijesnih zbivanja, smjenu jednog i dolazak drugog carstva, već daje prostore pustopoljina kojima "dokumentira" fragmente života nekoliko tadašnjih običnika koji nasleđuju nekoliko stotina godina dugu tradiciju neprestanih ratovanja. Radu Jude takvom retorikom "umanjenih likova" uspostavlja kritički jezik spram duhovnog nasleđa naroda s ovih graničarskih prostora, koji uslijed burnih povijesnih previranja nisu dobili pravu priliku za humanističko otkrivanje ljudskih vrijednosti i znanstveno utemeljenje života doli renesansnih tehnika građenja fortifikacijskih objekata. Poruka našim precima sadržana je u ironičnom naslovu filma: "Bravo! Svaka vam čast na postignućima."

Nasleđe predrasuda, rasizma, vjerske ne-trpeljivosti, korupcije, vladavine novca i sličnih "kvaliteta" utjelovljeno je u riječima i djelima protagonista Costandina i njegova nasljednika Ionite, kao i u svim drugim filmskim likovima. No težina njihova čovjekomrštva, osim pogledom iz daljine, ublažena je i komičnim odmakom izgrađenim maštovitim naturalističko prostačkim jezikom koji po gomilanju informacija i stilskih ukrasa više pripada govoru autora negoli govoru likova.

Utoliko se zbog siline retoričkog komentara i distanciranog gledanja, čak i kada sam Costandin izgovara da je nitko i ništa, zaista ne

radi o likovima s kojima suosjećamo, o junacima ili antijunacima koje ćemo pamtitи ili čak pratiti, što se u konačnici čini kao propuštena dimenzija filma. Po prvi smo puta ozbiljno uvučeni u filmično u drugom dijelu radnje, u posljednjoj etapi privođenja bjegunci, u sceni koja nas involvira kako bismo prodrijeli do ljudskosti protagonista i u kojoj nakon zabave u prenoćištu Ionita legne pored oca, dodirne ga po leđima i moli ga da puste uhvaćenog roba Carfina. Slično je i sa završnom scenom filma u kojoj prvi puta bivamo ozbiljnije zainteresirani za protagonista Costandina kada se nesigurno suprotstavi moćniku u njegovoj namjeri da kastrira uhvaćenog odbjeglog roba, jer je ovaj prije nego što je pobjegao imao spolni odnos s njegovom ženom.

*Bravo!* ima gotovo sve savršeno promišljene sastojke koje ono "rumunski" označava i koji-ma spretno modelira i invertira odrednice žanra, no za pamtljivo filmsko iskustvo kao da nedostaje malo hrabre i neproračunate donkihotovske ludosti, ako ne kod likova onda barem u onom autorskom dijelu. Unatoč savršenoj recepturi čini se da je autor pakiranjem filma u stilizirani ironičan koncept poput svojih protagonisti zaboravio zauzeti se za čovjeka, kakav god on bio.

**Vjeran Vukašinović**

UDK: 791.633-051HAYNES, T."2015"(049.3)

## Carol

### (Todd Haynes, 2015)

Nisu svi na velikom platnu zaslužili osjećati iste emocije. Jednima pripada strah, drugima ljubav, trećima patnja, četvrtima gnjev i osveta, petima iskupljenje. Ženski prostor emocije i želje posebno je precizno reguliran. Žene žele muškarce, a kada žele žene, onda ih žele po heteroseksualnom obrascu kao što je to slučaj u konzervativnom *Adelinu životu* (*La vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2*, Abdellatif Kechiche, 2013).

Ako filmovi, kako tvrdi André Bazin, stvaraju svijet u skladu s našim željama, pitanje je o čijim je željama riječ. Tko, kada i kako kroz filmsku povijest propisuje jednoznačno nasljeđivanje emocija? Širenje područja slobode napreduje polako, ali tvrdoglavno. Prijelazi iz domene u domenu teški su i rijetki, jer osjećaje koji se ne uklapaju u postojeće dramaturške obrasce valja izboriti. Istospolna se ljubav tako uporno prikazuje kroz sukob s društвom – kao drama između pojedinka i nametnutih mu pravila, dok sama slika ljubavi najčešće izostaje. Nije bitna emocija sama po sebi, jer ona je tek povod za bavljenje dominantnim silnicama društvenog teatra. Ta i takva ljubav kao da ne zaslužuje svoju imaginarnost, odnosno, svoju fantaziju koja je njezin početak i njezin kraj. Taj prostor tako ostaje sušta praznina prikazana jedino kroz svoj okvir, pa u konačnici postoji isključivo kao negacija, kao čista potencija koju opstruirala društvena stvarnost – koja ostaje vječno na pomolu zaleđena u vlastitom rađanju.

No kako onda izgleda istospolna ljubav sama, kada je pretvorena u čistu refleksiju želje i transponirana u povиenu realnost žanrovske dramaturgije? Jedan od relevantnijih odgovora na to pitanje ponudio je Ang Lee *Planinom Brokeback* (*Brokeback Mountain*, 2005) ekrанизiravši priovijetku Annie Proulx. Scenaristič-

ka matrica nije bila direktno žanrovska, već je postmodernistički samosvjesno preuzeila ikonografiju vesterna. Stoga film nije mogao djelovati subverzivno (u smislu naslijedovanja filmsko-povijesnih datosti), ali nas je podsjetio kako svaka ljubav i svaka žudnja zaslužuju postati estetskom fantazijom. Todd Haynes prihvatio se pak ekratizacije romana Patricie Highsmith *Cijena soli* (*The Price of Salt*) iz 1952. pretvorivši ga u melodramu o ljubavi između dviju žena. Njegova *Carol* uvjerojivo demonstrira kako su dramaturške matrice klasičnih žanrova najzahvalnije za propitivanje njima postavljenih paradigmi želje i mijenjanje obiteljskog nasljедja filmske povijesti.

U uvodnom kadru kamera putuje od skrivenog podzemlja – utjelovljenog u detalju ornamentalne rešetke poklopcu gradske kanalizacije – preko užurbane njujorške ulice prema neonskim svjetlima na fasadi skupog restorana iza kojih usred stvarnosti čuči svijet žudnji zakrivljenih socijalnim maskama. Impresivnom, visoko stiliziranom vožnjom redatelj se fokusira na izolirane detalje koji poprimaju simboličku kvalitetu trasirajući interes filma koji slijedi – putovat ćemo od potisnutog i nepoželjnog do skrivenog, a sveprisutnog. Priča o ljubavi dviju žena po prvi put bit će ispričana u obrascu klasične, ali istovremeno i subverzivne hollywoodske melodrame kako ju je iskalio Douglas Sirk pedesetih godina prošlog stoljeća, u koje Haynes i smješta radnju svog filma. Odnosno, ove će zaljubljene lezbijke biti dive, buntovnice, majke, umjetnice i, prvenstveno, filmske heroine koje žive u vječnom sada emocija većih od života. Uvodna vožnja prekida se rezom na interijer restorana u kojem preko nasumice odabranog fokalizatora – mlađića, koji među gostima spazi svoju poznanicu – upadamo *in medias res* u ljubavnu priču mlade Therese (Rooney Mara) i sredovječne Carol (Cate Blanchett). Njihovu će ljubavnu odiseju film iznijeti u retrospekciji višeslojno se referirajući na dramaturgiju čuvana *Kratkog susreta* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945). Za Haynesa, dakako, nije bez važnosti i činjenica da je autor predloška britanskog klasika, Noel Coward, kroz kodiranu



ljubavnu priču o društveno neprihvatljivom odnosu heteroseksualnog para vješto prikazao homoseksualne ljubavi, želje i susrete tog vremena. Stoga nam se ovim metafilmskim signalima daje do znanja da se nalazimo u domeni one vrste ljubavne priče zbog čije je nepoćudnosti njezin najvažniji dio ono imaginarno, odnosno, priželjkivano i zamišljeno i čija će se realizacija kretati rubovima vidljivog, odnosno, dopuštenog.

U gradnji tog međuprostora želje – u kom je ljubav postoji kao niz zamišljaja i prisjećanja – skriva se Haynesova invencija u pristupu klasičnim postavkama melodrame. *Carol* obiluje prizorima čija je primarna funkciju da zaronimo što dublje u emociju lika. Za vremensku i emocionalnu tranziciju, nakon uvodnog kratkog susreta dviju protagonistica, koristi noćnu vožnju automobilom, a nešto kasnije i ulazak automobila u tamu tunela. Vizualno i zvučno potenciranim Theresinim subjektivnim kadrovima, koji na slikovnoj razini neprestance koketiraju s apstrakcijom, preneseni smo u intenzivno emocionalno stanje svojstveno ljubavnom osjećaju za vrijeme kojeg je sve znak, a stvarnost tek zrca-

lo u kojem se ogleda naša želja. Nakon difuznih uličnih svjetala, što plešu na djevojčinu licu, kroz staklo vidimo djecu u igri i slušamo njihove snovite glasove, a potom motrimo i dvoje zagrljenih, muškarca i ženu, koji se doimlju kao da su netom ištali iz filmskog platna, onako usporeni u kretnjama žudnje i nježnosti. Oni su slika ljubavi koju djevojka priželjuje, fantazija koja je svima servirana, ali ne i dopuštena. Sekvenca je, dakle, riješena impresionistički: kao slika svijesti protagonistice u čiju prošlost ulazimo nadolazećim pretapanjem.

U prizore (koje vidi kroz staklo) počinju se upletati oni iz njezine prošlosti; vrijeme se za nju postepeno poništava u čistu doživljajnost. Ova suptilna arhitektura svijesti protkana je impresijama zauvijek utisnutim u sjećanje koje uporno izranja, prizivajući neponovljivu čaroliju ljubavnog osjećaja. Haynes gradi filmski prostor često izmjenjujući plan unutar istog kadra, pa od detalja slike na zidu dolazimo do atmosfere u sobi, ili od vjetrobranskog stakla automobila do totala kuće, kojoj se približavamo. Kamera je u stalnoj potrazi za značenjem, za bitnim, za presudnim,

oponašajući tako logiku svijesti zaljubljenih. *Carol* je film detalja koji znače beskrajno mnogo. Zadržavamo se na rukavicama, na kosi, na dimu cigarete, na usnama... i u njih upisujemo osjećaje. Čak i total gostonice uz cestu u ljubavnom sve-miru Haynesova filma postaje poetski znak jer ga zvučno oplemenjuju riječi pisma kojim se zaziva ljubavna vječnost.

Cilj koji si je autor postavio jest iskupljenje one vrste ljubavi koja je kroz povijest, pa tako i onu filmsku, nosila stigmu neprirodne i nakanadne. I dok kod Sirk romansa ima ironijski pre-maz prokazivanja društvenih performativa, kod Haynesa ljubav jest emocija veća od života, a ne tek jedna od njegovih brojnih imitacija. Iako u scenariju Phillys Nagy postoji problem između protagonistica i društva, on sam po sebi nije toliko važan, odnosno, autor se na njemu režijski ne zaustavlja. Zapravo, scenariju se može puno toga prigovoriti: dramaturgija odnosa dviju junakinja svedena je na očekivani žanrovske klišej od-nosa dvaju ekstrema, pa dok Carol jasno zna što želi (ali ne može imati), Therese ne zna što želi (pa drugi odlučuju za nju). Njihovi dijalozi stoga ostaju jeka postavljenih obrazaca što u konačnici ipak ne narušava cjelinu zahvaljujući Haynesovoj promišljenoj režiji i izvanrednim interpretacijama dviju protagonistica.

Najmoćniji i najuspjeliji dijelovi *Carol* jesu ljubavni trenuci dviju junakinja: tihе vožnje automobilom, večeri ispunjene dokolicom, suptilnosti pogleda i pokreta. U tim se scenama razotkriva inovativnost Haynesova filma koji Sirk naslijeduje u pogledu dramaturgije i vizualne raskoši, ali proširuje filmski prostor na apstraktnu ljubavnu doživljajnost što se smjestila u prostor želje, negdje između stvarnog i priželjkivanog. Ono što u *Carol* vidimo istovremeno je Therese-ina unutrašnjost i priča, odnosno, saznajemo što joj se dogodilo tako da uranjamamo u emocije koje je u svakom od ključnih trenutaka te priče osjećala. Carol vidimo isključivo kroz njen zaljubljeni pogled, a on je izošten na svaki titraj žuđenog bića. U tom je smislu Haynes dvije ključne sekvence filma smislio kao arenu pogleda, spektakl

gledanja. Prvi je, naravno, trenutak upoznavanja, u kojem Therese osjeti ono što se naziva ljubav na prvi pogled. Sekvenca je konstruirana kao začarani kaleidoskop neuhvatljivih pogleda, zapaženog, učitanog, viđenog i nevidljivog. Carol se poima na horizontu kao nešto što svjetluca u balnalnoj stvarnosti, a onda opet nestaje zakriljeno prisutnošću drugih lica i podražaja. Optimalna je to metafora od društva propisane distance na koju su osuđena istospolna ljubavna približavanja.

Ovo rješenje redatelj parafrazira i u završnoj sceni koja je mišljena kao konačna legitimacija ljubavi – više se ne traži lice koje će se voljeti, već znak na voljenom licu koji dokazuje da je za-ljubljenost preobražena u stalnost ljubavi. Junakinje se opet pogledima traže u masi lica, spajaju se očima kojima izgnani ljubavnici produbljuju stvarnost, tržeći u njoj sliku svojih želja. Približavajući se licima svojih junakinja, Haynes nas vodi k osvojenoj fantaziji, k emociji lišenoj utega realnosti, k vječnoj sadašnjosti filmske ljubavi.

**Višnja Vukašinović**

UDK: 791.633-051HOOPER, T."2015"(049.3)

## Dankinja

### (The Danish Girl, Tom Hooper, 2015)

U vrijeme kada je LGBT tematika aktualnija nego ikada, ona više nije rezervirana isključivo za redatelje nezavisnih filmova, već na velika vrata ulazi i u hollywoodske studije. Razlog tomu generalno nije samo veća prisutnost LGBT osoba u javnosti (ili angažiranje sve većeg broja LGBT glumica i glumaca u filmovima i serijama), nego i činjenica da se radi o temi koja je još uvijek intrigantna te nedostatno obrađena i prezentirana široj publici. Veliku pažnju dobiva i transrodni pokret, poglavito zbog niza ljudi koji su, ponajviše u SAD-u, istupili u javnost kao njegovi pripadnici i podržali borbu protiv niza predrasuda i etiketa koje se još uvijek, nažalost, vežu uz transrodne osobe.

U svjetlu tih zbivanja veliku je pažnju očekivano privukao najnovijiigrani film Toma Hoopera, *Dankinja*, o danskom slikaru Einaru Wegeneru (koji kasnije postaje Lili Elbe). Einar, odnosno, Lili, nije ostao zapamćen kao vrhunski slikar, nego kao jedna od prvih transrodnih osoba koja se podvrgla nizu operacija promjene spola. Film se uglavnom bazira na istoimenom romanu američkog pisca Davida Ebershoffa iz 2000., a tek neznatno na autobiografskoj knjizi same Lili Elbe (*Man Into Woman: The First Sex Change, 1933*) koju postumno objavljuje urednik pod pseudonimom Niels Hoyer.

Radnja filma počinje 1926. u Kopenhagenu gdje djeluje mladi slikarski bračni par, Gerda (Alicia Vikander) i Einar Wegener (Eddie Redmayne). I dok se Einar uspješno integrirao u tamošnje umjetničko društvo – zahvaljujući sanjivim pejzažima svog rodnog mjesta Vejle – Gerda se još uvijek pokušava probiti slikajući portrete koji slabo prolaze kod lokalnog trgovca umjetnina

Rasmussena (Adrian Schiller). No bez obzira na razlike u društvenom statusu, očito je, radi se o idiličnom paru čiji je brak pun uzajamne ljubavi, strasti i bezuvjetne podrške.

Jednoga dana Gerda zamoli Einara da joj učini uslugu: njezin model, plesna umjetnica Ulla (Amber Heard), kasni na seansu, pa Gerda nabrzaka želi pronaći zamjenski model. Predlaže Einaru da se on obuče u žensku odjeću i da joj umjesto Ulle pozira; uz ponešto negodovanja, on na to pristaje. Riječ je o ključnoj sekventi filma u kojoj nam redatelj nagoviješta nastup reza u narativu – Einar, oblačeći haljinu, suptilno, vršcima prstiju dodiruje svilenu tkaninu. Krupni plan Einarova lica sugerira nam određenu psihološku promjenu kod njega; obuzet je mekoćom tkanine, a upečatljiva glazbena pozadina još nas dodatno "upozorava" na važnost toga što se događa u njegovoj glavi. No tada u stan ulazi Ulla koja ga trgne iz tog sanjivog momenta, i vidjevši ga u haljini, šaljivo mu dobaci da će ga od sada zvati Lili.

Ono što slijedi niz je sekventi u kojima nas redatelj polako uvodi u priču – to što se ispočetka doimalo kao bezopasna šala i zabavno prerušavanje djelovalo je zapravo kao katalizator buđenja druge Einarove osobnosti, one ženske, koja je sve do tada bila zatomljena i zarobljena u njegovu muškom tijelu i svijesti. Naglasak se pritom daje na evoluciju odnosa između njega i Gerde, to više što sve više napreduje njegova psihološka tranzicija. Gerda pritom nije svjesna svog doprinosa njegovoj transformaciji, koja prvi put izlazi na vidjelo na umjetničkom domjenku, gdje se on, upravo na nagovor Gerde, iz šale prerušava u Lili, predstavljajući se da je Einarova nečakinja. Iznenaden naklonosću udvarača Henrika (Ben Whishaw), Einar se kao Lili zbumjeno prepusta poljupcu, kojem slučajno svjedoči Gerda. Iako zatečena viđenim, Gerda mu ipak opršta poslo joj on, duboko potresen, otkrije stanje svoje podvojenosti (jer... Lili je ta koja je pristala na poljubac, a ne Einar). Bračni par pritom nastavlja živjeti kao da se ništa nije dogodilo, a Gerda se doima kao da joj novootkrivena Einarova femi-



niziranost nimalo ne smeta, dapače, intrigira ju i motivira da počne slikati njegove portrete dok joj on pozira kao Lili. Upravo su joj ti portreti, na njezino veliko iznenađenje, otvorili vrata Pariza, europske prijestolnice kulture toga doba. S obzirom da je Pariz glasio kao vrlo liberalan grad, Gerda je mogla opravdano očekivati da će se Einar tamo bolje snaći, a možda i naići na humaniji tretman kod liječnika koji će moći ispravno identificirati njegov problem, umjesto upornog svrstavanja istog u tešku psihičku bolest.

U Parizu se Gerda nalazi s Hansom (Matthias Schoenaerts), trgovcem umjetnina i ujedno Einarovim prijateljem iz djetinjstva, u nadi da će joj on pomoći oko Einarova neuravnoteženog ponašanja. Premda se Hans naizgled doima kao lik koji je uveden da bi vratio ravnotežu u odnos između Gerde i Einara, njemu je zapravo dana tipična uloga snažnog, zaštitnički nastrojenog muškarca čije je rame uvijek spremno za Gerdine suze u trenutku kada osjeća da "gubi svog muža", kome je sada jedini cilj postati "pravom ženom". Iako očajna, Gerda i dalje stoji uz Einara/Lili i konačno pronalazi njemačkog kirurga Warnekrosa (Sebastian Koch), koji će pokazati veliko razumijevanje za Einarovu situaciju. Warnekros nudi rješenje – dvije operacije, od kojih bi prvom

uklonio njegove muške spolne organe, a drugom konstruirao vaginu. Bez obzira na činjenicu da se takva operacija do tada nikada nije izvela i uz visok rizik mogućih infekcija, Einar pristaje na nju znajući da mu je to jedini put oslobođenja od ti-jela koje mu ne pripada.

Premda je film vizualno i stilski dotjeran do savršenstva, ponajviše u obzir besprijeckornu kostimografiju i bogatu scenografiju, koja na platno vjerodostojno prenosi ambijent 1930-ih, on, nažalost, pati i od niza nedostataka. Prvo se možemo zapitati tko je zapravo naslovna Dankinja. Iako nam se odgovor naoko nameće sam po sebi, kada se sagleda film u cijelini, doima se kao da je upravo Gerda ta koja čini središte radnje. Alicia Vikander doista je maestralno utjelovila lik prgave, strastvene, ujedno vjerne i požrtvovne žene, koja svojom slojevitom glumom i snažnim nastupom uvelike zasjenjuje podosta slabašno ocrtan lik Einara/Lili. S druge strane, Gerdin lik možda je i previše idealiziran, gotovo da joj ne možemo naći niti jednu manu. Svemu tomu doprinosi i činjenica da odnos između nje i Einara/Lili pratimo upravo iz njezine perspektive, što nas navodi da suosjećamo s njom i opravdamo sve njezine čine, pa i trenutke slabosti, koji je načas odvedu i u Hansov zagrljaj.

Što se tiče Einara/Lili, Eddie Redmayne grčevito pokušava dorasti zadatku, ali problem nastaje u trenutku kada očito ni jedan od triju faktora koji utječu na izgradnju i prezentaciju filmskog lika (scenarij, režija, gluma) ne uspijevaju pokazati i iskazati činjenicu da transrodna žena nije muškarac koji se samo odijeva u žensku odjeću, oponaša ženski elegantni hod i zavodljivo trepće svojim udvaračima, nego da se takva osoba doista osjeća kao žena.

U prvom dijelu filma, prije tranzicije, Redmayne daje još koliko-toliko dobru izvedbu Einara kojega prikazuje kao neizmjerno vjernog, pažljivog i romantičnog muža, kojemu blaga feminiziranost pridaje samo još više šarma i Gerдинe naklonosti. Međutim, u trenutku kada Einar prvi put osjeti pod svojim prstima mekoću svilene haljine, redatelj radikalno mijenja snimateljski pristup. U trenucima kada Einar promatra svoje golo tijelo pred ogledalom, kamera klizi po njegovu tijelu poput nevidljivog voajera koji pažljivo opservira pojedine dijelove svog objekta. Takvim pristupom redatelj (pod)svjesno objektivizira Einara, namećući svoj "muški" pogled publici. Da se odlučio za pogled iz subjektivne, Einarove perspektive, vjerojatno bi se i publika mogla lakše poistovjetiti s njime i suočiti s njegovim stanjem. Međutim, problem nije samo u toj sekvenci, već u tome što se ta intruzivna, redateljska perspektiva nastavlja tijekom cijelog filma. Ovdje je zanimljivo i da ni u jednom trenutku taj prizor nije prikazan iz Lilina kuta gledanja. Publika je na sigurnom odstojanju i sve što joj preostaje jest da se prilagodi redateljevu pogledu koji će krupnim kadrom radije naglasiti trenutak nanošenja crvenog ruža, negoli pokušati prodrijeti dublje u njezino psihofizičko stanje. Nažalost, Redmayneova gluma ne uspijeva popraviti dojam, pa će tako sva njegova energija biti utrošena u pokušaj da vjerno oponaša tipično "feminine geste": od karikaturalnog zabacivanja glave, senzualnog dodirivanja vrata, preko zavodničkog treptanja i zamrznutog osmijeha. Od moguće palete emocija koje je Redmayne mogao prenijeti, Lili je sveo na lik iz antičkog teatra koji čas stavlja nasmiješenu, čas tužnu masku.

Scenarij također nije na Lilinoj strani, budući da vrvi od niza stereotipa koji stavljaju u pitanje navodnu aktivističku prirodu ovog filma, tj. nastojanje da se dade potpora i veća vidljivost zajednici i pokretu transrodnih osoba. Naime, Einar/Lili prikazani su kao dvije praktički posve odvojene osobe, odnosno, kao dvije osobnosti u jednom tijelu, koje se bore za prevlast. Premda transrodne osobe mogu patiti od spolne disforije, permanentnog osjećaja da su zarobljene u tijelu suprotnog spola koje zato ne osjećaju kao svoje, to ne znači da u njima ujedno opстоje dvije različite osobnosti, kao što film pogrešno sugerira. Ovakvim prikazom Einara/Lili film skreće u popkulturnu banalnost čestog tematiziranja i iskorištavanja disocijativnog poremećaja osobnosti, kolokvijalno poznatijeg kao "višestruka ličnost", koji je u stvarnosti iznimno rijedak, a u psihijatrijskoj struci pomalo kontroverzan. No ono što je vjerojatno najproblematičnije u filmu jest tretiranje samog lika Lili. Ona je infantilna i zaigrana, koketna, šarmantna, a najviše voli leprešave haljine i svilene šalove. Nakon prve operacije u kojoj su joj uklonjeni muški spolni organi, Lili pršti od energije i odlučuje ponovno početi život kao "punokrvna žena". To podrazumijeva nalaženje posla u lokalnoj parfumeriji, hihotanje s kolegicama i nadu da će jednoga dana imati muža i dijete. Jer, dakako, to je ono što ženu čini u suštini. Gerda u svemu tome podupire Lili, ali bi također željela da ona i dalje nastavi slikati, jednako kao što je to nekoč činio Einar. Međutim, Lili na to vrckavo odgovara: "Ali ja sam žena, a ne slikarica." Ova zapanjujuća rečenica nam je zapravo otkrila način na koji kreatori filma doista percipiraju transrodne osobe. Na stranu čak i podatak da je Lili Elbe doista napisala sličnu rečenicu u svojim memoarima (s time da je rekla da ne želi više slikati, jer bi se time ponovno približila životu Einara s kojim je željela raskrstiti). Ova rečenica se, nažalost, ne može drugačije interpretirati nego kao sušta uvreda svim transrodnim osobama. Jer transrodne osobe po ovome nisu ništa drugo dolni žalosni pokušaji da se postane "tipično žensko ili muško". Lili je tako utjelovljenje svih stereotipa koji su vladali, pa i danas vladaju o ženama,

svedena na površnu karikaturu lišenu bilo kakvih kompleksnijih emocija i osobina. Povrh toga, prikazana je kao izrazito egocentrična i vječito opterećena pitanjem je li dovoljno lijepa. U filmu se odnos Gerde i Lili drastično narušava odlaskom u Pariz. Lili ondje posve zanemaruje Gerdu jer je vječito zaokupljena sama sobom, što će Gerdu dovesti do sloma, pa će u jednom trenutku jecajući izustiti: "Vrati mi mog muža!" Dakako, scenu nije nemoguće zamisliti u realnosti, ali ako uzmemo u obzir tvrdnje iz Lilinih memoara prema kojima su ona i Gerda u Parizu živjele posve harmonično i, štoviše, posve otvoreno kao lezbijski par, postavlja se pitanje čemu ova dramatična scena koja uvelike podsjeća na već viđene, klišeizirane filmske prikaze bračnih parova koji ne mogu prijeći preko rodne tranzicije jednog od partnera. Naravno, za potrebe dinamične filmske priповijesti sve su fikcionalne intervencije u nečiji život dopuštene, ali do koje mjere? S obzirom da je fokus filma bio na razvoju kompleksnog odnosa Gerde i Lili, redatelj je također odlučio da one ostanu skupa sve do zadnje Liline operacije. U stvarnosti, Gerda i Lili razvrgle su brak već nakon prve operacije, pri čemu se Gerda nedugo zatim preudala za jednog talijanskog diplomata. Redateljeva odluka da izmjeni stvarne događaje s jedne strane može biti opravdana, ali s druge baca iskrivljeno svjetlo na lik Gerde. U konačnici, stječemo dojam da je Gerda zapravo požrtvovno "trpjela" Lili. U drugom dijelu filma nema ni jedne scene u kojoj su Gerda i Lili zapravo sretne skupa. To je mukotrapan i težak odnos u kojem Gerda pokušava spasiti ono što je ostalo od braka, dok je Lili posve nezainteresirana te je vođena vlastitim egoističnim porivima.

Tako se na koncu film koji je trebao biti veličanstvena posveta pionirki transrodnog pokreta, prvoj transrodoj ženi koja se hrabro podvrgla iznimno rizičnim operacijama fizičke promjene spola, sveo na osebujni i ekscentrični život dviju slikarica na tipični dramski nabijen hollywoodski način. Naoružavši se dovoljnom količinom stereotipa i prilagođavajući priču kako bi bila prihvataljiva širokoj publici, *Dankinja* upada sebi u usta

hvaleći se kao hrabar i progresivan film koji će otvoriti vrata Hollywooda nadolazećim filmovima slične LGBT tematike. Međutim, Hooper zaboravlja da su se i prije njega snimali filmovi s transrodnim likovima i da su oni za svoje vrijeme doista bili progresivni u načinu obrađivanja teme. Tu valja spomenuti ponajprije filmove *Dečki ne plaču* (*Boys Don't Cry*, Kimberly Peirce, 1999) i *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) koji su nenametljivo uspjeli prenijeti širok raspon emocija i stvoriti kompleksne likove s kojima je publika živjela i disala u filmu.

Filmski medij jedan je od najutjecajnijih posrednika stvarnosti. Sredstvo koje utječe na gledateljevu percepciju društva, zbog čega svaki kreator medijskog sadržaja mora biti svjestan odgovornosti koju nosi za prikazani sadržaj. Odlučujući se za delikatnu temu transrodnosti koja je još uvijek nedovoljno prisutna u medijskom prostoru, Hooper je morao znati da će način na koji prikaže Lili Elbe utjecati na općenitu sliku o transrodnim osobama među širom publikom koja nije upoznata s tom tematikom ili ne poznaće u svojoj okolini transrodne osobe. Poslavši u svijet ovako površnu i karikaturalnu sliku Lili Elbe, Hooper ne čini uslugu toj zajednici, dapače, umjesto rušenja stereotipa, Hooper ih ovdje samo perpetuira. Ako se tome još pridoda i činjenica da film sugerira publici definiciju "prave žene", što je već prije spomenuto, ostaje nam zaključiti da je Hooper uspješno inkorporirao u film sve problematične elemente koji se iznova pojavljuju u hollywoodskim filmovima, a tiču se kontinuiranog pribjegavanja klišejima pri prezentaciji žena, pripadnika LGBT zajednice i drugih manjina koje odudaraju od idealnog muškog, heteroseksualnog, bijelog junaka. Premda se recentno javlja sve više glasova koji upozoravaju na postojeću diskriminaciju u filmskoj industriji, još uvijek dominantna, patrijarhalna paradigma, toliko je ukorijenjena u društvo da je već i prvi korak, osvještavanje iste, dovoljno velik izazov, a kamoli tek predstojeća borba protiv nje.

**Ejla Kovačević**

UDK: 791-633-051ERGUVEN, D. G."2015"(049.3)

## Mustang

### (Deniz Gamze Ergüven, 2015)

Da kategorizacija filmske proizvodnje s obzirom na njezinu nacionalnu pripadnost nije samo pitanje ekonomije ili eventualne estetike, potvrđit će i debitantski film Deniz Gamze Ergüven, *Mustang*. Pet protagonistica, mahnom tinejdžerica i redom sestara: Nur (Doğa Zeynep Doğuşlu), Ece (Elit İşcan), Selma (Tuğba Sunguroğlu) i Sonay (İlayda Akdoğan), na čelu s najmlađom Lale (Günes Sensoy) – fokalizatoricom, nakon što su viđene u igri s dječacima iz škole na plaži, istrpit će kaznu kućnog zatvora ili, bolje rečeno, ograđene manufakture za proizvodnju djevičanskih supruga. Sve zahvaljujući strogom ujaku i nedovoljno odlučnoj baki koja nije uspjela uvjeriti potonjeg, kao ni susjede, da je bila riječ tek o bezazlenoj igri.

Iako na prvu ovo ostvarenje zavarava autentično turskim lokacijama i pripadajućim im jezicima, ono što ga prokazuje već nakon nekoliko minuta zapadnjački je štih koji se gotovo instinkтивno detektira. Moglo bi se reći da publici u Cannesu (gdje se većina prvi puta srela s filmom) ni nije bila potrebna programska knjižica ne bi li uspješno pripojili film produkciji kakve visokorazvijene, zapadnoeuropejske države. Sama redateljica turskog je podrijetla, ali svoje formativne godine provela je u Francuskoj, gdje trenutno živi i djeluje. Spomenuti se biografski moment može transponirati i na začetak njezine filmske karijere, tj. sam *Mustang*, koji doduše svoju pripovijest temelji na premisi o tradicionalnom turskom patrijarhatu koji i danas egzistira u ruralnim sredinama, ali je ponajprije francuski film. Štoviše, bio je i francuski kandidat za prestižnu Akademiju nagradu te je, na koncu, ušao u završni krug s pet nominiranih, osvojivši usput i srca ljudi diljem svijeta.

Uzimajući u obzir navedeno, govoriti o *Mustangu* kao o odrazu turske kulture ili o bilo kakvu kritičkom ili faktografskom doprinisu isto, više je nego naivno. Istočnjaci su zapadnom pogledu interesna skupina ne samo u artističkim, nego u praktički svim društvenim sferama: prisvajaju se i modificiraju njihove religije i običaji, mistificira se njihova spiritualnost, kapitalizira se njihova hrana i, povrh svega, lječe njihova konzervativnost i plemenska priroda "dobrim starim" liberalnim pogledima. Redateljica Ergüven, bez obzira na dozu opravdanja koju može prisvojiti svojim podrijetlom, nije prešla buržoasku barijeru francuskih joj sugrađana. Svojevrsni okus egzotike prisutan je tako u svakom kadru *Mustanga* i dodatno se podcrtava komadićima pop-kulture koje su "običaji" zaključali u ormariće djevojačke kuće. Korektivni zapad neprestano prodire u istočnjačke "neslobode" marširajućom vojskom pripadajućih mu simbola kao što su "otkrivajuća" odjeća u dugim bojama i(l)i tehnologija svakodnevice 21. stoljeća.

*Mustang* svojevrsnom eksploracijom znamenja druge kulture priziva problematiku prisutnu otkako je kritičkog promišljanja humanističkog djelovanja; konzument je postavljen na tanašnu granicu etike i estetike na kojoj umjetnost nerijetko balansira te mu je na izbora dana argumentacija kojoj će se prikloniti. S jedne strane, odabir fikcije kao nepokorivog gospodara umjetnosti kojem nema suca doli njega samog, za mnoga će djela i njihove potrošače biti nedodirljivo božanstvo, koje se upravo zbog svoje nesputanosti stvarnošću ne može i ne smije dovoditi u pitanje. S druge strane, u oblicima kao što je film, a koji su u najčvršćem odnosu s izvanjskim im svijetom, absolutističko pripisivanje djela imaginarnom postaje nešto teže, budući da su lica i pojave koje promatramo itekako opipljivi, ma koliko ih zabilježba kamerom i autorski tim činili artificijelima. Kontekstualizacija je na "zdravorazumskoj" osnovi tim više značajna, odnosno, neizbjježna, a poštivanje datosti koje ona podrazumijeva nameće se i kao faktor vjerodostojnosti iskustva. Je li ona uistinu toliko važna za

KINO-  
REPERTOARHRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



valorizaciju ili ne, te gdje i kada estetika nadilazi etiku, i obratno, teško je i najvjerojatnije nemoguće precizno odgovoriti. Uvažavajući zamršenost problematike, ovaj tekst nema ambiciju razriješiti danu dilemu, čak ni u slučaju ovoga filma. Umjesto toga, potrudit će se dotaknuti polarnosti mišljenja koje *Mustang* može izazvati na mnogim svojim razinama; sagledati ga kao djelo promišljene i progresivne kinematografije, koja je istovremeno i naivna i suviše “olaka”.

Određena se ironičnost pojavljuje kada *Mustang* utopimo u more proizvoda zapadnih produkcija. Ponosne na vlastite slobodoumne poglede i tolerantnost u svim područjima života (naspram istočnih susjeda), zanimljivo je da su te iste filmske mašinerije godinama zazirale od produkata koji su se na zdrav način bavili ženskom seksualnošću, i to specifično, njenim razvojem kroz formativne godine. Za primjer je dovoljno spomenuti MPAA (Motion Picture Association of America) koji se u svojoj nekonistentnosti procjenjivanja kategorizacije sadržaja vrlo često obrušavao na filme koji su eksplicitno pristupali ženskom seksualnom životu (pri čemu njihov naglasak nije bio na ženskom tijelu!), kao što je *Adelin život* (*La vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2*, Abdellatif Kechiche, 2013), a istovremeno su pro-

puštali seksualno agresivnije blockbustere ispod radara. Osim što je bila potisнутa iz vladajućih filmskih struja, seksualnost se žena i djevojaka, kad bi i bila uvažena, većinom promatrala kroz oči muškarca, gdje čak i često spominjani tematski pandan *Mustanga* – *Samoubojstvo nevinih* (*The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 1999) oblikuje muška perspektiva. No, u posljednje vrijeme moglo bi se reći da se začinje pozitivan trend tinejdžerica-protagonistica koje pratimo u aktivacijama njihovih seksualnih života (npr. *Vlažna područja* – *Feuchtgebiete*, David Wnendt, 2013), pri čemu one nisu korigirane ili cenzurirane društvenim tabuima. Ono što *Mustang* ističe u spomenutim strujanjima upravo je njegovo pomanjkanje suštinske i jasne profeminističke namjere. Scene između pet sestara u kojima se provlače pitanja suprotnog spola, seksualnog odnosa i braka te njihove vlastite tjelesnosti, odišu autentičnom lakoćom. Kad Sonay objašnjava svojoj sestri da svoj himen štiti prakticirajući analni seks, redateljica scenu rezira tako da bismo mogli pomisliti samo jedno: “Cure će uvijek biti cure.” Ergüven se ne odnosi prema seksualnosti svojih protagonistica kao prema nečemu što dodatno treba naglašavati ili eksplimirati, nego kao da je to ono što jednostavno i neminovno egzistira u

svakoj od njih – i kad se sunčaju iza rešetki, i kad se njihove duge kose isprepleću u zajedničkim druženjima u sobi.

Ono što je potencijalno negativna posljedica toga jest pomanjkanje diferencijacije između pet djevojaka. Iako do kraja ostajemo samo s Lale (njezin je krupni plan posljednji kadar filma) i iako je ona ujedno i fokalizator, čak se ni ona kao lik ne uspijeva značajno distancirati od mase koju čini sa svojim sestrama. Ona zasigurno predstavlja motor otpora strogom patrijarhatu i prisilnom braku te odviše zatvorenim haljinama, koji je prisutan u svim sestrama, ali osim što uspijeva spasiti sebe i Nur te se s njom izdići nad (prepostavljenim) sudbinama, upitno ostaje je li to posljedica strukture filma, koji odbacuje jednu po jednu sestru i tako privodi priču kraju, ili njezina istaknutog karaktera. Više se doima kao da je to idejno rješenje po kojem posljednje sestre preživljavaju. Taj se amorfni organizam sačinjen od pet sestara može promatrati i kao neuspjeli pokušaj stvaranja partiture gdje se kao u lošoj radiodrami glasovi istoga spola i približno istih godina pretope jedan u drugi te im se posljedično gubi svaki individualni trag. Od zasebnosti čini se zanimljivijim to jednostanično, sestrinsko biće koje možemo analizirati kao unificiran biološki mehanizam koji u filmskome vremenu vrši svojevrsnu diobu, svaki put uz pojavu mutacije. Ono što je rezultat toga neka je vrst prirodne selekcije gdje najjače preživljavaju, a ostale se pokažu ili kao neodržive (Ece koja izvrši samoubojstvo) ili se stjecajem okolnosti uspiju održati u nekom drugom staništu (Sonay koja uspijeva iskoristiti situaciju da se uda za voljenog). Kao što i mutacije ponekad nisu sasvim logične, tako se i taj sestrinski organizam disperzira u određene, neочекivane varijable (kao što je bio slučaj s Ece), dok one što preostaju više gotovo ni ne nalikuju na svoje pretke, spremni za nove i drugačije uvjete života (Lale). Ergüvenina režija dodatno ističe tu organsku povezanost između glumica tj. sestara kadrovima u kojima kompozicijski zavidno i primamljivo slaže mlade, lijepе protagonistice, a među kojima posebno iskače već zaštitni kadar

filma gdje se pet djevojaka drži u krugu s pogledom prema dolje na Selminu i Sonayinu vjenčanju.

Ono što u sižnjom aspektu filma narušava tu evolutivnu, varijabilnu logiku pojedina su scenariistička prezasićenja. Jedno od njih je i dodatno demoniziranje primitivnog ujaka koje se događa pred kraj filma, gdje mu se povrh svega prišiva i uloga seksualnog zlostavljača. Podcrtavanje će se pokazati kao sustavna "greška" i u formalnom pogledu – naime, uvođenje Laleinog voice overa u presudnim trenucima filma bit će i više nego suvišno te ostaviti dojam nepovjerenja autora u jasnoću vlastite ideje ili čak nemogućnost otpuštanja literarnog dodatka. No uz sve svoje manjkavosti, aljkavosti i problematičnosti koje sa sobom povlači, *Mustang* je primamljivo ostvarenje zahvaljujući prohodnosti i lakoći opipljivima u fotografiji, režiji, a ponajviše u glumi. Ergüven je, prije svega, odradila hvalevrijedan posao u radu s mladim glumicama koje su svojim izgledom i neopterećenom izvedbom podarile *Mustangu* njegovu prijemljivost i prozračnost. Čak se i pomalo nevjerojatna nogometna utakmica na koju djevojke uspijevaju pobjeći i na tren uživati u slatkome okusu slobode, ma koliko bila naratивno i kontekstualno naivna, u konačnici ispostavlja kao pitka sekvenca u kojoj gledatelj navija za male navijačice. Čini se da točno ta podijeljeno između emotivnog prepustanja i konstantnog preispitivanja njegovih (ne)kvaliteta, kakvoj gledatelj može biti izložen tijekom gledanja *Mustanga*, stvara sukus onog što ovaj film jest.

**Lucija Klarić**

UDK: 791.633-051MILLER, G."2015"(049.3)

## Pobješnjeli Max: Divlja cesta

### (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015)

“Kamo da pođemo mi koji lutamo ovom pustosi u potrazi za boljim nama” – posljednje su riječi filma *Divlja cesta* ispisane na odjavnoj špici kojima autor George Miller podcrtava motiv koji dosljedno provlači *Mad Max* univerzumom – čovjek usred pustosi u potrazi za smisalom.

Na početku Millerove filmske serije o “pobješnjelom Maxu” (*Mad Max*, 1979) policajac Max Rockatansky (Mel Gibson) otkriva psihološku pustos kada mu banda motorista pregazi ženu i dijete. Takva tragedija ne ostavlja dilemu o tome što treba učiniti, a svijet u kojem je takvo što moguće odgovara na pitanje gdje prestaje čovjek. Max otpušta koćnice cenzure i transformiran u nihilističkog junaka preuzima (ne)pravdu u svoje ruke, a osjećaj psihološke opustošenosti kompenzira krvavom osvetom.

Dvije godine kasnije pojavljuje se ikonografski superioran drugi film niza, *Pobješnjeli Max 2: Cestovni ratnik* (*Mad Max 2: The Road Warrior*, 1981), u kojem se nenadoknadi gubitak pojedinca proširuje na gubitak čitavog čovječanstva, pustos se proširuje – manifestirana preko prostora kao pustinja, a preko vremena kao gubitak kulture i povijesti. Na tom krahу stečevina ljudskosti završava parcijalna priča o osobnoj tragediji i počinje mitološka – legenda o ratniku ceste koja se anarhičnim mitskim svijetom prenosi od usta do usta. Arhetip o iznimnom čovjeku usred pustosi ili divljine, u ovom je slučaju preuzet iz vesterna koji je George Miller preodjenuo u svojevrsno postmodernističko punk-ruho, stvorivši nikada viđeni apokaliptični film ceste. Teritorij distopijskog svijeta labilan je i lako osvojiv poput onog s *Divljeg zapada*, s razli-

kom što se u futurističkom bezakonju prednost stječe snažnijim i bržim mašinama, a privremene civilizacijske oaze probijaju neumorni napadi divljih hordi “ratnih pasa” na kotačima. Na tu interpretacijsku tezu prilično se dobro nadovezuje i *Divlja cesta* kao svojevrsna varijacija vesterna u kojoj se zaplet temelji na prijevozu bitnih osoba pustopoljinom bezvlađa u slabo osiguranoj “poštanskoj kočiji”.

*Divlja cesta* strukturirana je kao orkestirana dvosmjerna potjer za “ratnom cisternom” koja prevozi dragocjeni teret – klice čovječanstva i zalog budućnosti u obličju pet vjerojatno posljednjih zdravih, obrazovanih i skladno građenih žena, potencijalnih pramajki neke nove civilizacije. Njihova obrazovanost iskazana je na početku filma prikazom interijera špijske tamnice u kojoj ih je u zatočeništvu, sve do njihova bijega, držao vladar-tiranin postojećeg svijeta Immortal Joe (Hugh Keays-Byrne). Nakratko tako možemo primjetiti klavir, gomile naslaganih knjiga i na zidu gramatički i pravopisno ispravno ispisane poruke, što su sve znakovi sačuvane kulture koje je teško pronaći u dotada viđenom svijetu nepismenih natpisa (*Anarchie road*), komunikacijske ograničenosti i ostalih tragova dominirano muške (ne)kulture na zalasku. U nizu prilično samostalnih filmova moguće je uočiti da se motiv kulturne pustosi i degeneracije postepeno proširuje i kontinuiranom regresijom vodi u sve nehumanije doba – u početnim kadrovima ovoga filma junak je poput ostalih likova prikazan poput divlje životinje, neartikuliranog govora i instinktivnih, brzih pokreta (kojima neodoljivo podsjeća na lik “divljeg dječaka” s bumerangom iz nastavka *Cestovni ratnik*), pa postoji indikacija da ovom gradacijom primitivnosti autor kao vrijeme radnje sugerira još dublju pretpovijesnu budućnost, negdje oko nulte civilizacijske točke kada se ciklus završava povratkom mutiranog humanoida natrag u pećinu.

Ovdje se otvara novo poglavje ispletene mitologije koje završava krajem jedne i početkom druge (pri)povijesti, u kojoj Max (Tom Hardy) i njegova partnerica Furiosa (Charlize Theron) obavljaju prometejsku funkciju izvođenja prvih



žena iz pećinskog mraka. Kako je za stvaranje povijesti potreban veliki napor i žrtva iznimnih pojedinaca da se dostignućima postigne skok u razvoju, poput onog potrebnog za ovladavanje vatrom, razvoj klinastog pisma, papirusa ili epa o Gilgamešu, u jednom ne tako teško zamislivom svijetu prerađenih posttehnoloških ostataka, njegov tvorac George Miller zaključio je da je za civilizacijski skok i ponovno pokretanje velikog kotača povijesti potrebno postići što veću brzinu. Zato film krasi više od 2 000 slika u pokretu, što je dvostruko više kadrova od njegovih prethodnika, koji se tijekom cijelog filma izmjenjuju u fuzionom tempu prosječne brzine od 2,6 sekunde.

Zgušnjavanje ili ubrzanje akcijskih mikro-epizoda, poput kićenog jezika kojim se u arhaičnom svijetu prioprijedanja nabrajaju dogodovštine i zasluge junaka, čini se kao adekvatna tehnika za dovođenje filma (ili određene mitologije) do vrhunca da bi se omogućio preokret u narativnom smislu. Primjer tom nastojanju (o)kretanja kotača povijesti daje i Nux (Nicholas Hoult), vjerski fanatik Immortana Joea kojim George Miller demonstrira da čovjek osim onog destruktivnog dijela ima i duhovnu kvalitetu koja teži ostvarivanju bitnih nadindividualnih postignuća, što Nux

dokazuje u finalu filma kada se za civilizacijsko dobro žrtvuje za upravljačem vozila s riječima: "Ja vozim povijesnom cestom. Svjedoč mi."

Velika potjera proteže se gotovo cijelim trajanjem filma, počevši od rezidencijalne špilje plemenskog tiranina Immortana Joea, "furionom cestom" kroz prijeteću pustinjsku oluju do kanjona kojim vladaju bande na enduro motorima, zatim kroz jezivo močvarno područje do iduće pustinje, a sve u potrazi za posljednjom nadom – Zelenim mjestom, utopijskim utočištem pogodnim da se na njemu zasadi sjeme novog čovjeka. Ovdje film nakratko zastane, ali prekratko u smislu dramaturškog razvoja i uspostavljanja pripovjedačkog preuvjetta za dolazak do velikih spoznaja, koje riječima ili slikama crtanog filma mogu donijeti obrat u kojem miš kreće u lov na mačku.

Vještina redatelja, koja se očituje u prošljenom centralnom kadriranju slike, omogućava nam praćenje neprekidne jurnjave, a da nasni u jednom trenutku ne ostavlja dezorientiranima pred nizom događaja i izmjena prostora. U autorskom pak smislu ističe se prikazivačko majstorstvo koje se može okarakterizirati svim pridjevima suprotnim filmskoj predvidljivosti ili

klišiju, i koje nam nikada ne da naslutiti kojim će putem odvesti junaka i kojom će dosjetkom ukloniti luđaka s haube jurećeg automobila. Miller ovim filmom ponovno demonstrira redateljsku inventivnost fascinirajući nas svojim estetskim i narativnim izumima, drži nas daleko od dosade i tek u rijetkim prilikama popuštanja akcijske napetosti dozvoljava nam odahnuti i pomisliti "ovo nije normalno". Veliki razlog uspješnosti ovog djela na gotovo svim listama najboljih filmova godine leži možda upravo u tome što Miller, usprkos blockbusterskoj naravi filma ne probavlja istrošene i predvidljive akcijske obrascce, ne podilazi publici sentimentima ili moralno ispravnim tonom, i generalno ne tretira film kao vizualni proizvod upakiran u vesele glazbene brojeve. U dugogodišnjem radu na filmu, suočen s producijskim problemima, kao autor je ostao dosljedan sebi i svojoj filmofilskoj zanesenosti, dobrim dijelom izbjegavajući digitalna pomagala za stvaranje kompjutorski generirane atrakcije. Miller odbacuje bilo kakve izvanfilmske zahtjeve i stvara djelo koje na veliki ekran vraća gotovo zaboravljenu filmsku život i slobodu izraza zasnovanu na fascinaciji onim esencijalno filmskim – pokretom.

No na kraju dana ili godine, *Divlja cesta* zastaje na ukupnom dojmu da je toliko brza vožnja i visoko estetizirana slika – u rasponu od visoke zasićenosti bojom do visoke zasićenosti sadržajem – iza sebe ostavila pomalo siromašan razvoj priče i jednodimenzionalne, dekorativno opisane likove, koji priliku da se razviju i približe gledatelju, u onom zadanom, velikom mitskom okviru, dobivaju vrlo rijetko i samo na brzinu. Kao da je film njegova nakićenost koštala ostvarivanja bližeg odnosa junaka i gledatelja ili potpunije razrade novoizgrađene pustosi. Zbog tih neizgrađenih temelja i nedovoljno otkrivenog dubljeg sloja, uzbudljiva pitanja porijekla čovjeka i njegova potraga za smislom, ipak su vidljiviji u prethodnim epizodama Mad Maxa naglašenijeg naturalističkog dojma.

**Vjeran Vukašinović**

UDK: 791.633-051GONZLEZ INARRITU, A."2015"(049.3

## Povratnik

(*The Revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2015)

Iako je ove godine skupio najviše nominacija za Akademijine nagrade – njih ukupno dvanaest – *Povratnik* je na kraju osvojio njih tek tri. Za razliku od tehničkih kategorija, u kojima je dominirao *Pobjeđnjeli Max: Divlja cesta* (*Mad Max: Fury Road*, 2015) Georga Millera, kao apsolutni pobjednik po broju nagrada, kod *Povratnika* se ipak radi o važnijim kategorijama – za fotografiju, glavnog glumca i režiju. No čini se da to nije bilo dovoljno za kategoriju najbolji film, koja je uz poprilično iznenađenje otišla *Spotlightu* (Tom McCarthy, 2015) – vjerojatno zbog društveno angažirane teme koja obrađuje prikrivanje pedofilije od strane crkvenih krugova u Bostonu početkom 2000-ih i nostalgije za novim Hollywoodom koji je mnogo efektnije obrađivao temu istraživačkog novinarstva (primjerice, *Svi predsjednikovi ljudi / All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976). Iako *Pobjeđnjeli Max: Divlja cesta*, moj osobni favorit, nije pobjedio, moram priznati da mi je posebno draga što je *Povratnik* izgubio, ne samo zato što mislim da se radi o najgorem filmu među nominiranim za glavnu nagradu, već i zato što je kotirao najviše, i na kladionicama i među algoritmima koji procjenjuju izglede za pobjednika (šanse su se vrtjele čak oko 65%). Drugim riječima, čini se da ponekada čak i Akademija može iznenaditi.

Prvi trailer za *Povratnika* koji sam video bio je uistinu impresivan – gotovo bez riječi, popraćen zvukovima disanja koje postaje sve glasnije i glasnije, niz prekrasnih scena smrznute grandiozne prirode i krajnje fizičke patnje. Taj isti trailer otvorio mi je "horizont očekivanja" koji je istovremeno zagarantirao da mi se film u konačnici neće svidjeti – dok sam se ja nadao priči o golom



preživljavanju i besmislenoj patnji, koja se svodi na puki biološki poriv za životom, dobio sam drama o osveti u kojoj patnja ima svoje jasno mjesto jer Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) će proći kroz sito i rešeto samo kako bi skalpirao Johna Fitzgeralda (Tom Hardy), ubojicu svoga sina. Ako se već film i reklamira kao pornografija patnje, onda bih ga lijepo molio da ispuni to obećanje, tim više što je standardna pornoindustrija skoro pa potpuno napustila narativni okvir kao motivaciju za prikazivanje eksplisitnih scena tjelesa. Priče i pričice u *Povratniku* (kao i u standardnoj pornografiji) samo odvraćaju pozornost i naka-lemljuju narativnu strukturu čije razrješenje ne nudi nikakav poseban užitak (posebice kada nam se nakon valjanja Glassa i Fitzgeralda po podu u finalu filma uskrati *money shot* – prizor Fitzgeraldova skalpiranja – i umjesto njega kamera fokusira krvnika).

Prigovor iz narativne perspektive i žaljenje za propuštenom prilikom da se ilustrira besmislenost patnje ipak nipošto ne mogu umanjiti ljepotu i vještina snimateljskoga rada i filmske fotografije. Dok je Iñárritu za rukom pošlo da bude tek treći režiser koji je uz Johna Forda i Josepha L. Mankiewicza osvojio Akademijinu nagradu dvije godine za redom, Emmanuel Lubezki

je postao prvi snimatelj kojemu je to uspjelo poći za rukom čak tri godine za redom (činjenica da su nagrade za režiju i fotografiju u protekle tri godine osvojili isključivo Latinoamerikanci čini se da je promakla kritičarima na #OscarsSoWhite).

Već na samom početku kontrola kamere i uporaba svjetla naprosto su maestralni i u najboljoj maniri kontinuiranog kadra iz *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014). Za napada Indijanaca na Glassov kamp, primjerice, u jednom kadru, koji traje nešto više od minute, kamera prati bitku tako da skače s jednog borca na drugog čim se sljedeći sukobi s prethodnim. Kadar tako započinje s krupnim planom anonymog trapera u čiju se glavu već trenutak kasnije zarije strijela, kamera hitro panoramira u smjeru dolaska strijele da bi uhvatila konjanika u naletu koji udarcem u glavu dokrajči trapera. Kamera sada doslovno zajaši konja i galopira uz Indijanca nekoliko sekundi snimajući u kontrasvjetlu, no i tome je kraj kada ovoga pucanj pokosi na tlo. Kamera sada gmiže po tlu uz tog istog ranjenika sve dok ga veoma brzo Fitzgerald ne onesvijesti udarcem nogom u glavu u kojem trenutku kamera počinje pratiti Fitzgeralda kako u povlačenju na brod pokušava sakupiti što više krvna. No već nekoliko trenutaka kasnije drugi Indijanac napa-

KINO-  
REPERTOAR  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

da Fitzgeralda i opet se koprcamo na tlu, dok se Fitzgerald uspijeva iskobeljati i izbosti napadača. Opet na nogama, Fitzgerald otrči s krznima van kadra i kamera kao da po prvi puta aktivno bira svoj interes – okreće se direktno prema svjetlu dok neki potpuno unezvijereni i izgubljeni traper s pištoljem u jednoj ruci i bocom viskija u drugoj prosvira glavu konju koji mirno stoji pokraj njega. Ovaj isti traper sada okreće leđa kameri dok ga ova prati kako ulazi u drvenu straćaru uz dosad najintenzivnije probobe zraka sunca, da bi se napisljetu zaustavila na jednom od njegovih suboraca koji drhti u smrtnom hropcu na tlu. Ništa manje dojmljivi nisu ni prizori hladne prirode i simetričnih i ogoljelih stabala snimanih iz niskog rakursa, kojih je film prepun, ili, pak, oni plamena u noći u trenucima kada Hugh napokon pronađu u divljini.

Jedina zamjerku koju mogu naći, što se vizualnog aspekta filma tiče, jest uporaba računalne animacije. Ona upada u oči već na kraju početne bitke kada se kamera polako počne vraćati s broda, na koji su traperi uspjeli pobjeći, prema obali gdje pobjednici skupljaju plijen. Dok se približava visokoj crnogorici, koja djelomično gori i koja je traperima pružala kakvo takvo utočište za napada, kamera se počinje istovremeno dizati i ostvarivati visoki rakurs sve dok u jednom trenutku u kadru ne ostane ništa osim uskovitlanog dima i crnih ptica što kruže oko krošanja. I tada postaje jasno da su ti valovi dima, i ti lešinari što se vrzmaju, previše geometrijski i bez dovoljno varijacija i fluidnosti u svom gibanju da bi slovili za objekte koji su uistinu bili pred kamerom. Stvarni objekti naprasno bivaju zamijenjeni slikom neba na kojem igraju digitalno generirane crte, i nemoguće mi se oteti dojmu da je nešto stilski iščašeno. Kao da poetika patnje naprsto ne podnosi objekte koji nisu registrirani na licu mesta. Ako je DiCaprio mogao gristi sirovu jetru i smrzavati se gol debelo ispod nule, onda se moglo i zapaliti nešto pravog raslinja i pokušati uhvatiti prave ptice u letu.

Sličan problem se javlja i u kadar-sekvenci o kojoj se vjerojatno najviše govorilo kao meta-

fori za čitavo iskustvo *Povratnika* – medvjediću napadu. Ponovit ću, moj problem s ovom kadar-sekvencom nije to, kao što se često tvrdi, da se ovdje radi o “pornografiji boli”. Da je čitav film jedna takva čisto instinktivna borba za goli život, bez mnogo smisla, kao napad medvjediće, a ne film osvete, bio bih puno sretniji. Moja je zamjerka što mi se medvjedica naprsto doma kao objekt koji ne polaže nikakvo pravo na stvarno postojanje pred kamerom. Ne radi se o tome da medvjedići udarci nisu sinkronizirani s DiCaprijevom glumom i njegovim bacanjem naokolo – taj dio je izведен praktički neprimjetno i tim je impresivniji što se sastoji od samo dva kadra (ili, da budemo precizniji, ovdje je samo jedan jasno vidljiv rez). Radi se o tome da mi se čini kako ta medvjedica naprsto nema vlastitu masu. Ma koliko DiCaprio gurao glavu u blato, dok ga ova gnječi šapom, sama medvjedica izgleda kao da uopće ne teži, kao da ju ništa ne vuče ka zemlji. Pa kako i bi kada ni nema masu, kada se radi o digitalnom proizvodu. To ponajviše dolazi do izražaja u trenutku kada Hugh medvjedicu napokon uspije dokrajčiti nožem i kada se ova, da gotovo komično ilustrira Hughovu lošu sreću, skotrlja ravno na njega. No to se kotrljanje čini više kao odskakanje kakve lopte niz padinu koje se po konačnom padu pretvara u gibanje, koje više podsjeća na vibriranje želatine, nego na trzanje tijela od krvi i mesa. Ako je poanta bila autentičnost, kao što se redovito može iščitati iz intervjuja s glumcima i režiserom u kojima se naglašava kako su svi glumci morali proći trening preživljavanja, čini mi se da bi kakva mehatronika bila sretnije rješenje, jer ona uz sve svoje mane, za razliku od digitalnih rješenja, barem posjeduje vlastitu masu koja se može vizualno registrirati.

Ovaj kadar-sekvenci može poslužiti i kao najbolja ilustracija DiCaprijeve glume u filmu. Bilo je očekivati da će DiCaprio nakon niza nominacija ove godine napokon osvojiti Akademijinu nagradu, no čini se da ju je dobio u prvom redu jer je prihvatio podvrgnuti se svakakvim fizičkim torturama, a manje zato što je na ekranu liku udahnuo život. DiCaprio kroz čitav film ima malo

što reći (zapravo je Hardyjev lik psihološki najrazrađeniji u čitavom filmu) pa većinom škrguće zubima, radi grimase i vrišti u boli (ili, u slučaju medvjedičina napada, pokušava ne vršati usprkos boli). Ovdje nipošto ne želim umanjiti DiCaprijevu predanost poslu, no čini mi se da baš i nije neka glumačka vještina isijavati čemer ako si čitav dan prolazio svakakve jade ili glumiti smrzavanje ako te netko doista bacio u ledeno jezero. Stvar je tim ironičnija što DiCaprio očigledno jest sposoban odglumiti potpuni fizički kolaps bez ovakvih priprema – kao što dokazuje kadar-sekvenci s Lamborghinijem u *Vuku s Wall Streeta* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013) za koju je ulogu također bio nominiran.

U zaključku, *Povratnik* je poprilično slabiji film od Iñárrituova prošlogodišnjeg *Birdmana* koji se odlikovao ne samo maestralnim snimateljskim doprinosom i vizualnošću, već i mnogo razrađenijim likovima i pričom, a da ne spominjem bogatstvo metafilmskih tema. *Povratnik* je naprosto vizualni slatkiš kojemu je uporaba računalne animacije i tipične priče o osveti načinila više štete nego koristi.

**Mario Slugan**

UDK: 791.633-051NUIĆ, A."2015"(049.3)

## Život je truba

### (Antonio Nuić, 2015)

Prije najavne špice Boris Burić-Bura (Bojan Navojeć) dolazi u župni ured zamoliti svećenika (Bogdan Diklić) da na njegovu vjenčanju s Janom (Iva Babić) pročita pjesmu Zvonimira Goloba *Jedno*. Unatoč skepsi, svećenik pomirljivo pristaje. Očito je da se mladić s hipsterskim brčićima, u Adidasovoj retro trenirci i sa šarenom, gotovo djetinjom naprtnjačom na leđima u župnim prostorijama osjeća nelagodno, dok svećenika zbuljeno pozdravlja s "dobar dan" – iz toga zaključujemo da mu crkva nije blizak milje. Crkveno vjenčanje na koje se Boris sa svojom djevojkom odlučio upućuje na makar formalno poštivanje tradicijskih vrijednosti, što pak odstupa od njegova nekonvencionalnog izgleda koji je na pola puta od neosvještene ridikuloznosti do modnog statementa, nehajnog ponašanja, ali i urbanog životnog stila koji se iza svega viđenog naslućuje.

Upravo kritičko propitivanje, a potom i izokretanje patrijarhalnih obrazaca okosnica je humorne drame *Život je truba* (2015) scenarista i redatelja Antonija Nuića. Već i prije službenog početka filma Nuić pažljivo postavlja narativni okvir, tj. kontekstualizira nastupajuća filmska zbivanja: iz župnog se dvora Boris odvozi biciklom (u subjektivnom kadru, iz gornjeg rakursa, gledamo kako se giba njegov upravljač), a potom biciklirajući mapira grad – prepoznajemo Zagreb (podvožnjak u Miramarskoj, predio oko Krešimira i Branimirove tržnice), čije ćemo vizure – u fabularno tkivo nemetljivo interpolirane – viđati i kasnije (performans s lampionima Krešimira Tadije Kapulice pred Džamijom, Burina šetnja među štandovima tržnice Kvatrić itd). Time se pulsirači gradski organizam od pukog ambijenta uzdiže do ravnopravnog protagonista filma.

Fokalizatorom zbivanja i dobrim duhom priče odmah se nameće opušteni, benevolentni

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Boris, čija romantičarska optika događaje kao da kaleidoskopski prelama, i to u zasićenim bojama, što se usijeca u film inače realističnog prosedea. Njegovu djevojku Janu upoznajemo na radnom mjestu: zaposlena je na telefonskoj liniji za psihološku pomoć. Ostavlja dojam dobrodušne djevojke, promišljenog, ležernog odjevnog stila. Nakon posla ona dolazi kući, u šarmantan, kaotičan i eklektično namješten stančić sa željevima plakatom *Bolivijska crna* na zidu, ali i svjetiljkom marke Tiffany u nekom kutu – detalji su to iz kojih se razabire određeno društveno i intelektualno zaleđe. Kod kuće za računalom zatječe Borisa u dobrom raspoloženju, sa slušalicama na ušima i s *jointom* u ruci. On joj veselo pokazuje svoje vjenčano odijelo, na štednjaku se krčka ručak, s police u drugom planu visi truba. Sljedeća nas scena prebacuje u tonski studio i Borisa određuje kao glazbenika – on svira u jazz sastavu koji nikako da održi prvi koncert, jer je upravo Boris uvjeren kako još nisu spremni za nastup pred publikom.

Boris i Jana primjer su izvrтанja patrijarhalnih rodnih uloga, u skladu sa sve učestalijim

emocionalnim vezama mlađih naraštaja koje su u suprotnosti s kruto postavljenim obrascima u njihovim roditeljskim kućama, pa tako i u Borisovoj konzervativnoj, poduzetničkoj obitelji. Na tržnicu odlazi Boris, koji i kuha; Jana vozi auto, dok se on gradom kreće na biciklu. Ona je zaposlena, on se smatra umjetnikom i nije nimalo iskompleksiran ili mučen grizodušjem što ga uzdržavaju imućni roditelji.

Kad Borisu zazvoni mobitel, star i demodiran, s druge strane linije autoritativan je, no srdačan *pater familias* Zdravko (Zlatko Vitez) kraj kojega supruga Marija (Mirela Brekalo Popović), žena ruralnog idioma i jakog humornog potencijala, užurbano mijеša kremu za kolače koje će iste večeri ponijeti u goste. Lik Burina starijeg brata Drageca (Goran Navojec), direktora obiteljske mesnice i klaonice, uvodi se u sceni prepirke s računovođom Pikom (Filip Križan). Dragec, za razliku od indolentnog Borisa, nosi odijela i vozi robustan terenac, statusnim simbolima ostavljajući varljiv dojam ozbiljnosti i poslovnosti.

Bura je gradski zgubidan koji se dječačkom razbarušenošću izmaknuo iz malograđanskog

okvira svoje obitelji, no za izbjegavanje elementarnih tradicijskih formi nije imao hrabrosti, pa tako pristaje na veliku svadbu, čije postulate do duše pokušava bezazleno subvertirati: dok njegovi roditelji obilaze salu za skorašnje vjenčanje, dvoje mladih ismijava svadbenu pompu u čijim pripremama odbijaju sudjelovati. Supružnici Klara i Slaven Krajač (Ksenija Marinković i Filip Šovagović) žive u pomalo pohabanom buržujskom stanu u središtu grada, urbaniji su, opušteniji i svakako manje opterećeni materijalnim i formalnostima od Burićevih. Janin simpatični otac u znak dobrodošlice Borisovim roditeljima stavlja gramofonsku ploču s pjesmom *Dobro mi došel prijatel*; glazba je provodni motiv, mogli bismo čak reći kohezivni element filma (šarolika zvučna traka niže pjesme Diletanata, Milana Manojlovića Mancea, Miše Kovača, grupe Film... a svaka od njih podcrtava likove i situacije).

U uvodnih desetak minuta filma Antonio Nućić, dakle, uredno, pregledno i precizno ocrtava socioekonomski kontekst svojih protagonisti; likove postavlja i predstavlja postupno, korak po korak: prvo određuje društveni milje, onda uvođi protagoniste koji su isprva tek tipovi, ovlašni krokiji, da bi tim skicama poslije dodavao nijanse, tj. karakterne osobine, a sve to kroz dinamiku složenih međuobiteljskih odnosa.

Od Janinih roditelja mладenci kao vjenčani dar primaju skupocjenu Kniferovu umjetničku sliku (koju su ovi dobili za svoju svadbu), a od majke i vjenčanicu ("Do pet sam u muzeju, navečer šivam"), dok Borisovi roditelji podmiruju troškovne proslave i polažu im poveću svotu novca na bankovni račun. Poklon Krajačevih sofisticiraniji je i veće simboličke vrijednosti od materijalno "jačeg" dara Burićevih – dva vida svadbenog darivanja reprezentiraju vrijednosti zastupljene u dvama različitim zagrebačkim mentalitetima.

Burićevi su dobrostojeći pripadnici srednje klase naglašeno konzervativnih nazora, dok Krajačevi predstavljaju građanski, intelektualni sloj, no slabije platežne moći. To je razvidno iz njihovih zanimanja (s jedne strane mesar i domaćica, s druge muzealka i publicist), stambenih prostora

(velika obiteljska kuća koju su Burić sami sagradili, spram vjerojatno naslijedenog stana Krajačevih). Tim dvjema obiteljima Nućić je oprimjerio, a vjenčanjem njihove djece i obiteljski združio dva oprečna svjetonazora. Iako bi se moglo očekivati da suštinske razlike dovedu do nerazumijevanja, čak i međusobnog podsmijeha ili antagonizma, oba roditeljska para uljuđeno, dobronamjerno, štoviše, posve prirodno prevladavaju bazične različitosti. Dobiva se dojam da tajna uspješnog udruživanja nije samo u međusobnoj naklonosti i brizi za dobrobit djece, nego i u činjenici da se tim brakom svaka obitelj približava onome što joj nedostaje, a vjerojatno i imponira – Krajačevi novcu Burićevih, a ovi, pak, obrazovanju i "pedigreju" Krajačevih. No Boris i Jana, unatoč nejednakim obiteljskim ishodištima, vrlo su slični jer su formirani istim obrazovnim, društvenim i popkulturnim utjecajima.

Prvi dio u tročinskoj strukturi filma okončava se svadbom. Prije obreda u crkvi napušeni Bura, u klasičnom odijelu i zelenim starkama, kapima pokušava razbistriti nadražene oči. Sam svadbeni protokol kompromisno balansira između izazovno razigrane koreografije prvog plesa mlađenaca na pjesmu *Ljubav se ne trži*, te spletu tradicionalnih svadbenih poskočica, pijanstva i malograđanskog, čak ruralnog kiča.

Zanimljivo je ovdje poigravanje filmskim trajanjem – prikazu vjenčanja i svadbe u hotelu posvećeno je čak petnaest minuta, uz niz praznih hodova koji daju privid realnog vremena, da bi odmah nakon toga, premostivši elipsom nekoliko mjeseci, redatelj prikazao Borisa koji snima otkucaje bebina srca na, u međuvremenu poprilično naraslju lvinu trbuhu.

U drugome će dijelu sveopću harmoniju zamijeniti kaos u obitelji Burić, pri čemu Krajačevi ostaju u pozadinskom planu (no oni su ionako kroz čitav film više dijelom dekora, odnosno, u funkciji kontrastne podloge i nisu pobliže karakterno oblikovani). Iako Piko vodi računovodstvo Zdravkove firme, "majka Marija" i dalje pomno kontrolira knjige, pa tako jednom prilikom ustanovi da im nedostaje velika svota novca.

Otkrit će se da Dragec gubi na kartama, a novac hrpmice uzima s očeva računa. Eklatantnu obiteljsku dramu dvorazinski stišava Boris, sve do tada infantilna i neodgovorna figura od koje nitko ne očekuje baš nikakvu pomoć. On se nesobično odriče vjenčanog dara svojih roditelja da bi podmirio bratov dug i potom se na sveopće čuđenje zapošjava u klaonici. Do tada intaktna familija dodatno je destabilizirana sumnjom da je Piko – a upravo je on taj koji Drageca superiorno pobjeđuje u kartanju – Zdravkov nezakoniti sin. Patrijarhalna konstrukcija ozbiljno je napukla. Ojađena Marija seli se k sinu i trudnoj snahi.

Kroz usložnjavanje obiteljskih relacija neki od protagonistika snažnije će se profilirati i razviti se pritom u pomalo neočekivanim smjerovima (Boris, Marija, Jana), dok će drugi posve neopravданo ostati zanemareni (Piko, Zdravko, Janini roditelji). Marija je svome suprugu podrška, čak i sposobna suradnica u obiteljskom biznisu, no u odgoju sinova poprilično je podbacila – mlađi je inertan i lijen, stariji nepopravljivi kockar. Usto, ona se nerijetko doima bezazlenom, no ne suviše bistrom ženom koja je posve otkvačena od realnosti. Kao supruga uspješnog poduzetnika stanuje u prostranoj kući, pa se u potrazi za podstanarskim smještajem, kad privremeno u bijesu napusti muža, premišlja nad razumnom primjedbom svoje snahe da bi stan od osamdeset kvadrata za nju samu bio pretjerano rješenje. Lako živi u Zagrebu, pita Janu gdje je Badalićeva ulica – očito se malo kretala po gradu, uglavnom boraveći kod kuće i skrbeći o obitelji i financijama. Zdravko, s druge strane, uživa u osjećaju kontrole i moći, kao i materijalne sigurnosti koju je kadar pružiti svojoj obitelji, no vlastiti ga sinovi iskorištavaju, a žena u jednom trenutku ostavlja – tako nakratko ostaje zbumjen i sam.

Jana isprva djeluje razmaženo, upravo kao stereotipna zagrebačka jedinica "iz bolje kuće". Ona će, primjerice, zaboraviti da je kolegama obećala oproštajni party prije odlaska na porodiljni dopust, a Boris će je utješiti: "Ma, mama će" (kupiti hranu i piće za zakusku). No kad se stvari oko njih počnu urušavati, Jana se postavlja odra-

slo i empatično, dok "bezveznjak" Bura vrlo zrelo i s puno ljubavi smiruje obiteljsku krizu. Upravo se njih dvoje u zaključnom dijelu filma pomeću u spasitelje obiteljske zajednice do čijih vrijednosti, kako se do tog trenutka činilo, ne drže. U blagdanskom ozračju, oko raskošne trpeze prilike će se, opet Borisovom zaslugom, sasvim stabilizirati. Uslijedit će obiteljski *happy end* kroz katarzični, dugo iščekivani jazz koncert Borisova sastava.

Ova atmosferična drama mentaliteta vrlo je dinamično i dopadljivo režirana, no stanoviti problem uočljiv je na scenarističkom planu. Nuić je odličan u društvenom kontekstualiziranju protagonista, ali slabiji je u finijim karakterizacijama te ne dospijeva sve likove jednak slojevito raspisati. Pomalo problematičan je i dinamični obrat radnje – gradiranje, ali i razrješavanje obiteljske krize; u tim dijelovima, naime, pripovijest gubi ritam i intrigantnost.

Zbog tople posvete Zagrebu ovaj film uspoređuju s Golikovim filmom *Tko pjeva zlo ne misli* (1970), no mene s obzirom na vrlo uspjelo razlaganje određenih mentalitetnih osobitosti više podsjeća na *Kotlovinu* (2011) Tomislava Radića. Život je truba slojevit je, perceptivan filmski uvid u zagrebački milje kroz filter purgerske srednje klase. Nuićev celuloidni Zagreb brbljav je, hedonističan i živ, uhvaćen kroz dnevne rutine i društvene rituale, opulentna obiteljska slavlja i tek pokoju prolaznu dramu dobrohotnih, simpatičnih i prokrvljenih protagonistika s kojima će se gledatelj lako identificirati.

**Vanja Kulaš**

UDK: 7.038.53:78(049.3)

Janko Heidl

**Skriveni aspekti proširenoga filma**Marina Kožul (ur.), 2014, *Vizualna glazba*, Zagreb: Udruga 25 FPS

“Sva umjetnost neprestano teži ka uvjetima glazbe”, zapisao je u jednom svom tekstu o renesansnemu duhu 1877. britanski eseijist Walter Pater, pojasnivši da je to zato što je glazba jedina umjetnost koja dopušta cjelovitu integraciju forme i sadržaja.

Knjiga *Vizualna glazba* zbornik je pet tekstova angloameričkih autora – muzikologa i tehnikoga Kennetha Peacocka, umjetnice vizualne glazbe i profesorice Maure McDonnell, stručnjaka za animaciju, eksperimentalni film i vizualnu glazbu Williama Moritza, neuropsihologa Richarda E. Cytowica te znanstvenika i umjetnika s područja novih medija i kulture Mitchella Whitelawa – objavljenih u razdoblju od 1988. do 2008., u kojima se nastoji približiti i ocrtati pojam, odnosno umjetničko polje vizualne glazbe, koje se tjesno dodiruje s filmskom umjetnošću, a kojiput i jest realizirano filmskom tehnologijom, odnosno gdjekad i jest film. Ili ipak nije, budući da je riječ mahom o animiranim ostvarenjima, to jest o slikarstvu, likovnosti u pokretu, a ona, kao ni animirani film, unatoč svome uvriježenom i općeprihvaćenom nazivu, po nekim teoretičarima ne pripada filmskoj umjetnosti.

Povijest uspoređivanja, povezivanja glazbe i boje seže u daleku prošlost, nad time su među odličnicima misli zapaženo mozgali Aristotel, John Locke, Isaac Newton, Johann Wolfgang Goethe... Težnja pretvaranju glazbe u boje, odnosno stvaranju vizualnoga pandana glazbenoj umjetnosti, temporalnog vizualnog umjetničkoga djela, na putu je materijalizacije bila tristotinjak godina prije izuma filma, otka-

ko je francuski isusovac Louis-Bertrand Castel (1688–1757) pokušao konstruirati *clavecin oculaire* (“okularno čembalo”, “čembalo za oči”), instrument nalik čembalu koji bi pritiskom na tipke umjesto glazbe, uz pomoć svijeća, zrcala i obojenih papira “proizvodio”, davao publici pogled na kontroliranu igru obojenog svjetla. Naprava, čini se, nikad nije bila posve dovršena, no slični će se pokušaji – kojih su krajnji dometi u suvremenosti raznovrsni sustavi *light-showa* – nastaviti u 19. i u 20. stoljeću, uvijek s instrumentima konstrukcijski temeljenima na klavijaturnim glazbalima, odnosno na principu izvedbe nalik onomu sviranju klavira, orgulja, čembala, čak i po (svojevrsnom) notnom zapisu. Neki bjehu posve neuspjeli, neki pak razmjerno uspjeli, poput *klaviluksa* (*clavilux*) Amerikanca nizozemskoga podrijetla Thomasa Wilfreda koji je 1920-ih održavao umjereno zapažene svjetlosne recitale.

Iako je nazočnost takvim izvedbama imala obilježja nazočnosti filmskoj predstavi, među ostalim i po tome što su se pokretne svjetlosne šare prikazivale na ravnoj okomitoj površini, ta vrsta priredbe, umjetnosti, dakako, ne pripada filmskoj grani, jer u postupak nije bila uključena čak ni filmska vrpca, tada nužan preduvjet ičega što bi se moglo imenovati filmom. Riječ je o nečemu što bi se danas nazivalo umjetničkom instalacijom, performansom ili eventualno bilo obuhvaćeno propusnim pojmom proširenoga filma.

Na srodnim idejnim principima, međutim, djelovali su i pioniri apstraktnog eksperimentalnoga filma, među kojima su ovdje



najznačajnije mjesto dobili njemački začinjавци Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter i Oskar Fischinger te Amerikanci, braća John i James Whitney, svi inovativni autori nekonvencionalnih slikopisnih ostvarenja koja i danas zrače iznimnim duhom, bez obzira na to smatralo ih se filmovima ili ne. Mnogi od njih po prvoj vokaciji slikari priklonili su se filmu kako bi slikarstvu dodali pokret koji im je nedostajao da bi u punom smislu ostvarili svoju vizualnu estetiku. A u slikarstvu su prethodno bili nadahnuti glazbom, odnosno željom za prevođenjem koncepata struktura glazbe u koncepte i strukture vizualne sfere. Iz toga proizšla slikovnost često je nenarativna, nereprezentacijska i apstraktna, što je dovodi u poziciju sličnu glazbi. Istražujući vizualno i glazbeno mišljenje, umjetnici stvaraju nove vizualne forme, nove oblike i nove odnose među vizualnim elementima, a među njima najpoznatiji ovdje navedeni apstraktni slikari su Vasilij Kandinski, Paul Klee i Roy de Maistre.

Premda im je glazba bila poticaj, rečeni apstraktni sineasti svoje filmove uglavnom nisu držali ni ilustracijama ni interpretacijama glazbe, već su ih smatrali autonomnom umjet-

nošću koja se temelji na istoj psihološkoj premisli kao i glazba. Stoga je primjerice Ruttmann neke od njih preferirao prikazivati u tišini. Spomenimo usput da su sličnoga mišljenja bili i gore spomenuti i nespomenuti izvođači vizualne glazbe, koji su svoje svjetlosne koncerte također često priređivali bez zvučne pratnje ili vodilje.

Među nastavljачima – hotimičnima ili nehotičnima – takvih težnji možda i najveći otjelotvoritelj rečenih koncepata bio je genij animacije Norman McLaren, Škot koji je najznačajniji dio opusa ostvario u Kanadi, a apstrakcije vizualne glazbe svoje su mjesto našle čak i u samome srcu filmske industrije Hollywoodu, u naširoko omiljenim glazbenoplesnim mjuziklskim točkama u koreografiji i režiji Busbyja Berkeleya. (Pre)brojni autori nekonvencionalnog filma do danas slijede tada začete smjernice te se naveliko bave snimanjem kojekakvih tekstura koje oblikuju u slikopisne apstrakcije, a koje bi se, gledajući iz ovoga kuta, moglo nazvati vizualnom glazbom.

Pod svojim tematskim okvirom kojeg međe nisu jasno određene, zbornik *Vizualna glazba* daje povjesni pregled izumitelja orgulja boja i nekih od ključnih estetskih strategija ko-

rištenja glazbenih konstrukcija i kompozicija koje su prakticirali umjetnici, filmaši i graditelji instrumenata iz tradicije apsolutnog, apstraktnog filma i umjetnosti i tradicije orgulje boja ("Instrumenti koji izvode vizualnu glazbu boja: dva stoljeća tehnoloških eksperimenata", "Vizualna glazba") te daje osvrt na kalifornijsku, odnosno američku scenu *underground* filma u prvoj polovini 20. stoljeća, na kojoj je, kao suautor (uz Roberta Floreya) možda najslavnijeg američkog eksperimentalnoga filma 1920-ih *Život i smrt holivudskog statista broj 9413 (The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra, 1928)*, značajnu ulogu odigrao i Slavko Vorkapić ("Vizualna glazba i film kao umjetnost prije 1950. godine").

Posljednja dva poglavlja, "Sinestezija – fenomenologija i neuropsihologija. Pregled postojećih spoznaja" i "Sinestezija i intermodalitet u suvremenoj audiovizualnoj praksi", još se više odmiču od proučavanja samoga filma, no bistre neke psihološko-fiziološke pretpostavke na kojima se dijelom temelji ne samo inovatorska želja i potreba znatiželjnika, poput filmsko-likovno-glazbenih istraživača vizualne glazbe i apstraktnog slikopisa, nego i općenito ljudsko nagnuće umjetnostima. Iznose se, naime, spoznaje o sinesteziji, pojavi "združivanja osjeta", jasno izraženoj u određenog broja ljudi (prema neuropsihologu Richardu E. Cytowicu u jednoga/e od 25 000). Zvane sinesteti, te osobe nenamjerno, automatski i nekontrolirano, ali izazvano, povezuju npr. osjet sluha s osjetom okusa, osjet dodira s osjetom vida i slično. Određene riječi za njih "imaju boju", određeni zvukovi predmetnost... Postoje znatne razlike od jednoga do drugoga pojedinca sinesteta,

odnosno ne vide sví npr. istu boju uz isto slovo, no svaki pojedinac uvijek ima isti doživljaj, međuosjetilne su asocijacije u iste osobe stabilne cijelog života. Među poznatim osobama sinesteti su primjerice bili Vladimir Nabokov, David Hockney i Aleksandr Skrjabin. Ovaj posljednji je na temelju svojih iskustava 1910. skladao svjetlosnu simfoniju *Prometej – Poema vatre* koja je uključivala i dionicu za svjetlosne orgulje. Cytowic postavlja tezu da smo zapravo svi sinesteti, ali ne posve realizirani, te da je to jedan od razloga za našu, ljudsku sklonost šarenim atrakcijama, umjetničkoga ili neu-mjetničkoga tipa – navodi primjer vatrometa kao nečega što većina ljudi voli gledati i koji je najpopularnija apstraktna vizualna ekspresija. Postavlja i pitanje nad opravdanošću povijesne dihotomije razuma i osjećaja, zauzimajući se za veće uvažavanje uloge emocija u našem razmišljanju i djelovanju, a što svakodnevica zorno pokazuje, ne samo na planu uobičajenog nego i na planu kreativnosti koju ni sami umjetnici uglavnom ne znaju i ne mogu racionalizirati, već u traženju objašnjenja često dolaze do toga da se naprosto oslanjaju na osjećaj, intuiciju, unutarnji glas.

Četvrta knjiga u biblioteci Kvadrat sekunde 25 FPS-a, Udruge za audio-vizualna istraživanja najpoznatije po pokretanju (2005) i organiziranju istoimenoga festivala (25 FPS), kako i valja, bavi se manje afirmiranim, manje poznatim i manje popularnim odsjećima i aspektima filmske i proširenofilmske umjetnosti, šireći područje razmišljanja te skrećući pozornost znatiželjnika na to da mnogošto što se percipira rubnim ima veći značaj od površno prepostavljenoga.

JANKO HEIDL:

SKRIVENI

ASPEKTI

PROŠIRENOGA

FILMA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.228(497.5)"1982/2011"(049.3)

Vjeran Kovljanić

## Hvalevrijedan izvor informacija i pomalo mršava povijesna sinteza

Mihaela Majcen Marinić, 2014, *Prema novoj animaciji. Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj*, Zagreb: MeandarMedia

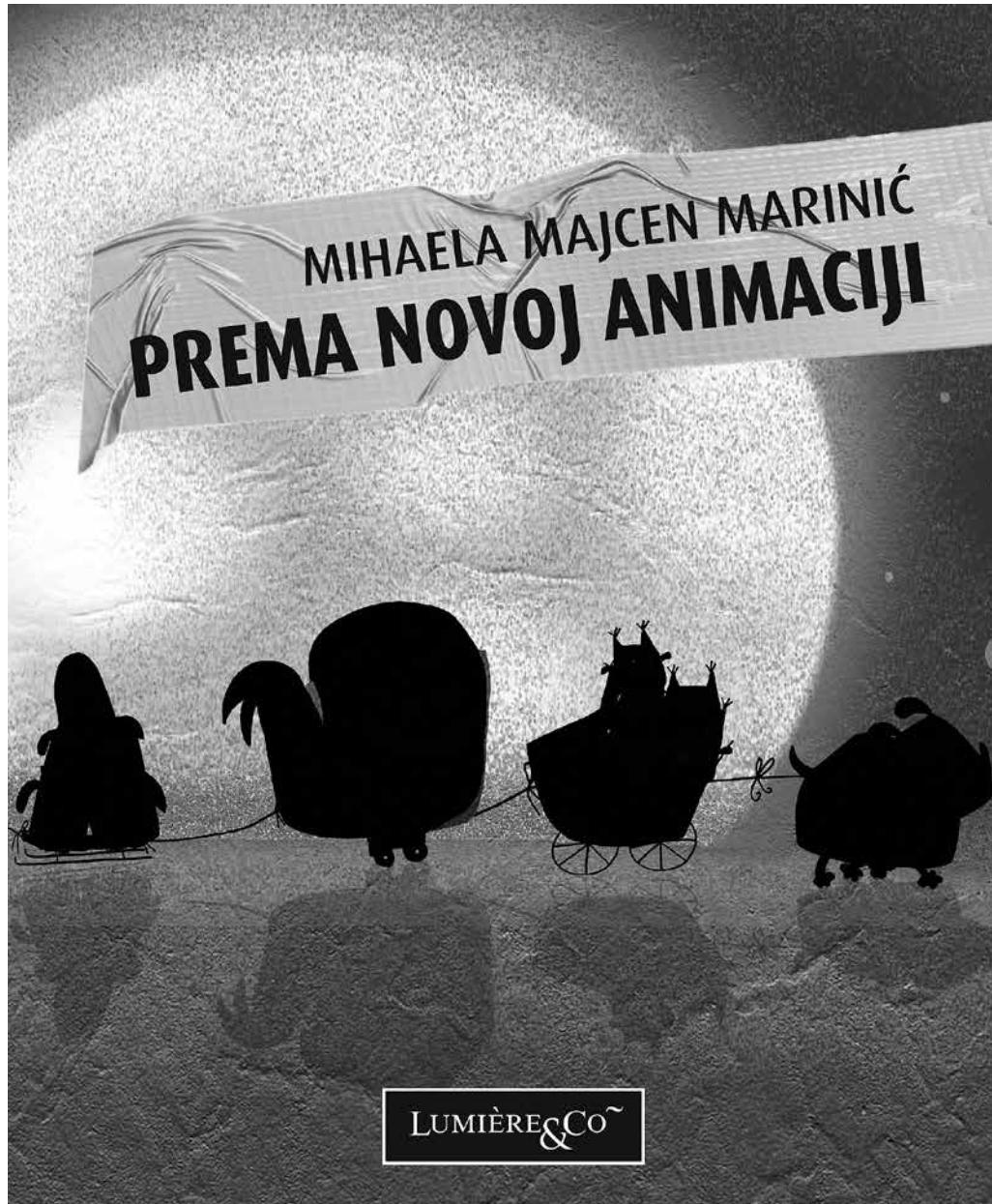
Katkad se čak i raspravlja o svrshodnosti papirnate enciklopedistike ili upapirenih arhiva podataka s obzirom na to da "danas sve postoji na internetu". Međutim, onda se pojavi i nešto toliko dragocjeno i nezamjenjivo, endemsko i unikatno, poput ove knjige Mihaele Majcen Marinić, i predodžba o tome kako "sve postoji na internetu" jednostavno pada u vodu. Naime, druga polovica knjige *Prema novoj animaciji. Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj* funkcioniра kao lako pretraživa baza podataka u kojoj se nalaze informacije kakve se nigdje drugdje ne mogu naći tako pedantno posložene i na jednome mjestu.

Majcen Marinić provela je opsežno istraživanje, a svoje izvore i iskopine organizirala u nekoliko popisa koji se protežu na posljednjih 150 stranica knjige: "Internetske stranice", "Bibliografija o animiranom filmu od 1982. do 2011. godine", "Leksikon autora animiranih filmova (djelatnih od 1982. do 2011.)", "Adresar ustanova vezanih za animirani film u Hrvatskoj i Filmografija hrvatskog animiranog filma od 1982. do 2011."

Mogućnosti praktične primjene ovih popisa su nebrojene i neiscrpive. Potrebni su samo dobri namjernici kojima će ova knjiga itekako koristiti, bilo da traže literaturu, filmeve ili autore. Sitničava primjedba mogla bi biti kako još samo nedostaje popis filmova po abecednome redu, pa da okretnost pretraživanja

bude kao u digitalnom okruženju gdje se parametri pretrage izmjenjuju u sekundi, jednim klikom mišem. Od svih pobrojenih, "Leksikon autora" je zasigurno najizdašniji. Riječ je o popisu suvremenih autora u kojem svaka natuknica sadrži kratku biografiju, ali i filmografiju. Čitave 2000-te su tu (među ostalim) i fantastično je imati sve te podatke ukoričene i biti u mogućnosti posegnuti za njima kada god nam ustrebuju. "Za sve ostalo postoji Mastercard", a ovdje imamo sustavno posloženo najnovije doba domaće animacije. Tu su najmlađi autori i najsvježiji filmovi, ali i nepoznata imena i mnoštvo uradaka koji možda u svoje doba nisu bili dovoljno eksponirani, ali sada su "ucrtani na mapu" i buduća ih istraživanja mogu zabići samo namjerno. Papirnati IMDB domaće animacije je pred nama.

Problem s prvim dijelom knjige, a na koji se odnosi podnaslov "Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj", jest taj što je naočigled preraden iz doktorske disertacije i njegova gotovo pozitivistička sustavnost (koja je blagoslovila drugi dio knjige) pomalo "ubija" potencijalne narativne, sintetske, interpretativne i smisaone dosege kakve smo se naviknuli čitati u boljim filmskim povijestima. Povijest je to napisana pomalo neangažirano, a glavno joj je načelo "hladna" klasifikacija fenomena. Riječ je o tekstu koji je, da bi možda zadržao prisebnu, distanciranu i objektivnu poziciju,



VJERAN  
KOVLJANIĆ:  
HVALEVRIJEDAN

IZVOR

INFORMACIJA  
I POMALO  
MRŠAVA  
POVIJESNA  
SINTEZA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

prekomjerno potisnuo svoj emocionalni odnos prema materiji o kojoj govori, a teško je samo i posumnjati da takav ne postoji.

Majcen Marinić također vrlo neselektivno i ponegdje odveć naširoko ispisuje društveni kontekst u kojem se suvremena animacija zbiva. Doista je potrebno postaviti pitanje povijesne pozadine u ovoj knjizi i načina na koji se ona uvlači u kontekst suvremene animacije, primjerice s događajima i faktima poput smrti Josipa Broza Tita, odnosa među republikama, pitanja federacije i konfederacije, velikih kredita, redukcija struje, nestaćica namirnica poput ulja, kave ili deterdženta ili referenduma na kojem se 94% hrvatskih građana odlučilo za samostalnost. Sporno u svemu pobrojenom jest da nije ni narativno, ni smisaono isprepleteno sa samom poviješću animacije, već je onako, uvodničarski i *at random*, nabačeno da "oslika" razdoblje o kojem onda saznajemo i to da Borivoj Dovniković tada snima čak pet svojih filmova. Imamo tako situaciju da malo čitamo o padu komunizma u Poljskoj, Domovinskom ratu, izbjeglicama, zamračenjima, općim i zračnim opasnostima, skloništima i podrumima, razminiravanju, a onda ponešto i o Magdi Dulčići, odnosno Danielu Šuljiću. Pa onda kreće kontekst 2000-tih, promjena vlasti, domaća privreda, početak pregovora s EU-om, suradnja s Haškim sudom, suvremena medijska scena... i teško je ne zapitati se nije li ovo uz povijest suvremene animacije i "povijest svega i svačega", odnosno kakve sve to zapravo ima veze sa suvremenom domaćom animacijom. Tekst to ustvari ni ne pokušava objasniti, niti to na-

rativno sintetizira u smisaonu cjelinu priče o suvremenoj hrvatskoj animaciji.

Ne objašnjava, među ostalim, i zbog toga što se autorica zapravo ne odlučuje na velike interpretativne i korelacijske pothvate, već se zadržava na pomalo skromnom i suzdržanom detektiranju fenomena. Ovo je povijest bez velikih junaka, junaka u smislu velikih filmova, prijelomnih djela, autorskih persona "većih od života". Ako je *credo* teksta bio ostati nogama na zemlji, realističan, lišen pretjerivanja i fraziranja, odnosno zaobići pretjerane interpretativno-spekulativne geste, onda takva u etičkom smislu pohvalna strategija čitatelja ostavlja pomalo neutažena apetita jer, usprkos proklamiranoj veličini i dosezima suvremene animacije, nakon čitanja nekako ponajviše ostaju u sjećanju dvije činjenice: da filmova ima i da ih ima nemali broj.

Autorica vrlo detaljno prikazuje i funkcionaliranje produkcije u posljednjih dvadesetak godina, što je i najdragocjenije od svih osvrtaanja na izvanumjetničke fenomene u ovoj sintezi, ali dojam je da je pre malo prostora u svemu tome posvećeno filmovima, njihovoj interpretaciji, korelacji i uzročno-posljedičnoj "unutarnjoj logici" toga diskursa koji ovdje nosi podnaslov "Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj". S druge strane, čini se da se autorica u to na neki način nije ni htjela upustiti, već je samo odradila velik i nezahvalan posao "predprijemnih" istraživanja, e da bi netko iskoristio njezin istraživački rad, sjeo i napisao "romantiziranu biografiju" minuloga razdoblja. Doći će i to. Valjda.

Midhat Ajanović

UNIVERSITY WEST, TROLLHÄTTAN

## Usamljeni detektiv u svijetu pohlepe i laži. Jedan pogled na dugovječnu tradiciju tvrdo kuhanog trilera u literaturi i na filmu

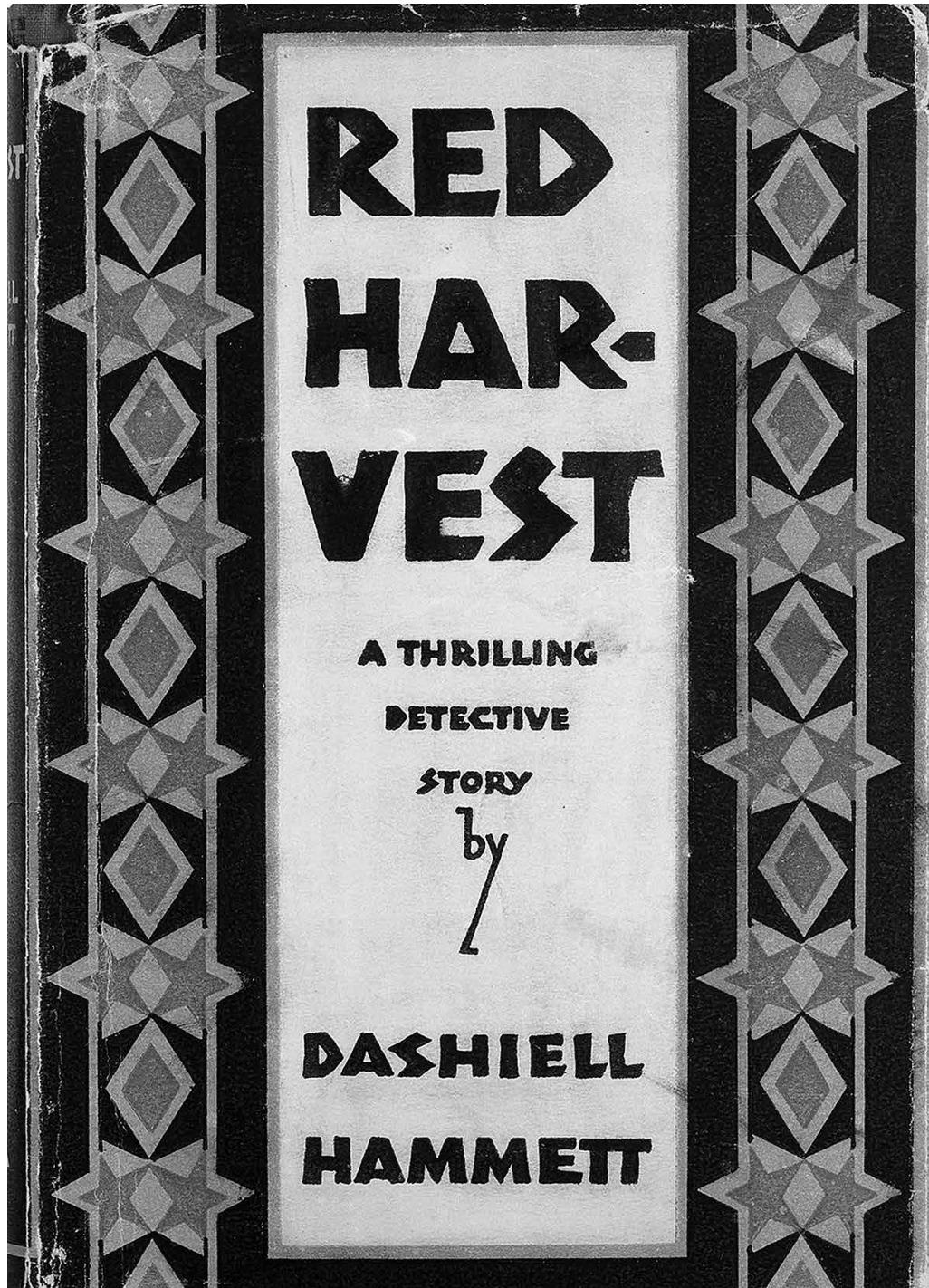
**SAŽETAK:** Esej koji slijedi pristupa fenomenu specifičnog društveno-kritičkog, takozvanog tvrdo kuhanog trilera koji se u matičnoj zemlji SAD-u izdvojio u poseban filmski žanr već tijekom 1920-ih. Razloge koji su doveli do etablieranja toga žanra treba tražiti u svakodnevici, stvarnom životu odakle su stizali raznoliki poticaji i inspiracija, ali prije svega u tvrdo kuhanoj literaturi koja bilježi svoj zvjezdani uspon u tom razdoblju. Jedan se drugi tipično američki žanr, western, bavi ne samo zemljopisno već i vremenski strogo omeđenom vizijom američke prošlosti u godinama ekspanzije i naseljavanja te zemlje (početak vesterna koincidira s pojmom pištolja Colt, a njegov kraj sa zamjenom konja automobilima) i u osnovi je glorifikacija američke povijesti i sustava. Kriminalistički filmovi, međutim, imaju tendenciju da svoje okvire prilagode promjenljivim povijesnim okolnostima, različitim i novim medijima i integriraju se u druge kulture, i to najčešće kao eminentna kritika kapitalističkoga društva. Pisac i scenarist Dashiell Hammett igrao je u procesu definiranja žanra daleko najmarkantniju ulogu nekoga tko je praktički stvorio američki tip trilera i učinio ga samostalnom književnom vrstom. Iako pisac nevelikog opusa i manje-više sasvim nepriznat od strane akademskog i književnog establišmenta, Hammett je svojom prozom stimulirao razvoj tvrdo kuhanog trilera i na njemu zasnovanog estetskog modela koji se iz literature prelio u igrani film, a odatle i u druge me-

dije kakvi su strip ili videoigre. Model se uspješno priлагodio i neameričkim sredinama u formi originalnih hibrida kakav je primjerice tzv. skandinavski triler. Ono što je Hammett unio u kriminalističku literaturu, a posredno i na film i druge medije, jest viđenje stvarnosti utjelovljeno kroz modeliranje glavnih karaktera i potpuno relativiziranje granice između Dobra i Zla. Kao čovjek koji je bio sve samo ne apolitičan, on je društvo promatrao iznutra, s njegove tamne i neuljepšane, ali za umjetnost mnogo stimulativnije strane te je tvrdo kuhan triler formulirao kao izraziti društveno-kritički diskurs. Ovaj je esej strukturiran kao, na jednoj strani, analitički pregled razvoja žanra, njegovih temeljnih obilježja i značaja, a na drugoj pokušaj argumentacije teze o postojanosti modela i o njegovoj vitalnosti, trajnosti i razvedenoj prisutnosti u drugim medijima i neameričkim kulturama. Bez obzira na vremenska razdoblja, različita tematska ili stilска obilježja i podžanrove (kriminalistički film, gangsterski film, film noir, policijska drama...) tvrdo kuhan triler se, poput Aristotelove trodijelne dramaturgije, pokazuje kao "čarobna" formula na kojoj se bezmalo cijelo stoljeće zasniva određeno krajnje kritičko viđenje dominantnog državnoga, vrijednosnoga i kulturnoga sustava moderne ljudske civilizacije.

**KLJUČNE RIJEČI:** tvrdo kuhan triler, kriminalistički film, gangsterski film, detektiv, film noir, fatalna dama, mafija, Amerika, kapitalizam

<sup>1</sup> Termin je preuzet iz američkog žargona kojim se označava netko s kim je teško pregovorati i koga je teško pobijediti (*hard to beat*). Jednu od prvih

upotreba termina kao oznaku za žanr nalazimo u oglasnim tekstovima koji najavljuju priče Johna Dalya početkom 1920-tih. Već u oglasu za Hammettov



Naslovica  
prvog izdanja  
romana Krvava  
žetva Dashiella  
Hammetta

## 1. Heroj koji to nije

Gotovo da i nema američke književnosti koja na neki način nije povezana s filmom. Čini se da, još i prije nego udari i jedno slovo na tipkovnici svog računala, tipičan američki pisac počne razmišljati o budućem filmu koji će se snimiti na osnovi njegove knjige.<sup>2</sup> Takve stvari kao što su snovi, novac, uspjeh i slava teško da postoje izvan Hollywooda. Američka literatura nalik je na jedan beskraj filmski scenarij. Povijest najjače nacije i najrazvijenije države svih vremena opisuju pisci koji sanjaju o tome da njihove knjige budu adaptirane na film. Velike su teme američke književnosti: velika depresija i prohibicija, Prvi svjetski rat, hladni rat, odnosi i obračuni s mafijom Herberta Hoovera, Jimmyja Hoffe i Bobbyja Kennedyja, "lov na vještice" u eri senatora McCarthyja, Kuba (odnos prema Castru i Batisti), atentati na Kennedyje, Martina Luthera Kinga i Malcolma X-a,<sup>3</sup> Rat u Vijetnamu, 11. rujna, rat protiv terorizma... Povijest prepuna nikad razriješenih misterija, neotkrivenih ubojica, nerazjašnjenih tajni i zavjera, koja stvara osjećaj nesigurnosti u gotovo fizičkom obliku. Ljudi se nadaju nekom novom zaštitniku, novom pravedniku, novom tipu heroja.

I on je došao.

Došao je iz Hollywooda, a kreiran je u literaturi koja je u braku s filmom. Američki (i time praktički svjetski) heroj je sam, frustriran, dekintiran, bez iluzija, ranjiv, razočaran i sve te svoje slabosti prikriva cinizmom. On jedva da

vjeruje u pravdu i zakon. On je čovjek zakona zbog 50 dolara dnevno plus plaćene troškove. Heroj koji zapravo nije heroj izrastao je u jedan od najvećih američkih mitova. Sama Amerika, najjača nacija modernoga doba, za mnoge na ovom planetu predstavlja središnju gravitacijsku točku, privlačnu silu kojoj se teži i koja se imitira. Stoga američki mitovi najčešće postaju univerzalni.

Veliki utemeljitelj tvrdo kuhanog žanra bio je Dashiell Hammett koji je stvorio likove detektiva kakvi su Sam Spade, Ned Beaumont, The Continental Op. Slijedio je dugi niz literarnih i filmskih detektiva (Marlow, Hammer, Ripley...) kreiranih kasnije u istom duhu u djelima Chandra, Spillanea, Thompsona ili Ellroya, čije su knjige adaptirali Huston, Kubrick, Peckinpah, Hitchcock, Wenders...

## 2. Dashiell Hammett između filma i književnosti

Hammettova bogata biografija može se sažeti ovako:

- **1894:** Rođen na imanju Hopewell u Marylandu.
- **1915:** Počinje raditi za Pinkertonovu detektivsku agenciju.
- **1917:** Dobiva zadatak razbijanja štrajka i pobune među rudarskom sirotinjom u Baltimoreu. Taj će događaj presudno utjecati na njegovu kasniju karijeru pisca i na njegove političke stavove.

roman *Krvava žetva* (*Red Harvest*) objavljen 17. veljače 1929. u New York Timesu oznaka "tvrdi kuhan detektiv" funkcionira kao identifikacijski kod za literarni žanr.

**2** Ako se ovo čini kao pretjerana tvrdnja, u svoju obranu navodim tri primjera. Paul Auster, ozbiljan, kafkijanski pisac svim je srcem pisao scenarije za filmskoga redatelja Waynea Wanga i crtača stripova Davida Mazzucchellija, avangardni pjesnik George Dawes Green svjetsku je slavu stekao trilerom *Porotnica* (*The Juror*), naročito nakon što je knjiga

adaptirana u film s Demi Moore (Brian Gibson, 1996), a čak je i slavni nihilist Jack Kerouac pregovarao s Marlonom Brandom o filmskoj verziji svoje kultne knjige *On the Road* (*Na cesti*), koju će konačno realizirati brazilski redatelj Walter Salles (*On the Road – Na putu*, 2012).

**3** "Ako nas povijest nečemu uči, onda je to da bilo tko u bilo kojem trenutku može biti ubijen", kaže Michael Corleone u filmu *Kum II* (*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974).

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

- **1918:** Napušta Pinkerton i postaje ročnik.
- **1919:** Obolio od tuberkuloze te biva otpušten iz vojske.
- **1921:** Piše prvu priču i ženi se s Josephinom Annis Dolan. Prvi kontakt s filmom – kao detektiv radi na poznatom slučaju zvijezde nijemoga filma Roscoeja Fattyja Arbucklea, optuženog za silovanje i ubojstvo iz nehaja.
- **1922:** Kratka priča *The Parthian Shot* objavljena u časopisu *The Smart Set*.
- **1923:** Kreira niskog, debelog i sredovječnog *The Continental Opa*, svoj prvi veliki detektivski lik – više od dvadeset priča u kojima je glavni lik *The Continental Op* objavljeno je u legendarnom časopisu *Black Mask*.
- **1929:** Nakladnička kuća Knopf objavljuje njegov prvi roman *Red Harvest* (*Krvava žetva*; isti rukopis izlazio je u nastavcima u časopisu *Black Mask* pod naslovom *Poisonville* 1927. i 1928), kojega je glavni lik *The Continental Op*. Knjiga postiže golem uspjeh, kako kod kritike, tako i kod publike.
- **1929:** *The Dain Curse* (*Kletva Dainovih*), novi roman o *Continental Op*ovim avanturama objavljen također kod Knopfa. Domet nešto slabiji od pretходnog.
- **1930:** *The Maltese Falcon* (*Malteški sokol*). Remek-djelo s novim junakom, privatnim detektivom Samom Spadeom. Piše scenarij za Paramountov film *Gradske ulice* (*City Streets*, Rouben Mamoulian, 1931) s Garyjem Cooperom.
- **1931:** *The Glass Key* (*Stakleni ključ*). Ovaj put se glavni lik zove Ned Beaumont. Kritičari su nepodijeljeni: najbolji američki triler svih vremena. Iste godine seli se u Hollywood (“...ne samo raj za pisce nego i mjesto gdje se postaje bogat”, kako je tada rekao).<sup>4</sup> Prva filmska verzija *Malteškog sokola* (distribuirana i pod naslovom *Opasna žena – Dangerous Female*), režija Roy Del Ruth s Ricardom Cortezom kao Samom Spadeom.
- **1933:** *The Thin Man* (*Mršavko*), Hammettov posljednji, po mnogima najlošiji i istodobno najuspješniji roman. MGM za samo osamnaest dana prizvodi film prema knjizi s dvjema zvjezdama, Myrnom Loy i Williamom Powellom, u glavnim ulogama (redatelj je bio Woodbridge Strong Van Dyke). Film *The Thin Man* (1934) postiže golem uspjeh i snima se čak pet nastavaka. Hammett živi raskošno i rijetki su trenuci u kojima je trijezan.
- **1934:** Piše nekoliko scenarija za različite hollywoodske producente. S velikim crtačem stripa Alexom Raymondom (*Flash Gordon*, *Rip Kirby...*) kreira stripovski triler *Detektiv X-9* (kasnije *The Secret Agent Phil Corrigan – Tajni agent Corrigan*) za Williama Randolpha Hearsta. Jedan agent FBI-a je na osnovi čitanja stripa procijenio da je Hammett politički sumnjiva osoba i prijavio ga kao potencijalno opasnog za društvo.
- **1935:** Piše malo i bavi se politikom, iznimno je aktivan na ljevici. Pomaže Hemingwayu i Ivensu oko skupljanja sredstava za ono što će kasnije postati antologiski dokumentarac *Španjolska zemlja* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937). Frank Tuttle režира *Stakleni ključ* (*The Glass Key*).
- **1936:** Druga verzija *Malteškog sokola* sada naslovljena *Satan Met a Lady*

- William Dieterle potpisuje režiju, glavnu žensku ulogu igra Bette Davis.
- **1939:** I dalje mnogo politike, a malo literature. Postaje predsjednikom Američkoga društva pisaca (The League of American Writers).
- **1941:** Malteški sokol (*The Maltese Falcon*) Johna Hustona s Humphreyem Bogartom i Mary Astor, vjerojatno najvažniji triler u povijesti filma.
- **1942:** Nova, mnogo bolja verzija filma *Stakleni ključ* s Alanom Laddom kao Beaumontom. Režija Stuart Heisler. Ratne godine – usprkos poodmakloj dobi i sve češćim nesporazumima s društvom, prijavljuje se u vojsku. „Ja sam Amerikanac i volim demokraciju više od svakog drugog oblika vladanja, uključujući i hemetizam“, izjavio je tada.
- **1951:** Optužen od strane senatora McCarthyja, vodeće osobe u poslijeratnoj hajci na komuniste. Na suđenju Hammett odbija reći imena svojih ljeđivo orijentiranih prijatelja te se izruguje McCarthyju komu se cijela sudnica smije. Dobiva šest mjeseci zatvora. To je istodobno i definitivni kraj jedne karijere i početak legende.
- **1961:** Umire u 67. godini. Tijekom posljednjih dvadesetak godina života neuspješno je pokušavao napisati svoj šesti roman *Tulip*.
- **1982:** Wim Wenders snima film *Hammett* i na taj način otvara proces revalorizacije djela velikog pisca.

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

### 3. Tvrdo kuhanje pisane

Jedan od novih fenomena unutar erupтивnog procesa osamostaljenja američke kulture u odnosu na europsku poslije Prvoga svjetskoga rata bio je takozvani *pulp fiction* – pojava specijaliziranih, najčešće žanrovske šund časopisa koji su u dobu prije televizije predstavljali masovne medije u današnjem značenju toga pojma. Štoviše, tijekom dugog razdoblja takvi su časopisi,<sup>5</sup> koji su objavljivali trilere, SF ili stripove, bili popularni u mjeri usporedivoj s današnjim videoigramama.

Najpoznatiji časopis specijaliziran za kriminalističku prozu zvao se *Black Mask* te je već u pričama pisaca poput Carrolla Johna Dalyja etablirao ideju o detektivu kao junaku modernog doba. Dalyju i uredniku Josephu T. „Capu“ Shawu pripada zasluga za nastanak tvrdo kuhanog (*hard-boiled*) žanra unutar trilera, budući da su njih dvojica angažirali Hammetta već početkom 1920-ih,<sup>6</sup> kao i njegova „segranta“ Chandlера i mnoge druge, uključujući tu i od književne elite priznatog velikana Ernesta Hemingwaya koji pričama iz 1920-ih, kakva je primjerice više puta adaptirana *The Killers* (Ubojice, 1927) apsolutno spada u to društvo.

Postoje različite teorije o tome tko je na koga utjecao: Hammett na Hemingwaya ili obrnuto, s obzirom na to da su se oba pisca pojavila praktički istodobno, početkom 1920-ih. Bilo kako bilo, dva velika pisca utemeljila su novu proznu estetiku i drugačije shvaćanje jezika, za njih uvjek isključivo „američkoga“, nikad engleskoga. Kada se nakon školovanja na Dulwich Collegeu u Engleskoj vratio u SAD i počeo čitati njihove priče, Chandler (1950: 105) je zapisao: „Morao sam učiti američki baš kao kakav strani jezik.“ Ovo Chandler kaže ne samo zbog toga što se Hammett i Hemingway obilato

**5** „Pulp“ je izvorno naziv najjeftinije vrste papira na kojoj su časopisi tiskani.

**6** James Naremore (2008) kaže: „Čini se da je Hammett ‘izmislio’ grubog detektiva negdje oko

1923. suprotstavljajući se amaterima odgonetačima, njuškalima koja potječu od Poea i Arthura Conana Doylea.“



Ava Gardner i  
Burt Lancaster  
u filmu  
*Ubojice* (The  
Killers, Robert  
Siodmak, 1946)

služe američkim slengom, koji je u pristojnom engleskom imao status psovke, već i stoga što su njihove teme, izbor miljea, način pripovijedanja i, prije svega, likovi bili posve drugačiji od onoga na što su čitatelji tradicionalnog trilera do tada bili navikli. U njihovim pričama i romanima upotrijebljen je jednostavan i brutalan jezik preuzet izravno iz stvarnosti,<sup>7</sup> praktički s ulice – jezik kojim govori najniža klasa, sirotinja, radnici ili kriminalci, i jezik koji je izražavao emocije, a ne intelekt i time se uistinu znatno razlikovao od engleskoga viših klasa. Granica između slenga i takozvanog “pristojnog” književnoga jezika izbrisana je, upotreba

riječi povezanih sa seksom, uključujući homoseksualizam, kriminalom te najgorih psovki postaje sasvim normalna. I njihovi likovi su od vrste koja nije često bila prisutna u literaturi: gradski razbojnici i skitnice, podmićeni političari i prostitutke, mafijaški šefovi, ubojice i varalice koje zatjećemo u miljeu prljavih barova i restorana sa zamašćenim stolnjacima, hotelskim salonima i kockarnicama, boksačkim dvoranama i drugim jazbinama gdje se planira kvarna politika i kriminal. Sve navedeno nalazimo u naglo izraslom američkom gradu gigantu, “labirintu koji je konstruirao čovjek” (Christopher, 2010:16).

7 Evo kako to izgleda u praksi:

“Exit Arlie”, he said.  
“R.I.P.??”  
“Yep.”  
“How?”  
“Lead.”

“Our lad’s?”

“Yep.”  
“Keep till morning?”  
“Yep.”  
“See you at the office”, and I went back to sleep.  
(Hammett, 1966: 337)

Hammett (baš kao i Hemingway), a slijedeći njegov primjer i većina drugih pisaca koji su radili za *Black Mask* koristili su se takozvanom "objektivnom metodom" pisanja koju je upravo Hammett razvio do perfekcije. Riječ je prije svega o maksimalno ekonomičnom načinu da se opiše događaj, pa su njegovi romani pisani tehnikom koja podsjeća na scenarističku. U takvom se pisanju nikada ne upotrebljavaju tzv. unutarnji monolozi literarnih figura, tj. mi nikada ne možemo znati što likovi misle. Čak i kada je to neophodno zbog dramaturške logike, pisci tvrdo kuhanog trilera pribjegavaju različitim trikovima poput onoga korištenog u romanu *Stakleni ključ*, gdje glavni ženski lik, opisujući svoje snove, omogućuje čitatelju da zaviri u njegove misli. Sve, dakle, što čitatelj zna o književnim likovima jest ono što oni rade ili kažu (a što često zna biti i laž). Dakle, čitatelj ove vrste knjiga prisiljen je u svojim mislima stvoriti vlastitu vizualnu predodžbu onoga što čita, radeći tako praktički isto što i filmski redatelj – vizualizirajući napisane riječi.

#### 4. Profesionalni pravednik

Najvažnija inovacija koju Hammett i njegovi sljedbenici donose u žanru kriminalističkoga romana i filma jest specifično modeliranje muških likova, u pravilu profesionalnih detektiva, privatnih ili zaposlenih u policiji. Naravno, ideja o detektivu heroju proizašla je iz povijesnog i političkog konteksta Amerike 1920-ih, danas mitskoga doba između Lindberghova slavnog leta i velike depresije u kojoj bujaju organizirani kriminal i naglašeno socijalno raslojavanje. Slijedom izglasavanja Zakona o prohibiciji (The Volstead Act), pokazat će se –

nerazumnog pravnog eksperimenta, doći će do neslućenog jačanja ekonomskе moći i utjecaja kriminalnih organizacija, često sastavljenih od prve ili druge generacije useljenika. Sve od momenta kada predsjednički kandidat Herbert Hoover uđe u kampanju s najavom odlučnog rata države protiv organiziranog kriminala, a kasnije kao predsjednik pokuša ispuniti svoja obećanja oslanjajući se prije svega na specijalne vladine agencije i FBI, predodžba o detektivu kao herojskoj figuri u očima američke javnosti konstantno će jačati.<sup>8</sup>

Triler se iznjedrio kao derivat iz opusa književnoga genija Charlesa Dickensa (primjerice nezavršeni roman *The Mystery of Edwin Drood – Tajna Edwina Drooda* i *Bleak House – U bljedoju kući*, u kojem se nalazi i vjerojatno prvi književni lik profesionalnog detektiva, inspektor Bucket). Slijedi Arthur Conan Doyle sa svojim brilljantnim amaterom Sherlockom Holmesom kojem se pridružuje Hercule Poirot<sup>9</sup> Agathe Christie, nakon čega dolazi čitava plejada detektiva supermena koji rješavaju zamršene misterije vezane uglavnom uz čvrsto motivirana ubojstva, u pravilu u miljeu najviših društvenih klasa. Taj tzv. majstor detektiv nadaren je amater, za kojeg nikad ne znamo od čega živi, premda nikada nema ekonomskih problema. On je uvijek intelektualac s masom različitih hobija i interesa, istražuje jasno motivirane zločine, njegove avanture se obično odvijaju među aristokratima i njegov seksualni život ostaje nepoznat čitatelju. Sirotinja se najčešće sasvim ignorira u ovoj vrsti literature koja se oslanja na klasičnu dramaturgiju i krajnje pojednostavljen dualizam heroja i kriminalca. Pisana je često školskim jezikom, ekspli-

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**8** Najpoznatiji među njima bio je svakako specijalni agent Eliot Ness, stvarna osoba čiji su život i rad poslužili kao inspiracija za mnogobrojne filmove, stripove i tv-serije.

**9** Teško da je Poirotova belgijska nacionalnost slučajna ako se u obzir uzme povjesno-politički

kontekst u doba nastanka toga lika: udružena britansko-belgijska kolonijalna i, u slučaju Konga, genocidna politika o kojoj sugestivno piše Mario Vargas Llosa u dokumentarnome romanu *Keltov san*.

citno nasilje svedeno je na minimalnu mjeru, seks se ne spominje i bilo kakva kritika društva je najčešće isključena. Ovakav pristup zadržao se u kolijevci trilera Velikoj Britaniji praktički sve do modernoga doba (primjerice inspektor Morse Colina Dextera u osnovi nije ništa drugo doli ponešto osuvremenjen i redizajnirani lik majstora detektiva).<sup>10</sup>

Američka kriminalistička književnost će radikalno odstupiti od žanrovskih konvencija kreiranih na Otoku, uključujući tu i one vezane uz profiliranje glavnih likova, već nakon Prvoga svjetskoga rata. Hammettovi detektivi Waldron Honeywell, Continental Op i Sam Spade (Ned Beaumont je iznimka, ali samo "tehnički" jer formalno i nije detektiv) profesionalci su koji za kruh zaraduju hvatanjem kriminalaca. Umjesto mislećih strojeva, pojavljuju se ljudi od akcije, umjesto detektiva supermena imamo osobe koje krvare, pate, zaljubljuju se, griješe i u svakom trenutku se ponašaju kao obična, mala ljudska bića sa svojim bezbrojnim slabostima. Oni nisu intelektualci, njihovo obrazovanje ne dolazi iz knjiga, već iz iskustva, oni nemaju nikakvih drugih interesa osim profesionalnih i nikakav hobij osim ispijanja viskija i povremenih veza sa ženama. Oni su vukovi samotnjaci bez obitelji i društva, bez prošlosti i budućnosti, sve što postoji jest sadašnjost i slučaj koji se istražuje. Dok je majstor detektiv radije teoretičar koji se služi riječima, tvrdo kuhanji detektiv je čovjek od akcije. Umjesto u aristokratskim salonima, hemetovskog detektiva zatječemo na ulicama velikih američkih gradova, najčešće u Los Angelesu ("The big, wrong place"). Hammett je znao da detektivi nisu pripadnici visokoga društva i da ne žive u otmjenim naseljima, već na društvenoj margini, pa je umjesto aristokrata oslobođenog ovozemaljskih ekonomskih briga predstavio

proletera koji jedva sastavlja kraj s krajem. Detektivi nisu superljudi, oni psuju, piju, imaju seksualnih problema i ne postupaju uvjek u skladu s uzvišenim moralnim načelima. Oni nisu ni najjači ljudi na svijetu, pa često primaju batine od svojih protivnika. Nisu naravno ni najpametniji, pa se ni ne ponašaju uvjek u skladu sa zakonima logike te je moguće da čak ni ne riješe slučaj. Dok vodi istragu, tvrdo kuhanji detektiv oslanja se na *hunch*, mušku intuiriju, što je u potpunoj suprotnosti s centralnim konvencijama majstordetektivskoga žanra.

Tradicija na koju se Hammett nadovezao nije dakle u prvom redu ona majstora detektiva, već ona prvoga stopostotno američkoga žanra – vesterna. Njegovi junaci nalik su na usamljene kauboje koji, umjesto prostranim prerijama, lutaju golemim gradovima, ulicama punim nasilja i nesigurnosti.

Posebna atrakcija, kako s pravom primjećuje i Hammettov biograf Julian Symons, jest to što citatelj priopovijesti o primjerice Samu Spadeu nikada nije siguran u poštenje glavnog junaka i njegovu stvarnu poziciju u odnosu na zakon i društvene norme. Zapravo, hemetovski detektivi nisu nikakvi heroji u klasičnom smislu, već su to obično introvertirani tipovi, usamljenici koji, iako i sami daleko od moralnog uzora, teže kakvoj-takvoj pravdi ili barem osveti. Continental Op je debeli, 40 godina star alkoholičar koji pati od impotencije. Sam Spade rutinski spava sa ženom svog najboljeg prijatelja i partnera. Ned Beaumont je spreman prikriti ubojstvo koje je počinio njegov šef. Povrh svega, Hammett je svoje likove naoružao posebnim štitom ispod kojeg kriju svoje slabosti i unutarnji život: cinizmom i jetkim humorom. Gotovo svaka replika koju hemetovski junak izgovori dvosmislena je i skeptična jer izražava razočaranje i manjak vjere u svijet. Štoviše,

**10** Naravno, majstora detektiva ne zatječemo samo u britanskoj sredini. Odličan primjer majstora detektiva u francuskoj sredini je Maigret, a u

američkome miljeu je to stripovski junak Rip Kirby, kao i Colombo, lik istoimene tv-serije.



Bebe Daniels  
i Ricardo  
Cortez u filmu  
Malteški sokol  
(*The Maltese Falcon*, Roy Del Ruth, 1931)

ako se uopće može govoriti o nekoj ideologiji, upravo su skepsa i cinizam konstitutivni za njegov pogled na svijet.

No, koliko god svijet bio turoban, u njemu ipak vrijedi živjeti ako se ima 50 dolara dnevno plus plaćeni troškovi.

### 5. Ženski likovi: seks kao oružje

Hammett i drugi pisci tvrdo kuhanih trilera pišu uglavnom o bijelim, heteroseksualnim muškarcima koji slabo poznaju žene, pa čak ni ne pokušavaju upoznati njihov unutarnji svijet, probleme, osjećaje ili njihovo viđenje stvarnosti. Stoga u ovim djelima ustvari ni ne nalazimo ženske likove, već samo tipove. Tvrdo kuhan trileri pisani su iz muške perspektive, o muškome svijetu s moralnim kodeksom koji različito sudi o pripadnicama drugoga spola, o muškim željama i ambicijama, ali i teškoćama da ih se ostvari. Hammett gleda na žene očima svojih muških likova. Žene su najvažniji razlog njihove slabosti, žene koje detektiv sreće tijekom istrage obično ga podsjećaju na nešto (često ni ne saznamo na što) iz njegove prošlosti, nešto što boli, a što je izvorno i prouzročilo njegov cinizam i skepticizam. Iako je Hammett

mnogo manje ženomrzac nego što će biti na primjer Chandler, pogotovo Mickey Spillane, već u njegovim prvim pričama zapaža se klišej na kojem gradi takozvani tip fatalne žene (*femme fatale*). Onako kako je muški lik brutalno ciničan, tako je ženski totalno fokusiran na vlastiti ego. Žene, koje su obično luksuzne prostitutke ili prevarantice, bore se za opstanak uz pomoć svoje seksualnosti, jedinog oružja koje imaju u svijetu u kakvom žive.

U Krvavoj žetvi, u kojoj se Continental Op nemilosrdno obračunava s bandom kopljevača političara, fatalna žena je njegov suradnik i partner s kojim se brutalno opija. Međutim, fatalna žena sebi ne može priuštiti da se zaljubi, budući je prisiljena svoju ljepotu i tijelo upotrebljavati racionalno i poslovno. Ako se ljubav ipak dogodi kao u *Malteškom sokolu*, oboje, i tvrdi detektiv i fatalna žena (očito iz iskustva), znaju da takvo što ima vrlo malo veze sa stvarnim životom, tako da detektiv racionalno prednost daje rješavanju slučaja, značući kako to istodobno znači da žena koju voli zbog toga mora završiti u zatvoru.

Žena koja svoju seksualnost upotrebljava kao oružje odlučno je biće koje zna što hoće

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

– u kratkom vremenu trajanja svoje ljepote zgrnuti što veću količinu novca. Bilo kakvi moralni skrupuli ili ljubav samo su smetnja na putu do tog cilja. “Can I buy you with my body?” (“Mogu li te kupiti svojim tijelom?”) karakteristično je pitanje Hammettove junakinje. Ovakvo modeliranje ženskih likova dominirat će i američkim filmskim trilerom, posebno u “žanru”, odnosno struji poznatoj kao film noir, s ikoničkim likovima fatalnih dama koje su kreirale glumačke zvijezde poput Ave Gardner (*Ubojice – The Killers*, Robert Siodmak, 1946), Barbara Stanwyck (*Dvostruka obmana – Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), Rita Hayworth (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) i mnoge druge. Trajat će to sve do sredine 1970-ih kada feministički pokret inicira novi, moderan i autentičan “ženski” pogled na ženu, kako na filmu tako i u literaturi.

## 6. Satirična slika mračne strane američkoga sna

Britanski triler ukazuje se tako kao bejninga eskapistička zabava u usporedbi s američkim tvrdo kuhanim trilerom, ne samo temeljem konstrukcije likova, realizma u jeziku i stilu već i u satiričnim implikacijama na račun društva i u izvrgavanju ruglu službenih, a u stvarnosti nepostojećih, moralnih načela ubojsvima kojih su motivi rijetko kada očiti i likovima čije ponašanje i namjere ne moraju biti u skladu s općeprihvaćenom etikom. Takav tip aktera dolazi iz društvenih krugova čije se i samo postojanje radije prešuće u ušminjanim i “pristojnim” pričama o majstoru detektivu. Sama istraga više nije središnja tema i razlog za priču, već je to zamršena mreža društvenih odnosa koji su u suštini prouzročili zločin. Rupa od metka u tijelu žrtve sada se čita kao indeks koji denotira “stupove društva” i njihov lažni moral.

85 / 2016

**11** Po svemu sudeći, on je imao romantičarsku viziju marksizma koju je stekao čitajući literaturu i nije imao baš mnogo dodira s “realnim marksizmom” (tj.

Nasilno ponašanje u tzv. podzemlju i na ulici najčešće je u izravnoj vezi s korumpiranošću najviših slojeva. Brutalnost prvih beznačajna je u usporedbi s okrutnošću drugih, grubost na koju nailazimo na dnu društvene ljestvice bezazlena je prema cinizmu društvenih krema ispod čije glamurozne oblatne nalazimo rasne, seksualne i klasne predrasude i zločine njima motivirane. Podmićeni političari, ponekad manje časni i od najozloglašenijih kriminalaca i policija koja je ponajprije u službi održavanja poretku, a ne čuvanja zakona, čine, zajedno s organiziranim kriminalom, neprohodnu džunglu kojom bazaju krvoločne zvijeri i gdje je tzv. javno mnjenje, svjetina sastavljena od pojedinaca manje-više opranog mozga, u funkciji običnog dekora. Kada uobičajenu rutinu u tom zvjerinjaku kapitalističke hipokrizije, tog “najboljeg i najefikasnijeg društvenog sustava u povijesti čovječanstva”, poremeti neki usamljeni pravednik, u policijskoj uniformi ili bez nje, na tom mjestu počinje priča.

*Hammett daje ubojstvo ne samo da bi priču opskrbio truplom i sredstvom ubijanja, pištoljem za dvoboje, otrovom curare ili tropskom ribom već i da bi nas odveo do ljudi koji su počinili zločin. On stavlja te ljudе na papir onakve kakvi jesu, on ih pušta da pričaju i misle na način koji je za njih uobičajan!*

pisao je o Hammettu Raymond Chandler (1950: 53), jedan od njegovih najdosljednijih sljedbenika.

Usprkos mnogim tvrdnjama prema kojima je Hammett bio uvjereni komunist (što god da to značilo),<sup>11</sup> kao i njegovim političkim aktivnostima na ljevici, optužba da je bio protivnik američkoga sustava golemo je pretjerivanje. On je radije bio lijevo orijentirani kritičar druš-



Prizor iz filma  
*Malteški sokol*  
(*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941)

tva u kojem je živio, barem se takav zaključak može izvući na osnovi njegove literature i onih nekoliko intervjuja koje je dao tijekom života. Bio je satiričar i kritičar američkog društva, ne njegov neprijatelj. Kao umjetnik nalazio je inspiraciju i izazov na tamnoj strani američkoga sna u koji je duboko usjekao oštricu svoje kritike. Osvjetljavajući skrivenu dimenziju društva, on piše o korupciji u visokim političkim krugovima, organiziranom kriminalu, eksplorativnu sirotinje. Ruga se službenim moralnim načelima koja zapravo ne postoje, piše o velikom američkome snu koji se pretvara u "Nightmare Town" (kako je glasila prva verzija naslova za *Krvavu žetu*). Tvrdo kuhani detektiv ne istražuje samo pojedinačni zločin već i perverzije u strukturama društva koje su ga prouzročile. Njegovi su glavni neprijatelji bogati i moćni. Prevare, sofisticirane pljačke, namješteni politički izbori, suci podmićeni mafijaškim novcem i policajci koji služe vlasti, a ne zakonu, dijelovi su satiričnog mozaika koji Hammett gradi u svojim tekstovima.

Sasvim logično, takav Hammettov pogled na svijet odredio je i izbor tema koje dominiraju njegovom literaturom. On piše o "osjetljivim" stvarima koje su se prije njega u pravilu izbjegavale u trilerima. U *Krvavoj žeti* je, kurirski precizno, opisana politička korupcija u kojoj i sindikalni lideri rutinski primaju mito. Policija ispituje osumnjičene nemilosrdno ih batinajući. Homoseksualci, koji se nikada prije nisu spominjali u toj vrsti literature, ovdje se nagovještavaju, da bi već u *Malteškom sokolu* homoseksualac postao jedan od središnjih likova. U romanu *Kletva Dainović* susrećemo ljudе koji lažu o svojim religijskim uvjerenjima. U *Staklenom ključu* su, osim političke zloporabe vlasti, prisutni incest i edipovska relacija između sina i oca koja završava ocoubojstvom.

Važno je naglasiti da karakterizacija likova s njihovim cinizmom, skepsom i konvulzivnom autoironijom još više dolazi do izražaja u odnosu na društveni kontekst. Oni koji su junaci nisu to postali zato što su naivni autsajderi koji sasvim ozbiljno uzimaju zakone i vjeruju u

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Stakleni ključ  
(*The Glass Key*,  
Stuart Heisler,  
1942)

lažne kulise koje prikrivaju suštinu funkcioniranja društva i države. Naprotiv, oni su svjesni velike obmane kojom su okruženi pa su njihovi postupci i ponašanje katkada uvjetovani očajem zbog nemogućnosti da kontroliraju vlastitu sudbinu, osobnim fobijama i frustracijama, ali nikada nekakvim idealizmom i osjećajem za pravdu i moral, koji u svijetu u kojem oni egzistiraju služe samo za gorki podsmijeh.

### 7. Gangster kao pobunjenik

Priče preuzete iz realnog života, u kojima se ubojsstva, kriminal i prljavi poslovi svake vrste uglavnom izvode u najnižim slojevima društva, ali se smisljavaju, naručuju i imaju svoje uzroke u onim najvišima, vrlo su brzo našle put do najšire publike, ne samo u formi knjiga već i na velikom ekranu. Naročito onđe. Svi Hammettovi romani, kao i mnogobrojne priče, više su puta ekrанизirani, što je u barem dva slučaja rezultiralo remek-djelima (*Malteški sokol* Johna Hustona iz 1941. i *Stakleni ključ* u režiji Stuarta Heislera iz 1943). Tome je jasno pogodovao i hemetovski stil pisanja koji je John Huston ovako sumirao: "Hammettovi romani su bukvalno bili scenariji koji sadržavaju jedva nešto više od objektivnog opisa i razmjene žestokih dijaloga" (Naremore, 2008:63).<sup>12</sup>

Upravo Hammettova proza najzaslužnija je za stvaranje i oblikovanje tih takozvanih *prohibition-style* likova gangstera, koji su zahvaljujući Hollywoodu prepoznati kao nešto doista originalno, tipično američko. Odlučujući je ipak bio način na koji su se u tvrdo kuhanoj literaturi oblikovali likovi negativaca. Isto kao i njegovi detektivi, Hammettovi kriminalci su profesionalci. Za razliku od tradicije majstora

detektiva gdje imamo motivirani zločin koji je počinio pohlepni amater, netko tko na primjer počini ubojsstvo da bi se dočepao nasljedstva ili novca od osiguranja, ovdje je zločin posao koji gangster radi u sklopu svoje profesije koja kao i svaka druga ima svoja pravila i zakonitosti. Dakle, na obje strane zakona imamo muške i ženske profesionalce koje dijeli jedna tanka, mutna i često teško raspoznatljiva granica, koju čine zakoni i društvene norme koji bi nam trebali pomoći odrediti što je ispravno, a što pogrešno.

Prototip gangsterskoga filma javio se vrlo rano, praktički u doba filmskog djetinjstva. Već 1912. D. W. Griffith snima možda prvi značajan gangsterski film *Mušketiri iz Pig Alleyja* (*The Musketeers of Pig Alley*), da bi kult zlih momaka kao realnost ovoga svijeta ostao vječno aktualna tema za filmske stvaraocce. Likovi "loših momaka" koji su tijekom vremena postajali sve slojevitiji i produbljeniji ne prestaju intrigirati autorsku inspiraciju i gledateljsku znatitelju, tako da se i danas slavni esej Roberta Warshowa "The Gangster as Tragic Hero", napisan još 1948, može čitati kao posve aktualno štivo.

Već u doba prohibicije mogle su se zapaziti tendencije koje će rezultirati novim pristupom kriminalističkom filmu u Hollywoodu, što će se 1940-ih moći prepoznati kao nešto uistinu autentično američko, poput jazza ili vesterna. Filmovi o gangsterima, kojih je simbol glumački dvojac James Cagney – Edward Robinson (mada su samo jednom nastupili zajedno, u filmu *Laka lova / Prljavi novac – Smart Money* Alfreda E. Greena iz 1931), a kojem se nešto kasnije priključio i Humphrey Bogart, definitivno su afirmirali društveno naličje kao

**12** Prema jednoj legendi, producenti u Warner Brothersu povjerili su mladom scenaristu Johnu Hustonu da napiše scenarij za treću filmsku verziju *Malteškoga sokola* s obzirom na to da ih prethodne dvije nisu zadovoljile. Kao prvi korak u poslu transformacije knjige u film, Huston je

zamolio jednu sekretaricu u studiju da izdvoji i na poseban papir prepise samo dijaloge iz romana. Kad je završila posao, sekretarica je greškom poslala tekst producentu Jacku Warneru umjesto Hustonu. Producent je istog trenutka nazvao Hustona i cestitao mu na izvrsnom scenariju.



James Cagney  
u filmu *Usijanje*  
(*White Heat*,  
Raoul Walsh,  
1949)

teren na kojem se događaju najinteresantnije filmske priče s antijunacima koji, usprkos obimnom policijskom dosjeu, prirođenoj brutalnosti, psovskama i odsutnosti bilo kakvog respeksa prema onome što se smatra moralnim normama i društvenim vrijednostima, ipak zadržavaju auru romantičnosti karakterističnu za izrazite individualce.

U rasponu od *Podzemlja* (*Underworld*, 1927) Josepha von Sternberga i *Usijanja* (*White Heat*, 1949) Raoula Walsha pa do Coppolinog *Kuma* (*The Godfather*, 1972) ili *Bilo jednom u Americi* (*Once Upon a Time in America*, 1984) Sergia Leonea, u najvažnijim djelima gangsterskoga žanra stvoren je mit o mafijašu kao pobunjeniku ili čak žrtvi poretka. Mafijaš je prikazan kao gerilac koji raskida onaj hobsovski ugovor prema kojem je temeljni smisao države sadržan u tome da nas štiti od tuđeg nasilja i druge od našega, ali nam zauzvrat uzima velik dio slobode. Filmski mafijaš je netko tko na svoju ruku pravi državu u državi, u kojoj vladaju nekakvi arhetipski zakoni i pravila igre kojih se svi unutar famoznih "porodica" bespogovorno pridržavaju. Tako je onaj tko svoje blagostanje gradi na zločinu, okrutnom nasilju i zlorabbi onog najboljeg što je došlo s razvojem države,

njenih demokratskih zakona i pravnoga poretka, prometnut u idola i uzor svjedočeći time o perverzijama ugrađenima u same temelje onoga što zovemo moderna civilizacija.

### 8. Hammett i film noir

Gangsterski film koji se formirao tijekom 1930-ih funkcionirat će u sljedećem desetljeću kao kontekst unutar kojeg se uspostavila i definirala jedna njegova karakteristična podvrsta, već spominjani film noir. Taj francuski termin, kojim su se u akademskim krugovima označavali svi filmovi koji nemaju sretan kraj, postaje u Americi naziv isključivo gangsterskoga filma situiranog obično u velike gradove s tvrdо kuhanim tipizacijom likova, dijalozima i tematikom te karakterističnom plastičnošću u vizualizaciji. Francuski naziv žanra dolazi otuda što su taj stilski pravac prvi prepoznali francuski kritičari u filmovima koji su nakon Drugoga svjetskoga rata zatrpani europska kina. Vrijedi ovdje napomenuti da se, koliko god da je film noir detaljno i mnogostruko opisan u filmskim studijama, često zaboravlja jedan odlučujući utjecaj na formalno-plastičku dimenziju toga filmskoga stila koja je izravno naslijedena od njemačkoga filmskoga ekspresionizma iz 1920-



Prizor iz filma  
*Mršavko (The  
Thin Man,*  
*Woodbridge  
Strong Van  
Dyke, 1934)*

ih putem njemačkih filmskih autora izbjeglih u Hollywood pred nacizmom. Glavni autori žanra bili su Lang, Siodmak, Wilder, Preminger, Ulmer i drugi lijevo orijentirani umjetnici filma iz zemalja njemačkoga govornog područja kojima su se pridružili domicilni redatelji Huston, Ray, Hawks, Dassin i drugi. Film noir u suštini predstavlja njemački ekspresionistički film implementiran u američki socijalni i kulturni kontekst ili, drugim riječima, križanje ekspresionističkog filmskog stila s tvrdo kuhanom literaturom. Na formalnom planu crne filmove je karakterizirala upotreba kamere niskog ključa u svrhu kreiranja jakih kontrasta, atmosfera noći, mraka i sjenke, stvaranje jedne vrste grafičkog horora. Sadržajno su ti filmovi bili socijalnokritički trileri, kojih glavni likovi nisu bili ni dobri, ni heroji, već najčešće usamljenici koje su društvene nepravde odvele na stazu kriminala. Teme i priče tih filmova dolazile su izravno iz tvrdo kuhanog trilera, gdje je proza pisaca kao što su W. R. Burnett, Cornell Woolrich ili James M. Cain dala materijal za zapanjujuće velik broj naslova.

Iako statistika o prodanim kinoulaznicama pokazuje da je film noir u poslijeratnoj američkoj stvarnosti igrao minornu ulogu u

odnosu na mjuzikl ili komediju, kritičari su mu pripisali središnju ulogu upravo onoga filmskoga stila koji je perfektno artikulirao *Zeitgeist* Amerike iz 1940-ih s njenim "turobnim i pesimističnim raspoloženjem" (Chopra-Gant, 2006: 3). Doista, film noir je to doba obojio najrazličitijim nijansama crne boje.

Na pitanje je li tamu prouzročila zora ili sumrak, odgovor je dala budućnost.

Teško je stoga naći bolju definiciju film noir-a od one koju je dao Barry Norman:

*Osnova film noir-a je, naravno, tama, ali ne jednostavno tama koja se vidi, već tama u sadržaju, tama duše, ništa nije onako kako izgleda, nikome (...) ženama se ne može vjerovati, heroj je tvrd, ciničan, on je fatalist (...) u film noir-u, kako god priča završila, nema pravog sretnog kraja.*

(Norman, 1999: 20)

Sličnost između ovako opisanog film noir-a i Hammettove literature više je nego očita. Ovo ne vrijedi samo za film noir već i za triler i mušku melodramu uopće. James Naremore na primjer tvrdi: "Hammett je neizravno odgovoran za dva od najvažnijih filmskih ciklusa

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Myrna Loy  
i William  
Powell u filmu  
Mršavko (*The  
Thin Man,*  
*Woodbridge*  
*Strong Van  
Dyke, 1934*)

koji su se pojavili u razdoblju filmskih studija” (Naremore, 2008:63).

Iz današnje perspektive gledano, čini se da je Hammettov utjecaj na film bio mnogo više neizravan nego izravan. Doduše, napisao je više uspješnih scenarija, sve njegove knjige adaptirane su više puta, veliki glumci tumačili su njegove likove (Humphrey Bogart kao Sam Spade, Mary Astor kao Brigid O’Shaughnessy ili James Coburn kao Continental Op), čak mu se dogodilo da postigne golem komercijalni uspjeh (*Mršavko*). Međutim, Hammettov doprinos filmskoj umjetnosti sadržan je prije svega u tome što se temeljni elementi tvrdo kuhanog trilera pokazuju iznenađujuće vitalnim dramatskim i konstrukcijskim modelom koji se primjenjuje u literaturi i filmu pa se tako hemetovski filmovi pojavljuju u ciklusima u manje-više pravilnim vremenskim razmacima sve do suvremenog doba.

Filmovi u svakom od tih filmskih ciklusa sadrže osnovne karakteristike preuzete iz Hammettova djela; usamljeni, grubi, cinični i istodobno ranjivi heroj, *femme fatale* pristup u građenju ženskih likova i društvo impregnirano političkom korupcijom, socijalnim konfliktima i nepravdom kao uzrocima kriminala. Može se reći da taj model dominira američkim filmskim trilerom bez obzira na to je li riječ o filmovima o mafiji (*Utjerivač dugova – The Debt Collector*, Anthony Neilson, 1999; *Čast Prizzijevih – Prizzi’s Honor*, John Huston, 1985), melodrami koja se odigrava u podzemlju (*Bonnie i Clyde*, Arthur Penn, 1967; *Dillinger*, John Milius, 1973) ili pričama o individualcima koji uzimaju zakon u svoje ruke (*Taksist – Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976; *Prljavi Harry – Dirty Harry*, Don Siegel 1971; *Serpico*, Sidney Lumet, 1973), jer svaki od njih na svoj način pridonosi razvoju žanra, širi njegove granice iznova otkrivajući nova tematska područja.

Osobito zanimljiv ciklus javio se 1990-tih te se iz današnje perspektive gledano brojem tvrdo kuhanih filmova i njihovom kvalitetom čini kao revival te tradicije u novijim društve-

no-povijesnim okolnostima. Tada se, slično Hammettovoj, literatura jednog drugog velikog pisca u žanru – James Ellroya – pojavljuje kao jedan od glavnih inspiratora i generatora cijelog ciklusa.

Štoviše, tvrdo kuhan stil snažno je utjecao na stvaraoca ne samo knjiga, scenarija i filma već se prelio i u druge medije kakvi su videoigre (primjerice *Heavy Rain*, David Cage, 2010) ili druge formate kao što su tv-serije (npr. *Obitelj Soprano – The Sopranos*, David Chase, 1999–2007; Žica – *The Wire*, David Simon, 2002–08. ili *Pravi detektiv – True Detective*, Nic Pizzolatto, 2014–), što će dalje u tekstu ilustriратi primjerom tvrdo kuhanog stripa.

Konačno, već se negdje od 1960-ih stil širi u Europi, zahvaljujući dobrim dijelom autorima kakvi su primjerice Joseph Losey ili Jules Dassin, koji su kao žrtve ideoološkoga progona nad ljevičarskim intelektualcima u SAD-u izbjegli na Stari Kontinent s tvrdo kuhanom estetikom u duhovnoj prtljazi.

## 9. James Ellroy: Ijubavna priča grubog momka

U dokumentarcu *Demonski pas američkog trilera* (James Ellroy: *Demon Dog of American Crime Fiction*, Reinhard Jud, 1998) James Ellroy u jednoj izjavi opisuje svoj odnos prema filmu: “Filmovi su kao hamburgeri. Ja mogu jesti hamburger, ali ga ne cijenim.” Ove prezire riječi ipak djeluju kao uobičajena poza jer je Ellroy iz nekog vlastita razloga u svojim javnim nastupima uživao na sebe staviti masku klouna. On je, međutim, nedvojbeno još jedan pisac čije je djelo nerazdvojivo od hollywoodske tradicije i čije su knjige, stil i teme pod utjecajem filma u tolikoj mjeri da kritičari njegove romane s razlogom nazivaju “književni odgovor na film noir”. Ellroy još više ubrzava tempo i kreira jednu supertvrdo kuhanu verziju žanra u kojoj su opisi gotovo sasvim izbačeni, upotreba glagola svedena na minimum te je cijela priča najčešće dana kroz monologe ili dijaloge izrečene kratkim, odsječnim rečenicama, izgo-

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

vorenima kao kroz zube. Te kratke monološke i dijaloške replike, slične SMS-porukama, koje se katkad sastoje samo od jedne riječi, uz kratke rezove u montažno-narativnoj strukturi, osnovno su stilsko obilježe njegove proze.

Ne samo način pisanja već i Ellroyeva životna priča podsjećaju na Hammetta. Kao i u slučaju njegova velikog prethodnika, Ellroyeva je biografija nalik na napeti triler. Rodio se u "The Big Wrong Place" (Los Angeles) 1948. Kad je bio desetogodišnjak u nikad rasvijetljenom slučaju ubijena mu je majka. Rastao je s ocem alkoholičarom koji je radio kao sitni službenik kod mnogih hollywoodskih zvijezda. Kao tinejdžer postao je kriminalac, alkoholičar i narkoman. Nije imao još ni 30, a već je bio sasvim blizu smrti. Kao oblik terapije protiv alkoholizma i narkomanije preporučeno mu je da piše. U međuvremenu se zapošljava kao caddy, nosač i pomoćnik igračima golfa. Od 1981. objavljuje redovito, među ostalim i u *The New Black Mask*, pokušaju obnove mitskoga magazina. Nekoliko njegovih romana postiže veliki uspjeh u cijelom zapadnom svijetu (takvi su recimo *Bijeli jazz*, *Crna Dalija*, *Američki tabloid*, *L. A. povjerljivo* i njegov možda ponajbolji rad *Moja tamna mjesto*, fascinantna dokumentarna i autobiografska proza u kojoj opisuje privatnu istragu o smrti majke, koju je poveo 34 godine nakon ubojstva), što etablira njegovu poziciju najvećeg živog pisca trilera i najboljeg suvremenog hemetista.

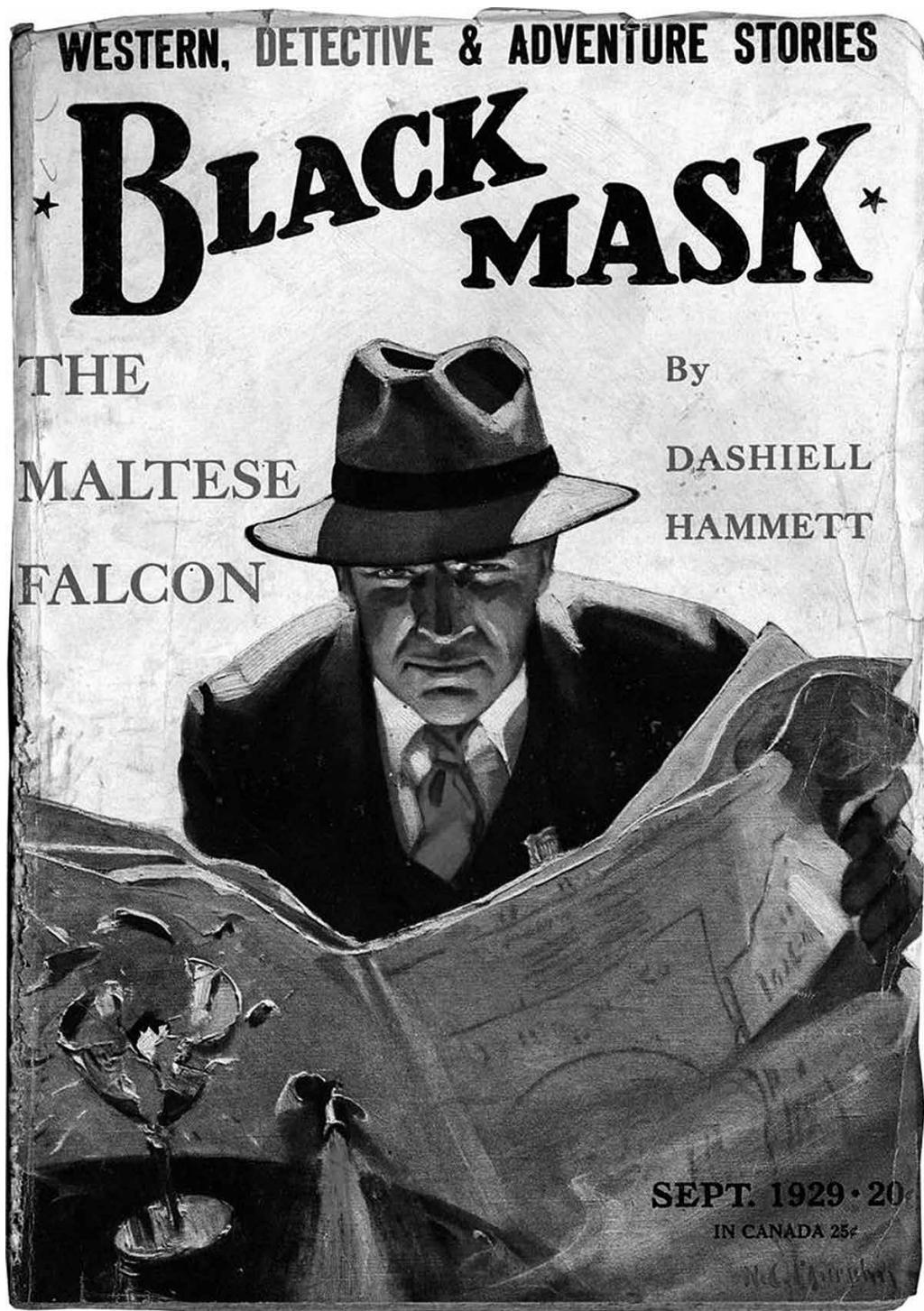
Ellroy ide korak dalje u razvoju žanra i mračnu stranu američkoga sna izlaže još razornijoj kritici. Pritom se koristi autentičnom dokumentacijom i većina njegovih likova u pravilu su postojeće osobe iz američke povijesti (kriminalci, političari, sindikalisti, čak američki predsjednici, bogati kapitalisti, slavne filmske zvijezde...). Povijesni su i događaji (Kuba, autentična umorstva, poznati skandali u Hollywoodu, antikomunistička hysterija...). Njemu ne pada na pamet prikrivati etničke animozitete prisutne u SAD-u ("Spokoj njegova duši iako je bio prokleti Nijemac" tipična je

Ellroyeva replika), on opisuje rasizam na krajnje neobičan način za američku literaturu, ne trudeći se biti politički korektan, efektno upotrebljavajući rasistički jezik. Na isti način on tretira homoseksualce koji su izloženi javnom preziru i policijskoj brutalnosti. Kriminal je često samo jedini preostali način preživljavanja ugroženih manjinskih grupa. Prema Ellroyevu opisu cijeli je sustav zasnovan na koristoljubljju kojega je kriminal samo drastični izraz, a pojmovi poput morala i vjere neka su vrsta dimne zavjese koja nikoga ne obvezuje ni na što ("Ja se držim deset Božjih zapovijedi kad god one ne štete biznisu", kaže mafijaški šef u romanu *L. A. povjerljivo*).

Ellroyeva pripadnost tradiciji tvrdo kuhanog trilera ("Volio bih pisati kao Dostojevski, Tolstoj ili Balzac, iako nikada nisam pročitao bilo što od tih momaka. Rastao sam uz Chandra i Hammetta", kaže u navedenom dokumentarcu) očituje se, naravno, i u objektivnoj metodi pisanja koju je Ellroy doveo do krajnjih granica. Njegova proza puna je dokumentarnih umetaka kakvi su, na primjer, izvodi iz novinskih članaka i dokumenata, tako da na prvi pogled (ali samo na prvi pogled) njegovi romani izgledaju kao da ih je pisao reporter. Likovi detektiva koji su, tipično za žanr, grubi i bezobzirni te su izgubili svaku iluziju o svojoj profesiji, ako su je ikada i imali. Tako, recimo, agent Kemper Boyd, glavni lik u *Američkom tabloidu* radi istodobno za J. Edgara Hoovera, Bobbyja Kennedyja, Jimmyja Hoffa i CIA-u. On to naziva *compartmentalization* budući da za svaku od tih, međusobno suprotstavljenih, strana radi maksimalno profesionalno. Kao i kod Hammetta, prvi i jedini razlog zbog kojeg elrojevski likovi uopće hvataju lopove jest što ništa drugo ne znaju raditi.

Ženski likovi su kod Ellroya još snažniji nego što je slučaj s klasičnim tipom *femme fatale*. Žene su samostalnije, pohlepnejše i egoističnije. Međutim, u modernom društvu u kojem se uloga žene radikalno promijenila fatalna je žena ranjiva jer njeno tijelo, ljepota i lukavstvo

PRILOZI ZA  
NASTAVU FILMA  
I MEDIJSKE  
KULTURE



MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Naslovica  
časopisa Black  
Mask



Prizor iz  
filma L. A.  
*Povjerljivo* (L.  
A. Confidential,  
Curtis Hanson,  
1997)

nisu više dovoljni u borbi za opstanak u iskvarrenom svijetu.

U gotovo svemu što je Ellroy napisao scenografiju pruža uvjerljivo rekonstruirani ikonički megalopolis L. A. predočen kao mozaik koji čine organizirani kriminal, žrtve surovih ubojstava, mučenja i silovanja koje se redaju kao na pokretnoj traci, policajci-rasisti koji lome kosti svojim obojenim zatvorenicima, uz sveopće licemjerje i korupciju u gornjim slojevima društva, uključujući tu i stanovnike poznatog zvjezdanog predgrađa Hollywooda.

Nije nimalo neobično da je Ellroyeva proza poslužila kao materijal ili inspiracija za cijeli niz filmskih djela, a među njima i jedno koje se može natjecati u konkurenciji za najbolji film žanra uopće – *L. A. Povjerljivo* (*L. A. Confidential*) iz 1997. Redatelj Curtis Hanson je napravio pravi izbor prigodom adaptiranja za film jednog tako kompleksnog djela kakvo je Ellroyeva rekonstrukcija Los Angelesa 1950-ih. Knjiga od više od 500 stranica pružala je Hansonu nebrojeno mnogo dramaturških linija i mogućnosti da na razne načine u film pretoci tu dramu o korupciji, zavjerama, rasizmu, narkomaniji i svim mogućim prljavštinama i perverzijama unutar policijskoga i političkoga

vrha, ali on se opredijelio u prvi plan staviti ljudav između glavnoga muškoga lika, klasičnog grubog momka Buda Whitea i luksuzne prostututke Lynn Bracken.

Kao i u nekim drugim Ellroyevim romanima (npr. Američki tabloid) priča se vrti oko trojice glavnih likova podjednake važnosti. Osim Buda Whitea, frustriranog kavгадžije koji, zbog zlosretne sudbine svoje majke, vodi privatni rat protiv svakoga tko loše postupa prema ženama, središnji likovi su i Ed Exley te Jack Vincennes koji, svaki zasebno, rade na istom slučaju. Exley je sin legendarnog policajca i ljigavi karijerist, čak cinkaroš, koji po svaku cijenu želi postići isto ono što i njegov otac i, ako je moguće, još više. Vincennes je klasični pokvarenjak, bivši alkoholičar i sadašnji šminker koji prodaje policijske tajne žutim novinama *Hush Hush* i uz to novac zarađuje kao konzultant tv-serije iz policijskoga života. Hanson se odlučuje težište ipak staviti na lik Whitea, sirovog i pomalo prgljupog snagatora.

Sve počinje brutalnom pljačkom u restoranu Nite Owl, nakon koje ostaje šest trupla. Krvoproljeće se događa iste, božićne večeri u kojoj je nekoliko meksičkih zatvorenika dobito teške, rasistički motivirane batine od pripit-

tih policajaca. Interna istraga o tom “kravom Božiću” vodi k centru izuzetno dobro organizirane pornografske industrije i prostitucije, sa ženama koje su se podvrgnule plastičnim operacijama kako bi sličile na filmske zvijezde. Istraga, međutim, otkriva mnogo više, nešto što je opasno za život trojice policajaca: zavjeru u kojoj sudjeluje politička krema Los Angelesa i koja je povezana s jednim davnim, bestijalnim ubojstvom djeteta, koje je možda počinio Exleyev legendarni otac (ovaj segment pripovijesti izostavljen je iz filmske adaptacije). Kada postane jasno da policijski šef nije nikakav zaštitnik zakona već brutalni ubojica, a tužitelj i budući senator ucijenjeni homoseksualac, te da doslovce ništa što okružuje Buda Whitea nije onako kako izgleda, on očajnički počinje tražiti oslonac na krajnje neočekivanom mjestu.

U atmosferi sveopće truleži i beznađa svim se prirodno kao jedini simpatični lik nameće profesionalna prostitutka Lynn Bracken (Kim Basinger u životnoj ulozi) koja svoj, za čistunce lažnog morala, nečasni posao barem radi pošteno – ona je prostitutka, svi ostali su kurve. Usprkos tomu što je njena uloga u knjizi nešto drugačija (prava *femme fatale* izvorno je Meksikanka Inez Soto, žrtva okrutnog silovanja koja se preobražava u vampa i zavodi Eda Exleya, nakon čega ga nagovara da ubije njene silovatelje), Lynn koja rutinski spava sa sredovječnim muškarcima, u stanju je isto to raditi sa zaljubljenim Whiteom iz zadovoljstva i time mu pružiti, ako ne baš romantičnu ljubav, a ono barem utjehu, jedinu koja se u tako ocrtanom svijetu može naći. Njihov je odnos dan uglavnom kroz brilljantne hemetovske dijaloge, poput onoga kada na optužbu zaljubljenog Whitea da je “tog jutra spaval s pola tuceta muškaraca”, Bracken odgovara: “Ustvari, bila su samo dvojica.”

*L. A. Povjerljivo* je film koji na simboličnoj razini zatvara veliki krug koji je počeo s Hammettovim *Malteškim sokolom*, kao da su se Sam Spade i Brigid O’Shaughnessy ponovo sreli i počeli ispočetka u obnovljenoj ver-

ziji. Tako je to filmsko remek-djelo istodobno zatvorilo krug i otvorilo žanr prema novom stoljeću koje se u doba njegove premijere neumitno primicalo.

## 10. 1990-e i renesansa tvrdog kuhanog trilera

Film *L. A. Povjerljivo* snimljen je na vrhuncu Clintonove ere koju karakterizira totalna dominacija Amerike u svijetu, u doba kada se još uvijek sa svih strana, putem globalnih elektroničkih medija jednako kao i s najbučnijih političkih govornica, dokazivalo da je svijet konačno pronašao najbolji društveni model, čega je pouzdana potvrda bila navodna totalna kapitulacija nekada moćnog neprijateljskog ideološkog sustava. *L. A. Povjerljivo* publiku je vratio u prošlost, u doba kada je Amerikom vladalo mnogo manje samopouzdanja i samozađovoljstva, već i zbog toga što su tada postojala dva međusobno suprotstavljena bloka, a ishod njihove utakmice još je uvijek bio neizvjestan. Umjesto glorifikacije “pobjedničkog” liberalno-kapitalističkoga sustava, taj i cijeli niz drugih filmova sustav su izložili razornoj kritici, osobito inzistirajući na tome da je njegova temeljna komponenta – nasilje.

Brutalni ljudi-zvijeri, monstruoznim zločinima i zavjere, prljava politika koja u sprezi s kriminalom u potpunosti kontrolira društvo dominirali su, vidjeli smo, ekranima i mnogo prije 1990-ih. Tako se primjerice *Francuska veza* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) otvara sekvencom u kojoj glavni junak, detektiv Popay iz očiglednih rasističkih pobuda isprebjija jednog crnca nazivajući ga najpoigrdnijim imenima. Nadalje, pokretačka energija naslovnoga lika iz filma *Prljavi Harry* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) iskonska je mržnja, ne samo prema razbojnicima već i prema onima koji su omogućili njihovo postojanje itd. No, filmovi koji, baveći se fenomenom kriminala, zapravo deglorificiraju društvo u kojem su nastali još od Hammettova doba nisi bili tako kvalitetni i mnogobrojni kao 1990-ih, potvrđujući

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

da svojevrsni hemetizam u postupku, oblikovanje likova, izbor tema i stila ne prestaje biti aktualan unutar američke, u modernom svijetu apsolutno dominantne, filmske produkcije.

Početak toga filmskoga desetljeća obilježio je Hannibal Lecter, superiorni intelektualac i pasionirani ljudozder iz filma *Kad jaganci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), tako da se moglo učiniti kako glavni tokovi trilera, umjesto gangsterskoga firma, skreću u smjeru neke vrste "neohičkovskog" križanca krimića i horora. Hannibal se pojavljuje kao sjajna ilustracija mračne i moćne strane društva čiji nam konačni trijumf nad dobrom izgleda tako normalan i logičan u doba teških zločina u Vukovaru, Sarajevu, Srebrenici ili kasnije u Ruandi, što je, za svakog tko je želio vidjeti, bio jasan znak da nešto s "perfektnim" svijetom nastalim nakon sloma komunizma debelo nije u redu.

Ništa manje uvjerljiva nije bila ni Hannibalova replika – serijski ubojica John Doe inspiriran Biblijom i spisima Tome Akvinskoga iz filma *Sedam* (*Seven*, 1995) Davida Finchera. "Pozitivci" i zaštitnici zakona u oba filma, utjelovljeni u likovima krhke studentice iz *Jaganjaca* (Jodie Foster) i neurotičnog žutokljunog policajca pristiglog u veliki grad iz provincije (Brad Pitt) slabili su i naivni protivnici sila zla upravo u onolikoj mjeri koliko je to potrebno da ovi filmovi postignu uvjerljivost autentičnog simbola epohe u kojoj su nastali, doba kada su događaji poput bombardiranja nebranjene gradova i masovnih pokolja postali uobičajena stvar, a "izvođači" tih radova kakvi su Radovan Karadžić ili Ratko Mladić zabilježili planetarnu medijsku slavu.

Na filmsko propitivanje stvarnog značenja pojmova dobra i zla ključno je utjecao i francuski redatelj Luc Besson, koji nakon niza uspjeha u domovini s filmovima snimljenima na francuskom snima i svoj prvi film na engleskom, s radnjom smještenom u Ameriku – *Leon profesionalac* (*Léon: The Professional*, 1994). Iako ubojicu Leona (u tumačenju Jeana Renoa)

vidimo u akciji kako sa savršenom beščutnošću ubija za novac, spremni smo mu pokloniti naše simpatije i razumijevanje. Njegov protivnik, stalno nafiksani "zaštitnik zakona" (u ovoj ulozi fascinantni Gary Oldman) utjelovljenje je takva zla u usporedbi s kojim nam se Leon pokazuje kao istinski pozitivac, u svoj relativnosti značenja toga pojma. Za Leona barem znamo zašto ubija – zbog novca. Drogirani policajac, međutim, ubija zbog uživanja u ubijanju. Iako, što je u priči motivirano, ne voli ljudi, Leon ipak nije sasvim izgubio osjećaj za ljubav – on je, ako ništa drugo, u stanju voljeti biljku u vazi i zaštititi djevojčicu iz susjedstva makar samo zato što ona još nije stigla odrasti, postati čovjek i razočarati ga. "Čuvar zakona i pravde", pak, spremjan je nemilosrdno pucati u sve što je ljubav (ma tko i što to bilo) ne zaboravljujući se prethodno podrugljivo isceriti u lice žrtvi. *Leon profesionalac* je, dakle, film u kojem gledatelj zna da će policajac ubiti dvanaestogodišnju djevojčicu ako ga u tom naumu ne spriječi okorjeli ubojica. Profesionalni ubojica kao jedini zaštitnik nevinog djeteta i profesionalni policajac kao njegov potencijalni ubojica! Usprkos tome, teško je vjerovati da se našao ma i jedan gledatelj kojem se ovaj film učinio neuvjerljivim. U odnosu na Bessonov radikalizam, čak i kritički filmovi o korupciji u policiji iz 1970-ih poput *Serpica* čine se tek kao oprezna i krajnje ograničena kritika društva.

U nizu zanimljivih gangsterskih filmova nastalih tijekom 1990-ih svakako se ističe i *Donnie Brasco* (1997) kojega redatelj Mike Newell uspijeva kreirati uvjerljivu priču o elementarnoj ljudskosti, moralu i istodobno na karakterističan način problematizirati odnos dobra i zla kao nešto sasvim nepostojano i ovisno o različitim životnim situacijama u kojima se svatko od nas ponekad zatekne. Glavni junak filma Joe Pistone (igra ga Johnny Depp) je stvarna osoba, agent FBI-a na osnovi čijeg je životopisa Paul Attanasio sačinio scenarij, koji se potkraj 1970-ih uspješno infiltrirao u mafijaške krugove zahvaljujući poznanstvu sa sitnim

mafijašem Leftyjem (još jedna sjajna kreacija Ala Pacina, glumca koji simbolizira gangsterski film na isti način kao što je John Wayne simbolizirao vestern). Tijekom šest godina u kojima je živio kao lažni kriminalac, Pistone je slao dragocjene informacije FBI-u na temelju kojih je policija izvela najuspješniju akciju protiv organiziranoga kriminala u povijesti. Problem oko kojeg se film koncentrirao jest sam Pistone koji je tijekom vremena u kojem je živio u podzemlju kao lažni Donnie Brasco potpuno zapustio obitelj i svoj bivši život, otkrivajući na svoje zaprepaštenje da su stvari kao što su čast, poštovanje ili lojalnost u svijetu podzemlja mnogo prisutnije nego na mjestu odakle je on došao. Pistoneovo prijateljstvo s Leftyjem postaje tako blisko da ga počinje mučiti dvojba oko ispravnosti cinkanja – nečega što se u njegovu novom društvu smatra najogavnijim postupkom. Nepisani, ali ljudski, zakoni prijateljstva dolaze tako u snažnu koliziju s čvrsto determiniranim regulama njegova profesionalnog zadatka, što Pistonea počinje razarati iznutra i on na vrhuncu filmske drame napravio ne zna na čijoj je strani – FBI-a ili svog prijatelja Leftya.

U istom je razdoblju veliko osvježenje žanra inicirao tamnoputi pisac Walter Mosley, još jedan značajni autor tvrdo kuhanе literaturе koji je svjetsku slavu stekao 1990-ih. Mosley ne samo da na vrlo radikalnan način<sup>13</sup> raskida s tradicijom nevidljivosti tamnoputog čovjeka u tvrdo kuhanom filmu već jednom od njih daje glavnu ulogu, dok zlo otvoreno i nedvosmisleno boji u – bijelo. Tako primjerice u knjizi *Neustrašivi Jones* (*Fearless Jones*) glavni junak Paris Minton opisuje svoje osjećaje iz doba Drugoga svjetskoga rata, potpuno relativizirajući neka ustaljena shvaćanja: “Ispred mene je bio bijeli čovjek koji govori njemački, a iza

mene bijeli čovjek koji govori engleski. Obojica su me željela vidjeti mrtvog.” Na drugom mjestu Mosley kroz usta svog junaka kaže i ovo: “Uvijek sam vjerovao da su više crnog naroda ubili oni koji su tvrdili da to čine u ime zakona nego oni koji su time kršili zakon. Dozvola za nošenje oružja policajcima je dozvola za ubijanje crnčuga”.

Središnje je Mosleyevu djelu kronika životna crnoga privatnoga detektiva po imenu Easy Rawlins, opisana u seriji romana s naslovima označenima određenom bojom koja simbolizira neku njegovu životnu fazu. Za filmsku verziju koju je producirao sam Mosley odabran je razdoblje iz Rawlinsove mladosti u Los Angelesu 1948., opisano u priči *Vrag u plavoj haljini*, koju je 1995. ekranizirao Carl Franklin (*Devil in a Blue Dress*) s Denzelom Washingtonom u glavnoj ulozi. U njoj Mosley daje sumornu sliku krajnje rasističke zemlje, kako je predknedijska Amerika predstavljena u tom sjajnom filmu.

Sigurno da navedena ostvarenja nisu jedino vrijedno što se unutar američkoga filma događalo tijekom toga desetljeća (nikako se ne smije zaboraviti, primjerice, majstorija *Privedite osumnjičene* – *The Usual Suspects*, Bryan Singer 1995 – savršeno modelirana intriga s originalnom kreacijom nadmoćnog negativca Keysera Söze ili *Cop Land* – *Zemlja policajaca*, James Mangold, 1997 – s priglupim i nagluhim detektivom kojeg igra Sylvester Stallone) što kriminalistički film generalno, a njegov tvrdo kuhan rukavac specifično, ističe kao najvažniji žanr cijele epohe. Posebno poglavje predstavljaju Martin Scorsese s remek-djelom *Dobri momci* (*Goodfellas*, 1990) i vrlo dobrim *Casinom* (1995), Quentin Tarantino s parodijama (*Pakleni šund* – *Pulp Fiction*, 1994. i *Jackie Brown*, 1997), Brian De Palma s kulnim filmom *Carlito* način

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**13** Tako Mosley u romanu *Black Betty* (1994) piše sljedeći dijalog:

“Tata!

Da?

Zašto crni ljudi ubijaju jedni druge?  
Vježbaju, sine.”

(*Carlito's Way*, 1993) i drugi koji upotpunjaju jedno veliko razdoblje žanra, koje ne samo da je usporedivo s njegovim zlatnim dobom 1940-ih već ga u ponečemu i nadmašuje.

Sljedeće će desetljeće, međutim, radikalno promijeniti politički ambijent u SAD-u, što neće ostati bez utjecaja na produkciju glavne struje. Nakon terorističkoga napada na New York 11. rujna 2001. SAD i kapitalizam uopće dobili su novog, globalnog neprijatelja koji je zamijenio komunizam, pa se tematski fokus ponovno preselio na međunarodni teren. Tip filmova koji tematizira tzv. sukob civilizacija, kakav je već 1994. najavio James Cameron kroz otvoreno rasističke *Istinite laži* (*True Lies*), u prvim će desetljećima 21. stoljeća snažno dominirati velikim ekranimi. Filmovi producirani u SAD-u, koji je u ovom stoljeću ratovao protiv više država nego u svojoj cjelokupnoj prethodnoj povijesti, bavit će se islamskim, uglavnom arapskim, neprijateljem (uočljivo zaobilazeći Saudijsku Arabiju, glavnog sponzora islamičkoga terorizma) u seriji filmova čija je tema tzv. rat protiv terorizma i američki intervencionizam u rasponu od njegove glorifikacije do nježne kritike (*Pad crnog jastreba* – *Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001; *Argo*, Ben Affleck, 2012; *Narednik James* – *The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008; *Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012; *Syriana*, Stephen Gaghan, 2005...). Tvrdo kuhanji triler će u stoljeću koje je u tijeku više djelovati iz drugoga plana ili se preseliti u druge filmske kulture, tv-serije i druge medije.

### 11. Tvrdo kuhanji strip

U posljednjih dvadesetak godina neuobičajene posjetitelje festivala stripa, kakav je primjerice Comic-Con u San Diegu ili u francuskome Angoulêmeu, mogla bi zbuniti njihova sličnost s festivalima filma. Aktivnost poslovnih ljudi u stripovskoj branši sve tamo od početka 1990-ih uglavnom je koncentrirana na prodaju filmskih prava jer je to postala manje-više jedina mogućnost da se na stripu

obrne ozbiljniji novac. Medij stripa, koji tradicionalno uživa niži kulturni status od filma ili književnosti, tek se u malobrojnim zemljama domogao istinski masovne publike među odrazom populacijom, dok se interes za strip kod dječje publike, nekada mnogobrojne, nakon pojave digitalnih medija sasvim izgubio. Kako, dakle, stripovi više nemaju veliku nakladu, put do uspjeha i zarade za producente stripa ide preko *pitchinga* za filmove i videoigre. Odavno tu nije riječ samo o stripovima tzv. superherojskoga žanra poput *Batmana*, *Spidermana*, *Supermana*, *Preachera*, *Daredevila* i drugih koji su svi odreda postali junaci visokobudžetnih filmova, već se ekraniziraju i autorski grafički romani kao što su oni nastali po scenarijima kultnog scenarista Alana Moorea (*Iz pakla – From Hell*, Albert Hughes, Allen Hughes, 2001; Čuvari – *Watchmen*, Zack Snyder, 2009; O za osvetu – *V for Vendetta*, James McTeigue, 2005) francusko-belgijskih i talijanskih artističkih albuma (*Adelin život – La vie d'Adele*, Abdellatif Kechiche, 2013; *Perzopolis* – *Persepolis*, Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007; *Rabinova mačka – Le Chat du Rabbin*, Antoine Delesvaux, Joann Sfar, 2011...).

Takvo intenzivno srastanje filma i stripa pogodovalo je daljem razvoju tvrdo kuhanog stripa, inače prisutnog već od 1930-ih, s artističkim usponima koji su apsolutno usporedivi s onima u filmu ili književnosti.

Iako je sam Hammett bio najizravnije uključen u adaptaciju tvrdo kuhanog žanra u strip, najzaslužniji za njegov nastanak bio je Chester Gould, autor stripa *Dick Tracy* koji je počeo izlaziti 13. kolovoza 1932. Već 1945. RKO Radio Pictures počeo je produkciju pedesetminutnih filmskih serijala s ovim likom koji će se poslije na malom i velikom ekrusu pojavljivati bezbroj puta. Upravo je Gould sa svojim idiosinkrasijskim crtežom, literarnom maštovitošću te nevjerojatnim bogatstvom varijacija u kreiranju likova položio temelje modernog stripa koji se uskoro počinje objavljivati u svezicima, kakvi su primjerice bili *Detective Comics*,



Prizor iz filma  
*Poljubac  
smrti* (Kiss Me  
Deadly, Robert  
Aldrich, 1955)

čime se taj medij osamostalio u odnosu na dnevni tisak, uz istodobno otvaranje novih, neslućenih izražajnih mogućnosti.

Golem uspjeh tvrdo kuhanog detektiva u crtanoj formi naveo je glavnog konkurenta Williama Randolpha Hearsta da upravo Dashiellu Hammettu ponudi vrtoglavi honorar od 500 dolara tjedno (Gravet, 2008: 8), što će zbog Hammettova načina života i presahnute inspiracije biti posljednji rad koji je uspio dovršiti. U stripu se međutim dosta izgubilo od tvrdo kuhane kvalitete jer su sarkastični dijalozi razvodnjeni, budući da je mjesto radnje s cestе prebačeno u ambijent visokoga društva, dok su se priče uglavnom bavile preljubom, borbom za naslijede i sličnim temama karakterističima za žanr majstora detektiva. Možemo pretpostaviti da je to bio kompromis kojim se išlo na ruku Alexu Raymondu, čiji je tada još neizgrađeni crtački stil bio nalik na modne oglase s kojima je i započeo karijeru. U zreлом autorskom razdoblju Raymond će postati autorom možda najpoznatijeg stripovskoga majstora detektiva Ripa Kirbyja.

Tvrdo kuhani strip usprkos snažnoj cenzuri kojoj je bio izložen, naročito od 1954.

kroz instaliranje institucije The Comics Code Authority s kojom su konzervativne snage pokušale medij osuditi na smrt, ipak je uspio preživjeti. Osobit doprinos razvoju žanra dao je Mickey Spillane, antialkoholičar i Jehovin svjedok, koji je kreirao najgrubljeg od svih grubih momaka Mikea Hammera (prvobitno Mike Danger), blasfemičnog alkoholičara i ženomrsca, koji je u fikcijski život krenuo iz stripa. Spillane je, naime, počeo karijeru kao stripovski scenarist, radeci među ostalim u Marvelu, da bi svoj glavni lik postupno prebacio na film (prvi put u *Poljupcu smrti* – *Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955), televiziju i književnost, postavši jedan od najvažnijih promotora izdavanja romana u džepnom formatu.

Pod Spillaneovim skutima izrast će i nevjerojatno plodni scenarist i pisac Max Allan Collins koji je u profesionalne vode uplivao upravo surađujući na scenarijima za *Dicka Tracyja*. Collins je neka vrsta moderne verzije Hammetta, s više pisanja i manje alkohola, koji baš kao i njegov veliki prethodnik i uzor osim proze redovito isporučuje scenarije za strip i pokretne slike. Poput Hammettovih, i njegovi likovi su ambivalentni i nesigurni te su im glav-

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Put do  
uništenja (Road  
to Perdition,  
Sam Mendes,  
2002)

ne karakteristike prepoznatljive ljudske slabosti. Ono što je Collins unaprijedio u velikom broju stripova koje je kreirao jesu ženski likovi koji su izvrsno prostudirani i kompleksni. Tako je stvorio jednu od prvi tvrdo kuhanih detektivki ženskoga spola Ms. Tree, koja se osim s kriminalcima bori i s vlastitom trudnoćom, klimakterijem i lošom savješću zbog pogrešnih odluka te je izravna preteča među ostalim i lika Marge u filmu *Fargo* (1996) braće Coen.

Pa ipak, iako se Ms. Tree pojavljuje u 75 epizoda stripa i jednom romanu (*Dearly Beloved*, 2007), Collinsov najambiciozniji tvrdo kuhan strip nastao je 1990-ih i ostvaren je kroz uspješnu suradnji s crtačem Richardom Piersom Raynerom. Strip *Put do uništenja* (*Road to Perdition*), premijerno objavljen 1998., od početka je bio namijenjen ekranizaciji, što je odredilo tip vizualizacije i layouta koji je Rayner primijenio. U skladu sa zahtjevom trenutka, strip se doima kao vrlo detaljna knjiga snimanja budućega filma, čemu pridonosi fotografiski realizam u crtežu te česta primjena filmskih izražajnih sredstava i postupaka, kakav je primjerice dvostruka ekspozicija.

U ovom se ambicioznom djelu Collins vraća rekonstrukciji hemetovske Amerike iz doba prohibicije, prostoru i vremenu koje se svojim mračnim tonovima prepoznaće kao

doba kada su američki ideali definitivno izdani, i mitskom gradu Chicagu. Većina likova povijesne su osobe kao Al Capone, Bill Gable ili Eliot Ness, smještene u ambijent stvarnih događaja kakvi su palež broda kasina Quinlan. Ono u što Collins ulaže najviše stvaralačkog napora jest kreacija glavnoga lika, grubog i nemilosrdnog profesionalnog ubojice Michaela O'Sullivanu starijeg, poznatog po nadimku Andeo smrti. O'Sullivan je frustrirani grubijan koji vodi svoj privatni rat protiv sviju koji su umiješani u ubojstvo njegove supruge i mlađega sina. Za razliku od standardnog pripovjedačkog postupka koji se često zasniva na unutarnjim monoložima detektiva ili gangstera, ovdje je priča isprijevijedana iz perspektive jedinoga preživjelog člana obitelji, starijega sina Michaela mlađeg koji obožava svog oca usprkos njegovoj profesiji.

Da je Collins prošao školu tvrdo kuhanog pisanja najbolje se vidi iz izbrušenih, krajnjih nesentimentalnih dijaloga između oca i sina ("I don't want to go to hell, pappa." "This is hell, Michael." – "Ne želim ići u pakao, tata." "Ovo je pakao, Michael."), kao i tipično oporim satirično-kritičkim digresijama ("What if a policeman comes?" "There are no police in Chicago... just killers in blue uniforms." – "Što ako dođe policijac?" "Nema policije u Chicagu... samo ubojice u plavim uniformama.").

Nažalost, u filmskoj verziji (*Road to Perdition*, 2012) koju je režirao tada svježe etablirani A redatelj Sam Mendes, priča je prilično "holivudizirana", dakle umekšana tako da je dosta važnih sastojaka koji stvaraju atmosferu stripa naprsto izbrisano. Osobito neadekvatan bio je Mendesov izbor glavne uloge jer je Tom Hanks lik Andela smrti tumačio malodrušno i "gnjecavo", pri čemu se izgubilo dosta od uvjerljivosti i snage središnjega lika, pogotovo kada ga se usporedi s maestralnim likom mafijaškog šefa u izvedbi ostarijelog Paula Newmana. Osim toga, film je suviše stiliziran, što je bio problem i u filmskoj verziji *Dicka Tracyja* u verziji Warrena Beattyja (1990), nastaloj na samom početku toga velikog desetljeća američkoga trilera.

Zanimljivo je ovdje spomenuti da je u razdoblju krize naklade stripovskih izdanja iz 1990-ih došlo do kreativne obnove i unapređenja stripa, čemu je pridonijela povezanost s tvrdo kuhanim modelom, pa su upravo tada nastali neki od najoriginalnijih dometa u povijesti toga medija. Spomenuti Alan Moore je primjerice napravio pravu revoluciju svojim hibridnim strukturiranjem stripovske pripovijesti, djelujući često unutar spekulativne fikcije, a baveći se i paralelnim povijestima. Naravno, smisao analiziranja prošlosti nalazi se uvijek u preispitivanju sadašnjosti. Ta vrsta literature stoga je duboko politizirana i cilj joj je da u stvarno postojecoj povijesti razobliči mistifikacije, zavjere i iskrivljenu sliku svijeta koja se nameće masama putem propagande, masmedijskih laži, nasilja i rata. Na tom mjestu ta se spekulativna fikcija dodiruje s tvrdo kuhanim žanrom pa je Alan Moore u svom remek-djelu *Čuvari* (*Watchmen*) iz 1987., ostvarenom u suradnji s briljantnim crtačem Davidom Gibbonsom, primijenio dosta hemetovskog stila, što je prilično vjerno preneseno na filmski ekran u istoimenom filmu Zacka Snydera iz 2009.

Čuvari su skupina mladih avanturista koja, inspirirana stripovima o *Supermanu* i *Batmanu*, 1939. osniva grupu superheroja koji

kao tajni specijalci američke vlade pod kodnim nazivom Čuvari pomažu da se sruši Sovjetski Savez i da SAD pobijedi u Vijetnamu. Oni usput ubiju Kennedyja, reportere Woodwarda i Bernsteina prije nego ovi otkriju aferu Watergate i omoguće Nixonu da postane doživotni predsjednik SAD-a. Priča počinje policijskom istragom o ubojstvu jednog od sada ostarjelih i umirovljenih Čuvara po imenu Komedijaš. Kao glavni lik stripa funkcionira Rorschach, jedini iz grupe koji je nastavio djelatnost nakon što su superheroji zabranjeni. Rorschach je nasilni psihopat odjeven u mantil iz 1930-ih i s maskom na kojoj se mijenjaju fleke nalik na slavnog Rorschachov test. Njegov se dnevnik i pseudopoemija stalno citiraju u stripu u kojem do izražaja dolazi Moorev literarni stil, očito nastao pod utjecajem proučavanja tvrdo kuhanе literature.

Stvaralač koji se u odnosu na Moorea nalazi na suprotnom, desnom političkom polu je Frank Miller, čija serija crtanih romana pod zajedničkim naslovom *Grad grijeha* (*Sin City*) predstavlja pokušaj dovođenja tvrdo kuhanog izraza do rubnih granica. Uprizoreni svijet u tom festivalu nasilja prožet je atmosferom beznađa, raspadom moralnog sistema koji su nadomjestili ledeni cinizam i gruba neosjećajnost u mračnim gradovima nalik na nepregledne urbane pustinje. *Grad grijeha* je, naravno, ekraniziran (*Sin City*, Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, 2005), ali suviše doslovno i pod prevelikim utjecajem izvornog autora te se doima više kao animatik za neki budući film nego li kao dovršeno filmsko djelo.

## 12. Tvrdo kuhanji žanr kao uvozni proizvod

Kao kolateralna šteta proganjanja komunističkih vještica iz 1950-ih pali su mnogi istaknuti hollywoodski djelatnici, među njima i mnogobrojni scenaristi tvrdo kuhanе literature i redatelji film noir-a. Neki od njih bit će prisiljeni emigrirati i djelovanje nastaviti unutar drugih filmskih kultura koje će obogatiti svojim iskustvom i poznavanjem tvrdo kuha-

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

ne tradicije. Možda najistaknutiji među njima bio je Jules Dassin koji je karijeru počeo 1940-ih asistirajući nikomu drugom do engleskom emigrantu po imenu Alfred Hitchcock. Od Hitchcocka će Dassin naučiti najvažniju lekciju: film je prije i iznad svega vizualni medij i zvuk je u službi što veće uvjerljivosti i snage slike. Sklonost kreiranju filmske strukture u kojoj slika dominira nad riječu i zvukom obilježe je svih Dassinovih filmova. Status kulturnog redatelja zasluzio je naturalističkim prikazivanjem nasilja i najbrutalnijeg kriminala, kao i time što je bio jedan od prvih filmskih autora uopće koji se usudio ostaviti studio i izaći s kamерom na gradske ulice, snimajući tako među ostalim *Goli grad* (*The Naked City*, 1948), ili otići u stvarni zatvor gdje je snimio film *Gruba sila* (*Brute Force*, 1947). No, na stazi njegove karijere nenadano se ispriječila nepremostiva barijera zvana senator McCarthy i antikomunistička čistka u SAD-u iz 1950-ih, kada je organizirana politička ljevica u toj zemlji praktički izbrisana i nikada više nije obnovljena. Malo zbog svojih političkih uvjerenja, a još više zbog zavisti svoje neposredne okoline, Dassin biva prokazan kao komunist nakon što ga kolega Edward Dmytryk cinka pred Odborom za suzbijanje protuameričkih aktivnosti. Da izbjegne hapšenje, emigriра u London gdje prvo snima danas nedvojbeni klasik film noir *Noć i grad* (*Night and the City*, 1950), za koji od ranije ima ugovor. U Londonu Dassin ostaje pet godina u kojima doslovce skapava od gladi jer su moćni američki distributeri zaprijetili europskim producentima da će biti uništeni omoguće li mu snimiti bilo što.

Da bi preživio, Dassin se seli u Pariz gdje snima *Rififi kod ljudi* (*Du rififi chez les hommes*, 1955), iako je scenarij smatrao glupavim i prejednostavnim te ga u normalnoj situaciji ne bi uopće razmatrao. Priča o banditima koji opljačkaju banku, samo da bi drugi banditi opljačkali njih i potom se svi međusobno poubijali viđena je ranije mnogo puta na velikom ekranu. Stoga se Dassin odlučio potpuno zanemariti tekst i napraviti film zasnovan isključivo na

vizualnom pripovijedanju i atmosferi film noira. Tako je primjerice briljantno inscenirana atmosfera noćnoga kluba u sceni s pjesmom iz naslova, a cijelih 32 minute filma bez ijedne riječi, u kojima Dassin minuciozno rekonstruira pljačku, čine ovaj film jednim od vrhunaca klasične filmske režije. *Rififi* je djelo kojim je tvrdo kuhani film definitivno presađen u Europu te će mnogi značajni europski filmski stvaraoci, poput Truffauta, njegova načela primijeniti u svom radu.

Obično se baš Francuska i Velika Britanija uzimaju kao dvije europske kinematografije u kojima se tvrdo kuhani film uspješno udomio i integrirao, a rjeđe se ističu slučajevi Poljske, Italije i osobito Švedske.

Dobar primjer tvrdo kuhane tradicije prilagodene poljskom kulturno-povijesnom ambijentu jest *Kuća zla* (*Dom zły*, 2009) autora Wojciecha Smarzowskija, remake klasičnog film noir-a *Poštar uvijek zvoni dvaput* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), ali s primjesama utjecaja jednog od modernijih uspješnika žanra – *Farga* braće Coen. U tom filmu, kojega se radnja paralelno odvija 1982. i 1978, likovi toliko piju da bi se kao podnaslov filma komotno moglo navesti da mu je tema to kako je alkohol uništio socijalizam. U prvoj od dvije paralelne narativne linije nalazimo se u nekoj poljskoj zabiti na planini Bieszczady prekrivenoj snijegom gdje pratimo grupu policijaca koja istražuje slučaj ubojstva star četiri godine. Druga linija je introspektivno pomačnuta u prošlost, gdje fokusni lik, palikuća i propalica Edward Środoń (izvrsni glumac koji tumači taj lik zove se Arkadiusz Jakubik) priča svoju verziju onoga što se dogodilo 1978, kada je u požaru za koji njega optužuju stradalio dvoje ljudi. Środoń je poljoprivredni tehničar koji je proživio osobnu tragediju, smrt supruge koju je redatelj sjajno predocio: ona padne i umre baš kao ptica – i nema je više. Nakon nekoliko godina u kojima je samo pio Środoń dobiva posao u državnoj zadruzi na Bieszczady gdje susreće Zdzisława, službeno poljoprivred-



Prizor iz filma  
*Rififi kod ljudi*  
(*Du rififi chez les hommes*,  
Jules Dassin,  
1955)

nika, a ustvari ilegalnog proizvođača votke za ruske vojнике iz obližnje baze, i njegovu mnogo mlađu ženu Boženu. Njih dvojica se zapiju i razgaljeni votkom otkriju jedan drugomu da imaju skriveni novac koji bi mogli uložiti u zajednički biznis. Međutim, pri prvim zracima trijeznosti obojica odluče onoga drugoga ubiti i ukraсти mu novac, što se u brutalnom krešendu završi velikim požarom u kojem Božena i Zdzislaw izgore.

Četiri godine kasnije Edwardu je policija ušla u trag i u zimskom ambijentu odvija se drama koja ima jasnu političku pozadinu. Mroz, jedan od malobrojnih nekorumpiranih i koliko-toliko trijeznih policajaca, pokušava rekonstruirati cijeli događaj i poslati Edwarda na robiju, ali u to se umiješa politika koja palikuću želi osloboditi i povjeriti mu važan zadatak. Naime, sindikat Solidarność je već dobrano uzdrmao stabilnost komunističkoga režima koji pokušava kompromitirati taj radnički pokret šaljući okorjele kriminalce da se učlane u njega i moralno ga rasture iznutra.

Smarzowski je tipičan poljski majstor realizma i usporedba na prvu loptu s Wajdom neizbjegna je. Film je tako uvjerljiv da se gotovo može osjetiti smrad alkohola koji likovi nesmiljeno ispijaju i koji ih uništava, od prikaza čega i publika postaje opijena osjećajem bespomoćnosti. Punih dvanaest godina trebalo je Smarzowskom da realizira ovaj projekt. Zbog autentičnosti scene su snimane usred stvarnog mraza i pod stvarnom, a ne umjetnom kišom, čime redatelj podsjeća na jednog drugog velemajstora filmskoga realizma – Kurosawu.

Kuća zla funkcioniра kao metafora za socijalističku Poljsku koju Smarzowski vidi kao mračni zatvor u kojem caruju pohlepa, korupcija, izdaja najsvetijih ideaala i temeljnih moralnih principa za šaku zlota. Apsurd tzv. socijalizma sadržan je u tome što su ljudi bili gramzivi ondje su darežljivost i odricanje bili uvjet bez kojeg sustav koji je sebe samodopadno zvao socijalističkim nije mogao opstati.

Novo tisućljeće donijelo je i određenu deromantizaciju i demitolizaciju mafije i

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Kuća zla (Dom zły, Wojciech Smarzowski, 2009)

gangstera. Ono što je vrijedno i doista novo u megauspješnoj tv-seriji *Obitelj Soprano* jest da su mafijaši i njihove obitelji prikazani kao brutalni ubojice, lukavi varalice i u osnovi bijednici, kakav je i središnji lik serije Tony Soprano. U demitologizaciji mafije i mafijaša još je dalje otisao pobjednik Cannesa i službeno najbolji europski film u 2008. *Gomorra* Mattea Garronea, nastao na osnovi istoimene hit-knjige Roberta Saviana. U svojim tekstovima i javnim nastupima taj od mafije na smrt osuđeni pisac ističe kako mafijaši nisu nikakvi heroji, još manje plemeniti buntovnici, već barebe koje se danas bave svim i svačim, od šverca cementom i brašnom do opskrbe gorivom. Mafijaši prema Savianu nisu ni ljudi siromašnog podrijetla, već su obrazovanjem liječnici, inženjeri i psiholozi – oni su danas klasa poduzetnika koja obrće milijarde eura. O njihovoj beskrupuloznosti najbolje govori činjenica, koja je ujedno i središnja tema knjige i filma *Gomorra*, da je jug Italije potpuno zatrovan atomskim i drugim opasnim otpadom te je to danas područje s najvećim brojem oboljelih od raka u svijetu.

Birajući postupak kojim će ekranizirati Savianovu dokumentarnu prozu, Garrone se opredijelio za neku vrstu neo-neorealizma na vizualnom planu i mozaičku naraciju s velikim

brojem likova. Cilj mu je vjerojatno bio postići osjećaj autentičnosti kakav je prisutan u knjizi. Film vrví od naizgled nepovezanih scena u kojima vidimo kineske radnike kako na crno rade u jednoj talijanskoj ilegalnoj tvornici tekstila, afričke izbjeglice koji prodaju drogu, napušteni kamenolom koji mafijaši zatravljaju atomskim otpadom, cijelu jednu otrovanu šumu u kojoj je svako drvo pougljenjeno, sirotinju koja prodaje vlastitu jalovu zemlju za odlagalište otpada, kravave obračune među kriminalcima, itd. I sve to snimljeno distanciranim kamerom koju kao ni bilo koga drugoga nije briga za ono što snima – sirotinju i izbjeglice. S obzirom na bogatu povijest žanra, Garrone se obilato služi filmofilskim digresijama kao u slučaju dva dječaka koji izgovaraju napamet naučene replike iz novije verzije *Lica s ožiljkom* (*Scarface*, Brian De Palma, 1983) dok odjeveni samo u gaćice manijački pucaju iz automatskih pušaka. *Gomorra* je zahtjevan film koji je vrlo teško pratiti i traži iznimno strpljivo gledatelja koji na kraju ne zna koliko mu je strpljenje nagrađeno i nije li se ova priča mogla bolje izvesti s klasičnijim pripovjedačkim postupkom i fokusiranjem likovima.

No, filmu, a pogotovo knjizi, ne može se odreći hrabrost u progovaranju o nekima od najvećih zala ljudskoga roda – nasilju, pohlepi i nepravdi kao središnjim gradivnim elemen-

timu društvenog sustava koji sebe samodopadno naziva "liberalnim i slobodnim", onako kako se u Kući zla razobličeni sustav lažno predstavljao kao socijalistički.

### 13. Skandinavski moralni triler

Negdje na pola puta između ova dva pola nalazi se tradicija nastala u Švedskoj, zemlji poznatoj po originalnom pokušaju kombiniranja boljih dijelova socijalizma i kapitalizma, što je svoj izraz dobilo u društvenom eksperimentu poznatom pod nazivom Folkhemmet (narodni dom). Glavna ideja narodnog doma na kojoj se temelji švedski model jest da društvo u kojima vlada građanski moral i građanska svijest imaju uspjeha i u ekonomskom i kulturnome razvoju.

Iz razvoja švedskoga trilera poslije Drugoga svjetskoga rata, kako ga među ostalim u svojoj doktorskoj disertaciji prezentira Daniel Brodén, može se iščitati razvojna tendencija od jedne vrste majstora detektiva pa do umekšane verzije tvrdo kuhanog trilera. Ta vrsta trilera, kojoj možemo pridodati prefiks "švedski" ili "skandinavski" jer se razvila u cijelu školu s mnogo autora u Norveškoj, Danskoj, Finskoj i na Islandu koji dijele zajedničku estetiku i svjetonazor, izraz je svojevrsnog razočaranja u koncept narodnoga doma. Model se naime u posljednjim desetljećima prošlog stoljeća počeo pretvarati u vlastitu suprotnost u trenutku u kojem je zemlja, uključujući i kreatora ideje o narodnome domu – Socijaldemokratsku stranku, nesmiljeno klizila udesno i pritom bila opterećena špijunском paranojom (strah od ruske podmornice), prešućenim političkim prevarama i sofisticiranim kriminalom u visokim krugovima, te nikad razriješenim atentatom na Olofa Palmea i neshvatljivo zataškanim

ubojsvom švedske ministricе vanjskih poslova Anne Lindh,<sup>14</sup> skandalom koji su švedski mediji "ubili šutnjom". Rezultat je u svakom slučaju taj da triler u Švedskoj ima status i čitanost usporedive s onima u SAD-u ili Britaniji te autore koji uživaju enormnu popularnost, bilo da je riječ o piscima fikcije majstora detektiva (Stieg Trenter), policijske istrage (Maj Sjöwall i Per Wahlöö) ili takvima koji su tvrdo kuhanu estetiku prilagodili švedskom socijalnom ambijentu (Henning Mankell). Naravno, literarni triler imao je od početka svoju filmsku inačicu u djelima redatelja kakvi su Hasse Ekman, Arne Mattsson, Bo Widerberg ili Kjell Sundvall.

Svojevrsna je ironija da su knjige Stiega Larssona iz njegove trilogije *Millenium* postigle daleko najveći međunarodni uspjeh, jer zbog znatno niže literarne kvalitete od najboljih djela skandinavskoga trilera one taj fenomen ne predstavljaju u pravome svjetlu. Iako je vladao zanatom pisanja, imao znanja iz područja digitalne tehnologije, matematike, medicine, tajnih službi, no prije svega kao dugogodišnji angažirani novinar uvjerljivo opisivao promiskuitetne relacije, dvoličnost i zakulisne igre u švedskome društvu, Larsson ipak nije bio pisac ranga Mankella. Njegova proza pretrpana je u knjigama i filmovima davno prožvakanim klišejima (po milijarditi put čitamo o ocu koji je silovao kćerku) da bi, recimo u drugome dijelu trilogije *Djevojka koja se igrala s vatrom*, inteligencija čitatelja bila žestoko ponižena – djevojka Lisbeth Salander, inače teška 40 kg, s tri metka u sebi i zakopana tri metra u zemlju, ustaje iz groba i ubije svog oca, bivšeg agenta sovjetskih tajnih službi, kojeg štiti gorostasan profesionalni ubojica, težak 170 kg, neosjetljiv na bol, inače njen polubrat.

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLIJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**14** Da podsjetimo: godine 2003. je atentator Mijajlo Mijajlović, kako je to kasnije dokazano na sudu – hladnokrvno i s predumišljajem, usred bijela dana ubio švedsku ministricu vanjskih poslova, ali to nije proglašeno terorizmom. Naprotiv, istu večer su u specijalnoj emisiji najgledanije švedske televizije

novinari i urednici ubojici dijagnosticirali mentalnu bolest (on je "čuo neke glasove"), što je u sukobu s glavnim novinarskim i pravnim načelima. Prije suđenja se, naime, ne može nikoga proglašiti krivim, ali ni osloboediti krvnje.

Ni značajan profesionalni napor, ni visoka proračunska sredstva švedske i američke filmske verzije *Milleniuma*, ni španjolska stri-povska verzija nisu se znacajnije izdigli iznad rutinske akcijske zabave.

Jedan drugi švedski pisac krimića Jens Lapidus, koji je nakon 2006. i svog romana *Laka lova* (*Snabba cash*) postao švedska književna zvijezda i čije su knjige ekrанизirane ekspresnom brzinom, nastojao je izravno aplicirati tvrdo kuhanu tradiciju u švedski ambijent. U tome, kao i drugome romanu *Nemoj zajebati* (*Aldrig fucka upp*) ili stripu *Ulični rat 145* (*Gängkrig 145*), koji je po njegovu scenariju vješto nacrtao Peter Bergting, Lapidus se suočio s ključnim problemom transfera tvrdo kuhanog modela u neameričke kulture. Naime, ono što zvuči dobro na engleskome i što je realistično u ambijentu američkoga megalopolisa, toj središnjoj ikoni moderne zapadnjачke civilizacije, preneseno u druge jezike i druge sredine lako može stvoriti dojam blesavosti i naive. Tako primjerice scene koje se odvijaju u umivenoj i čistoj *Tunnelbani* (stockholmskoj podzemnoj željeznicu) nikako ne mogu imati jednaku snagu i uvjerljivost kao one koje se događaju u zapanjenim i opasnim mjestima kakva su *Underground* iz Millerovog *Grada grijeha* ili predgrađa Ellroyeva *Grada palih anđela*, da spomenem samo ta dva očigledna Lapidusova idola.

Da bi ipak stvorio tvrde, cinične gangsterske likove u švedskom ambijentu, Lapidus je posegnuo za strancima. Ono što je pritom također posudio od Ellroya jest odnos prema rasizmu bez ikakva moraliziranja i političke korektnosti: najveći broj kriminalaca su stranci, a rasizam je prisutan na svim društvenim razinama. Lapidus izlaže kritici švedsku policiju koja pasivno promatra "unutarnje obraćune među kriminalnim elementima", koje ne samo da ne pokušava sprječiti već im se i cinično raduje. Ti "kriminalni elementi" ovdje su dvije bande, jedna sastavljena od stranaca iz arapskih zemalja, a druga od razbojnika koji podrijetlo vuku iz bivše Jugoslavije. Nažalost,

Lapidus od Millera i Ellroya nije naučio kako se gradi suvisla priča, originalan zaplet, uzbudjenje i susret sa zanimljivim likovima pa kod njega sve vrvi od stereotipa, klišea i simplificiranog dualizma. Lapidusu pritom ne pomaze ni to što je po zanimanju odvjetnik i očito raspolaže s mnogo insajderskih informacija o bandama iz švedskih geto-predgrađa, jer to je statistika riješenih slučajeva i sitnog kriminala.

Akteri pravog velikog kriminala pripadnici su najviših društvenih slojeva, oni čiji se debeli računi nalaze u bankama na Kajmanskim otocima, i njihovi slučajevi uglavnom se ne nalaze u statistikama, jer ih policija i mediji rijetko otvaraju.

Švedskoga pisca Henninga Mankella buduće će studije vjerojatno potvrditi kao tvorca trećeg ogranka tvrdo kuhanog trilera. Mankell, kao i drugi skandinavski autori koji su djelovali na njegovu tragu, stvorili su neku vrstu "moralnog trilera" u kojem se središnji konflikt ne gradi između snaga zakona na jednoj strani i klasične mafije ili ubojica iz koristoljublja na drugoj, već na temelju fašizma, rasizma, ksenofobije, seksizma i sličnih devijacija koje društvu više nisu suprotstavljene, već su u njega kancerogeno integrirane. Budući da je dobar dio života proveo u Africi, Mankell je postao još svjesniji i osjetljiviji na globalnu povezanost modernog organiziranog kriminala i zakulisnih političkih igara, kao i njihovih posljedica na svakodnevni život. Za Mankella glavni kriminalci nisu iznudivači dugova podrijetlom iz Čilea ili šverceri cigareta iz Srbije, već grabežljivci duboko ukorijenjeni u strukture moći, koji zgrču milijune na prevarama, pljačkama i manipulacijama te su u svojim rukama koncentrirali toliku moć da su ljudima oduzeli svijest kako je nešto drugo osim sebičnosti i grabeži uopće moguće.

Mankellov detektiv, inspektor Wallander više nije cinični grubijan, već od prekomjernog rada pregorjeli policajac, usamljenik kome se privatni život raspao u skladu s jednim od najvećih društvenih problema suvremenog šved-



Lovci (*Jägarna*,  
Kjell Sundvall,  
1996)

skog društva, masovnim razvodima i raspadom tradicionalne obitelji koji su izazvani i previsokim zahtjevima posla. Njegovi protivnici nisu samo kriminalci već i kolege-karijeristi i oportunisti koji manje-više otvoreno sabotiraju svaki pokušaj da uđe u trag stvarnim počiniteljima najtežih zločina u društvu. U cijelih dvanaest romana Mankell daje Wallanderovu fikcijsku biografiju u kojoj čitatelj kronološki prati njegove probleme i istodobne turbulentne promjene u društvu, uspon sofisticiranog kriminala s kojim se taj policajac idealist hvata u klinč.

Od 1994. i prve epizode televizijske serije saga o inspektoru Wallanderu postiže kvantitetom i kvalitetom takav uspjeh na malom i velikom ekranu kakvom nema pandana u kriminalističkome žanru europskoga kontinenta. U prvim serijama i filmovima Wallandera je glumio izvrsni švedski glumac Rolf Lassgård, kreiravši kanon za tumačenje lika. Zbog velikog broja epizoda i filmova Wallandera su glumili i Lennart Jähkel, Krister Henriksson, Gustaf Skarsgård (kao mladi Wallander), te engleski karakterni glumac i redatelj Kenneth Branagh u iznenadjujuće uspjeloj britanskoj verziji, absolutno usporedivoj s najboljim švedskim televizijskim i filmskim ostvarenjima.

Najcjelovitije filmsko djelo skandinavskoga trilera ipak nije neki od filmova iz serije o Wallanderu, već film *Lovci* (*Jägarna*) koji je 1996. po originalnom scenariju režirao Kjell Sundvall. Već u izboru Lassgårda za nositelja glavne uloge Sundvall film kodira kao valandrovski, postavljajući u središte kriminalističke drame lik u čijem se životu mijesaju obiteljski konflikti, problemi na radnome mjestu i oni izazvani općim kriminalom i društvenim turbulentcijama. Riječ je o policajcu iz velikog grada koji se nakon grube pogreške u službi vraća u rodnu provinciju gdje, brzo će shvatiti, vlada rutinski rasizam prema ilegalnim emigrantima, ljudima bez novca, takvima koje se može silovati, premlaćivati i ubijati bez posljedica, jer je serija bestijalnih zločina duboko skrivena ispod zavjere šutnje u kojoj participira cijelo društvo. Premoreni detektiv idealist jedini je koji nastoji slijediti zakonska i moralna načela – čak i kada otkrije da je u zločine najizravnije umiješan njegov brat. Efektna filmska metafora nedvosmisleno govorci o narodnome domu kao lijepoj laži za koju se svi prave da postoji, živeći istodobno dvostrukе i trostrukе živote u stvarnosti koja se svakim danom sve više udaljava od papirnatih načela švedskoga modela pravde i demokracije.

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
USAMLJENI  
DETEKTIV  
U SVIJETU  
POHLEPE I LAŽI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

#### LITERATURA

- Brodén, Daniel**, 2008, *Folkhemmets skuggbilder – En kulturanalytisk genrestudie av svensk kriminalfiktion i film och TV*, doktorska disertacija, Stockholm: Sveučilište Gothenburg
- Chandler, Raymond**, 1950, "The Simple Art of Murder", <<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>>, posjet 6. ožujka 2016.
- Chandler, Raymond**, 1998, *Mordets enkla konst*, Stockholm: Janus
- Chopra-Gant, Mike**, 2006, *Hollywood Genres and Post-War America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, New York i London: I. B. Tauris
- Christopher, Nicholas**, 2010, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, New York: Simon & Schuster
- Clarens, Carlos**, 1980, *Crime Movies*, London: Da Capo Press
- Collin, Max Allan**, 1998, *Road to Perdition*, New York: Paradox Press
- ComicszFilm**, <[www.comics2film.com](http://www.comics2film.com)>, posjet 6. ožujka 2016.
- Ellroy, James**, 1993, *Los Angeles konfidentiellt*, Stockholm: Bra Böcker
- Ellroy, James**, 1995, *En Amerikansk myt*, Stockholm: Bra Böcker
- Ellroy, James**, 1996, *My Dark Places*, New York: Vintage Books
- Ellroy, James**, 2007, "The poet of collision", *The Guardian*, 29. rujna, <<http://www.theguardian.com/books/2007/sep/29/crime.fiction>>, posjet 6. ožujka 2016.
- Everson, William K.**, 1972, *The Detective in Film*, New Jersey: The Citadel Press
- Fox, Terry Curtis**, 1984, "City Knights", *Film Comment*, god. 20, br. 5, rujan – listopad, str. 30–39.
- Glover, D.**, 1979, "Sociology and The Thriller: The Case of Dashiell Hammett", *Sociological Review*, br. 27.1, veljača, str. 21–40.
- Gravett, Paul (ur.)**, 2008, *The Mammoth Book of Best Crime Comics*, London: Constable & Robinson / Running Press
- Hammett, Dashiell**, 1978, *The Glass Key*, London: Lythway Press
- Hammett, Dashiell**, 1977, *The Maltese Falcon*, London: Book Club Associates
- Hammett, Dashiell**, 1968, *Röd Skörd*, Stockholm: PAN/Norstedt
- Hammett, Dashiell**, 1966, *The Dashiell Hammett Story Omnibus*, London: Cassell
- Hiney, Tom; MacShane, Frank (ur.)**, 2000, *The Raymond Chandler Papers: Selected Letters and Nonfiction 1909–1959*, New York: Grove Press
- Johnson, Diane**, 1983 (1987), *The Life of Dashiell Hammett*, London: Picador / Random House / Fawcett Columbine
- Mankell, Henning**, 2004, *Djup*, Stockholm: Leopard
- Naremore, James**, 2008, *More Than a Night: Film Noir in its Context*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press
- Norman, Barry**, 1987, *Talking Pictures: Story of Hollywood*, London: Hodder & Stoughton Ltd.
- Norman, Barry**, 1999, *100 Best Films of The Century*, London: Chapman's Publishers
- Porter, Dennis**, 1981, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven: Yale University Press
- Rabinowitz, Peter J.**, 1985, "The Turn of The Glass Key: Popular Fiction as Reading Strategy", *Critical Inquiry*, god. 11, br. 3, ožujak, str. 418–431.
- Symons, Julian**, 1985, *Dashiell Hammett*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich
- Warshow, Robert**, 1948, "The Gangster as a Tragic Hero", <<http://davidlavry.net/courses/Gangster/warshow.htm>>, posjet 6. ožujka 2016.
- Wexman, Virginia Wright**, 1975, "The Transfer from One Medium to Another: The Maltese Falcon from Fiction to Film", *The Library Quarterly*, god. 45, br. 1, kolovoz, str. 46–55.
- Worpole, Ken**, 1983, *Dockers and Detectives: Popular Reading, Popular Writing*, London: Verso

# Janko Heidl

## Kronika

2015.

### **28. 11.-04. 12. Korčula, Pelješac**

Održani su drugi međunarodni Korčula krosmedija Lab i Pelješka medijska akademija za mlade, kao završnice ovogodišnjeg programa platforme Digital-ExchangeCroatia01 – DECroo1, koja djeluje u Hrvatskoj 13 godina. Glavna tema Laba bila je krosmedijska produkcija i novi modeli interaktivnog, nelinearnog pripovijedanja u umjetničkom stvaralaštvu i dokumentaristički, kroz koju su odabrani polaznici, uz međunarodne mentore, radili na kreiranju eksperimentalno-dokumentarističke krosmedijske priče o životu na otoku. Rezidenti i mentori bili su fotograf Stanko Abadžić, scenarist, pisac i producent Krishna Stott, ilustrator i putopisac Pablo lentile te multimedijalska umjetnica i producentica Helena Bulaja Madunić. Radionički dio krosmedijske akademije za mlade započeo je u rujnu 2015. u francuskom Saint-Étienneu, a prošireni program DECroo1 nastavio se održavati na relaciji Zagreb, Korčula, Račićće, Vrnik, Lumbarda, Viganj, Orebic, Trpanj.

### **01. 12. Zagreb**

U kinu Tuškanac, program Kratki utorak ugostio je "Vizualni kolegij" na kojem su prikazani novi filmovi Sergeja Loznice (*Staro židovsko groblje*), Joséa Luisa Guerina (*Safir iz Saint Louisa*) i Loisa Patiña (*Noć u kojoj nema razdaljine*).

### **03. 12. Osijek**

U OŠ Ljudevita Gaja održana je radionica "Animirani film kao sredstvo izražavanja i poticanja različitosti".

### **03.-04. 12. Sisak**

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održana je 10. revija dokumentarnog filma Fibula. Najboljim filmom proglašena je *Priča o Balkanu* Marina Buljša, a na-gradu publike dobila je *Voda do grla* Daniela Pavlića.

### **04. 12. Split**

Projekcijom filma *O Cercu* Antónia da Cunha Tellesa započeo je kraći ciklus "Cinema Novo Portugal".

### **03.-09. 12. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održan je ciklus slovenskog filma, održan povodom 20. godišnjice Slovenskog filmskog centra.

### **04.-06. 12. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je radionica "Anidox Adriatic", usmjerenja na animirane dokumentarne filmove, a namijenjena profesionalcima s polja animacije i dokumentarizma. Sudjelovali su hrvatski i inozemni sineasti, među inima producentica Vanja Andrijević, redatelj i producent Nenad Puhovski, selektorica animiranog programa festivala DOK Leipzig Annegret Richter, autor animiranih filmova Bastien Dubois te skladatelj i majstor zvuka Andrea Martignoni.

### **05. 12. Zagreb**

U Dokukinu KIC estonska je sveučilišna profesorica, redateljica i producentica Marianne Kaat održala predavanje na temu izgradnje lika i rada s protagonistima. Predavanje je održano u sklopu edukativnoga programa "U fokusu – izgradnja lika u dokumentarnome filmu", u organizaciji kolektiva Fade In.

### **05. 12. Zagreb**

U Galeriji Greta održan je program "Anarhofilm/ Antifilm/Alternativni film – filmski eksperimenti u Jugoslaviji", prvi u nizu od tri seminara posvećena istraživanju jugoslavenske eksperimentalno-filmske i kinoklupske proizvodnje. Sudjelovali su filmolozi i povjesničari filma Aleksandra Sekulić, Vanja Obad i Petra Belc, a prikazan je i niz filmova.

### **07. 12. Tjumenj, Rusija**

Igramo se priče: *Cvrčak i mrav* Marine Andree Škop osvojio je nagradu za najbolji kratkometražni animirani film na 2. međunarodnom filmskom festivalu Zero Plus (30. 11.-06. 12.). Predsjednik međunarodnog žirija za kratkometražne filmove bio je hrvatski redatelj Silvije Petranović.

### **07. 12. Rijeka**

Mini Art-kino, novi filmski prostor (24 mesta) smješten nedaleko od Art-kina Croatia, svečano je otvoren uz projekcije hrvatskih kratkih filmova *Zvjerka* Daine Oniunas-Pusić i *Piknik* Jure Pavlovića, uz Pavlovićevu nazočnost. Mini Art-kino djeluje pod okriljem Art-kina, javne ustanove u kulturi.

### **07.-12. 12. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je ciklus suvremenog španjolskog filma.

### **07.-13. 12. Zagreb, Rijeka**

U kinu Europa u Zagrebu i u Art-kinu Croatia u Rijeci (10.-13. 12.) održan je 13. Human Rights Film Festival, pod egidom "Bez doma". Zagrebački popratni programi (04.-15. 12.), održani i u klubovima Mama, Booksa i Močvara, u dvorani biblioteke SKD Prosvjeta

te u kinu Tuškanac ponudili su dodatne filmske projekcije, seminare, diskusije, tribine, okrugle stolove i izložbu. Između ostalog i seminar "the gastarbajters" (Mama i Tuškanac) u koncepciji Borisa Budena, s predavanjem "Celuloidna Sedma republika: Motiv gastarbjatera u jugoslavenskom igranom filmu" Nebojše Jovanovića i gostovanjem Želimira Žilnika, uz projekciju njegovih filmova. Promovirana je i knjiga *Filmus – priče o filmu* Slobodana Šijana te je održana projekcija njegovih eksperimentalnih filmova, uz načinost autora.

#### **08.-12. 12. Beograd, Srbija**

Na Alternative film/video 2015 – Festivalu novog filma i videa, održanom u Domu kulture Studentski grad prikazana je retrospektiva filmova Mihovila Pansinija te prikazan dokumentarni film *Brodovi ne pristaju* Milana Bukovca, a postavljena je i izložba "Pansini, GEFF i mi" Diane Nenadić i Željka Serdarevića. U natjecateljskom programu prikazani su filmovi *As Long as I Live* Liliane Resnick i *Knifer in Motion* Željka Radivoja, u retrospektivnom A.D.A.M. Vladislava Kneževića, a u pratećem *Martinac* Zdravka Mustaća.

#### **08. 12. 2015.-24. 01. 2016. Zagreb**

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je izložba "Bulevar sumraka" Jagode Kaloper na kojoj je predstavljena serija njenih novih video radova *Bulevar sumraka*.

#### **10. 12. Pula**

U Klubu Pulske filmske tvornice prikazan je program kratkometražnih filmova s 47. revije hrvatskog filmskog stvaralaštva, održane u Karlovcu 13.-15. 11.

#### **10.-13. 12. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, pod vodstvom filmske autorice Lichun Tseng, u organizaciji Klubviziće SC, održana je filmska radionica "GUAN (opservacija, perceptivnost)", usmjerena na rad i snimanje c/b 16 mm filmom. Prikazan je i program filmova realiziranih u nizozemskom laboratoriju Filmwerkplaats.

#### **12. 12. Berlin, Njemačka**

Kratki igrani film *Piknik* redatelja Jure Pavlovića, u produkciji Sekvence, osvojio je Europsku filmsku nagradu za najbolji europski kratkometražni film 2015.

#### **16.-23. 12. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazana je retrospektiva filmova Orsona Wellesa, čime je obilježena stota godišnjica njegova rođenja.

#### **16.-20. 12. Rijeka**

U Art-kinu Croatia prikazana je retrospektiva filmova argentinskog redatelja Pabla Trapera.

#### **17. 12. Bukurešt, Rumunjska**

Održan je Forum deskova Kreativne Europe – ureda MEDIA Rumunjske i Hrvatske na kojem su predstavnici hrvatske i rumunjske kinematografije – proizvodnjskog i organizacijskog profila – razmjenili iskustva suradnje između zemalja niskoga proizvodnjskog kapaciteta.

#### **18. 12. Zagreb**

Hrvatska radiotelevizija (HRT) i Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) potpisali su Ugovor o uređenju međusobnih odnosa, kojim se precizno uređuje izdvajanje HRT-a za financiranje audiovizualnih djelatnosti. Sporazum su u ime HRT-a potpisali glavni ravnatelj Goran Radman, a u ime HAVC-a ravnatelj Hrvoje Hribar. Sporazumom su uklonjene različite tehničke, normativne i finansijske nejasnoće koje su pratile suradnju HRT-a i HAVC-a. Ugovorom se namiruju sve obveze HRT-a prema HAVC-u za 2014. i 2015. godinu, a HRT će zahvaljujući sporazumu ići na međunarodnu scenu kao koproducent međunarodnih serija i kao korisnik međunarodnih sredstava te postati korisnikom europskoga medijskoga fonda.

#### **18. 12. Zagreb**

U kino dvorani Zajednice tehničke kulture održana je 11. revija filma kratke forme "60 sekundi hrvatskog filma". U kategoriji jednominutnog filma najboljim je proglašen rad *Slavonija 2014* Miroslava Ružića, a u novoj kategoriji filmova do četiri minute pobijedio je animirani *Hermit Jane Fantov*.

#### **18. 12.-21. 12. Zagreb, Split, Rijeka, Osijek, Pakrac...**

U dvadeset i pet kina (zatvorenih i otvorenih) u devetnaest gradova širom Hrvatske – Zagrebu, Splitu, Rijeci, Osijeku, Pakracu, Sisku, Kutini, Velikoj Gorici, Varaždinu, Puli, Čakovcu, Novskoj, Sinju, Zaboku, Koprivnici, Samoboru, Daruvaru, Dubrovniku, Svetom Ivanu Zelini – održan je treći Maraton kratkometražnog filma, kojim se povodom najkraćeg dana u godini slavi kratka filmska forma. Maraton kratkometražnih filmova odvija se paralelno u 13 zemalja diljem Europe.

#### **19. 12. Bourg-Saint-Maurice, Francuska**

Islandsko-dansko-hrvatski film *Vrapci* Rúnara Rúnarssona osvojio je Kristalnu strijelu za najbolji film, nagradu za najboljeg glumca (Atli Óskar Fjalarsson), najbolju kameru (Sophia Olsson) i posebnu Press nagradu na 7. festivalu europskog filma *Les Arcs* u francuskim Alpama (12.-19. 12.). U natjecateljskom

programu kratkometražnog filma konkurirali su *Piknik Jure Pavlovića* i manjinska hrvatska koprodukcija *Majka Otta Kylmäläe*, a u pratećem programu *Hauteur* prikazani su *Zvizdan Dalibora Matanića* i nizozemsко-hrvatska koprodukcija *Full Contact* Davida Verbeeka.

#### **21. 12. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazan je izbor filmova s 23. hrvatskog festivala jednominutnih filmova.

#### **23. 12. Prag, Češka**

Dokumentarni film *Goli Tihe K. Gudac* odabran je za prikazivanje u sklopu internetskog događaja "Najbolje iz 2015." ("We are bringing you the best of 2015") u organizaciji inicijative Doc Alliance. Filmovi su bili dostupni za gledanje do 3. siječnja 2016.

#### **24.-29. 02. Rijeka**

U Art-kinu Croatia prikazan je ciklus filmova Orsona Wellesa, čime je obilježena stota godišnjica njegova rođenja.

#### **24. 12. Zagreb**

Žiri Hrvatske udruge filmskih snimatelja godišnju je nagradu Nikola Tanhofer za najbolji snimateljski rad u području dugometražnih formi za 2014. dodijelio Dariku Drinovcu za film *Simon čudotvorac* Petra Oreškovića, snimljen u 3D, odnosno stereoskopskoj tehnici.

#### **24. 12. Zagreb**

Objavljen je izvještaj Hrvatskog audiovizualnog centra nazvan "Pregled filmske 2015: Hrvatska kinematografija (u zemlji i svijetu)". Posrijedi je pregledna rekapitulacija postignuća hrvatske kinematografije u protekljoj godini u kojoj, između ostaloga, stoji da je u 2015. devedeset šest hrvatskih filmova prikazano na sedamdeset međunarodnih festivala na kojima su osvojili četrdesetak nagrada.

Najveći festivalski i međunarodni uspjesi su: nagrada u programu "Izvjestan pogled" ("Un certain regard") 68. filmskog festivala u Cannesu (13.-24. 5.) *Zvizdanu* Dalibora Matanića; nagrada za najbolji kratki film programa "Horizonti" ("Orizzonti") 72. filmskog festivala u Veneciji (2.-12. 9.) *Belladonni* Dubravke Turić; Europska filmska nagrada (12. 12. Berlin) za najbolji europski kratki film *Pikniku* Jure Pavlovića.

U 2015. dovršeno je i javno prikazano petnaest dugometražnih igralih filmova, od kojih je dvanaest sufincirano kroz javne pozive HAVC-a, od čega je šest manjinskih koprodukcija. Završeno je i javno prikazano devet dugometražnih dokumentarnih te osamdeset devet kratkometražnih (animiranih, dokumentarnih, eksperimentalnih i igralih) filmova.

U raznim oblicima distribucije bilo je jedanaest dugometražnih igralih i pet dokumentarnih filmova te osam manjinskih koprodukcija, za koje je kupljeno nešto manje od 80 000 ulaznica. Najgledaniji hrvatski film godine u domaćoj distribuciji je *Zvizdan* Dalibora Matanića i produkciji Kinorame s 42 815 gledatelja. Drugi najgledaniji naslov *Život je truba* Antonija Nuića u produkciji Propeler Filma, u vrijeme izdavanja još uvijek pred kino-publikom, pogledalo je 9 537 gledatelja, a na trećem je mjestu debitantski film *Ti mene nosiš* u režiji Ivone Juke i produkciji 4 Filma s 8 050 gledatelja.

U 2015. putem HAVC-a dogovoren je i realizirano deset međunarodnih projekata koji su ostvarili prava na mjere poticanja ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela. Za ukupno 492 snimajuća dana u Hrvatskoj, spomenuti projekti potrošili su 166.984.748,86 kuna na hrvatske proizvode i usluge, u ukupnoj vrijednosti potpore od 32.058.147,96 kuna. Riječ je o dvije televizijske serije, dva televizijska filma u nastavcima te šest igralih filmova.

Istaknuto je kako lokalna potrošnja projekata potaknuta Programom poticaja raste iz godine u godinu. Ulaganje od 42.043.745,00 kuna u razdoblju od 2012.-2015. generiralo je ukupni prihod od 332.454.906,13 kuna od inozemnih produkcija koje su, potaknute povratom od 20 % od uloženog, kao lokaciju snimanja odabrale upravo Hrvatsku.

Za snimanje u Hrvatskoj su se u 2015. odlučili: *Iskopina (Dig)*, II. dio, američka TV serija produčijske kuće NBC/Universal; *Obožavatelj (Fan)*, indijski igrali film redatelja Maneesha Sharma; *Granice zločina (Crossing Lines)*, 3. sezona, TV serija njemačke produčijske kuće Tandem Productions za Canal Plus; *Uzvodno rijekom (En amont du fleuve)*, belgijski igrali film redateljice Marion Hänsel, *Jezero (The Lake)* – francuski film u režiji Stevena Qualea i produkciji EuropaCorp Luca Besson; *Trilogija o Winnetouu*, njemački TV film u tri dijela za RTL, redatelja Philippa Stözlza; *Chris the Swiss*, švicarsko-hrvatski, animirano-dokumentarni film redateljice Anje Kofmel; *Odiseja (L'Odyssée)*, francuski biografski film o Jacquesu Cousteauu redatelja Jérômea Sallea; njemački TV film detekcije *Mordkommission Split I, II*, produčijske kuće Constantin Television za ARD; i *Kad se moj otac pretvorio u grm (Toen mijn Vader een Struik werd)*, nizozemsko-hrvatski dječji film redateljice Nicole van Kilsdonk.

Nakon osnivanja Kino mreže – Udruge nezavisnih kinoprikazivača u studenom 2014., ovu je godinu obilježio početak njezinog sistematičnog funkcioniranja. Kino mreža trenutno broji trideset dva člana (trideset sedam kina) iz dvadeset sedam gradova, Udrugom predsjeda Hrvoje Laurenta, dopredsjednik je Josip Nakić Alfirević. Članstvo u mreži omogućava

kinoprikazivačima lakšu međusobnu komunikaciju, razmjenu znanja i iskustava na nacionalnoj razini, ali i prepoznatljivost tzv. malih kina koja sada "pod istim krovom" imaju olakšan pristup javnosti, veću prepoznatljivost i otvorena vrata k izgrađivanju posebnosti. Na inicijativu HAVC-a grupa građana Splita pokrenula je projekt zajedničkog programiranja i oglašavanja splitskih neovisnih kino ekrana, pripremivši se tako za novu, ambicioznu kino sezunu 2016. Očekuje se dovršetak neovisnih kina u Zadru i Šibeniku, dva važna hrvatska grada, u kojima u ovom trenutku ne postoji prostor za sustavno prikazivanje kulturno vrijednih filmskih djela.

#### **28. 12. Zagreb**

Bolesno Hrvoja Mabića proglašen je najboljim hrvatskim dokumentarnim filmom 2015. u izboru uredništva hrvatskog portala dokumentarni.net.

#### **31. 12. Osijek, Zagreb, Rijeka, Varaždin, Zabok, Korčula...**

Počelo je repertoарno prikazivanje filma *Narodni heroj Ljiljan Vidić Ivan-Gorana Viteza*. Svečana pretpremijera održana je 28. 12. u osječkom Kinu Urania, a svečane premijere 29. 12. u zagrebačkom CineStaru u Branimir Centru te 31. 12. u riječkom Art-kinu Croatia i varaždinskom Kinu Galerija.

#### **31. 12. Zagreb**

U kinu Tuškanac organiziran je film(ofil)ski doček Nove godine nazvan "Silvestrovo kao na filmu – veličanstveni filmski anarhisti". Prikazane su komedije *Pačja juha* Lea McCareyja i *Ljubav i smrt* Woodyja Allena.

## **2016.**

#### **04.-09. 01. Split**

U MKC-Kino Klub-Beton kinu Doma mladih održana je filmska radionica "Frooom" Bacača sjenki, za djecu od osam do četrnaest godina.

#### **04.-09. 01. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je program za srednjoškolce i osnovnoškolce "Nastava filmske umjetnosti", s filmskim radionicama i projekcijama, u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza.

#### **08. 01. Zagreb**

U kinu Tuškanac premijerno je prikazan dokumentarni film *Iskrice Željka Sarića*.

#### **08. 01. Split**

U Kino klubu Split je projekcijom *Trancea Michaela Almereye* otpočeo ciklus gotičkih filmova nazvan "Cinema Gothica".

#### **11. 01. Zagreb**

U kinu Europa održana je "Godišnja premijera Blankovih filmova", projekcija filmova nastalih pod producijskim i radioničkim okriljem udruge Blank\_filmски inkubator iz Zagreba.

#### **12. 01. Kopenhagen, Danska**

Tina Jesenković nominirana je za dansku nacionalnu godišnju filmsku nagradu Robert, kao autorica maske za film *Itsi Bitsi Olea Christiana Madsena* nastao u dansko-hrvatskoj koprodukciji.

#### **13.-17. 01. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održani su Dani novog talijanskog filma.

#### **14. 01. Pula**

U Pulskoj filmskoj tvornici premijerno je prikazan dugometražniigrani film *Memoari slomljenog uma* Danila-Lole Ilića.

#### **17. 01. London, UK**

Film *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* Hane Jušić osvojio je nagradu za najbolji međunarodni film na 13. festivalu kratkometražnog filma u Londonu (08.-17. 01.). U natjecateljskom programu eksperimentalnih filmova konkurirao je *When nothing never happens* Leone Kadijević.

#### **18. 01. Beograd**

Preminuo je filmski autor i kritičar Branko Vučićević (r. 1934).

#### **19. 01. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u ciklusu Kratki utorak, prikazan je program klasična istočnoeuropejskog animiranog filma ostvarenih između 1957. i 1974., autora Jiříja Trnke, Józsefa Neppa, Zdeněka Smetane i dr.

#### **19. 01. Rijeka**

Riječko Art- kino izvijestilo je da je 2015. bila godina rekordnog posjeta tom kinu, revitaliziranom i ponovo otvorenom 2008. Tijekom 2015. održano je 918 filmskih programa, od čega 846 dugometražnih i 72 programa kratkometražnih filmova te gotovo 100 ostalih programa poput koncerata, tribina, okruglih stolova, radionica za djecu... Publika je mogla birati između 242 dugometražna i 323 kratkometražna fil-

ma, a ukupan broj gledatelja bio je 34 814 (od čega 7 348 djece i mlađih u sklopu programa "Škola u kinu2), te još 4 500 korisnika ostalih programa što ukupno čini gotovo 40 000 posjetitelja. Dva najgledanija filma bila su *Zvizdan* Dalibora Matanića i *Život je truba* Antonia Nuića.

#### **20. 01. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je 1. večer animacije, s programom retrospektive grčkih animiranih filmova, a prema selekciji Vassilisa Kroustallisa (ASIFA Grčke). Program Večer animacije osmišljen je kao platforma za stjecanje novih poznanstava i jačanje zajednice animatora u Hrvatskoj, kao i prilika za upoznavanje profesionalaca, studenata i ljubitelja animacije. Večeri animacije prigoda su i za učlanjenje u ASIFA-u. U siječnju je objavljeno i da je Vesna Dovniković šesti put zaredom izabrana za glavnu tajnicu ASIFA-e, Međunarodne asocijacije animiranog filma.

#### **20.-27. 01. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus novog švedskog filma.

#### **21. 01. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike, prikazan je program klasičnih i suvremenih kratkih (eksperimentalnih) filmova, autora Ante Babaje, Vlade Kristla, Josipa Žuvana i dr.

#### **21.-24. 01. Zagreb**

U Dokukinu KIC prikazan je izbor filmova sa 16. širokobriješkog Mediteran Film Festivala.

#### **22. 01. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra održana je premijera kratkog igranog filma *E, moj Luka* Dominika Čovića.

#### **23. 01. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra prikazani su eksperimentalni program beogradskog nezavisnog filmskog laboratorija Kino Pleme te program zvučnih improvizacija za kratke nijeme eksperimentalne filmove, imenovan "Live Soundtrack", sve uz analogne filmske tehnike. Glazbu su izvodili Old Soviet Dogs Orchestra, MMessy Oscillators i Tin Dožić.

#### **23. 01. Zagreb**

U Galeriji Miroslav Kraljević otvorena je izložba "Jedan na jedan" s radovima srednjoškolaca nastalima u istoimenoj medijskoj radionici filmske organizacije Restart i Galerije Miroslav Kraljević.

#### **23. 01.-13. 02. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je subotnji program filmskih matineja i kreativnih radionica STEAM namijenjen djeci od četiri godine na više.

#### **24. 01. Zagreb**

U kinu Tuškanac otpočeo je višemjesečni nedjeljni program "Kazalište na filmskom platnu: William Shakespeare – 400 godina od smrti (1616. – 2016.)" u kojem se prikazuju snimke kazališnih uprizorenja Shakespearovih drama i komedija produciranih u Engleskoj u 2015. i 2016.

#### **26. 01. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike, projekcijom kratkih dokumentarnih filmova Zorana Tadića, Krste Papića i Đure Gavrana otvorena je programska cjelina "Proširene slike" koja se bavi odnosom kinematografije prema aktualnim društveno-političkim događanjima, uz razgovore sa stručnjacima iz područja filozofije, sociologije i društvenog aktivizma.

#### **26.-27. 01. Zagreb**

Povodom obilježavanja Dana sjećanja na žrtve holokausta (27. 01.), u zagrebačkom kinu Europa i u riječkom Art-kinu Croatia pretpremijerno je prikazan film *Saulov sin* Lászlá Nemesa, dok je dan ranije u zagrebačkoj Medijateci Francuskog instituta održano predavanje filmologa i filozofa Ophira Lévyja pod nazivom "Je li okončana rasprava o reprezentacijama holokausta na filmu: razmišljanja o Saulovom sinu".

#### **27. 01. Dubrovnik**

U kinu Sloboda održana je radionica "Filmsko i video-stvaralaštvo djece i mlađih", uz projekcije filmova djece i mlađih.

#### **27. 01.-07. 02. Rotterdam, Nizozemska**

U glavnom programu "Bright Future mid-length" 45. međunarodnog filmskog festivala u Rotterdamu (IFFR) svjetsku je premijeru imao srednjometražni igrani film *Minotaur* Szabolcsa Tolnaija, manjinska hrvatska koprodukcija.

#### **28. 01. Park City, SAD**

Film *Zverka* Daine O. Pusić osvojio je posebno priznanje žirija na 22. izdanju filmskog festivala Slamdance u Park Cityju (22.-28. 01.).

#### **29.-30. 01. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra održano je 9. Gledalište Kinokluba Zagreb, na kojem je prikazano 111 filmova nastalih u produkciji kluba u 2015. Nagradu

JANKO HEIDL:

KRONIKA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Maksimiljan Paspa za najbolji amaterski film u 2015. žiriji je dodijelio filmu (*Kontra*) Indikacije Valentine Lončarić. Posebna priznanja osvojili su Naslov K. Bahlin, *Paspin kut 3* Zorka Sirotića i *Indonezija* Darije Blažević. Žiri kritike najboljim je filmom proglašio *Video priručnik za slučaj nuklearne katastrofe* u Krškom Sunčiće Ane Veldić, Olje Budimir i Lovre Čepelaka.

### **30. 01. Reims, Francuska**

Na sedmom izdanju multidisciplinarnog umjetničkog festivala *Scenes d'Europe* (28. 01.-06. 02.) predstavljeni su recentni filmovi Igora Grubića, uz gostovanje autora.

### **30. 01. Pirovac**

Projekcijama filmova *Medo sa sjevera* Trevora Walla i *Povratnik* Alejandra Gonzáleza Iñárritu s radom je započelo Kino Mediteran, kao dio projekta Kino Mediteran koji se, u organizaciji Festivala mediteranskog filma Split, bavi revitalizacijom kina u Dalmaciji.

### **31. 01. Baie-Comeau, Kanada**

Tihana Lazović nagrađena je nagradom *Prix Alcoa* za najbolju glumicu, za ulogu u *Zvizdanu* Dalibora Mata nića, na Međunarodnom filmskom festivalu Cinoche (21.-31. 01.).

### **02.-06. 02. Rijeka**

U Art-kinu Croatia prikazan je kraći ciklus filmova Aki-re Kurosawe.

### **03. 02. Francuska**

Otpočela je francuska kinodistribucija dugometražnog dokumentarnog filma *Ljubavna odisaja* Tatjane Božić, nastalog u hrvatskoj koprodukciji. Prethodno je film imao samostalnu kinodistribuciju i u Hrvatskoj, Sloveniji i Nizozemskoj, a imali su ga priliku vidjeti i gledatelji u Češkoj, Slovačkoj, Rumunjskoj i Mađarskoj.

### **03.-04. 02. Zagreb**

U kinu Europa, u organizaciji Hrvatske mreže neovisnih kinoprikazivača, održan je Zimski sajam filma, na kojem je sudjelovalo četrdesetak profesionalaca, uglavnom kinoprikazivača i distributera. Fokus susreta bio je na predstavljanju distributera i filmskih naslova koji će se naći u distribuciji u narednim mjesecima, kao i na osmišljavanju i dogovaranju zajedničkih programa Kino mreže u prvoj polovici 2016. Održana je i skupština Kino mreže.

### **05. 02. Split**

U Kino klubu Split otpočeo je ciklus filmova nazvan "Grande Dame Guignol Cinema".

### **05. 02. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra održana je audiovizualna pripredba "Jerusalem in My Heart", s glazbom Radwana Ghazi Moumneha i 16-mm projekcijama Charles-Andrée Coderrea.

### **05. 02. Los Angeles**

Održana je američka premijera dokumentarnog filma *Gnothi seauton – Upoznaj samog sebe* autora Bruna Kovačevića.

### **06.-07. 02. Šibenik**

U Studiju galerije Sv. Krševana – Galerija Matija održan je prvi vikend animacije "Animation Shots", u organizaciji Supertoona – međunarodnog festivala animacije, a kao uvod u šesto izdanje festivala koje se održava u srpnju 2016. Prikazana je retrospektiva poljske animacije iz 1960-ih i 1970-ih te izbor novijih radova, u selekciji ostvarenoj u suradnji s festivalom stop motion animacije STOPTRIK, gostovali su Olga i Michal Bobrowski, umjetnički i programski direktori festivala STOPTRIK, a održana je i dječja radionica animacije.

### **08. 02. Zagreb**

U klubu Močvara održana je razgovorna filmska večer "Kino klubovi: Tko je tu amater?", uz projekciju filma Kinokluba Zagreb.

### **08. 02. Zagreb**

U kinu Europa održana je premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Kapetan i Sirena* Borisa Veličana.

### **08. 02. Göteborg, Švedska**

Islandsко-dansko-hrvatski film *Vrapci* Rúnara Rúnarssona osvojio je nagradu FIPRESCI Međunarodnog udruženja filmskih kritičara na 39. međunarodnom filmskom festivalu u Göteborgu (29. 01.-08. 02.).

### **09.-20. 02. Zagreb**

U Institutu za suvremenu umjetnost, na izložbi Strategije ready-madea predstavljeni su rijetko ili nikad prije izlagani radovi – kolaži, objekti i filmovi – Tomislava Gotovca. Izložbom je obilježena 79. godišnjica Gotovčeva rođenja.

### **11. 02. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u okviru ciklusa Kratke slike prikazan je program "Mali filmski obračuni", s dokumentarnim filmovima Petra Krelje, Obrada Gluščevića, Kristine Kumrić i dr.

**11. 02. Pula**

Pulsko Kino Valli izvijestilo je da je 2015. bila godina rekordnog posjeta tom kinu, revitaliziranom i ponovo otvorenom 2008. Ukupan broj posjetitelja u 2015. bio je 80 404.

**11. 02. Đurđevac**

U Gradskoj knjižnici Đurđevac počeli su s sastanci Kluba prijatelja filma i fotografije FKV Drava, na kojima se, u dvotjednom ritmu, održavaju projekcije, izložbe, razgovori, predavanja i sl.

**11. 02.-09. 04. Montreal, Kanada**

U Centru za suvremenu umjetnost Dazibao postavljena je samostalna izložba multimedijalnog umjetnika Damira Očka na kojoj su predstavljena četiri njegova filmska rada: *The Moon shall never take my Voice*, *SPRING*, *We saw nothing but the uniform blue of the Sky* i *TK*.

**11. 02. Delnice**

U prostorijama GSS-a Delnice održana je premijera filma *R-evolucija* Mire Matajje i Gorana Zaborca iz Amaterskog video foto kluba Delnice.

**12.-13. 02. Rijeka**

Programom "Film izvan okvira" otvorena je knjižnica Art-kino. Prvi gost i inaugurator knjižnice bio je Slobodan Šijan koji je tom prigodom predstavio svoje knjige *Filmus: Priče o filmu i Kino Tom*. Prikazan je i program Šijanovih kratkometražnih eksperimentalnih filmova. Dan nakon otvaranja za odrasle, održano je i posebno otvorenje za djecu i mlade.

**13. 02. Split**

U projekcijskoj sali Kino kluba Split u Domu mladih održana je peta Smotra, prezentacija godišnje klupske produkcije i filmova nastalih u amaterskim i profesionalnim koprodukcijama tijekom prethodne godine. Prikazana su 32 rada.

**13. 02. Orebic**

U dvorani Općine Orebic održana je prva kino projekcija nakon niza godina. Prikazan je *Zvizdan* Dalibora Matanića, kao dio projekta Kino Mediteran koji se, u organizaciji Festivala mediteranskog filma Split, bavi revitalizacijom kina u Dalmaciji.

**13. 02. Berlin, Njemačka**

Europska ženska audiovizualna mreža (EWA) objavila je u okviru 66. Berlinale studiju *Gdje su redateljice u europskom filmu? (Where are the women directors in European films?)*. Rezultat istraživanja potvrđuje da

u europskoj audiovizualnoj industriji postoji značajna podzastupljenost žena u tom sektoru. EWA-ino izvješće nastalo je uz podršku i suradnju i Hrvatskog audiovizualnog centra.

**14. 02. Los Angeles, SAD**

Snimatelj Vanja Černjul osvojio je nagradu Društva američkih snimatelja (American Society of Cinematographers) za najboljeg direktora fotografije u kategoriji TV serije, za epizodu *Četvrti korak (The Fourth Step)* u Netflixovom serijalu *Marco Polo*.

**16. 02. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u programu Kratki utorak, održana je retrospektiva kratkih filmova Nizozemca Jaapa Pietersa, uz gostovanje autora.

**17. 02. Zagreb**

U kinu Europa održana je svečana premijera dokumentarnog filma *Sve je bio dobar san* Branka Ištvančića.

**17. 02. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je zagrebačka premijera kratkog igranog filma *Akt djevojke* Augustina Koprića, a prikazani su i nagrađeni filma s 20. filmske revije mladeži i 8. Four River Festivala.

**18. 02. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u okviru programa Kratke slike prikazana su četiri hrvatska kratka dokumentarna filma o brodogradnji.

**18. 02. Zagreb**

U prostorima produkcijske kuće Rational International organizirano je kreativno druženje pod nazivom "Producčijske priče", osmišljeno kao dodirna točka mladih filmskih profesionalaca kojima bi program služio kao platforma za razmjenu konkretnih znanja, ostvarivanje poznanstva te potencijalne daljnje suradnje. Prikazan je kratki film *Zvjerka*, a gostovale su redateljica Daina O. Pusić i producentica Mirta Puhlovski.

**21. 02. Berlin, Njemačka**

Film *S one strane* Zrinka Ogreste nagrađen je po-sebnim priznanjem žirija Europa Cinemas Label koji ocjenjuje filmove u službenom programu "Panorama" Međunarodnog filmskog festivala u Berlinu (11.-21. 02.). Od hrvatskih filmaša na 66. Berlinale sudjelovali su još glumica Tihana Lazović kao jedna od de-set ovogodišnjih sudionika European Shooting Stars, programa usmjerenog na promociju mladih europskih glumačkih talenata. (Među ovogodišnjim kandidati-

ma bijahu i mladi glumci iz dviju hrvatskih manjinskih koprodukcija: Atli Óskar Fjalarsson iz *Vrabaca Rúnara Rúnarssona* i Daphné Patakia iz *Treme Yorgosa Zois-a*.) U sklopu programa "Berlinale Talents", platforme usmjereni umrežavanju i usavršavanju, predstavili su se redateljica, scenaristica i producentica Antoneta Alamat Kusijanović i producent Tibor Keser. Na sajmu audiovizualne industrije European Film Market (EFM), Hrvatski audiovizualni centar zainteresirane je informirao o suvremenoj hrvatskoj kinematografiji, a organizirane su i sajamske projekcije filmova *Život je truba* Antonia Nuića, *S one strane Zrinka Ogreste i Narodni heroj Liljan Vidić Ivan-Gorana Viteza*.

#### **21.-28. 02. Zagreb**

U Cineplexxxu Centar Kaptol održan je 12. ZagrebDox – međunarodni festival dokumentarnog filma. Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je *Pjesnik na poslovnom putu Ju Anqija*, a Veliki pečat za najbolji film u regionalnoj konkurenciji hrvatski 4.7 Đure Gavrana. Malim pečatom nagrađen je *Iznad i ispod* Nicolasa Steinera, nagradom Movies That Matter Moj Alep Melisse Langer, nagradom Teen Dox *Filharmonija s deponija* Grahama Townsleyja i Brada Allgooda, nagradom Mojoj generaciji *Don Juan* Jerzyja Sladkowskoga, a Nagradom publike *U sutor života* Sylvaina Biegeleisena. Posebna priznanja velikog žirija dobili su *Ruski djetlić Chada Garcie i Reci proljeću da ne dolazi Saeeda Tajija Faroukyja i Michaela McAvoya*, regionalnog žirija Flotel Europa Vladimira Tomića i *Vlak nade Kláre Trencsényi*, malog žirija *Abdul i Hamza* Marka Grbe Singha i *Sanja Nikice Zdunić*, žirija Movies That Matter Kod frizera Iris Zaki i Dom Metoda Peveca. U glavnom natjecateljskom programu Regionalna konkurencija prikazani su hrvatski filmovi 4.7 Đure Gavrana, *Administrativna pogreška* Tina Bačuna, *Cimeri* Katarine Zlatec i Ante Zlatka Stolice, *Kandidat* Roberta Zubera, *Kino otok* Ivana Ramljaka, *Kratki obiteljski film* Igora Bezinovića, *Lila* Iгора Bogdanovića, *Noćas* Zdravka Mustaća, *Pravda* Nebojše Slijepčevića, *Sanja Nikice Zdunić*, *Treći Arsenija Oremovića i Turizam!* Tončija Gaćine. U popratnim programima prikazano je nekoliko autorskih i tematskih retrospektiva, među inima "Autorska večer Bruna Gamulina", i "Čovjek je čovjek dox: retrospektiva hrvatskih antropoloških dokumentaraca". Održana su predavanja, radionice i diskusije, predstavljene su tiskovine i gostovali su brojni filmaši, među ostalima Nina Kirtadzé, Eric Gandini i John Appel.

#### **24. 02. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je 2. večer animacije, s programom "Najbolje od ASIFA-e" (Međunarodne asocijacije animiranog filma). U izboru od jedanaest filmova

sa svih strana svijeta, Hrvatska je zastupljena filmom *Uzbudljiva ljubavna priča* Borivoja Dovnikovića.

#### **24.-29. 02. Rijeka**

U Art-kinu Croatia prikazan je ciklus novog švedskog filma.

#### **25. 02. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb započela je Filmska škola Kinokluba Zagreb, početnička radionica scenarija, režije, snimanja i montaže.

#### **26. 02. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održana je svečana premijera filma osnovnoškolaca polaznika putujuće filmske radionice Kino u školi, održane u riječkim osnovnim školama Nikola Tesla, Brajda i Centar.

#### **01. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u sklopu programa Kratki utorak, prikazan je program "Nadrealizam u suvremenom filmu", kuratora Olafa Möllera koji je i tom prigodom i gostovao u Tuškancu. U izbor je uvršten i hrvatski film *Le Samouraï* Ivana Faktora.

#### **02.-06. 03. Zagreb**

U kinu Europa održana je 3. revija Venecija u Zagrebu, na kojoj je prikazan izbor filmova sa 73. međunarodnog filmskog festivala u Veneciji – Mostre.

#### **03. 03. Hanti-Mansijsk, Rusija**

Islandsko-dansko-hrvatski film *Vrapci* Rúnara Rúnarssona nagrađen je Zlatnom tajgom, kao najbolji film 14. duha vatre, međunarodnog filmskog festivala posvećenog debitantskim djelima (26. 02.-03. 03.).

#### **03.-13. 03. Lisabon, Portugal**

Na 15. međunarodnom festivalu animiranog filma Monstra prikazano je sedam retrospektivnih programa hrvatskog filma: "Zagrebačka škola animacije – Zlatni klasici", "Nova hrvatska animacija", "Hrvatski autori stripova i animiranih filmova", retrospektive Danieла Šuljića, Borivoja Dovnikovića i Dušana Vukotića te radova studenata ALU (Odsjeka za animirani film). Zatim: u obiteljskom programu prikazana je epizoda Profesora Baltazara, Zlatka Grgića, Borisa Kolara i Ante Zaninovića, u programu "Jury Retrospective" ja već znam što čujem Darka Masneca, Tu tamo Alexandra Stewarta i Re-Cycling Project grupe autora, među kojima je i Petra Zlonoga. U natjecateljskom programu kratkometražnih filmova prikazani su *Stakleni čovjek*Život s Hermannom H. Rottom Chintis Lundgren, a u studentskom natjecanju A i majmuni umiru Anje Sušanj.

**01. 03. Split**

U Kino klubu Split otpočeo je filmski ciklus "Mumble-core".

**04. 03. Split**

U Klubu za mlade Info Zona promoviran je drugi broj časopisa *The Film Itself*, filmskog štiva ostvarenog u nezavisnoj "uradi sam" produkciji splitskih entuzijasta pod vodstvom Erika Lončara.

**05.-06. 03. Šibenik**

U studiju Galerije Sv. Krševan, u organizaciji Super-toon Festivala, održan je program "Animation Shots 2" kojim su predstavljeni Međunarodni festival animacije ANIBAR i retrospektiva albanskog animiranog filma. Gostovali su Vullnet Sanaja i Ron Bajri, umjetnički i programski direktori Međunarodnog festivala animacije Kosova – ANIBAR. Održana je i radionica animacije za djecu.

**05.-08. 03. Novska, Prelog, Metković...**

U 26 nezavisnih kino dvorana Kino mreže, u dvadeset gradova diljem Hrvatske održan je drugi Ženjalni vikend, "filmska fešta" povodom Međunarodnog dana žena 8. ožujka, na kojoj je prikazano pet dugometražnih igralih filmova u čijem su fokusu žene. Među njima je pretpremijerno u Hrvatskoj prikazan i film *S one strane* Zrinka Ogreste. Program je održan u Novskoj, Prelogu, Samoboru, Zaboku, Varaždinu, Sisku, Rijeci, Daruvaru, Velikoj Gorici, Čakovcu, Osijeku, Koprivnici, Pakracu, Slatini, Sinju, Đakovu, Splitu, Kutini, Pazinu, Metkoviću i Zagrebu.

**06. 03. Zagreb**

Zatvoreno je multipleks kino Cineplexx Centar Kaptol. Cineplexx Centar Kaptol otvoren je 2008., nakon kraće stanke, promjene imena i vlasnika postojećih dvorana Broadway Tkalča, tzv. prvog multipleksa kina u Hrvatskoj, s tri dvorane, otvorenog u veljači 2000. s otvorenjem trgovacko-poslovno-stambenog kompleksa Centar Kaptol u kojem je bilo smješteno.

**06. 03. Beograd, Srbija**

Film *S one strane* Zrinka Ogreste osvojio je Grand Prix kao najbolja srpska manjinska koprodukcija, Grand Prix za najbolju režiju u kategoriji manjinskih koprodukcija te Nagradu Nebojša Đukelić za najbolji film zemalja u susjedstvu, na 44. FESTU – međunarodnom filmskom festivalu (26. 02.-06. 03.). Nagradu za najbolje glumačko ostvarenje u kategoriji manjinskih koprodukcija osvojila je Lana Barić za ulogu u filmu *Ti mene nosiš Ivone Juke*. Manjinska hrvatska koprodukcija *Dobra žena* Mirjane Karanović osvojila je Nagradu Milutin Čolić kao najbolji film nacionalnog programa

po izboru predstavnika dnevnih novina *Politika* te Mirjana Karanović za najbolju žensku ulogu. *Zvizdan* Dalibora Matanića sudjelovao je u glavnom natjecateljskom programu. U nacionalnom programu "Srpski film" natjecali su se, kao manjinske srpske koprodukcije, i *Zvizdan*, *Narodni heroj Ljiljan Vidić Ivan-Gorana Viteza i Život je truba Antonia Nuića*. U natjecateljskom programu "Granice" prikazani su *Svinjari* Ivana Livakovića, u programu "Fokus Europa" omnibus *Zagrebačke priče vol. 3* grupe autora, a u programu posvećenom Velimiru Bati Živojinoviću, dobitniku nagrade Beogradski Pobednik za izuzetan doprinos filmskoj umjetnosti, prikazana je *Breza* Ante Babaje.

**06. 03. Berkeley, SAD**

Manjinska koprodukcija *Život s Hermanom H. Rottom* Chintis Lundgren osvojila je nagradu za najbolji narativni film na 1. festivalu animacije GLAS (03.-06. 03.). U natjecateljskim programima prikazani su i hrvatski filmovi *Tu tamo* Alexandra Stewarta i *Arkadijska febra* Tee Stražičić, a u programu "Pregled svjetske animacije" *Vuče igre* Jelene Oroz.

**07.-12. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus filmova *Sjećanje* na Arsena Dedića.

**08. 03. Zagreb**

Hrvatski audiovizualni centar objavio je priopćenje povodom reakcija na dugometražni dokumentarni film *15 minuta – masakr u Dvoru* Georga Larsena i Kaspera Vedsmanda, nastao u dansko-hrvatskoj koprodukciji, uz finansijsku podršku HAVC-a. Film koji govori o događajima iz Domovinskog rata neregularno je javno prikazivan bez kolaudacije HAVC-a, a sadrži neprihvatljive, nedostatne i pogrešne navode, iskaze i natpise, zbog čega je hrvatski branitelj Ivića Pandža Orkan u kolovozu 2015. podnio kaznenu prijavu, stoji u priopćenju. Nadležna tijela HAVC-a detektirala su isti problem također u kolovozu 2015. i poduzela "sve mjere koje im omogućuju ovlasti, da bi u nastalim okolnostima umanjile nastalu štetu po hrvatsku javnost i kinematografiju."

**08. 03. Zagreb**

U kinu Europa održana je svečana premijera filma *S one strane* Zrinka Ogreste. Dva dana poslije, 10. ožujka, otpočelo je repertoarno prikazivanje filma u Hrvatskoj.

**08. 03. Zagreb**

U klubu Močvara, u ciklusu Filmske večeri održana je tribina "Feminizam i film: Ljubav na drugi pogled". Gostovale su voditeljica obrazovnog programa Centra za

ženske studije Ankica Čakardić, nastavnica skandinavске književnosti i filma pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu Janica Tomić te glumica i filmska autorica Jagoda Kaloper. Moderatorica je bila filmska kritičarka Mima Simić. Prikazan je film *Žena u ogledalu* Jagode Kaloper.

#### **08. 03. Zagreb**

U Dokukinu KIC je projekcijom filma *Abeceda Erwina Wagenhofera*, uz panel raspravu "Kurikul i/li um" otvorena revija dokumentarnih filmova o obrazovanju Djeca su naše najveće bogatstvo, održana u više nezavisnih kina i kulturnih centara diljem Hrvatske.

#### **08.-11. 03. Split**

U kinoteci Zlatna vrata je u sklopu Mjeseca frankofonije prikazan ciklus frankofonog filma.

#### **09. 03. Rijeka**

U Art-kinu Croatia, u sklopu programa Film izvan okvira, uz nazočnost autora predstavljena je knjiga *Džejms Džojs i film* Nikole Lorencina te su prikazani Lorencinovi filmski kolaži *Kolaž o Joyceu* te *Kolaž o Istri, Rijeci i Primorju*.

#### **10. 03. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u sklopu programa Kratke slike, prikazan je program hrvatskih kratkih filmova objedinjen naslovom "Večera".

#### **10. 03.-03. 04. Barcelona, Španjolska**

Na 18. međunarodnom festivalu kratkometražnog i animiranog filma Mecal prikazan je opsežan program hrvatske kinematografije "Gostujuća zemlja: Hrvatska", podijeljen u šest tematskih cjelina: "Actualidad 1" i "Actualidad 2" selekcije su međunarodno najuspješnijih kratkometražnih igralih i animiranih filmova, od Žutog mjeseca Zvonimira Jurića do *Piknika Jure Pavlovića*, tu su i fokus na suvremenu produkciju Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, izbor iz bogate tradicije Zagrebačke škole crtanog filma te animiranih filmova prikazanih na Svjetskom festivalu animiranog filma – Animafest Zagreb te retrospektiva animiranih filmova Marka Meštrovića koji je održao i predavanje. U natjecateljskim programima prikazani su Zvjerka Daine O. Pusić, Čoban Matije Pisačića, Život s Hermannom H. Rottom Chintis Lundgren i *Tajni laboratorij* Nikole Tesle Bruna Razuma.

#### **11. 03. Beograd, Srbija**

Preminuo je glumac Dragan Nikolić (r. 1943).

#### **11. 03. Zagreb**

U Novinarskom domu je na inicijativu HAVC-a održana konferencija za novinare, u povodu burnih re-

akcija branitelja vezanih uz dokumentarni film *15 minuta – masakr u Dvoru Georga Larsena i Kaspere Vedsmanda*, nastalog u dansko-hrvatskoj koprodukciji, uz finansijsku podršku Hrvatskog audiovizualnog centra.

#### **12. 03. Târgu Mureş, Rumunjska**

Jelena Lopatić osvojila je nagradu za najbolju glumicu, za ulogu u filmu *Munja Radislava Jovanova Gonza*, epizodi omnibusa *Zagrebačke priče vol. 3* grupe autora, na proljetnom izdanju 1. međunarodnog filmskog festivala kratkometražnog filma u Transilvaniji (10.-12. 03.)

#### **12.-13. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je međunarodna filmska radionica u okviru projekta Give&Take u koordinaciji Fresh Film Festivala – međunarodnog festivala filma djece i mladih iz Irske.

#### **12.-22. 03. Split, Šibenik, Vodice, Dubrovnik**

U okviru manifestacije Dani kršćanske kulture, u splitskoj kinoteci Zlatna vrata, u šibenskoj Gradskoj knjižnici i katedrali sv. Jakova, u vodičkom Umjetničkom vrtu Josipa Mateša i u dubrovačkom kinu Visia prikazani su filmovi prigodne tematike.

#### **13. 03. Ženeva, Švicarska**

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića osvojio je Grand Prix za najbolji film na 14. međunarodnom filmskom festivalu i forumu ljudskih prava (04.-13. 03.).

#### **13. 03. Rouen, Francuska**

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića osvojio je nagradu mladog žirija na 11. festivalu A l'Est du Nouveau (04.-13. 03.).

#### **13. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac premijerno je prikazan film *Ironwoman* Lane Zaninović.

#### **13.-19. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac je u sklopu Mjeseca frankofonije prikazan ciklus frankofonog filma.

#### **15. 03. Zagreb**

Društvo hrvatskih filmskih redatelja uputilo je otvoreno pismo u kojem se zalaže za neprihvatanje ponuđene ostavke urednika Trećeg programa Hrvatske televizije Deana Šoše, koji je dao mandat na raspolažanje, kao moralni čin uslijed promjene vodstva HRT-a. Dan poslije pismo podrške uputilo je i Hrvatsko društvo filmskih kritičara. Šoša je s uredničkog mjesta smiješten 18. ožujka.

**16.-20. 03. Zagreb**

U kinu Europa održan je prvi Međunarodni filmski festival za djecu – KinoKino. Profesionalni žiri nagradu je za najbolji dugometražni film dodijelio *Dugi Nagesha Kukunoora*, a za najbolji kratkometražni film *Pidžama partyju* Kate Dolan. Posebno priznanje dodijeljeno je Rebecki Josephson za ulogu u filmu *Moja sestra mršavica* Sanne Lenken. Dječji žiri najboljim je dugometražnim filmom proglašio *Malog gangstera* Arnea Tooneana, a najboljim kratkim filmom *Prije bombe* Tannaz Hazzemi. U popratnim programima sudjelovali su hrvatski filmski redatelji Vinko Brešan, Antonio Nuic i Danilo Šerbedžija, a održane su i radionice za osnovnoškolce.

**16.-20. 03. Utrecht, Nizozemska**

Na 19. nizozemskom festivalu animacije svjetske su premijere imali *Pokretni elementi* Marka Tadića i *Planemo* Veljka Popovića. U glavni natjecateljski program kratkometražnih filmova uvrštene su i dvije manjinske koprodukcije, *Only Lovers Leave to Die* Vladimira Kanića i *Život s Hermanom H. Rottom* Chintis Lundgren. U natjecateljski program studentskih filmova uvršteni su hrvatski filmovi *A i majmuni umiru* Anje Sušan i *Vučje igre* Jelene Oroz.

**20. 03. Mamers, Francuska**

Islandsко-dansko-hrvatski film *Vrapci* Rúnara Rúnarssona proglašen je najboljim dugometražnim filmom 26. festivala europskog filma Mamers en Mars (18. – 20. 03.).

**20. 03. Sofija, Bugarska**

Manjinska hrvatska koprodukcija *Crveno Tome Waszarowa* proglašena je najboljim bugarskim kratkometražnim filmom 20. međunarodnog filmskog festivala u Sofiji (10.-20. 03.). Na industrijskom dijelu festivala, 13. izdanju platforme "Sofia Meetings" nagradu Mladi producent koju dodjeljuje Yapiplab iz Turske osvojio je projekt dugometražnog igranog filma *Zatvoreno za javnost Vanje Svilicić*. U natjecateljskom programu "Balkans Competition" prikazani su hrvatski filmovi *Život je truba* Antonija Nuic i *Zvizdan* Dalibora Matanića te manjinska koprodukcija *Lazar* Svetozara Ristovskog. U posebnom programu "Spotlight on Croatia" uz Nuicev i Matanichev film prikazan je i *Ti mene nosiš Ivone Juke*, a manjinska koprodukcija *Vrapci* Rúnara Rúnarssona u programu "Spotlight on Iceland". U industrijskom dijelu predstavljen je i projekt *Fališ mi* Vlatke Vorkapić, u produkciji Anitalent produkcije.

**21. 03. Bukurešt, Rumunjska**

Film *Slobodni* Tomislava Žaje imao je svjetsku premjeru na 9. međunarodnom festivalu dokumentarnih

filmova o ljudskim pravima *Jedan svijet* (21.-27. 03.), gdje je prikazan u jednom od glavnih programa, nazovljenom "Kukaviće gnijezdo".

**21. 03. Tokyo, Japan**

Film *Penjači Siniše Mataića* osvojio je nagradu za najbolji film u kratkometražnoj konkurenciji, a pripala mu je i nagrada guvernera Tokija, na 14. Tokyo Anime Award Festivalu, festivalu animiranog filma (18.-21. 03.). Na festivalu je prikazan i Čoban Matije Pisačića.

**21.-25. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac održani su filmskoobrazovni program "Nastava filmske umjetnosti" namijenjen srednjoškolcima te proljetna Filmska radionica za djecu.

**21.-25. 03. Rijeka, Koprivnica**

U riječkom Studiju rezidencije Kamov i u koprivničkom Pučkom otvorenom sveučilištu održane su filmske radionice za djecu "Froom" Bacača sjenki.

**21.-27. 03. Split**

U Kino klubu Split održana je radionica eksperimentalnog filma pod vodstvom Borisa Poljaka.

**22. 03.-20. 4. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus filmova snimljenih prije pedeset godina, zvan "Pedesetogodišnjaci...", djelomično oslonjen na retrospektivni program "Njemačka 1966 – redefiniranje kinematografije", prikazan na 66. Berlinaleu.

**23. 03. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra prikazan je program "Prekretnice u eksperimentalnom filmu", uz predavanje izbornika, njemačkog filmskog teoretičara i autora Inga Petzkea.

**24. 03. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u sklopu programa Kratke slike prikazan je program kratkih filmova nazvan "Umjetnici u akciji".

**25. 03. Prag, Češka**

Islandsко-dansko-hrvatski film *Vrapci* Rúnara Rúnarssona proglašen je najboljim filmom 23. međunarodnog filmskog festivala u Pragu – Febiofest (17.-25. 03.). Na Febiofestu prikazane su i hrvatske manjinske koprodukcije *Lazar* Svetozara Ristovskog i *Puni udar* Davida Verbeeka.

**26. 03. Makarska**

U vatrogasnem domu je projekcijama filma *Martinac* Zdravka Mustaća i nagrađenih filmova s 53. revije hr-

vatskog filmskog stvaralaštva djece otpočela nova sezona programa "Grad bez kina".

**26. 03. Beograd, Srbija**

Tri hrvatska filma nagrađena su na 63. beogradskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma (20.-26. 03.). U regionalnoj selekciji kratkometražnih filmova, Zlatne plakete Beograda dodijeljene su filmovima *Piknik* Jure Pavlovića kao najboljem u kategoriji igralih filmova, *Tajnom laboratoriju Nikole Tesle* Bruna Razuma kao najboljem u kategoriji animiranih filmova te *Ana trg Jelene Novaković*, kao najboljem dokumentarnom filmu. U natjecateljskim programima 63. BFDKF-a sudjelovali su još hrvatski filmovi: *Spoimenik* Igora Grubića, *Gradonačelnik Denis Darija Jurčićana*, *Cvijeće Judite Gamulin*, *Sanjala si Ane Kolege*, *Vučje igre Jelene Oroz*, *Probudi me Dee Jagić*, *Požuda Irene Jukić Pranjić*, *Stakleni čovjek Daniela Šuljića*, *Čoban Matije Pisačića*, *Wiener Blut* Zlatka Boureka i Pavla Štaltera, *Ljubav i prijevozna sredstva* Draška Ivezica i *Slatki snovi* Dinka Kumanovića.

**29. 03.-01. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazana je kraća retrospektiva filmove Chantal Ackerman. Isti je program održan u riječkom Art-kinu Croatia 04.-07. 04.

**30. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je 3. večer animacije na kojoj je u sklopu razmjene ogranača ASIFA-e predstavljena suvremena kineska animacija.

**31. 03. Zagreb, Split, Rijeka...**

Otpočelo je repertoарno prikazivanje dokumentarnog filma *Gnothi seauton – Upoznaj samog sebe autora* Bruna Kovačevića.

## Duško Popović

### Tekuća bibliografija filmskih publikacija

#### KNJICE

**Berković** / Izdavač: Hrvatski filmski savez / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Urednici: Diana Nenadić, Nenad Polimac / Prijevod: Nikolina Jovanović / Lektura: Saša Vagner Perić / Oprema: Željko Serdarević / 344 stranice, fotografije / Zagreb, veljača 2016. ISBN 978-953-7033-49-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000925009

Sadržaj: Diana Nenadić *Umjesto predgovora* / Ivo Škrabalo *Slikopisni opus Zvonimira Berkovića* / Marko Grčić *Rondo jednoga života* / Jurica Pavličić *Geometrija intime: klasično i modernističko u "Rondu"* Zvonimira Berkovića / Bruno Kragić *"Rondo"* u prostoru i prostor *"Ronda"* / Silvestar Kolbas *"Rondo"*, analiza filmske snimke / Konrad Eberhart Pažnja: Berković / Gérard Langlois Remek-delo Zvonimira Berkovića / Slaven Zečević *Svijet je svinjac* / Petar Krelja Melita i muškarci ili (ne)dosegnute harmonije / Irena Paulus Berković i Mozart / Diana Nenadić Kontesa među zrcalima / Maja Rodica-Virag *U montaži s Berkom* / Sanja Kovačević *"Prosvijećena"* patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića / Diana Nenadić Berković između riječi i slike / Ivana Milioš *Jesti trešnje na balkonu: rotacija želja u "Mom stanu"* / Juraj Kukoč *Balada o pijetlu* / Zvonimir Berković *"More, grebeni, pisma"* / Nenad Polimac *Nerealizirani scenariji* / Dragan Jurak *Jedan scenarij* / Zvonimir Berković *Naćelo nedovršenosti* / Nenad Polimac *"Moj je pandan Gepetto"* Razgovor sa Zvonimirom Berkovićem / Ivo Škrabalo *The moving pictures of Zvonimir Berković* / Filmografija / O autoru / Bibliografija / Kazalo

#### A. L. Rees

**Povijest eksperimentalnog filma i videa od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse** / Izdavač: 25 FPS, Udruga za audiovizualna istraživanja / Za izdavača: Sanja Grbin / Urednica: Marina Kožul / Prevoditeljica: Ivana Ostojčić / Dizajn i prijelom: Andre Giunio / 230 stranica / Zagreb, ožujak 2016. ISBN 978-953-7848-05-7

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000927374

Sadržaj: Zahvale autora / O bilješkama i bibliografiji / Uvod u 2. izdanje / Predgovor / Uvod / Lociranje avangarde / Stroj za viziju / Vremenska osnova / Točka gledišta / Modernizmi / Prvi dio: kanonska avangarda / Podrijetlo slike u pokretu (1780-1880) / Fotografija / Umjetnost i avangarda: pregled od 1909. do 1920. / Kubisti / Primitivisti i pioniri (1880-1915) / Futuristi / Apstraktni film / Komična burleska / Umjetnički film i njegov krug / Filmske poeme i lirska apstrakcija / Izvori apstraktnog filma / Apsolutni film / Kubizam i popularni film / Dadaizam i nadrealistički film / Francuska avangarda od 1924. do 1932. / Glas i slika u predratnoj avangardi / Prijelaz u 1930-e i dokumentaristiku / Pregled prve avangarde / Izvori poslijeratne avangarde / Underground / Dvije avangarde (prvi znak)? / Strukturalni film / Drugi dio: Britanija, 1966-98. / Engleski strukturalisti / Primitivisti i poststrukturalisti / Gibanja u videu / Umjetnost i politika / Film malih gesti / Buntovnički valovi / Neobičan par umjetničkog filma: Derek Jarman i Peter Greenaway / Novi pluralizam / Crnačka Britanija / Elektroničke umjetnosti / yBa (mladi britanski umjetnici) / "Gdje smo sada?" / Točke otpora / Zaključak: u galeriji i u eteru / Selidba sličice s filma u video / Topologije / Podrijetlo avangarde i današnja praksa / Kazalo imena i pojmove / Bibliografija

#### Boris Kolar

**Sjećanja i razmišljanja jednog Zagrepčanca** / Nakladnik: Udruga profesor Baltazar / Za nakladnika: Martina Kefeček / Urednica: Renata Brkić / Lektura i korektura: Snježana Babić-Višnjić / Ilustracije: Boris Kolar / Prijepis: Doris Brkić / Grafičko oblikovanje: Alen Zanjko / 106 stranica, fotografije / Zagreb, travanj 2016.

ISBN 978-953-58921-0-6

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000925489

#### ČASOPISI

**Filmonaut** / broj 14 / tema broja Film i autobiografsko / Izdavač: Udruga Filmonaut / Pokretač: Blank\_filmски inkubator / Odgovorna osoba: Danijel Brlas / Urednici: Tamara Kolarić, Mario Kozina, Valentina Lisak / Urednica teme broja: Tamara Kolarić / Dizajn i prijelom: Luka Reicher, Mihovil Vargović / Suradnici u ovom broju: Petra Belc, Nino Kovačić, Vjeran Kov-

*Ijanić, Silvestar Mleta, Jelena Pašić, Maša Peče, Stipe Radić, Diana Robaš, Mirza Skenderagić, Ivana Mihaela Žimbrek / Naslovnica: Sa snimanja filma Kratki izlet Irga Bezinovića. Fotografija: Tinka Kalajžić / 104 stranice / Zagreb, 2015.*

ISSN 1848-1493

Sadržaj: Na terenu / Bliski susreti: O ženama i pticama / Pod povećalom: Izložba Moebiusa u selu Mrduša Donja / Kinokava: Caracas viđen očima duha / Tijelo u tamnoj komori / Tema broja: Cinema of me / Dnevnići, bilješke i skice / Pogledaj u kameru i reci... / (Auto) portret umjetnika u mladosti / Drukčija od drugih / Potraga za izgubljenim sjećanjima / Grijesi očeva – filmovi sinova / Retrovizor: Baksuz. Život i smrti Roberta Dursta / I'm in Pittsburgh and It's Raining / Ne možemo živjeti bez kozmosa / Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji / The Exquisite Corpus / Piknik / Posebni dodaci: Jure Pavlović / Amy / Ljubav / Sícaro / Spectre / Taxi / Straigh Outta Compton

**the FILM itself** / broj 1 / Glavni urednik: Erik Lončar / Urednik: Ivan Šarić / Autori: Ivan Šarić, Nadja-Matija Fatović, Dijana Šabić, Erik Lončar / Grafički urednik: Erik Lončar / 50 stranica, fotografije / Split, 2015.

Sadržaj: Kratki pregled povijesti hrvatske kinematografije 1907-1960 / Nesanica – analiza filma / Elementi utopiskske i distopiskske misli o društvu u produkciji suvremene filmske industrije: Bauman u Hollywoodu (1. dio) / Oči širom zatvorene Je li Kubrickov posljednji film zaista dobar? / Seabiscuit analiza filma / Elementi utopiskske i distopiskske misli o društvu u produkciji suvremene filmske industrije: Bauman u Hollywoodu (2. dio) / Kratki pregled povijesti hrvatske kinematografije 1960-2009

**the FILM itself** / broj 2 / Glavni urednik: Erik Lončar / Urednik: Ivan Šarić / Autori: Ivan Šarić, Nadja-Matija Fatović, Miro Nikolić, Josip Mioč, Jakov Škomrlj, Dario Vištica, Erik Lončar / Lektura: Tina Milas, Karla Miletić, Dijana Šabić / Prevoditeljica: Ana Marković / Grafički urednik: Erik Lončar / 78 stranica, fotografije / Split, 2016.

Sadržaj: Značaj Zvizdana kao najboljeg hrvatskog poslijeratnog filma / Brian de Palma / Nedodirljivi analiza filma / the INTERVIEW itself s Davidom Bordwellom / Što čini Prije svitanja i Prije sumraka tako zanimljivim? / The Room / Sultan strave: život i djelo Petera Lorrea / Estetika u stvaralaštvu Alfreda Hitchcocka / the INTERVIEW itself s Juliette Danielle / Spaliti nakon čitanja filmska analiza / Bodega Bay mixtur-trautonium

## KATALOZI

**Filmski programi** / Filmski ciklusi zima 2016. / siječanj, veljača, ožujak 2016. / Godina 16., br 45 / Nakladnik: Hrvatski filmski savez / Za nakladnika: Vera Robić-Škarica / Urednica: Agar Pata / Suradnici: Josip Grozdanić, Tomislav Kurelec, Nenad Polimac, Dragan Rubeša, Viktorija Krčelić / Oblikanje: Fiktiv / 68 stranica, fotografije / Zagreb, 2016.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus novog švedskog filma / Dragan Rubeša Bergmanova ostavština u recentnom švedskom filmu / Biografije redatelja / Filmografija / Sjećanje na... Montgomery Clift / SAD / Tomislav Kurelec Montgomery Clift – idol poslijeratne generacije / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Geoffrey Lewis / SAD / Josip Grozdanić Geoffrey Lewis – glumac iz sjene / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Louis Jourdan / Francuska/SAD / Josip Grozdanić Louis Jourdan – Francuz u Hollywoodu / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Omar Sharif / Egipat/SAD / Josip Grozdanić Omar Sharif – glumac antologiskih ostvarenja / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Christopher Lee / Velika Britanija / Tomislav Kurelec Christopher Lee – visoki veliki glumac / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Gabriele Ferzetti / Italija/SAD / Nenad Polimac Gabriele Ferzetti – junak s moralnom manom (Jutarnji list) / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Rod Taylor / Australija/SAD / Josip Grozdanić Rod Taylor – za slabe i jake junake / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Wes Craven / SAD / Tomislav Kurelec Wes Craven – velikan horora / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam... Robert Loggia / SAD / Josip Grozdanić Robert Loggia – akter iz drugog plana / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Eldar Rjazanov / Rusija / Nenad Polimac Eldar Rjazanov – kralj sovjetske komedije (Jutarnji list) / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam... Laura Antonelli / Italija / Dragan Rubeša "Bellissima Istriana" – "s licem anđela i tijelom grešnice" / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam... Anita Ekberg / Švedska/SAD / Dragan Rubeša "Marcello, come here!" / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam... Maureen O'Hara / Velika Britanija/SAD / Dragan Rubeša Ridokosa Irkinja iz zelene doline / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam... Arsen Dedić / Hrvatska / Irena Paulus Arsen i film / Biografija skladatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 19. siječnja do 21. ožujka 2016.

**Filmski programi** / Filmski ciklusi proljeće 2016. / ožujak, travanj 2016. / Godina 16., br. 46 / Nakladnik: Hrvatski filmski savez / Za nakladnika: Vera Robić-Škarica / Urednica: Agar Pata / Suradnici: Tomislav Kurelec, Josip Grozdanić, Dragan Rubeša, Irena Paulus, Viktorija Krčelić / Prijelom: Sandra Malenica / 36 stranica, fotografije / Zagreb, 2016.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Pedesetogodišnjaci... Češka / Tomislav Kurelec "Češko filmsko čudo" nakon pola stoljeća / Biografije redatelja / Filmografija / Pedesetogodišnjaci... Njemačka / Dragan Rubeša Njemačka 1966. – zapadno i istočno od zida / Biografije redatelja / Filmografija / Pedesetogodišnjaci... Rondo Hrvatska / Josip Grozdanić Savršeno prožimanje filma i glazbe / Biografija redatelja / Filmografija / Sjećanje na... Chantal Akerman Belgija/Francuska / Dragan Rubeša Filmovi u prvom licu / Biografija redateljice / Filmografija / Osamdeset godina Alfi Kabilja Hrvatska / Irena Paulus Filmovi koji se slušaju – glazba Alfi Kabiljo / Biografija skladatelja / Filmografija / Distributerski ciklusi / Propustili ste – pogledajte u Tuškanцу / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – dan za dokumentarni film / Kratki utorak u travnju / Kazalište na filmskom platnu: William Shakespeare – 400 godina od smrti (1616.-2016.) / Od 11 do 13.30 sati / Pametno kino – subotnje filmsko kreativne matineje za djecu / Mala dvorana kina Tuškanac / Filmski klub kina Tuškanac samo za članove / Velika dvorana kina Tuškanac / Filmske večeri Ljetopisa na velikom platnu / Mala dvorana kina Tuškanac / Večeri animacije / Obrazovni programi u kinu Tuškanac / Filmski programu u kinu Tuškanac od 22. ožujka do 4. svibnja 2016.

DUŠKO POPOVIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

# English Summaries

## PANSINI (1926 – 2015)

**PETRA BELC**

### Mihovil Pansini and anti-film. Theoretical and historical aspects

At the beginning of the 1960s, in the underground rooms of Kinoklub Zagreb, Mihovil Pansini and Tomislav Kobia, medical doctors and film amateurs from Zagreb, started a series of five conversations entitled "Anti-film and Us", which led to the establishment of the experimental film festival GEFF. The festival and the concept of anti-film gathered some of the key filmmakers and film theorists from the then Yugoslavia. The tendencies of the Zagreb school of experimental film were dubbed by Dušan Stojanović one of the most significant events of the Yugoslav cinema. However, the history of (Yugoslav) film was being written under the burden of the hegemony of narrative feature film and therefore the concept of anti-film, due to its connection with experimental film, remained largely invisible. The paper first deliberates about the ontological nature of film that determines its historical narrative. Anti/film ideas set forth by one part of the participants of the festival and authors who dealt with this cinematic phenomenon serve as an introduction to the study of Mihovil Pansini's anti/film-theoretical ideas published in *Book of GEFF* (1965) and *Pansini Antifilm* (1984). Reviewing the impact of the art scene related to New Tendencies and Gorgona, making reference to Thomas McEvilley's essays as well as trails left by artists and authors mentioned in *Book of GEFF*, Pansini's ideas are also used in an attempt to shed some light on some of the possible theoretical aspects of anti-film as an experimental and cinematic but also conceptual art form.

**Key words:** anti-film, experimental film, fixation film, Mihovil Pansini, cognitivism, conceptual art

## FROM THE HISTORY OF FILM

**TVRTKO RAŠPOLIĆ**

### Social and ideological background of black wave

Yugoslav black cinema, also known as black wave, has with time transformed into a mythic chapter of the former cinema, burdened by many ambiguities. The problems that come up when trying to define the term itself lie in the fact that the understanding of and the relationship with the term have been changing radically from the moment it emerged until this date and with time they have been acquiring

new, opposing meanings. The term black cinema is undergoing a transformation from being a means to negatively label films that do not fit into the dominant ideological doctrine, including very negative consequences for labelled works (court bans, being placed on hold and harassment of authors) to the today's understanding that treats the term or tries to see it as a sub(current) relating to style. Some directors of auteur or new Yugoslav film openly questioned or demystified socialist and Marxist history and the consequent reality in their works, which was increasingly provoking for the structures in power. In late 1960s and at the beginning of 1970s, Yugoslavia was characterized by a complex social and political (including foreign policy) situation that became a threat to the sustainability of the existing order, distribution of power and the state itself. The same factors that led to the creation of a more liberal artistic climate and enabled the emergence of anti-dogmatic ideas at all social levels forced the Party to take frontal action so as to suppress those liberties, or rather leave many of those works curtailed due to the fact that the authors could not continue their work. When auteur or new film directors stopped their work the term black cinema gradually ceased to represent a fixation for ideology-minded critics and when the term emerged again, it acquired a completely different meaning, first in the process of the rehabilitation of prohibited authors, and later also as a determinant of a sub(current) related to style.

**Key words:** Yugoslav black cinema, black wave, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović

## MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

**MIDHAT AJANOVIĆ**

### Lonely detective in a world of greed and lies. One look at the long-lived tradition of hard-boiled thriller in literature and film

This essay is centred on the phenomenon of the specific socially critical so-called hard-boiled thriller that distinguished itself as a separate film genre in the USA already during 1920s. The reasons for this should be looked for in the everyday life that provided versatile stimuli and inspiration, but first of all in hard-boiled literature that rose to stardom in this period. Another typically American genre, western, deals with the, not only geographically, but also strictly time-limited vision of American history in the years of expansion and settlement (the beginning of

western coincides with the emergence of the Colt revolver and its end with the time when cars replaced horses) and in principle represents a glorification of American history and system. However, crime film has a tendency to adjust its framework to the changing historical circumstances, different and new media and is integrated in other cultures, most frequently as an eminent critique of capitalist society. Dashiell Hammett, author and screenwriter, played the most prominent role in the process of genre defining. He basically created the American-type thriller and made it an independent literary genre. Although he authored only a small number of literary works and although he has been more or less completely unrecognized by the academic and literary establishment, with his prose Hammett stimulated the development of the hard-boiled thriller and the aesthetic model on which it was based which transferred from literature to feature film and from there to other media as well, such as comic books and videogames. The model was successfully adapted to non-American environments as well in the form of original hybrids such as Scandinavian thriller for example. What Hammett inserted into crime literature, and indirectly into film and other media as well, is the perception of reality embodied through the modelling of protagonists and a complete relativisation of the line between good and evil. As a man who was all but apolitical, he contemplated society from the inside, from its darker and unembellished, but artwise much more stimulating side, formulating the hard-boiled thriller as a specific socially critical discourse. On the one hand, this essay is structured as an analytical overview of the development of genre, its characteristics and significance, and on the other as an attempt to provide arguments for the thesis on the stableness of the model, and its vitality, durability as well as pronounced presence in other media and non-American cultures. Regardless of time periods, different characteristics related to theme and style, and subgenres (crime film, gangster film, film noir, police drama, etc.), hard-boiled thriller is, just like Aristotle's three-act structure, demonstrated as a magical formula on which a highly critical vision of the dominant modern civilization system related to state, values and culture was based for almost an entire century.

**Key words:** hard-boiled thriller, crime film, gangster film, detective, film noir, fatal lady, mafia, America, capitalism

ENGLISH  
SUMMARIES

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

## O suradnicima

**Midhat Ajanović** (Sarajevo, 1959), diplomirao je novinarstvo u Sarajevu i učio animaciju u Zagreb filmu. Doktorirao je filmologiju na Sveučilištu u Göteborgu (2009). Autor je kratkih animiranih filmova, knjiga karikatura i više romana. U Hrvatskoj je objavio filmoloske knjige *Animacija i realizam / Animation and Realism* (2004), *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu* (2008), *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010), *Nedeljko Dragić: čovjek i linija / The Man and The Line* (2014). Predaje povijest i teoriju animacije na švedskim filmskim školama (trenutno na University West u Tröllhattanu). Za svoj rad nagrađen je na brojnim književnim i filmskim manifestacijama i izložbama diljem svijeta.

**Tin Bačun** (Zagreb, 1994), student je komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, te radi kao novinar u filmskoj rubrici portala <[Ziher.hr](#)>. Početkom 2015. učlanio se u filmsku udrugu Blank i radio kao asistent snimatelja (Marko Jerbić, Damian Nenadić) na filmovima Ante i Vanja i Hodanje. U sklopu Danube Peace Boat 2015 projekta sudjelovao u snimanju i montaži promotivnog videa za Radioteleviziju Srbije. Početkom 2016. završava svoj debitantski dokumentarni film *Administrativna pogreška* koji je bio dio Regionalne konkurenkcije ZagrebDoxa iste godine.

**Petra Belc** (Zagreb, 1982), diplomirala je filozofiju i religijske znanosti na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove u Zagrebu i završila obrazovni program Ženskih studija pri zagrebačkom Centru za ženske studije. Trenutno pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala u Zarezu, Životu umjetnosti i časopisu Kazalište. Autorica je više filmskih filmova i TV foršpana.

**Borivoj Dovniković – Bordo** (Osijek, 1930), redatelj, animator, crtač i publicist, od 1949. objavljuje karikature, animator je u filmovima W. Neugebaueru *Veliki miting* (1951) i *Veseli doživljaj* (1951) te glavni crtač u nekoliko crtnih filmova. Kao redatelj debitirao je 1961. (*Lutkica, Slučaj opakog miša*). Autor je animiranih filmova: *Bez naslova* (1964), *Kostimirani rendez-vous* (1965), *Ceremonija i Znatitelja* (1966), *Krek* (1967), *Ljubitelji cvijeća* (1970), *Manevri* (1971), *Putnik drugog razreda* (1974), *N.N.* (1977), *Škola hodanja* (1978), *Jedan dan života* (1982), *Uzbudljiva ljubavna priča* (1989) i drugih, za koje je dobio velik broj nagrada. Bio je koscenarist pilot-filma za seriju *Profesor Baltazar, Izumitelj cipela* (Z. Grgić, 1967). Autor je pri-

ručnika *Škola animiranog filma* (1983; kasnija izdanja 1996. i 2009; češko izdanje 2007). Bio je umjetnički direktor Animafesta. Karikature i stripove objavljuvao je u *Kerempuhu*, *Ježu*, *Hrvatskoj ljevici*, *Glasu Slavonije*, *Magnetu*, *Horizontovom zabavniku*, *Petku*, *Plavom vjesniku* i *Prosvjeti*. Kolumnе i karikature objavljuje i na portalu <[Autograf.hr](#)>.

**Janko Heidl** (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igralnih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Vernernjem listu*. Piše i glazbene kritike.

**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. Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2015.

**Ejla Kovacević** (1989), apsolventica na Pravnom fakultetu u Zagrebu te studentica francuskog jezika i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica u programu filmskog laboratorija Klubvizija pri Studentskom centru u Zagrebu. Objavljivala tekstove u Zarezu te na portalima <[Kulturpunkt.hr](#)>, <[Muf.com.hr](#)> i <[www.filmske-radosti.com](#)>.

**Vjeran Kovljanić** (Sisak, 1983), diplomirao kroatistiku i polonistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Primio je nagradu Vranac za najbolju kratku priču 2010. Objavljivao u zbirkama *Izvan koridora* i *U jutarnjem listu*. Kao autor tekstova o animiranom filmu surađivao je i s Animafestom. Filmsku kritiku i esejištiku objavljuje u *Filmonautu* te u ovom časopisu.

**Vanja Kulaš** (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik i književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje u časopisu *Zarez*.

**Silvestar Mleta** (Zagreb, 1987), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove i komentare o filmu objavljuvao je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Filmonautu*, *K.-u*, na HRT-u, portalu <[Kulturpunkt.hr](#)> i drugdje. Radove o književnim temama objavljuvao je u *Književnoj republici*, *UBIQ-u*, *Autsajderskim fragmentima* i drugoj periodici. Surađivao je s Animafestom i ZagrebDoxom, bio član žirija filmskih festivala u Zagrebu, Solunu i Splitu. Izvršni urednik u ovom časopisu.

**Mihovil Pansini** (Korčula, 1926 – Zagreb, 2015), liječnik – specijalist za uho, grlo, nos i jedan od najvažnijih hrvatskih autora eksperimentalnih filmova. Bio je član Kinokluba Zagreb, začetnik ideje antifilma i jedan od pokretača bijenalnog Genre Film Festivala (GEFF, Zagreb, 1963-1970). Pedesetih i 60-ih godina piše članke o filmu surađujući u *Knjževnim novinama*, časopisima *Kulturni radnik*, *Filmska kultura*, *Sineast*, *Film i Naše teme*, a potkraj života objavljuje filmske kritike i eseje u vlastitoj kolumni na internetskim stranicama Hrvatskog filmskog saveza. Autor je više znanstvenih rada sa područja medicine. Predavao je na Medicinskom fakultetu u Zagrebu te se bavio senzorikom i motorikom slušne i gorovne percepcije, što je istovremeno i područje njegovih filmskih eksperimentata.

**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).

**Stipe Radić** (Šibenik, 1987), završio preddiplomski studij novinarstva i diplomski studij politologije na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Tekstove o filmu, među ostalim, objavljuje u časopisu *Filmonaut* i u radijskoj emisiji *Filmoskop*. Dobitnik je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014.

**Tvrtko Rašpolić** (Zagreb, 1973), diplomirao je filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od sredine devedesetih djeluje kao urednik proze u časopisu *Plima*. Njegovi radovi objavljeni su u grupnim zbirkama *Plimaši*, *Dnevnići entropije*, *Ekran priče* te u *Vijencu*, *Homo volansu*, *Nomadu* i *Večernjem listu*. Objavio je i knjigu priповједaka *Sjedači na gredi* (1998). Od 2001. surađuje na HRT-u kao redatelj kviza *Najslabija karika* i emisije o kazalištu *Drugi red partera*. U produkciji ADU režirao je filmove *Milostiva smrt*, *Nevjesta telefonskog manjaka* i *Izbačeno, nađeno* (2001). Autor je eksperimentalnog filma *Dekonstrukcija Odese* (2012). Član je Hrvatskog društva filmskih djelatnika.

**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.

**Višnja Vukašinović** (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u Zarezu i drugdje. Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg mladog kritičara 2012. godine. Redateljica je kratkih filmova *Srećko Kramp: skica za portret* (2014), *Roza – teološki film ceste* (2015) i *Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno* (2016).

**Vjeran Vukašinović** (Zagreb, 1979), diplomirao filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao član Kinokluba Zagreb od 2003. realizirao nekoliko kratkih filmova kao i cjelovečernji nezavisniigrani film *Odredište nepoznato* (2012) nagrađen na Vukovar film festivalu i kino distribuiran. Od 2010. osmislio i vodio nekoliko radionica kratkog filma. Vodi filmske analize za učenike osnovnih škola u sklopu projekta Sedmi kontinent. Piše prozu i filmske kritike.

**Milan Zaviša** (Zrenjanin, 1983), diplomirani filolog i komparatist. Tekstove o filmu objavljuje u emisijama Trećeg programa Hrvatskog radija *Lica okolice* i *Filmoskop*.

## 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 tisk (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, poglavja 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. *Pomrćina* (*L'éclisse*, 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 medijске kulture), <[http://www.hfs.hr/hfs/zapis\\_list.asp](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 zagrade 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.