

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**god. 22 (2016)**

**broj 86-87, ljeto-jesen 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)

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:**

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)

Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)

Bruno Kragić

Karla Lončar

Silvestar Mileta (izvršni urednik / managing editor)

Diana Nenadić

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:** 80 kn / Godišnja preplata: 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 15. rujna, a objavljen je 15. listopada 2016.

**NASLOVNICA / FRONT COVER:** Grupa Sex Pistols



Hrvatski  
audiovizualni  
centar  
Croatian Audiovisual Centre

## SADRŽAJ

- GLAZBA I FILM**
- 5 **Irena Paulus** / O Bourneu i šire: soundtrack u medijskome vrtlogu
  - 25 **Marijan Tucaković** / Pijanisti incognito: od nijemoga filma do animiranoga glazbenog podija
  - 34 **Dejan Varga** / Utjecaj popularne kulture na stvaranje Almodóvarova predmetnotematskoga svijeta
  - 51 **Dejan D. Marković** / Punk je živ i zdrav – na ekranu...
- FILM I KNJIŽNICE**
- 81 **Mirko Duić i Tatjana Aparac-Jelušić**/ Istraživanje o raznolikosti filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama
- STUDIJE**
- 95 **Etami Borjan** / Dokumentaristički opus Vittoria De Sete između etnografije i klasičnog dokumentarizma
  - 111 **Janica Tomić** / Filmologija Siegfrieda Kracauera
  - 137 **Mirela Tolić** / Kontroverze u etimološkim analizama medijske kulture s aspekta digitalnog društva
- DOKUMENTARNI FILM**
- 145 **Janko Heidl** / Najvažniji domaći kažiput za suvremenu dokumentaristiku: uz međunarodni natjecateljski program 12. ZagrebDoxa
- FESTIVALI I REVIE**
- 159 **25. dani hrvatskog filma (2016)**: Kratki je film pokretački klip hrvatske kinematografije, Dragan Jurak / Utapanje u prosječnosti, Ejla Kovačević / Sumrak namjenskog filma, Luka Čubrić / Preispitivanje subjektivnog osjećaja prava i slobode, Kristina Marić / U potrazi za istinskim vrijednostima demokratskog sustava, Matej Beluhan / Vježbanje života i dostojanstvenog umiranja, Andrea Borović / Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan, priredio Janko Heidl
  - 193 **26. Animafest (2016)**: "Umjetnička animacija je funkcionalna nesavršenost", Diana Robaš / Sažeci znanstvenog skupa Animafest Scanner 2016. na hrvatskom i engleskom jeziku
  - 215 **63. pulski filmski festival (2016)**: Fikcija i zbilja, Silvestar Miletic / Filmografija i odluke ocjenjivačkoga suda hrvatskog programa / Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan / Rezultati glasovanja publike za Nagradu Zlatna vrata Pule
  - 230 **19. Motovun Film Festival (2016)**: "Prošle je godine bilo bolje", ali ni ove nije loše, Vladimir Šeput
  - 234 **38. festival u Clermont-Ferrandu i 62. festival u Oberhausenu (2016)**: Demokratičan pristup projekcijama i oberhauzenški filmski specifikum, Ivan Ramljak
- NOVI FILMOVI**
- 239 **Kinorepertoar**: Dheepan (Mario Slugan), Imena višnje (Marijan Krivak), Izvrnuto obrnuto (Lucija Klarić), Kad otvorim oči (Tomislav Kurelec), Odred otpisanih (Ejla Kovačević), Rasprskavanje (Vanja Kulaš), S one strane (Boško Picula)
- NOVE KNJIGE**
- 261 **Janko Heidl** / Anketna metoda / Radoslav Lazić, 2013, Režiseri o filmskoj režiji: dijalozi s filmskim režiserima, Beograd: vlastita naklada (Radoslav Lazić)
  - 265 **Antonija Primorac** / Autorstvo, filmske adaptacije i strategije ženskoga filmskoga stvaralaštva / Shelley Cobb, 2015, *Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
  - 271 **Damir Radić** / Slika, riječ, povijest / Slobodan Šijan, 2015, *Filmus: priče o filmu*, Beograd: Službeni glasnik
- ČASOPISI**
- 277 **Lucija Klarić** / Dvije strane medalje / the FILM itself, br. 1 (2015) i 2 (2016), Split: vlastita naklada (Erik Lončar)
- DODACI**
- 281 **Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima**

**CONTENTS**

<b>MUSIC AND FILM</b>	5 <b>Irena Paulus</b> / On Bourne and broader: soundtrack in media whirlwind
	25 <b>Marijan Tucaković</b> / Pianists incognito: from silent film to animated music podium
	34 <b>Dejan Varga</b> / Impact of popular culture on the creation of Almodóvar's thematic landscape
	51 <b>Dejan D. Marković</b> / Punk is alive and well – On-screen...
<b>FILM AND LIBRARIES</b>	81 <b>Mirko Duić and Tatjana Aparac-Jelušić</b> / Survey of the diversity of films in Croatian public libraries
<b>STUDIES</b>	95 <b>Etami Borjan</b> / Documentary works by Vittorio De Seta between ethnography and classic documentarism
	111 <b>Janica Tomić</b> / Siegfried Kracauer's film studies
	137 <b>Mirela Tolić</b> / Controversies in etymological analyses of media culture from the perspective of a digital society
<b>DOCUMENTARY FILM</b>	145 <b>Janko Heidl</b> / Most important national guideline for contemporary documentary film: accompanying 12th ZagrebDox international competition programme
<b>FESTIVALS</b>	159 <b>25<sup>th</sup> Croatian Film Days (2016)</b> : Short film is a motor of Croatian film industry, Dragan Jurak / Immersion in mediocrity, Ejla Kovačević / Twilight of commissioned film, Luka Čubrić / Questioning the subjective sense of right and freedom, Kristina Marić / Searching for true values of the democratic system, Matej Beluhan / Practicing life and dying with dignity, Andrea Borović / Results of the vote of the members of the Croatian Film Critics' Association for Oktavijan Awards, edited by Janko Heidl <b>26<sup>th</sup> Animafest (2016)</b> : "Artistic animation is a functional imperfection", Diana Robaš / Animafest
	193 Scanner 2016 abstracts in Croatian and English
	193 <b>63<sup>rd</sup> Pula Film Festival (2016)</b> : Fiction and reality, Silvestar Miletic / Filmography and decisions of the jury of the Croatian programme / Results of the vote of the members of the Croatian Film Critics' Association for Oktavijan Awards / Results of the vote of the audience for the Golden Gate of Pula Award
	193 <b>19<sup>th</sup> Motovun Film Festival (2016)</b> : "Last year was better", but this year isn't bad at all, Vladimir Šeput
	230 <b>38<sup>th</sup> Clermont-Ferrand festival and 62<sup>nd</sup> Oberhausen festival (2016)</b> : Democratic approach to
	234 screenings and Oberhausen film specificity, Ivan Ramljak
<b>NEW FILMS</b>	239 <b>Cinema</b> : <i>Dheepan</i> (Mario Slugan), <i>Ungiven</i> (Marijan Krivak), <i>Inside Out</i> (Lucija Klarić), <i>As I Open My Eyes</i> (Tomislav Kurelec), <i>Suicide Squad</i> (Ejla Kovačević), <i>A Bigger Splash</i> (Vanja Kulaš), <i>On the Other Side</i> (Boško Picula)
<b>NEW BOOKS</b>	261 <b>Janko Heidl</b> / Survey / Radoslav Lazić, 2013, <i>Film Directors on Film Directing: Dialogues with Film Directors</i> , Belgrade: own publication (Radoslav Lazić)
	265 <b>Antonija Primorac</b> / Authorship, adaptations and strategies of women filmmaking / Shelley Cobb, 2015, <i>Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers</i> , Basingstoke: Palgrave Macmillan
	271 <b>Damir Radić</b> / Image, Word, History / Slobodan Šijan, 2015, <i>Filmus: Stories About Film</i> , Belgrade: Službeni glasnik
<b>MAGAZINES</b>	277 <b>Lucija Klarić</b> / Two sides of the coin / the FILM itself, no. 1 (2015) and 2 (2016), Split: own publication (Erik Lončar)
<b>APPENDICES</b>	281 <b>Chronicle / Bibliographies / English summaries / Contributors to this issue / Submission guide</b>

UDK: 78:791

Irena Paulus

## O Bourneu i šire: soundtrack u medijskome vrtlogu

**SAŽETAK:** Neprijeporno je da na film, a s njime i na filmsku glazbu, danas utječu mnogobrojni i različiti, stari i novi mediji. Filmovi nisu samo ogledalo sveobuhvatnog YouTubea nego i internetskih portala, videoigara, glazbenih videospotova, Facebooka, reklama, televizije, klupske glazbe koju sastavljaju D. J.-i itd. U filmovima o Jasonu Bourneu isprepletanje medija toliko je očigledno da im uvodne scene nalikuju na spotove i da neke scene asociraju ili čak izravno inspiriraju prateću videoigru. U isprepletanju medija sudjeluju i glazba i zvuk. Unatoč tomu što je glazba naizgled neutralna, jer njezine komponente nisu razrađene (temelj su joj *drone* i puls), ona je u filmovima prisutna čak i kada je fizički nema. Gotovo se svi filmski elementi muzikaliziraju, a naročito rapidna montaža slike, montaža zvuka i glazbe, neobičan dizajn zvuka, pokreti kamere (najčešće "kamera iz ruke"), kadriranje (pretjerano krupni planovi u funkciji subjektivizacije perspektive) itd. Samoj je glazbi povjerenio svega nekoliko osnovnih funkcija, ali su neke stare funkcije (preuglažljenos, "nečujnost", zadržavanje kontinuiteta) i dalje prisutne.

**KLJUČNE RIJEČI:** filmska glazba, glazbeni puls, *drone*, tehnologija, glazbeni videospot, Jason Bourne, montaža, vrijeme, prostor, videoigra, glazbena tema/melodija

### 1. Uvod

Špijunski triler, roman Bourneov identitet Roberta Ludluma nastao je 1980. Slijedili su nastavci Bourneova nadmoć (1986) i Bourneov ultimatum (1990). Dvadesetak godina kasnije romani su adaptirani za veliko platno. Bourneov identitet (*The Bourne Identity*, 2002) režirao je Doug Liman, a Bourneovu nadmoć (*The Bourne Supremacy*, 2004) i Bourneov ultimatum (*The Bourne Ultimatum*, 2007) Paul Greengrass. Filmovi su se tek površno držali književnoga predloška, ali su neka pitanja postavljena u romanima ostala netaknuta. Primjerice ona koja su se odnosila na trenutačnu političku situaciju u svijetu (Vijetnamski rat / Rat u Afganistanu), na ispravnost (pravednost) poступanja vladinih organizacija kojima se navodno štite civili (CIA), na strah od praćenja/nadzora ("Veliki brat", satelitski nadzor) itd. U romanima je nagovješteno i propitivanje smisla naglog tehnološkoga razvoja (mobilni, ekran, nemogućnost razlikovanja stvarnog od virtualnog života), sa strepnjom "kamo će nas to odvesti". Upravo su ta pitanja u filmovima – potaknuta suvremenim načinom života – stavljena na prvo mjesto.

Nagli razvoj tehnologije utjecao je na izgled filmova – način snimanja, montaže, režiranja, pa i način na koji zvuče suvremeni filmovi izravna su posljedica utjecaja medija i tehnologije. O suvremenim se blockbusterima govori kao o "velikima i bučnima" – dapače, to ide tako daleko da se smatra kako se boje tišine uopće (usp. Buhler i Newton, 2013: 326). U suvremenim američkim blockbusterima to je izraženo više nego igdje drugdje. Zvučna staza neprestano "trešti" – no glazba, koja je nekada, uz poneki zvučni efekt, bila glavni izvor "buke" postala je njezinim sekundarnim izvorom. U prvoj su planu efekti i šumovi, diktirani izgledom, kretanjem i pojmom (često tehnološki generirane) glazbe. A sasvim u pozadini, gotovo nebitni, ostaju dijalozi – izgovoreni na brzinu, između akcijskih scena ili tijekom njih, tek su mali dodatak narativnom oblikovanju. Tehnologija i mediji promijenili su lice i naličje filma.



86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Prizor iz filma  
*Bourneov ultimatum*  
(*The Bourne Ultimatum*,  
Paul  
Greengrass,  
2007)

O kojim se konkretno promjenama radi i što ih je točno uzrokovalo? Koje su to novosti u skladanju filmske glazbe i kakav je danas odnos prema filmskome zvuku? Odgovor na ta pitanja ujedno je i odgovor na ono temeljno: u kojem je smjeru krenuo suvremeni filmski *soundtrack*? Na to pitanje odgovorit će se zloslutnom tvrdnjom: filmska glazba danas je kvalitetom daleko slabija od filmske glazbe prošlih vremena. Pojednostavnjena je, nefunkcionalna, nezanimljiva. A nezanimljiva je zato što u njoj nema prepoznatljivih glazbenih elemenata. U njoj nema čak ni melodija, koje se u posljednje vrijeme uporno izbacuju iz filmskoga metakomunikacijskoga sustava.

## 2. Puls i drone

U potrazi za razlogom prstom se upire u (američku) filmsku industriju. Filmska je glazba oduvijek bila dijelom biznisa, oduvijek se na nju gledalo kroz komercijalne naočale. Skladatelj je i prije morao stvarati kako su od njega tražili redatelj i producent. Govorilo se o “tiraniji privremene glazbe” koja je učinila da svi hollywoodski filmovi zvuče jednako (usp. Karlin i Wright, 2004: 21–31; Kalinak, 2010: 104–109; Paulus, 2011: 136–137, 168). Sada se govori o “tiraniji pulsa” koji je potpuno neutralizirao filmsku glazbu i oduzeo joj moć emocionalnoga govora.

Prema Mladenu Milićeviću, industrija se boji melodije jer ona odvlači pozornost od filmskih zbivanja. No profesionalni skladatelji, a i mnogi gledatelji s time se ne slažu (usp. Milićević, 2014b i razgovor sa skladateljem Jamesom Hornerom na Youtube kanalu DP/30: The Oral History of Hollywood).<sup>1</sup>

Početkom 2000-ih, u filmovima kao što su *Memento* (Christopher Nolan, 2000, skladatelj: David Julyan), *Michael Clayton* (Tony Gilroy, 2007, skladatelj: James Newton Howard), *Kraljevstvo* (*The Kingdom*, Peter Berg, 2007, skladatelj: Danny Elfman) i drugima koristile su se ugodajne glazbe koje bi se mogle okarakterizirati kao elektronički ambijentalni zvuk. Bile su slične muzaku, glazbi koja se može čuti u liftovima, hotelskim predvorjima, trgovačkim centrima, wellness centrima i drugdje, a kojoj nije namjera aktivirati slušateljsko uho. Upravo suprotno, cilj takve glazbe je da pasivnim slušanjem opusti slušatelja. Tada se činilo kako se radi o prolaznom “ekscesu” jer “glazba za opuštanje” očito nije adekvatna kao angažirana glazbena podloga kakva se – još uvijek u to doba – očekivala. No stanje u filmskoj industriji danas pokazuje da se ipak nije radilo o iznimama. Neutralna filmska glazba koja podsjeća na muzak u američkim je *blockbusterima* postala norma.

Horner smatra da se uzroci pojave i opstanka takve filmske glazbe nalaze u žanru *popa*, u kojem je “tehnologija nadvladala čovjeka”. Doista, od 1990-ih na dalje, istaknuti predstavnici filmske glazbe počeli su pritići upravo iz toga glazbenoga žanra. A u *pop*-glazbi, naročito u žanrovima koji se kreiraju iz *loopova* – *hip hopu*, *houseu*, *breakbeatu* i drugima – zvijezda je u međuvremenu postao D. J. Pjevači su i dalje važni, no skladatelji su u potpunosti gurnuti u drugi plan. Na njihovo su mjesto došli tehničari sposobni da uz pomoć tehnologije iskoriste tuđe fragmente kao obrasce iz kojih slažu nove pjesme, kompozicije itd.<sup>2</sup> Ne treba im glazbeno obrazovanje, jer znanje nadomešta tehnologiju. No kako se melodija, harmonijska progresija i raznolik ritam ne mogu kreirati

IRENA PAULUS:

O BOURNEU

I ŠIRE:

SOUNDTRACK

U MEDIJSKOM

VRTLOGU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**1** Horner (1953–2015) ističe kako se na koncertima u SAD-u često svira glazba Johna Williamsa, puna raskošnih, lako pamtljivih melodija.

**2** To su “prozumenti”, kaže Vernallis (2013: 311), osobe koje spajaju uloge “konzumenta” i

“producenta”. Postojanje “prozumenata” izravna je posljedica razvoja i financijske pristupačnosti tehnologije: Vernallis govori o svojim studentima koji filmove i spotove, često vrlo visoke kvalitete, snimaju mobitelom, a zatim ih “sastavljaju” u konkretna djela

bez znanja, rezultat je glazba statičnih harmonija i jednoličnog ritma koja se temelji na ponavljanju (najčešće) posuđenih obrazaca.<sup>3</sup>

U suvremenoj je filmskoj glazbi vrlo malo raznolikosti: osim melodije, iz nje je nestalo harmonijske progresije, a time i tonaliteta. Opstale su samo dvije komponente koje su trenutačno osnova glazbenoga stvaranja – ritamski puls i *drone*. Puls je neprekinuti ritamski obrazac, ali ga ne moraju izvoditi bubenjevi ili neke druge udaraljke, nego ga izvode i melodijski orkestralni instrumenti (gudači, puhači, instrumenti s tipkama...) najčešće na jednom tonu ili u jednom intervalu. Obično je bez akcenata – što znači da mjera može biti bilo koja (obično se radi o jednostavnoj četverodobnoj mjeri). Ako akcenti i postoje, ponavljaju se zajedno s ritamskim obrascem, a to opet dovodi do dezorientacije i skrivanja temeljnih karakteristika mjere. Puls se, dakle, temelji na jednoj harmoniji koje su izravna posljedica zamagljene i nejasne tonalitetne funkcije. Početni osjećaj pokreta brzo se gubi zbog navikavanja uha na obrazac koji je neprestano prisutan, a koji se ne mijenja. Ritamski puls donosi samo *dojam* pokreta, a ne i pokret sam. On je zapravo statičan.

*Drone* je jedan zvuk – ton ili interval (najčešće čista kvinta, s aluzijom na toniku i dominantu) ili akord ili *cluster* – koji dugo (čak “beskonačno”) traje bez ikakvih ili s minimalnim harmonijskim promjenama. Dolazi iz duhovne glazbe – iz “zapadnjačke” (gdje su se često koristili ležeci tonovi kao što je pedalni ton u orguljama, bordunski ležeci ton u srednjovjekovnom i folklornom bordunskom dvoglasju), ali i iz “istočnjačke” (sveti ton “om” iz sanskrta u indijskoj glazbi; ležeci tonovi u glazbi japanskog stila gagaku). “Ocem” *dronea* smatra se La Monte Young, prvi predstavnik glazbenoga minimalizma (ali i pripadnik pokreta Fluxus) koji je po uzoru na indijsku klasičnu glazbu u svojim djelima počeo koristiti *drone* i zapravo ih s njim izjednačio (jedan *drone* predstavlja jedno glazbeno djelo; temeljni element toga djela je trajanje, dakle vrijeme). U filmu, trajanje *dronea* obično zauzima trajanje sekvence koja se želi “uglazbiti”.<sup>4</sup>

koristeći se lako dostupnim računalnim programima. Na isti način (uz pomoć dostupnih računalnih programa) moguće je kreirati i glazbeno djelo.

**3** Premda se čini da izravan uzrok postoećem stanju u filmskoj glazbi leži u *popu*, postoji i drugi uzrok – modernistički elementi u umjetnosti koji su se pojavili početkom 20. stoljeća, a ponovno razbuktali 1950-ih i 1960-ih. Cross primjerice navodi Igora Stravinskog (čija se glazba *a priori* smatra raznolikom u svim komponentama). No Stravinski je koristio modernističke elemente – “na primjer njegov ‘orijentalizam’ i ‘primitivizam’, njegova objektivnost te statičke i ritualne karakteristike i njegova sklonost repeticiji [kurziv I. P.]” (Cross, 1998: 9–10) – koji su ga maknuli izvan austrijsko-njemačke tradicije (odnosno kruga Schönberga i njegovih sljedbenika). Crossova je teza da je Stravinski (a ne Schönberg, kako se obično nastoji pokazati) utjecao na buduće generacije skladatelja. Primjerice, na glazbu minimalista koja se temelji na ponavljanju

glazbenih obrazaca, naročito onih temeljenih na ritmu. Minimalisti, naročito Philip Glass, skloni su “populizmu” i izravno su utjecali na neke skladatelje popularne glazbe te ih se stoga i kritiziralo. Također, Cross tvrdi: “Sigurno je da Stravinski ne izvlači prošlu glazbu (ili čak suvremenu popularnu glazbu) iz njezinog konteksta – to je samorazumljivo; prije, smještanjem poznatih objekata u nove kontekste on omogućuje da ih vidimo na novi način [kurziv I. P.]” (ibid.: 13). To je postupak usporediv s onim suvremenih “prozumenata”.

**4** Redukcija izražajnih sredstava zahvatila je i likovne umjetnosti. Pablo Picasso (1881–1973) je iz figuracije prešao u apstrakciju (kubizam), koristeći se geometrijskim oblicima i neutralnim nijansama boja, Piet Mondrian (1872–1944) se – sličnim stilističkim rezom – počeo koristiti isključivo kvadratima i pravokutnicima, s ograničenim izborom boja bez nijansiranja. Julije Knifer (1924–2004) od 1960. umjetnički oblikuje isključivo meandre (kao pravilne

Ritamski puls i *drone* statični su glazbeni objekti koji ostavljaju vrlo malo prostora za kreativnu manipulaciju. No to odgovara suvremenim “prozumentima” čija je kreativnost minimalna i koji je temelje na eksploraciji tehnologije i kopiranju drugih, obično starijih i kreativnijih skladatelja. Pulsu i *droneu* moguće je tako mijenjati instrumentaciju, dakle boju. Za to je, doduše, potrebno neko znanje i određena kreativnost, no suvremeni internetski servisi kao i *sampleovi* ugrađeni u sintesajzere i računala omogućavaju brzi pristup i lako snalaženje. Osim instrumentacije, moguće je mijenjati i tip, odnosno vrstu pulsa/*dronea*. Takve su promjene opet minimalne, a odnose se na uvođenje nove akcentuacije, drugog tempa ili novih mjera, no time se paralelno mijenja i glazbena tekstura, čime se izravno izbjegava monotonija. Jedan puls prelazi u drugi, ali i dalje se radi o pulsu, što znači da se slušatelju ne dopušta predah od istoga glazbenoga materijala.

Osim toga, u suvremenoj se filmskoj glazbi dramatika ne postiže ritamskom, harmonijskom i melodijskom raznolikošću, nego temeljnim intenziviranjem svega čujnog – povećanjem glasnoće. No opet, ne radi se o promjeni dinamike koju bi skladatelj u vidu dinamičkih oznaka *forte*, *piano*, *crescendo*, *decrescendo* zapisivao u partituru, nego o pomicanju gumbića za miks-pultom. I kao posljednje, pulsu (ali ne i *droneu*) moguće je mijenjati tempo. No zanimljivo je da se tempo, premda je i u postojećim visoko tehnološki orijentiranim uvjetima i te kako promjenjiva kategorija, u suvremenim “pulsnim” filmskim glazbama gotovo uopće ne mijenja.<sup>5</sup>

Različiti autori (Buhler i Newton, Archer, Vernallis, Bordwell...) smatraju da je stanje u filmskoj glazbi samo odraz stanja u medijima. U posljednjih se desetak godina dogodio nagli tehnološki napredak i te je promjene teško pratiti. Vernallis govori o “audio-vizualnom zaokretu” koji je doveo do “digitalnog vrtloženja” žanrova i medija među kojima je sada vrlo teško povući granice. Kao ekspert za glazbeni videospot, Vernallis smatra da su korijeni stanja u filmskoj glazbi, ali i cjelokupnom postklasičnom filmu (montaži, tehnikama snimanja, režiji) – u načinu na koji se stvaraju glazbeni videospotovi. U vrijeme MTV-ja, spot je utjecao na redatelje poput Quentin Tarantina, Davida Lynchha, Martina Scorsesea i drugih. Suvremeni videospot, čiji je dom u međuvremenu postao YouTube, intenzivno je utjecao na postklasični film.

Na oblikovanje postklasičnoga filma i na suvremenu filmsku glazbu utjecao je također niz drugih elemenata. Mnogi od njih neizostavni su dio naše svakodnevice: pametni telefoni, horori, reklame, televizija, Facebook, videoigre... popis je podugačak. Teško je reagirati na “nemoguć zov medija da se doživi sve – i to u isto vrijeme” (Vernallis, 2013: 20).<sup>6</sup> Prostor i vrijeme su redefinirani, a njihova nas nova vrijednost navodi na često i naglo prebacivanje pozornosti. Zahvaljujući

geometrijske oblike), a boje svodi na crnu i bijelu (pri čemu su ga, prema njegovim vlastitim riječima, inspirirali ritmovi Igora Stravinskog).

**5** Milićević primjećuje da je tempo filmske glazbe uglavnom umjereno brz. Prepostavljam da se uzima tempo ponuđen u računalnim programima, bez razmišljanja o kontrastu (tempa, ritma, tonskih visina) kao temelju razvoja i zanimljivosti. Mnoge upute skladateljima danas kao da više ne vrijede. Primjerice, iz knjige *On the Track* Karlina i Wrighta (2004) mogla bi se izbaciti cijela poglavљa, posebice: “Using Melody”, “Using Harmony” i “Using Rhythm”.

S druge strane, uloga tempa se promjenila. Tempom glazbe ne nastoji se više utjecati na percepцију vizualnoga tempa. Vizualni prikaz u suvremenim blockbusterima prepun je elemenata koji nose vrlo brz tempo: obično su to montaža, kadriranje, kamera iz ruke, režija... Uloga glazbenoga tempa, u kombinaciji s *droneom* ili ritamskim pulsom stavljenim u bas, jest da se kod gledatelja održi visoka razina adrenalina – čak i onda kada sadržaj scene to ne zahtijeva.

**6** Vernallis govori o “estetici ubrzanja”, a koristi se i pojmom Davida Bordwella “intenzivirani kontinuitet”.

IRENA PAULUS:

O BOURNEU

I ŠIRE:

SOUNDTRACK

U MEDIJSKOM

VRTLOGU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

pametnim telefonima i računalima u istom su trenutku pristupačniigrani filmovi, videoigre, televizijske emisije, spektakli, traileri, obiteljski klipovi, kratke videodoskočice, animirani filmovi, pornografija, filmske špice, spotovi... Danas je izmještanje poslovnog i slobodnog vremena normalna stvar, a na isti se način mijenjaju i izmještaju prostori. Jednim klikom ili dodirom s lakoćom mijenjamo (dosadni, rutinski) svakodnevni prostor za (uzbudljivi, drugačiji) virtualni prostor Facebooka, sms-poruka i videoigara (ibid.: 277–278). Vernallis predviđa da će to dovesti do dezorientiranosti. A već je sada jasno da nas mediji oblikuju i transformiraju. Sami sebe "razumijemo u relaciji prema rodu, klasi, rasi, seksualnom identitetu, radu i moći, i to kroz konstelacije zvukova i slika" koje nude mediji u mnogo različitih oblika i na mnogo različitih platformi (ibid.: 6–7). Mislimo da vodimo savršeni život, ali smo "zapravo zapeli u vremenu preživljavanja, vremenu borbe, utapanja, zadržavanja na ivici, hodanja po vodi, bez zaustavljanja" (ibid.: 332, fusnota 1).

### 3. Akcija radi akcije

Kao primjer postklasičnoga filma *par excellence*, Vernallis navodi Bourneov *ultimatum*. Zapravo, cijela je filmska trilogija – Bourneov identitet, Bourneova nadmoć i Bourneov *ultimatum* – temeljena na problemima suvremenog društva, posebice problemu identiteta.<sup>7</sup> Jason Bourne je čovjek koji pati od amnezije i koji kreće u potragu za identitetom.<sup>8</sup> Tijekom serijala, otkrivaju se slojevi tog identiteta, propituju se relacije između imena i identiteta, a istražuje se i pitanje koje će postaviti i Peternai Andrić (2012: 12) u knjizi *Ime i identitet u književnoj teoriji*: je li bezimeni subjekt uopće subjekt? Naime, filmski junak je čovjek s više imena, ali niti jedno nije njegovo pravo – čak je i ime iz naslova izabrano nasumično. Problem se postupno gradi i širi, da bismo se, idejom zatvaranja kruga, ponovno vratili na početak. Jason Bourne je i na kraju Bourneovog *ultimatuma* čovjek bez imena i identiteta, jer, kako pišu Buhler i Newton (2013), nakon svih otkrića i demonstrativnog odbacivanja imena Bourne u korist svog "pravog" imena (David Webb), on više ne može biti ni naivan ni relativno nevin. On je i dalje bezimeni, kao što je bio na početku Bourneovog identiteta.

Jason Bourne je i čovjek od akcije. Njegove je vještine nemoguće pripisati običnom čovjeku. Njegova je humanost samo prividna, on je čovjek-stroj. U neprestanom je pokretu, a njegovi se postupci svode na "potjeru i bijeg". Archer (2012: 12, 13) piše o Bourneu koji je "i lovac i lovina" i koji se neprekidno utrukuje s vremenom. Odluke donosi u sekundi jer bi ga svako čekanje moglo stajati života. Paralelno, filmovi tjeraju i gledatelja da neprekidno napeto gleda – jer ako bi se propustilo komadić filma, mogao bi se izgubiti smisao priče.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Zapravo se radi o filmskoj tetralogiji koja će prerasti u pentalogiju. Naime, nakon Bourneovog *ultimatuma*, Matt Damon je odbio glumiti u nastavku, pa je sljedeći film Bourneovo nasljeđe (*The Bourne Legacy*, Tony Gilroy, 2012) snimljen o drugom agentu CIA-e, kojega glumi Jeremy Renner. U vrijeme pisanja ovog teksta najavljen je premijera petog nastavka, *Jason Bourne* (2016) ponovno u režiji Greengrassa, u kojemu se Damonov Bourne vraća kao junak.

<sup>8</sup> Buhler i Newton (2013: 346, fusnota 16) upozoravaju da je amnezija česti pokretač u akcijskim filmovima kao što su *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), *Totalni opoziv / Potpuno sjećanje* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990), *Teorija zavjere* (*Conspiracy Theory*, Richard Donner, 1997) i drugi.

<sup>9</sup> Archer (2012: 13) kao eklatantni primjer "utrke protiv vremena" navodi televizijsku seriju 24 (Joel Surnow i Robert Cochran, 2001–2010). Također, u igranju videoigara uočava nemirni ritam u borbi protiv neprijatelja.



Jeremy Renner  
u filmu  
*Bourneovo  
nasljeđe* (The  
*Bourne Legacy*,  
Tony Gilroy,  
2012)

U filmu nije teško detektirati tipičnosti američkih *blockbuster*a koji su “veliki i bučni” i koji podliježu stilu koji Bordwell imenuje kao *run-and-gun style*. Dapače, Bordwell smatra da u filmovima o Jasonu Bourneu najveći dio posla odrađuju kamera i zvuk, jer je gledatelj zatrpan vizualnim i zvučnim efektima te glazbom koji su, svi zajedno, “skokoviti” i “zamagljeni” (Buhler i Newton, 2013: 335). To uključuje i zvuk i sliku; kao što junak često nije u fokusu i kao što je često sniman kamerom iz ruke, tako je izvor prizornog zvuka često teško detektirati (obično je izvan kadra), a teško je detektirati i razliku između glazbe i zvučnih efekata. Temeljni elementi glazbene podloge su jednoobrazni *drone* i jednoobrazni puls.

U svemu tome, čini se da se autor glazbene podloge filmova o Jasonu Bourneu (uz iznimku *Bourneova nasljeđa*), skladatelj John Powell nije morao mnogo truditi.<sup>10</sup> *Spotting*<sup>11</sup> je vjerojatno bio suvišan: jednoobrazna, homogena i kontinuirana glazba u kojoj ništa ne “iskače” mogla je – čini se – odgovarati bilo kojoj sceni. Izgleda da se taj zaključak može poopćiti: u svakome suvremenom *blockbusteru* moglo bi se skladati “na slijepo”. Zbog neutralnosti glazbe, redatelj je slobodniji pomicati i rotirati glazbene brojeve. Oni se u film mogu postavljati principom slučajnog odabira,

**10** John Powell (1963) je postao filmski skladatelj zahvaljujući tvrtki Hansa Zimmera Remote Control Productions. Ta je “glazbena radionica” mnogim skladateljima (koji su za Zimmera radili kao aranžeri, orkestratori, pomoćnici i *ghostwriteri*), otvorila vrata Hollywooda. Zimmer je danas jedan od najjačih “prozumenata” iz redova filmskih skladatelja, a među njegovim mnogobrojnim partiturama temeljenima na pulsu i *droneu* (uz opasku da ne sklada uvijek na taj način) je glazba za još jedan film “audio-vizualnog zaokreta”, *Početak* (*Inception*, Christopher Nolan,

2010). Početak, opet, mnogo duguje filmu *Matrica* (*The Matrix*, Lana i Lilly Wachowski, 1999), gdje su zvučni efekti također temelj *soundtracka*, a glazba se temelji na pulsu, ali i na melodiji (skladatelj Don Davis).

**11** Sesije na kojima se određuje gdje će u filmu biti potrebna glazba, koliko će glazbeni brojevi trajati, a u većini slučajeva, i funkcija glazbe (na njima obično sudjeluju skladatelj, montažer glazbe, redatelj, producent i montažer slike).

unutarnjom intuicijom ili, u najboljem slučaju, nekakvim (ali ne previše dubokim) promišljanjem skladatelja i redatelja.

Ipak, izgleda da to nije sasvim točno. U filmovima o Bourneu neutralna, ritamsko-”pulsna” glazba ciljano pridonosi filmu; njezina uloga nije slučajna, kao što ni glazbeni puls nije namijenjen bilo kojim scenama. I ne samo to: pomnije promatranje otkriva da glazbeni puls nekim scenama odgovara više nego drugima.

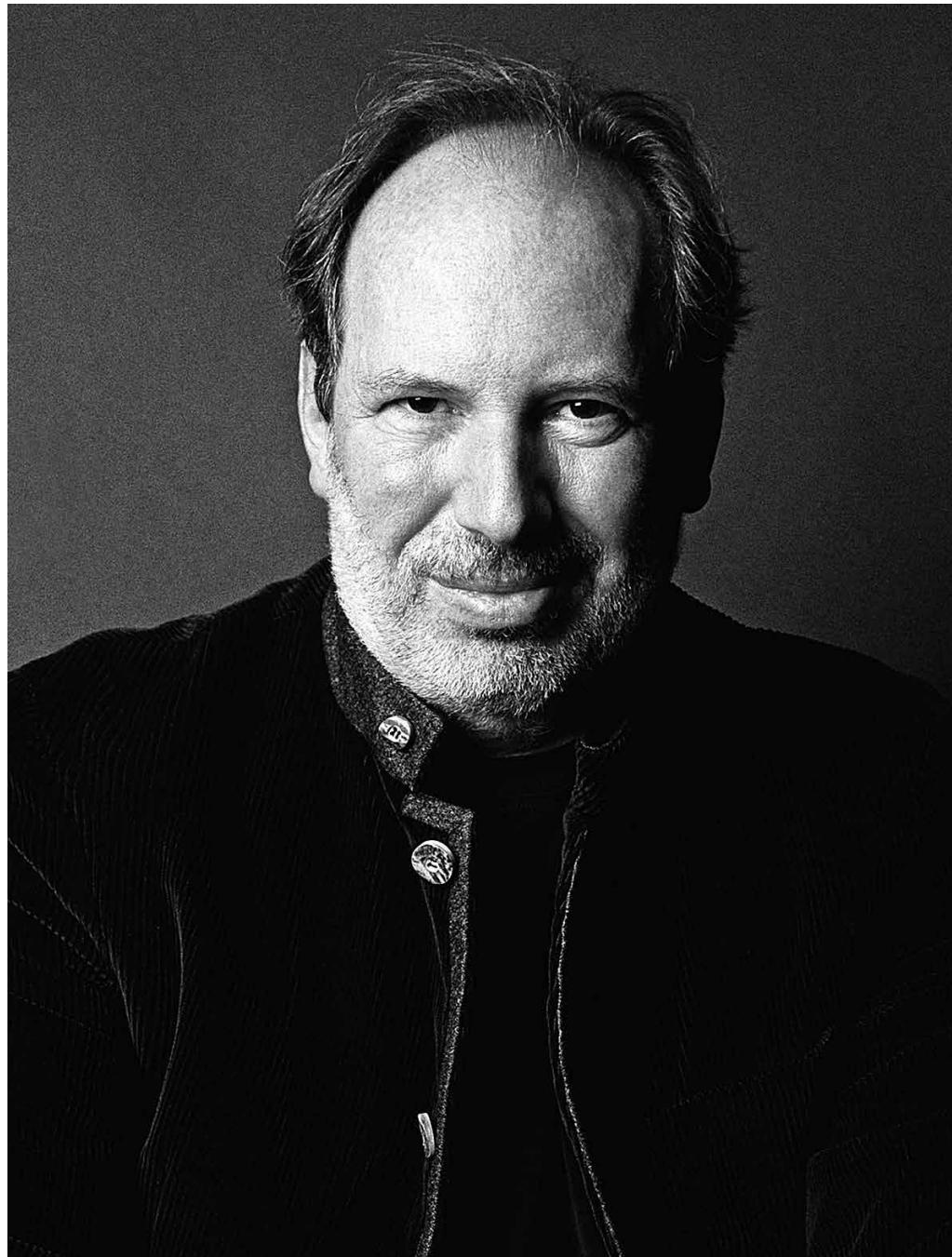
Na primjer, puls logično odgovara scenama kojima treba naglasiti kontinuitet. Neutralne scene, poput neutralnih prizora grada, konkretnih zgrada ili prizora prirodnih sila, pokazale su se idealnima za “pulsnu glazbu”. Međutim, u trilogiji su ponekad takvi kadrovi ostavljeni bez glazbe, pa čak i bez efekata.<sup>12</sup>

Premda je vrijeme ključni element novih *blockbuster* (od ideje “ovladavanja” vremenom kroz trajanje ritamskog pulsa i statičnog *dronea* do spomenute utrke protiv vremena koja leži u srcu narativnoga predloška i koja se osjeća i u korištenju filmskih izražajnih sredstava), izravne asocijacije na vrijeme rijetke su. Asocijacije poput otkucaja sata koji mjeri protok vremena teorijski bi mogle postojati (naposljetku, radi se o *pulsu*), jer puls ne postoji samo u glazbi. Puls nalazimo u brzoj montaži, kamери iz ruke, mnogobrojnim scenama na javnim mjestima na kojima se glavni likovi gube kao pojedinci, neizbalansiranoj kompoziciji kadra, u čestoj upotrebi neprizornih zvukova kojih je izvor teško raspoznati, kao i prizornih zvukova kojih izvor nije u kadru... Puls toliko dugo i trajno guši gledatelja da on, zbog adaptacije, gušenje auditivnim i vizualnim pulsom ne percipira svjesno. Osjećaj da se Bourne i drugi sudionici serijala neprekidno “utrkuju s vremenom” filmska je konstanta. Zapravo, to je norma akcijskoga filma, pa se glazbeni puls, koji bi ponekad doista mogao odbrojavati vrijeme, tako ne percipira. Njegova funkcija nije doslovno odbrojavaњe vremena, ali se povezuje s trajanjem, napetim iščekivanjem i, paralelno, rastom adrenalina.<sup>13</sup>

**12** Primjer je scena iz Bourneove nadmoći u kojoj Pamela Landy u sjedištu CIA-e pregovara s Bourneom preko telefona. Bourne traži susret s Nicky Parsons, ali Landy laže da ne zna gdje je ona. Bourne odgovara: “Upravo stoji pored tebe.” Dojam da su svi u uredu zanijemili shvativši da ih Bourne promatra stvoren je brzo montiranim kadrovima zgrada u Berlinu. Prvi kadar (zgrada Bosch) označen je kratkom pojavom glazbe (bubnjanje, pa *glissando*, uz zvuk poklopljene telefonske slušalice). Kamera iz ruke slijedi Pamelino nervozno osvrтанje, na koje se nadovezuju dva kadra zgrada. Ti su kadrovi ostavljeni bez ikakvog zvuka. Zbog neobičnosti postupka nastaje dojam da tišina traje dulje nego što to u stvarnosti jest.

**13** Primjerice, u Bourneovoj nadmoći, gdje Nicky Parsons, nasred Alexanderplatz u Berlinu, a pod budnim očima CIA-e, čeka Bournea, puls se ne percipira kao “vrijeme čekanja”, nego kao “vrijeme iščekivanja”. Napetost raste (premda se glazba

intenzitetom smanjuje) zbog demonstracija koje stvaraju gužvu i kaos (gomilanje ljudskih tijela, gomilanje zvukova – ljudskih glasova, zvukova mobitela, uličnih zvukova). U kadrovima toliko opterećenima različitim zvukovima glazba se čini nepotrebnom, međutim, ona pojačava neizvjesnost. Dugoizdržani tonovi gudača pridonose atmosferi napetog iščekivanja (njihova je boja zvuka slična boji glasova tako da su doslovno “stopljeni” s ostalim filmskim zvukovima). Gledatelj, poput Nicky i CIA-inog tima, napeto iščekuje gdje će se, ali i kada će se Bourne pojaviti. Drugi, akcijski dio sekvence bit će najavljen vizualnom promjenom (Nicky, vođena Bourneovim uputama preko mobitela, ulazi u tramvaj), kao i glasovnom reakcijom CIA-inog tima. Agenti gotovo uglaš izgovaraju rečenicu “Ulazi u tramvaj!” (“She’s getting on a tram!”), a odmah potom i njezine varijacije “On je u tramvaju.” (“He is on the tram.”) – “Ne mislim da je u tramvaju.” (“I don’t think he is on the tram.”) – “U tramvaju



IRENA PAULUS:

O BOURNEU

I ŠIRE:

SOUNDTRACK

U MEDIJSKOM

VRTLOGU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Skladatelj Hans  
Zimmer

Glazbeni puls usmjerava biološki puls gledatelja. Povezan sa scenama u kojima je prisutno kretanje (vožnja automobilom, hodanje ulicama, hodanje hotelskim predvorjem), pojačava osjećaj napetosti. Napetost je maksimizirana u mnogobrojnim akcijskim scenama koje se mogu okarakterizirati kao "potjera i bijeg". To su primjerice jurnjave raznim prijevoznim sredstvima kao što je ona u *Bourneovoj nadmoći* gdje Bourne u Moskvi bježi pred ruskim agentom Kirillom, ili ona u *Bourneovom ultimatumu* gdje Bourne i Nicky, trčeci preko krovova u Tangeru, bježe pred agentom Deshom.

Vernallis primjećuje da u *Bourneovom ultimatumu* kadar u prosjeku traje dvije sekunde i da je tempo glazbe otprilike metronomski tempo 120. "Nagli pokreti likova, rapidno kretanje kamere i nagle promjene fokusa, kao i skokovita montaža dovode u prvi plan glazbeni materijal – dobu (...) Stalni puls elektroničke plesne glazbe znači da bilo koja doba, kao i bilo koja laka doba, može preći u prvi plan. Ovdje se metar mijenja, a puls stvaraju *slika i glazba*. [kurziv I. P.]" (Vernallis, 2013: 37–38)

Konstantni puls u svim, auditivnim i vizualnim dimenzijama nikad ne donosi opuštanje. Gestalt psihologija tvrdi da se kod opetovanog ponavljanja pojačano očekuje razrješenje napetosti (Meyer, 1986: 185). Preneseno u trilogiju o Bourneu, to pretpostavlja da će završetak napete situacije obilježiti prestanak ritamskoga pulsa u auditivnoj ili vizualnoj sferi. Međutim, to uglavnom nije slučaj. S jedne strane, vizualni puls – tehnike snimanja i montaže – odražava vizualni stil redatelja. No puls se rijetko zaustavlja i u glazbenoj sferi koja je, navodno, manje značajna od vizualne i kojoj se, ponovno navodno, pridaje manje pozornosti.

Češći su slučajevi da se iz jedne ("pulsne") glazbene sekvence prelazi u novu, drugačijeg tipa. U sekvenci u Moskvi ritamski puls za potjeru (koja traje dugačkih desetak filmskih minuta) smiruje se tek kada Bourne ostavlja teško stradalog Kirilla u uništenom automobilu. Glazba potpuno nestaje nešto kasnije, nakon niza kadrova koji, uz mirniju glazbu, prate zbivanja na moskovskim ulicama. Potpuni nestanak glazbe u stanu Irene Neski, gdje je Bourne dočekuje kako bi priznao da joj je ubio roditelje, najavljuje – kraj filma.

No tijekom filma, osim u iznimnim slučajevima, glazba ne prestaje. A ako ipak nestane, puls se nastavlja u vizualnoj domeni i u domeni efekata i šumova. Tako u Greengrassovim filmovima postoje situacije gdje nestanak glazbe ne donosi opuštanje, nego, upravo suprotno, dodatno podizanje napetosti.

Glazba nestaje u sekvencama tučnjave vrhunskih CIA-inih agenata u Tangeru (Bourne protiv Desha u *Bourneovom ultimatumu*) i u Münchenu (Bourne protiv Jarde u *Bourneovoj nadmoći*). Postupak je tipičan za filmove u Greengrassovoj režiji, a skreće pozornost na sljedeći fenomen: koliko god se činilo da je ritamski puls jednoobrazan, homogen i nezamjetan, ipak predstavlja

je." ("He is on the tram."), stvarajući svojevrsnu dijalošku poeziju s rimom. Rečenice se izgovaraju različitim bojama glasova, različitim intonacijama i u različitim tempima – očigledno je da se radi o glazbenoj organizaciji dijaloga gdje se kroz postupak ponavljanja (višeglasna imitacija) stvara efekt upozorenja. Također, akciju najavljuje kratki fragment "akcijske teme" iz filmske partiture koji se pojavljuje u trenutku kada Nicky kreće prema tramvaju. Međutim,

kada među ljudima u tramvaju ugledamo Bournea, u glazbenoj se podlozi čuje samo puls, bez ikakvih tematskih aluzija, što izravno odražava Ludlumov opis Bournea kao čovjeka sa "svakodnevnim" licem koje se teško pamti. Tek u trećem dijelu sekvence (Bourne u posljednji trenutak izvlači Nicky iz tramvaja i nadmudruje agente) u glazbenoj se podlozi pojavljuje brzi puls oblikovan od elemenata "akcijske teme" iz partiture.

određenu senzaciju. Prestankom glazbe – u filmu u kojem je glazba konstanta – scene obiju tučnjava doimaju se izdvojeno.

Doduše, Greengrass, kao što je rečeno, puls zadržava u drugim dimenzijama, ponajprije vizualnim. Buhler i Newton pišu o “frenetičnoj” montaži i nizu krupnih planova koji potiču subjektivizaciju perspektive. To što u sceni nema glazbe, ne znači da u njoj nema pulsa. Osim vizualnoga pulsa koji doslovno zarobljava gledatelja između dvojice sukobljenih agenata, Greengrass ritam gradi iz zvučnih efekata – zvukova koje ispuštaju borci, zvukova udaraca i okolnih šumova.<sup>14</sup> Svi vizualni i zvučni elementi uređeni su tako da stvaraju bogatu i raznoliku ritmiku s mnoštvom sinkopa i punktacije unutar “obične” četverodobne mjere i relativno sporog tempa. U takvoj, gotovo nadnaravnoj okolini (vještina boraca prikazana je tako da nadilazi svako racionalno poimanje, a vizualni i zvučni elementi strogo su organizirani, premda bi trebali biti nasumični) ponovna pojava glazbe (tj. glazbenoga pulsa) donosi osjećaj povratka normalnosti. To je znak da je Bourne pobjedio i da je drugi agent mrtav.

Postupak nalikuje baroknoj motorici ili Wagnerovoj beskonačnoj melodiji. Pravog opuštanja nema, napetost vodi u novu napetost, akcija u novu akciju. Opuštanje se zaobilazi, dolazi “s odgodom” ili uopće ne dolazi. I tako sve do kraja film(ov)a. “Akcija radi akcije” mogla bi se percipirati kao pretjerivanje (osjećaj je da scene tučnjava, kao i scene potjera, naročito sekvenca potjere s Kirillom u Moskvi, predugo traju). Međutim, čini se da Greengrassova režija svjesno reflektira suvremeni virtualni svijet, kao i položaj pojedinaca u njemu.<sup>15</sup>

#### 4. Estetika YouTubea

Scene tučnjava i scene potjera traže veliku vještinu i angažman sudionika (i gledatelja). Krajnji cilj je razrješenje situacije. Kratkoročno, to je bijeg od ubojice ili/i njegovo eliminiranje. Dugoročno, to je pronalazak identiteta i povratak “normalnom” životu (ako takav postoji kada je Jason Bourne u pitanju). Sve se to smatra poželjnim u – videoigri. Ovdje se igrač kreće od jedne prigode za akciju do druge. Akcijske situacije konzumiraju onoliko vremena koliko je igraču potrebno da prijeđe na novu razinu. Stoga je moguće da su filmske scene tučnjava i potjera, snimane kao da izgledom trebaju inspirirati neki drugi medij, oblikovane s namjerom da pripreme videoigru Bourneova zavjera (*Bourne Conspiracy*, 2008) koja se pojavila nedugo nakon posljednjega filma trilogije.<sup>16</sup>

**14** Za detaljnu analizu scena tučnjava i korištenja efekata u njima vidi Buhler i Newton, 2013: 334, 338.

**15** Greengrass je, uostalom, karijeru izgradio snimajući dokumentarne filmove (i, prije toga, režirajući televizijske vijesti, konkretno, utjecajnu i rado gledanu televizijsku emisiju *World in Action* za britanski ITV). Odatle realističan izgled filmova o Bourneu te njihova političnost (prikrivene reference na 11. rujna, rat u Iraku te osnivanje novog CIA-inog odjela Homeland Security) (usp. Archer, 2012: 14, 24).

**16** Videoigru *Bourne Conspiracy* razvio je High Moon Studios, a izdala Sierra Entertainment. Kreirana je za igrače konzole Playstation 3 i Xbox 360 te se površno temelji na sadržaju prvoga filma

Bourneov identitet. Planirano je da i ona preraste u serijal, ali to se nije dogodilo.

([http://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Ludlum%27s\\_The\\_Bourne\\_Conspiracy](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Ludlum%27s_The_Bourne_Conspiracy)), posjet 15. veljače 2015. i Archer, 2012: 13). U videoigri korištena je glazba Johna Powella iz filmskoga serijala. Nije stvarana nova kompozicija nego su upotrijebljeni fragmenti originalne partiture, prilagođeni novom (promjenjivom) obliku priče (novom mediju). Također su korišteni tipični zvučni efekti, uključujući i “animalni” zvuk iz scene ispitivanja Bournea u Napulju, odnosno zvuk potrage za Bourneom u stanu u Madridu.



John Powell,  
skladatelj  
glazbe filmova  
o Jasonu  
Bourneu

S druge strane, puls u film možda nije ušao preko videoigre, nego preko klipova s YouTubea. YouTube je u svakome slučaju sveobuhvatniji – on zahvaća sve ili gotovo sve medije ili/i medijske fragmente. Uostalom, prvi atributi klipova s YouTubea su puls i opetovano ponavljanje.<sup>17</sup>

Ponavljanje se u zapadnoj kulturi može shvatiti linearно – odnosno, shvaćalo se linearно do pojave digitalne tehnologije. Isprepletanje medija omogućilo je da se linearnost zamijeni istodobnošću ili težnjom k istodobnosti. Zbog toga ni vremenske kategorije više nisu iste – ono što se nekada doživljavalo kao *rasipanje*, sada se doživljava kao *gomilanje*. U trilogiji o Bourneu, *gomilanje* se može odnositi na različite kategorije. Neke od njih su metafilmske (poput već spomenutih – režije, kamere, montaže, glazbe), a neke su izravno upletene u naraciju.

Primjerice, Bourne mnogo putuje. Ustvari, toliko brzo mijenja mjesta da gledatelj teško pamti gdje se nalazi.<sup>18</sup> Vernallis upozorava kako su nagle promjene prostora tipične za videoigre.

**17** Ponavljanjem se na YouTubeu privlači pozornost: zbog oštре konkurenције, smatra se da će veći broj ponavljanja u klipu privući više konzumenata. Ponavljanje je sastavni dio potrošačkoga društva (Vernallis upozorava na nizove identičnih proizvoda u supermarketima, ali i na ključne riječi na internetu koje se ponavljaju kako bi se prodao određeni proizvod). Ponavljanje je jedini način da “prozumenti”, iz komadića poznatih materijala koje vole – a koristeći tehniku “sam svoj majstor” – stvore nove proizvode. No, ističe Vernallis, uz razne sociološke, potrošačke, političke i druge razloge,

valja istaknuti da je čovjekov biološki sustav takav da mu se ponavljanje dopada. A kako je YouTube dom najrazličitijih sadržaja, tako je ponavljanje postalo “legalno” u svakom suvremenom mediju (usp. Vernallis, 2013: 130–135).

**18** Radnja se odvija na Mediteranu, u Zürichu, u Langleyu u Virginiji, u Parizu, na Mikonosu u Grčkoj, u indijskoj saveznoj državi Goi, u Moskvi, Berlinu, Napulju, Münchenu, New Yorku, Torinu, Londonu i Tangeru. Nisu rijetke situacije u kojima se paralelno prati nekoliko zbivanja na različitim mjestima.

U videoigri promjene prostora nadzire igrac (Bourne), no prostor u filmskoj trilogiji izmiče gledateljevoj kontroli (premda ga Bourne i dalje kontrolira). Stoga su Bourneovi prostori istodobno mjesto i ne-mjesto, prostori čiji geografski položaj teško razaznajemo i koji ustvari i nije toliko važan. Takav odnos prema prostoru imaju i glazbeni videospotovi.

Ako pozornost usmjerimo prema zvučnoj stazi, prostor je i dalje nedefiniran. U prošlosti su skladatelji nastojali filmskom glazbom ocrtati prostor u kojem se nalazio junak i u kojem se održala priča. U Bourneu takvih referenci ima vrlo malo. Ili nisu tako očigledne. Čini se da na mjesta u Europi i SAD-u skladatelj Powell nije reagirao iz očiglednih razloga: europski i američki gradovi su, na ovaj ili onaj način, zahvaćeni životnim, glazbenim, perceptivnim, kognitivnim... pulsom. No putovanje u Tanger u Maroku druga je priča. Doduše, melodijske reference su minimalne, ali ritamska komponenta, a naročito instrumentalna boja, razotkrivaju Bourneov geografski položaj. Na početku potjere u Maroku (Bourne sjeda na motorkotač i kreće u potjeru za Deshom) koristi se drvena flauta *ney* i mali tamburin *riq* (usp: Vernallis, 2013: 37). Ritamska kombinacija 4+2+2 pretvara "običnu" četverodobnu mjeru u asimetričnu. Nadalje, kada se puls mijenja, čini se da četverodobna mjera prelazi u trodobnu. U stvarnosti, metar je ostao netaknut (četverodoban), ali se promijenila podjela temeljne jedinice (doba se najprije dijeli na četiri i dva, a zatim na tri jednakna dijela).

U svakome slučaju, vrlo je teško razaznati što se doista događa jer vizualni ritam odvlači pozornost od auditivnoga. Glazba je stišana i isprepleće se s prizornim zvukovima policijskih sirena, uz nemirenih ljudi, povika policajaca te Bourneova teškog disanja. *Riq* se uvlači u soundtrack poput prizornog instrumenta (nije sasvim jasno je li prizoran ili ne), a ritam prelazi iz dimenzije zvuka u dimenziju vizualnog pokreta. Glazbeno se vrijeme gomila, što i priliči nezapadnjačkoj kulturi. No postupci također zahvaćaju spotovsko-jutjubovsku estetiku "sve odjednom". Digitalno doba donijelo je novi način stvaranja, ali i čitanja suvremenih blockbustera.

### **5. Uvod u filmove kao u spotu**

Elementi filma široko su muzikalizirani, a njihova se glazbenost širi s jedne na drugu, pa na treću... filmsku komponentu. U filmovima o Bourneu posebno su impresivne scene koje su ostavljene bez glazbe jer se zvučni efekti, a nakon njih i ostale filmske komponente, muzikaliziraju do mjere da potpuno i bezrezervno nadomještaju glazbu. Često se radi o umjetnim, stiliziranim, sempliranim zvukovima čiji je izvor teško razaznati. U Bourneovoj *nadmoci*, kada Bournea ispituje napuljski policajac, pojavljuje se neobičan efekt koji kombinira ambijentalni zvuk prostorije, bubnjanje i zvuk koji nalikuje neartikuliranom glasanju ptice ili neke druge životinjske vrste. Kombiniran s odjekom, efekt se koristi u svim kadrovima u kojima kamera naglo skreće na Bournea. A on, umjesto da odgovara na policajčeva pitanja, šuti kao zaliven. Neobičan efekt zamjenjuje njegove odgovore; nastupa u praznom prostoru između pitanja, tvoreći zvuk koji je istodobno šutnja i odgovor.

Isti se efekt koristi u Bourneovom *ultimatumu*, u sceni u kojoj operativci CIA-e pretražuju ured Neala Danielsa u Madridu jer znaju da je tamo Bourne. Ovaj put efekt "životinskog glasanja" stvara dojam da u naizgled praznoj prostoriji obitava nešto živo. Efekt prati ili/i nadomješta pokrete kamere koji ponavljaju nagle pokrete operativaca te usmjeravaju njihovo oružje prema pojedinim mjestima u stanu na kojima bi se mogao nalaziti Bourne.

Uređenje zvukova i zvučnih efekata oko pulsa, koji usmjerava pokrete kamere i montažu čak i kada glazbeni puls nije prisutan, podsjeća na glazbeni videospot. U spotu vizualna organizacija prati glazbenu; bez toga, medij gubi smisao. Montažeri spotova nastoje osjetiti ritam vizualnih

IRENA PAULUS:

O BOURNEU

I ŠIRE:

SOUNDTRACK

U MEDIJSKOM

VRTLOGU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Prizor iz filma  
Bourneova  
nadmoć  
(*The Bourne  
Supremacy*,  
Paul  
Greengrass,  
2004)

elemenata kao organizaciju kojom se ocrtava i u vizualno precrtava glazbena forma. Vizualni prikaz pritom ponekad postaje složeniji od auditivnoga. Ili nam se to samo čini.

U analizama različitih autora često se spominje uvodna sekvenca Bourneovog ultimatum (usp. Vernallis, 2013: 37; Archer, 2012: 19–20; Buhler i Newton, 2013: 331). Ovdje smo doslovno bačeni usred akcije, koja počinje negdje prije završetka prethodnoga filma: Bourne je u Moskvi, ozlijeden je i bježi od policije (Bourneova nadmoć završava nakon moskovske sekvence, telefonskim razgovorom Pamele Landy i Bournea u New Yorku). Archer piše kako je prilično riskantno započeti film na ovakav način jer uvodne sekvence ne pružaju mnogo informacija, a sve što se događa ne ostavlja prostor gledatelju da se snađe. Osim mnogobrojnih zvukova koji su prilično katoični (sirene, glasovi s policijskog radija, zvuk slomljenog stakla, zvukovi automobila, itd.), osjećaj pokreta koji neće nestati do kraja filma stvara glazba. Ritamski puls (to je, kao što ćemo kasnije vidjeti, "akcijska tema") započinje odmah, tijekom prikaza logotipa studija Universal, te postaje temeljem akcije (i akcijske "pulsne" glazbe) tijekom potjere moskovskim ulicama. Kada Bourne uđe u ljekarnu, tempo se mijenja (usporava se), a mijenja se i tip pulsa – najprije asimetrično (3+3+2 dok Bourne traži potrebne lijekove), i još jedanput, sporije i simetrično, ali s asimetričnom raspodjelom akcenata unutar doba (Bourne nad sudoperom lježi ranu). Analepsa je najavljenja sporim trilerom i zvukom kapanja vode uz koji Bourne odskliže u sjećanje koje zvukovno markiraju glazbeni akcenti srođni zvučnim efektima, dugački tonovi te gotovo hipnotičko ponavljanje rečenice "Hoćeš li se pridružiti ovom programu?" ("Will you commit to this program?"). Slika je zamagljena, drhtava, dezorientirajuća, fragmentarna... – kao u videospotu.

Sekvenca najbliža glazbenom videospotu uvodna je sekvenca Bourneove nadmoći. Ovdje se radi o snu koji je, kao i ranije opisana sekvenca iz Bourneovog ultimatum, proistekao iz sjećanja. U oba slučaja, fragmentarizacija i neobični odnosi među kadrovima zbujuju gledatelja koji u njima traži narativnu logiku. U Bourneovoj nadmoći radi se o "dezorientirajućoj kolekciji kadrova: izlaz s autoputa za Berlin, hotelska soba, obiteljski portret nepoznatih likova, soba broj 645. Dijalog i zvučni efekti dodatno stvaraju zbrku." (Buhler i Newton, 2013: 330–331) Buhler i Newton ističu i važnost glasa glumca Chrisa Coopera u ulozi Conklina:

*Conklin se pojavljuje samo kao glas bez tijela, poput super-ega iz sna, koji izdaje zapovijedi. Glas se sporadično pomici kroz stereo polje, a ponavljanje gotovo svake rečenice u različitom intervalu i iz drugačije pozicije, dezorientira gotovo na isti način na koji to čine slike. Dalje, premda volumen glasa signalizira blizinu, bogati odjek implicira sjenovitu distancu.*

(ibid.)

Buhler i Newton također govore o nizu efekata od kojih su neki prizorni, a neki jasno neprizorni – poput mnogobrojnih ljudskih glasova čiji je izvor izvan kadra (ibid.). Efekti nose karakteristiku nepredvidljivosti (koja je, inače, također karakteristika vizualnih elemenata u glazbenom videospotu). Kada bi sasvim utišali zvuk (što bi, zapravo, bilo šteta jer zvuk i glazba tretirani su na poseban način), glazbenost bi se osjetila u montaži, bojama i kompoziciji naizgled nepovezanih filmskih kadrova.

I uvodna scena Bourneovog identiteta mogla bi se gledati kao spot. No ta je scena ključ serijala. Njome trilogija započinje i završava. Njome se filmovi otvaraju prema novim nastavcima, pa čak i novim medijima.<sup>19</sup> Zbog važnosti, prenosim detaljan opis Buhlera i Newtona.

*Tutnjava udaljenog groma i fijuci hladnog vjetra otvaraju logotip studija Universal. Dok se ekran zatamnjuje, pojavljuje se oistar i otvoren drone C-G, neuravnotežen s kvintom u basu. Ako se početak Bourneovog identiteta (2002), unatoč razlikama u instrumentaciji i tonalitetu, čini blago sličnim Wagnerovo uvertiri Ukletom Holandezu, to je zato što glazba stvara prazninu i postaje olujom mitskog značaja, crtajući izvorište filma, kao što mitski filmski počeci često čine, od glazbe i zvuka. Nove neobično udaljene grmljavine, i ovaj put sinkronizirane s odobljescima munja koje osvjetljavaju plutajuće tijelo u vodi (...), punktiraju zvučnu stazu. Snažan udar groma podudara se s prizorom ribarskog broda koji se kreće kroz olujno more. Polagana, tužna melodija fagota izrana iz dronea zajedno s montažnim rezom koji vodi u nemirno more. Melankolični melodijski snopić doima se poput razrade plača, čak više od prave teme; (snopić) dvoznačno fluktuiru između dura i mola, a njegova je dvoznačnost istaknuta sinkroniziranjem promjene u mol s montažnim rezom na plutajuće tijelo. Ribar se pojavljuje s posljednjim dijelom melodije, koja kadencira na dugačkom tonu G, petom stupnju ljestvice. Drone i dalje zvuči dok se ribar kreće brodom i zastaje da bi pogledao. Munja ponovno osvjetljava tijelo. Povratkom ribara koji napeto promatra more, pojavljuje se novi nemirni motiv u gudačima. Poput uvodne melodije fagota, ovaj se materijal nikada ne razvija u konkretnu temu. Ustvari, čak je rudimentarnije oblikovan, na način bazične ideje svirane u mjerenom tremolu koji se, poput sata, ponavlja svakih šest doba. Također fokusiran oko tona G, a ne oko tonike, taj materijal ide bez osnovnog razvoja ili variranja preko nešto bližeg kada tijela koje pluta u vodi do kratke kartice (filmskog) naslova. Slijedeći naslov, motiv se nastavlja dok posada izvlači tijelo na brod, a mijenja se tek kada tijelo pokaže znakove života.*

(ibid.: 328–330)

IRENA PAULUS:

O BOURNEU

I ŠIRE:

SOUNDTRACK

U MEDIJSKOM

VRTLOGU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**19** Uvodna scena Bourneovog identiteta otvara videoigru Bourneova zavjera, njome završava

Bourneov ultimatum i njome započinje četvrti film Bourneovo nasljeđe.

## 6. Bourneove teme i identitet

Partitura Bourneovog identiteta započinje nečim za što smo tvrdili da u filmovima o Bourneu i drugim suvremenim *blockbusterima* ne postoji – glazbenim temama. Teme izmiču percepciji jer su, kao što pišu Buhler i Newton, samo skicirane. Izmiču percepciji i zato što su “skrivene” u glazbenom pulsu. Naročito druga, koja svojim jednoličnim kretanjem, temeljenim na ponavljanju rotaktnе fraze, pokreće partituru u smjeru označenom kao “puls i ponavljanje”. Teme predstavljaju glazbeni materijal koji se veže uz glavnoga junaka – one uspostavljaju kontinuitet i jedinstvo među dijelovima filmskoga serijala. Buhler i Newton ne spominju slučajno Wagnera – njegova je estetika u trilogiji, poput samih tema, pomno skrivena.

Prvu temu, melodijski “snopić” ozvučen fagotom, Buhler i Newton nazivaju “temom ljudštosti”. Premda se doista radi o neuglednom “komadiću”, ta je tema primjetnija od druge – zbog raznolikost ritamskog kretanja, koje odudara od konstantnog pulsiranja druge teme i ostalih dijelova partiture. Velika i mala sinkopa, punktirani ritmovi na dvije i jednu dobu, cijela nota, četvrtinke, polovinke i dugačka cijela pauza koja pokriva cijeli jedan takt između dvaju dijelova teme daleko su zanimljiviji od jednolikog nizanja istih notnih vrijednosti.

Druga tema, koju Buhler i Newton nazivaju “akcijskom”, potpuno se uklapa u ideju “pulsa i ponavljanja”.<sup>20</sup> Radi se o tri takta sa znakom ponavljanja na kraju. Pet od šest doba osminkama podvostručava tonove (g-g, as-as, g-g, f-f, g-g), a samo je prva doba četvrtinka i donosi toniku (c). Zbog ponavljanja istih tonova, stvara se dojam sporog tremola, koji ponavljanje multiplicira i širi ga s ponavljanja glazbene fraze na ponavljanje pojedinih tonova.

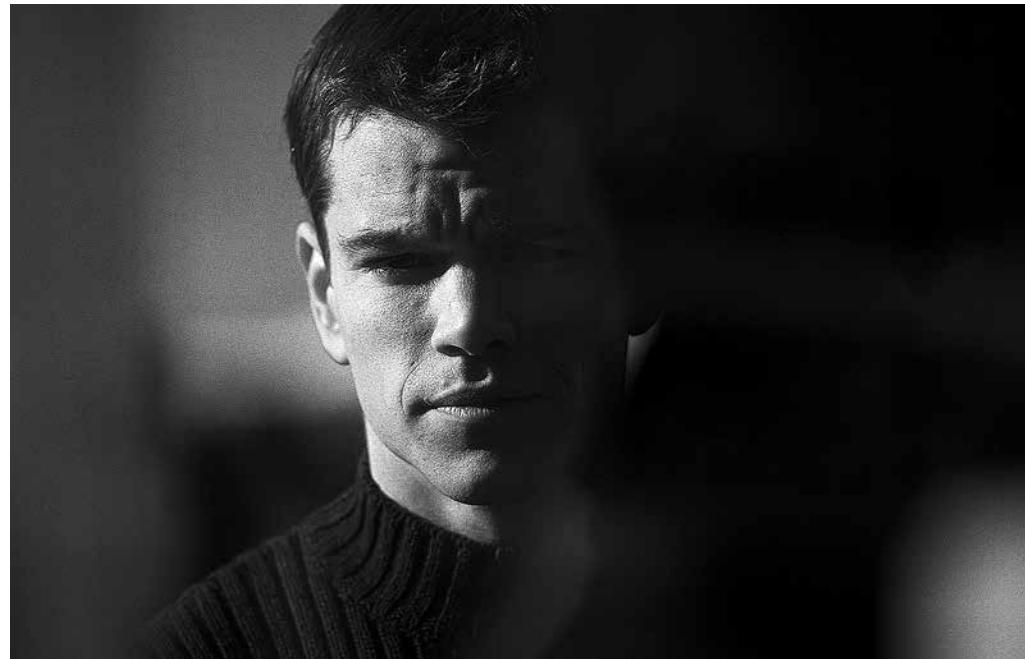
Obje su teme malog opsega i obje su centrirane oko dominante, što pojačava osjećaj nedovršenosti i otvorenosti. Dok je u “akcijskoj temi” tonalitet zamagljen izbjegavanjem trećeg stupnja (uz pomoć kojega je najjednostavnije čuti radi li se o duru ili molu), u “temi ljudštosti” treći stupanj najprije sugerira dur, a u drugome dijelu – mol.<sup>21</sup> Buhler i Newton zaključuju opsežnu analizu dviju tema u uvodnome dijelu prvoga filma primjedbom da se dvoznačnost, koju predstavlja glazbena organizacija obiju tema, proteže na vezu glazbe s vizualnim prikazom. “Ni jedna tema, zapravo, nije inicijalno sinkronizirana s prikazom Bournea. Tema ljudštosti se prvi puta javlja uz ribare koji kartaju, a ribar koji ugleda Bournea (u moru) motivira prvu pojavu akcijske teme. Na taj način teme se doslovno povezuju s Bourneovim tijelom, ali ne i s njegovom subjektivnošću.” (Buhler i Newton, 2013: 330).

Glazbeni postupci korišteni su, dakle, u funkciji isticanja dvoznačnosti, pa čak i više značnosti identiteta koji je temeljni pokretač fabule. Razmišljanju o ulozi glazbe pri oblikovanju Bourneovog identiteta pridonose dva suprotna koncepta identiteta – esencijalistički i antiesen-

**20** Podsjetimo se: “puls i ponavljanje” oblikuju partiture i mnogih drugih akcijskih *blockbuster*a, a tako je oblikovana i partitura četvrtoga dijela serijala o Bourneu. Bourneovo nasljeđe režirao je scenarist ranijih nastavaka Tony Gilroy. On je u ekipu uveo novog skladatelja, s kojime je prije surađivao – Jamesa Newtona Howarda, koji se koristio pulsom, bez tema. Jedini tematski rad u Bourneovom nasljeđu dva su citatna ponavljanja iz ranije trilogije. Citira se “tema ljudštosti” – u uvodnoj sceni koja namjerno

asocira na uvodnu scenu iz Bourneovog identiteta; i u sceni u kojoj Aaron Cross u kolibi, sigurnoj kući CIA-inih operativaca, promatra ime Jasona Bournea urezano u drvenu gredu.

**21** K tome, naglašeno silazno kretanje “teme ljudštosti” dodatno zbunjuje jer je prva silazna terca velika, a ne sugerira dur nego mol (gornja terca molskoga trozvuka). Druga je silazna terca mala i isto tako ne sugerira mol, nego dur (gornja terca durskoga trozvuka).



Prizor iz filma  
Bourneov  
identitet  
(*The Bourne  
Identity*, Doug  
Liman, 2002)

cijalistički. Prvi smatra da je identitet svojevrsna bit ili esencija koja je stabilna i ne podliježe promjeni, dok drugi "antiesencijalistički pristup kategoriju identiteta vidi kao promjenjivu, plastičnu, lišenu svojevrsne čvrste jezgre, specifičnu za vrijeme i mjesto... pa tako i nestabilnu u smislu da je onemogućeno oblikovanje nepromjenjivih ili potpunih identiteta" (Peternai Andrić, 2012: 9–10).

Premda su suvremeni književni teoretičari skloniji antiesencijalističkom pristupu – koji je očit i kroz predstavljanje Jasona Bournea kao čovjeka bez prepoznatljiva lica, a s više identiteta, imena, putovnica... – glazbena podloga koju je "složio" John Powell govori u prilog esencijalizmu. Dvije teme, koje su u biti nepromjenjive, ali i teško raspoznatljive u velikoj količini slične glazbe ("tema ljudskosti" pojavljuje se rjeđe i djeluje krhko, dok je "akcijska tema" nametljiva i ponavlja se uz minimalne varijacije) kao da govore da osim "akcijskog" Bournea koji može biti bilo koji CIA-in agent (David Webb, Aaron Cross ili Paz svejedno je) postoji i čovjek Bourne čija je srž ("tema ljudskosti") ostala netaknuta, ali je do nje teško doprijeti.

U jednoj od posljednjih scena Bourneovog ultimatuma Bourne kroz nizove analepsi koje remete odnos prošlosti i sadašnjosti doznaće kako je postao "stroj za ubijanje". Glazba je sastavni dio "programiranja ponašanja" kroz koje je Bourne prošao dok je još bio David Webb. "Tema ljudskosti" pojavljuje se polako, ton po ton, tako da je gledatelj/slušatelj zamjećuje tek s odgodom. No tako iznošenje naglašava durske, odnosno molske karakteristike dviju glazbenih fraza, što ponavlja Bourneovo kolebanje – ubiti ili ne ubiti nepoznatog čovjeka s kukuljicom na glavi. Ubojstvo (uz jasan glazbeni stinger – nagli crescendo ojačan udarcima bubnja) nije samo oznaka za ubojstvo, već označava ubojstvo Sebe kao Drugoga. To je doslovno trenutak koji bilježi promjenu u procesu izmjene identiteta. Glazba funkcioniра kao psihološko sredstvo, kao droga – jer je "tema ljudskosti" skrivena postupkom augmentacije, a dominantni *drone* nalikuje na zvučni efekt koji opet nalikuje na ton prostorije (*room tone*) koji sugerira da je soba u kojoj se sve to zbiva živa. "Akcijske teme" nema – ona će nastupiti tek nakon pretvorbe, a time će se pokrenuti puls koji metaforički i doslovno ne može stati.

IRENA PAULUS:

O BOURNEU

I ŠIRE:

SOUNDTRACK

U MEDIJSKOM

VRTLOGU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

## 7. Tradicija na odlasku

Neuglednost je česta karakteristika filmskih tema. U prošlosti je ona većinom proizlazila iz načela "nečujnosti". Primjerice, glavna tema prvoga pustolovnog filma *King Kong* (Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper, 1933, skladatelj: Max Steiner) daleko je kraća od Bourneovih – sadrži samo tri tona. Poput "teme ljudskosti", Kongova je tema silazno usmjerena, a kromatski razmak među tonovima zamagljuje temelje tonaliteta.

Naravno, skladateljski principi Maxa Steinera potpuno su različiti od skladateljskih principa Johna Powella. Zajedničko im je, međutim, da su komponirali za filmove koji su se nekad nazivali spektaklima, a danas se smatraju *blockbusterima*. Pravilo da takvi filmovi moraju zaokupiti sva osjetila vrijedilo je nekad, a vrijedi i danas. To se 1930-ih postizalo glazbom koja je nalikovala na opernu, koja je koristila Wagnerovu tehniku lajtmotiva i uključivala simfoniske orkestre koji su mogli svirati dovoljno glasno kako bi gledatelji reagirali. U 1960-ima "buka" se u filmovima dobivala uz pomoć limenih puhača i tada aktualnih instrumenata (bubnjevi, električna gitara); ritam je bio toliko raznolik da je graničio s plesnim, a to je u konačnici – u svim glazbenim komponentama – omogućilo kombiniranje novih glazbenih žanrova (rock i jazz). Današnje je doba sasvim drukčije, pa ga odražava i sasvim drukčija glazba. Život je samo naizgled savršen – u njemu se emocije potiskuju kako bi na prvo mjesto došao *ratio*. Zato je glazba odraz računalnih "nula i jedinica", interneta, života u virtualnom svijetu videoigara. Novo je doba glazbenim videospotom vizualiziralo pjesmu, pa je njome ples postao legitiman odraz glazbenog izražavanja.

Povijesna razdoblja obilježena su promjenama, reakcijama na ono što im je prethodilo, navjama onoga što će doći. U suvremenom je filmu glazba postala "pulsna", neemotivna. Izgubila je svaku vezu s tradicionalnom filmskom glazbom. Hladna je, proračunata, nemaštovita. Njome vlasti "prozument" – lukavi graditelj koji svoju kreativnost crpi iz kreativnosti drugih.

U međuvremenu je identitet skladatelja nestao. Pisci, analitičari i kritičari ne navode ga imenom i prezimenom.<sup>22</sup> Možda je razlog tomu činjenica da glazba više nije jedina glazbeno organizirana komponenta u filmu. Ali tko je onda skladatelj? Redatelj? Producent? Montažer slike? Montažer zvuka? Ili svi oni zajedno? Mnogo je novosti na koje se teško naviknuti. Međutim, ni jedna promjena ne dolazi naglo, pa tako ni ova. Unatoč mnogobrojnim elementima koji jasno raskidaju s tradicijom, neke tradicijske postavke još uvijek vrijede.

Na primjer, Greengrassovi su filmovi preuglazbljeni.<sup>23</sup> Nekada se preuglazbljenost opravljala vezom filma i kazališta. Danas se može opravdati lakom dostupnošću glazbe. Slušalice su neprestano u ušima, u džepu je iPod ili pametni telefon – glazba je u životu prisutnija više nego ikada. Kao i u svakodnevnom životu, u filmovima je glazba konstantno bruanje. I zato se ne primjećuje ili ne sluša pozorno. Poput glazbe s radija ili glazbe u automobilu. "Nečujna" je. Nije li to jedna od temeljnih karakteristika filmske glazbe kojom su se hvalili stari filmski skladatelji?

Osim "nečujnosti", od staroga su u novome ostali kontinuitet i jedinstvo. Nema boljeg načina da se postigne osjećaj kontinuiteta od ravnomjernog kretanja homogene glazbene podloge. Doduše, posljedice su neutralnost i jednoličnost. Puls je jednoličan poput zraka koji dišu likovi,

**22** Buhler i Newton u izvrsnoj analizi glazbe u trilogiji o Bourneu ne spominju Powella kao skladatelja. Zanemaruje ga i Vernallis, premda često spominje Bourneov *ultimatum* kao vrhunac "estetike ubrzanja" i "digitalnog vrtloženja".

**23** Bourneov identitet Douga Limana nosi manje glazbe – možda zato što se u njemu tek "ispipavao teren", dakle mogućnosti pulsa u glazbi; a možda i zato što je u njemu primjetnija bliskost s europskim filmom.

poput atmosfere, poput otkucaja srca. U američkim *blockbusterima* funkcioniра kao "akcijska glazba", ali i šire: puls funkcioniра kao glazba koja se povezuje s (bržim ili sporijim) kretanjem, kao glazba kojom se uspostavlja napetost, kao glazba koja povezuje izrazito fragmentirane kadrove, kao glazba koja stvara osjećaj trajanja, kao glazba koja – ponekad – odražava geografski položaj. Puls ne funkcioniра na emocionalnoj razini; za to su potrebne teme. Ali u trilogiji o Bourneu skladatelj Powell je i njih uspio "podvaliti" redatelju i producentima.

U filmovima o Bourneu glazbene su teme dio tradicije koja se napušta. No s obzirom na dinamiku povijesnih promjena, potreba za novim i drugaćijim vjerojatno će donijeti novi zaokret. Pretpostavljam i nadam se da je samo pitanje vremena kada će se melodije ponovno pojaviti u filmskoj glazbi.

S druge strane, čini se da na postojeće stanje ipak ne treba gledati isključivo poprijeko. Istina je da puls otvara mogućnost "prozumentima" da se izraze, ali istodobno na taj se način glazbeno stvaralaštvo širi izvan zatvorenog kruga glazbenih stručnjaka. Institucije usmjeravaju i produbljuju znanje, ali ponekad zatvaraju i koče kreativnost.<sup>24</sup> Ritamski puls u filmskoj glazbi utječe na muzikaliziranje svih vizualnih komponenti filma: montaže, režije, kompozicije kadra, načina snimanja, glume... To, opet, omogućava sveopću prisutnost glazbe – čak i kada nije prisutna.

Nisu li prvi eksperimentatori u klasičnoj glazbi težili upravo tome?

Suvremena je filmska glazba puna naglašenih suprotnosti. Glazbeni puls i glazbene teme naizgled nemaju ništa zajedničko; pa ipak, u trilogiji o Bourneu žive zajedno. Glazba sugerira kontinuitet koji je suočen s diskontinuitetnom montažom, kretanjima kamere, kretanjima likova i predmeta, kolanjem informacija, dosezanjem raznih geografskih pozicija... *Blockbusteri* se smatraju "velikim i bučnim", ali mjesta bez glazbe obilježavaju i naglašavaju važne dijelove fabule. Čini se da su emocije potpuno izbačene iz glazbe i da su likovi pretvoreni u nehumane strojeve, ali neki su filmski elementi toliko subjektivizirani da je teško ne govoriti o unutarnjim previranjima lika.

Digitalni zaokret unio je u film mnogo novina – neke su pozitivne, a neke negativne. No najvažnija je neodvojivost auditivnih i vizualnih elemenata, njihovo uglazbljivanje. Film nalikuje na glazbeni videospot, ali i na videoigru, na internetske portale. Svi elementi svakodnevног virtuálnog svijeta našli su se na dohvati ruke. I nije ih teško dohvatiti, u ritmu glazbe.

IRENA PAULUS:

O BOURNEU

I ŠIRE:

SOUNDTRACK

U MEDIJSKOM

VRTLOGU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**24** Vernalis (2013: 95) upozorava da su mnogi redatelji spotova, najčešće bez ikakve filmske škole, režirali filmove visoke umjetničke kvalitete (npr. David Fincher, Spike Jonze, Hype Williams, Michel Gondry). Odvojenost od institucije i učenje iz iskustva omogućili su im odmak. Svoje glazbene videospotove mogli su režirati (a onda u njima i eksperimentirati) kako su htjeli, prema vlastitu senzibilitetu, čime su oblikovali stilove koji su danas

iznimno cijenjeni. Naravno, postoje i negativne posljedice "prozumerizma". Primjerice, Milićevićev predavanje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u prosincu 2014. ostavilo neugodan odjek među okupljenim skladateljima, muzikoložima, glazbenim teoretičarima, instrumentalistima i studentima glazbe. Osjetio se strah od gubitka radnih mesta i, paralelno, strah od gubitka smisla glazbenog obrazovanja.

#### LITERATURA

- Archer, Neil**, 2012, *Studying The Bourne Ultimatum*, Exeter: Auteur Publishing
- Buhler, James; Newton, Alex**, 2013, "Outside the Law of Action: Music and Sound in Bourne Trilogy", u: Vernallis, Carol; Herzog, Amy; Richardson, John (ur.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford / New York: Oxford University Press, str. 325–349.
- Cross, Jonathan**, 1998, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge: Cambridge University Press
- Kalinak, Kathryn**, 2010, *Film Music: A Very Short Introduction*, Oxford / New York: Oxford University Press
- Karlin, Fred; Wright, Rayburn**, 2004, *On the Track: A Guide To Contemporary Film Scoring*, New York / London: Routledge
- Ludlum, Robert**, 2002, Bourneov identitet, Zagreb: V. B. Z.
- Meyer, Leonard B.**, 1986, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd: Nolit
- Milićević, Mladen**, 2014a, "Preobrazba obrazovanja pomoću digitalnih medija", *Theoria*, god. XVI, br. 16, str. 27–29.
- Milićević, Mladen**, 2014b, "Nestajanje melodije u holivudskoj filmskoj glazbi", predavanje održano na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 12. prosinca 2014.
- Paulus, Irena**, 2011, *Kubrickova glazbena odiseja*, Zagreb: Pozitiv film
- Peternai Andrić, Kristina**, 2012, *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Zagreb: Antabarbarus
- Vernallis, Carol**, 2013, *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford / New York: Oxford University Press

#### MREŽNI IZVORI

- "**DP/30: Avatar, composer James Horner**", <[https://www.youtube.com/watch?v=Qrcuw9D92\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=Qrcuw9D92_s)>, posjet 24. veljače 2015.
- "**Gameplay: Bourneova zavjera za vruće ljetne večeri**", <<http://dalje.com/tv/index.php?id=1758i2612aa892d962>>, posjet 9. ožujka 2015.
- "**Robert Ludlum's Bourne Conspiracy**", <[http://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Ludlum%27s\\_The\\_Bourne\\_Conspiracy](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Ludlum%27s_The_Bourne_Conspiracy)>, posjet 27. veljače 2015.

UDK: 78:791.228

Marijan Tucaković

## Pijanisti *incognito*: od nijemoga filma do animiranoga glazbenog podija

**SAŽETAK:** Radom su iznesene karakteristike glazbe zaigrani i animirani film. Iznesen je pregled i povezanost razvoja i izvedbe glazbe od nijemoga filma do animiranoga filma sredine 20. stoljeća. Autor razmatra ulogu i pojavljivanje klasične glazbe u filmu te se dotiče i važnosti filmskoga medija pri popularizaciji klasične glazbe. Izvođenje glazbe za film autor analizira iz perspektive izvođača, a klavirska djela Franza Liszta i Frédérica Chopina u animiranome filmu analizirana su prema filmovima *Mačkov koncert* (The Cat Concerto, William Hanna i Joseph Barbera, 1947), *Zekina rapsodija* (Rhapsody Rabbit, Isadore Friz Freleng, 1946) i *Glazbeni trenuci Chopina* (Musical Moments from Chopin, Dick Lundy, 1946). Istraženo je tko su izvođači te kako je animacija povezana s izvedbom i izvedba s animacijom. Posebna je pozornost usmjerena na sferu tempa (*accelerando*, *ritardando*, *rubato*), karaktera, afektivnosti i asocijativnosti, a sve u korelaciji glazba – animacija – stvarna izvedba.

**KLJUČNE RIJEČI:** animirani film, filmska glazba, izvedba, pijanizam, Liszt, Chopin, rubato, Tom i Jerry, Zekoslav Mrkva

### 1. Uvod: glazba i film / glazba i animirani film

Glazba i film oduvijek su gotovo nerazdvojni. Razdoblje nijemoga filma zahtijeva uz projekciju filma i djelovanje pijanista i/ili malog orkestra. Glazba koju su pijanisti izvodili bila je najčešće popularna glazba toga doba ili improvizacija na licu mjesta. Tiskale su se i partiture za pojedinu situaciju u filmu: pojavljivanje u kadru, lik starca, ples i sl. Silvia Bencivelli (2011: 105) navodi kako su pijanisti jednostavno trebali prelistati partituru i pronaći prikladnu glazbu za scenu koja je u tijeku. Primjerice, Scott Bradley i Carl Stalling, najpoznatiji skladatelji glazbe za animirane filmove, bili su zaposleni kao pijanisti u kinu, prateći nijeme filmove. I kao pijanisti, a i kasnije kao skladatelji, obojica ističu sinkronizaciju kao ključnu točku odnosa zvuk – slika. Glazba u igranome filmu programna je i uvijek vezana uz sliku. Usklađena je s tipovima scene (tipovi scene – tipovi glazbe), potiče misli i osjećaje, sjećanja, najavljuje opasnost, na tragu je parodiranja i ironije.

Kada su filmovi bili nijemi, nisu bili i bezvučni. Pratila ih je naracija, ili je glazba bila ta koja govori. Skupina autora sa sveučilišta u Oxfordu i Sheffieldu provela je analizu učinaka koje glazba filma i drugih medija ima na publiku. U tom kontekstu značajan je utjecaj na privlačenje pozornosti – izrazito važan efekt, upravo stoga što ljudi u svojoj svakodnevici često čine više radnji istodobno. Glazba stvara virtualno zvučno okruženje u koje uvlači pozornost gledatelja – slušatelja, što potvrđuje sljedeći navod: "Početak glazbe izaziva osnovnu reakciju orientacije, te u kontekstu ritualnog događaja odvaja privremen i fizički prostor, uklonjen iz svakodnevnog života." (Clarke et al., 2010: 113)

Glazba u animiranome filmu može služiti kao dodatna deskripcija same animacije, ponajprije kao geg, šum, zamjena za govor (slično kao u nijemome filmu). Osim toga, ona stvara ugodač, popunjava praznine, pomaže pričanju priče, oživljava animaciju, pomaže karakterizaciji likova. Likovi u animiranome filmu nisu realni, pa tako ni emocije nisu realne, već pretjerane.



Ignacy Jan  
Paderewski  
s redateljem  
filma  
*Mjesečeva  
sonata*  
(*Moonlight  
Sonata*, 1937)  
Lotharom  
Mendesom

Stoga je i glazba intenzivnija, češće u funkciji parodije i ironije. Teoretičari se slažu kako glazba u animiranome filmu opisuje i buku i onomatopeju te je potrebno paziti na simbiozu slike i glazbe, koreografiju pokreta. Zanimljiva je digresija skladatelja Igora Savina, koji kaže da se "glazba za animirani film piše polako, a svira brzo" (Savin, 2014). Orkestralna filmska glazba razvila se iz simfonijske poeme koja opisuje izvangelazbeni sadržaj. Prema Tomici Simoviću (1989), poznatom skladatelju, glazba zaigrani film crpi ideju i tehniku iz djela velikih simfoničara i kazališne glazbe, dok je glazba za animirani film nema odakle crpiti – ona je nova, izmišljena, baš kao i crtež.<sup>1</sup> Stoga skladatelji glazbe za animirani film harmoniji, ritmu, melodiji i orkestraciji pristupaju s više slobode i osobne invencije.

Pokuša li se usporediti glazba zaigrani i animirani film, moglo bi se zaključiti kako je slijed govor – šumovi – glazba karakterističan zaigrani film, a slijed glazba – šumovi – govor tipičan za animirani. Irena Paulus, muzikologinja i teoretičarka filmske glazbe, donosi razmatranja Claudio Gorbman, koja objašnjava kako glazba uigranome filmu treba biti nevidljiva, nečujna, kontinuitetna, stilski jedinstvena, narativna (usp. Paulus, 2011: 190-223). Za razliku od toga, glazba u animiranome filmu prije svega stvara ugođaj, popunjava praznine, pomaže pričanju priče, pojačava ritmički pokret, oživljava animaciju i karakter likova. Uzor joj je najčešće popularna glazba, uz čest motiv plesa – posebice kada je priča humoristična. Postoje i slučajevi u kojima se cijela animacija i radnja događaju oko glazbe – najčešće originalnih i/ili aranžiranih djela klasične glazbe.

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>1</sup> Među ostalim, Simović je skladao glazbu za Oscarom nagrađen animirani film *Surogat* (1961) Dušana Vukotića.



Zekoslav Mrkva  
kao Leopold  
Stokowski u  
filmu *Dugokoszec* (*Long-Haired Hare*,  
Chuck Jones,  
1949)

## 2. Klasična glazba i film / animirani film

U nizu filmskih ostvarenja, glazbena je kulisa upravo klasična glazba. Idealno uklopljena u film, svojom umjetničkom vrijednošću i emocionalnom nabijenošću logičan je saveznik sedme umjetnosti. Mnogi autori navode primjere kao što su Koncert za klavir i orkestar u C-duru KV 467 Wolfganga Amadeusa Mozarta u švedskom filmu *Elvira Madigan* (Bo Widerberg, 1967), arija iz *Goldberg varijacija* BWV 988 Johanna Sebastiana Bacha u filmu *Kad jaganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), Mahlerov *Adagietto* iz *Sinfonije br. 5* u filmu *Smrt u Veneciji* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971), Drugi koncert za klavir i orkestar u c-molu, op. 18 Sergeja Rahmanjinova, koji se 1945. pojavljuje u čak dva filma: *Sedmi veo* (*The Seventh Veil*, Compton Bennett, 1945) i *Kratak susret* (*Brief Encounter*, David Lean, 1946). Primjera je zaista mnogo, no za razumijevanje pojavljivanja klasične glazbe u igranome filmu važniji je pregled koji donosi Mervyn Cooke. To su redovito ratni filmovi, biografski filmovi skladatelja ili izvođača umjetnika,<sup>2</sup> povijesni filmovi, filmovi nacionalne i klasne tematike (usp. Cooke, 2008: 422–454). Vrlo su zanimljivi slučajevi pojavljivanja vrsnih umjetnika u ulozi glumaca koji sviraju djela klasične glazbe. Ulogu u filmu *Mjesečeva sonata* (*Moonlight Sonata*, Lothar Mendes) 1937. dobiva pijanist Ignacy Jan Paderewski,<sup>3</sup> a slavni pijanist Svjatoslav Richter utjelovio je Franza Liszta u sovjetskom filmu *Kompozitor Glinka* (*Композитор Глинка*, Grigori Aleksandrov, 1952).

MARIJAN  
TUCAKOVIĆ:  
PIJANISTI  
INCOGNITO:  
OD NIJEMOGA  
FILMA DO  
ANIMIRANOGLA  
GLAZBENOGLA  
PODIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**2** *Impromptu* (James Lapine, 1991) – F. Chopin, *Moja besmrtna ljubav* (*Immortal Beloved*, Bernard Rose, 1994) – L. van Beethoven, *Sjaj* (*Shine*, Scott Hicks, 1996) – David Helfgott.

**3** Paderewski je 1919. bio i premijer Poljske.



Prizor iz filma  
*Elvira Madigan*  
(Bo Widerberg,  
1967)

Autori poput Howarda Goodalla i Garetha Malonea, koji svojim djelovanjem i prikazima nastoje klasičnu glazbu približiti široj publici, ulozi filma u popularizaciji klasične glazbe daju veliku važnost. Tako Malone (2011: 13) kaže: "Ako gledate filmove, tada vjerojatno poznate više klasične glazbe nego što mislite." Mnogi će pojedinci čuti neko djelo i povezati ga s filmom u kojem se javlja kao glazbena kulisa. Ta vrsta prepoznavanja jednako, a možda i više, vrijedi za animirani film.

Animirani filmovi koji se temelje na klasičnoj glazbi pojavljuju se gotovo od samih početaka animacije. Već spomenuti Bradley i Stalling primjeri su skladatelja koji su majstorski znali aranžirati i prilagoditi djela klasične glazbe animiranomu mediju. Najbolji je primjer takva tipa animiranoga filma *Fantazija* (*Fantasia*, 1940) Disneyjevog studija, radnja kojega se u potpunosti, u trajanju od 125 minuta, odvija oko klasične glazbe. Silno su zanimljivi Koncert (*Hollywood Bowl*, William Hanna i Joseph Barbera, 1950)<sup>4</sup> i *Kaj te muči opera, Njofra?* (*What's Opera, Doc?*, Chuck Jones, 1957), ili *Mačkov koncert* (*The Cat Concerto*, William Hanna i Joseph Barbera, 1947) i *Zekina rapsodija* (*Rhapsody Rabbit*, Isadore Friz Freleng, 1946), oba s izvedbom *Druge mađarske rapsodije* Franza Liszta.<sup>5</sup> Cooke (2008: 301) navodi kako je animirane filmove koji se temelje na klasičnoj glazbi realizirao i nezavisni producent Walter Lantz između 1946. i 1948, pod nazivom *Glazbene minijature* (*Musical Miniatures*). Jedan od takvih primjera je kratkometražni animirani film *Glazbeni trenutci Chopina* (*Musical Moments from Chopin*, Dick Lundy, 1946) s klavirskim komadima "pjesnika klapira".

Za posljednja tri primjera, *Mačkov koncert*, *Zekina rapsodija* i *Glazbeni trenutci Chopina*, prvo je rađena glazba, a tek onda animacija. Takav je postupak, svojevrsnu revoluciju, uvelike zagovarao

86-87 / 2016

**4** Jedan od karikaturalnih prikaza izvedbe dirigiranja omiljenog hollywoodskog dirigenta Leopolda Stokowskog.

**5** Za usporedbu i prikaz animiranih filmova *Mačkov koncert* i *Koncert v. tekst "Ludorije pod tipkama"* (Paulus, 2003).



Prizor iz filma  
Johann Mišaus  
(Johann Mouse,  
William Hanna i  
Joseph Barbera,  
1953)

Scott Bradley. U tom slučaju, navodi Prendergast (1992: 187), skladatelj je mogao biti slobodniji i iskreniji prema glazbi, bilo vlastitoj, bilo nekog drugog skladatelja. Ovaj je pristup i izvođačima pružao veću umjetničku i izražajnu slobodu. Značajke glazbene izvedbe u navedenim animiranim filmovima najviše se očituju u sferi tempa, posebice *acceleranda*, *ritardanda* te *rubata*, koji (...) podrazumijeva sve suptilne promjene unutar ravnomjernog protoka vremena, sukladno sadržaju same muzike: kratko zadržavanje nekog tona, osluškivanje zvučnosti, neznatno ubrzavanje pri vraćanju na prethodni pokret" (Zlatar, 1989: 47). To i ne čudi, jer riječ je o glazbi za solo klavir Liszta i Chopina, romantičara, za koje je *rubato* izrazito svojstven. No glazbu za film izvodilo se i snimalo i obrnutim procesom od prije navedenoga. Takav je pristup za izvođača znatno određeniji i limitiraniji. Viđenje maestra Igora Gjadrova doneseno je u cijelosti.

*Kod filmske glazbe, koja je uglavnom vezana za točno vrijeme trajanja, za štopericu, a po funkciji je često zvučna kulisa, ili je u cjelokupnoj situaciji u drugom planu, ostaju kao glavni elementi dobra tonska realizacija i točan tempo, s djelovanjem često ograničenim i desetinkama sekunde. U ovoj posebnosti, osim ton majstora, bitan suradnik, a i nadzornik, jest redatelj filma, koji prema svojoj umjetničkoj konцепцијi i saznanju o svim elementima u izradi vlastitog filma, daje smjernice, ali i konačne odluke o glazbenom materijalu. On od snimljenog materijala, u svim ovim oblicima rada često dvostrukog ili trostrukog trajanja snimke, odabire i uklapa ne samo najuspješije, nego i najsvrhovitije dijelove.*

(Gjadrov, 2002: 152)

MARIJAN  
TUCAKOVIĆ:  
PIJANISTI  
INCOGNITO:  
OD NIJEMOGA  
FILMA DO  
ANIMIRANOGLA  
GLAZBENOGLA  
PODIJA  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Ponekad se partiture filmske glazbe izvode na koncertima, pa se tako mogu naći tematski koncerti vezani uz pojedine filmske cikluse. Glazba za animirani film (posebno kratkometražni), zbog svojih je karakteristika izazov za živu izvedbu te se rjeđe (i teže) izvodi. Zanimljiv primjer je koncert u sklopu ciklusa BBC Proms 2013, *Tom and Jerry at MGM* u izvedbi John Wilson Orchestra s glazbenom komplikacijom iz animirane serije *Tom i Jerry*. Potrebna je zaista iznimno visoka razina



Prizor iz filma Mačkov koncert (The Cat Concerto, William Hanna i Joseph Barbera, 1947)

tehničke spreme, muziciranja i suradnje orkestar – dirigent za uspješnu izvedbu koju prezentira taj koncert.<sup>6</sup>

### 3. Pijanističke vratolomije

Pijanističke vratolomije se u animiranome filmu najbolje mogu uočiti u spomenutim ostvarenjima *Mačkov koncert*, *Zekina rapsodija* i *Glazbeni trenuci Chopina*. Prva dva animirana filma donose popularnu *Drugu mađarsku rapsodiju* u cis-molu Franza Liszta. Sam Liszt rubato opisuje ovačko: "Zamislite drvo što ga njiše vjetar. Kroz njegovu krošnju probijaju se sunčeve zrake. Razgranata svjetlost tih zraka jest rubato." (prema: Zlatar, 1989: 47) U najavi filmova *Zekina rapsodija* i *Mačkov koncert* nisu navedeni izvođači – pijanisti, no postoje određeni podaci koji su poslužili za razotkrivanje te nepoznanice.

*Zekina rapsodija* donosi obradu Carla Stallinga u izvedbi poljskog pijanista Jakoba Gimpela (1906–1989), snimljenu 2. veljače 1946,<sup>7</sup> kako u analizi "Pianist Envy" navodi Thad Komorowski (2013). Lisztova rapsodija nije izvedena u cijelosti, već je prekidana jazz-umecima te umetkom Rossinijeve arije *Fi-ga-ro! Fi-ga-ro!* na kraju jedne Lisztove fraze. U *Mačkovom koncertu* skladatelj Scott Bradley donosi aranžman za dva klavira, također, kako navodi Cooke (2010: 299), s jazz-interpolacijama. Detaljnije podatke o Bradleyevoj partituri navodi Prendergast (1992: 187), koji objašnjava kako je originalna dionica lijeve ruke obrađena za jedan klavir (*secondo*), dok je "solo dionica" desne ruke povjerena odvojenom klaviru (*primo*), koju je izvodio John Crown (1912–1972), neka-

86-87 / 2016

**6** Dio koncerta može se pogledati na: <<https://www.youtube.com/watch?v=kYrUWfLIYlo>>, posjet 1. kolovoza 2016.

**7** Gimpel je snimio i glazbu za animirani film *Johann Mišaus* (*Johann Mouse*, William Hanna i Joseph Barbera, 1952) koji je nagrađen Akademijinom nagradom.



Prizor iz filma Zekina rapsodija (Rhapsody Rabbit, Isadore Friz Freleng, 1946)

dašnji pročelnik klavirskog odjela Sveučilišta Južna Kalifornija. Prema izjavi jednoga od producenata Joea Barbere, za izvedbu Lisztovе rapsodije unajmljen je tada najbolji pijanist u SAD-u (zbog ugovorne zabrane nije smio otkriti ime umjetnika). Postojale su indikacije da je Shura Cherkassky pijanist koji svira u *Mačkovom koncertu*, no te su tvrdnje po svemu sudeći netočne (usp. Gimpel, 2005). Zato, međutim, postoji podatak koji navodi na zaključak da je riječ o (jazz) pijanistu Calvinu Jacksonu (usp. Komorowski, 2013), koji je 1943–47. bio glazbeni ravnatelj u MGM-u. Vjerojatno je Jackson svirao jazz-interpolacije, a secondo (uz primo Crownu) izvodio sam Scott Bradley. U oba animirana filma izvedbe obrađene Lisztovе glazbe, misterioznih *incognito* pijanista, interpretativno su i tehnički vrhunske te dočaravaju ono najpotrebnije za animirani film – intenzivne emocije i bujicu karakternih epizoda.

U slučaju *Glazbenih trenutaka Chopina* nema dvojbe tko su izvođači. Skladatelj Darrell Calker aranžirao je niz Chopinovih komada<sup>8</sup> za klavirski duo. Izvedba je povjerena klavirskom duu Saidenberg – Rebner, što je jasno vidljivo u najavi filma. Tako se redom javljaju fragmenti iz *Poloneze op. 53 u As-duru*, *Fantasie-Impromptu op. 66 u cis-molu*, *3 Ecossaises op. 72, br. 3 (Vivace u D-duru)*, *Mazurke op. 7 br. 1 u B-duru* te *Scherza op. 31 u b-molu* pri završnoj kulminaciji. Godine 1946. pijanisti Theodore Saidenberg (1908–1986) i Wolfgang Edward Rebner (1910–1993) surađivali su i neovisno o snimanju za ovaj animirani film. Njihova izvedba djela J. S. Bacha *Jesus bleibt meine Freude* iz *Kantate BWV 147* u Rebnerovoj obradi za dva klavira nalazi se zabilježena na nosaču zvuka u sklopu antologijske Naxosove serije *Great Pianists: J. S. Bach – Piano Transcriptions*.

MARIJAN  
TUCAKOVIĆ:  
PIJANISTI  
INCOCNITO:  
OD NIJEMOGA  
FILMA DO  
ANIMIRANOGLA  
GLAZBENOGLA  
PODIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**8** U Grove's *Dictionary of Music and Musicians* nalazi se opis *rubata* kako ga objašnjava Chopin: "Ruka kojom izvodimo melodiju može odstupati od pravog tempa, ali se ruka kojom izvodimo pratnju

mora držati tempa. Pri tome se melodija prema pratnji odnosi kao solist prema dirigentu." (prema: Zlatar, 1989: 50)

2. U njihovoj se izvedbi Calkerove obrade Chopinovih djela najbolje očituje *rubato* kako ga donosi Hamilton u svojoj knjizi *Dodir i izražajnost u sviranju klavira*: “(...) uporabom rubata, pijanist može oblikovati melodiju plastično poput pjevača, koji sa zanosom doseže svaki pa i najmanji vrhunac (...) i onda pri silazu treperi poput jesenjeg lista u padu.” (Hamilton, 2012: 57)

#### **4. Zaključak: s animiranoga koncertnoga podija**

Zanimljivo je primijetiti da se radnja u *Zekinoj rapsodiji* i *Mačkovom koncertu* odvija u koncertnoj dvorani (Carnegie Hall), dok se radnja u *Glazbenim trenucima Chopina* odvija u seoskoj štali. Bez obzira na okruženje, prisutni su elementi “smetnje”, primjerice publika koja ima važnu ulogu: ometa izvedbu čineći radnju filma zanimljivom i pomalo humorističnom. Tko nije doživio koncert na kojem je publika kihala, kašljala, otvarala bombone ili zaboravila isključiti mobilni telefon? Primjer iz vlastita iskustva navodi pijanist Alfred Brendel (2013: 20): “U Chicagu, za vrijeme jedne nježne skladbe prestao sam svirati i rekao publici: ‘Ja vas čujem, ali vi ne čujete mene.’ Do kraja recitala nitko se nije ni pomaknuo.”

Iako je nasilje u crtanim filmovima, prema stručnjacima za animirani film, tek “stilizacija stvarnog nasilja i djecu relaksira, a ne podučava niti ih nuka na nasilje” (Marušić, 2004: 29), predmetom rasprava i osude etičnosti je radnje filma *Zekina rapsodija*, prije svega zbog scene u kojoj Zekoslav Mrkva vadi revolver i ubija nepristojnog slušatelja.<sup>9</sup> Možda se razlog izostanka nominacije za Akademijinu nagradu može tražiti u tom segmentu.<sup>10</sup> Iako se Zekoslav Mrkva u jednom trenutku javi na telefon koji zvoni unutar klavira i kaže: “Ej, kaj te muči Njofra? Tko? Franz Liszt? Nikad čuo za njega. Krivi broj”, a izvođači u stvarnosti doista ne čine slične poteze (već je i Brendelov potez bio iznimka), lako se može shvatiti scenariste filmova u njihovoj nedvosmislenoj poruci.

Većina izvođačkih elemenata svojstvenih pijanizmu dotaknuti su animacijom. Postoje indikacije kako se u nekim dijelovima čak sviraju točne tipke klavira. S obzirom na medij kojem su parodija i pretjerivanje svojstveni, svi su elementi upravo takvi. Gestikulacija, poput pokreta zglobova i prstiju ruke, rotacije i zamaha sviračkoga pijanističkog aparata, pretjerana je, ali pomno razrađena i ističe stvarnu pijanističku preokupaciju. Namještanje sjedenja i trenuci koncentracije prije početka sviranja, uživljavanje u neki motiv ili frazu, mimika, također predstavljaju moguću poslasticu za karikaturalni prikaz, kao i cijelokupan govor tijela, toliko izražajan kod mnogih klavirske umjetnike. Uz to, prisutan je i lik miša, koji omekšajući glavnog izvođača zapravo razbuktava izvedbu te na kraju pobire svu slavu. “Mačkov koncert svojom je prezentacijom gotovo identičan kao *Zekina rapsodija*, iako prethodno postojeći odnosi i antagonizam između Toma i Jerryja čine njihovo nadmetanje uvjerljivijim, dok se glodavac koji ometa izvedbu Zekoslava Mrkve doima kao jednostavno svojeglav miš u nevolji.” (Goldmark, 2002: III–II2)

Asocijacije koje je glazba izazvala u umovima stvaratelja ovih animiranih filmova odraz su i samog procesa koji se događa u mozgu za vrijeme i nakon slušanja glazbenoga djela. U objašnjenju Amira Muzura stoji kako nakon procesa prijenosa zvučnih titraja u “primarnu slušnu koru” i obavijesti da smo čuli ton slijedi niz složenih učinaka koje se smatra percepcijom glazbe. “Sekundarna slušna kora” zadužena je za prepoznavanje obrazaca melodije, harmonije i ritma, sastavnih elemenata glazbenoga djela, sintezu kojih u ono što nazivamo glazbom obavlja “tercijarna slušna kora”. “Ovamo se ubraja i usporedba s pohranjenim dugoročnim sjećanjima na melodije koje smo već

**9** Internet Archive Wayback Machine, A Guide To Censored Looney Tunes and Merrie Melodies Q-R, <[http://web.archive.org/web/20\\_070418160615/](http://web.archive.org/web/20_070418160615/)> [http://looney.gol denagecartoons.com/lcuts/lcu\\_tsq-r.html](http://looney.gol denagecartoons.com/lcuts/lcu_tsq-r.html)

**10** Film Mačkov koncert nagradu je primio 1947, dok *Zekina rapsodija* nije nominirana.

čuli” (Muzur, 2010: 40). Zanimljivo je primijetiti kako upravo animacija potvrđuje da glazba može asocirati na niz različitih afektivnih reakcija i stanja. Kao dobar primjer može poslužiti fragment iz Glazbenih trenutaka Chopina kada svira *Ecossaises op. 72, br. 3* (Vivace u D-duru). Animirana plesna koreografija u izvedbi cvrčka i pačića zaista dočarava ljupkost i razigranost Chopinove minijature, u umjetničku glazbu preuzete iz škotskoga narodnoga plesa. Sjajna interpretacija već spomenutog duha pokazuje kako je i snaga umjetničke imaginacije i asocijacije po svemu sudeći neupitna. Ovime animirani filmovi mogu dati svoj doprinos čak i glazbenoj estetici, posebno kada je riječ o dvojbji je li glazba jezik ili to nikako ne može biti. Očito je da određena glazba, ako ne i svaka, može govoriti asocijativnim jezikom, impulsima koji svakom pojedincu stvaraju individualnu izvenglasbenu asocijaciju. Neupitno je da će se kategorizacija asocijacija kod većine odnositi na isti ili sličan segment jer je, primjerice, malo vjerojatno da će se na slušanje Chopinova *Ecossaisesa* javiti asocijacije pogreba ili olujnog nevremena.

#### LITERATURA

- Bencivelli, Silvia**, 2011, *Why We Like Music: Ear, Emotion, Evolution*, Hudson: Music Word Media
- Brendel, Alfred**, 2013, *A Pianist's A to Z: A Piano Lover's Reader*, London: Faber and Faber
- Clarke, Eric; Dibben, Nicola; Pitts, Stephanie**, 2010, *Music and Mind in Everyday Life*, New York / Oxford: Oxford University Press
- Cooke, Mervyn**, 2008, *A History of Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press
- Gimpel, Peter**, 2005, “The Cat Concerto Controversy (Mystery Solved?)”, *Gimpel Music Archives*, <<http://www.gimpelmusicarchives.com/catconcerto.htm>>, posjet 1. kolovoza 2016.
- Gjadrov, Igor**, 2002, “Dirigent na snimanju (radio, televizija i film)”, u: Gjadrov, Igor, *Umjeće dirigiranja*, Zagreb: Music play
- Goldmark, Daniel**; 2002, “Classical Music and Hollywood Cartoons: A Primer on the Cartoon Canon”, u: Goldmark, Daniel; Taylor, Yuval (ur.), *The Cartoon Music Book*, Chicago: A Capella Books, str. 103–114.
- Goodall, Howard**, 2013, *The Story of Music*, London: Chatto & Windus
- Hamilton, Clarence G.**, 2012, *Touch and Expression in Piano Playing*, Mineola: Dover Publications (reprint; originalno izdanje: Boston: Oliver Ditson, 1927)
- Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce Bourne (ur.)**, 2007, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, New York / Oxford: Oxford University Press
- Komorowski, Thad**, 2013, “Pianist Envy”, *Cartoon Research*, <<http://cartoonresearch.com/index.php/pianist-envy/>>, posjet 1. kolovoza 2016.
- Malone, Gareth**, 2011, *Music for the People: The Pleasures and Pitfalls of Classical Music*, London: Collins
- Marušić, Joško**, 2004, *Alkemija animiranog filma: povijest, estetika, tehnologija*, Zagreb: Meandar
- Michels, Urlich**, 2006, *Atlas glazbe*, sv. 2 (*Povijest glazbe od baroka do danas*), Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
- Muzur, Amir**, 2010, “Muzika za mozak”, u: Muzur, Amir, *Tajne mozga*, Zagreb: Medicinska naklada
- Novak, Petra**, 2012, “Prikazivačko bogatstvo nijemog filma” (intervju s Janicom Tomic), *Kulturpunkt.hr*, <<http://www.kulturpunkt.hr/content/prikazivacko-bogatstvo-nijemog-filma>>, posjet 1. kolovoza 2016.
- Paulus, Irena**, 2003, “Ludorije pod tipkama”, *Vijenac*, br. 245, 24. srpnja 2003, <<http://www.matica.hr/vijenac/245/Ludorije%20pod%20tipkama/>>, posjet 14. travnja 2015.
- Paulus, Irena**, 2012, *Teorija filmske glazbe: kroz teoriju filmskog zvuka*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Prendergast, Roy M.**, 1992, “Music in the Cartoon and Experimental Animated Film”, u: Prendergast, Roy M., *Film Music: A Neglected Art*, New York / London: Norton & Company, str. 180–212.
- Savin, Igor**, 2014, “Glazba u animiranom filmu”, predavanje održano na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 17. svibnja
- Simović, Tomica**, 1989, “Kompozitor i živa slika”, *Filmska kultura*, br. 178, str. 48-53.
- Zlatar, Jakša**, 1989, *Uvod u klavirsku interpretaciju (Metodika klavira II)*, Zagreb: Muzička akademija, MIC Koncertne direkcije

MARIJAN  
TUCAKOVIĆ:  
PIJANISTI  
INCOGNITO:  
OD NIJEMOGA  
FILMA DO  
ANIMIRANOGLA  
ZBENOGLA  
PODIJA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 304:791.633-051ALMODOVAR, P.

Dejan Varga

## Utjecaj popularne kulture na stvaranje Almodóvarova predmetnotematskoga svijeta

**SAŽETAK:** Nastanak moderne španjolske umjetničke scene 1980-ih i utjecaj američke popularne kulture na društvene procese potaknuli su filmskoga redatelja Pedra Almodóvara na maksimalnu angažiranost u raskidu svih političkih, društvenih i kulturnoških veza s fašističkom prošlošću. Rad upravo razmatra trenutak u kojem se oblikuje takva društvena scena koje je ključna osoba svakako bio i Almodóvar. Da bi pokazao svoju naklonost u takvim procesima promjena, Almodóvar se često koristio elementima popularne kulture koje je izravno uključivao u svoje filmove, pa je tako i glazba postala važan segment filmske naracije. Koliko je u tome bio uspješan, otkrit će nam i okosnica rada koja donosi analizu glazbenih elemenata u nekolicini Almodóvarovih filmova poput *Labirint strasti* (*Laberinto de pasiones*, 1982), *Čime sam to zasluzila?* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984), *Zakon žudnje* (*La ley del deseo*, 1987), *Cvijet moje tajne* (*La flor de mi secreto*, 1995), *Sve o mojoj majci* (*Todo sobre mi madre*, 1999), *Pričaj s njom* (*Hable con ella*, 2002), *Loš odgoj* (*La mala educación*, 2004), *Vraćam se* (*Volver*, 2006) i *Koža u kojoj živim* (*La piel que habito*, 2011).

**KLJUČNE RIJEČI:** popularna kultura, film, glazba, Pedro Almodóvar

### 1. Uvod

Osebujan stil i miješanje španjolskih folklornih elemenata s modernim produkcijskim osobitostima hollywoodskih filmova čine filmove redatelja Pedra Almodóvara<sup>1</sup> jedinstvenom pojmom u europskoj kinematografiji. Popularna kultura u njegovim je filmovima vrlo dominantna, a svojom popularnošću, kao filmski redatelj, Almodóvar joj i sam pripada. U mnogim intervjuiima (Willoquet-Maricondi, 2004; Strauss, 2006) isticao je važnost dječačke zaljubljenosti u filmove koja ga je potaknula da se preseli u Madrid. Madrid 1960-ih i 1970-ih bio je grad koji će Almodóvara oslobođiti nelagode iz rodnoga mjesta u kojem se, kako je često isticao, osjećao poput "astronauta na dvoru kralja Arthura". Madrid je u to doba bio vrlo zatvoren grad jer je Francov režim uzrokovalo kulturno i političko odvajanje Španjolske od ostatka Europe te se život grada odvijao pod budnim okom autokratske vlasti. Francova smrt 1975. označila je početak ponovne demokratizacije

<sup>1</sup> Pedro Almodóvar (rođen 1949) španjolski je redatelj, pisac, glumac i skladatelj. Tijekom 1970-ih pisao je tekstove za stripove, kratke priče, bavio se glazbom i glumom te je snimao prve kratkometražne filmove. Prvi dugometražniigrani film bio je *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) u kojem opisuje postfrankističku Španjolsku te kojim najavljuje "trajne tematske preokupacije – polusvjetom, ženskim

likovima, promjenjivim spolnim identitetima i nekonvencionalnim seksualnim opredjeljenjima – kao i žanrovske eklekticizam (najčešće spaja komediju, melodramu i kriminalistički film)" (Nenadić, 2003: 8). Slijedit će mnogobrojni filmovi u kojima će promovirati camp stilizaciju i vizualni pop art stil te će, osim mnogobrojnih nagrada i međunarodnih priznanja, dobiti naziv i "ženski redatelj".



Prizor iz filma  
*Labirint strasti*  
(*Laberinto de pasiones*, 1982)

Španjolske i buđenja nacionalnog identiteta, a kriza s kojom se država susretala u tim prijelaznim godinama postala je dijelom prikazivanih sadržaja u španjolskim filmovima. Pedro Almodóvar u tom se periodu pojавio na samom vrhu “tranzicijskog razdoblja, postajući predstavnik filmova ‘novog španjolskog mentaliteta’” (Acevedo-Muñoz, 2007: 4).

O popularnoj kulturi posljednjih se desetljeća jednako mnogo piše kao i o kulturi općenito. Kultura predstavlja, prema tvrdnjama Raymonda Williamsa (1976) i Terryja Eagletona (2002), osnovni proces intelektualnog i duhovnog razvoja, označava određeni način života pojedinca, skupine ljudi ili opis života karakterističnog za određeno povijesno razdoblje te se njome mogu obuhvatiti sva djela i prakse intelektualne i umjetničke aktivnosti. Popularno se izravno nadovezuje na temeljni pojam kulture pri čemu riječ “popularan” Williams objašnjava četirima odrednicama: a) nešto što se većini ljudi sviđa, b) ona obuhvaća manjevrijedna umjetnička djela (likovna, glazbena, književna), tj. opreka je visokoj kulturi, c) nešto namjerno proizvedeno da bi se svidjelo ljudima, d) kultura koju su ljudi proizveli sami za sebe (Williams, 1976: 237). Uzimajući u obzir sva moguća značenja “popularnog” i “kulture”, popularna se kultura najjednostavnijim zaključkom može objasniti kao kultura koja se sviđa širokom krugu ljudi, a prije svega obuhvaća knjige različitih žanrova, filmove i glazbu, koncerte, kazališne predstave i sportske događaje, televiziju i reklame, časopise i dnevne novine te sve ono što ostane kada se odredi što pripada visokoj kulturi. Time joj se daje oznaka manjevrijedne kulture, no relativno je svako razmatranje o tome što se može odrediti visokom, a što popularnom kulturom.<sup>2</sup>

DEJAN VARGA:  
UTJECAJ  
POPULARNE  
KULTURE NA  
STVARANJE  
ALMODÓVAR-  
VA PREDMET-  
NOTEMATSKO-  
GA SVIJETA  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**2** John Storey u knjizi *Cultural Theory and Popular Culture* navodi slikovite primjere različitog poimanja visoke i popularne kulture. Kada bi se prihvatio da je popularna kultura sve ono što se sviđa većem broju

ljudi, tada bi se moglo uočiti da su primjerice djela Williama Shakespearea u 19. st. pripadala popularnoj kulturi, a da su danas nesumnjivo dio visoke kulture. Izvedba Puccinijeve arije *Nessun dorma* Luciana

Činjenica je da popularna kultura djeluje poput proizvoda namijenjenog masi kao njezinu konzumentu, a u širenju te masovnosti veliku zaslugu imala je amerikanizacija. Posljednjih su desetljeća "američki način života" i društvene okolnosti u najvećim američkim gradovima (posebice New Yorku) utjecale na standarde europske kulture kao i kulture drugih krajeva svijeta. Storey kaže da postoje dvije stvari koje sa sigurnošću povezuju popularnu kulturu i Sjedinjene Američke Države: "Popularna kultura u Americi prisutnija je mnogo duže i neodvojivo je dio društvenih zbivanja, više nego što je to slučaj u Europi. Nesumnjivo je da Amerika ima velik utjecaj na kulturu širom svijeta." (Storey, 2001: 9) Neki tu pojavu odobravaju govoreći da su napokon nestale proizvoljne razlike kultura zasnovane na distinkcijama koje su stvorile elitističke kulture, dok se drugi jedva mogu pomiriti s činjenicom da komercijalizacija uzima maha "nauštrb kulture".<sup>3</sup> Za potrebe ovoga rada poslužit će tvrdnja da je popularna kultura svepristuna, nametljiva i da obuhvaća sve ono što širok krug njezinih konzumenata prihvata i odobrava. Nastojat će se uočiti koliko je popularna kultura važna za filmove Pedra Almodóvara, kako se ona u formi glazbe i intermedijalnim vezama s njom pojavljuje i očituje unutar narativne strukture pojedinog filma te koliko takvi elementi Almodóvara pomažu ostati dosljednim u namjeri da se publici predstavi kao eklektičan autor i "majstor kiča".

## **2. La movida madrileña**

Nakon četrdesetogodišnje represije svih kulturnih događanja koja nisu bila pod državnim nadzorom, španjolska kultura nakon Francove smrti, tijekom 1970-ih, doživaljava preobrazbu i procvat. Pod utjecajem američke popularne kulture 1960-ih (npr. djela Andyja Warhola)<sup>4</sup> te širenja njezinih ideja, španjolska popularna kultura postaje sredstvo uklanjanja svih obilježja fašističkoga režima te uzrokuje značajnu promjenu društva obilježenu tolerancijom, političkom, seksualnom i umjetničkom slobodom, pa čak i pretjeranim hedonističkim ponašanjem (Acevedo-Muñoz, 2007: 4). To je razdoblje poznato kao *la movida madrileña* (doslovan bi prijevod značio "madridski pokret") u kojem se slavi povratak slobode izražavanja i prestanak straha od represivnih mjera fašističkoga režima.<sup>5</sup> Bilo je to vrijeme naglašenog zanimanja za *punk* glazbu i modu, izražene uporabe droga i alkohola te vrijeme otvaranja i popularizacije mnogih mjesta koja su glazbeno udovoljavala interesima mlade publike. Paul Julian Smith ističe da je *movida* "proizvod ekonomskog i kulturo-

Pavarottija dospjela je na prvo mjesto britanske glazbene ljestvice čime su autor, pjesma i izvođač postali dijelom popularne kulture. Mnogo je takvih primjera "kulurološkog prebacivanja" (v. više u: Storey, 2001: 7).

**3** Storey navodi jednostavan primjer televizijske reklame koju prati već poznata i popularna pjesma čime su autori reklame stekli slavu i novac samo zato što im se pjesma pojavila u reklami. Pitanje koje se postavlja jest: je li cilj prodati proizvod ili pjesmu? Storey zaključuje da je očiti cilj prodati oboje (v. više u: Storey, 2001: 13).

**4** Andy Warhol (1928–1987) američki je umjetnik i redatelj, začetnik *pop arta*. Ideje o spajanju likovne

umjetnosti i predmeta široke potrošnje donijele su mu slavu te je postao središnja ličnost novog umjetničkoga smjera i glavni protagonist ideje popularne kulture 1960-ih i 1970-ih. U New Yorku 1964. otvara studio Tvorница koji je postao središnje mjesto okupljanja bogataša i slavnih osoba, stjecište svih kulturnih zbivanja. S najbližim suradnikom, redateljem Paulom Morrisseyem u razdoblju od 1965. do 1974. snimio je i producirao više od 60 filmova snimljenih Super 8 kamerom, među kojima su najpoznatiji *Spavanje* (*Sleep*, 1963) i *Jedenje* (*Eat*, 1963).

**5** Marvin D'Lugo objašnjava simboliku imena *la movida madrileña* te kaže da je nastala kombinacijom

loškog procvata, vrijeme slavlja, a ne protestiranja” (Smith, 2000: 30). Mark Allinson *movidu* nazi-va “mladenačkim bjesnilom” i napokon dočekanom mogućnošću slobodnog glazbenog i modnog izražavanja koje je do tada bilo zabranjeno te se polako prihvaćalo kroz umjetnost fotografije, slikarstva, kazališta i filma (Allinson, 2000: 268–269). *Movida* je podjednako bila društveni i umjetnički fenomen predvođen glazbenicima, dizajnerima, kazališnim grupama i filmskim redateljima. Susretom istinskih buntovnika i pravih umjetnika *movida* postaje važno razdoblje koje mnogima dopušta pronalazak vlastita načina umjetničkog izražavanja i oblikovanja identiteta kakvo do tada nije bilo prihvaćeno.

Već potkraj Francova života supkulturni pokreti zaživjeli su na ulicama Madrida i Barcelone. Kako Almodóvar ističe,

(...) underground scena tada je bila izuzetno živa. Mnogi ljudi udruženi u klubove ili udruge snimali su filmove i organizirali svoje Super 8 festivalne. Barcelona je bila mnogo veće središte kreativnosti od Madrida. Ta se kreativnost, pod utjecajem američke kulture i kontrakulture, nije iskazivala samo filmovima, već i stripovima, modom te ponajviše drukčijim načinom života.

(Strauss, 2006: 1)

Kao mladić i entuzijast zaljubljen u filmove, Pedro Almodóvar započeo je snimati svoje prve filmske uratke Super 8 kamerom te ih je često prikazivao na festivalima. Iz toga doba poznati su mu kratki filmovi *Politički film* (*Film político*, 1974), *Zamak* (*Homenaje*, 1975), *Smrt na cesti* (*Muerte en la carretera*, 1976), *Saloma* (*Salomé*, 1978) te dugometražni *Jebi... Jebi... Jebi me*, *Time* (*Folle... folle... folleme... Tim!*, 1978) koji se često izostavlja iz njegove filmografije jer je snimljen Super 8 kamerom. Ti crno-bijeli, uglavnom nijemi i niskobudžetni filmovi tematizirali su španjolsku stvarnost turbulentnih vremena: kontroverzne teme poput homoseksualnosti, transseksualnosti, sadomasohizma, droge, incesta i silovanja. Njima je Almodóvar nagovijestio kraj cenzure u Španjolskoj i početak razvoja punk i hippie pokreta, feminizma te borbe za prava i slobodu homoseksualaca. Almodóvar je na filmovima radio vrlo predano: pisao je scenarije, glumio je u njima, uređivao je scenografiju, snimao ih i montirao te uvijek birao glazbu koja će pratiti filmsku radnju. Iskustvo *movide* i njezine tendencije novog umjetničkog izražavanja, otkriće siromašnog i ruralnog društva te početak političke i kulturnoške tranzicije Almodóvar je često upotrebljavao kao teme u svojim prvim dugometražnim filmovima nakon 1980., čime su se oblikovali i njegovi pripovjedački interesi (Acevedo-Muñoz, 2007: 5). Madrid tako postaje “najzabavniji grad na svijetu, središte sve-mira”,<sup>6</sup> no kao osoba koja je odrasla na selu učestalo u svojim filmovima ponavlja motiv povratka korijenima (ponajviše na selo), čime sugerira i naglašava važnost obitelji i stabilnosti pojedinca.<sup>7</sup>

Miješajući film, glazbu, modu, fotografiju i druge oblike umjetnosti, Almodóvar je postao redatelj koji vješto spaja španjolsku folklornu tradiciju s hollywoodskim konvencijama, čime si

DEJAN VARGA:

UTJECAJ

POPULARNE

KULTURE NA

STVARANJE

ALMODÓVARO-

VA PREDMET-

NOTEVATSKO-

GA SVIJETA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

izraza *movimiento*, koji se povezuje s Francovim fašističkim režimom, i izraza *hacerse una movida* koji označava korištenje droga (v. više u: D'Lugo, 2006: 18).

**6** Citat preuzet iz filma *Labirint strasti* (*Laberinto de pasiones*, 1982). U intervjuu sa Straussom ističe da mu je pri pisanju scenarija toga filma namjera bila

“predstaviti Madrid kao najvažniji grad na svijetu, grad u koji svi dolaze i u kojem je sve moguće” (Strauss, 2006: 22).

**7** Takav se stav posebno ističe u filmovima Čime sam to zasluzila? (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984), *Kika* (1993), *Cvijet moje tajne* (*La flor de mi secreto*, 1995) i *Vraćam se* (*Volver*, 2006).

je priskrbio i naziv "španjolskog Andyja Warhol-a".<sup>8</sup> Povezivanje s Warholom nije utemeljeno ni na fizičkoj sličnosti ni na povezanosti njihovih filmova, već se očituje u tome što se Almodóvara držalo talentiranim umjetnikom "nove kulturološke paradigmе: pisac, izvođač, redatelj, glumac i predstavnik kontrakulturalnog pokreta – jednom rječu, slavan autor" (D'Lugo, 2006: 7). To se očituje u filmovima obilježenima prepoznatljivim *camp*<sup>9</sup> stilom koji se istodobno opisuje kao kritiziranje i slavljenje hollywoodske umjetnosti, kao način razvijanja društvene i političke senzibilnosti prema problemima roda i seksualnosti te otvaranje mogućnosti pregovaranja oko tih društveno oblikovanih etiketa (Benshoff i Griffin, 2009: 324). D'Lugo objašnjava da je povezanost s Warholom za Almodóvarov status slavnog redatelja važna iz dva razloga: osvijestio je činjenicu da mu popularnost donosi i komercijalni uspjeh; započinje oblikovati stil kojim se suprotstavlja pop-autorstvu španjolskih artističkih filmova 1970-ih, snimajući filmove nadahnute stripovima, popularnom glazbom, humornim pričama i jakim bojama.

U vrijeme *movie* upoznao se s radom američkog redatelja Johna Watersa (posebno je isticao film *Ružičasti plamenci / Pink Flamingos*, 1972 / kao nadahnjujući) koji je utjecao na oblikovanje vlastitog *camp* stila i stilističkih koncepcija uklopljenih u različite kulturne elemente. U svojem radu *The Politics of Passion: Pedro Almodóvar and the Camp Esthetic* (1990) Marcia Pally naziva ga "najprodornijim arhitektom *camp* estetike u današnjoj kinematografiji" jer su njegovi filmovi vizualno sofisticirani i politički, suprotstavljeni autoritarnoj politici te publiku upozoravaju na vladajuće norme. "Nesklon je vladinoj i crkvenoj represiji, bilo kakvom popuštanju rodnim ulogama i društvenim normama koje bi radikalne skupine željele nametnuti svojim proglašima." (Pally, 2004: 82) Svojim filmovima veliča pretjerivanje u svemu, bez imalo podcijenjivanja čak i najsitnijih detalja oslikava likove koji su opsivni i čini ih herojima, a publici nameće osjećaj divljenja upravo prema takvim likovima. Iako je u svojim filmovima ukorijenio španjolski tradicijski folklor, popularna kultura nije uvijek i nužno bila početna točka na koju se mogao osloniti. Ona mu

**8** U razgovoru sa Straussom, Almodóvar opisuje susret s Warholom: "Susret se dogodio vjerojatno 1983/1984. Španjolski milijarder, koji je slučajno bio producent filma *Mračne navike* [Entre tinieblas, 1983] i *Čime sam to zasluzila?*, kupio je nekoliko Warholovih slika. Prikazivale su križeve, pištolje i treći element, ne sjećam se točno što. Izložio je te slike prvi put u svojoj kući u Madridu i dopustio javnosti da ih vidi. Warhol je tom prigodom došao u Madrid i svake mu se večeri priređivala zabava. I ja sam svake večeri bio pozvan i ponovno predstavljan Warholu. To je već postalo malo dosadno jer sam svaki put predstavljen kao španjolski Andy Warhol. Peti ili šesti put kad su me predstavljali, Warhol me je pitao zašto me tako zovu. Odgovorio sam da je to vjerojatno zbog velikog broja transvestita u mojima filmovima." (Strauss, 2006: 15)

**9** Susan Sontag 1964. objavljuje "Notes on 'Camp'", prvi opsežniji rad koji govori o *camp* stilu. U 58

točaka navodi obilježja *campa*, a u prvoj točki kaže da je *camp* oblik esteticizma i jedan od načina kojim se svijet može promatrati kao estetski fenomen. Estetika se u tom slučaju ne povezuje s ljepotom, već sa stilizacijom i ljubavlju prema neprirodnom, prema nečemu što bi se moglo označiti kao umjetničko pretjerivanje. On pripada nekom privatnom kodu svakog pojedinca, dio je njegova identiteta. Cjelokupan tekst dostupan je na stranici <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>> (posjet 1. kolovoza 2015). *Camp* se nerijetko povezivao i s queer teorijom (iako nisu nužno povezani) kao njegov "subverzivni ili transgresivni potencijal". Tada označava "urbani stil koji uključuje afektaciju u odijevanju, ponašanju, načinu konverzacije, jeziku i humoru", a u kontekstu queer identitet "obilježava pretjerivanje, izazivanje i poigravanje s konvencijama, kao i inzistiranje na umjetnom." (Spargo, 2001: 57)



DEJAN VARGA:  
UTJECAJ  
POPULARNE  
KULTURE NA  
STVARANJE  
ALMODÓVAR-  
VA PREDMET-  
NOTEMATSKO-  
GA SVIJETA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Plakat filma  
Pepi, Luci, Bom  
i druge djevojke  
iz grupe (Pepi,  
Luci, Bom y  
otras chicas del  
montón, 1980)

je pomogla njegovati mješavinu domaćih i inozemnih utjecaja koji su bili iznimno važan čimbenik u gradnji vlastita identiteta kao slavnog redatelja, pobornika *camp*a i kiča.<sup>10</sup> U nastojanjima da oblikuje originalan umjetnički izričaj i osobnost vlastitih filmova, popularna kultura nije postala njegov krajnji cilj, već sredstvo kojim će prekinuti veze s frankovskom kulturom i fašističkim periodom te ponovno aktualizirati tradicijsku kulturu (D'Lugo, 2006: 5).

Njegovi prvi dugometražni filmovi (*Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe i Labirint strasti*) često se opisuju kao kronika madridske kulture koju su promovirali mladi umjetnici odmah nakon Francove smrti te predstavljaju djela koja utjelovljuju "geokulturalno mijenjanje" Španjolske prema demokraciji i modernosti, s pomoću društvenih promjena (*movida*) i novog oblika narativnog izražavanja (popularna kultura). Film *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe*, prema D'Lugu i Allinsonu (2009), svoj geokulturalni karakter očituje u tome što se Madrid slavi kao mjesto raskida svih veza s političkom, društvenom i moralnom prošlosti Francove Španjolske te veličanju popularne glazbe, dok se u *Labirintu strasti* prikazuje Madrid kao "najzabavniji grad na svijetu".<sup>11</sup> Osim što se oba filma mogu promatrati kao kronike jednoga grada, središta kulturnih zbivanja kakva su bila Pariz ili New York, ujedno su povezani i sličnim likovima za stvaranje kojih je Almodóvar pronašao nadahnuće u *punk* pokretima 1970-ih. Filmovima nastalima tijekom *movide* Almodóvar je sveo španjolsku realnost Francove vladavine na niz komičnih anegdota i šala, čime se nagovještava razmišljanje o modernoj Španjolskoj, a ne onoj obilježenoj fašističkom prošlošću. Da bi to i dokazao, Almodóvar je u filmove uključio nastupe *punk* skupine, mnogobrojne glazbene izvedbe, poigravanje binarnim odnosom muškarac – žena, alternativne životne stilove, eksperimentiranje sa seksualnošću, dekonstrukciju odnosa visoke i niske kulture, prirodnoga i umjetničkoga te aktualiziranje marginalnih identiteta poput transvestitizma i homoseksualizma. *Pepi* u filmu kaže: "Ne samo da morate biti jedinstveni kao pojedinci nego morate i predstavljati sebe kao takve. Predstavljanje je uvijek umjetnost." Almodóvar time, u okviru tranzicijskoga razdoblja madridske *movide*, želi prenijeti vlastitu ideju po kojoj je popularnim medijima moguće izgraditi novi identitet, kako španjolski tako i individualni, te naglasiti kako se moralnost njegovih filmova očituje u težnji pojedinca da ostvari svoju slobodu i kontrolu nad vlastitom sudbinom (usp. Epps i Kakoudaki, 2009).

Kao središnja osoba madridskog tranzicijskoga razdoblja *movide* Almodóvar se koristi tadašnjim društvenim procesima kao podlogom za tematsko i vizualno prepoznatljivo oblikovanje filmova. Raniji su mu filmovi okarakterizirani kao popularni, snimljeni pod utjecajem američke i engleske popularne kulture i nastanka *pop arta* kao novog načina umjetničkog izražavanja, no takvi su elementi prisutni i u njegovi kasnijim djelima. Počevši od *Labirinta strasti*, u svakom filmu zapažamo mnoge elemente koje suvremena teorija svrstava u domenu popularne kulture: glazbu (tradicionalne pjesme, popularne glazbene grupe, navođenje stihova iz poznatih *pop*

<sup>10</sup> O poistovjećivanju religioznih rituala s kičem u njegovim filmovima, Almodóvar kaže: "Estetika kiča pojavljuje se gotovo u svim mojim filmovima i ona je neodvojiva od religije. (...) Iskorištavam religiju da bih govorio o tipičnim ljudskim osjećajima. Ono što me zanima, oduševljava i nagoni na religijske prakse je njihova sposobnost stvaranja zajedništva među ljudima. (...) Jezik religije preoblikujem u jezik čovjeka i ljubavi. Za mene je najzanimljiviji aspekt religije zapravo njezina teatralnost." (Strauss, 2006: 35–36)

U filmovima *Mračne navike*, *Zakon želje* (*La ley del deseo*, 1987), *Veži me* (*Átame!*, 1989), *Sve o mojoj majci* (*Todo sobre mi madre*, 1999) i *Loš odgoj* (*La mala educación*, 2004) religijski je kič vrlo naglašen.

<sup>11</sup> Primjerice u filmu *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* nailazimo na scene kojima Almodóvar oblikuje komične situacije suprotstavljajući tradicionalni obiteljski život (prizor Luci kako plete) i perverzno seksualno ponašanje (prizor urolagnije dvaju ženskih likova).

pjesama), modu, prisutnost likova karakterističnih za potrošačko društvo (kućanice, modeli, porno glumice, poznate ličnosti iz svijeta šoubiznisa), intertekstualne veze s klasičnim filmovima, knjigama i kazališnim predstavama, parodije hollywoodskih klasika, upotrebu televizijskih reklama i televizije općenito kao masovnog medija. Navedeni se elementi pokazuju kao važni čimbenici tijeka radnje u kojoj kao protagonisti filmske naracije često figuriraju filmski redatelji i pisci trivijalnih romana, dok je korištenje postera, fotografija i časopisa značajno u oblikovanju scenografije.

### 3. Glazba u Almodóvarovim filmovima

U okviru žanra melodrame glazbeni elementi važna su karakteristika svakog Almodóvarova filma. Više puta isticao je da pjesme u filmovima uvijek imaju narativnu i dramatičnu funkciju kao što to imaju upotreba boje, svjetla, scenografije ili dijaloga. Takvim postupcima Almodóvar pridonosi melodramatičnom ugodaju filmova koji su zbog svojeg vizualnog identiteta i eklektičnog izbora glazbe dobili i naziv *Almodrama*<sup>12</sup> jer gledateljima otvaraju posve nove svjetove u kojima se radnja odvija te im otkrivaju i objašnjavaju mnogobrojne fabularne zaplete koji nisu objašnjeni primarnim narativnim tehnikama, dijalogom i pripovijedanjem. Raniji se filmovi u većini slučaja osvrću na glazbenu *punk* i *pop* fazu tijekom *movide*, a od vremena *Matadora* (1986) Almodóvar sve više naglašava ulogu latinskoameričkih pjesama, plesova i ritmova, ponajprije bolera, u prikazu dubokih osjećaja.

O intermedijalnim vezama Almodóvarovih filmova s glazbom pisali su mnogobrojni kritičari poput Alejandra Yarze, Kathleen M. Vernon, Marka Allinsona, Alberta Mire i mnogih drugih. Primjerice, Yarza je povezao korištene plesove i pjesme iz različitih razdoblja i izvora (latinskoamerički bolero i suvremene španjolske *pop* pjesme) s Almodóvarovim *camp* stilom, a Mira istražuje povijesni kontekst nastanka nekih formi španjolskih popularnih pjesama (*coplas*) povezujući ih s homoseksualnim krugovima iz vremena Francove vladavine koji su njima iskazivali svoje skrivenе emocije. Vernon se u radu *Almodóvar's Global Musical Marketplace* osvrće na tri glazbena veterana – pjevače Caetana Velosa, Chavelu Vargas i Conchu Buiku – čije pjesme i izvedbe Almodóvar izravno uključuje u filmove *Cvijet moje tajne* (*La flor de mi secreto*, 1995), *Pričaj s njom* (*Hable con ella*, 2002) i *Koža u kojoj živim* (*La piel que habito*, 2011). Vernon se Almodóvarovom glazbom bavila i u ranijim radovima analizirajući funkcionalnost pjesmama u filmovima *Zakon žudnje* (*La ley del deseo*, 1987), *Visoke pete* (*Tacones lejanos*, 1991), *Cvijet moje tajne*, *Sve o mojoj majci* (*Todo sobre mi madre*, 1999), *Pričaj s njom* i *Loš odgoj* (*La mala educación*, 2004) čime nas kontinuirano uvodi u važnost i popularnost Almodóvarove filmske glazbe koja obiluje nastupima mnogobrojnih glazbenika pa su, uz već navedene, zapažene izvedbe Almodóvarove *punk* skupine Almodóvar i McNamara, Miguela de Moline, Los Panchosa, El Dúo Dinámico, Zarah Leander, Bole de Nievea, Alberta Plaa i Estrella Morente. Popularizacija pjesama u mediju filma mnogima je pomogla u izdvodačkoj afirmaciji te im pribavila međunarodnu publiku.

Od samih početaka njegova bavljenja filmom, glazba u Almodóvarovim djelima ima istaknuto ulogu. U vrijeme *movide* 1980-ih glazba je značajno pridonosila širenju ideja modernoga španjolskoga društva, pa je već u jednom od prvih dugometražnih filmova Almodóvar istaknuo dvije pjesme – *Suck it to me* dvočlanog sastava Almodóvar i McNamara (Almodóvar pjesmu izvodi

DEJAN VARGA:  
UTJECAJ  
POPULARNE  
KULTURE NA  
STVARANJE  
ALMODÓVAR-  
VA PREDMET-  
NOTEMLATSKO-  
GA SVIJETA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**12** Termin je osmislio kubanski kritičar Guillermo Cabrera Infante označavajući Almodóvaru indiferentnost prema jednoznačnom žanrovskom

određenju vlastitih filmova (usp. Epps i Kakoudaki, 2009).

uživo) i *Gran Ganga* skupine Ellos. Za te dvije pjesme u *Labirintu strasti* Paul Julian Smith ističe da najjače iskazuju tadašnju društvenu stvarnost u Španjolskoj, zbog čega je pjesma *Gran Ganga* u filmu predstavljena kao veliki hit madridskih noćnih klubova, pa njezina izvedba otvara narativnu strukturu protagonista Sexilije i Rize. Ellos je skupina koju čine muški izvođači, a Sexilia je izvođačica ženske pjevačke skupine Las Ex, čime se Almodóvar referira na pojavu i sve veću popularnost isključivo ženskih i muških omladinskih glazbenih sastava (*boy bandova*) koji su obilježili 1980-e. Osim spomenutih skupina, gledatelji saznaju i za grupu Melancholia koja otkazuje svoj nastup u klubu, što se izravno referira na ideju *movide* da se prekinu sve veze sa španjolskom fašističkom prošlosti.

Melodramatičnost filma *Čime sam to zasluzila?* doseže vrhunac pjesmom *La bien pagá* (Dobro plaćena žena) španjolskog umjetnika Miguela de Moline koja je prikazana kao izvedba na televiziji. Pedro Almodóvar, odjeven u odoru koja podsjeća na toreadorskiju, i Fanny McNamara, odjeven u stilu Scarlett O'Hare, izvode pjesmu koja govori o neprilikama muškarca koji je "dobro platio" ženu i sve poljupce koje mu je dala. Moguće je da pjesma predstavlja, kako Paul Julian Smith navodi, "odvraćanje od vulgarnosti Glorijine situacije u kući" jer se prikazuje u trenutku u kojem Antonio svojevoljno vodi ljubav s Glorijom te se "montažom i bez dijaloga ironizira usporednost prostitucije i braka. Kao što su poljupci žene iz pjesme bili kupljeni, tako je Gloria odbacila svoj život za bijedne prihode svoga muža kojima joj brutalno plaća seksualne usluge koje mu pruža." (Smith, 2000: 54) Osim što pjesmom ironizira tešku životnu situaciju u kojoj se našla Glorijina obitelj, Almodóvar također komentira položaj žene u društvu (za D'Luga pjesma evocira identitet španjolske prošlosti), a naglašenim camp stilom i kostimima "kao dodatno kulturološko tumačenje, svraća pažnju na različite oblike španjolske popularne kulture." (Acevedo-Muñoz, 2007: 53) U želji da premosti sraz tradicije i modernosti, redatelj kroz lik bake želi prikazati kontinuitet španjolske kulture, pa završetkom pjesme zaključuje da su "bile lijepe pjesme njezina doba", a valja istaknuti i nekoliko detalja – repliku kipa Venere Miloske, kao vezu s tradicijom i poviješću umjetnosti, i poster filma *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* kojim je u izvedbu pjesme unio i elemente tada već suvremene španjolske popularne kulture. Na početku filma Antonio neupadljivo sluša pjesmu *Nur nicht aus Liebe weinen* (Samo nemoj zbog ljubavi plakati) pjevačice Zarah Leander, zvijezde iz doba Trećega Reicha. Dok je sluša i pjevuši, Antonio priča Lucasu kako je nekada radio u Njemačkoj kao vozač pjevačice Ingrid Müller te je nekoliko puta krivotvorio Hitlerov rukopis. Almodóvar je time samo potvrdio Antonijev položaj predstavnika starog španjolskog poretku koji još uvijek iskazuje poštovanje prema fašističkoj prošlosti i diktatorskim režimima. Usporedno s tim pratimo Gloriju koja vježba borilačke vještine, što gledatelje izravno upućuje na događaje koji će slijediti – Gloria ubija supruga Antonija, zbog čega ne osjeća ni tugu ni bol, već olakšanje, a budući da je Almodóvarov izbor pjesama uvijek povezan i s fabularnim tijekom događaja, ne čudi što se pjesma izravno odnosi na Glorijine osjećaje jer "ne žali zbog ljubavi", iako joj je suprug mrtav.

Jedna od dojmljivijih izvedbi u Almodóvarovu opusu jest ona u *Zakonu žudnje*. Naime, budući da je htio odati počast francuskoj kulturi, odabrao je dramu Jeana Cocteaua *Ljudski glas* i pjesmu *Ne me quitte pas* (Ne ostavljam me) Jacquesa Brela (u izvedbi brazilske pjevačice Mayse Matarazzo).<sup>13</sup> Istaknuo je da je pjesma "vrlo značajna i mnogo otkriva o likovima u filmu. Kao prvo, to je pjesma koju redatelj sluša kod kuće (...) u trenutku kada ga posjećuje ljubavnik Juan koji će ga napusti-

<sup>13</sup> Acevedo-Muñoz navodi da je pjesma postala vrlo popularna nakon što ju je otpjevala Mireille Mathieu,

međunarodno poznata francuska pjevačica čiji su albumi prodani u milijunskim nakladama.



Prizor iz filma  
Veži me!  
(Átame!, 1989)

ti.” (Strauss, 2006: 70) Nadalje, djevojčica Ada, koju je napustila majka, pjeva pjesmu u kazalištu tijekom izvedbe predstave *Ljudski glas* u kojoj glumi Tina. I Adu i Tinu napustila je ista žena te je pjesma jedini trenutak u filmu kada obje iskreno pokazuju ranjivost i bol. Istu funkciju ima i pjesma *Lo dudo (Sumnjam)* u izvedbi meksičkog trija Los Panchos koju Almodóvar intermedijalno povezuje s Antonijevom posesivnošću prema redatelju Pablou te je “doslovno, metaforički i stilistički uklapa u scenarij.” (Acevedo-Muñoz, 2007: 85) Riječima “sumnjam, sumnjam, sumnjam da ćeš me ikada voljeti kao što te ja volim” prizivaju se Antonijevi osjećaji koje gaji prema Pablou i njegovo odbijanje. Pablo mu to vrlo jasno govori: “Nemoj se zaljubiti u mene. Egoističan sam i ne mogu dijeliti svoj život.” No ipak na kraju filma, dok provode posljednje intimne trenutke zajedno, Pablo postaje svjestan da je Antonio zapravo jedina osoba koju želi u svojem životu, a to mu nikada neće moći priznati. Treća pjesma koja je obilježila *Zakon žudnje* je *Déjame recordar (Pusti me da se sjećam)* kubanskog kantautora Bole de Nievea, a u filmu evocira često ponavljan Tinin zaključak da su sjećanja jedino što joj je ostalo i što je podsjeća na bolnu i nestalu ljubav. Sve tri pjesme (zajedno s djelom *Ljudski glas*), prema D'Lugu predstavljaju prikaz identiteta utjelovljen u liku Tine te kroz zastupanje međunarodnih izvođača i autora Almodóvar “implicira očit prijelazni i uzak španjolski identitet” (D'Lugo, 2006: 58).

U filmu *Veži me!* (Átame!, 1989) Almodóvar je surađivao s jednim od najpoznatijih suvremenih skladatelja filmske glazbe, Talijanom Enniom Morriconeom,<sup>14</sup> opisanim kao skladateljem koji je izgradio “specifičan, prepoznatljiv stil obilježen kombinacijom naglašene lirike i suvremenih skladateljskih postupaka (elektronička glazba).” (Paulus, 2003) Filmom dominira nostalgičnost

DEJAN VARGA:  
UTJECAJ  
POPULARNE  
KULTURE NA  
STVARANJE  
ALMODÓVAR-  
VA PREDMET-  
NOTEVATSKO-  
GA SVIJETA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**14** Talijanski skladatelj rođen 1928, od 1961. započinje rad na filmu. Skladbama za vesterne Sergio Leonea Za šaku dolara (*Per un pugno di dollari*, 1964), Za dolar više (*Per qualche dollaro in più*, 1965), Dobar, loš, zao (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) i Bilo jednom na Divljem zapadu (*C'era una volta*

*il West*, 1968) stječe popularnost i slavu te dobiva brojne angažmane za europske i hollywoodske filmove. Među poznatijima su: Bitka za Alžir (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966), Bilo jednom u Americi (*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984), Novo kino Raj (*Nuovo cinema*

koju glazba priziva, očita primjerice u naglašenoj Rickyjevoj težnji da se s Marinom kao suprugom vrati u svoje selo Granadilla u Ekstremaduri gdje je nekada živio s roditeljima. U svojem razgovoru sa Straussom Almodóvar objašnjava da je odabrao Morriconea jer mu se svidjela njegova glazba u vesternima, no primijetio je da je glazba za film *Veži me!* vrlo konvencionalna te da je Morricone iskoristio neke glazbene dionice koje je skladao za film *Mahnit* (*Frantic*, 1988) Romana Polanskog.<sup>15</sup> Osim Morriconeove glazbe, pjesma *Resistiré* (*Preživjeti ču*) skupine Dúo Dinámico, a poznata kao španjolska verzija popularne pjesme *I Will Survive* Glorije Gaynor, služi kao Rickyjev podsjetnik na ljubav prema Marini, ali isto tako ga povezuje i s prošlošću koja ga progoni. Pjesma se u filmu pojavljuje nekoliko puta, parodirajući situaciju u kojoj su se Ricky i Marina našli: Ricky je zatočio Marinu u njezinu stanu, vezao je i rekao joj da će je tako držati sve dok se u njega ne zaljubi; Marina uzalud traži način kako bi se oslobođila Rickyja da bi "preživjela"; Ricky također želi "preživjeti" izlazak iz ustanove za mentalne bolesnike, vratiti se u svoje selo i ondje započeti život s obitelji. Ipak na kraju filma, odlazeći iz rodnog sela Granadille automobilom, Ricky i Lola pjevaju pjesmu dok Marina vozi automobil i sluša ih uplakanih očiju. Taj se intermedijalni trenutak pokazao vrlo važnim jer prikazuje "posve novog" Rickyja koji prihvaca život u svijetu dominantnih žena (Marina vozi automobil, Lola odabire pjesmu), a ujedno je i "znak Marininog dugotrajnog odbijanja patrijarhalne ideologije" (D'Lugo, 2006: 74). Iako je pokušavala izboriti svoj status slobodne, emancipirane žene u profesionalnom i privatnom životu, Rickyjeva joj je otmica ipak pokazala da želi imati muškarca kraj sebe s kojim će moći izgraditi zajednički život, pa se pjesmom metaforički može označiti i novi početak kojemu teže sva tri lika.<sup>16</sup>

Profesionalna i privatna kriza Leocadije "Leo" Macías u filmu *Cvijet moje tajne* intermedijalno je naglašena skladbama Alberta Iglesiasa, pjesmom *En el ultimó trago* (*Posljednje piće*) meksičke pjevačice Chavele Vargas i interpretacijom skladbe *Solea* Gila Evansa u obliku flamenco. Napuštena, usamljena, iznevjerena i nesretna poslom spisateljice ljubavnih romana, Leo doživljava emocionalni slom iz kojega ne vidi izlaz te pokušava počiniti samoubojstvo. Nakon dana tugevanja, još uvjek u letargičnom stanju, Leo odlazi u obližnji bar gdje na televiziji čuje pjesmu *En el ultimó trago* Chavele Vargas koja se slikovito može tumačiti kao manifestacija njezina psihičkog stanja. D'Lugo je primijetio da tekst pjesme "priziva osjećaj napuštenosti, ali ne i samosažaljenja. (...) Vargas deklisejizira rastanak ljubavnika praćen samosažaljenjem i interpretira njihovu čistu rezignaciju." (D'Lugo, 2006: 91) Vargas je ovdje posrednik koji govorio o onome što Leo proživljava. "Leo se vraća u život, ne osjeća se dobro i usred apsurda vanjskog svijeta (...) Chavela govor o napuštenosti i osjećajima. Djeluje poput halucinacije." (Strauss, 2006: 161) Drugim riječima, funkcija te pjesme nije "utjeloviti" bol napuštena ljubavnika koji se njome treba utješiti ili poistovjetiti, već se želi istaknuti nastup razdoblja prihvatanja vlastitite usamljenosti tijekom kojeg će Leo morati prihvatići da je ostavljena. U filmu kojem nedostaje komičnih dijelova, izvedba Chavele Vargas trenutak je koji izaziva upravo takav efekt i prikaz je prave melodramatičnosti kojom se ističu

86-87 / 2016  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

*Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988), *Nedodirljivi* (*The Untouchables*, Brian De Palma, 1987), *Malèna* (Giuseppe Tornatore, 2000), *Misija* (*The Mission*, Roland Joffé, 1986) i dr. Na početku karijere skladao je pod pseudonimom Don Savio i Leo Nichols (usp. Paulus, 2003).

<sup>15</sup> Umjesto Morriconea Almodóvar je želio Milesa Davisa, no Morricone je trenutno bio dostupan, pa je pristao skladati za film (v. više u: Strauss, 2006: 115).

<sup>16</sup> Da bi opravdao čin otmice, Ricky objašnjava Marini da ju je došao zaštiti i čuvati, a ona mu odgovara kako su joj to obećavali mnogi muškarci, no i dalje je sama.



Chavela Vargas

osjećaji likova i njihovo stanje uma. Nadalje, scena flamenca *Solea Leine* sluškinje Blance i njezina sina Antonija izraz je trenutka u kojem se naglašava španjolski kulturni identitet i "flamencu se ovjerava zasluzeno mjesto u španjolskoj tradiciji" (Acevedo-Muñoz, 2007: 156). Epizoda flamenca dvostrukog je značenja pa se, osim naglašavanja nacionalnog identiteta, izravno odnosi i na razdoblje Leina oporavka – ona je prikaz dvoje ljudi u trenutku ponovnog stjecanja dostojanstva i samopoštovanja te služi kao univerzalna poruka primjenjiva na sve ljude u publici (među kojima je i Leo).

Jedan od najvećih komercijalnih hitova proizašlih iz Almodóvarovih filmova svakako je, prema Vernon, pjesma *Tajabone* senegalskog pjevača Ismaëla Lôa (popularno nazvanog "senegalski Bob Dylan") u filmu *Sve o mojoj majci*. Prateći shrvanu Manuela koja se, nakon pogibije sina, seli iz Madrija u Barcelonu, uz zvuke pjesme otkrivaju se prvi kadrovi Barcelone, grada koji će Manueli postati mjesto novog početka. Almodóvar je objasnio zašto je izabrao baš tu pjesmu: "Nisam razumio riječi, ali od trenutka kada sam je čuo znao sam da je ta pjesma poput plašta kojim će Barcelona zaštiti shrvanu ženu i majku." (Vernon, 2013: 394) Emocionalnost pjesme ne očituje

DEJAN VARGA:  
UTJECAJ  
POPULARNE  
KULTURE NA  
STVARANJE  
ALMODÓVAR-  
VA PREDMET-  
NOTEMLATSKO-  
GA SVIJETA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Prizor iz filma  
Vraćam se  
(Volver, 2006)

se u njezinim riječima i poruci koju prenosi, već u tendenciji da poveže grad i protagoniste filma te da istakne njihove osjećaje i mnogobrojne prepreke na koje nailaze. Time Almodóvar dvojako izražava važnost pjesme – želi njome odati počast shrvanoj majci Manuela, ali i Barceloni kao kozmopolitskom gradu novog tisućljeća. Mnogi su tumačili da pjesma, kao i film *Sve o mojoj majci*, Almodóvara predstavlja u novom svjetlu jer, seleći se iz Madrija u Barcelonu, proširuje prostor njegovih filmova (D'Lugo to naziva “geokulturalno smještanje”), a ujedno prikazuje Španjolsku kao dio globalizacijskog društva u prihvatanju različitih kultura, proizvoda i pripadnika drugih naroda. Odabir pjesme s nešpanjolskoga govornog područja upućuje na kompleksne identitete i hibridna tijela prikazana u filmu (ne samo transvestita i transseksualaca), kao i na kompleksan život glavnih protagonisti. Vernon zaključuje da “prvi put u Almodóvarovom filmu ne samo da postajemo svjedoci prisutnosti imigranata u Španjolskoj, već čujemo i njihov glas, iako ne razumi-jemo što govore”. Cilj je takvih postupaka “ublažiti različitosti, afirmirati ‘drugog’ i učiniti njegovu kulturu poželjnom” (Vernon, 2013: 394). Globalizacijski proces započet filmom *Sve o mojoj majci* Almodóvar će nastaviti promovirati i u sljedećim filmovima, uključujući u njih glazbu mnogih međunarodnih izvođača poput Caetana Velosa u filmu *Pričaj s njom* i Conche Buike u filmu *Koža u kojoj živim*.

Filmom *Pričaj s njom* Almodóvar se ponovno vraća izvedbama pjesama koje ne služe kao glazbena podloga, već su izravno uključene u scenarij. Lydia je u komi jer je nastrandala u borbi s bikom pa se Marco prisjeća njihova susreta tijekom jedne ljetne večeri i izvedbe popularne meksičke balade *Cucurrucú paloma* u interpretaciji brazilskega pjevača i skladatelja Caetana Velosa. Pjesma govori o gubitku voljene osobe i D'Lugo ističe kako scena s njezinom izvedbom može funkcionirati kao “samostalni glazbeni interludij (...) koji može biti izostavljen” (D'Lugo, 2006: 110). No ta scena ipak otkriva važne dijelove fabule filma jer se referira na Marcovu prošlost iz koje saznajemo da je već jednom izgubio voljenu osobu, a slučaj Lydiye koja leži u komi ponovno mu izaziva isti strah.

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Almodóvar je opisao djelo kao "pjesmu dirljive nježnosti koja skoro postaje nasilna" (Strauss, 2006: 223) pa ne čudi činjenica što "emocionalni efekt pjesme priziva melodramatične elemente praćene suzama, no ovaj put je nešto drukčiji slučaj budući da se takva reakcija javlja kod muških, a ne ženskih likova" (D'Lugo, 2006: III). Također, jakom emocionalnošću, intermedijalnim odnosom i Velosinom izvođačkom profinjenosti Almodóvar je snimio jednu od najdobjljivijih melodramatičnih scena svoje filmografije. U filmu se javlja i pjesma *Por toda a minha vida* (Za cijeli život) brazilske pjevačice Elis Regine, kao glazbena podloga prikaza Lydijine borbe s bikom. S ciljem postizanja melodramatičnosti i nagovještaja Lydijine sudbine, pjesma je Almodóvaru poslužila u opravdanju Lydijine ljubavi prema neobičnom sportu koji je zavoljela u djetinjstvu, kojemu je posvetila "cijeli život" i zbog kojeg će i platiti najvišu cijenu. Pri dekonstrukciji muškosti u prikazu žene matadora, navodi Acevedo-Muñoz, "postoji nešto jezivo i istovremeno predivno u nježnom glasu brazilske pjevačice (...) dok se prikazuje ples zavođenja, a zatim i okrutno ubojstvo bika." (Acevedo-Muñoz, 2007: 242) Time pjesma služi isticanju romantičnosti tog neobičnog sporta, istodobno ga ironizirajući jer se u isključivo muškom sportu očituje snaga žene koja ubija bika.

U filmu *Loš odgoj* najviše je izražen redateljev hommage španjolskoj popularnoj zvijezdi 1950-ih i 1960-ih Sari Montiel, evidentan iz podsjećanja na njezine filmove i prepjeva njezinih pjesama. U prvoj dojmljivoj izvedbi transvestit Zahara pjeva poznatu ljubavnu pjesmu *Možda, možda, možda* (*Quizás, quizás, quizás*)<sup>17</sup> prema nekadašnjoj interpretaciji Sare Montiel. U kostimu Jeana Paula Gaultiera, imitirajući Montiel, Zahara predstavlja sinergiju mnogobrojnih elemenata koje Almodóvar često preuzima iz popularne kulture da bi njima gradio narativnost filmova, a Montiel će još jednom utjeloviti *drag queen* izvodeći pjesmu *Maniquí Parisien*, iznimno popularnu 1960-ih. Znakovita je i interpretacija pjesme *Moon River* Henryja Mancinija iz filma *Doručak kod Tiffanyja* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961), koju u *Lošem odgoju* pjeva Ignacio Rodriguez svojem učitelju, svećeniku Manolu. Iako nježnih i nostalgičnih tonova, pjesma *Moon River* zapravo je krinka kojom Almodóvar prikriva svećenikovo zlostavljanje maloljetnika, čime se na emotivan i efektan način htjelo upozoriti na nemoralno ponašanje odraslih prema djeci protivno svim konvencijama i deklaracijama, o čemu Almodóvar već desetljećima progovara. Nadalje, Holly Golightly, kulturni lik iz *Doručka kod Tiffanyja* koji u filmu izvodi pjesmu, danas je popularizirana kao gay ikona što je Almodóvaru dodatno poslužilo da naglasi Ignacijske i Manolove homoseksualne sklonosti. Može se zaključiti kako je Almodóvar upravo u *Lošem odgoju* posvetio veliku pozornost elementima popularne kulture, prije svega glazbi, čime je još jednom stvorio umjetnički kompleksno filmsko djelo prožeto glazbenim i scenskim izvedbama.

*Tango Volver* (Vraćam se) posuđuje naslov istoimenom filmu koji je za Almodóvara simbolički jedan od važnijih u karijeri. Ne čudi činjenica što je glavnoj protagonistici Raimundi dodijelio scenu u kojoj će otpjevati naslovnu pjesmu (stvarni glas pripada pjevačici Estrelli Morente), čime će se ponovno postići potpuna melodramatičnost i važan emocionalni preokret karakterističan za Almodóvarove filmove. Pjevajući ispred obližnjeg restorana pred nepoznatom publikom i svojom obitelji, pljeskajući rukama u stilu flamenca, Raimunda je prikazana u posve drukčijem svjetlu od onoga u kojem su je gledatelji do toga trenutka navikli vidjeti. Acevedo-Muñoz ističe da

DEJAN VARGA:

UTJECAJ

POPULARNE

KULTURE NA

STVARANJE

ALMODÓVARO-

VA PREDMET-

NOTEMLATSKO-

GA SVIJETA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

<sup>17</sup> Pjesmu je 1947. na španjolskom jeziku napisao kubanski kantautor Osvaldo Farrés. Prevedena je na engleski jezik pod nazivom *Perhaps, perhaps, perhaps* te je tijekom desetljeća mnogo puta

prepjevana, a najpoznatije interpretacije pripadaju, među ostalima, Doris Day, Natu Kingu Coleu i Ibrahimu Ferreru.

Raimundina izvedba pjesme *Volver* "likovima daje mogućnost spoznati svoje osjećaje. Raimunda plače dok pjeva jer prepozna simboliku teksta pjesme<sup>18</sup> koji govori o strahu i žudnji vraćanja prošlosti i o povezivanju s onim što smo nekada voljeli". (Acevedo-Muñoz, 2007: 195) Svjesna je što znači "vratiti se prošlosti" jer prošlost ju je obilježila i učinila onakvom kakva je danas. Osim što je mnogo propatila kao dijete koje je zlostavljao i silovao vlastiti otac (kći Paula plod je tog incesta) i što se slično dogodilo i njezinoj kćeri Pauli koju je htio silovati očuh, to "vraćanje prošlosti" stvorilo je emocionalni trenutak u odnosu majke i kćeri. Raimunda je osjetila bliskost s "prem-nulom" majkom koja joj je često pjevala tu pjesmu (u jednom trenutku tijekom pjevanja pričini joj se majčin duh u daljini), a istodobno pjesmom postiže bliskost s kćeri Paulom koja joj je rekla kako je nikada nije čula da pjeva. Miješajući argentinski tango i španjolski flamenco, Almodóvar ruši kulturološke razlike i stvara, kako Vernon ističe, "stilističke migracije", a *Vraćam se* (p)ostaje simbolikom povijesti jedne obitelji – tema kojoj se Almodóvar vratio ističući da je to "možda film s najviše autobiografskih elemenata" (Acevedo-Muñoz, 2007: 203). D'Lugo je primijetio da je ta izvedba, osim povezivanja s osobnom prošlosti, važna jer predstavlja ponovni susret sa španjolskom kulturom gledanja/slušanja koja je godinama bila marginalizirana utjecajima različitih oblika masovnih medija prisutnih u španjolskom govornom području.<sup>19</sup>

U filmu *Koža u kojoj živim* dojmljive su dvije izvedbe mlade, tek afirmirane španjolske pjevačice Conche Buike na svadbi u Galiciji: interpretacija bolera *Se me hizo fácil* (*Lako je meni*) Agustína Lare i španjolska verzija brazilske pjesme *Por el amor de amar* (*Ljubav za ljubav*). Dok prva pjesma evocira već poznatu Almodóvarovu glazbenu muzu Chavelu Vargas koja ju je svojedobno također izvodila, druga je izravno povezana s radnjom filma jer je pokretač dvaju ključnih događaja koji će promjeniti život protagonistima. Vernon ističe da je izvedba pjesme *Se me hizo fácil* u funkciji "odvraćanja pažnje gostiju od Normina izlaska u vrt gdje će ju Vicente uskoro silovati, kao i Ledgardova plana za kiruršku osvetu" (Vernon, 2013: 403). Tragične događaje u filmu veže i pjesma *Por el amor de amar* koju Norma povezuje s danom majčina ubojstva i prizorom njezina mrtva tijela u vrtu, a pjesma se ponavlja tijekom pokušaja intimnog odnosa Norme i Vicentea u vrtu, kada je Norma čuje na svadbi. Almodóvar je odabrao glazbu kao impuls koji potiče likove na njihove postupke, odluke ili ih retrospektivno podsjeća na zaboravljene i neprežaljene događaje. Mlada umjetnica Buika uspjela je prenijeti upravo takav impuls zbog čega je Almodóvar nekoliko puta isticao da je u njemu izazvala baš onaku reakciju kakvu je svojedobno pobudila i Chavela Vargas. Almodóvar kaže kako nas "njezine pjesme odvode na mjesta koja smo ostavili u prošlosti i na kojima su naši nedostatci i pogreške najočitiji" (Vernon, 2013:405). Almodóvar tako ističe kvalitete iznimno važne u njegovu glazbenom ukusu, a to su sposobnost izricanja intenzivnih osjećaja i autentičnost pri glazbenim interpretacijama.

**18** Tekst pjesme glasi: Vidim u daljini treptanje svjetla / koje najavljuje moj povratak. / Bojim se susreta / s prošlošću koja se vraća / da bi se suočila sa svojim životom. / Bojim se noći / koja mi, puna uspomena, lancima kuje snove. / Ali putnik koji bježi / prije ili poslije mora stati. / Iako mi je zaborav, koji sve uništava, / ubio staru iluziju, / još čuvam skrivenu jednu skromnu nadu / koja je sve što moje srce ima. / Vraćam se / izborana čela / a snjegovi vremena

zacaklili su mi obrve / Osjećam / da je život kratak, da 20 godina nije ništa / da grozničav pogled koji luta u sjeni / traži tebe i doziva te. / Živim s dušom prikovanom / za slatku uspomenu koju ponovno oplakujem.

**19** V. više u: D'Lugo, Marvin, 2008, "Volver o la contra memoria", *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, br. 28, str. 77–93.

#### 4. Zaključak

Glazba kao dio popularne kulture u Almodóvarovim filmovima predstavlja njegov "analogni eklekticizam, (...) ključni trenutak u kreativnom oblikovanju vizualnog i narativnog identiteta" (Vernon, 2013: 389). Almodóvar je ostvario mnogobrojne suradnje s mnogim izvođačima i autora-pjesama, čime je pridonio popularizaciji latinskoameričke glazbe tvoreći, kako se često znalo isticati, sindrom *Buena Vista Social Club*, što bi se odnosilo na činjenicu da mnogi autori teže pro-nači novi (ili obnoviti stari) i neobični zvuk sadržan u tradicionalnim pjesmama koje žele približiti suvremenoj publici. Almodóvar je podjednako u svoje filmove uključivao španjolske i inozemne izvođače, poput Chavele Vargas, Ismaëla Lôa, Caetana Velosa i dr., čime su dva medija, iznimno utjecajna u popularnoj kulturi, ostvarila snažan međusobni odnos. Filmovi su postali prostor u kojem glazba funkcioniра autonomno u odnosu na naraciju, a istodobno služi i izricanju osobnih osjećaja i kriza prikazanih likova. Emocionalna snaga pjesama i izvođača posređovala je između gledatelja i oblikovanog filmskoga svijeta, čime je postignut intiman odnos i otvorena mogućnost poistovjećivanja s karakterima likova. Uključivanjem popularnih tradicionalnih latinskoameričkih pjesama Almodóvar je, među ostalim, želio "oživjeti" prošlost prije Francove diktature (što je posebno naglašeno pjesmom *Volver*), čime ih je učinio dijelom širega konteksta popularne kulture. Koliko je u tome bio uspješan, pokazuju i glazbeni albumi s pjesmama iz njegovih filmova: prvi je objavljen 1997. pod naslovom *Las canciones de Almodóvar* (*Almodóvarove pjesme*), drugi 2002. pod nazivom *Viva la tristeza* (*Živjela tuga*), a posljednje dvostruko izdanje albuma B. S. O. *Almodóvar* iz 2007. objedinjava kompilacije najpoznatijih pjesama iz svih filmova. Osim toga, u Madridu se 13. rujna 2008. tijekom festivala Noche en blanco (Bijele noći) pod pokroviteljstvom madridskog Ureda za kulturu, održao koncert *Canciones para Pedro* (*Pjesme za Pedra*) na kojem su uživo izvedene najpoznatije pjesme njegovih filmova. Almodóvar je tako u svojim filmovima ustupio prostor mnogim glazbenicima, čime je poslužio kao sredstvo reklame i početka komercijalizacije njihovih pjesama, a kao takav se prikazao ne samo kao uspješan filmski umjetnik već i kao vrsni promotor ostalih umjetničkih diskurza.

#### LITERATURA

- Acevedo-Muñoz, Ernesto**, 2003, "The Body and Spain: Pedro Almodóvar's All About My Mother", *Quarterly Review of Film and Video*, god. 21 (2003/2004), br. 1, str. 25–38.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto**, 2007, *Pedro Almodóvar*, London: British Film Institute
- Allinson, Mark**, 2000, "The Construction of Youth in Spain in the 1980s and 1990s", u: Jordan, Barry; Morgan-Tamosunas, Rikky (ur.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London / New York: Arnold / Oxford University Press, str. 265–273.
- Allinson, Mark**, 2009, "Mimesis and Diegesis: Almodóvar and the Limits of Melodrama", u: Epps, Brad; Kakoudaki, Despina (ur.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, str. 141–165.
- Almodóvar, Pedro**, 2009, "Volver: A Filmmaker's Diary", u: Epps, Brad; Kakoudaki, Despina (ur.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, str. 446–463.
- Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean**, 2009, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden: Wiley-Blackwell
- D'Lugo, Marvin**, 2006, *Pedro Almodóvar*, Chicago: University of Illionis Press
- D'Lugo, Marvin**, 2009, "Postnostalgia in Bad Education: Writen on the Body of Sara Montiel", u: Epps, Brad; Kakoudaki, Despina (ur.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, str. 357–385.
- Eagleton, Terry**, 1987, *Knjjiževna teorija*, Zagreb: SNL
- Eagleton, Terry**, 2002, *Ideja kulture*, Zagreb: Jesenski i Turk

DEJAN VARGA:  
UTJECAJ  
POPULARNE  
KULTURE NA  
STVARANJE  
ALMODÓVAR-  
VA PREDMET-  
NOTEMATSKO-  
GA SVIJETA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

- Epps, Brad; Kakoudaki, Despina (ur.),** 2009, *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press
- Jordan, Barry; Morgan-Tamosunas, Rikky (ur.),** 2000, *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London / New York: Arnold / Oxford University Press
- Kakoudaki, Despina,** 2009, "Intimate Strangers: Melodrama and Coincidence in Talk to Her", u: Epps, Brad; Kakoudaki, Despina (ur.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, str. 193–239.
- Pally, Marcia,** 2004, "The Politics of Passion: Pedro Almodóvar and the Camp Esthetic", u: Willoquet-Maricondi, Paula (ur.), *Pedro Almodóvar: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, str. 81–91.
- Paulus, Irena,** 2003, "Ennio Morricone", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 410.
- Smith, Paul Julian,** 1992, *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960–1990*, Oxford: Oxford University Press
- Smith, Paul Julian,** 1996, *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba 1983–1993*, London: Verso
- Smith, Paul Julian,** 2000, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London / New York: Verso
- Smith, Paul Julian,** 2009, "Almodóvar on Television: Industry and Thematics", u: Epps, Brad; Kakoudaki, Despina (ur.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, str. 37–50.
- Smith, Paul Julian,** 2013, "Almodóvar's Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography", u: Vernon, Kathleen; D'Lugo, Marvin (ur.), *The Companion to Pedro Almodóvar*, Malden: Wiley-Blackwell, str. 21–38.
- Spargo, Tamsin,** 2001, *Foucault i queer teorija*, Zagreb: Jesenski i Turk
- Storey, John,** 2001, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, London: Pearson / Prentice Hall
- Strauss, Frédéric (ur.),** 2006, *Almodóvar on Almodóvar*, London: Faber and Faber
- Vernon, Kathleen M.,** 1995, "Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's What have I done to deserve this?", u: Vernon, Kathleen M.; Morris, Barbara (ur.), *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Westport: Greenwood Press, str. 59–72.
- Vernon, Kathleen M.,** 2009, "Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar", u: Epps, Brad; Kakoudaki, Despina (ur.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, str. 51–70.
- Vernon, Kathleen M.,** 2013, "Almodóvar's Global Musical Marketplace", u: Vernon, Kathleen; D'Lugo, Marvin (ur.), *The Companion to Pedro Almodóvar*, Malden: Wiley-Blackwell, str. 387–410.
- Vernon, Kathleen; D'Lugo, Marvin (ur.),** 2013, *The Companion to Pedro Almodóvar*, Malden: Wiley-Blackwell
- Williams, Raymond,** 1976, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana Paperbacks
- Willoquet-Maricondi, Paula (ur.),** 2004, *Pedro Almodóvar: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi

UDK: 78.011.26"197/198"(084.122)

Dejan D. Marković

## Punk je živ i zdrav – na ekranu...

**SAŽETAK:** Sve je teže pisati o *punku*, a ne upasti ni u jedan od klišea. Veoma mnogo toga je već rečeno/napisano o tome šta je *punk* bio/značio, i šta bi on danas mogao da bude/znači. Beskrajno veličanje ili staloženo akademsko proučavanje (sa bezbedne distance koju pruža vreme) *punk* pokreta, koji je u srcu imao mladost, energiju, bunt i anarhiju nimalo ne čude. Haotična sila koju nazivamo *punk* još uvek ima magnetsku privlačnost, a njenu povezanost sa svetom filma i njen uticaj na njega ne sme se zanemariti. Međusobna privlačnost između *punka* i filma nimalo ne iznenađuje: *punk* je oduvek želeo da ga čuju, ali i da ga “vide” – kosa ofarbana u dreč(ave) boje i uvijena u šiljke, zihernadle, teška šminka i pseće ogrlice i na mladićima i na devojkama, Johnny Rottenov prodorni, bezizražajni pogled. Film je hrano maštu *punka*, a filmski stvaraoci u *punku* su našli neodoljivu muzu. U članku se obrađuju dokumentarni iigrani filmovi o *punku* nastali u Velikoj Britaniji i SAD-u u decenijama njegova nastanka, kulminacije i diferencijacije, 1970-ih i 1980-ih.

**KLJUČNE RIJEČI:** *punk*, Velika Britanija, Sjedinjene Američke Države, *new wave*, Sex Pistols, Derek Jarman, “uradi sam”, Malcolm McLaren, The Clash, The Ramones

### 1. Britanska punk scena

Kratku ali rezonantnu erupciju britanskog *punk rocka*, koja je trajala nepune tri godine – od kraja 1975 (kada su se u Londonu pojavili prvi *punk* bandovi) do 1979 – nakon koje je usledio daleko manje konfrontacioni “post-punk” ili “new wave”, zabeležila je u dokumentarnim filmovima nekolicina engleskih i stranih posmatrača i učesnika. Pored toga, od *Jubileja* (*Jubilee*, 1978) Dereka Jarmana pa nadalje, ona je takođe pružila nadahnuće/tematiku za nekoliko britanskih igranih filmova.

Jedna od osobenosti odnosa *punka* i filma u Engleskoj jeste činjenica da je i pored nemerljivog kulturnog i senzacionalnog medijskog uticaja, on rezultirao u nastanku samo nekoliko filmova, od kojih su samo neki prikazani (da i ne govorimo o razmerama njihove gledanosti) u ponurom periodu 1976–1979. Do kraja 1979. snimljena su i prikazana samo tri filma inspirisana britanskom *punk scenom*. Radi se o dve nedoterane dokumentarne tvorevine koje su u potpunosti olicavale *punk* etos “uradi sam” (*do it yourself* ili “DIY”),<sup>1</sup> kombinujući primarni materijal sa prvih *punk* koncerata sa zapaljivim intervjuiima. Prvi je *Punk u Londonu* (*Punk in London*), koji je snimio Wolfgang Büld, 25-godišnji student filma iz Münchena na 16-mm traci za nemačku televiziju tokom svoje dvonedeljne posete Londonu, septembra 1977. Drugi je *Punk rock film* (*The Punk Rock Movie*, 1978), koji je na super 8 mm formatu, u periodu 1977–1978, u londonskom klubu Roxy u Covent Gardenu i na turnejama tada najvećih britanskih *punk* bandova, snimio Don Letts, u to

<sup>1</sup> Možda najznačajniji *punk* koncept ponikao na prvoj bitnoj *punk* muzičkoj sceni. Antikorporativni i proamaterski DIY brzo je evoluirao u fleksibilni kredo pojedinaca koji se bave kreativnim i produktivnim aktivnostima izvan komercijalne/institucionalizovane

kulture. Nezavisni (fan)zini, bootleg snimci, video spotovi, filmovi i raznorazni drugi oblici komunikacije sačinjavaju suštinsku dimenziju alternativne autentičnosti *punka*.



Pjevačica Ari  
Up iz sastava  
The Slits

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

vreme DJ u klubu Roxy. Treći je Jarmanov *Jubilej*, *de facto* prvi narativni britanski *punk*igrani film. Sa zakašnjenjem, 1980. usledila su dva igrana filma, dokudrama *Kulov / Drznik* (*Rude Boy*, *Jack Hazan* i *David Mingay*), posvećena tada već slavnim *The Clash*, i notorna *Velika rock'n'roll prevara* (*The Great Rock'n'Roll Swindle*, *Julien Temple*) o grupi *Sex Pistols*, daleko hibridnija mikstura sačinjena od režiranih, animiranih i dokumentarnih elemenata.

Na britanskoj *punk rock* sceni 1970-ih bilo je i potpuno ženskih bandova, a najpoznatije su bile *The Slits*. Ari Up, njihova neukrotiva 15-godišnjakinja, Poly Styrene iz *X-Ray Spex*, *Siouxsie Sioux* iz *The Banshees* i Pauline Murray bile su najistaknutiji vodeći vokali i autorice tekstova... Bilo je i žena muzičara – basistkinja Gaye Advert (iz *The Adverts*) i Lora Logic, tinejdžerka koja je svirala saksofon... Žene su takođe radile i kao menadžeri *punk* bandova, kao pisci tekstova za fanzine, izdavači i novinari, i grafički/art/modni dizajneri... Sophie Richmond predstavljala je ključnu figuru u menadžerskom timu *Sex Pistols*. *Punk* ikona Jordan je u početku bila asistent Vivienne Westwood u njenom i McLarenovom *punk* butiku Sex, zatim je jedno kratko vreme bila menadžer grupe *Adam and the Ants*, a igrala je i jednu od nezaboravnih uloga u *Jubileju* Dereka Jarmana. A Caroline Coon, prekaljena *rock* novinarka, kratko je vreme bila menadžer *The Clash*. Pored Caroline Coon, tu je bila i Julie Burchill, uvek ubojita izvestiteljka *New Musical Express*, i Lucy Toothpaste, novinarka i autorka te izdavač feminističkih fanzina...

Među ljudima koji su dali najveći lični doprinos *punk* i *post-punk* grafičkoj umetnosti – ključnom aspektu *punk* estetike – bila je Helen Wellington-Lloyd, koja je takođe igrala u *Jubileju* kao dvorska dama Elizabete I, i bila začetnik – na prvim *flyerima* i posterima za svirke *Sex Pistolsa* – “tipografije ucenjivačkih pisama”, koju je kasnije prisvojio daleko poznatiji Jamie Reed. Ovde svakako moramo pomenuti i Linder Sterling, istaknuta feministkinja/umetnicu/izvođačicu/muzičarku, koja se proslavila ikoničnim *art* rešenjem za singl *Orgasm Addict* grupe Buzzcocks iz 1977: dvobojsnom plavo-žutom kolažu ženskog akta na kome je glava zamenjena peggom, a bradavice zubitim osmesima, kojeg znaju proglašavati “najboljim omotom za singl ploču svih vremena” (npr. Robb, 2007). Vivienne Westwood je naknadno proglašena kraljicom *punk mode*, ali je pored nje na dugoj listi vrhunskih ženskih modnih inovatora i Soo Catwoman (Soo Lucas), vatrena sledbenica *Sex Pistolsa*, kao i već pomenuta Jordan...

Sve ovo navodimo prvenstveno zato što su, nasuprot ovome, žene bile iznenađujuće marginalne/marginalizovane u britanskim filmovima povezanim s tadašnjim *punk* miljeom. Časni izuzetak je tu, ali samo donekle, *Polupano staklo* (*Breaking Glass*), film Briana Gibsona iz 1980, o kome ćemo kasnije govoriti.

### **1. 1. Punk rock film**

*Punk rock film* dragoceni je dokument britanske *punk* scene na samom njezinu početku, i u njihovom najboljem izdanju predstavlja vodeće *punk* bandove tog trenutka, zajedno s fanovima/imitatorima probodenim i načičkanim sirovim sjajem ziher nadla. Autor izobilja nepretenzionih snimaka *Sex Pistolsa*, *The Clash*, *Generation X-a* predvođenih Billyjem Idolom, *The Heartbreakersa* s Johnnym Thundersom, *Siouxsie and the Banshees*, na sceni i van nje, zajedno s ključnim *new wave* izvođačima kao što su *X-Ray Spex*, *Wayne County*, *The Slits*, *Eater*, *ATV* i *The Subway Sect*, je Don Letts, tadašnji DJ nezaobilaznog *punk* kluba Roxy i najčuveniji londonski rastafarianac. Ponesen tadašnjim opštim osećanjem samopouzdanja, Don Letts, i sam fanatični *punker*, uzeo je u ruke Super-8 kameru, koju tek što je dobio od jedne svoje prijateljice, i u skladu s osnovnim “uradi-sam” principom *punka*, jedva i pročitavši uputstva za njeno korišćenje, bez ikakvih inhibicija snimio ovaj sjajan filmski dokument.

DEJAN D.  
MARKOVIĆ:  
PUNK JE ŽIVI  
ZDRAV – NA  
EKRANU...  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Ukratko, Letts je skoro isključivo koristio postojeće osvetljenje. Snimljeni zvuk nije uopšte prošao kroz miksetu, već je na tonskom zapisu ostalo sve ono što se i kako se čulo tokom snimanja. Kolor je stravično loš, s mrljama ružičaste i zelene boje koje se rasplinjuju po ekranu. Naracije tu skoro da i nema, nema ni nadsinhronizovanog glasa komentatora, baš kao što nema ni titlova koji bi informisali gledaoca o tome ko je u kom trenutku na bini i gde je i kada snimljena koja scena. Međutim, sve ono što *Punk rock filmu* nedostaje u tehničkom pogledu, on ne samo da kompenzira, već i čini irelevantnim, savršeno registrujući eksploziju nadahnutih mladih punkera koji fanatično veruju u sebe i svoju muziku. On je bučan, haotičan, drzak, i sirov – baš onakav kakav je i sam *punk* – ključna, i uz to zabavna lekcija iz kontrakulture...

Dijabolične The Slits probaju za turneju *White Riot* sa The Clash... The Clash izgledaju *cool* i *stoned* u autobusu... The Heartbreakers izgledaju previše egzotično da bi svirali u klubu Roxy... Siouxsie Sioux guta svoje omiljene pilule... Glas Johnnya Rottena tokom praistorijskog nastupa u bioskopskoj dvorani The Screen on the Green smešan je do bola dok grdi prisutnu hippie publiku i svima kaže da treba da "sednu"!

Međutim, glavne atrakcije su manje poznati bandovi kao što je Eater, koji na sceni mahnito rasparčavaju jednu svinjsku glavu tokom svoje numere *No Brains*. Članovi Generation X-a izgledaju veoma uglađeno i seksi na sceni, kao i u svlačionici kluba Vortex. Zabavno je i smešno gledati totalno neverziranog Marka P. (Mark Perry) iz ATV-a, dok ga njegov producent rastafarijanac u studiju uči osnovama *dub* muzike.

Don Letts, londonska "crnčuga broj jedan za *stuff*", očigledno je imao pravo ekskluzivnog upada na mesta na kojima TV kamere nikada dotad nisu uspele da se nađu. Uglavnom zahvaljujući redovnom prilivu kvalitetne marihuane kojom je Letts konstantno snabdevao novu *punk* intelektualnost, uspostavljeno je duboko obostrano poverenje. U jednoj sceni Sid Vicious mota *joint* u klubu Roxy, dok se neki klinci unakazuju žiletima. Tu su i *punk* vampiruše ukrašene svastikama, koje tik uz scenu balave od sreće. Soo Catwoman nam, dok objašnjava svoj muzički ukus, izmamljuje osmejh glumeći stidljivost i smernost, a nezaobilazna Jordan je guta očima.

Sama filmska priča prepuna je iznenadenja i neočekivanih obrta. Originalna sirova verzija *Punk rock filma* je na zahtev publike prikazivana u londonskom bioskopu ICA kontinuirano čitavih šest nedelja 1977. A nakon što je njegova konačna verzija prikazivana u bioskopima u New Yorku i Los Angelesu tokom nedelju dana, već je bilo jasno da će *Punk rock film* postati kulturni hit.

Za sve ljubitelje mega piksela kojima nepodnošljivo smeta zrnasta dekadentnost 8-mm filma, 2008. objavljeno je hollywoodski estetizovano, široko-ekransko DVD izdanje u trajanju od 79 minuta.

Ova Don Lettsova<sup>2</sup> spontana, eklektična, jaka mešavina *punka* završava se u najboljem mogućem raspoloženju – scenama u kojima vidimo Johnnya Rottena na *reggae* misiji za kompaniju

**2** Šta je *punk*? Različita stvar za različite ljude, uz jednu konstantu: stav. Drugi Don Lettsov dokumentarac *Punk: stav* (*Punk: Attitude*, 2005) prati istorijat tog stava od nastanka *rock'n'rolla* u 50-ima, preko newyorške scene 60-ih i 70-ih, prelazi u Englesku u trenutku eksplozije britanskog *punk rocka* i paralelne invazije američkog, a onda vijugajući ide dalje u pravcu Zapadne obale, da na

kratko osmotri tamošnju *hardcore* scenu, posebno se osvrćući na Nirvanu – koja je odlično naučila sve lekcije iz prošlosti, sintetizovala sve ono što je najbolje kod *punka* u formu svarljivu za masovnu publiku i izbacila na tržište produkat koji je osvojio svet. Ovaj film toliko impresivnim i punim života čine razgovori s *punk* veteranima koji govore o periodu inkubacije i nastanka *punka* (Chrissie Hynde, Tommy

Virgin Richarda Bransona, koja ga je odvela čak na Jamajku. Rotten tu kao pravi nevaljali razmaženi dečko sistematski razmontirava i na kraju razbija i dokrajčuje nešto što liči na kasetofon ili telefonsku sekretaricu, dok ga njegova domaćica dodatno bodri...

### **1. 2. Jubilej**

Još od 1950-ih *rock* i *pop* imaju jedinstven i snažan uticaj na film kako u Velikoj Britaniji, tako i u Americi. Početkom 1970-ih pojavilo se obilje britanskih filmova koji su bili ili posvećeni nekom određenom bandu (*Slade u plamenu / Slade in Flame*, Richard Loncraine, 1975/), potekli iz njihovog stvaralaštva (*Tommy*, Ken Russell, 1975), ili istraživali mutne vode pop uspeha (*To će biti dan / That'll Be the Day*, Claude Whatham, 1973; *Zvjezdana prašina / Stardust*, Michael Apted, 1974). Međutim, čudnovato ali istinito, sve do 1978. nijedan britanski film, bilo nezavisni bilo iz glavne struje, nije se uhvatio u koštac s anarhičnim i uznemirujućim uticajem *punk* pokreta, uprkos činjenici da je *punk* bio najvidljiviji i najprovokativniji aspekt tadašnje britanske muzičke scene. Kao i uprkos tome što je njegovo drsko i prkosno prihvatanje svega uvredljivog, nihilističkog i suprotstavljenog vladajućoj klasi predstavljalo temu krajnje zrelu za kreativno istraživanje. To je najverovatnije bila direktna posledica eksplicitnog anti-*pop* stava *punka*.

*Jubilej*<sup>3</sup> je započeo život kao planirani 8 mm film o Jordan, glumici-modelu, koja je svojim nagašeno drčnim stavom i nečuvenom frizurom potpuno općinila Jarmana. Međutim, ubrzo, čitav taj projekat prerastao je u nešto daleko ambicioznije: "film o punku", pre nego što je transcendovao čak i taj, prilično neodređen opis. Pišući u standardno dobroj novini *The Guardian*, Stuart Jeffries objašnjava da "Jarman nije bio punker: on je bio previše star (36), previše elegantan, a njegov CV bezizgledan". (Jeffries, 2007) Međutim, Jarmanov jedinstveni glas i navika da radi u zapuštenim londonskim skladištima kroz koja je bez prekida cirkulisala ekipa lokalnih "čudaka" i "problematičnih" likova često se ističu kao britanska verzija jednog drugog pretka *punka*, Andyja Warhol-a, i njegove notorne Fabrike. Međutim, ako je Jarman eventualno pomalo i bio izvan vremena kada se radilo o tada eksplozivno rastućoj *punk* sceni, to nikako ne biste mogli reći gledajući *Jubilej*<sup>4</sup> koji "prati" Elizabetu I koja priziva anđela Ariela da joj pokaže budućnost njenog kraljevstva, da bi se onda direktno suočila s nacijom u nesavladivim ekonomskim, društvenim i političkim mukama, s postapokaliptičnom pustoši kojom luta nihilistička londonska mladež. To je prava swiftovska satira, provokacija *par excellence* koja je tada prošla uglavnom nezapaženo od strane onih koje je toliko nemilosrdno isibala. Tek nekih osam godina kasnije, nakon kasnovečernje britanske TV premijere, *Jubilej* je uspeo da uznemiri ciljanu publiku – ali tada je već bilo prekasno.

Ramone, Siouxsie Sioux, David Johansen, Sylvain Sylvain, Howard Devoto, Poly Styrene, Jim Jarmusch i dr.). Letts govori i o uticaju britanske *indie* produkcije na američku *punk* scenu i početku prerastanja *punka* u industriju, o svetskoj dominaciji sastava Green Day i superprodukciji drugih, sličnih američkih bandova nakon Nirvane.

**3** Godine 1977. proslavljena je jubilarna, 25. godišnjica vladavine kraljice Elizabete II. U zabavi prezasićenom svetu, kraljica više nema nikakvog stvarnog značaja, već je zadržala samo simboličnu

ulogu. Nekada, njen status monarha smatrao se božjim providjenjem, dok se sada koristi za prodaju donjeg veša. U jednoj sceni *Jubileja*, u salonu za bingo, jedna od prisutnih dama dobija kao nagradu "tromesečnu zalihu Jubilej gaćica – crvenih, belih, i plavih."

**4** U stvari, Jarman je veoma pomno proučio *punk* potkulturu radi ovog filma, i u velikoj meri se poslužio izgledom i tonom *punk* fanzina toga vremena kao osnovom za dizajn produkcije i sveukupne narativne strukture (usp. Peake, 1999: 245).



Prizor iz filma  
*Jubilej* (Jubilee,  
1978) Dereka  
Jarmana

Međutim, s druge strane, Jarmanove godine i iskustvo omogućili su mu bolju perspektivu, jer je on pored toga što je u svoj film ugradio tadašnju punk lozinku dana "No Future!", bio takođe dovoljno mudar da u njega ugradi i elemente onoga što je prethodilo. Originalni soundtrack za *Jubilej* komponovao je Brian Eno koji je, iako je prvi album Roxy Music izašao nepunih šest godina ranije, već imao status rock legende. Punk se tradicionalno izjednačava sa odbacivanjem svega onoga što je rock postao početkom 1970-ih. Međutim punk, naravno, nije došao niotkuda, tako da je Enov radikalni *avant-pop* izvršio na njega veliki uticaj.

Još jedan "zaostatak" iz proto-punk dana je Wayne County (kasnije poznat kao Jane County), transrodna Warholova super zvijezda, u ulozi pevačice koja se prodala i koju glavni likovi u ovom filmu ubijaju u njenom raskošnom stanu. Na njujorškoj sceni prve polovine 1970-ih, na kojoj je potekao punk, Wayne County je bila jedna od najsmelijih performerica, poznata po otvorenom nipođaštanju članica benda The New York Dolls, s kojima je često delila scenu, kao i po tome da je poslužila kao nadahnuće prvom talasu punka, uključujući The Ramones i Patti Smith. Otvoreno odbijanje Wayne County da se pokori tadašnjim krutim seksualnim nazorima prirodno je zapalo za oko Jarmanu, neustrašivom LGBT aktivisti, koji je vodio pravi krstaški rat za društveno prihvatanje LGBT osoba. Njeno pojavljivanje u ovom filmu takođe mudro povezuje britanski punk milje sa njenim američkim rodnim domom.

Međutim, ono po čemu je *Jubilej* zaista zasluzio svoju reputaciju "jedinog britanskog dostoјnog punk filma" jeste njegovo predviđanje daljeg razvoja punk muzike. Adam Ant, koga je od njegovog new wave probroja još uvek delilo nekoliko godina, pojavljuje se kao zgodni mladi anonimus po imenu Kid koji planira da postane zvezda tako što će se povezati s jednim krajnje nemoralnim impresarijom, uprkos svim svojim inicijalnim brigama da će biti oplačkan.

U nešto manjim ulogama su članovi Siouxsie and the Banshees i The Slits, dve grupe koje su nakon početne eksplozije kreativne energije radile na daljem unapređenju punk muzike u post-punk eri. Oba banda imala su u srcu prvobitno punk pravilo "nema pravila", ne postavši žrtve purizma "tri-akorda-i-ništa-više", već stvarajući nešto originalno.

*Umetnost pamćenja* (*The Art of Memory*, 1966) Frances Yates je knjiga koju Jarman pominje u svom scenariju (objavljenom u: Jarman, 2011) kao jednu od glavnih inspiracija za *Jubilej*. Naime,



Prizor iz filma  
Jubilej

Jarman je delio interesovanje Yatesove za način na koji pamćenje, a samim tim i prošlost, nastaje putem aktivnog zapisivanja i tumačenja prizora i njihovih konteksta koje se odvija u našem umu, tj. da se on ne puni pasivno sećanjima poput neke posude. U suštini, umetnost pamćenja indiciра да ми свет око себе поимамо „првенstveno на визuelном нивоу“. Управо у овом контексту *Jubilej* и тretira opsednutost *punk scene* – а наравно и данашnjeg света – поврšним/površinskim, прзором, извештаченим, као и самим чином гledanja,<sup>5</sup> као и načinom на који тaj akcenat na površnim načinima razumevanja utiče na tumačenje i dalje građenje prošlosti-sadašnjosti-budućnosti. Читав *Jubilej* организован је око чина „гledanja“ које се сматра privilegovаном aktivnošću.

Kao i svi Jarmanovi filmovi, *Jubilej* je heterogen i ima ekstremno gustu tekstualnu potku, eklektičnu po stilu i utemeljenu u društvenoj kritici i istorijskoj „stvarnosti“. Kao i други njegovi filmovi, *Jubilej* se odlikuje jedinstvenom konfigurацијом dokumentarnог, formalног eksperimentisanja, književне adaptacije, biografije, i društveno-političke alegorije.

*Jubilej* је, као и већина Jarmanovih filmova, bio niskobudžetna produkcija – snimljen је за свега 50 000 funti, завршен је уз помоћ пријатеља и представља пример visoko-ličnog filmskog stvaralaštva.

*Још значајније, Jarmanov pristup filmskom stvaralaštvu savršeno otelovljuje prosvetljujući uradi-sam duh punka. Заиста, Jarmanov drugi film *Jubilej* не само што се бави punkom, већ takođe obeležава почетак njegove karijere као rediteljaigranih filmova u okviru и уз помоћ savremene punk scene.*

(Laderman, 2010: 44)

DEJAN D.

MARKOVIĆ:

PUNK JE ŽIVI

ZDRAV – NA

EKRANU...

Jarmanov politički stav bio је отворено anti-autoritaran, uz decidirano odbijanje свake dogme. Jarman је bio podjednako angažovan као umetnički eksperimentator и као politički aktivista.

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**5** Jarman tu opsednutost površinskim izgledom, tj. konsekventnu nesposobnost да се види дубље, да се свет сагледа у holisticком kontekstu istorije сматра veoma opasnom.

U svom radu Jarman se neprekidno suprotstavljao opresivnim društvenim, političkim, i seksualnim normama.

*Jubilej* proslavlja i glamurizuje subverzivnost punka, njegovu anarhičnost i nasilnost, ali i njegovu poetsku retoriku. Iako ga je "nihilizam" punka uz nemiravao, Jarman nam predstavlja sličnu "nihilističku" viziju budućnosti lišene skoro svake opcije za akciju.

Jarman je *Jubilej* snimio u stilu *cinéma vérité*. Njegova kamera je dinamična i energična baš kao i hiperaktivne ličnosti koje je imala pred sobom. Možda najkarakterističnije u radu Jarmanove kamere u *Jubileju* je zumiranje, bilo da se radi o efektnom *zoom outu*, koji je tu da bismo bolje videli apokaliptični prizor dečijih kolica u plamenu na praznoj, sivoj ulici, ili isto toliko efektnom *zoom inu* male iskrzane slike nagrđene Elizabetе II na zidu *punkerskog stana*.

Kao i mnogi drugi njegovi filmovi, *Jubilej* je prvenstveno snimljen na "apokaliptičnim" lokacijama u Jarmanovom susedstvu, koje je Jarman otkrio zajedno s prijateljima, na 16 mm i ponešto sa super 8 (kasnije prebačeno na 35 mm).<sup>6</sup> Njegov karakteristični, gerilski stil snimanja – Jarman nije imao dozvolu da snima na Butler's Wharfу ili na dokovima u Southwarku ili Victoriji – slobodno i često bez ikakvog zaziranja meša naraciju, dokumentarni film, i eseј. (...) Jarmanov novonastali pristup filmskom stvaralaštvu ima mnogo toga zajedničkog s načinom na koji punk prilazi muzici.

(Wymer, 2005: 55)

Chris Barber i Jack Sergeant, urednici jedne od novijih antologija o punku na filmu *No Focus*, posvetili su čitavo jedno poglavlje ("No Future Now") Dereku Jarmanu, u kome Barber tvrdi da je *Jubilej* "verovatno najbolji punk film od svih, i da pored toga ima još mnoge druge kvalitete." (Barber i Sergeant, 2006: 52) Pored svoje očigledne punk tematike, *Jubilej* korespondira s punkom i tako što je produciran, distribuiran, i prikazivan bez korišćenja tradicionalnih izvora finansiranja i komercijalnih mreža.

Sam Jarman ovako komentariše rad na filmu:

S Jubilejom je okončano progresivno stapanje filma i moje sopstvene stvarnosti. Mnogo toga u njemu je autobiografskog karaktera. Lokacije na kojima smo snimali su ulice i skladišta u kojima sam živeo tokom prethodnih deset godina. Glumci koji su igrali u njemu i ljudi s kojima sam ga napravio su moji dragi prijatelji. On predstavlja decidiрану i često lakomislenu analizu sveta oko nas (...) Scenario se sastojao od gomile fotokopija i poruka od mojih saradnika, a i u samom filmu je ostalo traga od toga (...) U Jubileju, naš sopstveni svet postao je film (...) fantastični dokumentarac napravljen tako da se dokumentarno i fiktivno meša i sjedinjuje.

(Jarman, 1984: 176–177)

### 1. 3. Polupano staklo

Film *Polupano staklo*<sup>7</sup> snimljen je 1979, i u svakom pogledu predstavlja čisti *mainstream* produkt post-punk ere. U skladu s ovim, kritički prikazi britanskog punk filma po pravilu ga ili ignorisu ili potpuno diskvalifikuju. Zvezda *Polupanog stakla*, 24-godišnja Hazel O'Connor (koja

86-87 / 2016

**6** "Dok rad na filmu retko može imati nezavisnost muzičke produkcije, s obzirom na veće troškove, Derekov rad na videu i Super 8, nagovestio je da filmski stvaraoci mogu da uživaju u sličnim

eksperimentalnim slobodama koje su imali muzičari punk i post-punk ere." (Barber i Sergeant, 2006: 62)

**7** *Breaking Glass* je naziv banda glavne junakinje Kate.



Prizor iz filma  
*Polupano staklo*  
(*Breaking Glass*, Brian Gibson, 1980)

DEJAN D.

MARKOVIĆ:

PUNK JE ŽIV I

ZDRAV – NA

EKRANU...

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

je komponovala 12 ključnih pesama za film) sa šarolikom, marketinški vrlo podobnom prošlošću – ali ni u kom slučaju punkerka – “otkrivena” je za ovaj film od strane promućurnih muzičkih konsultanata te je zahvaljujući njemu i albumu koji je usledio još neko vreme uživala status prilično velike zvezde. Druga neoprostiva mana (prema *punk* puristima) ovog filma jeste odsustvo pravog *punk* banda kako na ekranu, tako i na njegovom *soundtracku*. Umesto pravih punkera, svoj posao su odradili profesionalni muzičari bez imalo afiniteta bilo za *punk* bilo za *post-punk* scenu. Pored toga, podaci o produkciji ovog filma sugeriraju čak i antipatiju prema *punk* miljeu, opisujući *Polupano staklo* kao “dramatičan pogled na modernu omladinu na nivou ulice (...) nadahnut aktuelnim živahnim i eksplozivnim trendom u rock muzici”.

*Polupano staklo* je režirao i za njega napisao scenario 35-godišnji Brian Gibson, ime s blistavim BBC pedigreeom. Producen *soundtracka* i istoimenog albuma (ugledni AM Records) bio je istaknuti veteran muzičke industrije Tony Visconti. Gledano i iz perspektive filmske kritike, kao i punka, *Polupano staklo* funkcioniše u okviru već prilično istrošenih narativnih i žanrovske konvencija. S druge strane, stilom pre teži ka konvencionalnom realizmu, nego ka istraživanju novih načina na koje se *punk* ili *post-punk* estetika mogu izraziti na filmu.

*Polupano staklo* je bio jedan od igralih filmova snimljenih 1979. s najvećim budžetom (između 1 000 000 i 1 500 000 funti),<sup>8</sup> a snimljen je u Panavision, Technicolor i Dolby Stereo tehnici. Na svoje veliko iznenadenje, producent je morao da uloži dodatnih 300 000 funti u njegovu naknadnu promociju, dve nedelje nakon premijere, jer film nije uspeo da ostvari očekivani efekat u londonskim West End bioskopima.

Iako je film u svoje vreme imao prilično široku distribuciju, impresivan nastup na festivalu u Cannesu i bio iste godine prikazan na međunarodnoj filmskoj manifestaciji u Los Angelesu, štampa i publika ga nisu primili baš najbolje. *Polupano staklo* je jedan od ukupno dva igrana filma – i jedini *mainstream* film – inspirisan britanskom *punk* ili *post-punk* potkulturom sa ženskim protagonistima u centru radnje (drugi je Jarmanov *Jubilej*).

Oslobađajući uticaj koji je *punk rock* imao na žene i koji je doveo do njihove velike primetnosti na britanskoj *punk* sceni kraja 1970-ih te im omogućio snažan kreativan doprinos *punk* i *post-punk* potkulturi opšte je poznat i priznat. Nećemo pogrešiti ako kažemo da je *punk* bio prvi veliki pokret mladih (a, nažalost, i poslednji) u kome su i žene i muškarci imali jednak velike uloge. Po prvi put *rock* bandovi su imali članice koje nisu bile tu samo kao seksualni objekti. Site ograničenih, često degradirajućih i otvoreno ponižavajućih uloga koje su im tokom prethodnih dvadesetak godina u *rock* industriji dodeljivali muškarci (ženske grupe formirali su i kontrolisali muški menadžeri i producenti, a pevačice, pa čak i *rock* novinarke često su tretirane kao *groupie* devojke i “sekretarice”), punkerke su preko noći odlučno i hrabro odbacile, transcedovale, ili jednostavno sve to ignorisale.

Jednu od prvih i najboljih kritičkih rasprava o *punku*, Simon Frith i Trevor Horne (1987: 155–161) završavaju stavljajući naglasak na prostor koji je *punk* obezbedio ženama, ili, tačnije rečeno, prostor koji su žene obezbeđele sebi u okviru *punka*. Oni takođe naglašavaju da je posvećenost *punka* izveštacenom, kao i vizuelnom stilu bila krajnje povezana s njegovim izazovom konvencionalnom rodnom kodeksu (*ibid.*). Ovo nam pomaže da shvatimo kako i zašto većina *punk* filmova ima krajnje nekonvencionalne ženske protagoniste.

**8** Jedan od producenata je bio za nas tada anonimni Dodi Fayed, koji je naredne 1981. koproducirao Vatrene kocije (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson),

a svetski poznat je postao tek mnogo kasnije, na potpuno drugi način.



Velika  
rock'n'roll  
prevara  
(*The Great  
Rock'n'Roll  
Swindle*, Julien  
Temple, 1980)

#### 1. 4. Filmovi o Sex Pistolsima

Za Veliku rock'n'roll prevaru, eksperimentalni kvazi-dokumentarac (*mockumentary*) Juliena Templea o Sex Pistols, najslavnijem od svih punk bandova, i Malcolmu McLarenu,<sup>9</sup> njihovom menadžeru i *mastermindu*, može se reći da je možda najpoznatiji i najkontroverzni punk film svih vremena. Američki *Variety* okarakterisao je ovaj film tada još uvek nepoznatog Templea kao "Građanina Kanea [Citizen Kane, Orson Welles, 1941] rock'n'roll filma". Prevara... je filmski kolaž u čijem se fokusu nalazi McLarenova verzija priče o nastanku, usponu i padu Sex Pistols<sup>10</sup> – nje-

**9** Student umetnosti u 1960-ima, anarhista i provokator, i jedan od organizatora londonskih studentskih demonstracija solidarnosti s majskim buntom u Francuskoj. Korealizator, zajedno s Jamiejem Reidom, prve antologije situacionističkih tekstova na engleskom *Leaving the 20th Century* (1974) Christophera Graya, jedne od najlucidnijih i politički najčistijih formulacija 1960-ih, teoretičar, samostalni umetnik, modni dizajner i vlasnik butika u londonskom King's Roadu, rock impresario i muzičar.

**10** "Sex Pistols su bili podvala, pokušaj da se do uspeha dođe skandalom, da se dođe do 'keša od

haosa', kako je glasio jedan Malcolm McLarenov slogan; oni su takođe bili pomno pripremljen dokaz da su svi hegemonijski postulati o načinu na koji bi ovaj svet trebalo da funkcioniše kojima smo izloženi obmana koja je toliko sveobuhvatna i gnušna da naprosto traži da bude uništena, i to u tolikoj meri da bude potpuno istisnuta iz našeg sećanja." (Marcus, 2013: 24-25; Marcus, 1989: 17-18). Vrlo je moguće da je McLaren zaista isplanirao da Sex Pistols nikada ne budu ništa više od devetomesecnog čuda, jeftinog sredstva za brzo bogaćenje, uz malo šale i smeha, i primesu starog épater le bourgeois.

govoj navodnoj briljantnoj šemi o tome kako da se na prevaru dođe do gomile para na brzaka – sazdan od animacije (opštepoznatih “događaja” koji nisu snimljeni), dokumentarnog materijala, kvazi-dokumentarnog materijala, muzičkih videa, narativnih sekvenci, dnevnika. *Prevara...* odražava punk u svim njegovim protivurečnostima, i to na više različitih nivoa. K. J. Donnely u svojoj studiji *Zabava i distopija* konstatiše da Temple u *Prevari* artikuliše “samu suštinu punka – njegov stav” (Donnely, 1998: 101-114).

Julien Temple je studirao arhitekturu i istoriju na Cambridgeu, a onda je video Godardov *Prezir* (*Le Mépris*, 1963), i odlučio da konkuriše za mesto na Nacionalnoj filmskoj školi. To je bilo 1976. U leto, iste te godine, Temple je u jednom skladištu u Rotherhitheu, u istočnom Londonu, prvi put čuo Sex Pistols – i iz istih stopa postao punker. Navodno, Temple i njegove nove kolege počeli su zajedno da snimaju njihove svirke svake večeri “pozajmljujući” kameru iz svoje filmske škole, i svakog jutra je krišom vraćajući na mesto. Ubrzo zatim Temple se upoznao s McLarenom, koji je u to vreme očekivao finansijsku podršku iz Hollywooda, u paketu s Russom Meyerom, stanovitim rediteljem *softcore* porno filmova. McLaren se, prirodno, odmah usprotvio neautorizovanom snimanju banda, i tu počinje dobro poznata priča koja se po svojoj kontroverznosti i višesmislenosti može meriti samo sa samom *Prevarom...*

Kada je *Prevara...*, koja se sastoji od deset segmenata ili “lekcija” o tome kako sludeti publiku istovremeno joj uzimajući novac, konačno završena i prikazana, ona je tokom nekoliko godina bila toliko uspešna da mnogi danas verovatno veruju da se radi o autentičnom dokument(arc)u.

Ubedljivo najpoznatija scena iz *Prevare...* je ona, pri kraju filma, u kojoj Sid Vicious groteskno karikira Sinatru pевајући *My Way* u pariskom noćnom klubu, a zatim vadi pištolj i puca na publiku – u stilu klasične dada numere – delimično i zbog toga što je njen krajnje intrigantni remake napravio Alex Cox u svom biografskom filmu *Sid i Nancy* (*Sid and Nancy*, 1986).

U tekstu povodom 20 godina punk rocka, objavljenom u časopisu *Musician* (1995), Malcolm McLaren kaže i sledeće:

*Prevara je izvršena – jedino bih voleo da je ona bila neuporedivo veća. Mi, jednostavno, nismo stigli toliko daleko zato što oni imaju jaču artiljeriju od nas. Međutim, mi smo ostavili duboke tragove od zuba. A najdublji tragovi od zuba ostali su u ljudskom duhu. Mi smo ga vratili.*

(20 Years of Punk Rock: Malcolm McLaren, 1995)

*Sid i Nancy* Alexa Coxa, romantizovana, dramatična i tragična saga o Romeu i Juliji punka, verovatno je najpoznatiji film o grupi Sex Pistols. Coxova šokantna, ubedljiva i sugestivna priča s marginje o fatalnoj ljubavnoj vezi Sida Viciousa (Gary Oldman) i njegove devojke i menadžera Nancy Spungen (Chloe Web) iznad svega je – verna duhu punka. *Sid i Nancy* počinje s obiljem šale, u vrlo optimističnom i veselom tonu. Njihov svet, koji je zapravo bio veoma sumoran i prozaičan, Cox prikazuje kao veoma egzotičan. On odiše duhom punka koji je postojao pre ispraznog sjaja koji je svetu dao thatcherizam/reaganizam, pokazujući nam jednu grupu mlađih ljudi koji se probijaju kroz sve to i skreću sa svog dotadašnjeg puta da bi se ponašali nesputano i delovali odbojno. On pokazuje kako oni pokušavaju da osnuju “alternativnu zajednicu”.

*Sid i Nancy*, čiji je radni naslov bio *Love Kills* (*Ljubav ubija*), nastao na desetogodišnjicu punka, je biografski film zasnovan na stvarnim ličnostima čiji je tragičan kraj blisko povezan sa “simboličnom” smrću punka per se. Dvoje punkera – junkieja se zaljubljuju, a kada stvari krenu kako ne treba, on ubija nju u njihovoj sobi, u hotelu Chelsea, u New Yorku. On je optužen za ubistvo prvog stepena i nekoliko meseci kasnije umire od predoziranja heroinom. Ili su bar tako tada govorili tabloidi.



DEJAN D.  
MARKOVIĆ:  
PUNK JE ŽIV I  
ZDRAV — NA  
EKRANU...

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Sid Vicious i  
Nancy Spungen

Međutim, *Sid i Nancy* je romantičan film koji, samim tim, neizbežno romantizuje svoje centralne ličnosti, ali ih ni u kom pogledu ne glorificuje jer u njima i nije bilo ničeg što bi trebalo glorifikovati. Nancyna velika fantazija bila je da će njih dvoje otići s ovog sveta ovenčani slavom. "Umreću pre nego što napunim 21, samo da znaš" – ponavljala mu je ona (Cosgrove, 1986). Međutim, oni nisu otišli nimalo slavno. U stvari, na žalost, oboje su otišli krajnje neslavno.

Ako pogledamo pravog Sida i Nancy, recimo u onoj dugačkoj sceni u filmu D.O.A.: *Ceremonijalni obred* (D.O.A.: *Rite of Passage*, 1980)<sup>11</sup> Lecha Kowalskog, oni oboje deluju depresivno, patetično... U svom filmu, Alex Cox ih je učinio daleko interesantnijim nego što su oni bili u stvarnom životu. Ali, to se radi u svim biografskim filmovima. Cox je romantizovao svoje junake, uspešno izbegavši zamku romantizovanja njihove stvarnosti. Nezaboravnu scenu u pariskom noćnom klubu, iz *Prevare...* Juliena Templa, u kojoj Sid Vicious jeretički interpretira verziju *My Way* Franka Sinatre, Alex Cox ovde inventivno premešta u televizijski studio, ukrašavajući je dodatnim ekspresionističkim detaljima.

*Preterano prskanje krvi na sve strane, užasnuti pogledi ljudi u publici, i slow motion snimak, sve to zajedno podvlači kako je taj "spontan" izliv gneva i nepripadanja tom spektaklu i sam insceniran i medijski isposredovan. S jedne strane, Sid glumi ekscesnu punk pobunu, naizgled izlazeći iz okvira koncipiranog nastupa. S druge strane, takav spontani bes postaje "spontani bes", tj. unapred koncipirani efekat samog spektakla.*

(Laderman, 2010: 146)

Greil Marcus u intervjuu koji je dao za nemački časopis *Magazin für Menschen, Tiere, Sensationen*, govoreći o svojoj knjizi *Tragovi karmina: Tajna istorija dvadesetog veka* (objavljen u New York Timesu 7. travnja 2011) i o punku, rekao je između ostalog i sledeće:

*Još jedna stvar koja je na mene delovala krajnje šokantno: Ako gledate film *Sid i Nancy*, vi dećete nekoliko sekvenci u kojima glumci koji igraju Sex Pistols – sviraju i pevaju. Drugim rečima, njihov repertoar bio je toliko primitivan i u tolikoj meri nije imao veze s muzikom da je to mogao da uradi i bilo ko drugi – što je naravno bila poenta od samog početka. Pročitao sam intervju s tim glumcima, i oni su rekli stvari poput: "Pa, ja nikad nisam voleo Sex Pistols, to je bilo tako davno." Ili: "Nikad ih nisam smatrao dobrim. Ne svidaju mi se te pesme ali znate, to sam morao da uradim zbog svoje uloge." A ipak, kada gledate te sekvence u kojima ti glumci koji igraju Sex Pistols sviraju u tom filmu – Čoveče, to je sjajno! To je moćno! To je šokantno! I onda shvatate da oni jednostavno nisu mogli da kontrolišu ono što su te pesme osloboidle u njima. Bez obzira na to što su oni kasnije rekli: "Ma, ne, ništa se nije dogodilo..."*

Definitivni film o Sex Pistolsima ipak je dokumentarac *Opscenost i gnev* (*The Filth and the Fury*), Juliena Templea iz 2000, koji pruža promišljen i sveobuhvatan pogled na njihov značaj i na sve njihove uspone i padove. Uprkos godinama i decenijama koje prolaze, fasciniranost fenomenom zvanim Sex Pistols, koji su postojali tek nešto malo više od dve godine i izvršili nezapamćeni uticaj na dalji tok rock muzike i celokupne rock kulture se ne smanjuje. Njihov kulturni album Never



Sex Pistols  
u filmu  
*Opscenost i gnev (The Filth and the Fury,*  
Julien Temple,  
2000)

*Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* i danas zvuči sveže i tvrdo kao i kad se pojavio, te davne 1977. Napaljenost na ove pripadnike čvrstog jezgra punk rocka čak je toliko narasla – a kasice prasice Sex Pistolsa se toliko ispraznile – da su se oni 1996, skoro dve decenije nakon što je svako od njih otišao na svoju stranu, ponovo sastali da bi snimili album u živo, i krenuli na turneju po Engleskoj i Sjedinjenim Državama. A onda, 1999, pripremala se premijera dokumentarca *Opscenost i gnev* Juliena Templa (koji je takođe snimio i legendarnu sagu o Sex Pistols, *Velika rock'n'roll prevara*) o njihovoj prvoj svetskoj turneji drugom polovinom 1970-ih.

*Opscenost i gnev* sastoji se od dokumentarnog filmskog materijala na skoro svim postojećim formatima, uključujući VHS i super 8 mm. Temple je navodno imao na raspolaganju 20 sati originalnog, tek "otkrivenog" filmskog koncertnog materijala koji deluje najelokventnije od svega ostalog: intervju, probe, nastupi na TV-u – iz vremena kada su Sex Pistols bili na vrhuncu. Tu je i "izgubljeni" intervju koji je Julien Temple vodio sa Sidom Viciousom u vreme kada je režirao *Prevaru...*, kao i famozni razgovor s njihovim idejnim tvorcem i menadžerom, kontroverznim Malcolmom McLarenom. Tu su i novi intervju sa najslavnijim punkerima svih vremena koji govore o sebi i svom vremenu, pa i o svojoj turneji po Americi 1978, prekinutoj posle dve nedelje, neposredno nakon koncerta u San Franciscu, koji je označio i kraj karijere Sex Pistolsa.

Za naziv filma uzet je naslov teksta koji se pojavio na naslovnoj strani londonskog *Daily Mirror* u decembru 1976, dan nakon neslavnog gostovanja Sex Pistolsa u šouu Billa Grundyja, na londonskom Thames TV-u. Oni su tada "uvredili svoga domaćina, i koristili psovke, i time naveli šokirane gledaoce da se žale..." (Greig, McCarthy, Peacock, 1976) Međutim, *Daily Mirror* je ovim samo neslućeno dodatno doprineo njihovom zloglasnom imidžu, inače veoma vešt u zagađenju od strane McLaren-a. Jer Sex Pistols su naprosto vapili za šokom, transgresivnošću, publicitetom – po svaku cenu. Međutim, ovaj deo njihove istorije ovde je potpuno izostavljen, a umesto njega servirana je standardna priča o lošim momcima s kojima je teško izaći na kraj. Ovakvi i slični propusti navode na pomisao da je ova čitava filmska priča mogla da bude daleko impresivnija da nije ostala isključivo lična, a reference na njihovo radničko poreklo čisto deskriptivne.

Inače, apstrahujući ta povremena razočarenja, ovaj film veoma uspešno predstavlja krajnje ličnu (Templeovu) perspektivu veoma burne i veoma kratke karijere Sex Pistols. On hronološki

DEJAN D.  
MARKOVIĆ:  
PUNK JE ŽIV I  
ZDRAV – NA  
EKRANU...  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Malcolm  
McLaren  
i Vivienne  
Westwood

86-87 / 2016

prati tu već jako poznatu priču, jukstapozirajući snimke njihovih svirki – od kojih mnoge nisu nikada ranije viđeni – sa sekvencama sa savremene britanske televizije (odломci iz vesti, vremenske prognoze, reklame, itd.). Na ovaj način, kao kontekst za *punk* (koji je od samog svog početka povezan sa Sex Pistolsima), potpuno jasno se nudi britanska *mainstream* medijska kultura. U skladu s ovim, upad Sex Pistolsa u inače banalnu medijsku kulturu predstavljen je kao najobičniji sukob različitih stilova. Ovakav pristup stvarima formalno preseca vezu – nagovestenu na početku filma – između britanskog *punka* i društveno-političkih prilika koje su dovele do njegovog nastanka. Temple na ovaj način sve srozava na pitanje čisto estetskog kontrasta. Na primer, jukstapozicija nastupa Sex Pistols na Top of the Pops i nastupa ostalih bandova koji su se tada pojavili тамо, čini da Sex Pistols deluju moderno (i ništa više), a svi ostali bandovi nekako zastarelo u odnosu na njih.

Drugi Templeov film o Sex Pistols zapravo pledira za Johnny Rottenovu stranu priče o bendu, koja je sušta suprotnost onoj McLarenovoj. Pokušavajući da “protumači stvari”, Temple je svo-

jevremeno tvrdio da se tu radi o "filmu" usredsređenom na događaje u životu članova Sex Pistols čiji je cilj "humanizacija" ili personalizacija njihove priče, a ne o standardnom dokumentarcu o jednom punk rock bandu. U svakom slučaju, *Opscenost i gnev eksplisitno propušta brojne prilike za analizu i umesto toga radi na pukoj fetišizaciji svih aktera ove priče.*

Treba napomenuti da *Opscenost i gnev* sadrži i ključni materijal kako iz Templeovog pseudo-dokumentarca *Velika rock'n'roll prevara iz 1980*, tako i iz D.O.A.: *Ceremonijalni obred* Lecha Kowalskog koji se pojavio iste te godine i ostao neprevaziđen po svojoj vatrenoj energiji i neposrednosti. D.O.A. sadrži snimke s visoko-energizujućih koncerata Sex Pistolsa, često titlovane tekstovima njihovih pesama. Za one koji su zaboravili koliko su Pistolsi bili žestoki, D.O.A. je odličan podsetnik za to. Johnny Rotten se tu teatralno trza po sceni, očima kao strelama probada sve oko sebe i s vremena na vreme pilji njima direktno, onako kako to samo on ume, u kameru Kowalskog.

Kowalski usmerava kameru i na pojedince u publici s oblakoderskim šiljcima od kose i teškom šminkom, i razgovara s nekim od egzaltiranih gledalaca kao i sa pobesnelim čuvarima reda i jednako pobesnelim verskim demonstrantima koji ne prestaju mahniti da mašu Biblijom... Poslovično kontroverzni Malcolm McLaren im je, priča kaže, organizovao svirke na mestima za koja je unapred dobro znao da će se pokazati problematičnim i dovesti do željenog skandala: klubove u mestima kao što su Tulsa, Memphis i San Antonio, koji su u to vreme često uobičavali da održavaju country & western večeri! (sve to nepogrešivo asocira na Blues Brothers koji u istoimenom filmu izvode *Raw Hide*, nakon što su se lažno predstavili kao Good Old Boys...!!!) Kowalski je bio pravi čovek za taj posao, jer je uspeo da od početka do kraja savršeno registruje eksplozivnu energiju te suicidalne turneje / misije Sex Pistolsa.

*Sid Vicious je bio tu da napali publiku. U jednom trenutku, dvojica fanova popela su se na scenu i razbila mu nos. Decenijama, pulp rock romani završavali su se scenom iz James Frazerove Zlatne grane – ritualnim proždiranjem zvezde od strane sledbenika – a Sid je vatio za tim, kao apsolutnom potvrdom da je i on zvezda. Nekoliko koraka dalje, Johnny Rotten je prožirao očekivanja koje je gomila donela sa sobom. Paul Cook je bio sakriven iza svojih bubnjeva. Steve Jones je zvučao tako kao da ne svira samo jednu gitaru, već čitavu fabriku gitara; bilo je nepojmljivo da su na sceni svirala samo trojica muzičara.*

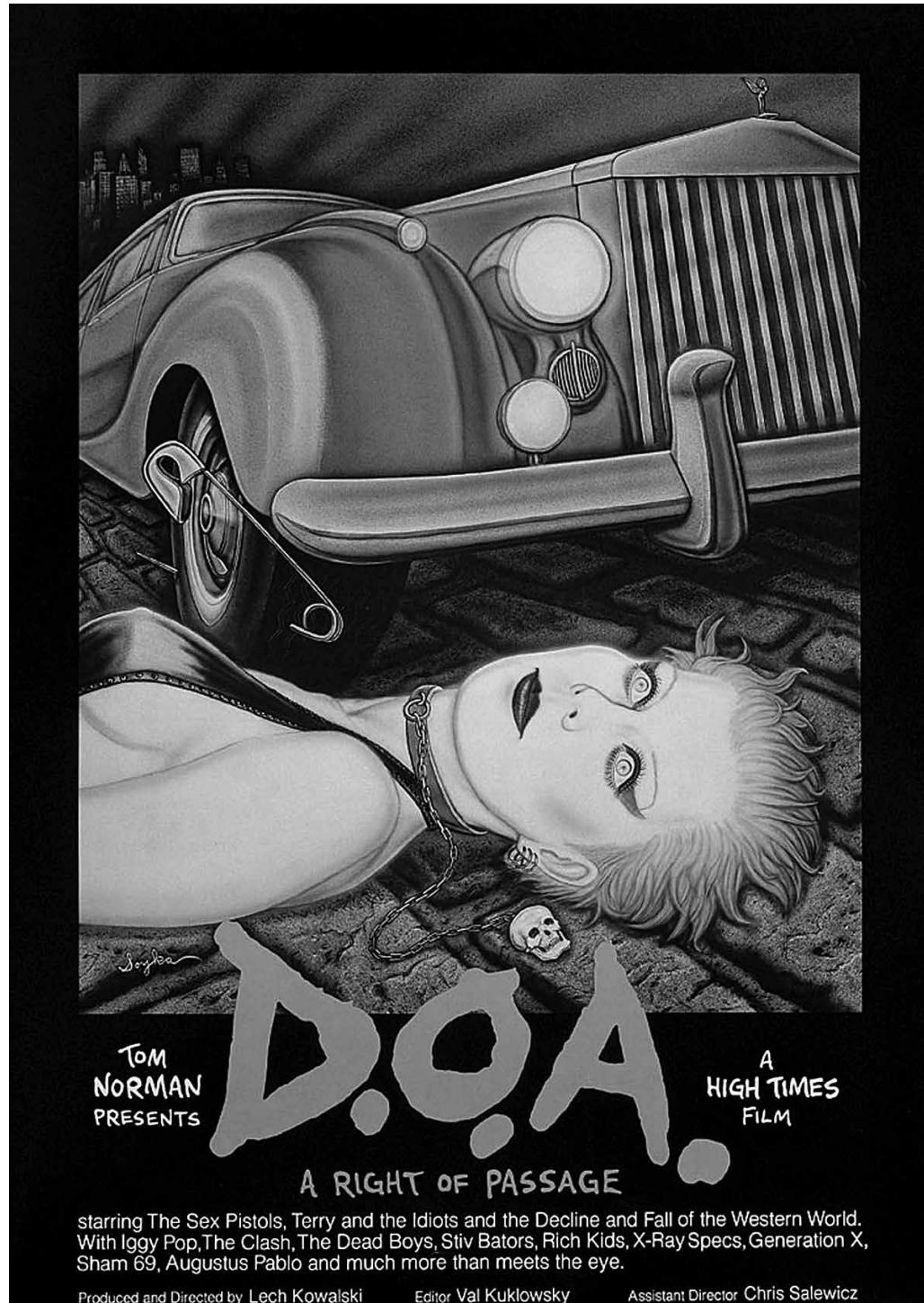
(Marcus, 1989: 84)

U jednom od najnadrealističijih trenutaka D.O.A. vidimo kako na reklamnom panou iznad ulaza u jedan od lokalnih bukiranih za Sex Pistols, tik uz njihovo ime stoji ime "dobrog starog kauboja" Merla Haggarda. Pored toga, u svom tipično makijavelističkom maniru, McLaren je prethodno izričito naglasio da je štampi zabranjen dolazak, naglasivši svojim "momcima" da im nikako ne kažu gde će biti koja svirka. To je izazvalo ogroman, sračunat talas uzbudjenja.

Zajedno s filmskim materijalima o turneji Sex Pistolsa po SAD-u, Kowalski je "za svaki slučaj" tu "spakovao" i snimke svirki još nekih britanskih punk bandova, kao i razgovora s njima. Tu su ekstatični živi snimci Poly Styrene i The X-Ray Spex, kao i Billyja Idola na čelu Generation X-a. I to nije sve – tu su još i The Dead Boys, Sham 69, Glen Matlock, bivši član Sex Pistolsa koji razbijaju Pretty Vacant sa svojim novim bandom The Rich Kids. Nešto od ovog materijala možda se može učiniti irelevantnim za Sex Pistols i njihovu američku turneju, ali s druge strane pomaže da se dobije potpunija slika tog vremena, i pravo je zadovoljstvo gledati ga i slušati.

Međutim, ono što apsolutno treba istaći jeste da D.O.A. nije samo punk rock slavlje i ništa drugo. Američka autodestruktivna turneja Sex Pistolsa kulminirala je njihovom poslednjim kon-

DEJAN D.  
MARKOVIĆ:  
PUNK JE ŽIVI  
ZDRAV – NA  
EKRANU...  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Plakat filma  
D.O.A.:  
Ceremonijalni  
obred (D.O.A.:  
Rite of  
Passage, Lech  
Kowalski, 1980)

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

certom u karijeri, komplet s Johnny Rottenovim hamletovskim pitanjem: "Da li ikada imate osećaj da ste prevareni?" Tu je i neslavni razgovor sa Sid i Nancy u krevetu. Međutim, to još uvek nije sve. Negde na pola filma susrećemo se s članom Veća Velikog Londona Bernardom Brook-Partridgeom, čovekom koji je javno oštro osudio *punkere* i pretio da će *status quo* na kraju pobediti. Nakon prve pojave Brook-Partridgea slede snimci nemira po Britaniji, propraćeni zvucima *Police and Thieves* grupe The Clash. Gledajući sve to čitave 32 godine kasnije, teško je ne povezati film s prizorima nedavno viđenim na večernjim vestima BBC-a ili CNN-a. Dakle, Velika Britanija je i dalje pozornica društvenih nemira, a veliki broj mlađih i dalje veruje da nema nikakvu budućnost pred sobom. Pri samom kraju filma, Kowalski znalački pravi jukstapoziciju odlomaka iz razgovora s hladnokrvnim Brook-Partridgeom ("Ne mogu oni nas da pobede. I neće oni nas pobediti."), i razgovora sa urokanim Sid Viciousom ("Kako je glasilo pitanje?"). *Punk* tu, izgleda, nije ništa promenio.

## **2. Američka punk scena**

### **2. 1. Prazna generacija**

Kada su The White Stripes snimali svoj prvi koncertni DVD, objavljen 2004, oni su umesto moderne digitalne opreme koristili Super 8 kamere. Rukovodili su se prevashodno estetikom – bio je to način da se sačuva i svesno uveća mistika tog eklektičnog detrotskog *rock* banda. Ovaj podatak spominjemo jer je relevantan za diskusiju o vrlinama neprocenjivog *punk* dokumentarca *Prazna generacija* (*The Blank Generation*, 1976) Ivana Krala i Amosa Paea (obojica akteri scene koju dokumentuju) koji je obeležio početak *no wave* ere – zrnaste, crno-bele super 8 hronike o nastanku i razvoju newyorške *punk* scene, i egzemplarnog modela za sve kasnije *punk* dokumentarce: mahnitog tempa, naizgled (manje ili više) nasumične montaže, nesinhronizovanih filmskih 16 mm snimaka i zvuka snimljenog na audio kasetama, obeleženog zumiranjem kamerom iz ruke, kadrovima snimljenima pod oštrim uglom, korišćenjem postojećih scenskih reflektora kao osvetljenja, ekstremnim gro planovima, naglim pan snimcima... U velikom broju slučajeva snimanje filma i snimanje tona odvijalo se odvojeno, jer je to bilo daleko ekonomičnije nego kupovati tonsku traku. A to se može shvatiti i kao svojevrsno priznanje estetici Jean-Luca Godarda koji je svojevrećeno jednom rukom presekao pupčanu vrpcu koja je povezivala sliku i zvuk. Jer, u krajnjoj liniji, newyorški *no wave* potekao je iz francuskog *La Nouvelle Vague*...<sup>12</sup> U vreme kada visokokvalitetni filmski materijal s nekog koncerta možete da vidite na YouTubeu već sledećeg jutra, lako je zamisliti gledaoca koji brzo gube strpljenje s low-fi izgledom, pomenutom kolažu-nalik montažom, i povrh svega loše sinhronizovanim zvukom... Međutim, s druge strane, gledaoci zainteresovani za ovaj period newyorške istorije, a posebno ljubitelji newyorške *punk rock* i *new wave* muzike, jednostavno ostaju opčinjeni ovim snoviđajnim obilaskom te sada drevne scene koja je tada bila na vrhuncu.

Sam naziv filma *The Blank Generation* (doslovno: blanko, neispisana, prazna generacija) nadahnut je istoimenom kulnom pesmom newyorškog *punk* banda Television, koji je kasnije popri-mio mnogo šire značenje označujući čitavu generaciju koja je bila deo newyorške scene 1970-ih.

DEJAN D.

MARKOVIĆ:

PUNK JE ŽIVI

ZDRAV – NA

EKRANU...

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**12** No wave pokret prvobitno je bio poznat pod imenom New Cinema, po maloj dvorani za projekcije na newyorškom St. Mark's Place, pod vođstvom nekolicine filmskih stvaralaca koji su pripadali toj sceni, do trenutka kada je prerastao u New Wave,

po ugledu na francuski *Nouvelle Vague*. Brian Eno je izmislio termin *no wave*, da bi se tako izbegla zabuna s *new wave* muzičarima. Iz filma *PUNK* (Ted Haimes, 1995) o punk sceni u New Yorku.

Po lucidnom objašnjenju njegovog člana Richarda Hella, tu se ne radi, kao što se to može učiniti na prvi, pogrešan pogled, o nihilističkim shvatanjima jedne generacije, već o njenoj nevoljnosti da prihvati etikete koje nameće društvo, o odlučnom izboru slobode da budeš ko i šta želiš da budeš, kad god to želiš. Ova definicija sumira samu suštinu *no wave* filma – osećaj nesputane slobode duha. Možda najveći značaj *Prazne generacije* leži upravo u tome da film uspešno registruje to *post-hippy*, *post-Watergate*, *post-aktivističko* vreme još uvek otvorenih, neizdiferenciranih mogućnosti (1975–1976).<sup>13</sup>

Pojedini koncertni filmovi imaju poželjan demistifikujući karakter. Nasuprot tome, bez budžetna taktika daje čitavoj ovoj neinhibiranoj priči izuzetno značajan osećaj nestvarnosti. Legendarne figure i sastavi poput Patti Smith, The Ramones, Blondie, Television, Talking Heads, New York Dolls, Johnnija Thundera i The Heartbreakers i Wayne (sada Jayne) County deluju ikonično u crno-beloj tehnici, i oni i "jesu" ikonični. Skoro svaka scena iz ovog filma podseća na neku već viđenu legendarnu *rock and roll* fotografiju. Pored pomenutih vodećih lokalnih *punk* bandova toga vremena koji su nastupali u klubovima Max's Kansas City i CBGB<sup>14</sup> – epicentru akcije – jedan od glavnih aktera u ovom filmu je sama publika. S druge strane, sam Amos Poe, zahvaljujući svom specifičnom senzibilitetu, uspeva da se istovremeno poistoveti i sa fanovima u publici, i sa njihovim *punk* idolima na sceni.

Neočekivani detalji – osmeh Patti Smith, prljave patike Joeya Ramonea, okrnjeni Zub Davida Byrnea – dovode ih ispred nas, tako da imamo utisak kao da možemo rukom da ih dotaknemo, a proteklo vreme ih samo čini još dražima. *Live* snimci na soundtracku nikada nisu kako treba sinhronizovani s prizorima, tako da ima trenutaka kada vidimo da neko od performera izgovara reči, a mi čujemo instrumental. Dešava se i da Kral i Poe ponekad ubace neku drugu pesmu usred one koja još uvek traje, da bi se onda ponovo vratili na onu prvu, poput nekih izbirljivih muzičkih fanova koji se neodlučno igraju sa svojim radiom. Naime, radi se o tome da je *Prazna generacija* snimljena na 16 mm filmu, bez tona koji je dodat naknadno. U slučajevima gde je došlo do nekih problema s tonom, Poe i Kral su jednostavno naknadno nadinhronizovali bolji snimak iste pesme. Uzimajući u obzir i rad s kamerom iz ruke, ekstremne krupne planove i improvizovane zumeve, dobijeni asinhroni rezultat zaista deluje krajnje eksperimentalno. Ukratko, on razbija svaku iluziju o tome da ste stvarno u newyorškom CBGB-u, baš kao i osećaj da Debbie Harry ili Wayne County igraju na sceni pred vama – što je prava stvar!

To što nas ovaj brižljantni "punkumenatarac" od početka do kraja drži na distanci, uopšte nije nešto što mu se može zameriti. Štaviše, *Prazna generacija* jedinstvena je po svom statusu *punk* dokumenta koji u celosti pripada svom vremenu i mestu. Pored toga, to je ključni film u tada tek nastajućem newyorškom pokretu *no wave cinema* – grupi filmskih stvaralaca u najvećoj mogućoj meri povezanoj s *punk* etosom – koji uspeva da ostvari retko potentan spoj filma i *punk rocka*.

**13** Mnogi od ovih *punk* i eksperimentalnih filmskih stvaralaca pripadali su istoj zajednici umetnika, najvećim delom s bazom u New Yorku, gde su se avangardni film, politički aktivizam i *punk* potkultura međusobno oplođivali i preklapali, stvarajući jedinstveni i neponovljivi *Zeitgeist*.

**14** Legendarni bar u newyorškom Boweryju, pod punim nazivom CBGB-OMFUG (Country, Bluegrass, Blues, and other Music for Uplifting Gormandizers). Test teren i lansirna rampa za sve nove lokalne grupe poput Television, The Ramones, The Dictators, The Heartbreakers, Peru Ubu, Talking Heads itd.



Prizor iz filma  
Rock and roll  
gimnazija  
(Rock and  
Roll High  
School, Allan  
Arkush, 1979)  
sa sastavom  
Ramones

## 2. 2. Rock and roll gimnazija

Dizanje sopstvene škole u vazduhu bila je jedna od najsvetijih fantazija američkih klinaca izludelih od šećera u 1970-ima. Filmovi koji su se svakodnevno vrteli u njihovim glavama bili su prepuni planova o preuzimanju stvari u svoje ruke i pobuna koje su se završavale prizorima višestrukih, spektakularnih eksplozija (ravnih onima u *Dolini smrti / Zabriskie Point*, 1970 / Antonionija), i stotina klupa i stolica i tabli koje tako lepo lete visoko, visoko u vazduh, a onda padaju kao krupna kiša iznad njihovog kraja grada. To je bilo vreme kada su oni mogli nemilice da gutaju šećer koliko im se htelo, da po ceo dan gledaju crtane filmove nekontrolisani od strane roditelja, i da slobodno sanjare o tome kako da konačno unište svoj (svako)dnevni zatvor, a da njihovi roditelji uopšte ne budu zabrinuti o njihovom mentalnom zdravlju.

Dizanje vlastite *alma mater* u vazduhu, nikada i nigde nije prikazano s tolikim herojskim triumfom kao u ovom nezaobilaznom klasiku *punk* filma. Priča govori o dolasku nove zle direktorce (sestra Ratched iz *Leta iznad kukavičjeg gnezda / One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Miloš Forman, 1975/ kao da joj je mlađa sestra...) u gimnaziju Vince Lombardi. Ona je rešena da istrebi "loše klinće" – poput Riff Randle – koja bez prestanka otkida na ploče Ramonesa, i koja instinktivno "zna" da bi ih Joey, kada bi ona samo mogla da mu preda svoje pesme, odmah stavio na svoj repertoar.

Ritam čitave *Rock and roll gimnazije* (*Rock and Roll High School*, Allan Arkush, 1979) teško je inficiran muzikom Ramonesa koja postepeno udaljava priču od izbacivanja Riff Randle i društva iz škole, jer kako kaže ona pesma *Velvet Underground*, "njoj je život spasao rock'n'roll / hey, baby, rock'n'roll". Konkretno, dok Riff u svojoj spavaćoj sobi, opuštajući se uz *joint*, sluša album *Road to Ruin*, THC dovodi do toga da se Ramones pojavljuju u njenoj tuš kabini!

Ovaj prizor iz Riffine fantazije – Joey joj peva dok se ona izležava na krevetu – prava je radost! Tu nema govora o eventualnom smuvavanju te živahne maloletnice. Ramones su previše obuzeti svojom svirkom i čitavim tim ugodajem da bi postali žrtve strasti koja opterećuje ostale aktere ovog filma. Riff i Ramones ostaju do kraja nalik *punk* puritancima posvećenim isključivo duhu anarhije.

DEJAN D.  
MARKOVIĆ:  
PUNK JE ŽIV I  
ZDRAV – NA  
EKRANU...  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

A onda, kada Ramones zaista stignu u grad, oni čitaju Riffino pismo na sceni, a sutradan dolaze u posetu njenoj školi. Oni instinkтивno "znaju" da ta stvar nema apsolutno nikakve veze sa seksom, i njima je to cool. Oni kapiraju Riffinu skoro duhovnu posvećenost svojoj primitivnoj rock energiji. Oni su oličenje *punk rocka*, a što se tiče seksa, on čeka nenaduvan u prtljažniku od auta, čeka da dođe njegovo vreme u skladu s tokovima prirode. Sve je – jednostavno rečeno – super! Ramones su Riffini idoli u periodu između konjića za jahanje i mladića koji će doći s njenom potpunom zrelošću. Sa svoje strane, Ramones u Riff vide nekoga čija ljubav prema njihovoj muzici prevazilazi *groupie* šemu. Kakva je to samo radost i za njih – naići na nekog kao što je Riff!

Reditelj Allan Arkush prethodno je radio kao razvodnik u *rock* koncertnoj dvorani Fillmore, tako da su i *Rock and roll gimnazija* i njegovo danas nažalost teško dostupno remek-delu *Poludi (Get Crazy)* iz 1983. impregnirani mirisom duvana, trave, i uzbudnjem... što sve zajedno rezultira u haotičnom, ali super-stimulativnom osećaju "na-licu-si-mesta"... Naravno, najbolji deo filma je kada Ramones odluče da ostanu u gradu još jedan dan i pomognu Riff Randall da digne u vazduh svoju gimnaziju. Po svom krajnje opuštenom, komičnom i zabavnom tonu, *Rock and roll gimnazija* stoji u velikom kontrastu s *Praznom generacijom* i većinom drugih *punk* filmova.

### **2. 3. Pad zapadne civilizacije**

Vreme doručka u kući Darbyja Crash-a. Darby Crash, krajnje kontroverzni frontman losangeleske *punk* grupe The Germs, sedi i igra se sa svojom mezimicom tarantulom, a njegova priateljica Michelle priča o moleru koji je, dok je radio u Crashovom zadnjem dvorištu, imao srčani udar i umro. Kada je Michelle otkrila njegovo telo, njoj se to učinilo strašno smešnim, pa je pozvala svoje prijatelje da se slikaju pored njega. Dok Michelle to priča, Darbyju se razbilo žumance jajeta koje hoće da isprži na oko. To ga očigledno baca u žešću frku.

*Pad zapadne civilizacije* (*The Decline of Western Civilization*, 1981), hroniku rane L. A. *punk* scene, režirala je i producirala Penelope Spheeris, koja krajnje samouvereno i vešto vodi ovaj i sve ostale intervjuje u filmu. "Zar vas nije pogodilo to što je taj tip umro?" pita ona Michelle. "Ne", kaže Michelle. "Ni najmanje. Zato što ja prezirem molere." Spheeris onda smireno pita Darbyja kako to da se on uvek povređuje na svojim svirkama. "U početku sam to radio namerno, jer mi je bilo dosadno", odgovara on. U tom intervjuu koji se sve vreme vodi u Darbyevoj kujni (na čijem zidu je naslov iz novina u kome stoji kako je Sid Vicious optužen za ubistvo), Crash iskreno govorio o tome kako mora da se "uradi" pre svakog šoua – apsolutno bilo čim što mu padne pod ruku – da bi se tako anestezirao i mogao da nastupi. "Na taj način ne osećam ništa kad se povredim", kaže on.

U filmskom prvencu Penelope Spheeris alternativno se smenjuju krajnje otvoreni intervjuji i zapaljive filmske sekvene snimljene na koncertima raznoraznih L. A. *punk* bandova. Spheeris je taj materijal prikupila vešto, inteligentno, i s emocionalnom distanciranošću, jer joj je cilj bio da prikaže čitavu tu *punk* scenu što je poštjenje moguće, uspešno odolevajući iskušenju da je predstavi kao homogenu. Pored toga, očigledna je njena stvarna zainteresovanost za *punk* muziku i *punkere*, uz pomoć koje ona uspeva da zadobije njihovo poverenje i u potpunosti izbegne prezir, agresivnost i sarkazam koji oni izdašno demonstriraju kad su na sceni, kao i prema drugima, kada nisu na sceni. Spheeris im znalački prilazi s kritičke distance koja je upravo onolika kolika je potrebna da njene primedbe i komentari deluju i prirodno i efektno.

Pojedini od tih intervjuja, poput onih s X, Fear, Black Flag, i Catholic Discipline, odišu njihovom vatrenom i lucidnom posvećenošću *punk* etosu. Neki drugi zvuče neozbiljno ili čak stupidno, poput onog s pevačem koji priča o tome kako mu jako prija to što uspeva da natera ljudе da ga mrze. A fanovi, pravi maloletni *punkeri*, su tek totalno beznadežni slučajevi. Njihovi odgovori



Prizor iz filma  
*Pad zapadne civilizacije*  
*(The Decline of Western Civilization,*  
 Penelope Spheeris, 1981)

razotkrivaju kako interno gradsko nasilje, tako i njima nejasnu, ekspanzivnu prirodu bolesti koja dovodi do njega. "Moje prijatelje pretukli su neki drugi moji prijatelji", kaže jedan klinac obrijane glave. Kasnije, on nabraja neke od stvari koje ga ljute, uključujući "matorce", "autobuse" i "prljavštinu". "Osećam da radim nešto u čemu sam dobar", kaže jedan drugi. "Šta?", pita Spheeris. "Prebijam lude."

Još na samom početku filma, Spheeris jasno i glasno prikazuje losangeleski *punk* kao svesno agresivan i nasilan odgovor na sveprisutnu konzervativnu klimu i dominantnu potrošačku kulturu 1970-ih, i nesumnjivo, kao nedvosmisleno odbacivanje ofucanog glamura samog Los Angelesa – kao ružan odgovor ružnom društvu. U jednom od tih intervjua, Brendan Mullen, vlasnik losangeleskog *punk* kluba Masque, govori o *punku* kao "protestnoj muzici", duhovito povezujući aktuelne ekološke preokupacije s očajanjem i gnevom toliko očiglednim u *punk* muzici L. A. scene. "Vazduh u ovoj West Coast utopiji je otrovan", kaže on, dok mu se iza ramena širi panoramski pogled na Los Angeles.<sup>15</sup>

DEJAN D.  
 MARKOVIĆ:  
 PUNK JE ŽIV I  
 ZDRAV – NA  
 EKRANU...

HRVATSKI  
 FILMSKI  
 LJETOPIS

Međutim, rad Penelope Spheeris sa grupom X možda je u najboljem mogućem smislu "iskomplikovao" njeno bavljenje tamošnjom *punk* scenom. X su kasnije prerasli u jedan od najpoznatijih i finansijski najuspešnijih bandova koji je ona predstavila, i o tome već postoji nagoveštaj i u samom filmu. Usred razgovora o brojnim bandovima kojima je zabranjen nastup u određenim

**15** Ovaj i neki drugi komentari iz filma naveli su šefa policije Los Angeleza Daryla Gatesa da se pismeno

obradi Spheeris sa zahtevom da ne prikazuje svoj dokumentarac u "njegovom" gradu.

lokalima, segment o X počinje scenom u kojoj oni primaju buket ruža od uprave legendarnog kluba Whisky a Go Go. Nešto kasnije, na jednom drugom mestu, Exene Cervenka, pevačica X, pita se naglas da li će oni i dalje biti u stanju da pevaju svoju pesmu *We're Desperate*, ukoliko to, recimo, jednog dana više ne budu bili.

Nakon krajnje razočaravajuće serije *mainstream* filmova, Spheeris se vratila *punk* korenima u trećem delu trilogije *Pad zapadne civilizacije* (*The Decline of Western Civilization III*, 1998). Spheeris tu ne pokušava da sugeriše da prikazuje originalnu ili jedinstvenu muzičku scenu (kao što je to bio slučaj u prvom delu) – u njemu se ne čuje/ne vidi ništa što čak i oni slabiji bandovi u prvom delu nisu uradili još 1979. Umesto toga, fokus ovog filma prebačen je na sociološko osmatranje života bezbroj mladih losangeleskih beskućnika čiji život definišu *punk* etos i estetika.

Duhoviti komentar na samom početku obaveštava nas da se današnji fanovi “pravih” *punk* bandova – nasuprot onim “prodanim” kao što je Green Day, čiji komercijalni uspeh ih čini sumnjivim ekstremnijim posvećenicima – nisu još ni rodili kada se pojavio prvi deo trilogije. Njegov drugi nastavak, *Metalne godine* (*The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years*) iz 1988 prikazao je u sarkastičnom kontrastu novu generaciju koja je prigrlila iste one *glam rock* pozerske klischee koje je *punk* prethodno odbacio.

Bilo kako bilo, lokalna muzička scena je po svemu sudeći prestala da se razvija još 1982. *Punk rock* je postao način za izlazak iz besadržajnog belog geta predgrada, baš kao što basket pruža nadu i utehu u gradskom centru. Četiri banda koji su ovde predstavljeni nude prilično bazični *thrash*, a u svojim retko razumljivim stihovima (Spheeris često obezbeđuje titlove s “prevodima”) iskaljuju sveopšte političko i lično nezadovoljstvo. Međutim, glavni predmet njenog interesovanja je publika ovih bandova – koja je po svemu sudeći mlađa, otuđenija i problematičnija nego ikada ranije. Većina njih su beskućnici – žive na ulici ili u napuštenim zgradama i kućama širom Los Angelesa. Najveći broj stigao je dотле pobegavši od kuće iz ovih ili onih razloga. Droege nisu toliko masovno u upotrebi kao što bi se to moglo očekivati, ali je zato nivo sveopštег, poodmaklog alkoholizma među ovim tinejdžerima zapanjujući. U 90-ima, baš kao i u 70-ima, gnev je primarni pokretač *punka*. *Punk* je bio i ostao vrsta primalnog krika protiv društvenih nepravdi, ispusni ventil za jedan segment nezadovoljne omladine.

## **2. 4. Komadići**

Čim je završila filmsku školu na Newyorškom univerzitetu, obuzeta željom da rezira duogometražni igrani film, Susan Seidelman je došla na ideju o (staroj) priči o siromašnoj devojci izgubljenoj u velikom gradu, u okviru šire priče o *punk* pokretu koji osvaja New York. Nakon što je pronašla scenaristu da razvije tu ideju (Ron Nyswaner), i okupila ekipu saradnika voljnih da rade za simboličan honorar ili besplatno, Seidelmanova je krenula u ekranizaciju priče o devetnaestogodišnjoj Wren (Susan Berman), slobodoumnoj devojci, rođenoj na “pogrešnoj” strani Hudsona (New Jersey), koja prelazi na Manhattan ne bi li i ona zagrizla veliku trulu jabuku. I tako, bez skoro ičeg drugog osim talenta da se nametne, ona kreće da se šepuri u svom drečavom *punk* perju, snevajući o slavi i bogatstvu okružena “jedačima lotosa” Donjem East Sideu. Filmski debi Seidelmanove je možda bio skroman i nedovoljno ambiciozan, ali je zato ostvaren s energijom i žarom. Seidelmanova ima nepogrešivi osećaj za bedu i glamur urbane truleži, a njen brza, moderna montaža, u kombinaciji s dinamičnim soundtrackom grupa The Feelies i ESG te Richarda Hella i Voidoids (koji se, pored toga, pojavljuje i u glavnoj ulozi), uspešno rekreira tadašnji grozničavi stil uličnog života Donjem Manhattanu – brzopotezni život s konstantno visokim adrenalinom.

Pored Wren, koja je rešila da po svaku cenu postane zvezda newyorskog East Village punk scene, tu je i autoritativni punker Eric (Richard Hell). Wren je oportunist i hvata se za bilo koga i bilo šta što bi moglo da joj pomogne na njenom putu ka uspehu. Komadići njenog sveta razasuti su širom Donjeg Manhattana: njen sirotinjski stan u Donjem East Sideu, napušteni železnički depo duž Hudsona, i haotični svet East Village punk rock klubova... Naravno, to što Wren ne ume ni da peva, ni da komponuje, niti da svira i jedan instrument nije apsolutno nikakva smetnja. Ona očajnički želi da uspe na toj sceni, a očajanje često tera čoveka da radi svašta, pa čak i neke opasne stvari.

*Komadići (Smithereens, 1982)* su sveobuhvatan dokument o muzičkoj, umetničkoj i modnoj sceni newyorskog East Villagea koja je uticala na čitavu jednu generaciju. Vraćajući nas kroz vreme, on uspešno oživljava krajnje uzbudljivu energiju te jedinstvene scene zajedno sa svom grubošću i prljavštinom downtown New Yorka. Nedoterana produkcija ovog filma daje mu osećaj realističnosti, dok on registruje energiju jadne i neugledne, tek nastale, ali naglo rastuće art/muzičke scene East Villagea ranih 1980-ih.

Kada je Seidelman došla da studira film u New York sredinom 1970-ih, fakultet se nalazio u jednoj neobičnoj zgradi zajedno sa legendarnim rock klubom Fillmore East, na uglu Istočne 7. ulice i Druge avenije. Druga polovina 1970-ih je bila vreme tranzicije u East Villageu. Uticaj hippie kulture 1960-ih je bledeo, a yuppie pogospodrivanje (*gentrification*) 1980-ih još uvek nije krenulo. To je takođe bilo vreme finansijske krize u New Yorku – kada nije bilo novca za uređivanje grada i javnih mesta. Drugim rečima, to je značilo da je u East Villageu bilo bezbroj jeftinih stanova, jeftinih barova i klubova, napuštenih i daskama zamandaljenih zgrada, kao i mnogo neiskorišćenog prostora na kome su mogli da se istaknu plakati koji su najavljujali umetničke izložbe i svirke bandova. Na taj način East Village je privukao veliki broj mladih, kreativnih ljudi – slikara, glumaca, muzičara, i filmskih stvaralaca koji su tragali za jeftinim prostorom za život i rad.

Po rečima Susan Seidelman (*Guerrasio, 2009*), odmah nakon što je diplomirala ona je odlučila da napravi film o čitavom tom kraju i likovima koji su tu živeli. To je bila osnova za film. Seidelman i njene kolege sa sveučilišta zaključili su da kada bi prikupili sav novac koji imaju i kada bi svi radili bez ikakvog honorara mogli bi da snime niskobudžetniigrani film na 16 mm traci za oko 20 000 dolara. Kako je Seidelmanovo prethodno umrla baka i ostavila joj nešto para, ona je odlučila da ih iskoristi za kupovinu filmske kamere, trake, kao i za plaćanje laboratorijskih troškova. Konačni budžet iznosio je 40 000 dolara usled neočekivanih prekida u snimanju i njegovih ponovnih početaka.

Snimanje je s prekidima trajalo preko 18 meseci, u jednom trenutku ponestalo je para i došlo je do raznoraznih problema sa produkcijom. I to nije bilo sve – tokom jedne probe glavna glumica pala je sa požarnih stepenica i slomila nogu, što je odložilo snimanje za nekoliko meseci. To je dovelo i do nekih promena u pogledu podele uloga, do prerađivanja scenarija u cilju njegovog prilagođavanja novonastalim promenama u glumačkoj ekipi, do promene nekih lokacija za snimanje, kao i do promena u filmskoj ekipi u celini. Međutim, kako kaže Seidelman, svi ti prekidi su zapravo pomogli da film bude bolji jer su joj omogućili da bolje sagleda koje scene funkcionišu a koje ne i kakve promene treba u tom pogledu napraviti u osnovnoj priči.

U pravom “uradi sam” punk duhu, Seidelman je sama montirala film na jednom starom montažnom stolu Steenbeck u svom stanu. Drugim rečima, tokom tih nekoliko meseci između snimanja, ona je imala priliku da pregleda montirane scene i da prerađi scenario, pre nego što ponovo krene sa snimanjem. Još jedna srećna okolnost bilo je to da se tokom te šestomesecne pauze pojavio Richard Hell, upravo u trenutku kada su oni razmišljali o pronalaženju drugog glumca za vodeću mušku ulogu.

DEJAN D.  
MARKOVIĆ:  
PUNK JE ŽIV I  
ZDRAV – NA  
EKRANU...  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

U skladu s njenim željama, film je donekle stilizovan, ali takođe registruje surovu stvarnost života u tadašnjem East Villageu. Seidelman kaže da je takođe želeta da Komadići sadrže i neke trenutke ironije i humora kao protivtežu surovosti Wreninog života. Po njenim rečima, ton filma je "forsirani realizam" (ibid.). Likovi su stvarni, emocije su stvarne, ali su neke od situacija i umetnička režija "stilizovani" (ibid.). Umetnički direktor Franz Harland je lično pronašao surovo realistične lokacije u East Villageu i centralnom delu grada (napušteni parking plac kod starog autoputa West Side), koji su oni onda prefarbal i dotali da bi mu tako dodali određenu primesu fantazije jer su žeeli da film registruje specifičan stil *punk* grafičkih radova kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih – donekle po ugledu na ono što je svojevremeno uradio Antonioni tokom snimanja *Povećanja* (*Blowup*, 1966), kada je iz čisto estetskih razloga naručio promenu boje, odnosno toniranje asfalta u jednoj ulici kroz koju fotograf (David Hemmings) u jednom trenutku prolazi svojim kolima. Na izgled ovog filma takođe je uticala tadašnja ulična moda (šta se nosilo u CBGB-u ili u klubu Mudd u to vreme), kao i proslavljeni newyorška ulična umetnost, kao i flajeri i plakati za svirke *punk* bandova napravljeni u stilu ucenjivačkih pisama i izlepljeni po zidovima Alphabet Cityja<sup>16</sup> te rani art graffiti.

Seidelmanova ističe šarmantnu naivnost načina na koji je nastao njen film. Tokom rada na njemu, oni uopšte nisu razmišljali o njegovoj distribuciji ili marketingu. Srećom, na kraju je sve ispalo kako treba i Komadići su čak prihvaćeni u zvaničnu konkurenčiju na festivalu u Cannesu, a onda se njegove distribucije latio New Line Cinema. Seidelmanova kaže i kako je newyorška nezavisna filmska zajednica krajem 1970-ih i početkom 1980-ih bila mnogo manja, tako da je pravljenje nezavisnog filma podrazumevalo da se sve uradi sa veoma malo novca. Reditelj je, takođe, često bio i scenarista i producent, montažer, i distributer, što je zaista podrazumevalo potpuno nezavisan rad.

U to vreme nije bilo nezavisnih filmskih kuća: većina nezavisnih filmskih stvaralaca sa Sveučilišta u New Yorku međusobno se poznavala i sarađivala, razmenjujući informacije, glumce i članove tehničkih ekipa. Često se događalo da se jedan reditelj pojavi kao glumac u filmu svog kolege. Glavna inspiracija svima njima bili su pripadnici francuskog novog talasa 1960-ih. Svi su konstantno bili u fazonu "Hajdemo napolje da snimamo film!" Jedna od sjajnih stvari bile su filmske projekcije u organizaciji samih umetnika, uz odsustvo takozvanih čuvara kapija. Ova novost nije se odnosila samo na newyorške downtown filmske stvaraoce pod uticajem *punka* i *new wavea*, već i na eksperimentalne filmske stvaraoce poput Kena Jacobsa i Michaela Snowa te stvaraoce B-filmske produkcije poput Larryja Cohena i mladog Jonathana Demmea. Veliki broj tih projekcija održan je u CBGB-u i u klubu Mudd. Ono što takođe treba istaći kada se radi o tome vremenu jest da se rečeno nije odnosilo samo na filmsku scenu. Nikoga nije interesovao isključivo film. Svi su pratili sva događanja – koncerте, performanse, pozorište, balet, video – a umetnici koji su se bavili jednom aktivnošću pojavljivali su se u kreacijama umetnika koji su se bavili nekom drugom. Duh saradnje obuzimao je sve redom. Dijalog nije bio fokusiran na teme vezane za jednu određenu umetničku disciplinu, već je obuhvatao široki spektar kulturnih i političkih pitanja koja su stizala sa internacionalne umetničke i filozofske scene.

Nastavljajući dalje da opisuje newyoršku nezavisnu filmsku zajednicu, Seidelman konstatiše da se ona tokom proteklih tridesetak godina jako promenila, postala veoma izdiferencirana.

**16** Alphabet City je kraj na Manhattanu, u Donjem East Sideu i East Villageu. Ime mu potiče od avenija A, B, C, i D, jedinih avenija na Manhattanu čije se ime sastoji od jednog jedinog slova.

na, komplikovana, korporativna, i skupa. Duh "Hajdemo da izađemo napolje da snimamo film!" uglavnom je nestao, baš kao i veliki broj manjih distributorskih kompanija. Tranzicija još uvek traje i po Seidelmanovoj ostaje da se vidi kakav će biti krajnji efekat interneta na nezavisno filmsko stvaralaštvo. Međutim, Seidelmanova ističe da će uvek biti ljudi koji će želeti da ispričaju svoje vizuelne priče – i da će oni pronaći nove načine da ih dovedu do publike. "Filmski biznis" sada je sasvim drugačiji, ali vremena se menjaju, kamere su sve jeftinije, a internet postaje moćno oružje u rukama onih koji znaju šta hoće – javljaju se nove, kreativne mogućnosti, tako da Seidelman na budućnost gleda optimistički (*ibid.*).

## **2. 5. Drugo stanje svesti**

Živimo u vreme u kome se Johnny Rotten krevelji pred kamerom reklamirajući Country Life buter, a Iggy Pop pokušava da nam svima redom uvali životno osiguranje. Ova dirljiva ljubavna idila između *mainstream* konzumerizma i *punk* estetike relativno je nov i konceptualno bizaran fenomen, ma koliko pojavi ovih nostalgijom nabijenih likova još uvek asocirala na nešto sasvim suprotno. U njihovo vreme većina ljudi ispoljavala je otvoreno i vrlo konkretno neprijateljstvo prema tim neotesanim klincima koji farbaju kosu u *crazy* boje i uvijaju je u šiljke, sekuti sebe i svoju odeću i uz to još i pljuju na vlast i dižu tu nepodnošljivu buku na svojim izubijanim gitarama. *Drugo stanje svesti* (*Another State of Mind*, Adam Small i Peter Stuart, 1984) je klasični *road trip* dokumentarac o tom davnom vremenu.

Postoji priličan broj pomena vrednih *punk* dokumentaraca,<sup>17</sup> ali ovaj vešto snimljeni i vešto montirani, bez-budžetni film ne pominje se dovoljno često. U letu 1982. video i filmski reditelji Peter Stuart i Adam Small saznali su da se muzički nakladnik Better Youth Organization Records iz Los Angeleza sprema da realizuje veliku *punk* muzičku turneju po Severnoj Americi i to im je trenutno zapalilo maštu. Jedanaest izabralih muzičara (najstariji od njih imao je 21 godinu) već se spremalo da krene s jednog na drugi kraj kontinenta u starom školskom autobusu. Skupili su

**17** Američki hardcore (*American Hardcore: The History of Punk Rock 1980–1986*, Paul Rachman, 2006) posvećen je *underground punk* sceni koja je eksplodirala u Americi 1980-ih. U pripremi filma obavljeno je 115 intervjuja i pribavljeno oko 100 sati arhivskih video snimaka koncerata, kao i stotine fotografija i reprodukcija rock postera. Većina arhivskih materijala poteče s video kaseta koje su snimili sami fanovi – klinci koji su pozajmili tatin VHS camcorder i po ceo dan snimali koncerte. Rachmanova je ideja od samog početka bila da film mora da ostavlja utisak kao da se umesto filmske trake vrti loša video traka iz 80-ih. Film dokumentuje fenomen koji su Rachman i scenarist Steven Blush lično uočili, pre nego što je čitava ta stvar nestala sredinom 80-ih. Reflektujući kinetičku, ratničku energiju i svojevrsnu autonomiju svojih protagonisti, Rachmanov film asocira na neku *hardcore*

*punk* turneju po Americi u starom kamionetu. Uznemiravajuća montaža u potpunosti je skladu s pričom. Američka *hardcore* scena, zaključujemo, bila je krajnje haotična i totalno spontana. Film jasno stavљa do znanja da je *hardcore* bio direktni odgovor na ono što su njegovi protagonisti smatrali talasom "stagnantnog konzervativizma", koji je najpre zahvatilo američku politiku, a onda i njenu kulturu – i, naravno, rock muziku. Okrećući leđa diskografskoj industriji koju je najmanje od svega interesovalo bilo šta alternativno i autentično, *punkeri* su se pobunili oslanjajući se na svoju potpuno bazičnu autonomiju. *American Hardcore* manifestno pokazuje da je ono što se danas naziva *punkom* i *hardcoreom* u velikoj meri devoluiralo od perioda ranih 1980-ih. To je, na jednom nivou, dokumentarni film o *punk* bandovima, no također i autentičan društveni komentar o jednom kratkom periodu novije američke istorije.

lovu, kupili jedan stari školski autobus i isplanirali da obidu 30 gradova u roku od samo 5–6 nedelja, krećući iz San Francisca, a onda dalje preko Seattlea do Kanade i New Yorka. Smallu i Stuartu odmah je bilo jasno da se radi o jedinstvenoj prilici za svestrano istraživanje i dokumentovanje života *punk rock* zajednice.

Stuart i Small još su od ranije bili jako impresionirani raznovrsnim i uspešnim aktivnostima BYO-a (objavljanje ploča, organizacija koncerata, izdavanje časopisa...), a obim najavljenog letnjeg projekta totalno ih je zaintrigirao. Sredinom avgusta 1982. Stuart i Small su, u društvu asistenta produkcije, krenuli u iznajmljenom kamionu na to avanturističko putovanje kroz srce američkog *punk undergrounda*. Čitavih šest nedelja i 16 000 kilometara oni su snimali avanture dva *punk* banda na turneji – Youth Brigade i Social Distortion. Dvojicu mlađih nepokolebljivih reditelja nisu toliko interesovali sami koncertni snimci, koliko bogata galerija likova na turneji i oko nje.

U početku, dok su oni svirali u malim bircuzima i spavali na podu kod fanova i novostečenih prijatelja, sve se odvijalo dosta dobro. Putovanje se nije odvijalo bez poteškoća. Policija ih je s vremena na vreme maltretirala, a ponekad su svi zajedno imali problema s ratobornim lokalnim punkerima. Stuart i Smallu lično je teško padalo i spavanje u zadnjem delu njihovog kamiona, koji je ionako bio pretrpan filmskom opremom. Sveopšti optimizam nije dugo trajao. Stari školski bus se pokvario, entuzijazma i iluzija počelo je da ponestaje, razočaranje je raslo, i čitavo to idealističko putovanje počelo je da im se dezintegriše pred očima. Beskrupulozni matori vlasnici klubova poigravali su se s njima, lova je počela da ponestaje i svima je već bilo dosta. Kada su se našli u Washingtonu *punk* društvo je počelo da se osipa i najdeprimiraniji članovi vratili su se kući prvim Greyhound busom ("Kada su gladni, ljudi više nisu složni", objašnjava jedan od njih u filmu), tako da su samo trojica muzičara, od prvobitne jedanaestorice, dočekala kraj turneje.

Film je prepun sjajno izabranih trenutaka s puta, a tu su i probrani intervjui s članovima oba banda koji ne zatvaraju usta. U Washingtonu je došlo i do slučajnog susreta sa lokalnom *hardcore punk* grupom Minor Threat. Veoma su uspešne i zabavne scene snimljene tokom njihovog boravka u newyorškom P. U. N. X. House – hostelu za hrišćansku mladež, gde su te već u priličnoj meri zbunjene klinče bukvalno naterali da pevaju crkvene pesme.

Ovaj film izuzetno brzog tempa snimljen je na 16 mm filmu i video traci te je prepun sirove *hardcore punk* muzike. Tekstovi pesama su najčešće nerazgovetni, što objašnjava prisutnost titlova. Nekih pet meseci kasnije Stuart i Small završili su montažu. Njihov prioritet bila je sama *road* priča sa svim svojim svetlim i ružnim trenucima, a ne niz nepovezanih koncerata i intervjuja. Sam naziv filma, *Drugo stanje svesti*, Stuart i Small pozajmili su od istoimene pesme koju su Social Distortion komponovali tokom turneje.

Poseban kuriozitet – bez presedana – je podatak da su odlomci iz ovog filma prikazani u okviru šoua *Ripley's Believe It or Not!* (*Ripley's – Vjerovali ili ne!*, 1982–1986) kao primer bizarnog i nekulturnog ponašanja!

### 3. Zaključak

86-87 / 2016

Čitava stvar sastoji se u tome da se osloniš na sopstveni duh i inspiraciju, i da uradiš s njima svoju stvar.

Sylvain Sylvain

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Podatak da jedan pokret/ideja/akcija nije uspela nimalo ne umanjuje njen značaj. Luis Buñuel je do kraja života snimao filmove nadrealističkog duha, istovremeno gorko jadikujući nad

sudbinom nadrealista. Po njegovim rečima (prema članku “Punk Cinema... Sid and Nancy”, objavljenom u *The Guardianu* 20. jula 2007), nadrealistički pokret je bio uspešan kada su u pitanju detalji, ali čist promašaj kada se radi o onome što je tu bilo najbitnije. Nadrealizam je postigao uspeh u kulturi i umetnosti, ali to su bile oblasti, konstatovao je Buñuel, od najmanjeg značaja za nadrealiste. Njihov osnovni cilj, po Buñuelu, nije bio da sebi obezbede slavno mesto u analima kulture i umetnosti a – naglasio je Buñuel – pogotovo ne na filmu! – već da promene svet. I u tome su, kaže Buñuel, potpuno omanuli.

Ovo podjednako važi za *punk*. *Punk* istrajava, ali uglavnom samo kao element dizajna, ili neverbalni modni iskaz: grafički radovi koji imitiraju Jamie Reidovu tipografiju, garderoba koja podseća na smelu i burnu mladost nečijeg tate ili mame. Bilo da je *punk* bio samo sjajna šala, lažni fenomen da se “šokira buržuji” i da se, istovremeno, dode do gomile love, kako je to ubedljivo objasnio McLaren govoreći o Sex Pistolsima nakon što su se oni raspali, ili je on bio pravi revolucionarni pokret, *punk* je odlučno i brzo likvidiran uz pomoć dva (tada) nova oružja muzičkog biznisa: CD-a i *pop* videa.

Na filmu, *punk* je bio još nesigurniji. Šačica nezavisnih filmova se pozabavila *punkom*, ali ga je ili pobrkala s heroinskom zavisnošću (*Sid i Nancy*), ili mu je prilazila previše ozbiljno i konvencionalno (*Predgrađe / Suburbia*, Penelope Spheeris, 1984.). Hollywood, naravno, nije propustio priliku da kreira svoj *punk look* u filmovima poput *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) i *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984). Ali, naravno, sve je ostalo na tom *looku*: blajhana plava kosa Rutgera Hauera i Schwarzeneggerova crna kožna jakna su tu čista artefakta doktrine o arijevskoj rasi i bajkerskoj agresivnosti, koju je *punk* davno pre toga apsolvirao kao čisto zezanje. Površno gledano, *punk* pokret je vizualizirao postapokaliptični haos – *A Bomb in Wardour Street* pevali su The Jam – međutim, u srži, *punk* je bio i ostao protiv bilo kakvog nasilja.

*Punk* film danas trebalo bi pre svega da odiše prvobitnim *punk* stavom: da bude svesno transgresivan i da krši pravila, a posebno medijske konvencije i barijere, po ugledu na Jarmanove filmove. Prisetimo se neslavnog gostovanja Sex Pistols u Bill Grundyjevom TV šouu. Poenta je u tome da ono što je Steven Jones tada rekao nije bilo upućeno samo Grundyju, već i kameri. U jednom takvom *mainstream* programu uopšte nije predviđeno da “objekti” rade tako nešto. U konkretnom slučaju, samo Grundy – kao “subjekat” – “ima prava na tako nešto”. Ovakva i slična hijerarhijska medijska pravila strogo nameću “čuvari medijskih kapija”, kako je jednom prilikom Peter Watkins dobro primetio. Zureći direktno u kameru i ignorujući Grundyja Sex Pistols uradili su nešto neu-poredivo transgresivnije od psovanja.

Druga stvar od jednakog značaja je savijanje i lomljenje filmske gramatike i jezika prema sopstvenim nahođenjima i potrebama. Došao je pravi trenutak za dekonstrukciju filma. To je, po svemu sudeći, pravi korak napred. Preuzimanje kontrole nad sopstvenim vizijama i njihova autohtonata realizacija.

Treća stvar od jednakog značaja su mali troškovi. Igrani filmovi se danas mogu snimiti na dva podjednako sjajna medija za pričanje priča: na filmu i na digitalnom videu. Jeden je neupo-redivo jeftiniji od drugog u pogledu produkcije ili distribucije. *Punk* je dostigao vrhunac kada su bandovi počeli sami da izdaju/prodaju svoje video trake i ploče, potpuno zaobišavši diskografske kuće. Šta je bilo posle, dobro znamo... Sada se isto to događa s onim što zovemo (nezavisnim) filmom. Očigledno, rešenje je potpuno ignorisanje *high-definition* tehnologije. Kao što je poznato, David Lynch je snimio *Unutarnje carstvo* (*Inland Empire*, 2006) na DV kamери standardne definicije, koristeći poštovanja vredni Sony PD-150. Ovo može da bude neka vrsta nacrta za sledećih desetak godina.

DEJAN D.  
MARKOVIĆ:  
PUNK JE ŽIV I  
ZDRAV – NA  
EKRANU...  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Četvrta stvar od jednakog značaja je još jedan od aspekata punk stava: doslednost. Setite se samo The Clash koji su pevali o tome kako su siti Amerike, dok su neprestano iznova pokušavali da se probiju na američko tržište. Nepisano je pravilo da nezavisni/slobodni umetnici na bilo kom polju delatnosti jednostavno nisu u situaciji da zarade mnogo novaca. Uprkos tome, neophodno je biti i ostati profesionalan, dosledan, posvećen, spreman na rizike. I dobri rezultati neće izostati, kao ni velika zadovoljstva koja oni donose sa sobom.

#### LITERATURA

- "20 Years of Punk Rock: Malcolm McLaren"**, 1995, *Musician*, br. 199.
- Barber, Chris; Sergeant, Jack (ur.)**, 2006, *No Focus: Punk on Film*, London: Headpress
- Cosgrove, Stewart**, 1986, "VICIOUS! (You hit me with a flower) (interview with Alex Cox)", *New Musical Express*, 1. februar, <[www.sex-pistols.net](http://www.sex-pistols.net)>, poseta 1. oktobra 2016.
- Donnelly, Kevin J.**, 1998, "British Punk Films: Rebellion into Money, Nihilism into Innovation", *Journal of Popular British Cinema*, br. 1, str. 101–114.
- Frith, Simon; Horne, Howard**, 1987, *Art into Pop*, London: Routledge
- Greig, Stewart; McCarthy, Michael i Peacock, John**, 1976, "The FILTH and the FURY!", *Daily Mirror*, 2. decembra. (naslovnica dostupna na <[www.sex-pistols.net](http://www.sex-pistols.net)>), poseta 1. oktobra 2016.
- Guerrasio, Jason**, 2009, "Sets and the City: On the History of Smithereens", *Filmmaker Magazine*, 8th October, <[http://filmmakermagazine.com/4727-sets-and-the-city-on-the-history-of-smithereens-by-susan-seidelman/#.V6xoy\\_lg6Hs](http://filmmakermagazine.com/4727-sets-and-the-city-on-the-history-of-smithereens-by-susan-seidelman/#.V6xoy_lg6Hs)>, poseta 1. augusta 2016.
- Jarman, Derek**, 2011, *Jubilee: Six Film Scripts*, University of Minnesota Press
- Jarman, Derek**, 1984, *Dancing Ledge*, London: Quartet Books
- Jeffries, Stuart**, 2007, "A right royal knees-up", *The Guardian*, 20. jula, <<https://www.theguardian.com/music/2007/jul/20/popandrock4>>, poseta 1. augusta 2016.
- Laderman, David**, 2010, *Punk Slash! Musicals: Tracking Slip-sync on Film*, Austin: University of Texas Press
- Marcus, Greil**, 1989, *Lipstick Traces: A Secret History of the 20<sup>th</sup> Century*, Cambridge: Harvard University Press
- Marcus, Greil**, 2013, *Tragovi karmina: Tajna istorija 20. veka*, preveo Dejan D. Marković, Čačak: Gradac
- Nielsen, Jeff**, 2011, "Bloodied But Unbowed DVD (Deluxe Edition)", *The Big Takeover*, <<http://bigtakeover.com/recording/bloodied-but-unbowed-dvd-deluxe-edition>>, poseta 1. augusta 2016.
- Peake, Tony**, 1999, *Derek Jarman: A Biography*, Woodstock: Overlook Press
- Robb, John**, 2007, "Forgotten punk: The best single sleeve of all time?", *The Guardian*, 20 July, <<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2007/jul/20/forgottenpunkwhatsthebest>>, poseta 1. augusta 2016.
- Savage, Jon**, 2001, *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*, London: Macmillan
- Wymer, Rowland**, 2005, *Derek Jarman*, Manchester: Manchester University Press

UDK: 791:027(497-5)

Mirko Duić, Tatjana Aparac-Jelušić

SVEUČILIŠTE U ZADRU

## Istraživanje o raznolikosti filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama

**SAŽETAK:** U izvještaju o stanju hrvatske kinematografije, objavljenom 2001, Vjekoslav Majcen i Hrvoje Turković bilježe da se na Hrvatskoj radioteleviziji emitira velik brojigranih filmova od kojih je 65 do 70% filmova iz SAD-a, 20 do 25% čineigrani filmovi iz europskih država, a preostali postotak odnosi se na filmove iz izvaneuropskih država. Prema istom izvještaju kinorepertuarom komercijalnih kina dominirajuigrani filmovi iz SAD-a koji čine 74 do 85% repertoara. Slična je situacija i u videotekama kojih je tada bilo puno više. Osim ovoga izvještaja ne postoji puno drugih istraživanja o raznolikostiigranih filmova dostupnih u Hrvatskoj s obzirom na državu podrijetla. Također, nema istraživanja o dostupnosti filmova s obzirom na tip filma i na vrijeme nastanka filma. Ovim se istraživanjem nastoji osvijetliti stanje raznolikosti filmova dostupnih u Hrvatskoj tako što se istražuje raznolikost filmova koji su dostupni u hrvatskim narodnim knjižnicama. U radu se istražuje raznolikost knjižničnih filmskih zbirki s obzirom na državu i vrijeme nastanka filma te s obzirom na tip filma (igrani, dokumentarni, animirani). Predlažu se i pojedine aktivnosti na temelju kojih bi knjižnice mogle unaprijediti ponudu raznolikih filmova.

**KLJUČNE RIJEČI:** narodne knjižnice, filmske zbirke, (ne) raznolikost, zastupljenost, tipovi filmova, javna sfera

### 1. Uvod

Pošavši od stajališta iznesenih u bogatoj stručnoj literaturi na temu uloge knjižnica u društvu (Nitecki, 1979; Buschman, 2005; Gorman, 2006; Dilevko, 2008; Koontz i Gubbin, 2011), prema kojima je važna humanistička misija knjižnica neupitna te da je

njihova uloga u osnaživanju kulture društva i demokratizaciji zajednice danas nezaobilazna u mnogim nacionalnim strategijama znanosti, obrazovanja i kulture, ovim radom nastojimo ispitati u kojoj su mjeri hrvatske narodne knjižnice čvrsta uporišta za osiguravanje jednakopravnog pristupa kulturnim dobrima svim članovima zajednice, a na primjeru filmskih zbirki. Za ključnu temu ovoga rada – raznolikost filmskih zbirki – važno je istaknuti da je osnovna svrha narodne knjižnice osigurati građu i usluge na različitim medijima kako bi se zadovoljile potrebe pojedinaca i grupa za obrazovanjem, informacijama i osobnim razvojem, uključujući neformalno obrazovanje. Ponuđeni sadržaji određuju kvalitetu knjižničnoga fonda o kojem ovisi ispunjavanje važnih zadaća narodne knjižnice među kojima ističemo promicanje svijesti o kulturnoj baštini, umjetničkim vrednotama, znanstvenim postignućima i inovacijama, osiguravanje pristupa kulturnim izričajima svih izvedbenih umjetnosti te jačanje interkulturnog dijaloga i zagovaranje kulturne raznolikosti.

Knjižničari širom svijeta, a osobito u SAD-u i skandinavskim zemljama, istražuju odnose između nakladnika raznih medija i knjižnica s ciljem upozoravanja na profesionalnu odgovornost knjižničara da budu inkluzivni, a ne ekskluzivni u izgradnji zbirki, te da osiguraju pristup svoj legalno dobavljivoj građi. Slijedom Habermasove teorije o javnoj sferi i Ranaivosonove teorije o raznolikosti, nastojimo skrenuti pozornost na problem u izgradnji raznolikih filmskih zbirki, ali i na

potencijale knjižnica kao javnih informacijskih institucija u prevladavanju informacijskih obmana.

U Hrvatskoj nije dosad provedeno ni jedno istraživanje o raznolikosti filmskih zbirki u narodnim knjižnicama, ali su zabilježena istraživanja o tome koliko su hrvatskim gledateljima dostupni raznoliki filmovi. U izvještaju o stanju hrvatske kinematografije, objavljenom 2001., Vjekoslav Majcen i Hrvoje Turković (2001: 70) bilježe da se na Hrvatskoj radioteleviziji (HRT) emitira velik broj igranih filmova od kojih je 65 do 70% filmova iz SAD-a, 20 do 25% čine igrani filmovi iz europskih država, a preostali postotak odnosi se na filmove iz izvaneuropskih država. Autori upozoravaju na zabrinjavajuće niski postotak emitiranja hrvatskih igranih filmova – tek oko 2% ukupnoga broja prikazanih igranih filmova. Navode i da četvrtinu emitiranih igranih filmova čine filmovi snimljeni u posljednjih deset godina te da se prikazuje priličan broj povijesnih, i to isključivo zvučnih igranih filmova. Iz tih podataka vidljivo je da situacija po pitanju raznolikosti emitiranih filmova 2001. nije bila povoljna jer su uvelike prevladavali igrani filmovi iz SAD-a, dok su hrvatski i izvaneuropski igrani filmovi marginalizirani.<sup>1</sup> Situacija u kinima je, prema Majcenu i Turkoviću, bila još nepovoljnija nego na HRT-u. Kinoreperturom komercijalnih kina 2001. dominirali su filmovi iz SAD-a koji su činili 74 do 85% repertoara. Ostatak su pretežno činili europski filmovi, a prikazan je tek poneki izvaneuropski film. Također, kinorepturom su dominirali recentni filmovi, uglavnom snimljeni u posljednje tri godine (ibid.: 69). Mato Kukuljica (1997) istraživao je temu dostupnosti igranih filmova u Hrvatskoj i zaključio da se godišnje u Hrvatsku uvozi oko 150 naslova inozemnih

filmova, i to više od 95% američke proizvodnje. Preostalih 5% odnosi se na hrvatski i europski film ili filmove nezavisne produkcije (Kukuljica, 1997: 26). O nedostupnosti hrvatskoga filma u Hrvatskoj piše i Jurica Pavičić koji je ustvrdio da stručnjaci za hrvatski i eksjugoslavenski film, povjesničari, kritičari i filmolozi, putuju u Trst na Alpe Adria Cinema, festival filma srednje i istočne Europe, kako bi “mogli gledati stari hrvatski film: jer, njega u kinotekama nema (ima li kinoteka?!), a na televiziji se tek stidljivo izborio za termin ponedjeljkom navečer”. (Pavičić, 2000: 41)

Cilj ovoga rada je proširiti spoznaje o dostupnosti raznolikih filmova, a fokusiran je na istraživanje raznolikosti filmskih zbirki u hrvatskim narodnim knjižnicama. Kako narodne knjižnice kao jednu od svojih temeljnih vrijednosti ističu omogućavanje slobodnog pristupa raznolikim djelima i idejama koje odražavaju raznolikost društva (Buschman, 2005; Nitecki, 1979; Koontz i Gubbin, 2011), moglo se očekivati da su i filmske zbirke narodnih knjižnica raznolike te da raznolikim filmskim zbirkama knjižnice mogu zadovoljiti različite potrebe i preferencije korisnika, zadržati postojeće te privući nove korisnike. U uvjetima nedostupnosti raznolikih filmova putem drugih kanala distribucije i javnoga prikazivanja filmova uz naplatu, knjižnice nedvojbeno valja promatrati kao jedno od rijetkih mjesto u kojima se mogu pogledati i posudititi raznoliki filmovi.

## 2. Pristup istraživanju

Tumačeći pojavu, razvoj i obilježja informacijskoga društva, Webster (2006: 169–182) se poziva na Habermasovu (1989: 192–195) teoriju javne sfere za koju su javne informacijske institucije, kojima pripadaju i knjižnice, brana informacijskim obmanama suvremenog društva.

86-87 / 2016

<sup>1</sup> Navedena zapažanja o stanju ponude filma u Hrvatskoj nalaze se i u knjizi iz 2003. *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno*

*stanje, filmografija (1991–2002)* autori koje su Majcen i Turković.

tva. Naime, masovni su se mediji razvili u monopolističke kapitalističke organizacije pa se zbog usmjerenosti na stjecanje zarade zanemaruje kvaliteta i pouzdanost informacija, širi se kultura opsjednuta ponajprije blockbusterskom i bestselerskom zabavom, koje je primarna svrha poticati kulturnu potrošnju, a ne stimulirati promišljanja, doživljaje, kritike i rasprave. Kako smo ustvrdili da se narodne knjižnice mogu i trebaju usmjeravati humanističkim načelima te podržavati i aktivno sudjelovati u ostvarivanju prava građana na kulturnu raznolikost, zanimalo nas je u kojoj mjeri hrvatske narodne knjižnice prate ta nastojanja izgradnjom i održavanjem filmskih zbirki.

Početna faza istraživanja odnosila se na pregled kataloga deset narodnih knjižnica u Hrvatskoj kako bi se utvrdilo stanje raznolikosti filmskih zbirki s obzirom na tri varijable: tip filma, vrijeme nastanka filma, država podrijetla filma. Taj je metodološki pristup zasnovan na uvidima o definiciji kulturne raznolikosti i njezinu mjerjenju, koji su predstavljeni u članku Heritiane Ranaivosona (2007). Raznolikost filmskih zbirki narodnih knjižnica određivala se na temelju prve dimenzije raznolikosti kako je definira Ranaivoson: "(...) bilo koji oblik raznolikosti je mješavina varijabilnosti, ravnoteže i udaljenosti". (Ranaivoson, 2007: 5) Ranaivoson nadalje postavlja tezu o tome da je raznolikost utoliko veća ukoliko su veće varijabilnost, ravnoteža i udaljenost. Da bismo odredili kolika je raznolikost filmskih zbirki, u ovome dijelu istraživanja nastojali smo odrediti kolike su varijabilnost i ravnoteža filmskih zbirki. Aspekt udaljenosti je izostavljen iz istraživanja jer je primjereno za određivanje raznolikosti u polju prirodnih znanosti.

Raznolikost filmske zbirke moguće je mjeriti na osnovi niza varijabli, na primjer "država podrijetla filma", "vrijeme nastanka filma", "tip filma". Svaka od tih varijabli sadrži određene kategorije (na primjer varijabla "država podrijetla filma" može sadržavati kategoriju "britanski film" ili kategoriju "hrvatski

film" ili kategoriju "brazilski film", a varijabla "vrijeme nastanka filma" može sadržavati kategoriju "od 1930. do 1939." ili kategoriju "od 1940. do 1949."). Kada, na primjer, kao varijablu na temelju koje ćemo mjeriti raznolikost filmske zbirke odaberemo varijablu "država podrijetla filma", tada se pojedini aspekti raznolikosti mogu mjeriti na sljedeći način:

- Varijabilnost se određuje kao udio ukupnoga broja različitih država podrijetla filma prisutnih u određenoj filmskoj zbirci u odnosu na neki maksimalan mogući broj država. Što je u zbirci više filmova koji su proizvedeni u različitim državama, to je veća varijabilnost.
- Ravnoteža se u ovom slučaju određuje kao međusobni udjeli skupina filmova s podrijetlom u različitim državama. Što su udjeli između skupina filmova s podrijetlom u različitim državama izjednačeniji, to je veća ravnoteža. Na primjer kada se u zbirci nalazi 50% filmova iz Hrvatske i 50% filmova iz SAD-a, zbirka je uravnotežena te ima veću raznolikost nego, primjerice, kada se u zbirci nalazi 25% filmova iz Hrvatske i 75% filmova iz SAD-a ili obrnuto.

Koristeći aspekte varijabilnosti i ravnoteže, u ovome radu predstavljamo raznolikost filmskih zbirki u deset hrvatskih narodnih knjižnica, i to s obzirom na sljedeće varijable:

- *tip filma* – koliko je u zbirci igranih, animiranih, dokumentarnih filmova
- *vrijeme nastanka filma* – koliko je u zbirci filmova koji su nastali u različitim vremenskim razdobljima
- *država podrijetla filma* – koliko je u zbirci filmova koji su podrijetlom iz različitih država.

Da bismo mjerili raznolikost ovih varijabli, podijelili smo ih u različite kategorije.

MIRKO DUIĆ,  
TATJANA  
APARAC-  
JELUŠIĆ:  
ISTRAŽIVANJE O  
RAZNOLIKOSTI  
FILMOVA U  
HRVATSKIM  
NARODnim  
KNJIŽNICAMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Varijablu tip filma podijelili smo u sljedeće kategorije:

- *igrani filmovi*
- *animirani filmovi*
- *dokumentarni filmovi*.

Te smo kategorije definirali na temelju pregleda literature o filmskih tipovima (Gilić, 2007; Turković, 2006), kao i na temelju uvida u tipove filmova koji se većinom nalaze u filmskim zbirkama.

Varijablu vrijeme nastanka filma podijelili smo u sljedeće kategorije:

- filmovi objavljeni u razdoblju od 1920. do 1929.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 1930. do 1939.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 1940. do 1949.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 1950. do 1959.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 1960. do 1969.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 1970. do 1979.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 1980. do 1989.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 1990. do 1999.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 2000. do 2009.
- filmovi objavljeni u razdoblju od 2010. do 2014.

Kategorije za vremenska razdoblja prije 1920. izostavili smo s obzirom na to da u uzorku nije bilo filmova koji su snimljeni prije te godine.

Varijablu država podrijetla filma podijelili smo u sljedeće kategorije:

- Albanija
- Argentina

- Australija
- Austrija
- Čehoslovačka
- Danska
- Finska
- Francuska
- Hong Kong
- Hrvatska
- Irska
- Italija
- Japan
- Kanada
- Kina
- Meksiko
- Nizozemska
- Novi Zeland
- Njemačka
- Poljska
- Rumunjska
- Rusija
- Srbija
- Španjolska
- Švedska
- Velika Britanija (UK)
- SAD.

Te smo kategorije definirali na temelju uvida u države proizvodnje filmova koji se nalaze u uzorku.

Za pregled kataloga odabранo je deset narodnih knjižnica iz različitih dijelova Hrvatske koje posjeduju filmske zbirke s više od 1000 naslova. Ukupan broj filmova u knjižnicama utvrdili smo koristeći knjižnične kataloge.

U Tablici br. 1 navedeni su nazivi knjižnica uključenih u istraživanje, ukupan broj filmova u pojedinoj knjižnici utvrđen putem pregleda kataloga, uzorak filmova koji je uključen u istraživanje (5% ukupnoga broja filmova u pojedinoj knjižnici) te datum pregleda kataloga. Bitno je napomenuti da u Zagrebu, Rijeci, Osijeku i Zadru osim središnjih knjižnica postoje i knjižnični ogranci, pa su pregledani skupni katalozi knjižnica tako da su u uzorak uključeni svi filmovi unutar mreže knjižnica u tim gradovima.

Knjižnice	Broj filmova	Uzorak filmova (5%)	Datum
<i>Knjižnica Nikola Zrinski Čakovec</i>	1725	87	03.01.15
<i>Pučka knjižnica i čitaonica Daruvar</i>	2832	142	03.01.15
<i>Gradska i sveučilišna knjižnica Osijek</i>	3998	200	06.11.14
<i>Gradska knjižnica Rijeka</i>	2255	113	03.01.15
<i>Gradska knjižnica "Matija Vlačić Ilirik" Rovinj</i>	1915	96	03.01.15
<i>Gradska knjižnica Marka Marulića (Split)</i>	2370	119	06.11.14
<i>Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić" Šibenik</i>	5374	269	03.01.15
<i>Gradska knjižnica i čitaonica Vinkovci</i>	1535	77	03.01.15
<i>Gradska knjižnica Zadar</i>	2747	159	06.11.14
<i>Knjižnice grada Zagreba</i>	9686	485	05.11.14
<b>Zbroj filmova</b>	<b>34437</b>	<b>1747</b>	

Tablica br.  
1: Knjižnice uključene u istraživanje raznolikosti filmskih zbirki putem pregleda kataloga

Iz ukupnog popisa filmova unutar kataloga svake knjižnice u istraživački su uzorak uvršteni filmovi iz popisa filmova na osnovi odabira naslova prvih 5% filmova. Ukupan broj filmova u uzorku dobiven na taj način je 1747 naslova. U katalozima se nalaze podaci za svaki pojedini film vezani uz tip filma i godinu objave filma na DVD-u u Hrvatskoj, ali nema podataka o godini i državi proizvodnje filma. Stoga su ti podaci utvrđeni najčešće putem filmske internetske enciklopedije Internet Movie Database (IMDB), na kojoj se nalaze detaljni podaci o mnogobrojnim filmovima, pa tako i podaci o godini nastanka filma i državi iz koje je poduzeće koje je radilo film, a taj smo podatak koristili kao informaciju o državi podrijetla filma. Ako se za neki film navodi više država jer su poduzeća iz raznih država sudjelovala u izradi filma, onda smo kao državu nastanka filma smatrali prvu državu na tom popisu filmova s obzirom na to da su imena država posložena tako da je prva navedena država ona iz koje je poduzeće koje ima većinski udio u izradi filma. Ako ne bismo našli podatke za pojedini film u enciklopediji IMDB, podatke smo tražili na drugim mrežnim stranicama poput onih posvećenih pojedinom filmu ili onih koje su izradili autor odnosno producent filma. One naslove filmova za koje nismo uspjeli pronaći potrebne podatke (o državi podrijetla filma, o tipu filma, o vreme-

nu nastanka filma), nismo uvrstili u uzorak. Međutim, ako nisu pronađeni samo podaci o vremenu nastanka filma, a pronađeni su oni koji se odnose na državu podrijetla i tip filma, te smo naslove filmova ipak uvrstili u uzorak, uz napomenu da vrijeme nastanka filma nije poznato. Ukupno je u uzorku bilo 3,26% filmova kojima nismo mogli utvrditi vrijeme nastanka. Također, u uzorku nismo uvrstili ni filmove koji su snimke glazbenih koncerata i opera. Razlog je takvu pristupu praksa narodnih knjižnica da slijedom sadržajnih obilježja te filmove svrstavaju u glazbenu zbirku.

### 3. Rezultati istraživanja o raznolikosti filmova u knjižnicama

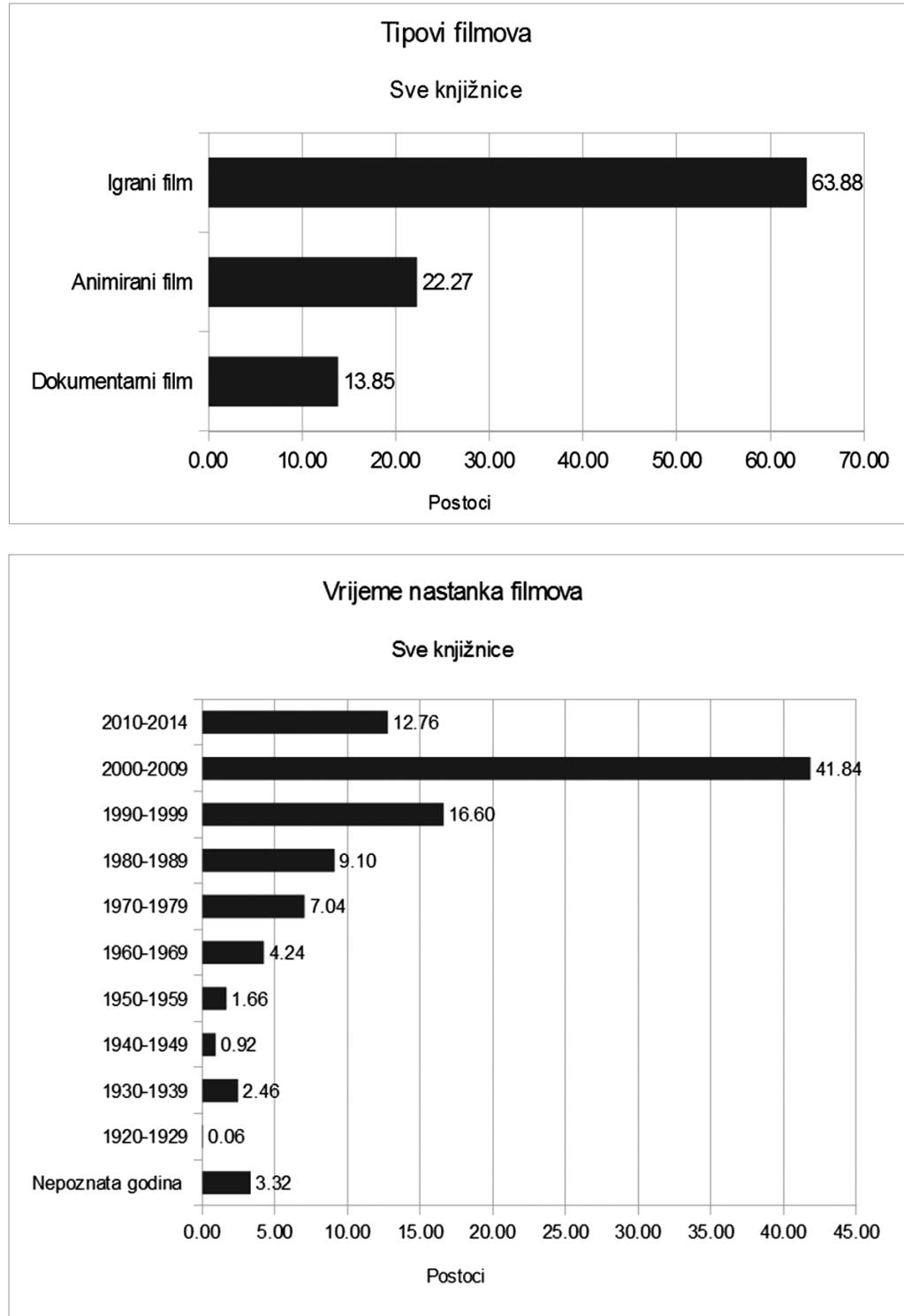
U deset hrvatskih narodnih knjižnica uključenih u ovaj dio istraživanja analizirano je ukupno 1747 filmova.

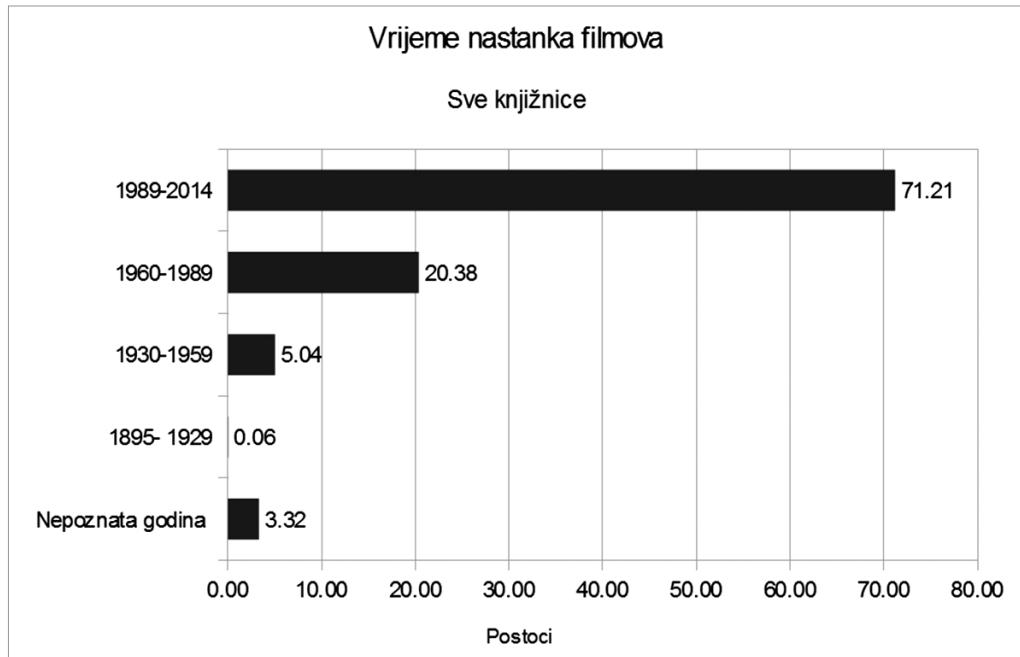
Znatna disproporcija između tih tipova filmova prikazana je na Grafikonu br. 1. Iz tih podataka razvidno je da su igrani filmovi uvjerenljivo najprisutniji u knjižnicama, dok je dokumentarni film slabo zastupljen.

Na Grafikonu br. 2 prikazani su rezultati vezani uz vremenska razdoblja nastanka filmova koji se nalaze u svim knjižnicama. Od 1747 filmova, koliko ih je bilo uključeno u istraživanje, najviše je filmova nastalo u razdoblju od 2000. do 2009 – 731 ili gotovo polovina filmova koji se nalaze u knjižnici. Drugo razdoblje

MIRKO DUIĆ,  
TATJANA  
APARAC-  
JELUŠIĆ:  
ISTRAŽIVANJE O  
RAZNOLIKOSTI  
FILMOVA U  
HRVATSKIM  
NARODNIM  
KNJIŽNICAMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS





Grafikon br. 3:  
Zastupljenost  
filmova prema  
vremenskim  
razdobljima  
nastanka  
u svim  
knjižnicama

iz kojega ima znatan broj filmova je od 1990. do 1999, kada je nastalo 290 filmova. Nadalje, razvidno je da što se više vraćamo u prošlost, broj naslova filmova koje je knjižnica nabavila drastično pada. Tako na primjer od ukupnoga broja filmova knjižnice imaju tek 74 filma nastala u razdoblju od 1960. do 1969, tek 29 filmova nastalih u razdoblju od 1950. do 1959, a broj filmova pada na 16 za razdoblje od 1940. do 1949. ili na tek jedan film nastao u razdoblju od 1920. do 1929. Taj film je iz 1927.

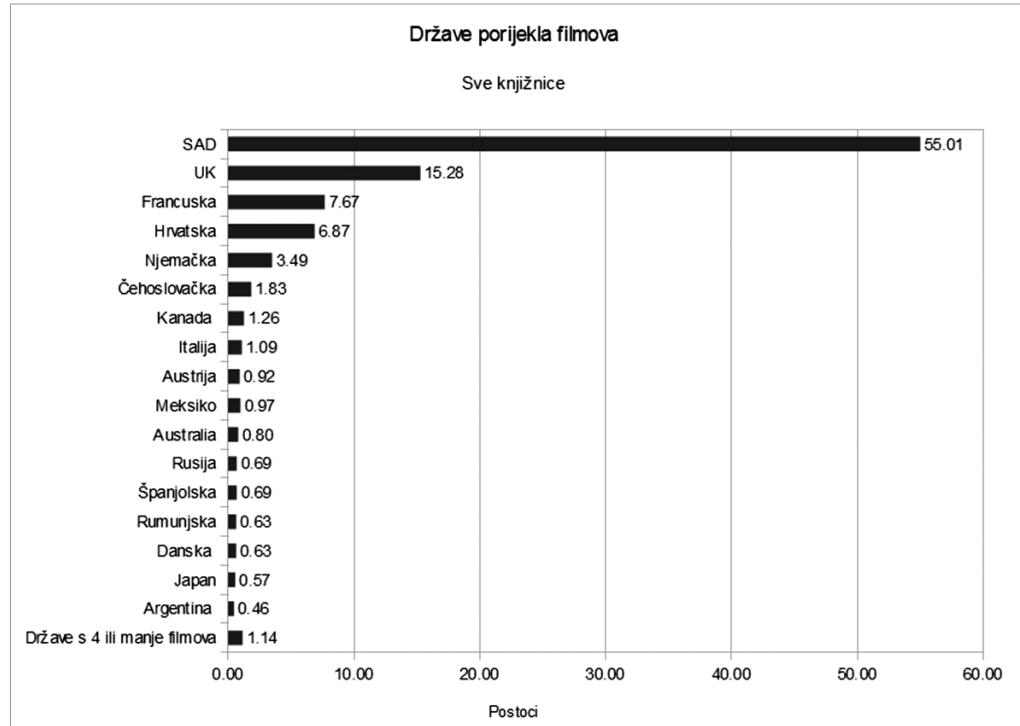
Na Grafikonu br. 3 vremenska su razdoblja grupirana kako bi se mogli još bolje uočiti nerazmjeri između prisutnosti različito starih filmova u knjižnicama. Tako je vidljivo da je čak 71,21% ili 1244 filma koji se nalaze u uzorku, nastalo u razdoblju od 1989. do danas, dakle u posljednjih 26 godina. U razdoblju od 1960. do 1989, dakle u razdoblju od tridesetak godina, u knjižnicama se nalazi samo 356 filmova. U sljedećem tridesetogodišnjem razdoblju, od 1930. do 1959, u knjižnicama se nalazi tek 88 filmova, a iz najstarijega razdoblja u trajanju od 34 godine, iz razdoblja od 1895, kada datiraju prve filmske projekcije, do 1929, u knjižnicama

se nalazi tek jedan jedini film ili 0,06% od ukupnoga broja filmova.

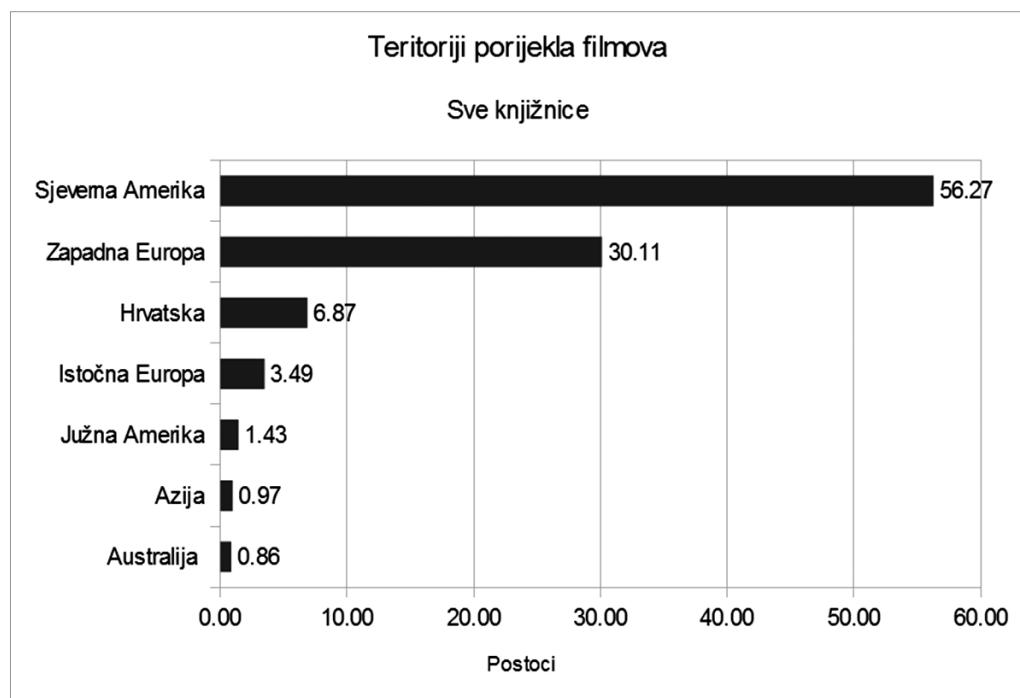
Na Grafikonu br. 4 razvidan je udio filmova s obzirom na državu podrijetla filma. Kao i na prethodnim dvama grafikonima i ovdje se ponavlja isti tip distribucije koji upućuje na velike nerazmjere u ravnoteži filmskih zbirki s obzirom na državu podrijetla. Filmovi iz nekoliko država pri vrhu grafikona znatno su zastupljeniji od filmova iz većine drugih država. Ako zbrojimo postotke zastupljenosti filmova iz četiriju država s najviše filmova u knjižnicama onda taj zbroj iznosi 84,83% ili 1482 filma, dok je preostalih 265 filmova podrijetlom iz preostale 23 države. Dakle, prisutna je vrlo nerazmerna distribucija filmova. Među četiri države iz kojih dolazi ukupno najviše filmova u analiziranom uzorku, uvjerljivo je najviše filmova iz SAD-a, njih 961 ili više od polovine ukupnoga broja filmova. Nakon toga su najbrojniji filmovi iz Velike Britanije, kojih je 267. Dakle, iz tih dviju engleskoga govornoga područja u knjižnicama se nalazi ukupno 70,29% ili 1228 filmova. Na trećem mjestu po brojnosti su filmovi iz Francuske – 134, a na četvrtome

MIRKO DUIĆ,  
TATJANA  
APARAC-  
JELUŠIĆ:  
ISTRAŽIVANJE O  
RAZNOLIKOSTI  
FILMOVA U  
HRVATSKIM  
NARODNIM  
KNJIŽNICAMA

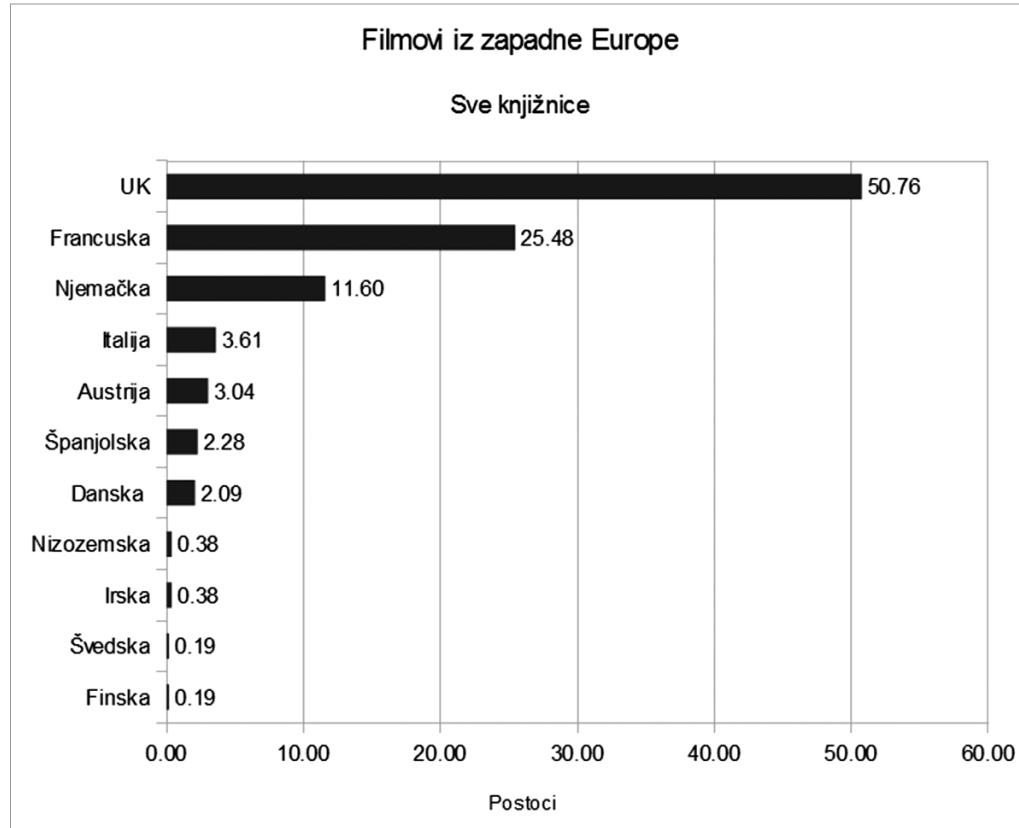
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Grafikon br. 4:  
Udjeli država  
podrijetla  
filmova u svim  
knjižnicama



Grafikon br. 5:  
Udjeli filmova  
s različitih  
teritorija u svim  
knjižnicama



Grafikon br. 6:  
Udjeli filmova  
iz zapadne  
Europe u svim  
knjižnicama

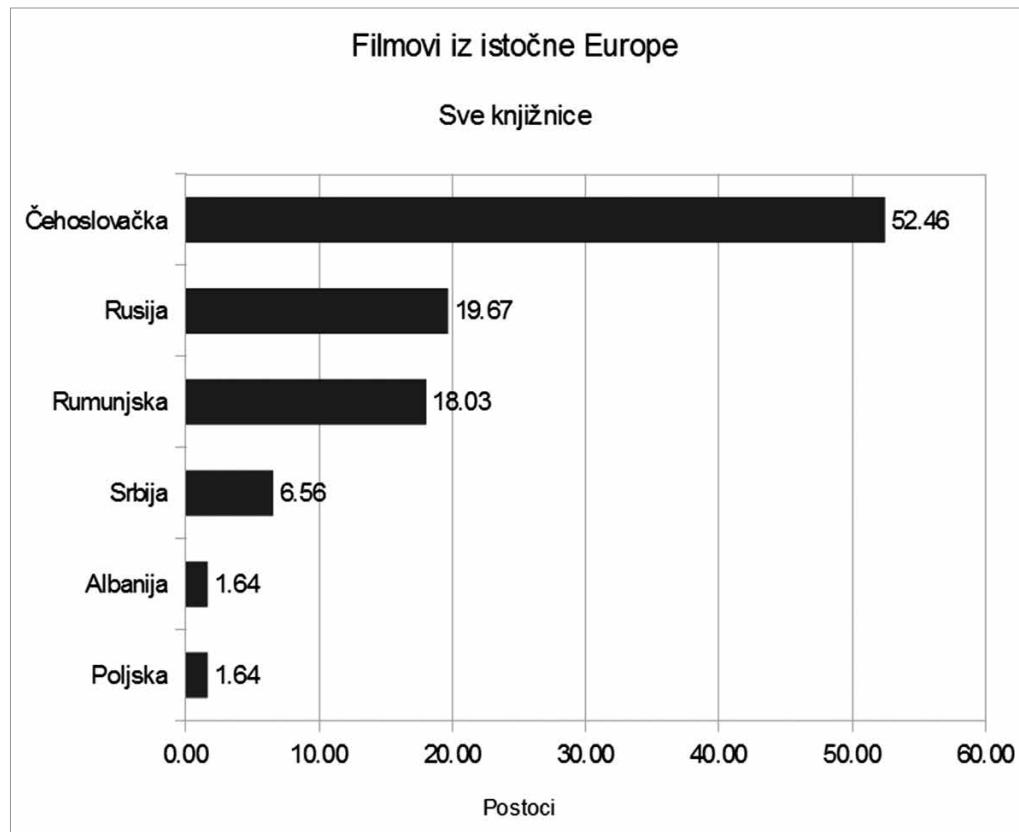
mjestu su filmovi iz Hrvatske – 120. Iako su filmovi iz Hrvatske relativno dobro zastupljeni u knjižnicama, ako se promatra većina filmova iz drugih država, ipak se ne može reći da je njihova zastupljenost realna u odnosu na broj proizvedenih filmova.

Nešto drugačiji uvid u prisutnost filmova iz različitih država pruža nam Grafikon br. 5, na kojem su filmovi iz pojedinih država grupirani u teritorijalno i povjesno bliske cjeline. Vidljivo je da u uzorku ima uvjerljivo najviše filmova iz Sjeverne Amerike s 56,27% ili 983 filma, za što su ponajprije "zaslužni" filmovi iz SAD-a. Naime, jedina druga država koja je u ovoj skupini filmova je Kanada i iz nje ima tek 2,24% filmova ili 22 filma od ukupnoga broja filmova iz Sjeverne Amerike. Dakle, 961 film, tj. čak 97,76% odnosi se na filmove iz SAD-a. Na drugome su mjestu po zastupljenosti u knjižnicama filmovi iz zapadne Europe, kojih

od ukupnoga broja filmova u uzorku ima 526. Nakon filmova iz Hrvatske, koji su na trećem mjestu po zastupljenosti u knjižnicama, skupina je filmova iz istočne Europe, njih 61. To dakako nije velik broj ako se uzme u obzir broj i veličina država koje se nalaze u istočnoj Europi. Na primjer među tim državama su Rusija i Poljska, dvije države s vrlo bogatom filmskom baštinom. Filmovi iz Južne Amerike i Azije su, prema stanju uzorka, najslabije zastupljeni u knjižničnim zbirkama – ima tek 25 filmova iz Južne Amerike i 17 filmova iz Azije. Od ukupnoga broja od 1747 filmova u uzorku, iz tih dviju sredina dolaze tek 42 filma.

Na dnu Grafikona br. 5 nalaze se filmovi iz Australije i Novog Zelanda – u knjižnicama ima 14 filmova iz Australije i jedan film iz Novog Zelanda. Međutim, iako skroman, broj filmova iz Australije, u usporedbi s brojem filmova iz Azije (u uzorku prisutno tek 17 filmova) u kojoj

MIRKO DUIĆ,  
TATJANA  
APARAC-  
JELUŠIĆ:  
ISTRAŽIVANJE O  
RAZNOLIKOSTI  
FILMOVA U  
HRVATSKIM  
NARODNIM  
KNJIŽNICAMA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



živi nekoliko milijardi ljudi i u kojoj pojedine zemlje (primjerice Indija, Japan i Kina) proizvode stotine filmova godišnje, upućuje na nedostupnost tih filmova u distribucijskoj mreži.

Na Grafikonu br. 6 prikazali smo udjele filmova iz pojedinih država zapadne Europe. Vidljivo je da na tom teritoriju u knjižnicama najviše filmova ima iz Velike Britanije – više od polovine filmova, tj. 267 film. Unutar skupine filmova iz zapadne Europe filmovi iz Velike Britanije zauzimaju u knjižnicama sličnu poziciju po svojoj brojčanoj dominaciji kao i filmovi iz SAD-a u ukupnom uzorku filmova. Također, filmovi iz zapadne Europe međusobno su izrazito nerazmjerno dostupni u knjižnicama. Naime, najprisutniji su filmovi iz sljedećih triju država zapadne Europe – Velike Britanije, Francuske i Njemačke. Oni čine udio od čak 87,84% ukupnoga broja filmova u uzorku filmova iz zapadne Europe ili 462 filma od ukupno

513 zapadnoeuropejskih filmova. Filmova iz ostalih osam zapadnoeuropejskih država iz uzorka ima tek 64 ili 12,16%. Među tih osam država nalaze se i one koje imaju velike, bogate kinematografije, poput na primjer Španjolske, Italije ili Švedske, pa se ne može reći da je razlog skromnom broju filmova iz tih zemalja u tome što te države ne proizvode puno filmova. U uzorku filmova iz knjižica uključenih u istraživanje nalazimo ukupno 134 francuska filma, španjolskih filmova ima tek 12, a filmova iz Skandinavije tek 14. Ti podaci govore da i unutar pojedinih europskih sredina postoje znatni nerazmjeri u dostupnosti filmova.

Na Grafikonu br. 7 prikazali smo udjele filmova iz pojedinih država istočne Europe. Vidljivo je da na tom teritoriju u knjižnicama najviše filmova ima iz Čehoslovačke – više od polovine filmova, tj. 32 filma od ukupno 61. Država Čehoslovačka više ne postoji, ali

	Dokumentarni film	Animirani film	Igrani film	Uzorak filmova (5%)
<b>Čakovec</b>	12,64	31,03	56,32	87
<b>Daruvar</b>	12,68	17,61	69,72	142
<b>Osijek</b>	18	22,5	59,5	200
<b>Rijeka</b>	12,39	25,66	61,95	113
<b>Rovinj</b>	14,58	30,21	55,21	96
<b>Split</b>	7,56	39,5	52,94	119
<b>Šibenik</b>	9,76	17,47	72,86	269
<b>Vinkovci</b>	3,9	25,97	70,13	77
<b>Zadar</b>	22,01	10,06	67,92	159
<b>Zagreb</b>	15,46	21,44	63,09	485

Tablica br. 2:  
Postotni udjeli  
tipova filmova  
u knjižnicama

smo je odabrali kao predstavnicu onih čeških i slovačkih filmova za koje ne možemo utvrditi kojoj od tih dviju kinematografija danas pripadaju. Filmovi koji su odredili prvo mjesto Čehoslovačke u skupini istočnoeuropskih filmova oni su iz animirane serije *A je to! (...a je to! / Pat a Mat, Lubomír Beneš, 1976–)* snimljene u doba postojanja Čehoslovačke, koji su prisutni u većini knjižnica.

Na drugome su mjestu filmovi iz Rusije kojih je tek 12 unatoč bogatstvu ruske kinematografije. Zanimljivo je da smo u uzorku pronašli tek jedan poljski film! Na trećem mjestu u uzorku su filmovi iz Rumunjske kojih je 11, a na četvrтом su filmovi iz Srbije kojih je tek 4. Ti podaci upućuju na skromnu prisutnost filmova iz susjednih zemalja u knjižnicama, kao i općenito nisku prisutnost filmova iz istočne Europe.

U Tablici br. 2 navedeni su podaci o postotnom udjelu različitih tipova filmova u pojedinim knjižnicama. Razvidno je da je tip filmova s najvećim udjelom u svim knjižnicama igrani film. Pri tome, knjižnica u Šibeniku posjeduje najveći udio igranih filmova (72,86% ili 196 filmova od ukupno 269), a knjižnica u Splitu najmanji udio igranih filmova (52,94% ili 63 filma od ukupno 119). Animirani su filmovi drugi po redu tip filma zastupljen u svim knjižnicama, osim u zadarskoj knjižnici koja posjeduje više dokumentarnih filmova. Najveći udio animiranih filmova ima knjižnica u Splitu (39,5% ili 47 filmova od ukupno 119), a najmanji udio ima zadarska knjižnica (10,06% ili 16

filmova od ukupno 159). Dokumentarni su filmovi onaj tip filma koji je najmanje zastupljen u svim knjižnicama osim u zadarskoj knjižnici (22,01% ili 35 filmova od ukupno 159). Najmanji udio dokumentarnih filmova je u vinkovačkoj knjižnici (3,9% ili tek 3 filma od ukupno 77). Razvidno je, dakle, da sve knjižnice imaju otprilike sličnu strukturu tipova filmova, u kojoj većinom prevladavaju igrani filmovi u rasponu od 52,94% do 72,86%, potom slijede animirani filmovi kojih u knjižnicama ima u rasponu od 10,06% do 39,5%, a najmanje ima dokumentarnih filmova u rasponu od 3,9% do 22,01%.

U Tablici br. 3 navedeni su podaci o postotnim udjelima filmova iz različitih vremenskih razdoblja u različitim knjižnicama, pa je vidljivo da je najviše filmova u svim knjižnicama iz razdoblja od 2000. do 2009. Pri tome knjižnica u Šibeniku ima najveći udio filmova iz toga razdoblja od 47,96% ili 129 filmova od ukupno 269, a knjižnica u Rovinju ima najmanji udio filmova od 35,42% ili 34 od ukupno 96. Sljedeće razdoblje iz kojega knjižnice ukupno imaju najviše filmova je od 1990. do 1999. Iz toga razdoblja najviše filmova ima knjižnica u Zagrebu s 22,68% ili 110 filmova od ukupno 485, a najmanje filmova vinkovačka knjižnica s 6,49% ili 5 filmova od ukupno 77 promatranih filmova. Iz Tablice br. 3 razvidno je također da sve knjižnice imaju izrazito skroman postotak filmova snimljenih do 1959. jer tek četiri knjižnice u jednom dijelu toga razdoblja imaju više od 3% filmova. Riječ je o razdoblju od 1930. do 1939. iz kojega knjižnica u Rovinju ima 6 filmo-

MIRKO DUIĆ,  
TATJANA  
APARAC-  
JELUŠIĆ:  
ISTRAŽIVANJE O  
RAZNOLIKOSTI  
FILMOVA U  
HRVATSKIM  
NARODNIM  
KNJIŽNICAMA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

	2010-2014	2000-2009	1990-1999	1980-1989	1970-1979	1960-1969	1950-1959	1940-1949	1930-1939	1920-1929	Nepoznata godina
Cakovec	18,39	40,23	11,49	4,6	13,79	4,6	2,3	0	2,3	0	2,3
Daruvar	14,79	47,18	12,68	6,34	7,04	4,23	1,41	1,41	0,7	0	4,23
Osijek	11	40	15,5	12	11	3	2	0,5	4,5	0	0,5
Rijeka	15,93	38,05	15,04	8,85	7,96	3,54	2,65	0,88	1,77	0	5,31
Rovinj	15,63	35,42	13,54	6,25	14,58	3,13	1,04	1,04	6,25	0	3,13
Split	12,61	40,34	13,45	9,24	5,88	8,4	0,84	0,84	4,2	0	4,2
Šibenik	10,78	47,96	16,36	7,81	4,09	4,46	1,49	1,86	1,12	0	4,09
Vinkovci	33,77	41,56	6,49	3,9	2,6	6,49	1,3	1,3	0	0	2,6
Zadar	18,87	37,11	16,35	10,69	5,03	4,4	2,52	0	3,77	0	1,26
Zagreb	6,39	42,06	22,68	11,13	5,77	3,51	1,44	0,82	1,86	0,21	4,12

	Čakovec	Daruvar	Osijek	Rijeka	Rovinj	Split	Šibenik	Vinkovci	Zadar	Zagreb
Albanija										1
Argentina	2		2	1		1		1		1
Australija	1	2	1	1	2		3		2	2
Austrija				16						
Čehoslovačka	7	3	7	1	7					7
Danska		1	2	2	1	1	1	1		2
Finska								1		
Francuska	7	14	8	11	4	10	25	10	15	30
Hong-Kong	1	1				1				1
Hrvatska	3	10	12	9	4	18	15	4	8	37
Irska							1			1
Italija	2	1	4		2	1	3		1	5
Japan		1	1	1	2	2				3
Kanada	2	3	3	1		2	3	1	2	5
Kina				1			1		1	
Meksiko	1	1	3	3	1	2	1	1	1	3
Nizozemska		1								1
Novi Zeland										1
Njemačka	1	6	6	5	3	5	8	4	9	14
Poljska			1							
Rumunjska	2	2	1	1	1	1		1	1	1
Rusija	1		1	1	1	3			1	4
Srbija			2			1				1
Španjolska	1	2	1	1	1		1	2	1	1
Švedska							1			
UK	5	12	23	11	6	3	22	5	8	172
SAD	51	82	106	63	61	66	184	47	109	192

va ili 6,25% filmova u odnosu na sve filmove iz njene zbirke koji su ušli u uzorak. U ukupnom uzorku filmova nismo pronašli nijedan film snimljen prije 1927.

U Tablici br. 4 prikazali smo broj filmova iz različitih država u različitim knjižnicama, pa je zamjetna slična struktura filmova iz različitih država.

#### 4. Zaključci o provedenom istraživanju raznolikosti filmskih zbirki narodnih knjižnica

Istraživanjem raznolikosti filmskih zbirki narodnih knjižnica došli smo do podataka koji upućuju na to da u filmskim zbirkama postoji izrazita neraznolikost u različitim aspektima – prema tipu filma, prema državi proizvodnje filma i prema vremenu nastanka filma. U svih deset narodnih knjižnica uključenih u istraživanje vrlo je slična struktura filmova. Naime, u svim knjižnicama većinom se nalaze noviji,igrani filmovi iz SAD-a.

U uzorku od ukupno 1747 filmova uvjerljivo je najveći udio igralih filmova, znatno je manje animiranih, a najmanje dokumentarnih. Zanimljiv je podatak da je dokumentarnih filmova u knjižnicama vrlo malo, osobito u odnosu na jedan od ciljeva narodne knjižnice: da bude potpora obrazovanju, odnosno da upućuje na vrijedne izvore informacija. Dokumentarni filmovi u knjižnicama u tom smislu mogu biti korisna potpora neformalnim obrazovnim programima.

S obzirom na vrijeme nastanka filmova, istraživanje je pokazalo da u filmskim knjižničnim zbirkama uvjerljivo dominiraju noviji filmovi te da djela iz najranijega razdoblja filmske industrije nisu uopće zastupljena. S obzirom na kasno otvaranje filmskih zbirki, i općenito zbirki drugih medija osim knjiga i časopisa, u hrvatskim narodnim knjižnicama nalazimo uglavnom na onu filmsku građu koja se počela nabavljati tek kad su knjižnice planski počele izgrađivati filmske zbirke, ali

Tablica br.

3: Postotni udjeli filmova iz različitih vremenskih razdoblja u knjižnicama

Tablica br. 4:

Broj filmova iz različitih država u različitim knjižnicama

su i tada i danas upućene na dostupne distribucijske kanale koji nude ponajviše američke igrane filmove.

Posebno je zanimljiva situacija s naslovima iz hrvatske filmske proizvodnje. Filmova iz Hrvatske u knjižnicama ima tek 6,87%, uključujući sva tri izdvojena tipa: igrani, animirani i dokumentarni film. Poznato je da se znatan broj hrvatskih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova nalazi u arhivu HRT-a, u arhivu Kinoteke koja je u sklopu Hrvatskoga državnog arhiva, kao i u različitim filmskim studijima te da većina tih filmova nije objavljena u DVD formatu. Usprkos tomu što narodne knjižnice nastoje omogućiti pristup raznolikoj građi, suradnja sa spomenutim institucijama nije uočena, iako bi bila dobrodošla.

### **5. Opći zaključak: može li se učiniti iskorak?**

S obzirom na rezultate provedenog istraživanja za potrebe doktorata (Duić, 2015) koji se bavio problematikom filmskih zbirki u hrvatskim narodnim knjižnicama i u sklopu kojega je provedena mrežna anketa korisnika narodnih knjižnica te intervjuji s knjižničarima i predstvincima triju tvrtki koje se u Hrvatskoj bave nabavom i prodajom filmova, u ovome smo radu imali za cilj skrenuti pozornost na strukturu filmskih zbirki na osnovi Ranaivosonove teorije raznolikosti. Dakako, na raznolikost filmskih zbirki u knjižnicama izravno utječe neraznolika ponuda filmova na hrvatskom tržištu, nemogućnost da knjižnice izravno kupuju inozemne filmove putem internetske prodaje, nedostatak sredstava za nabavu knjižnične građe i izostanak aktivnosti na osiguravanju pristupa domaćoj filmskoj proizvodnji pojačanom suradnjom s ostalim ustanovama koje skrbe za očuvanje hrvatske filmske baštine.

Domaći veliki filmski nakladnici su, razumljivo, vođeni ponajprije profitnim interesom, pa objavljaju na DVD-u uglavnom najpopularnije, najreklamiranije filmove, dakle, novije američke igrane filmove. U polju filma u Hrvatskoj nismo uočili državne poticajne mjere kojima bi se osiguravalo sustavno objavljivanje raznolikih filmova, osobito onih kojih je kvaliteta prepoznata, odnosno onih za koje manje skupine korisnika pokazuju posebno zanimanje (na primjer, *art* filmovi, filmovi iz drugih sredina izvan engleskoga govornoga područja, dokumentarni i animirani filmovi koji bi omogućili tematske rasprave unutar knjižnica i slično).

Također, vezano za situaciju neraznolikosti ponude filmova na DVD-u može se postaviti pitanje mogu li i u kojoj mjeri same knjižnice određenim aktivnostima potaknuti promjene u državnoj kulturnoj politici prema objavljinju filmova na DVD-u te mogu li i u kojoj mjeri same knjižnice na različite načine unaprijediti raznolikost filmskih zbirki usprkos neraznolikosti ponude filmova na domaćem tržištu. Jedna od aktivnosti koja bi mogla biti korisna u tom pogledu je nabava značajnih filmova svjetske baštine iz inozemstva. S obzirom da je u Hrvatskoj široko rasprostranjeno poznavanje engleskoga jezika, filmovi koji su na jednom od svjetskih jezika ili imaju titlove na jednom od tih jezika, mogu biti prikladni znatnom broju korisnika i potencijalnih korisnika knjižnica koje bi takvi filmovi mogli privući. Druga mogućnost za knjižnice je da u međusobnoj suradnji te u suradnji s ostalim javnim kulturnim institucijama (HRT, Kinoteka, tj. Hrvatski državni arhiv, muzeji...) objavljaju na DVD mediju vrijedne strane i domaće filmove. Trenutačna neraznolika ponuda filmova u knjižničnim zbirkama problem je koji bi se predloženim aktivnostima barem donekle ublažio.

MIRKO DUIĆ,  
TATJANA  
APARAC-  
JELUŠIĆ:  
ISTRAŽIVANJE O  
RAZNOLIKOSTI  
FILMOVA U  
HRVATSKIM  
NARODNIM  
KNJIŽNICAMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**LITERATURA**

- Buschman, John**, 2005, "On Libraries and the Public Sphere", *Library Philosophy and Practice*, god. 7, br. 2, str. 1–8.
- Dilevko, Juris**, 2008, "An Alternative Vision of Librarianship: James Danky and the Sociocultural Politics of Collection Development", *Library Trends*, god. 56, br. 3, str. 678–704.
- Duić, Mirko**, 2015, *Filmske zbirke u hrvatskim narodnim knjižnicama*, doktorska disertacija, Zadar: Sveučilište u Zadru
- Gilić, Nikica**, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: ACM
- Gorman, Michael**, 2006, "The Wrong Path & The Right Path: the role of libraries in access to, and preservation of, cultural heritage", *Progressive Librarian*, br. 28, str. 87–99.
- Habermas, Jürgen**, 1989, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge: Polity
- Koontz, Christie; Gubbin, Barbara (ur.)**, 2011, *IFLA-inne smjernice za narodne knjižnice*, Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo
- Kukuljica, Mato**, 1997, "Kulturna politika i film u Republici Hrvatskoj", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 3, br. 12, str. 21–28.
- Majcen, Vjekoslav; Turković, Hrvoje**, 2001, "Kinematografija u Hrvatskoj – Izvještaj o stanju", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 27, str. 53–95.
- Majcen, Vjekoslav; Turković, Hrvoje**, 2003, *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991–2002)*, Zagreb: Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez
- Nitecki, Joseph Z.**, 1979, "Metaphors of Librarianship: A Suggestion for a Metaphysical Model", *Journal of Library History*, god. 14, br. 1, str. 21–42.
- Pavičić, Jurica**, 2000, "Po hrvatski film u Trst", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 17, str. 41–46.
- Ranaivoson, Heritiana**, 2007, "Measuring cultural diversity: a review of existing definitions", Montreal: UNESCO Institute for Statistics, <<http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/Ranaivoson.pdf>>, posjet 3. veljače 2015.
- Turković, Hrvoje**, 2006, "Tipovi filmskih vrsta", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 47, str. 3–29.
- Webster, Frank**, 2006, *Theories of the Information Society*, London / New York: Routledge

**MREŽNI IZVORI**

- Gradska i sveučilišna knjižnica Osijek**, <[www.gskos.unios.hr](http://www.gskos.unios.hr)>, posjet 3. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Rijeka**, <[gkr.hr](http://www.gkr.hr)>, posjet 3. veljače 2015.
- Gradska knjižnica "Matija Vlačić Ilirik" Rovinj**, <[www.gk-rovinj.hr](http://www.gk-rovinj.hr)>, posjet 3. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Marka Marulića (Split)**, <[www.gkmm.hr](http://www.gkmm.hr)>, posjet 3. veljače 2015.
- Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić" Šibenik**, <[www.knjiznica-sibenik.hr](http://www.knjiznica-sibenik.hr)>, posjet 3. veljače 2015.
- Gradska knjižnica i čitaonica Vinkovci**, <[www.gkvk.hr](http://www.gkvk.hr)>, posjet 3. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Zadar**, <[www.gkzd.hr](http://www.gkzd.hr)>, posjet 3. veljače 2015.
- Internet Movie Database**, <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)>, posjet 3. veljače 2015.
- Knjižnice grada Zagreba**, <[www.kgz.hr](http://www.kgz.hr)>, posjet 3. veljače 2015.

UDK: 791.633-051DE SETA, V.

Etami Borjan

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

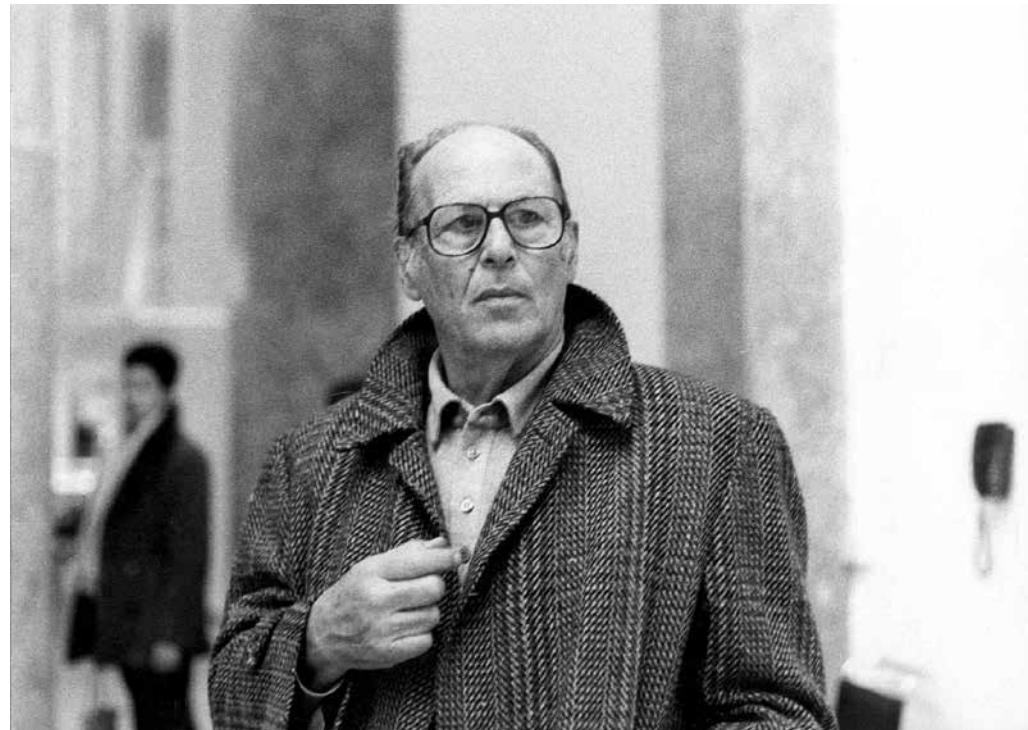
## Dokumentaristički opus Vittoria De Sete između etnografije i klasičnog dokumentarizma

**SAŽETAK:** Vittorio De Seta jedan je od najpoznatijih talijanskih redatelja koji se proslavio 1950-ih zahvaljujući seriji dokumentarnih filmova snimljenih u južnim talijanskim pokrajinama. Po svom stilu i režiji bio je vrlo blizak talijanskom filmskom neorealizmu, premda se nikada nije službeno priklonio tom neformalnom poslijeratnom pokretu. Budući da u Italiji nije postojala jaka škola dokumentarnoga filma, Vittorio De Seta je crpio inspiraciju za svoje filmove djelomično iz talijanskog verizma, slikarstva, te filmova poznatih svjetskih dokumentarista kao što su Robert J. Flaherty i John Grierson. Teme njegovih filmova dolaze iz književnosti, ali su i velikim dijelom inspirirane istraživanjima poznatog talijanskog etnologa Ernesta de Martina koji se bavio magijskim fenomenima u ruralnim talijanskim pokrajinama. U kompoziciji kadrova i fotografiji vidi se utjecaj talijanskog slikara Renata Guttusa. Narativna struktura De Setinih filmova te motiv čovjekove neprestane borbe s prirodom inspirirani su Flahertyjevim filmovima. Na De Setinu metodu snimanja najviše su utjecala teorijska djela poznatog scenarista neorealističkih filmova Cesarea Zavattinija koji se zalagao za puno izravniji i spontaniji pristup stvarnosti, na tragu onoga što danas nazivamo *direct cinema*, nego što su ga imali filmovi koje danas smatrano okosnicom talijanskog neorealizma. U ovom članku analizirani su dokumentaristički opus Vittoria De Sete te osnovne smjernice njegove poetike i stila.

**KLJUČNE RIJEČI:** dokumentarni film, etnografski film, neorealizam, južna Italija, verizam, Ernesto de Martino, Cesare Zavattini, Renato Guttuso, Vittorio De Seta

### 1. Uvod

Vittorio De Seta (1923–2011) jedno je od najznačajnijih imena u povijesti talijanskoga dokumentarnoga filma. Premda je tijekom svoje karijere snimao i dugometražne igrane filmove, Vittorio De Seta ostat će zapamćen ponajprije kao izvrstan redatelj kratkih dokumentarnih filmova o tada nedovoljno poznatim regijama juga Italije. De Seta je počeo snimati filmove 1950-ih, u prijelaznom razdoblju između neorealističke filmske struje, koju su predvodili Roberto Rossellini, Vittorio De Sica i Luchino Visconti, i prvih (i nažalost nikad realiziranih) pokušaja stvaranja talijanskoga novoga vala iz 1960-ih. U razdoblju od 1954. do 1959. snimio je deset dokumentarnih filmova: sedam na Siciliji, dva na Sardiniji i jedan u Kalabriji. Njegovi dokumentarni filmovi mogu se podijeliti u tri tematske cjeline: oni koji govore o ribarima (*Sezona sabljarki / Lu tempu di li pisci spata*, 1955/; *Morski seljaci / Contadini del mare*, 1955/; *Kočarice / Pescherecci*, 1958/), o rudarima i zemljama (*Rudnik sumpora / Surfarara*, 1955/; *Vatreni otoci / Isole di fuoco*, 1955/) i o životu poljoprivrednika (*Zlatna parabola / Parabola d' oro*, 1955/; *Uskrs na Siciliji / Pasqua in Sicilia*, 1955/; *Pastiri iz Orgosola / Pastori di Orgosolo*, 1958/; *Jedan dan u Barbagi / Un giorno in Barbagia*, 1958/; *Zaboravljeni / I dimenticati*, 1959/). Ove tri tematske cjeline nadovezuju se na Viscontijevu nikad ostvarenu filmsku trilogiju o moru, zemlji i rudnicima, koje je prvi dio bio *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948). Budući da u Italiji nije postojala jaka škola dokumentarnoga filma, De Seta je



Vittorio De  
Seta

inspiraciju za svoje filmove pronalazio kako u povijesti svjetskoga i talijanskoga filma tako i u talijanskoj književnosti i slikarstvu. Teme njegovih filmova dolaze iz verizma – talijanske inačice književnoga realizma: svakodnevne tegobe ribara i rudara, poljoprivrednici i pastiri iz zaboravljenih krajeva Sardinije i Sicilije, žene u malim i zaboravljenim južnjačkim selima, svetkovine, arhaični vjerski i poganski obredi. U svim njegovim filmovima jasno se iščitavaju književni utjecaji južnotalijanskih književnika kao što su Giovanni Verga (glavni predstavnik verizma), Grazia Deledda, Luigi Pirandello, Elio Vittorini i Leonardo Sciascia, ali i težnja k oslikavanju idiličnih i romantičnih pejzaža nalik onima u djelima poznatog talijanskog slikara Renata Guttusa.

Vittorio De Seta počinje snimati kao amater, gonjen željom da upozna ruralni svijet talijanskoga juga: "Privlačio me svijet poljoprivrednika, ribara i pastira; za mene su legende bili oni koji žive kao izopćeni. Bio sam marksist, ali onaj kojeg više privlači seoski život

od tvornica." (Lombardi Satriani, 1995: 111) De Seta je otisao na jug kako bi snimao kulture za koje je smatrao da su pred izumiranjem. Bio je svjestan nehaja dominantne talijanske kulture koja je podcjenjivala ruralni svijet i uzdizala onaj industrijski. Iako se deklarirao kao marksist, kritizirao je marksističku ideologiju i njezino veličanje radničke klase. Smatrao je da je njegova dužnost pomoći svijetu izopćenih i izvesti ih iz stoljetne kulturološke, društvene i političke izolacije. To se najbolje vidi po odabiru subjekata koje je snimao: siromašni pastiri na Sardiniji koji postaju odmetnici iz potrebe za preživljavanjem (*Banditi u Orgosolu / Banditi a Orgosolo*, 1961/; *Pastiri iz Orgosola*), ribari sa Sicilije (*Kočarice; Morski seljaci*), seljaci (*Zlatna parabola; Jedan dan u Barbagi*), rudari sa Sicilije (*Rudnik sumpora*). De Setin pogled na ruralnu kulturu talijanskoga juga je romantičarski, izvanhistorijski i bezvremenski. U svojim filmovima prikazuje južnjačke zajednice kao zadnje ostatke predindustrijaliziranog društva. De Setini dokumentarci su neka vrsta epitafa

kulturi pred izumiranjem, ali su ujedno i kritika dominantnog neorealističnog filmskoga diskursa koji je ignorirao postojanje južnjačkih zajednica.

Fenomen neorealističke "amnezije" vezane za prikaz talijanskoga juga može se objasniti kao svjesno ignoriranje Drugoga i kulture koja je bila neprihvatljiva u tadašnjem povijesnom kontekstu. Problem talijanskoga juga prisutan je u društvenom, političkom i kulturnom životu od samog ujedinjenja Italije pa sve do danas. Jug, kao metafora Drugoga u talijanskoj kulturi, stvoren je u antitezi sa sjeverom. Diskurzivne tvorevine vezane za jug mijenjale su se ovisno o društvenom i povijesnom kontekstu u kojem se stvaralo "južno pitanje".<sup>1</sup> Važno je naglasiti da jug nije isključivo teritorijalni koncept, već skup stereotipa i klišeja o južnim talijanskim regijama koje se percipiraju kao zaostale i primitivne zone Apenskog poluotoka te se razlikuju od ostatka zemlje zbog siromaštva, ekonomске nerazvijenosti, patrijarhalnoga društva i organiziranoga kriminala. "Južno pitanje" ključno je za shvaćanje procesa stvaranja talijanskoga nacionalnog identiteta ne samo neposredno nakon ujedinjenja nego i u suvremenom društvu gdje su problemi juga još uvijek aktualni. Znatiželja Vittoria De Sete

i potreba da snimi "zaostale" dijelove Italije djelomično je posljedica njegova marksističkog svjetonazora kao i utjecaja Gramscija i meridionalističkih teoretičara Gaetana Salveminija i Guida Dorsa.<sup>2</sup>

Izgraditi nacionalni identitet u poslijeratnoj Italiji značilo je ignorirati sve oblike svakodnevice koji se nisu uklapali u sliku nacije koja je upravo zakoračila u razdoblje ekonomskog procvata. "Zaostala" ruralna kultura talijanskoga juga postala je neprivlačna i govo sramotna činjenica, a "arhaični" način života ruralnih zajednica nije se uklapao u glavne društvene tendencije. Stoga nije čudno da je postneorealistička kinematografija obilovala popularnim filmskim žanrovima za široku publiku. Poslijeratna generacija nastojala je putem medija izgraditi novi nacionalni identitet ignorirajući istodobno nepodobne situacije i ambijente tadašnje politički i društveno kontradiktorne talijanske zbilje. Filmska je industrija u poslijeratnome razdoblju trebala oslobođiti naciju od osjećaja odgovornosti za fašističke ratne zločine i zabaviti publiku melodramama i komedijama. Takvi zabavni populistički žanrovi otvoriti će kasnije put takozvanom "ružičastom neorealizmu".<sup>3</sup>

**1** Južno pitanje je sintagma koja se koristi u kontekstu političke i društvene nerazvijenosti južnotalijanskih pokrajina. Južno pitanje vrlo je važan problem u talijanskoj povijesti, politici i sociologiji još od ujedinjenja Italije, a vezan je za sve pokrajine južnije od Rima. (V. Schneider, 1998; Moe, 2002; Bevilacqua, 1972; Petrusewicz, Schneider i Schneider, 2009)

**2** Gaetano Salvemini jedan je od prvih meridionalista s početka 20. stoljeća za kojega "južno pitanje" postaje ideološki, a ne socijalni problem. U skladu s marksističkim, a poslije i socijalističkim teorijama, zauzimao se za veću autonomiju i angažman južnotalijanskoga ruralnoga stanovništva u društvenopolitičkome životu. Njegove ideje u velikoj

če mjeri utjecati na Antonia Gramscija koji je bio ideološki uzor De Seti. Salveminijeve ideje inspirirale su i kasnije meridionaliste kao što je Guido Dorsa. Usp. Cingari, 1992; Bevilacqua, 1972.

**3** Talijanska komedija, kao "lagani" filmski žanr, pridonijela je popularizaciji talijanskog načina života, snalažljivosti i sposobnosti da se mnoge stvari riješe mimo zakona. *Obično nepoznati lopovi (I soliti ignoti, Mario Monicelli, 1958)* najbolji je primjer nove talijanske komedije jer su protagonisti sitni kriminalci koji planiraju pljačku osuđenu na propast već od samog početka. Film završava scenom u kojoj Vittorio Gassman, kasnije jedan od najvažnijih talijanskih komičara uz Totòa, Alberta Sordija i Massima Troisija, počinje raditi na gradilištu gdje



Prizor iz  
filma *Banditi  
u Orgosolu*  
(*Banditi a  
Orgosolo*, 1961)

86-87 / 2016

## 2. Utjecaj neorealizma i talijanskog etnografskoga filma

Sklonost Vittoria De Sete prikazivanju svakodnevnog života u zabačenim ruralnim zajednicama u južnim talijanskim pokrajinama svjedoči o utjecaju neorealističkih filmova koji su težili oslikavanju svakodnevice marginaliziranih društvenih skupina. Neorealizam je kinematografija o čovjeku, ona istražuje različite aspekte čovjekova postojanja: kamera ulazi u kuće siromašnih i bogatih, sjeda za njihove stolove, prati ih u crkve ili na tržnice – ključna mjesto gdje svaki dio dana, svaki trenutak ili riječ postaju važni u oslikavanju društvene zbilje. Glavni likovi u neorealističkim filmovima nisu pojedinci, nego društvo. Likovi u poslijeratnom talijanskom filmu ne osjećaju se otuđenima od svoje zajednice, kao što će to postati nešto kasnije u Fellinijem i Antonionijevim filmovima. Naprotiv, oni postoje i razvijaju se unutar društva. Psihološka analiza likova nije u prvome planu, već se teži prebacuje na njihov društveni identitet. Stoga ne čudi da je zajednica protagonist u svim De Setinim filmova; tu nema heroja, ni individualaca koji se nameće kao jaki likovi. Pojedinac nikad ne predstavlja samoga sebe. Rudari, ribari i seljaci predstavljaju određeni društveni sloj ili zajednicu u cijelini.

Premda se talijanski filmski neorealizam u javnosti percipiraо kao kinematografija koja

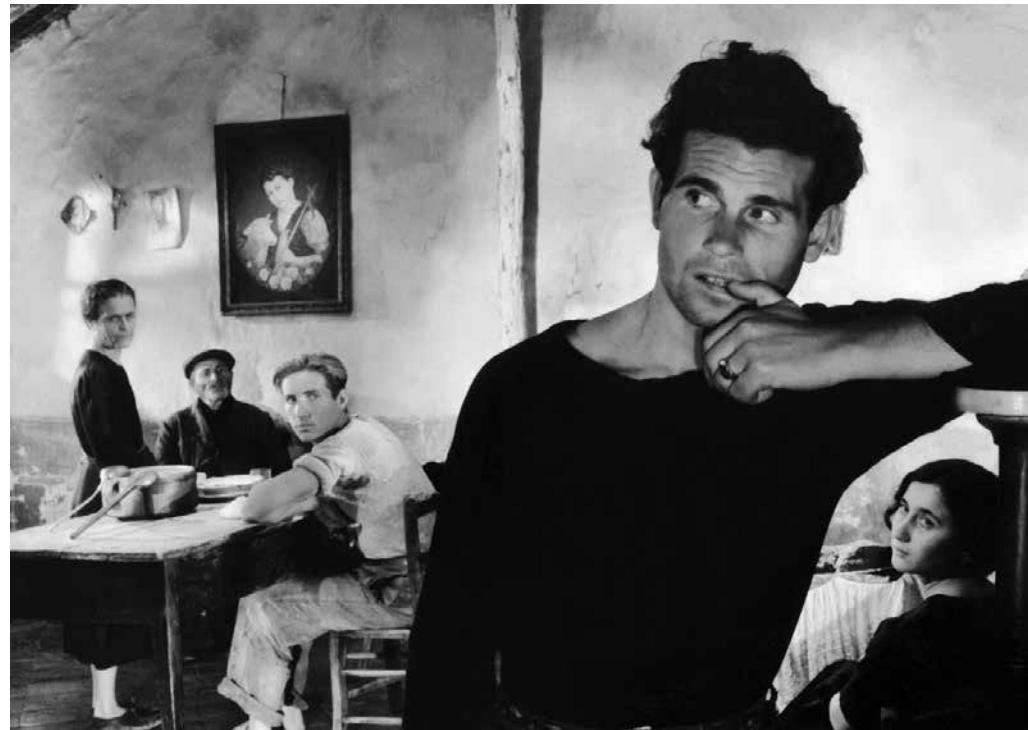
je svoju poetiku izgradila na objektivnosti i sveobuhvatnom pogledu na talijansko poslijeratno društvo, većina filmova iz toga razdoblja tematizira problematiku života u urbanim sredinama. Glavni cilj neorealizma bio je prikazati društveno-političku zbilju u poslijeratnoj Italiji. Pa ipak, u nastojanju da izgrade vjerodostojan audiovizualni dokument jednog povijesnog trenutka, neorealistički redatelji mahom su ignorirali probleme juga i ruralnih zajednica općenito. Gotovo svi neorealistički (anti)heroji dolaze iz velikih gradova i siromašnih slojeva društva, žive u predgrađima i teško se probijaju kroz život. Zlatno doba talijanskoga poslijeratnoga filma završava tek jednim filmom, koji je u cijelosti snimljen na jugu, *Zemlja drhti*, i dvama u kojima se ruralne sredine pojavljuju tek usputno: *Gorka riža* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949) i *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946),<sup>4</sup> što jasno upućuje na limitiranost neorealističkoga filmskog obzora. Desetljećima su jug i ruralne zone bili isključeni iz filmskoga repertoara, a počinju se ponovno pojavljivati tek 1970-ih. Filmovi kao *Ja sam bog otac* (*Padre padrone*, Paolo i Vittorio Taviani, 1977), *Stablo za klonpe* (*L'albero degli zoccoli*, Ermanno Olmi, 1978), *Krist se zaustavio u Eboli* (*Cristo si è fermato a Eboli*, Francesco Rosi, 1979), za razliku od etnografskih dokumentarnih filmova, nastali su kao rezultat “perioda osvještenja koji

ga zapošljavaju greškom, što je za njega svojevrsna doživotna kazna. Siromaštvo, čak i kada se pojavljuje u filmovima “ružičastog neorealizma” i talijanske komedije (*commedia all’italiana*): *Obično nepoznati lopovi*, *Dolje bogatstvo!* (*Abbasso la ricchezza!*, Gennaro Salvatore Righelli, 1946), *Dolje siromaštvo!* (*Abbasso la miseria!*, Gennaro Salvatore Righelli, 1945) i u raznim Totòovim komedijama, služi samo kao dobra podloga za razvoj komičnih situacija. Likovi postneorealističkih filmova su siromašni, ali inteligentni ljudi koji žele biti dio novog ekonomskog procvata zemlje. Izbjegavajući pritom svaki legalan posao, nadaju se čudesnom poboljšanju ekonomskog i društvenog statusa (usp. D’Amico, 2008).

**4** Talijanski jug pojavljuje se u filmovima 1950-ih, ali samo kroz stereotipe banditizma, mafije i drugih oblika kriminala (*U ime zakona* / *In nome della legge*, Pietro Germi, 1949/; *Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi, 1961, i drugi). Filmovi u kojima se vidi veći interes za južne pokrajine i ozbiljniji pristup “južnomu pitanju” pojavit će se 1960-ih u stvaralaštvo redatelja kao što su Francesco Rosi (*Izazov* / *La sfida*, 1958/), Luchino Visconti (*Rocco i njegova braća* / *Rocco e i suoi fratelli*, 1960/), Vittorio De Seta (*Banditi u Orgosolu*) i drugi.

ETAMI BORJAN:  
DOKUMENTA-  
RISTIČKI OPUS  
VITTORIA DE  
SETE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



*Zemlja drhti*  
(*La terra*  
trema, Luchino  
Visconti, 1948)

70-ih godina, u jeku krize vrijednosti te urbanih i državnih modela, poseže za spašavanjem ‘ruralne civilizacije’ koja je u prošlosti bila potcijenjena.” (Gallini, 1981: 29)

Premda tematski blizak neorealizmu, Vittorio De Seta nikad se nije službeno priklonio neorealističkoj filmskoj poetici. Neorealizam je samo djelomično utjecao na njegov dokumentaristički opus. Najvećim dijelom inspirirali su ga filmovi nekolicine svjetski poznatih redatelja kao što su Robert J. Flaherty, Joris Ivens i Theodor Dreyer.<sup>5</sup> De Seta, na tragu Flahertyjeva romantičarskog zanosa, portretira skladne zajednice talijanskoga juga u kojima svaki član ima svoje mjesto uvjetovano ne društvenim, nego prirodnim zakonima koji oslikavaju savršenu harmoniju između ljudi i prirode. De Setini filmovi, iako tematski inspirirani Viscontijevom nikada realiziranom tri-

logijom, stilski i redateljski su potpuno različiti. De Setin otklon od neorealističke poetike najbolje se vidi iz načina filmskoga pripovijedanja. On se, za razliku od Viscontija u filmu *Zemlja drhti*, ne predstavlja kao sveznajući pripovjedač koji implicitno nameće svoj ideološki stav prema prikazanoj zbilji. Intervencija redatelja ograničena je na uvodni pisani komentar, s iznimkom filma *Zaboravljeni* gdje se čuje glas komentara. I u tom filmu De Seta preferira impersonalno ekstradijegetsko pripovijedanje, nastojeći potvrditi tezu da njegovi filmovi govore sami za sebe. Odbijanje komentara pokazuje redateljevo nastojanje da stvori iluziju o realističnom i objektivnom prikazu zbilje. Nulta fokalizacija jamči i neutralni ideološki stav redatelja. On nikoga ne osuđuje, ne izriče jasno svoje mišljenje i želi samo prikazati činjenice. Ipak, bilo bi pogrešno i naivno

**5** Usp. De Seta, Vittorio, “Il suono delle immagini” (“Zvuk slike”), kratki uvod koji je redatelj napisao u

povodu retrospektive koja mu je bila posvećena u Palermu (u: Rais, 1995: 40–43).

u kontekstu suvremene filmologije reći da nje-govi filmovi nisu konstruirani jer je svaki film uvjiek rekonstrukcija i interpretacija zbilje. To postaje još očiglednije uzme li se u obzir činje-nica da svi De Setini dokumentarni filmovi tra-ju desetak minuta, što je bio vremenski limit koji su nametnuli tadašnji distributeri u Italiji. Redatelj je trebao sažeti u nekoliko minuta do-gađaje koji su se dogodili tijekom jednog dana te odabratiti najznačajnije trenutke. Stoga ritam i montaža igraju najvažniju ulogu u strukturi filma. Reducirajući komentare ili eliminirajući pripovjedača, De Seta daje maksimalnu snagu slici i tako stvara poetski snažan vizualni pri-kaz. Istdobno preispituje poziciju redatelja kao posrednika između dviju kultura: vlastite i one Druge, "arhaične" južnjačke kulture.

Usprkos odmaku od poetike poznatih redatelja neorealizma, De Seta je favorizirao ideje Cesarea Zavattinija, najvažnijeg teoretičara i scenarista u poslijeratnome talijanskome filmu. Iako su ga često nazivali ocem neorealizma, Cesare Zavattini odbijao je bilo kakvu po-vezanost sa službenom neorealističkom poeti-kom. Zanimljivo je istaknuti da je Zavattini surađivao kao scenarist s poznatim neorealističkim redateljima Vittoriom De Sicom (*Čistači cipela / Sciuscià*, 1946; *Kradljivci bicikla / Ladri di biciclette*, 1948; *Čudo u Milanu / Miracolo a Milano*, 1950; *Umberto D.*, 1951 i drugi) i Luchinom Viscontijem (*Najljepša / Bellissima*, 1951), a istodobno je kritizirao većinu neoreali-stičkih filmova i nazivao ih lošim kopijama onoga što bi pravi neorealizam trebao biti. Kada je govorio o svom angažmanu u neoreali-stičkim filmovima, Zavattini je naglašavao da je

to za njega moralna obveza, a ne samo umjetnički angažman. Glavna misao vodilja bila mu je uhvatiti "kino istinu" – djeliće zbilje koji, kad se spoje u cjelinu, sadrže jednu višu istinu koja se ne može zamijetiti prostim okom. Novi Zavattinijev neorealistički film nadilazi sve artificijelno stvorene žanrovske granice, a njegovo najjače oruđe je sama kamera: "kino oko", kao vjeran svjedok stvarnosti. Očito je da je Zavattinijeva vjera u kameru te montažnu organizaciju dokumentarističkoga materijala samo preslika teorija filmskoga redatelja i teoretičara Dzige Vertova. Tijekom čitave svoje karijere Zavattini je naglašavao da film mora biti društveno angažirana umjetnost, kojoj je glavna zadaća komunicirati s publikom i obra-zovati je. Stoga je nužno "demokratizirati" film i učiniti ga što pristupačnjim širokim masama. Pravi neorealistički film trebao bi biti izravan, spontan i neposredan, bez scenarija i sa što manje elemenata fikcije (Zavattini, 2002: 731). Život je sam po sebi dovoljan scenarij, a uloga redatelja je da izade s kamerom i da ga što vjernije zabilježi. Paradoksalno je da se Zavattini, kao najpoznatiji scenarist neorealizma, proti-vio bilo kakvoj naraciji ili dramaturškoj struk-turi u filmu. Cilj Zavattinijevih filmova bio je otkriti istinu u običnim situacijama iz naše svakodnevice (ibid., 725–730). Njegovi filmovi proizlaze iz života, oni žele biti zamjena za no-vinsku društvenu kroniku.

Zavattinijev neposredan i izravan pristup zbilji djelomično je inspirirao redatelje etno-grafskih dokumentarnih filmova takozvane "de Martinove škole etnografskog dokumentarnog filma",<sup>6</sup> koji su kao i ostali pripadnici poslijе-

ETAMI BORJAN:

DOKUMENTA-

RISTIČKI OPUS

VITTORIA DE

SETE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**6** Provizorno nazvana "De Martinova škola etnografskog dokumentarnog filma" obuhvaća filmove nastale od 1950. do 1970. Na početku je i sam de Martino sudjelovao u stvaranju filmova, a kasnije su pojedini redatelji nastavili samostalno, uglavnom slijedeći itinerere njegovih istraživačkih pohoda. Između 1959. i 1961. Ernesto de Martino surađivao

je u realizaciji etnografskih filmova s Ninom (Linom) Del Fra, Giuseppeom Ferrarom, Ceciliom Mangini i Gianfrancem Mingozzijem, redateljima koji su ovjekovječili tradicionalne običaje i obrede talijanskoga juga kao što su pogrebna naricanja, žetveni obredi, egzorcistički obredi, tarantizam i drugo. Unatoč stilskim razlikama, često ih se

ratne generacije redatelja osjetili potrebu da prikažu stvarnu društveno-političku situaciju u zemlji i time okončaju prethodno razdoblje propagandnog i indoktriniranog fašističkoga filma. Etnografski dokumentarni film ima mnogo zajedničkih stilskih i tematskih poveznica s poetikom talijanskoga poslijeratnoga filma, a popunjava i prazninu u neorealističko-me vizualnom repertoaru prikazivanjem ruralnoga svijeta na filmu. Etnodokumentaristička škola najpoznatijega talijanskog etnologa Ernesta de Martina nastala je u razdoblju od 1950. do 1970., u isto vrijeme kada je Vittorio De Seta snimao svoje filmove.

Kao što je Vittorio De Seta i sam priznao u nekoliko intervjua, bio je upoznat s de Martinovim istraživanjima kao i s poslijeratnim etnografskim filmovima. Premda ga se u talijanskoj filmskoj kritici često uspoređuje s redateljima de Martinove škole, Vittorio De Seta odbacivao je pripadnost tom dokumentarističkom pravcu. Vidljivo je da se De Setini dokumentarni filmovi u velikoj mjeri nadovezuju na de Martinova istraživanja o talijanskom jugu kao i na tadašnje debate o "južnom pitanju", ali stilski se potpuno razlikuju od etnografskih filmova. Tomu je djelomično razlog i činjenica da je De Seta svoje filmove

snimao sam i da nije surađivao s etnologom de Martinom, kao što je to bio slučaj s ostalim talijanskim dokumentaristima toga razdoblja. De Setini filmovi bave se južnjačkim zajednicama i kulturama i zasigurno imaju etnografski element u sebi, ali zbog toga ih nipošto ne možemo smatrati etnografskim filmovima. Znanstveni etnografski diskurs u njima je potpuno odsutan. De Setini filmovi, za razliku od većine etnografskih filmova iz toga razdoblja, imaju izvrsnu vizualnu tekstuру zahvaljujući odličnoj fotografiji i minuciozno elaboriranim kompozicijama kadrova.

### **3. Idilični talijanski jug u dokumentarnim filmovima Vittoria De Sete**

Vittorio De Seta započeo je karijeru 1954. filmom *Uskrs na Siciliji*, snimljenim s Vitom Pandolfijem, stručnjakom za pučki teatar. Film prikazuje insceniranje Isusove smrti i uskrsnuća. Jedini komentar koji se pojavljuje u filmu dijelovi su iz Biblije. Cijela zajednica je uključena u uličnu predstavu koja nalikuje ritualu. Prikaz muke Isusove podsjeća na film Pozzi-Bellinija, *Pjev usidjelica (Il pianto delle zitelle, 1936)*.<sup>7</sup> Cuisenier (2001: 55–76)<sup>8</sup> smatra da je ova vrsta vjerskoga teatra savršen primjer

opisuje kao "de Martinove filmove", ponajprije zbog tematskog podudaranja s njegovim istraživanjima i zbog toga što su svi filmovi "škole" nastali u južnim pokrajinama, na mjestima gdje je de Martin istraživao magijske fenomene. Usp. Sciannameo, 2006; Carpitella, 1981; Gallini, 1981.

**7** Ovaj film Giacoma Pozzi-Bellinija jedan je od prvih etnografskih dokumentarnih filmova u Italiji. Snimljen je u svetištu Santuario della Trinità u Valle Pietra, na granici između Laciјa i Abruzza. Naslov dolazi iz završne pjesme mladih djevojaka u svetištu prve nedjelje nakon Duhova. Procesija, kao i u De Setinu filmu, nalikuje na kazališni komad u kojem sudjeluje cijela zajednica, a završni dio hodočašća odvija se dan nakon cijelodnevne molitve i procesije hodočasnika. Pjevom djevica na ulazu u špilju u kojoj

se nalazi oltar završava hodočašće. U zbor odabране djevojke u bijelim haljinama pjevaju svaka po jedan dio iz Isusove pasije, a zbor im odgovara. Tri djevojke uz pjesmu glume i nose simbole koji dočaravaju Isusovu muku. Struktura i teatralnost izvedbe neodoljivo podsjećaju na grčku tragediju.

**8** Jean Cuisenier dijeli društva u tri skupine: ona gdje ne postoji pisana tradicija, ona gdje usmena i pismena tradicija koegzistiraju i ona gdje je pisana tradicija dominantna. On smatra da je usmena tradicija važna za očuvanje tradicije i nacionalnog identiteta kao npr. na Balkanu gdje junačke pjesme još uvijek žive, a ljudi koji ih recitiraju uče posebne tehnike predstavljanja tema ovisno o publici i prigodi kojima prilagođavaju sadržaj.



Prizor iz filma  
*Zaboravljeni*  
(*I dimenticati*,  
1959)

prenošenja tradicije u društвima gdje koegzistiraju usmena i pisana kultura. Budуći da je većina populacije na talijanskom jugu bila nепismena, pučki teatar bio je jedini način da se sačuvaju i prenesu vrijednosni sustavi zajednica, koje su najvećim dijelom propisivale vjerske institucije. "Narodni običaji vezani za godišnja doba sastoje se od niza faza koje se ponavljaju iz godine u godinu u sličnim ciklusima koje regulira kružni slijed." (ibid., 88) Vremenska razdoblja podijeljena su u skladu s prirodnim ritmom. To se može vidjeti na primjeru ribara, čestih protagonisti u tradiciji etnografskoga dokumentarnoga filma. U De Setinu filmu *Sezona sabljarki* vide se sve pripreme koje ribari obavljaju prije odlaska na more; krpaju mreže, pripremaju brodove ili čekaju da im žene donesu rešetkaste kutije za ribe. Odlazak na more postaje događaj u kojem sudjeluje cijela za-

jednica. Ribarenje nije pojedinačna aktivnost, nego nalikuje dobro uvježbanom obredu u kojem svaki član zna svoju ulogu.

Prilagodba svakodnevnoga života ritmu prirode način je da se ljudsko vrijeme uskladi s kozmičkim vremenom, što se najbolje vidi u filmu *Zaboravljeni*, gdje se "zajednica ponovno rađa kada ovladava životnom snagom iz zemlje".<sup>9</sup> Posjeduјući drvo koje je prethodno bilo posjećeno, a zatim ponovno podignuto da bi se na njega moglo uspeti, čovjek nanovo uspostavlja vezu s prirodom. Kako je čovjekov život sastavljen od stalnih promjena koje unoсе nered u standardni poredak, čovjek se koristi simboličkim sredstvima kao što su religija, magija i obredi kako bi ponovno uspostavio poznati kozmički poredak. Van Gennep (1981) životni ciklus tumači kao neprekidnu seriju "obreda prijelaza" koji pomažu članovima za-

ETAMI BORJAN:  
DOKUMENTA-  
RISTIČKI OPUS  
VITTORIA DE  
SETE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**9** Citat glasa komentara u De Setinom filmu *Zaboravljeni*.



Čovjek s Arana  
(*The Man of Aran*, Robert J. Flaherty, 1934)

jednice da prijeđu iz jednoga stadija u drugi. Obredi prijelaza nisu samo formalne vjerske ceremonije nego i svakodnevne navike povezane s godišnjim dobima, putem kojih čovjek zajedno s prirodom prelazi iz jedne faze u drugu. Pripremajući se za nove sezonske aktivnosti, čovjek odlazi u potragu za redom u prirodi, ali i u društvu i kulturi, koji pak ovise o prirodnim vremenskim ciklusima. Stoga je ritam dnevnih aktivnosti bitan za očuvanje ravnoteže u pojedinim društvima.

Struktura De Setinih filmova savršeno dočarava taj prirodni red i ritam. Njegovi filmovi uvijek pričaju istu priču i slijede istu narativnu strukturu – prirodni vremenski ciklus: počinju ujutro i završavaju sa zalaskom sunca. Rad zajednice diktira ritam filmova: mirna noć slijedi nakon napornog dana, dan je prepun zahтjevnih poslova poslije kojih slijede kontemplativni trenuci, čekanje ili odmor. Dan kao jedinica vremenskoga trajanja radnje u filmu često se koristio u dokumentarnim filmovima Buñuela (*Zemља bez kruha / Las Hurdes [Tierra*

*sin Pan]*, 1932), Waltera Ruttmanna (*Berlin, simfonija velegrada / Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), Dzige Vertova (*Čovjek s filmskom kamerom / Человек с киноаппаратом*, 1929) i drugih. Dan kao jedinica trajanja filmske naracije savršeno odgovara narativnoj filmskoj logici zbog čega je smanjena potreba za dodatnim komentarom vanjskoga pripovjedača, što djelomično objašnjava tišinu u De Setinim filmovima. Kod montaže De Seta prilagođava ritam filma aktivnostima koje snima. Strpljenje pri snimanju lova na sabljarku ili žetvu dokaz je distanciranog dokumentarističkoga pristupa stvarnosti koju redatelj nastoji što manje modificirati. Njegov je cilj pokazati publici značenje što ga svaka od aktivnosti ima za pojedinu zajednicu jer upravo te aktivnosti održavaju ruralne zajednice na životu. On ne pokušava publici dati samo poetsku i kontemplativnu viziju stvarnosti prepunu patosa. Ne zaustavlja se da bi razmišljao o brutalnosti ubijanja sabljarke, jer je taj čin za njega, kao i za protagonistе njegovih filmova, prirodan i običan događaj.

De Setina metoda snimanja djelomično nalikuje Zavattinijevoj: cilj je prilagoditi način snimanja spontanom prikazu. De Seta je mislio da može snimati događaje onako kako se prirodno odvijaju, a da pritom ne utječe na stvarnost. Stoga je pokušavao prikriti prisutnost kamere. Svi De Setini filmovi nastali su na temelju prethodno razrađene ideje, ali bez razrađenog scenarija, jer je on smatrao da se film stvara u kontaktu sa snimanim subjektima.

*Kod snimanja filmova nastojao sam tehničke aspekte podrediti autentičnosti i spontanosti. Kako sam usavršavao tehniku, sve sam manje utjecao na zbilju, a sve više sam nastojao slijediti prirodni tok odvijanja radnje, pokušavajući što više prikriti prisutnost kamere. Kada sam trebao snimiti ribare kako spavaju, čekao sam da stvarno zaspun. Kad sam htio snimiti žetvu, rekao sam že-teocima da nastave s poslom kao da se ništa ne događa. Nisam očekivao da poziraju kako bih bolje iskoristio svjetlo ili dobio bolji kadar. Da sam to učinio, žrtvovao bih prirodnost i istinitost zbog tehničkih zahtjeva.*

(De Seta, 1956: 60–61)

Naivno bi bilo pomisliti da su De Setini filmovi zaista toliko "realistični" koliko je on tvrdio. Premda se maksimalno trudio da svojom prisutnošću ne poremeti redoslijed događaja koje je snimao i da postane nevidljiv i pasivan promatrač zbilje, njegova prisutnost na filmu itekako je vidljiva. Očigledno je da je većina subjekata prethodno pripremljena i da je redatelj pozorno radio na kompoziciji kadra. Pomno razrađena fotografija i često korištena paralelna montaža samo naglašavaju redateljevu sklonost dramatizaciji, ali i insceniranju događaja i trenutaka iz života snimanih subjekata. Njegovi filmovi pripadaju klasičnom dokumentarnom filmu u kojem prevladava realistična estetika, ali se istodobno koriste dramatizacija i insceniranje događaja, metode tipične zaigrane filmove. Realistična je estetika najveću važnost u stvaranju značenja

pridavala montaži kao završnom procesu. De Seta je najčešće koristio paralelnu montažu. Naizmjeničnim prikazivanjem različitih događaja tijekom dana "stvara se privid druge vrste promjene, vječne, gotovo ritualne u kojoj ritam nalikuje obredu". (Farassino, 1995: 75) De Seta je tako, kao zagovaratelj realistične estetike, kombinirao dokumentaristički i poetski pristup stvarnosti pa je atmosfera u svim njegovim filmovima lirska, kadrovi prirode odaju dojam idiličnog raja, a trenuci rada prikazani su na dramatičan način. Kao što je Brian Winston primijetio, najveći Flahertyjev doprinos svjetskoj kinematografiji je primjer "kako od (navodno) promatranoj materijala izgraditi tekst sa svim karakteristikama fikcije". (Winston, 2006: 102) Na identičan način De Seta gradi narativnu strukturu svojih filmova poštujući klasični model naracije, postupno stvarajući napetost i gradeći klimaks kombinirajući scene ne nužno onim redoslijedom kojim su se dogodile.

Neutralnost, realističnost i objektivnost redatelja – mitovi klasičnog dokumentarizma – naglašeni su odsutnošću filmske glazbe i dijaloga: likovi malo govore, svi rade u tišini, miruju ili čekaju. Čak su i dijalozi gotovo odsutni u filmu i pojavljuju se tek u trenucima kad je komunikacija nužna za posao koji snimani subjekti obavljaju. U filmu *Sezona sabljarki* stalno čujemo kako ribari viču: jedan od njih promatra otvoreno more pokušavajući ugledati sabljarku, dok drugi slijede njegove upute i usmjeravaju brod. Uzvicima potiču jedni druge. Realistični i katkad brutalno snažni kadrovi ubijanja sabljarki u filmovima *Sezona sabljarki* i *Morski seljaci*, kao metafora čovjekove vječne borbe s prirodom, podsjećaju na Flahertyjev dokumentarni film *Čovjek s Aranom* (*The Man of Aran*, 1934). De Setini su filmovi često bili opisivani kao nijemi filmovi, što nije posve točno. To jesu filmovi u kojima se minimalno koriste dijalozi i filmska glazba, ali nisu nijemi, jer je redatelj preferirao korištenje prirodnih zvukova kao što su uzvici, naređenja, riječi ohrabrenja koje likovi međusobno izmjenjuju, a koji su

ETAMI BORJAN:  
DOKUMENTA-  
RISTIČKI OPUS  
VITTORIA DE  
SETE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

im nužni pri obavljanju poslova. To se najbolje vidi u filmovima snimljenima na Sardiniji: *Pastiri iz Orgosola i Jedan dan u Barbagi*, gdje je zvučna kulisa u potpunosti sačinjena od prirodnih zvukova: pucketanja grančica, sagorijevanja vatre, glasanja ovaca. De Seta je uvijek nastojao sinkrono snimati zvuk i zabilježiti tradicionalne pjesme koje su seljaci pjevali tijekom obavljanja svakodnevnih poslova, no, nažalost, malo je toga ostalo u završnoj verziji njegovih filmova.

Struktura De Setinih filmova temelji se na ritmu koji diktira zvučna kulisa. Riječi i pjesme nisu bitne zbog značenja, nego zbog muzikalnosti i ritma, a glasovi ribara koji viču dok traže sabljarku ne razlikuju se od ritma bušilice u rudnicima iz filma *Rudnik sumpora*. Odsutnost dijaloga i komunikacije u njegovim filmovima poprima simboličku dimenziju: ona naglašava egzotičnost i mističnost juga kao nepoznate oblasti. U jednom intervjuu iz 1965. De Seta je rekao:

*Svi moji dokumentarni filmovi su nijemi. Izgleda kao da u njima nema neke logične niti, pa ipak ja sam uvijek nešto htio kazati. Isto vrijedi i za dugometražne filme. Činjenica da moje ideje nisu uvijek jasne plaši me, ali ponekad me i tjesi jer ja uvijek kažem da ne bi imalo smisla snimati filme kad bi sve uvijek bilo tako intelektualno jasno (...). Čovjek mora nešto i otkrivati na tom putu, zar ne?*

(Lombardi Satriani, 1995: 113–114)

U De Setinim dokumentarcima južna kultura prikazana je kao tiha i daleka kultura koju je nemoguće razumjeti. Tišina koja prevladava u filmovima dodatno naglašava redateljevu distanciranost od snimane zbilje koja se

može protumačiti na dva načina: redatelj kao izvanjski promatrač nije u stanju prodrijeti u južnu kulturu i ne može uspostaviti komunikaciju s protagonistima ili redatelj naglašavajući svoju poziciju pasivnog promatrača prikazuje talijanski jug onako kako ga se percipira u talijanskoj kulturi: kao kulturu koja je nijema jer je zaostala, inferiorna i nema što reći i pokazati. No, upravo pomoću zvučne kulise De Seta se poigrava sa stereotipima o talijanskome jugu, dokazujući da ih se ni on nije uspio oslobođiti, ali ih je barem uspio osvijestiti. Koliko god je De Seta veličao talijanski jug prikazujući ga kroz lirske slike i romantične pejzaže, koliko god je uzdignuo jug prikazavši ga kao prelijepo mjesto naseljeno dragim i poniznim ljudima, ipak je i on podlegao romantičarskom diskursu<sup>10</sup> onih koji su jug vidjeli kao idiličan kraj i zanimljivo mjesto za avanturističko putovanje. Tišina u De Setinim filmovima može se protumačiti kao svojevrsno priznanje osobnog poraza, kao i poraza dominantne talijanske kulture koja nije bila u stanju razumjeti drugaćiju civilizaciju. Barbagia, Orgosolo, Sicilija samo su neki od toponima koji su, unatoč autorovu naporu, ostali izvan imaginarne mape Italije.

De Seta je iznimno vješt u kompoziciji kadra, što je još jedan pokazatelj Flahertyjeva utjecaja. Talijanska filmska kritika često je naglašavala njegovo strpljenje kod snimanja svakodnevnih poslova i inzistiranje na dugim kadrovima pejzaža. Struktura njegovih filmova, osobito *Kočarice*, neizbjježno podsjeća na Flahertyjeve dokumentarce. De Seta je zasigurno od njega posudio načelo da priča proizlazi iz ljudskih života, a ne iz pojedinačnih djela, i da naracija mora biti u skladu s ljudskim duhom, jer fabula nije neophodna sastavnica filma. Svjesni činjenice da je svaka naracija interpretacija stvarnosti, Flaherty i De Seta izgradili su

**10** Romantičarski pogled na južne talijanske pokrajine kao idilična mjesta prelijepog krajolika, ugodne klime i arhaične kulture prisutan je u svjetskoj književnosti od 19. stoljeća, ponajprije

zahvaljujući putopiscima iz sjevernoeropskih država koji su talijanski jug vidjeli kao egzotični dio Europe ugodan za putovanje i odmor, ali istodobno prehistorijski i neciviliziran. Usp. Moe, 2002.



*Banditi u  
Orgosolu*

svoje filmske jezike upravo na snazi slika. Tijek slika stvara muzikalnost i poeziju koja slavi život i nepatvorenju i čistu egzistenciju, a lirskopoetsko ozračje prevladava u filmovima obaju redatelja.

Osim sugestivnih i vizualno elaboriranih kadrova, De Seta se u svom pristupu zbilji i subjektima oslanjao na Griersonovu tradiciju umjetničkoga dokumentarnoga filma. I on je, kao i Grierson, vjerovao da je dužnost dokumentarista da promatra i vjerno zabilježi stvarnost, a da pritom kamera bude gotovo nevidljiva. Takav pristup snimanim subjektima lišen je bilo kakvih dvojbi oko etičnosti, kako redateljeve uloge tako i samog prikaza. De Seta je, baš kao i njegov uzor Robert Flaherty, potpuno zanemarivao moguće posljedice koje proces snimanja filma može imati za subjekte. Pitanja privatnosti, vjerodostojnog prikazivanja subjekta, kolaborativnog stvaranja filmskog iskaza, eventualno neslaganje subjekata s redateljevim prikazom njihove zajednice, utjecaj koji prvi kontakt s filmom može imati na ruralno stanovništvo – aktualni su problemi u postkolonijalnom etnografskome filmu, koji su pak posve odsutni u De Setinim filmovima. Etičnost i moralna odgovornost redatelja nisu dovodenici u pitanje u Griersonovim,

Flahertyjevim i De Setinim filmovima. Te je redatelje više zanimala sama struktura filma, a snaga njihovih filmova je u dramatičnom, ponekad i patetičnom pristupu zbilji i likovima.

Vittorio De Seta naglašavao je da kao marksist osjeća moralnu odgovornost prema južnome stanovništvu, no taj osjećaj društvene odgovornosti nije se odrazio na njegov filmski jezik. Snimani subjekti prikazani su kao metafore herojske čovjekove borbe s prirodom: oni su žrtve prirode, ali i talijanskoga društva. Njegov distancirani, vojeristički i gotovo fotoreporterski pristup snimanim subjektima, koji nikada ne sudjeluju u stvaranju filmskog izričaja, potpuno je u suprotnosti s proklamiranim osjećajem društvene odgovornosti. U nijednom od dokumentarnih filmova snimljenih 1950-ih De Seta ne postavlja etička pitanja vezana za eksploraciju snimanih subjekata. Pravo redatelja da snima subjekte "druge" kulture neupitno je te su, stoga, i pitanja moralne odgovornosti i etičnosti potpuno odsutna. De Seta romantična vizija talijanskoga juga u sprezi je s mističnom i magičnom vizijom dokumentarista "De Martinove škole dokumentarnog etnografskog filma". Viktimizacija subjekata, prisutna u svim filmovima, ne ostavlja prostora za društveno angažirani dokumen-

ETAMI BORJAN:  
DOKUMENTA-  
RISTIČKI OPUS  
VITTORIA DE  
SETE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Rudnik  
sumpora  
(Surfarara,  
1955)

tarni film u tom razdoblju. Cilj svih dokumentarnih filmova u poslijeratnome razdoblju, a osobito De Setinih, bio je da izazovu empatiju i sažaljenje prema siromašnim, nazadnim i praznovjernim južnjacima. Nažalost, svi prije spomenuti dokumentarni filmovi, iako često nesvesno i nemamjerno, potvrđuju stereotipe o jugu prisutne u talijanskoj književnosti, povijesti i masovnim medijima. Poetsko-mistični prikazi južnih zajednica ne ostavljaju prostora za istinsku analizu prilika na jugu, pa stoga kod gledatelja ni ne potiču potrebu za reakcijom i promjenom. Premda De Setini dokumentarni filmovi prikazuju naličje svakodnevnog života u poslijeratnoj Italiji udaljavajući se tako od produkcije glavne struje, u njima nedostaje političkog angažmana. Oni imaju etnografsku vrijednost kao dokumenti o poslijeratnim kulturnama na talijanskome jugu, ali bilo bi nepošteno i prejednostavno ograničiti interpretaciju samo u tom smjeru.

Danas, kad je većina prikazanih obreda i ceremonija nestala, De Setini filmovi vrijedan su dokument za očuvanje kulturne baštine jednog naroda. Upravo je to dokazao i sam redatelj kad se nakon dvadeset godina odlučio vratiti na Siciliju i u Kalabriju kako bi kamerom ovjekovječio promjene koje su se dogo-

dile u selima. Tako su nastala dva televizijska filma: *Povratak na Siciliju* (*La Sicilia rivisitata*, 1980) i *U Kalabriji* (*In Calabria*, 1993). Upravo su ta dva filma najzanimljivija ostvarenja, jer uspoređuju stanje na lokacijama na kojima je De Seta snimao filmove 1950-ih sa stanjem tridesetak godina kasnije. Dok je u filmovima iz 1950-ih De Seta dao oduška pjesničkoj strani svoje osobnosti, dvadeset godina kasnije pokazao je posve drugačiji stav prema južnoj kulturi: gnjev, očaj, bijes i neizmjernu tugu zbog gubitka jedne civilizacije i kulture, ali i zbog nepovratnog čovjekova gubitka kontakta s prirodom. Dok njegovi poslijeratni dokumentarni filmovi obiluju idiličnim kadrovima pitoresknog južnoga pejzaža, a južnjaci su prikazani kao ljudi koji žive u skladu s prirodom bez obzira na teške uvjete, dvadeset godina kasnije De Setina vizija talijanskoga juga je potpuno drugačija: pitoreskni krajolici zamijenjeni su kadrovima dizalica, bušilica i gradilišta na otvorenome. Uspoređujući kadrove ranijih filmova s tadašnjim stanjem na jugu, De Seta izaziva osjećaj nelagode i dezorientiranosti kod gledatelja koji teško mogu prepoznati mjesta iz poslijeratnih dokumentarnih filmova. Isti osjećaj javlja se i kod novih generacija kojima je prikazao kadrove iz filma *Sezona sabljarki*. Redatelj je

pozorno snimio čuđenje i neugodu na licima sinova, kćeri i unuka protagonista iz 1950-ih, dokazujući koliko su njegovi poslijeratni filmovi važni u procesu očuvanja kulturnoga blaga i nacionalnog identiteta, kao i prenošenja davnog nestalog znanja. Skromne barke siromašnih sicilijanskih ribara iz filma *Sezona sabljarki* zamijenjene su motoriziranim i opremljenim brodicama, idilični pejzaži iz filma *Vatreni otoci* nestali su pod naletom građevinskih projekata, autentična mediteranska priroda uništena je, veliki dio ruralnoga stanovništva emigrirao je, rudnici sumpora iz filma *Rudnik sumpora* napušteni su. Na prvi se pogled čini da su južne talijanske pokrajine na putu industrijalizacije, ali redatelj prikazuje i drugu stranu: nezaposljenost, kriminal, emigraciju i ostale pojave vezane za društva u tranziciji, u kojima industrijski napredak nije popraćen društvenim boljtkom.

Prikazivanje prethodno snimljenoga materijala potomcima snimanih subjekata prigodno je za redatelja da se kritički i analitički osvrne na svoje ranije stvaralaštvo te otvara prostor autorefleksivnom dokumentarizmu.<sup>11</sup> *Povratak na Siciliju* također se stilski razlikuje od poslijeratnih dokumentarnih filmova. Stilska promjena uvjetovana je televizijskim formatom, ali je istodobno i rezultat redateljeva preispitivanja vlastite pozicije naspram snimanih subjekata te promišljanja o vlastitim filmovima snimljenima dvadeset godina ranije. Božji glas sveznajućeg pripovjedača iz 1950-ih zamijenio je utjelovljen iskaz snimanih subjekata koji ko-

mentiraju i uspoređuju društvene prilike na jugu 1980-ih s onima od prije tridesetak godina. *Povratak na Siciliju* i *U Kalabriji* refleksivniji su i društveno angažiraniji filmski uratci od poslijeratnih, što je ujedno dokaz autorove zrelosti. U njima je jasno iskazana osuda društvene situacije na jugu, stav talijanske javnosti prema „južnome pitanju“, tuga zbog izumrle južnjačke kulture i bijes zbog ravnodušnosti političkih struktura na vlasti.

Poslijeratni dokumentaristički opus Vittoria De Sete važan je u kontekstu talijanskoga dokumentarnog i etnografskoga filma. Njegovi filmovi iz 1950-ih nadovezuju se na talijanski filmski neorealizam nadopunjajući praznine u neorealističkoj poetici i nudeći talijanskoj publici drugačiju sliku nacije koja se, koliko god se to moglo činiti ironičnim, nije mogla prepoznati i identificirati s južnjačkim vidovima egzistencije. Subjekti u De Setinim dokumentarnim filmovima su zaboravljeni, skromni ljudi koji još uvijek žive u svojevrsnom idiličnom raju. De Setini dokumentarci otkrivaju novu, skrivenu i zaboravljenu stvarnost one iste zemlje čije su industrijske, društvene i ekonomске promjene u velikim gradovima zaokupljale pažnju neorealista. Premda De Setini filmovi nemaju političkih ni ideoloških ambicija, u njima je kritika društva implicitna, a činjenica da su mu filmovi još uvijek malo poznati u Italiji, pokazuje manjak interesa njegovih sunarodnjaka za drugu Italiju koja je živjela daleko od očiju javnosti i u koju nisu stigli ekonomski procvat i moderni trendovi.

ETAMI BORJAN:  
DOKUMENTA-  
RISTIČKI OPUS  
VITTORIA DE  
SETE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**11** Na sličan korak odlučio se i najistaknutiji redatelj „De Martinove škole“ Gianfranco Mingozzi kada je 1977. i 1982. odlučio posjetiti mjesta na kojima je dvadeset godina ranije snimio film *Tarantizam* (*La taranta*, 1961). Pronašao je iste protagoniste i intervjuirao ih kako bi saznao prakticira li se tarantizam još uvijek i koliko se obred promjenio. Susret s protagonisticom filma *Tarantizam* bio je iznimno težak, jer ona, dvadeset godina nakon

snimanja filma, nije željela govoriti o tarantizmu pred kamerama unatoč inzistiranju redatelja. Svjedočanstva o ponovnom susretu s protagonistima filma *Tarantizam* nalaze se na nemontiranim snimkama razgovora talijanskog antropologa prof. Antonia Marazzija sa Sveučilišta u Padovi, s Mingozzijem, koje mi je prof. Marazzi ljubazno ustupio na korištenje.

## LITERATURA

- Argentieri, Mino; Turchini, Angelo**, 1984, *Cinema e vita contadina: Il mondo degli ultimi di Gian Butturini*, Bari: Dedalo
- Barese, Cesare**, 1990, "L'autore e la realtà – intervista con Vittorio De Seta", *Cinecritica*, br. 16–17, str. 7–16.
- Bernagozzi, Giampaolo**, 1979, *Il cinema corto: il documentario nella vita italiana degli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Firenca: La casa Usher
- Bertozzi, Marco (ur.)**, 2003, *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino: Lindau
- Bertozzi, Marco**, 2008, *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia: Marsilio
- Bevilacqua, Piero**, 1972, *Critica dell'ideologia meridionalistica*, Padova: Marsilio Editori
- Cardullo, Bert**, 2008, *Cinematic Illusions: Realism, Subjectivity, and the Avant-Garde*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing
- Carpitella, Diego**, 1981, "Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni", *La ricerca folklorica*, br.3, str. 5–23.
- Cingari, Gaetano; Fedele, Santi (ur.)**, 1992, *Il socialismo nel Mezzogiorno d'Italia, 1892–1926*, Rim / Bari: Laterza
- Cuisenier, Jean**, 2001, *Manuale di tradizioni popolari*, Rim: Meltemi
- D'Amico, Masolino**, 2008, *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano: Il Saggiatore
- De Martino, Ernesto**, 1952, "Realismo e folklore nel cinema italiano", *Filmcritica*, br. 19, str. 183–185.
- De Seta, Vittorio**, 1956, "La mafia e i contadini", *Cinemanova*, br. 95, u: Fofi, Goffredo; Volpi, Gianni, 1999, *Vittorio De Seta, il mondo perduto*, Torino: Lindau, str. 59–61.
- De Seta, Vittorio**, 1960, "Pastori e banditi contro le convenzioni dell'industria", *Cinema '60*, br. 4, str. 17–24.
- De Seta, Vittorio**, 1962, "Come ho realizzato Banditi a Orgosolo", *Filmcritica*, br. 119, str. 157–159.
- De Seta, Vittorio**, 1969, "L'influsso di Jung e il materialismo storico", *Cinemanova*, br. 200, str. 294–297.
- Farassino, Alberto**, 1995, "De Seta: The 'Grand Form' of the Documentary", u: Rais, Alessandro (ur.), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Catania: Giuseppe Maimone editore, str. 74–84.
- Fofi, Goffredo; Volpi, Gianni**, 1999, *Vittorio De Seta, il mondo perduto*, Torino: Lindau
- Gallini, Clara**, 1981, "Il documentario etnografico 'demartiniano'", *La ricerca folklorica*, br. 3, str. 23–33.
- Gazzano, Marco Maria**, 1995, "Archaic Thought and the Transmission of Knowledge", u: Rais, Alessandro (ur.), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Catania: Giuseppe Maimone editore, str. 153–167.
- Guidi, Gabriella**, 1962, "Vittorio De Seta, autore introverso", *Rivista del cinematografo*, br. 4–5, str. 134–135.
- Iaccio, Pasquale**, 2002, *Il mezzogiorno tra cinema e storia*, Napoli: Liguori
- Lombardi Satriani, Luigi M.**, 1995, "La pazienza di Vittorio De Seta", u: Rais, Alessandro (ur.), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Catania: Giuseppe Maimone editore, str. 99–114.
- Marino, Camillo (ur.)**, 1966, *Collana cinematografica – L'eredità del neorealismo*, Atripalda: Mephite
- Moe, Nelson**, 2002, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press
- Petrusewicz, Marta; Schneider, Jane; Schneider, Peter (ur.)**, 2009, *I Sud, conoscere, capire, cambiare*, Bologna: il Mulino
- Rais, Alessandro (ur.)**, 1995, *Il cinema di Vittorio De Seta*, Catania: Giuseppe Maimone editore
- Rasmussen, Bjorn**, 1961, "Dialogo con Vittorio De Seta", *Cineforum*, br. 7–9, str. 471–473.
- Scarfò, Giovanni**, 2001, *Cinema e Mezzogiorno*, Cosenza: Periferia
- Schneider, Jane (ur.)**, 1998, *Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country*, Oxford / New York: Berg
- Sciannameo, Gianluca**, 2006, *Nelle Indie di quaggiù: Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari: Palomar
- Tiso, Ciriaco**, 1969, "Conversazione con Vittorio De Seta", *Filmcritica*, br. 202, str. 387–391.
- Van Gennep, Arnold**, 1981, *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri
- Winston, Brian**, 2006, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London: British Film Institute
- Zavattini, Cesare**, 2002, *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Milano: Bompiani

UDK: 791.32.072.2-051KRACAUER, S.

Janica Tomić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

## Filmologija Siegfrieda Kracauera

**SAŽETAK:** Filmska teorija Siegfrieda Kracauera – čija je recepcija tradicionalno definirana djelima *Priroda filma* (Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, 1960) i *Od Caligarija do Hitlera* (From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, 1947) – u radu se prikazuje i u svjetlu drugih, posebno tzv. weimarskih radova, kao i recentnih preispisivanja iste na sjecištima filmologije, sociologije, filozofije itd. Usporediva s tekstovima Waltera Benjamina, Kracauerova su promišljanja širokog spektra kulturnih artefakata kao “površinskih fenomena”, “masovnih ornamenata” ili socijalnih “hijeroglifa” revalorizirana kao pionirski pokušaj širenja čiste teorije filma (*film theory*) na filmologiju (*cinema theory*), gdje se film otkriva kao proizvod moderniteta, put u njegovo nesvesno, kao i nositelj utopijskih projekcija. Kao što je sugerirano još u čitanjima Ante Peterlića, film za Kracauera nudi i model mišljenja, predložen u njegovim radovima o historiografiji i drugima kao korektiv metodologija društveno-humanističkih znanosti, odnosno ključan za razumijevanje same Kracauerove metode.

**KLJUČNE RIJEČI:** Siegfried Kracauer, *Od Caligarija do Hitlera*, *Priroda filma*, *Masovni ornament*, weimarski eseji, teorija filma, realizam, fotografičnost, Walter Benjamin, Theodor Adorno

*Beyond the archaeological interest, the historical significance of [writings on cinema from earlier periods] emerges from their oblique relation to the development of cinema (...) For writings of a more theoretical, speculative, and polemical nature tend to do more than merely explicate and ratify the logic of institutional development; they also*

*give us a sense of the diverse and diverging possibilities once associated with the new medium, of roads not taken, of virtual histories that may hibernate into the present.*

(Hansen, 1993: 442)

### 1. Uvod

*Should the spirit by chance return at some point, it soon takes its leave in order to let itself be cranked away in various guises in a movie theater. It squats as a fake Chinaman in a fake opium den, transforms itself into a trained dog that performs ludicrously clever tricks to please a film diva (...) And once the images begin to emerge one after another, there is nothing left in the world beside their evanescence.*

(O dosadi, 1924, u: Kracauer, 1995b: 332)

Često istican među Kracauerovim tekstovima, “O dosadi” je jedan od feljtona prvoobjavljenih u novinama *Frankfurter Zeitung*, a kasnije sabranih u *Masovnom ornamentu* (*Das Ornament der Masse*, 1963), zborniku rada va Kracauerove tzv. rane ili weimarske faze. Osebujnim stilom Kracauerova novinarstva, eseji tumači dosadu kao nedostignut ideal u modernom okružju distrakcije, predstavljen kroz malu alegoriju susreta s neprijateljima dosade: od reklama ili svjetala metropolisa, do radija koji prijeti privatnosti građanina kada se želi povući u sebe u kavani, i konačno filma kao vizualnog elementa te lavine podražaja (Kracauer, 1995b: 333).<sup>1</sup> Ocrtavajući implikacije

<sup>1</sup> Benjamin na primjer opisuje Kracauerove tekstove weimarskog razdoblja kao “najoštriju satiru –

daleko odmaklu od uobičajenog humora političkih publikacija”. (Benjamin, 1999: 308) U ovom tekstu,

simptomatično modernog stanja "permanente receptivnosti" (ibid.: 332), Kracaueru svojstvena personifikacija artefakata masovne kulture poprima končetističke kvalitete dok daje upute za postizanje dosade ili opisuje alternativni ishod realiziranom metaforom reifikacije: "Za pretpostaviti je da netko kome nikada ne bi bilo dosadno zapravo ne bi uopće bio prisutan pa bi stoga bio samo još jedan objekt dosade (...) Palio bi se i gasio na vrhovima krovova ili motao kao filmska vrpca" (ibid.: 334).

Esej "O dosadi" objavljen je i u zborniku *The Everyday Life Reader* (Highmore, 2002) kao rijedak primjer uključivanja Kracauerovih djela u korpus angloameričkih kulturnih studija. Za razliku od Waltera Benjamina, dugogodišnjeg intelektualnog suputnika s čijim je vrlo afirmiranim opusom Kracauerov usporediv, rastući interes za Kracauerove rane radeve (ibid.: 2002: 302), a samim time i vraćanje Kracauera u vidno polje suvremene teorije, trebao je proizaći iz drugih područja.<sup>2</sup> Na tragu pionirskih socioloških studija, filmska teorija je u prvoj redu bila mjesto promišljanja gdje se revalorizirao Kracauerov opus, prethodno poznat uglavnom po djelima *Priroda filma* (*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960) i *Od Caligarija do Hitlera* (*From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 1947) iz Kracauerove tzv. "zrele" ili američke faze. Nasuprot naivnom ontološkom realizmu i srodnim etiketama koje su se vezivale za američke radeve, novija čitanja njegove rane publicistike, beletristike i raznolikih teorijskih spisa otkrivaju drukčiji korpus, sličan Benjaminovu,

ali s još naglašenijim interesom za kinematske fenomene (poput gledateljskih navika prodavačica, arhitekture kinodvorana ili iščitanja simulakruma iz fotografija filmskih zvijezda u dnevnome tisku). Stoga ih takva proširena vizura otkriva kao npr. "jedan od prvih sustavnih pokušaja filmološke teorije" ili pak "preteće kulturnih studija" (Levin, 1995: 25), budući da je raniji Kracauer istodobno i autor tekstova o bestselerima, gradskim prostorima i šarolikim sociokulturnim fenomenima iz kojih je one filmološke teško izolirati.

Kracauer je, dakle, filmskoj teoriji postao ponovno interesantan iz različitih vizura. Osim kao dokument povijesti kinematografije, rani spisi inspirirali su i metodologijom ili, kako je to Adorno nazvao, pionirskim pogledom na film kao na "društvenu činjenicu" (Adorno, 1991: 167). S druge strane, Kracauer je kao "jedan od najsenzibilnijih bilježitelja metropolisa" (Frisby, 1988: 5) česta referenca studija moderniteta i u drugim disciplinama – u povratnoj sprezi i s recentnom filmologijom budući da, kao i kod Benjamina, film i fotografija zauzimaju privilegirano mjesto u Kracauerovim projekcijama moderniteta, neovisno o teorijskoj fazi. Slijedeći ta dva smjera teorijskoga interesa, ovo će čitanje započeti rekonstrukcijom tradicije tumačenja Kracauera, da bi u isticanim proturječjima ili problematičnim mjestima opusa, kao i novijim tumačenjima istih u filozofiji filma i drugdje, iščitalo aktualnost i slojevitost Kracauerova viđenja filma.

u parodiji žanra "savjeta čitatelju", daje upute za kritičko odbijanje distrakcija (o apstinencijskoj krizi nakon zatvaranja u kuću, kako odoljeti izlasku ili puštanju distrakcija kroz radio i sl.).

**2** Pa će se i češće pojavljivati u sličnim udžbeničkim pregledima novijega datuma; usp. poglavlj o Kracaueru u *Critical Theories of Mass Media* (Taylor i Harris, 2008). U valu revizionističkih

čitanja Kracauera je i Rodowick komentirao kako je "začuđujuće da je anglofonim čitateljima trebalo toliko dugo da prepoznuju intelektualno srodstvo Benjamina i Kracauera. Zanemarivanje Kracauerove studije o povijesti i općenito pogrešna tumačenja njegovih kasnih radova skandalozna su." (Rodowick, 2001: 142–143)



Siegfried  
Kracauer

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

## 2. "Neobični realist": povijest tumačenja Kracauerove teorije

"Tražim od filma da mi nešto otkrije", izjavljuje Luis Bunuel, koji i sam predstavlja jednog od vatrenih krčilaca puteva filma.

(Kracauer, 1971: 54)

Siegfried Kracauer spada u autore za koje vrijedi ona tužna izreka: njegova slava nije ništa do "zbroja pogrešaka" koje povezujemo s njegovim imenom. Pod imenom Kracauer našli bi fiktivnu "kartu krivih čitanja" Harolda Blooma sa svim mogućim kontradiktornim, ali i produktivnim tumačenjima i svim neproduktivnim nerazumijevanjima koja su im se našla na putu. Najistaknutiji među tumačima su neki teoretičari filma koji se svesrdno trude da kazne ime Kracauer jer je proizvelo nivnu apolođiju realizma, bez da su zapravo razumjeli filozofsku konstrukciju na kojoj se njegova fenomenologija filma temelji.

(Koch, 2000: 13)

Zaključak Gertrud Koch, citiran iz njene analize Kracauerova opusa, može zvučati kao tipično pretjerana revnost novog jurišnika među Kracauerovim tumačima. No čitatelju upoznatom s oštrinom kritike kod Adorna, Tudora i nekolicine drugih formativnih tekstova Kracauerove ranije reputacije argument će biti jasniji. Parafraze njena zaključka se zato sreću i u sklopu drugih, mahom suvremenih tekstova čiji je zajednički nazivnik propitivanje postaje Kracauerove recepcije koja je u pravilu bila utemeljena na istaknutim dijelovima Kracauerova opusa. Tekst Koch s revizijskim i drugim tekstovima o Kracaueru novijega je datuma, stoga dijeli impuls prema povezivanju različitih stvaralačkih faza, kao

i prema interdisciplinarnom pristupu koji takav prošireni fokus zahtijeva.<sup>3</sup> U tome se, dodaje Koch, postavlja potreba preispisivanja prije svega nekih općih mjesta Kracauerove filmologije, jer su u tom području locirani "dijelovi njegovog pozamašnog opusa koji je već kanoniziran, točnije, njegove analize filma, njegova povijest filma i njegova filmska teorija" (Koch, 2000: vii).

Najustrajnija je među takvim etiketama "koje zahtijevaju reviziju" (Levin, 1995: 3) ona realističke teorije filma, utemeljena na dva toma Kracauerove *Prirode filma*, objavljene u SAD-u 1960, koje nekadašnja iznimna popularnost slovi za glavni razlog "nerazmernog naglaska na Kracauerovoj produkciji iz egzila" (ibid.: 3). Naime, u različitim povijesnim pregledima filmskih teorija *Priroda filma* uživa status Kracauerova *opus magnum*, što ne čudi s obzirom na ambicije djela, posebno u kontrastu s fragmentarnim ranijim radovima:

Theory of Film uliva poštovanje i zbog formata, naročito ako se usporedi sa suparničkim delima. To je velika knjiga, koja se poziva na širu lepezu filmova, filmskih teoretičara i naučnika iz svih oblasti, a pisana je sa neusporedivim samopouzdanjem i zavidnom nemačkom ozbiljnošću.

(Andrew, 1980: 77)

Dušan Stojanović u *Filmskoj enciklopediji* spominje "ljevičarski orijentiranu njemačku fazu", ali "teoriju fotografičnosti filmskog medija" dalje u natuknici tretira kao reprezentativnu za Kracauerovu teorijsku produkciju u cjevlini (Stojanović, 1986a: 721), a slično je i s preglednim studijama većeg opsega poput *Glavnih filmskih teorija* Dudleya Andrewa i *Teorijama filma* Andrewa Tudora.<sup>4</sup>

**3** "Recepcija Kracauera, tamo gdje još postoji, na slabim je temeljima. Stanje otežava činjenica da mu je ime ispisano na raznoraznim topografskim kartama. Kracauer postoji ili kao teoretičar filma ili kao daleki

srodnik Frankfurtske škole, kao novinar ili filozof, kao eseist ili romanopisac." (Koch, 2000: 3)

**4** Tudorovo izrazito kritički nastrojeno poglavje o Kracaueru analizira samo *Prirodu filma*, dok je



Netrpeljivost  
(*Intolerance*,  
D. W. Griffith,  
1916)

Udžbenički je Kracauer stoga, uz Bazina, glavni predstavnik tabora realistične teorije filma, i to znatno problematičniji dio dvojca ponajprije zbog normativne poetike, odnosno "pretjerano strogog" i "krutog" sustava koji je predstavljen u dva toma *Prirode filma* (Stojanović, 1978: 35, 557).<sup>5</sup> "Varljivo je lako ukratko ocrtavati Kracauerova shvatanja, jer on stalno uteruje svoje osnovne misli u glavu čitaocu." (Andrew, 1980: 78) Andrewov je zaključak o *Prirodi filma* moguće potkrijepiti ni-

zom citata, tj. eksplisitnih određenja biti filma, počevši od podnaslova knjige – "Oslobađanje fizičke realnosti" – pa do niza manifestnih izjava o urođenim svojstvima fotografije i filma kao jedinim umjetnostima koje ostavljuju svoj "sirovi materijal više ili manje netaknutim" (Kracauer, 1971: 8–9): "Osnovna svojstva [medija] identična su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima opremljen isključivo za beleženje i obelodanjivanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on k njoj i teži." (Kracauer,

umjereniji Andrew, na tragu novijih čitanja, posegнуo i za Kracauerovom studijom o historiografiji, kako bi se uhvatio u koštac s najzahtjevnijim segmentima *Prirode filma* (o recepciji i svrsi filma).

**5** Isti se argument može naći i kod Tudora ili Andrewa ("Više nego bilo koja druga realistička teorija, ona se smjelo ističe kao iscrpna, brižljivo planirana i shematisovana rasprava."); usp. Andrew, 1980: 77), zajedno s usporedbom s Bazinovim induktivnjijim pristupom: "Odmah na početku potrebno je da kažemo kako nam Bazen izgleda nešto bliži, možda i zbog toga što nam njegova

sistematičnost izgleda manje upadljiva. On estetičkom realizmu više objašnjava svoj rad i zahvaljujući tome što ne donosi nategnute sudove, nikada i ne dolazi u opasnost da se 'zaplete', što je slučaj sa Kracauerom. (...) Kracauer ipak, i pored mogućih pogrešnih prepostavki ili nejasno izvedenih zaključaka, i pored nategnutog dokazivanja pokušava da oblikuje dosljedan estetski sistem. (...) Kracauer nam je, pre svega, otkrio neke krajnosti do kojih realistička estetika može da dovede. Ono što se u Bazenu naslućuje, u Kracauera je bolno jasno." (Tudor, 1979: 42–43)

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Prizor iz filma *Dnevnik seoskog župnika* (*Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson, 1951)

1971: 36) Iz toga se izvode i kategorije koje će zaživjeti kao Kracauerova definicija biti medija, odnosno njegovi "prirođeni afiniteti": fotografija i film dijele urođene sklonosti za prikaz "nepodešenog" (tj. nerežiranog), "nepredviđenog" (slučajnog), "beskonačnog" (kontinuma fizičke stvarnosti), "neodređenog" (fenomena privremeno ogoljenog od konvencionalnih značenja, tj. konteksta) i "toka života", kao sveobuhvatne i najapstraktnije među tim kategorijama (Kracauer, 1971: 69–85; usp. Peterlić, 2001: 184).<sup>6</sup>

Povijest fotografije i filma sagledavaju se tako kroz "dvije glavne težnje" (Kracauer, 1971: 38), realističke i formalističke ili, u notornom sinonimu toga binarizma, kroz pripadnost

Lumièrovom ili Mélièsovom smjeru povijesti filma. Potonji je, zamjenivši Lumièrovu "ne-nameštenu realnost nameštenom opsenom" i svakodnevne događaje izmišljenim zapletima, započeo povijesni niz "uobičiteljskih težnji" (ibid.: 40–43) kojih će nefilmsku prirodu Kracauer locirati u djelima njemačkog ekspresionizma, eksperimentalnome filmu, *Dnevniku seoskog župnika* (*Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson, 1951) i raznolikim filmskim primjerima, "izazivajući nas nebrojeno puta da ga pobijamo". (Andrew, 1980: 77) Pobjijati nije bilo teško, ne samo zbog problematičnosti projekta preskriptivne filmske poetike već i zbog često isticanih nedosljednosti i nejasnoća u određenju osnovnih pojmoveva i

**6** Domaće je čitateljstvo imalo sreću da je ove kategorije i općenito Kracauerove teze moglo upoznati kroz Peterlićeve *Osnove teorije filma* (prvo izdanje 1977), gdje iste funkcioniраju u dijalektičkom paru s formalističkim teorijama, kao njihova

protuteža u promišljajući biti filma. Iako Kracauerova teorija nije neposredna tema, Peterlićevi sporadični zaključci o Kracaueru u toj knjizi čine se jednakо aktualni i nakon niza novih čitanja Kracauera.



Berlin,  
simfonija  
velegrada  
(Berlin: Die  
Sinfonie der  
Grosstadt,  
Walter  
Ruttmann,  
1927)

poetskih načela – počevši od “otkrivanja” i “fizičke realnosti”:

*Moja knjiga razlikuje se od većine dela iz ove oblasti po tome što predstavlja materijalnu, a ne formalnu estetiku. Ona se bavi sadržinom. (...) Filmovi postaju značajni onda kada beleže i objelodanjuju fizičku realnost. Ali ta realnost sadrži u sebi mnoge pojave koje bi se jedva opazile kada ne bi postojala sposobnost pokretnih slika što ih stvara kamera da ih uhvate pod svoje okrilje.*

(Kracauer, 1971: 7)

“Otkrivanje” ili “oslobađanje” stvarnosti kao lajtmotiv *Prirode filma* podrazumijeva dostizanje “prave” ravnoteže između dvije spomenute težnje, realističke i formativne. Međutim, iako poanta knjige glasi da filmski

jezik treba prilagoditi sadržaju,<sup>7</sup> jasne upute izostaju. Kvalitativna procjena mnogobrojnih filmskih primjera i žanrova koja čini većinu studije slijedi mjerila koja Kracauer deducira iz temeljnoga stava o fotografičnosti medija metodom za koju će razni komentatori s pravom tvrditi da je neusustavljiva i nepredvidiva (usp. Caroll, 2003: 281–282). Ne postaje, kao kod Bazina, privilegirani filmski postupci, niti su nestiliziranost ili realističnost u nekom od drugih konvencionalnih značenja jamstva za uspjeh. Naprotiv, nije samo *Berlin, simfonija velegrada* (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927) pao na ispit u eksperimentalna apstrakcija već su i *cinéma vérité*, filmske reportaže i “dokumentarci bez umjetničkih vrijednosti” proglašeni neadekvatnim u naivno “neposredovanoj” reprodukciji zbilje, dakle bez prave doze “uobiče-

JANICA TOMIĆ:  
FILMOLOGIJA  
SIEGFRIEDA  
KRACAUERA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

7 “(...) a te dve težnje su dobro uravnotežene ako ove druge ne pokušavaju da nadvladaju prve, već se

neopozivo prepuštaju njegovom vodstvu”. (Kracauer, 1971: 47)

nja” – svojstvene isto tako često nepredvidivom odabiru “filmičnih filmova” (Kracauer, 1971: 46 i dalje), u rasponu od senzacionalističke melodrame i detektivskoga filma do neorealizma ili Dreyera.<sup>8</sup>

Proturječja između programatskih izjava o biti medija i njihovih oprimjerena u subjektivnim procjenama filmova, koje se uzdižu na razinu normativne poetike, Tudoru su dodata razlog za odbacivanjem Kracauerove misli – problematične već u polazištu kao primjer antiformalističke teorije (usp. Tudor, 1979: 43–50), no u drugim će se čitanjima baš ta mesta proglašavati najproduktivnijima. Andrew tako kao najzanimljivije dijelove *Prirode filma* ističe one proturječne u odnosu na jednostavnu realističku dogmu, bilo da ga ta proturječja upućuju na Kracauerovo promišljanje svrhe filma (Andrew, 1980: 81–82) ili da zaključuje sljedeće:

*Kracauerova teorija formalne kompozicije filma čini najbolji odjeljak knjige, jer logički sledi početna razmišljanja o osnovnim zahtevima filma, dok istovremeno pruža tim apstraktним mislima konkretnе istorijske dokaze koji su im potrebni. To istorijsko ispitivanje tipova filmova ne dokazuje polaznu tezu da je samo realistički pristup filmski. Umesto toga ono nam pokazuje posledice te teze i omogućava nam da sami prosudimo.*

(ibid.: 88)

**8** “Filmični” su različiti Dreyerovi filmovi, *Stradanje Ivane Orleanske* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), ali i *Dan grjeva* (*Vredens Dag*, 1943) ili *Vampyr* – *Der Traum des David Gray*, 1932). Zakučastu logiku Kracauerove metode može ilustrirati npr. otkrivanje “filmskoga” u senzacionalističkoj melodrami: “A tu je i melodrama. Senzacionalne slučajnosti koje se u njoj naglašavaju sežu duboko u fizički svet i u skladu sa zapletom koji je suviše labav ili sirov da bi uticao na relativnu samostalnost pojedinih delova melodrame.

Andrewovo je čitanje ipak prije svega poznato po utjecajnim krilaticama koje su gradile Kracauerovu reputaciju i na koje će se stoga kritički osvrnati recentniji tekstovi posvećeni *Prirodi filma* i Kracauerovu opusu:

*Nema sumnje da je *Priroda filma* knjiga koja iritira – svojom pretenzijom na akademsku sistematičnost, liberalno-humanističkim sentimentom i blijedim univerzalijama, sa prilagodljivom i djedovskom diktijom, da ne spominjemo prigovore koji bi se mogli uputiti tom pristupu filmu – no knjiga je sve samo ne “do krajnosti jasna” ili “neposredna”, kako ju Andrew naziva, niti je “ogroman čvrst blok realističke teorije”. Naprotiv, ma koliko god *Priroda filma* težila sustavnosti i transparentnosti, tekst i dalje ostaje nedosljedan, nejasan i u mnogim dijelovima proturječan.*

(Hansen, 1993: 438)

Revizionistička čitanja poput ovoga Miriam Hansen, dakle, nisu pokušaji iskupljenja Kracauerova projekta “iskupljenja fizičke stvarnosti” (kako u originalu glasi podnaslov *Prirode filma*), već je riječ o tumačenju spominjanih proturječja kao, prije svega, posljedice kontinuiranog prerađivanja rukopisa *Prirode filma* koje prve verzije datiraju iz 1940-ih, odnosno iz vremena Kracauerova boravka u Marseilleu prije emigracije u Ameriku. Slika autora *Prirode filma* kao “čovjeka koji je posle

Dodajmo tome predanost žanra snažnim emocijama, neodvojivim od takvih slučajnosti, i posebnu sklonost ka srećnim završecima. Od svih pozorišnih žanrova, melodrama je verovatno najpogodnija za što lakše prikazivanje zaista filmskih predmeta.” (Kracauer, 1972: 100) Sve tri karakteristike (teatralnost melodramatskoga patosa, neuvjerljivost gomilanja slučajnosti nakon kojih konvencionalno slijedi sretan završetak) mogu ilustrirati i nerealističnost, koja se češće pripisuje žanru.



*Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, Carl Theodor Dreyer, 1928)*

četrdeset godina gledanja filmova odlučio da razradi i stavi na hartiju svoje misli, pa je otisao pravo u biblioteku i zaključao se (...) odsečen od žagora filmskih rasprava i proizvodnje”, transformirat će se u njenim i srodnim čitanjima zahvaljujući poveznicama s novinskim i drugim tekstovima o fotografiji, filmu i drugome iz ranijih stvaralačkih faza. Treba, međutim, dodati i da je perpetuiranje statusa *Prirode filma* kao Kracauerova *opus magnum* moguće sresti i u novijim tekstovima, npr. kod Noëla Carrolla koji analizira Kracauerovu teoriju kao klasičan primjer teze o specifičnosti medija (*the medium specificity argument*). Iako spominje interes u recentnoj teoriji filma za revalorizacijom drugih Kracauerovih radova, “koji nisu svi striktno kompatibilni s tezama *Prirode filma*” (Carroll,

2003: 281), mjesto *Prirode filma* u kanonu klasičnih filmskih teorija navodi kao argument za fokusiranje kritike Kracauerove teze o biti medija na taj istaknuti dio opusa.<sup>9</sup>

Druge američko djelo koje je odredilo Kracauerov ugled je studija njemačkoga filma *Od Caligarija do Hitlera* iz 1947. Još očitije kontroverzni od *Prirode filma*, djelo je prošlo putanju od iznimne utjecajnosti i prvotne recepcije koja ga je uzdizala u ogledni primjer sociologije filma, do žestokih kritika metodologije i, čak i u valu revizionističkih čitanja i (re)izdanja Kracauerovih naslova nakon 1990-ih, do “najmanje kritičke pažnje i reinterpretacija [tog od svih Kracauerovih djela] posljednjih godina”. (Quaresima, 2004: xvii-xviii) Dijagnoza knjige u temelju većine kritika jest da je riječ

JANICA TOMIĆ:  
FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA  
KRACAUERA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>9</sup> Iako, poput Andrewa, primjećuje da Kracauer temelji svoje teze kako na argumentu o specifičnosti medija tako i na “povijesno / kulturnom argumentu” (Carroll, 2003: 296f), u objašnjenju potonjega

ne referira se na druge Kracauerove radove o tim temama, zbog čega su Carollovi uvidi manje razrađeni od Andrewovih, Hanseninih itd.

o reduktivno ideološkom tumačenju filmova, među ostalim i kanonskih primjera njemačkog ekspresionizma u kojima je Kracauer nalažio simptome "proto-Nacizma" (*ibid.*: xxxix) i srodne izraze kolektivne psihologije predratnoga njemačkoga društva. Apologeti će, međutim, isticati kako su simplificirane formule po kojima je knjiga poznata<sup>10</sup> proizašle prije svega iz Kracauerovih sažetih prikaza metode koji, slično slučaju programatskih izjava u *Prirodi filma*, banaliziraju pristup i uvide samih analiza (npr. Koch, 2000: 75–77). I u slučaju djela *Od Caligarija do Hitlera*, sustavnost kojom se "najrazličitiji elementi – tematski, tehnološki ili ikonografski – uklapaju u čvrst okvir"<sup>11</sup> proglašava se najslabijim, ali i varljivim obilježjem Kracauerovih kanonskih tekstova.

Loša reputacija tog Kracauerova pokušaja sociologije i psihologije filma vjerojatno je jedan od razloga zbog kojih, u recentnijim primjerima kontekstualnih pristupa filmu u

okviru kulturnih studija, Kracauer nije bio prvi izbor kada se posezalo za teorijskim naslijedom Frankfurtske škole i njihovih satelita. No za taj i druge izostanke Kracauera s teorijskih scena zaslužan je u barem jednakoj mjeri i njegov problematičan status unutar te škole,<sup>12</sup> definiran u prvome redu Adornovim esejom "Neobični realist: O Siegfriedu Kracaueru".

Zanimljivo je da je sustavna kritika masovne kulture koju će populistički orijentirani izdanci kulturnih studija spočitavati Kracaueru kao tipičnom primjeru Frankfurtske škole (u odnosu na znatno "uporabljivijeg" Benjamina)<sup>13</sup> ono što Adornu nedostaje u Kracauerovim djelima. Adornova dijagnoza Kracauerova "duhovnog karaktera" temelj je za razradu nedostataka Kracauerove teorijske misli koju u osnovi karakterizira nesustavnost i manjak kritičke oštchine, odnosno dosljednosti.<sup>14</sup> Pri tome se Kracauerov fenomenološki zahvat u film i šиру popularnu kulturu tumači

**10** "Caligari [Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920] je preteča Hitlera; Nibelunzi [Die Nibelungen – Siegfrieds Tod, Fritz Lang, 1924; Die Nibelungen – Kriemhilds Rache, Fritz Lang, 1924] 'anticipiraju' Goebbelsov propagandu; ideje Metropolis [Fritz Lang, 1927] 'kao da je formulirao Goebbels'; M [Fritz Lang, 1931] i Plavi andeo [Der blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930] 'predviđaju što će se dogoditi na masovnoj razini ako se ljudi ne oslobole sablasti koje ih progone'" (Quaresima, 2004: xxxviii)

**11** U nastavku: "Jedna od najočitijih zamjerki knjizi *Od Caligarija do Hitlera* je da se njene poveznice i organsko jedinstvo čine tako čvrste da djeluju kao više proizvod *a priori* pretpostavki nego empirijskog čitanja (...) Dominantan stav guši mnoštvo glasova i dinamiku tema – za razliku od metoda u Uredskim namještenicima (...) ili članaka za *Frankfurter Zeitung*. Otvorenost ovih djela stoji u kontrastu sa suženom perspektivom u *Od Caligarija do Hitlera*. Polifoniju je zamijenila monodija." (Quaresima, 2004: xxii–xxxii) I Koch (2000: 23) smatra da je jedino Kracauerovo

zaista sustavno djelo (za nju je to *Sociologija kao znanost*) i njegovo najlošije.

**12** Kracauerov rukopis *Masa i propaganda* iz 1936. koji, zbog previše Adornovih korekcija, nisu objavili, jedan je od razloga "loših odnosa s Institutom za društvena istraživanja (Institut für Sozialforschung) ili, kako ga je Kracauer prozvao (tvrđio je Bloch), Institut za društvena falsificiranja (Institut für Sozialfälschung)". (Frisby, 1988: 9)

**13** "Kracauerovi brillantni eseji o svakodnevnom životu i kritika njemačke nove srednje klase (Uredski namještenici, 1930) u konačnici samo potvrđuju utjecaj komodifikacije na mase, tj. njene političke i kulturne učinke koji proizvode duhovno 'beskućništvo', a jedino je Benjamin [od šireg kruga Frankfurtske škole] bio voljan osmislići novi program historijskog materijalizma, pišući o otuđenju kao rezultatu komodifikacije i rutine, ali i promišljajući istovremeno 'misterij' drukčijih mogućnosti." (Highmore, 2002: 119–120)

**14** Za Adornovo oslikavanje Kracauerova "duhovnog karaktera" simptomatičan je citat: "Kracauer me se

kao simptom ateoretičnosti vremena, odnosno "nove vrste intelektualca i njegovih potreba", nesposobnog da se nosi s kompleksnošću odnosa ideologije i društvene zbilje (Adorno, 1991: 163). Kracauerova amaterska "nesustavnost mišljenja" i "tromost koja je kočila samokritičnost", a koja se izražavala u "averziji prema nesputanoj misli" i u teorijskom "moderacionizmu" (ibid.: 162–164), prema Adornu, svoju su logičnu kulminaciju doživjele u američkim djelima, paradigmatskom izrazu konformizma naivnog realista koji je odustao od kritike da bi projicirao utopiju u otkrivanju neke nedefinirane zbilje (ibid.: 176).

"Sklonost k nesistematičnosti" (ibid.: 161) ili kontradiktornost između rigidnih teorijskih sustava (pojedinih radova) i njihove primjene koju su Kracaueru spočitavali s raznih strana, doima se, međutim, sasvim usklađenom s njegovom kritikom znanstvenog i šire apstraktnog mišljenja – što čini provodni motiv kroz Kracauerov opus. Sam Kracauerov interes za film proizlazi, štoviše, iz pokušaja kritike apstraktnog racija koji definira "intelektualni pejzaž modernog čoveka" (Kracauer, 1972: 113): "Što je širi opseg vrednosti i entiteta koje smo kadri da obuhvatimo svojim pregledom, to su veći izgledi da će se sa scene povući njihove jedinstvene odlike. Od njih teško da nam ostaje išta oplijevije od kliberenja češajrske mačke." (ibid.: 120)

### 3. Kracauerova weimarska teorija filma

*Thus in the end this writer rightly stands alone. A malcontent, not a leader. No pioneer but a spoilsport. And if we wish to gain a clear picture of him, what we will see*

doimao, iako ni malo sentimentaljan, kao čovjek bez kože, do čije je ranjivosti moglo doprijeti sve vanjsko; kao da se jedino mogao braniti izražavanjem svoje ranjivosti. Imao je teško djetinjstvo (...) (Adorno, 1991: 161)

*is a rag-picker, at daybreak, picking up rags of speech and verbal scraps with his stick and tossing them, grumbling and growling, a little drunk, into his cart, not without letting one of those faded cotton remnants – "humanity", "inwardness" or "absorption" – flutter derisively in the wind. A rag-picker, early in the dawn of the day of the revolution.*

Walter Benjamin o Kracaueru  
(Benjamin, 1999: 310)

*Hundreds of thousands of salaried employees throng the streets of Berlin daily, yet their life is more unknown than that of the primitive tribes at whose habits those same employees marvel in films.*

(Kracauer, 1998: 29)

Heterogenost pojedinih djela reflektira prirodu Kracauerova opusa u cjelini, koji uključuje šarolik spektar radova poput disertacije iz arhitekture i Lukácsom inspirirane studije detektivskoga romana, weimarske žurnalističke zapise, mikrosociološku studiju životnoga stila uredskih namještenika i "socijalnu biografiju" Jacquesa Offenbacha,<sup>15</sup> pa sve do spomenutih filmoloških klasika koje je, kao i postumno objavljenu filozofiju povijesti, objavio u SAD-u. Stoga ne čudi da u cjelovitijim pristupima Kracauerovu opusu ne postoji jedinstvena kategorizacija stvaralačkih faza, odnosno da svaka okvirna klasifikacija obiluje zapažanjima o tragovima idejnih sklopova koji dominiraju u nekom od drugih djela. Za početno je filmsko-teorijsko razmatranje, međutim, najvažnije istaknuti promišljanja jedne osnovne podjele, tradicionalno shvaćenog "epistemološkog prijelaza" između ranijih "mikroloških i socio-

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

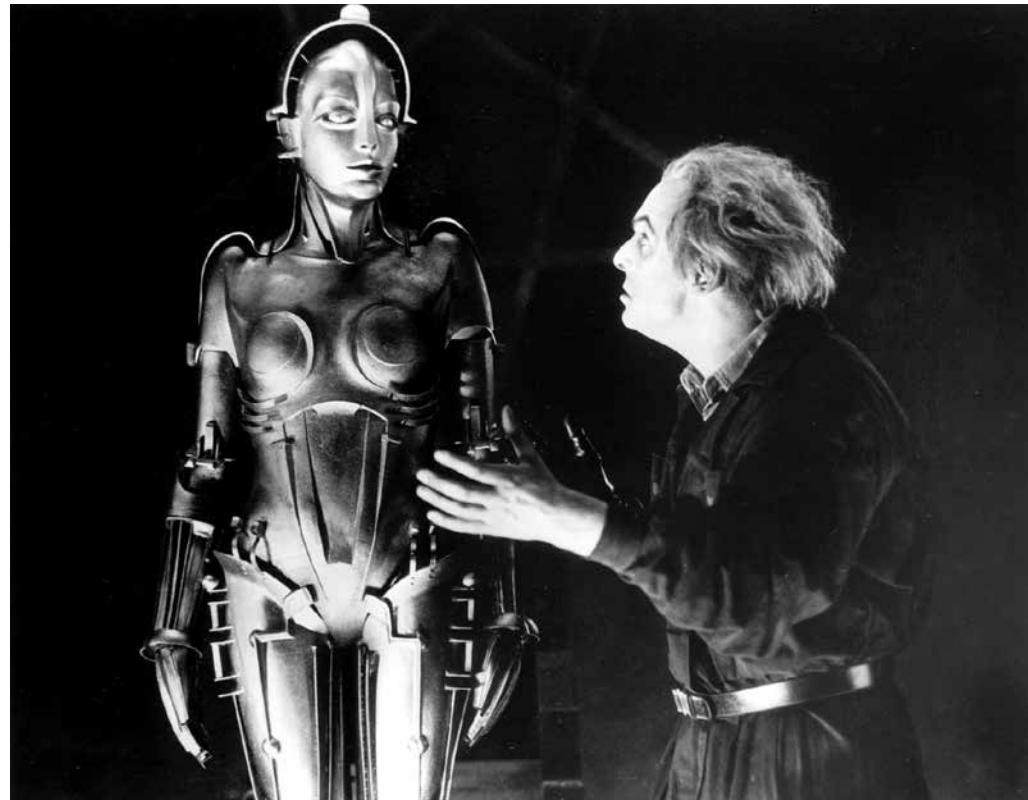
KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

<sup>15</sup> Offenbachovu socijalnu biografiju, kako ju je sam Kracauer nazivao, pisao je, jednakao kao i prve rukopise *Prirode filma* i *Od Caligarija do Hitlera*, u prijelaznom razdoblju – između weimarske i američke faze – provedenom u Francuskoj.



Prizor iz filma  
Metropolis  
(Fritz Lang,  
1927)

političkih” weimarskih spisa i kasnijih, naoko sustavnijih i apolitičkih radova iz egzila (Levin, 1995: 28).

Kako se danas običava reći o weimarskim spisima, “poznavanje ovih kratkih tekstova preduvjet je za svako fundamentalno suočavanje s Kracauerom”, kao i temelj za shvaćanje Kracauerova opisa moderniteta, budući da “ovi kratki eseji zahvaćaju u bit moderniteta u mjeri u kojoj to ne čine ni Kracauerove ranije niti nekolicina kasnijih opsežnijih monografija”. (Frisby, 1988: 135)

Pod weimarskim se radovima podrazumijevaju prije svega eseji, prvotno objavljivani u novinama *Frankfurter Zeitung* za koje je Kracauer radio kao kolumnist i urednik kulturne rubrike od 1921. do 1933, odnosno do bijega u Francusku. Članci su bili feljtoni u njihovu

tradicionalnom značenju podlistka ili novinskih rubrika pisanih “ispod crte”, odnosno u prostoru koji je u zanimljivom kontrapunktu bio rezerviran za Kracauerove, Benjaminove i druge osvrte, ispod političko-ekonomski baze lista. Za razliku od, kako je sam tvrdio, prividno značajnih društveno-političkih sadržaja, dublji i trajniji učinak “malih katastrofa koje čine naš svakodnevni život” (Levin, 1995: 5) obradio je u oko dvije tisuće članaka koji su tematizirali sve što je moglo potpasti pod kišobranski termin “kulture”. Kasnije je široj čitateljskoj publici korpus prije svega poznat po zborniku *Masovni ornament* iz 1963, Kracauerovu vlastitu izboru reprezentativnih tekstova, uspoređivanom s Benjaminovom *Jednosmjernom ulicom*, Adornovim *Minima moralia* ili, najsličnijima po strukturi, Barthesovim *Mitologijama*.<sup>16</sup>

**16** Iako ih znaju nazivati i *Denkbilder* – kako je Benjamin znao nazivati “žanr” – sličnost s

Barthesom leži u koncipiranju glavnine tih povećih fragmenata oko artefakata, tj. fenomena masovne

Iako revizionistička čitanja referiraju na širi spektar weimarskih eseja, kao i kasnijih rada u Francuskoj, posebno marseilleskih rukopisa *Prirode filma*, *Masovni ornament* sadrži čvorišna mjesta takvih poveznica – poput eseja "O fotografiji" iz 1927. Ako bit filma leži u "fotografičnosti"<sup>17</sup> kako glase formulacije temeljne misli *Prirode filma*, logično je, u pokušaju raspletanja njenih proturječja, posegnuti za drugim tekstovima o fotografiji, posebno stoga što se film i ranije tretira kao njen izdanak te se ne tematizira izdvojeno, osim u esejima o konkretnim filmskim i kinematografskim fenomenima.

Kao što je već rečeno o *Prirodi filma*, kvalitativno razdvajanje "dva tabora" (Kracauer, 1971: 18) realističke i formalističke tradicije prvo povijesti fotografije, a zatim i filma, problematizira određenje svrhe oba medija kao ne samo bilježenja (i svakako ne "točnog odražavanja"; Tudor, 1979: 44) već i otkrivanja "vidljivih i potencijalno vidljivih aspekata zbilje" (Stojanović, 1986a: 721). U suprotnosti s, kako ju sam zove, jednostranom definicijom fotografije kao "ogledala prema prirodi" (Kracauer, 1971: 24), fotografija ne samo da na neizbjegjan način preobražava prirodu "premještajući trodimenzionalne pojave u ravan, raskidajući njihove veze sa okolinom" i drugim čimbenicima razlike (ibid.: 25) već jednostavno zrcalnoj ideji mimesiza suprotstavlja fotografiju predodžbu o vidljivoj realnosti, koju sam oblikuje na osnovi subjektivnog viđenja. "Uobličiteljske težnje, prema tome, ne moraju da se sukobljavaju sa težnjom ka realnosti. Upravo suprotno, one mogu da pomognu da se ona otehotvori i ispunji." (ibid.: 26) Fotografija i film su stoga duž *Prirode filma* idealno viđeni u funkciji negacije apstraktnog, ideoškog ili antropocentrizma (ibid.: 17) vraćanjem na fizičku stvarnost, dok je istodobno njihov zadatak da primjerice "obelodane stvari koje se obično ne vide, pojave koje prevazilaze moć poimanja i izvesne aspekte spoljnog sveta koji mogu da se nazovu 'posebnim vidovima realnosti'" (Kracauer, 1971: 54).

Zbunjenost čitatelja nad ovakvim i drukčijim argumentacijama<sup>18</sup> posljedica je Kracauerove spomenute neodređenosti koja ne jenjava ni u zaključnim dijelovima *Prirode filma*, koje posljednje poglavje o svrsi filma završava razmatranjima načina na koji nas film suočava s predrasudama o stvarnosti, da bi poentirao: "svi ovakvi zaključci [o svrsi filma] prodiru kroz prolaznu fizičku stvarnost i izgaraju kroz nju. Ali, da ponovim još jednom, smjer njihova kretanja nije predmet ovog ispitivanja". (ibid.: 137)

kulture. Eseje je neuspješno pokušao objaviti još 1933, napisavši u pismu Adornu da, već u tom obliku, "kao cjelina, imaju zgodno destruktivan učinak". (Levin, 1995: 3–11)

**17** "Fotografičnost" se u domaćoj filmologiji (tj. u enciklopedijskim i sličnim natuknicama o Kracaueru Dušana Stojanovića) ističe kao središnji pojam Kracauerove realističke teorije, iako se u prijevodu djela na kojem se komentari temelje (*Priroda filma*) ne koristi. S druge strane, termin *photogrability* (usp. Hansen, 1993: 59) u angloameričkim se publikacijama pojavljuje u drukčijem značenju koje se izvodi iz eseja "O fotografiji", tj. odnosi se na obilježje koje "stvarnost" poprima u doba tehničke reprodukcije i prevlasti vizualnog (kada i "sam svijet navlači

'fotografsko lice"'; Kracauer, 1995b: 59), dakle na tragu koncepta simulakruma. Kako se u domaćoj filmologiji "fotografičnost" koristi u određenjima biti fotografskog/filmskog medija i, kao takva, veže i za Bazina i druge teorije osim Kracauerove (npr. u: Stojanović, 1986b: 433), zbog komplikirane višežnačnosti neće se koristiti u radu.

**18** Poput pasusa s kraja knjige gdje se izjednačavaju autorska subjektivnost i formativne težnje nametnute stvarnosti, u opreci prema idealu filma kao metaforičkog zrcala stvarnosti (koje će omogućiti gledatelju da se suoči s predrasudama o stvarnosti, kao što se Perzej može suočiti s Meduzom kada je vidi u zrcalnom odrazu).

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

S druge strane, raniji esej "O fotografiji" je znatno eksplicitniji. Temelji se na motivu fotografije bake koji će se ponoviti u *Prirodi filma* gdje se citira Proustov opis fotografškoga prikaza bake kao suprotstavljenog slici voljene osobe u sjećanju, odnosno kao "proizvoda potpune alienacije" koji petrificira stvarnost i vraća nam je u neprepoznatljivom, depersonaliziranom obliku (ibid.: 24–25). U "O fotografiji" ta je otuđujuća narav fotografije dalje razrađena u opreci prema principu sjećanja koje, akumulirajući slike, izdvaja samo one sa značenjem i time je "u potpunom neskladu s fotografskom reprezentacijom" prostorno-vremenskog kontinuma – iz perspektive sjećanja, "nereda, većim dijelom sastavljenog od smeća". (Kracauer, 1998: 50–51)<sup>19</sup>

I dok se u *Prirodi filma* Proustova fotografска destrukcija bake iskupljuje ponovnim prizivanjem protejskog immanentnog potencijala medija da otkrije stvarnost,<sup>20</sup> Kracauer se u ranijem eseju nadovezuje na primjere fotografija filmske dive i ilustracija koje počinju dominirati tiskom kao simptomi hiperprodukcije vizualnoga u modernom društvu: "Nikada prije epoha nije toliko malo znala o sebi. U rukama vladajućih struktura, izum ilustriranih časopisa je jedan od najsnažnijih alata u organiziranom štrajku protiv spoznaje." (ibid.: 58) Ta je simulakrumska poplava fotografskih slika za Kracauera, na tragu tema koje će kasnije npr. Susan Sontag vezivati s fotografijom, simptom derealizacije svijeta i perpetuiranja vječnog prezenta kao potiskivanja straha

od smrti, kojem zapravo podliježe negacijom principa sjećanja i spoznaje (ibid.: 59). Obrat u eseju, međutim, postulira i alternativni scenarij: "Ako ovakvo društvo ne bi prevladalo, oslobođenoj bi svijesti bila dana neusporediva prilika. (...) Obrat k fotografiji je *igra povijesti na sve ili ništa*."<sup>21</sup> (ibid.: 61) Kao i kod Benjamina, transformacije umjetnosti i društva koje su akteri tehnika filma i fotografije predstavljaju se kao nova zbilja koju treba ispitati. "Eskapizmi" (Kracauer, 1999: 308), poput umjetničkih invokacija aure, kritiziraju se i kod Kracauera – sve intenzivnije tijekom 1920-ih, kako i prilagodba filma "kultiviranoj zabavi" raste.<sup>22</sup> No mediji istodobno nude mogućnost za suočavanje s mehanizmima koje, za razliku od umjetničke fotografije, ne pokušavaju prikriti, već očitim nedostatkom neke više mnemoničke i kognitivne logike fotografija "provocira odlučujuću konfrontaciju", nudi mogućnost dešifriranja "privremenog ili provizornog stanja svih datih konfiguracija." (ibid.: 62)

Analogija s Benjaminovim konceptom "optičko-nesvjesnoga" kao latentnih dimenzija stvarnosti koje osvješćuju fotografija i film (Benjamin, 1986: 144–145; 154–155) vidljiva je u zaključku eseja, u kojem se potencijal filma da uznemiri prirodno ili prividno uspoređuje s mehanizmima snova:

Ako su ilustracije u novinama jednostavno nered, film se igra s iščašenim dijelovima prirode na način koji podsjeća na snove u kojima se miješaju fragmenti

**19** "Prikazujući je, fotografija poništava osobu, koja bi, kada bi se osoba i fotografija jednom stopili, prestala postojati." (Kracauer, 1998: 57) Plošnost slike sadašnjosti fotografije uspoređuje s historicističkim viđenjem povijesti, na tragu kasnijih Benjaminovih "Teza o filozofiji povijesti".

**20** U opisu pojedinačnoga i subjektivnoga fotografije koji evocira Barthesov *punctum*.

**21** Izraz u originalu – *the go-for-broke game of history ili vanbanque* (Hansen, 1991: 54) – ima nešto drugičje značenje; svrha je igre potrošiti sva sredstva, tj. pobjednik je onaj koji prvi bankrotira.

**22** "Ma koliko trivijalnim se smatrao masovni ornament, on je još uvijek realniji od artističkih proizvoda koji kultiviraju plemenite osjećaje u zastarjelim oblicima" (Hansen, 1991: 79). Usp. eseje "Film 1928." i "O bestselerima i njihovoј publici".

svakodnevice. Ta igra pokazuje da pravilan poredak stvari ostaje nepoznat – poredak koji bi označio mjesto koje će ostaci baki i filmske dive, spremljeni u općem inventaru, jednog dana morati zauzeti.

(ibid.: 63)

Asocijacije na opća mjesta Benjaminovih tekstova, odnosno njihovih tumačenja, nameću se već na prvi pogled i, sa svim ogradama zbog ovako reduktivnog prikaza Benjaminova opusa, mogu uputiti i na specifičnost Kračauerova pristupa. Kračauerovo čitanje fotografija, filma i drugih "masovnih ornamenata" kao snolikih slika društva poziva na usporedbu sa značenjem snova u Benjaminovim tekstovima – poput "kolektivnih snova" ili "fantazmagorija", koje čita u artefaktima masovne kulture kao "izrazu" (dakle ne pukom "odrazu") društvene slike.<sup>23</sup> Među poznatijim je takvim snolikim motivima onaj kiča (*traumkitsch*; Benjamin, 1999: 3), u proces semioze kojega se kod Benjamina upisuju značenja kojih nema u jednosmjernim i jednoznačnim definicijama većine teoretičara kiča.<sup>24</sup> Film je danas, dodaje Benjamin, jedini dorastao zadatku da "čita kič dijalektički" (Benjamin, 2002: 391), odnosno – metaforom specijalnog efekta koji je rado koristio u opisu učinka filma – da de-

tonira eksplozivni potencijal akumuliran u materijalu masovne kulture. Kako objašnjava u često citiranom opisu otkrivanja optički ne-svjesnoga:

*Dok film pod genijalnim vodstvom objektiva omogućuje uvid u zakonitosti koje upravljaju našim životom, s jedne strane krupnim snimkama inventara, naglašavanjem skrivenih detalja svakodnevnih rekvi-zita, istraživanjem banalnih sredina, s druge nam strane omogućuje golem i neslućen životni prostor. Činilo nam se da nas naše krčme i velegradske ulice, uređi i namještene sobe, kolodvori i tvornice beznadno okivaju. Tada se pojavio film i dignuo u zrak taj utamničeni svijet dinamitom desetinki sekundi i tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadaleko razbacanim ruševinama.*

(Benjamin, 1986: 145)

Promjene perceptivnih navika u moderni, koje su sinegdohe fotografija i film, dovode do "dezintegracije aure iskustvima šoka" – pa Benjamin obrće uobičajeno problematiziranje "fotografije kao umjetnosti", u ono relevantno, a nepostavljeno pitanje "umjetnosti kao fotografije" (ibid.: 162).<sup>25</sup> No osim negativno viđe-

**23** "Ekonomski temelji nekog društva su izraženi u nadogradnji – isto kao što onaj koji sanja na prepun želudac ne nalazi odraz nego izraz tog stanja u sadržaju snova za koje bi, uzročno-posljedično gledano, rekli da ih ono 'uvjetuje'. Kolektiv, prije svega, izražava svoje životne uvjete." (Benjamin, 2002: 392)

**24** Ukratko, za razliku od "predvidljivosti" (forme, čitanja i učinaka) kiča u većini teorija (Calinescu, 1988: 234).

**25** U središtu je opisa povijesne mijene načina opažanja, odnosno djelovanja medija tehničke reprodukcije, impuls masa da si približe, tj. učine dostupnim i ponovljivim estetsko iskustvo,

poništavajući umjetničku auru kao "jednokratnu pojavu daljine" (Benjamin, 1986: 130): "očima koje se nikada neće hraniti slikarstvom, fotografija je kao hrana i piće gladnom i žednom" (Benjamin, 1985: 187). Istodobna afirmacija umjetničkih praksi oslobođenih iluzije aureatskog i "iskupljujuće viđenje tehnologije u kontekstu historijsko materijalističke prakse" (Hansen, 1987: 189), supostavljena je (prije svega u ranijim radovima, npr. esejima o nadrealizmu, fragmentima o "dijalektičkim slikama" u *Arkadama* itd.) pesimističnjemu pogledu na masovnu kulturu iz kasnijih eseja – "Umjetnost u doba tehničke reprodukcije" (1936) i "O nekim motivima u *Baudelairea*" (1939).

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



*Nibelunzi (Die Nibelungen, Fritz Lang, 1924)*

nog učinka medija,<sup>26</sup> isti su i nositelji utopij-ski-kritičkoga “spasonosnog otuđenja” (ibid.: 161) koje pripisuje fotografiji i filmu, posebno montaži, pri čemu je često i eksplicitno inspiriran avangardom, posebno nadrealizmom, čak i u kasnijim esejima u kojima dominira skepsa da će te principe ikada prihvati mediji tehničke reprodukcije na masovnoj razini.<sup>27</sup> Zbog tih će predrasuda u korist tehnike, neutemeljenih u medijskoj stvarnosti, Adorno zamjerati Benjaminu “neku vrst tehničkog fetišizma,

a svakako svojevrstan apriorizam u prosudbi suvremenih tehničkih medija” (Žmegač, 1986: 16), kao što će mu pripisati i “defetizam spram vlastite misli uvjetovan ostatkom nedijalektičke pozitivnosti što ga je iz teleologijske faze vukao za sobom u materijalističku, po formi bez izmjena” (Adorno, 1979: 37). O bliskosti Benjamina s Kracauerom govori i činjenica da je i njemu Adorno prigovarao ostatak nedijalektičke pozitivnosti,<sup>28</sup> kao i “primat optičkoga” (pripisan kako dječjoj fascinaciji svijetom obje-

**26** Najizrazitije u pogovoru eseja “Umjetnost u doba tehničke reprodukcije”: “Fašizam dosljedno teži estetizaciji političkog života. Podjarmljivanju masa (...) odgovara nasilnost aparature koja mu služi za stvaranje kulturnih vrijednosti.” (Benjamin, 1986: 149)

**27** “Dok filmski kapital određuje ton, ne može se današnjem filmu pripisati nikakva revolucionarna zasluga, osim revolucionarne kritike tradicionalnih

pojmova o umjetnosti” (Benjamin, 1986: 139), a slično je dijagnosticirano stanje suvremene fotografije koja “svaku konzervu može umontirati u svemir, ali nije kadra pojmiti ljudske veze u kojima se javlja” (ibid.: 164).

**28** Za Kracauera kaže: “Dijalektička misao nikad nije pasala njegovom temperamentu.” (Adorno, 1991: 164)

kata i filmom, tako i Kracauerovoj originalnoj profesiji arhitekta), zbog čega je, prosuđuje Adorno ponovno prebrzo,<sup>29</sup> "uzaludno tražiti u riznici Kracauerovih intelektualnih motiva zgražanje nad reifikacijom" (Adorno, 1991: 177).

No iako su i Kracauer i Benjamin kombinirali spekulativne moći s "mikrologijskom bližinom stvarnim stanjima",<sup>30</sup> pokazujući pritom afinitet prema proučavanju "pojava nižeg reda" (Adorno, 1991: 168), što je Kracaueru donijelo i epitet "neprijatelja filozofije",<sup>31</sup> razlike među njima uočavaju se već i iz ovako rudimentarne usporedbe. U Kracauerovu opusu nema atraktivnih eseja nalik onima o hašisu, nadrealizmu, Brechtu ni općenito Benjaminove fascinacije avangardno-eksperimentalnim: Brechta nije volio i, iako je u weimarskoj fazi pridonio obrani od cenzure i afirmaciji Ejzenštejnovi, Vertovljevi ili Pudovkinovi filmova, branio ih je iz aktualno-sadržajnih, a ne stilskih razloga te je prema njihovim i sličnim umjetničkim eksperimentima kroz cijeli opus bio, u najblažim izdanjima, rezerviran (usp. Jay,

1985: 163; Hansen, 1991: 58–60). Nadalje, usprkos Benjaminovu komentaru o Kracauerovim "fantazmagorijama" da je, "istodobno genijalac i *enfant terrible*, [Kracauer] pripovjedač iz škole snova" (Benjamin, 1999: 307), bitnu razliku među njihovim snolikim slikama masovne kulture izrekao je sam Kracauer u eseju "O spisima Waltera Benjamina" zaključivši da je "njihov pravi materijal prošlost".<sup>32</sup> Tome u prilog ide i često razlikovanje dva idealistska modela urbanog moderniteta, odnosno načelne distinkcije po kojima je u Benjaminovu opusu devetnaestostoljetni Pariz ono što je dvadesetstoljetni Berlin u Kracauerovu weimarskom (Hansen, 1995: 366; Frisby, 1988: 5). Iako je među nedostacima takvih generalizacija i previđanje značenja koje film ima za Benjamina, distinkcija dobro sugerira osnovne sadržajno-metodološke razlike, odnosno kritički ton Kracauerovih tekstova o filmu i masovnoj kulturi – kojima pristupa kao aktualnim "društvenim činjenicama".<sup>33</sup> Njihovom se dešifriranju stoga prilazi manje kao fantazmagorijama, a

**29** I Žmegač, primjerice, komentira da je Adorno sudio prebrzo o Benjaminovu djelu (Žmegač, 1986: 18).

**30** Adorno o Benjaminovim Arkadama (Adorno, 1979: 37).

**31** Riječ je o Benjaminovu nadimku za Kracauera (koji Adorno koristi u eseju "Neobični realist"). Dručiće Benjaminove konotacije sugerira Kracauerov opis srodne Benjaminove metode: "Benjamin sam naziva svoj pristup monadološkim. On je antiteza filozofskog sustava koji teži osigurati zahvat u stvarnost univerzalnim konceptima i antiteza apstrahirajućih poopćavanja u cjelini. (...) Razlika između tradicionalne apstraktne misli i Benjaminove je sljedeća: dok prva iscjeđuje iz objektivnog njegovu konkretnu mnogočinost, potonja se zavlači u guštaru materijalnog da bi razotkrila dijalektiku bitnosti." (Kracauer, 1995b: 259–260)

**32** "[Z]a Benjamina znanje proizlazi iz ruševina. Stoga nema pokušaja da se iskupi živući svijet,

umjesto toga, posrednik iskupljuje fragmente prošlosti." (Kracauer, 1995b: 264)

**33** Što ih razlikuje i od Kracauerovih vlastitih tekstova o Parizu kao "gradu ukorijenjenom u prošlosti", za razliku od Berlina, u kojem se "brzo zaboravlja." (cit. u: Frisby, 1988: 138–141) U jednom od rijetkih afirmativnih dijelova eseja o Kracaueru, Adorno zaključuje: "Zapravo je on taj koji je otkrio film kao društvenu činjenicu. [Učinke filma] je nemoguće svesti na individualne, čak ni brojne posjete kinu, već samo na totalitet impulsa koji su, prije televizije, najočitiji bili na filmu. Kracauer je dekodirao sam film kao ideologiju. Njegova neizrečena hipoteza bila bi neadekvatna po kriterijima empirijskih društvenih istraživanja koja su se u međuvremenu razvila, no i do danas ostaje potpuno uvjerljiva: naime, da kada medij koji mase žele konzumirati prenosi ideologiju koja je inherentno konzistentna i kohezivna, može se prepostaviti da se ta ideologija prilagođava potrebama potrošača

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

više kao "hijeroglifima",<sup>34</sup> odnosno, kako navodi programatski početak zbornika *Masovni ornament*: "Položaj koji epoha zauzima u povijesnom procesu može se bolje utvrditi analizom neupečatljivih površinskih fenomena nego iz refleksija tog razdoblja o sebi." (Kracauer, 1995b: 75) Kao slijedeće pjege tadašnjih socijalnih kartografa, "površinski fenomeni" ili "masovni ornamenti" najčešće su istodobno artefakti (kino-dvorane, hotelska predvorja, filmski motivi) i reprezentacije (u tisku, popularnoj literaturi itd.) koje Kracauer čita kao novu "mitologiju" (ibid.: 79) ili simptom – u temelju, instrumentalnog ili "kapitalističkog racija" kojega je problem, u Kracauerovoj slavnoj formulaciji, da "ne racionalizira previše, nego pre malo" (ibid.: 83).

Stoga je stvarnost koju filmski i kinematiografski fenomeni – kao najmasovniji među ornamentima – otkrivaju u weimarskim radovima zapravo "društvena zbilja", odnosno, kako glasi uvodna misao eseja "Male prodavačice idu u kino", "filmovi su zrcalo društveno dominantnog" (ibid.: 292). Baš zbog toga jer su "većinom nerealistični", filmovi "otkrivaju kako društvo želi sebe vidjeti" (ibid.: 294) pa

je, primjerice, ostatak tog eseja posvećen lajtmotivima tadašnjega kinorepertoara, poput romantizacije radništva (čiji se pojedinci na ekranu spašavaju zato da se ne bi morala spasti cijela klasa), vijesti iz egzotičnih krajeva sa slavnim osobama,<sup>35</sup> herojskih prizora ratova iz nacionalne povijesti (ibid.: 287),<sup>36</sup> "zlatnog srca berlinskog poduzetnika" (ibid.: 299–230) (koje dokazuje da i bogati plaču) i sl. Kracauerova ideološka kritika, odnosno "najžešća onodobna satira i karikatura", kako je Benjamin opisao kritički ton Kracauerove weimarske produkcije, vrhunac doseže u studiji svakodnevног života *Uredski namještenici: dužnost i razonoda weimarske Njemačke* (*Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, 1930), za koju je Benjamin, u jednoj od recenzija toga djela, komentirao: "Stvarnost je stavljeni pod povećalo i prisiljena otkriti sve svoje karte." (Benjamin, 1999: 307)

Problematičnost Kracauerova pristupa (koju Adorno dobro predviđa) iz vizure konvencionalnijih znanstvenih metoda podsjeća na kritike kakve su upućivane Benjaminu zbog nedostatka empirijskog utemeljenja njegovih teza.<sup>37</sup> No da je takvo što suvišno i tražiti

jednako kao što ih i sama progresivno oblikuje." (Adorno, 1991: 167)

**34** "Prostorne slike su snovi društva. Kad god se dešifri hiperogljif prostorne slike, otkriva se osnova društvene stvarnosti." (cit. u: Frisby, 1988: 145)

**35** "Neke važne društvene ličnosti koje si mogu priuštiti da provedu odmor u St. Mauritzu osjećaju se zaista kao ljudi dok su tamo; oni zapravo odlaze u St. Mauritz da bi potisnuli činjenicu da zapravo nisu ljudi", dok ih u kinu gledaju male prodavačice "koje bi se tako željele zaručiti na Rivijeri." (ibid.: 299)

**36** "Ovi ratni filmovi, nalik jedni drugima do najsitnijeg detalja, predstavljaju nevjerojatnu negaciju materijalizma današnjeg svijeta. U najmanju ruku pokazuju koliko su utjecajniji krugovi zainteresirani da oni drugi usvoje herojski stav prema životu, umjesto materijalističkog." (ibid.: 297)

**37** Npr. u: Bordwell, 2005: 182. U svjetlu te vrste argumentacije čini se jasniji komentar Roberta Stama o pristupima filmskoj teoriji "(...) koji ne priznaju da se zaigranost, oksimoroni, paradoksi u tekstovima W. Benjamina ili R. Barthesa ne mogu bez gubitka razbiti na suhoparan niz 'tvrdnji', na sillogističku armaturu koje su iscijeđeni svi životni sokovi. Ponekad tenzije i dvosmislenost jesu poanta. Niti je filmska teorija neka vrsta konceptualne igre šaha koja vodi nepobitnom šah-matu. Teorije umjetnosti nisu u pravu ili krivu na isti način na koji to jesu znanstvene teorije (zapravo, neki bi rekli da i znanstvene teorije znaju baratati s metaforama i približnim vrijednostima). Nemoguće je diskreditirati Bazinov teorijski pokušaj obrane talijanskog neo-realizma na isti način kao što se diskreditiraju argumenti zastarjelih 'znanstvenih' pristupa poput frenologije ili kraniologije." (Stam, 2000: 8)



Kabinet  
doktora  
Caligarija (Das  
Cabinet des Dr.  
Caligari, Robert  
Wiene, 1920)

u Kracauerovim tekstovima, od kojih mnogi i sami tematiziraju i zagovaraju širenje metoda društvenih znanosti, zorno pokazuje esej "Masovni ornament". Ornament o kojem je riječ sastavljen je od tijela takozvanih *Tiller Girls*, mase djevojaka koje su, u onodobnim popularnim predstavama, izvodile identične pokrete i formirale uzorke poput kakva stro-

ja, u kojem Kracauer dešifira "estetski refleks racionalnosti kojem dominantni ekonomski sustav teži". (Kracauer, 1995b: 79)<sup>38</sup> Istodobno, kao i u Chaplinovim filmovima i općenito žanru *slapstick* komedija kojem je posvetio više entuzijastičnih interpretacija, groteskno mehanički pokreti ljudskih tijela očuđuju vlastitu neljudskost i proizvoljnost.<sup>39</sup> "Masovni

**38** "Ruke u tvornici odgovaraju nogama *Tiller Djevojaka*" (*ibid.*: 79). Usp. Benjaminovu metodu "metaforičkog" povezivanja baze i nadogradnje (Arendt, 1985: 13): "Stoga je tehnologija podredila naš senzorni aparat kompleksnoj vrsti treninga. Došlo je vrijeme kada je naglu potrebu za stimulansima zadovoljio film. U filmu je percepcija u obliku šokova uspostavljena kao temeljni princip. Ritam proizvodnje na traci i ritam filmske recepcije temeljno je isti. (...) Iskustvo šoka koje prolaznik doživi u gradskoj gužvi korespondira 'iskustvu' radnika na stroju." (Benjamin, 1985: 175–176)

**39** U jednom od eseja o Chaplinu Kracauer zaključuje da od njega na kraju preostane goli život, tj. "kada sve oznake koje obično pretvaraju ljude u individue padnu (...) od Chaplina ostaje samo ljudsko biće kao takvo". (cit. u: Robnik, 2009: 49) I Agamben iz Kracauerove analize ljudskog ornamenta, tj. savršeno čitljive "komodifikacije tijela", izvodi argument o istodobnom procesu razotkrivanja (ne)ljudskosti: "proces emancipacije ljudskog tijela (...) je stoga postignut u plesu 'djevojaka', u reklamnim fotografijama, u hodu na modnoj pisti (...) tijelo je sada postalo nešto zaista bilo-što". (Agamben, 2007: 54–55)

ornament je ambivalentan” (Kracauer, 1995b: 83), dakle istodobno poziva na “razotkrivanje” (“stvarnost je konstrukt”; Kracauer, 1998: 32), odnosno otvara prostor “razumu” (suprotstavljenom apstraktnom, instrumentalnom “raciju”) – proces koji se kod Kracauera događa i na razini hipotetskog odnosa film – subjekt te je formuliran kao zadatak filmskoga kritičara.<sup>40</sup>

Taj utopijski moment, odnosno teleološko-povijesna perspektiva koja se provlači Kracauerovim opusom paralelno s isto tako protežnom i različito intenzivnom kritikom ideologije (Hansen, 1993: 443), razlikuje njebove weimarske eseje od kritike masovne kulture frankfurtske škole kakva se javlja primjerice u Horkheimerovoj i Adornovoj *Dijalektici prosvjetiteljstva*. Adorno je sam isticao utjecaj Kracauera koji se u tom intelektualnom krugu prvi ozbiljno latio problema prosvjetiteljstva (Levin, 1995: 19) i weimarski Kracauer mjestimično doista zvuči poput kasnijih poznatijih kritika masovne kulture kao “kulturne industrije” – posebno u dijelovima posvećenima filmu, često koristeći i sličan ideološko-kritički vokabular.<sup>41</sup> No Adornova sarkastična primjedba da Kracauerova kritika samih filmova nije bila na

razini njegovih društvenih analiza jer je “previše (naivno) uživao u gledanju filmova” – poput svojih malih prodavačica (Adorno, 1991: 168), ilustrira Kracauerov u temelju drukčiji odnos prema “trivijalnom” u kulturi, posebno filmu, na čemu je inzistirao kroz cijeli opus suprotstavljajući im “visoke” umjetnosti rijetko, i to uglavnom u obrnuto hijerarhijskom odnosu.<sup>42</sup>

Budući da refleksija kod Kracauera, neovisno o stvaralačkoj fazi, vodi “direktno kroz središte masovnog ornamenta, a ne dalje od njega” (Kracauer, 1995b: 86), drukčije su i najbritkije Kracauerove kritike posvećene upravo artističkim intervencijama u masovnu kulturu, posebno pokušajima kultiviranja kinopublike (bilo da je riječ o zajedljivim primjedbama o izgradnji umjetničke iluzije na filmskim setovima u tekstu “Svijet od kretona: UFA grad u Neuebabelsbergu” ili da, u “Kultu distrakcije”, opisuje “Gesamtkunstwerk efekt” [ibid.: 324] novih Berlinskih kina, prilagođenih ukusu viših klasa). “Distrakcija, koja ima značenje samo kao improvizacija, kao refleksija nekontrolirane anarhije našeg svijeta – presvlači se draperijom i tjera natrag u artističko jedinstvo koje više ne postoji.” (ibid.: 327–328)<sup>43</sup>

**40** U sažetom komentaru Astrid Söderbergh Widding: “Kod oba autora [Benjamina i Kracauera] provlači se ideja mogućnosti promjene – mesijanskog spasenja – bilo da se ono nalazi u djelovanju medija koji razotkriva i otkriva (Benjamin) ili u spoju kritike i iskustva koji svijet želi spasiti time što ga tumači (Kracauer).” (Söderbergh Widding, 1994: 11)

**41** I Horkheimer i Adorno film vezuju za “distrakciju”, analiziraju formulacionost sadržaja ili pseudoindividualnost koju potiče, a daju i slično satiričke opise gledateljskih praksi, s bljeskovima “simpatiziranja” s najnižima u hijerarhiji tako koncipiranog toka kulture: “Tama kino-dvorane, unatoč filmova koji ju trebaju još više integrirati, ipak daje domaćici nekakvo utočište u kojem može nekoliko sati nekontrolirano sjediti, kao što je nekoć, dok su još postojali stanovi i slobodna večer, gledala

kroz prozor. [No] misao o ‘eksploatiranju’ danih tehničkih mogućnosti, o punom korištenju kapaciteta za estetičku masovnu potrošnju, dio je sistema koji odbija korištenje kapaciteta kada se radi o dokidanju gladi.” (Horkheimer i Adorno, 1974: 151)

**42** “Metafora površine programatski [je] suprotstavljena ‘dubini’ koju je buržujska kultura izjednačavala s izvornošću, autentičnošću, istinom. Istodobno, metafora implicira jednu od temeljnih karakteristika moderniteta: razinu do koje se javna sfera počinje prilagođavati uvjetima tehničke reprodukcije i navlačiti ‘fotografsko lice’ – fizionomiju izrađenu po modelu medija.” (Mülder-Bach, 1998: 30)

**43** U eseju “Male prodavačice idu u kino” o “glupim filmskim fantazijama kao sanjarijama društva” kaže: “Što su manje istinite, to točnije odražavaju skrivene društvene mehanizme.” (Kracauer, 1995b: 24)

Hansen zato nalazi provodnu liniju u Kracauerovu zagovaranju primitivnih filmskih formi, *slapsticka* itd., a kojima se u *Prirodi filma* dodaje i neorealizam i drugi primjeri "nerežiranoga", "nepredviđenoga" i "neodređenoga" kao suprotnost ne samo *film d'artu* (poznatom predmetu Kracauerove kritike) već i široj onodobnoj institucionalizaciji filma priče u obliku klasičnog narativnog stila (Hansen, 1993: 451). Odnosno, kako Stojanović čita Kracauerovu teoriju filma:

(...) [kracauerovski] film isključuje siže, ali to isključenje u sâmoj svojoj jezgri dijalektički rađa potrebu za historijom, donijetom u rastrzanim odlomcima, bez objašnjenja na bazi ideol. jedinstva, gdje se ideologija spire s materijalnih predmeta, omogućujući da ih prvi puta sagledamo (...) to čini pravi kinematografski siže

(Stojanović, 1986a: 722).

Kracauerov odnos prema klasičnom narativnom stilu tema je za neke opsežnije prikaze; u ovom je kontekstu bitno uočiti da Stojanović, kao i novija čitanja Kracauera, pronalazi ono što je Habermas nazvao "iskupljujućom kritikom",<sup>44</sup> odnosno dijalektiku "otkrivanja" i "razotkrivanja" stvarnosti, kao ključ za razumijevanje Kracauerovih weimarskih, kao i kasnijih djela.

#### 4. Filmski fragmenti moderniteta i Griffithovo "divno 'nerješenje'"

Registrirajući i istražujući fizičku stvarnost, film nas uistinu izaziva da se njoj suprotstavljamo idejama koje zajednički o njoj negujemo – idejama koje nas sprečavaju da je opažamo kakva ona uistinu jeste. Možda smisao medijuma leži delimice u toj moći otkrivanja.

(Kracauer, 1972: 68)

*Technology has taken us by surprise and the regions it has opened are still glaringly empty...*

(Kracauer, 1995b: 73)

Zaključni dijelovi *Prirode filma* – "Gledatelj" i "Film u naše vreme" – uz spomenuti dio o Proustovoj fotografiji, najočitije su se nadovezali na weimarske radove (Hansen, 1993: 454), kao što su upućivali i ranije upornije čitatelje da iz proturječja pokušaju dokučiti kako je, "u stvari, cijela Kracauerova knjiga (...) jedna teološija filma". (Andrew, 1980: 88) Kontinuitet s ranim radovima je moguće naći u mnogobrojnim opisima konteksta u *Prirodi filma*, tj. moderniteta koji živi na ruševinama ranijih vjerovanja i temeljno je definiran prevlašću apstraktnog mišljenja.<sup>45</sup> Takav okvir, dakle, vuče korijene još od najranije faze, odnosno od spomenutih weimarskih kritika apstraktnog i instrumentalnog "racija" kao suprotstavljenog "razumu".<sup>46</sup>

U *Prirodi filma* svrha filma, kao otkrivanja fizičke stvarnosti koju moderni čovjek "dodiru-

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**44** Habermasova etiketa za Benjamina koju Hansen posuđuje za Kracauerovu teoriju (cit. u: Hansen, 1991: 71). Hansen je taj temeljni dualizam Kracauerovih weimarskih radova formulirala kao supostavljanje povjesno-filozofske perspektive s natruhama misticizma (kojega se kasniji izraz može naći u *Prirodi filma*) i sve izrazitije kritike ideologije u 1920-ima i 1930-ima (koje su nastavak i kulminacija kritika nacizma u *Od Caligarija do Hitlera*) (Hansen, 1993: 443).

**45** Još se 1920-ih autoironično javlja Lowenthalu i Adornu pismom iz "štaba transcendentalnog beskućništva". (Koch, 2000: 10)

**46** Koji je u poslijeratnoj Americi izgubio atribut kapitalističkoga, kao što je pitanje ideologije njenim "raspadom" preraslo u "ideološki vakuum", "osjećaj plutanja" u kojem "naše misaone navike" definiraju egzaktna znanost i tehnika. (Kracauer, 1972: 117 i dalje)

je tek vrhovima svojih prstiju” (Kracauer, 1972: 120), proizlazi iz imanentno suprotnog djelovanja koje relativizira poopćavanja i apstrakcije prirodnim afinitetom medija prema pojedinačnome, neobrađenome i sl. Takvo određenje filmskoga potkrepljuje i citatom Erwina Panofskog o razlici filma i umjetnosti koje kreću od svijeta ideja ili “od vrha prema dnu”: “Film je materijalistički nastrojen; on napreduje ‘odozdo naviše’”.<sup>47</sup> Zato Kracaueru, u zadnjim rečenicama *Prirode filma*, i sva ukalupljivanja filma u apstraktne idejni sklop, svi interpretativni modeli “izgaraju” (ibid.: 127) u susretu s konkretnim (filmskim) fenomenima.<sup>48</sup> Stoga se nije teško složiti s Hanseninim zaključkom da je politička, odnosno ideološko-kritička perspektiva u konačnoj verziji *Prirode filma* gotovo u potpunosti nestala (Hansen, 1993: 466). No istodobno je čitatelju upoznatom s *Masovnim ornamentom* teško previdjeti dijelove koji kao da su ubaćeni iz ranijih radova, bilo da se radi o distrakciji i “opojnom dejstvu medija” koji stvara “iluziju punoće života” (Kracauer, 1972: 179), čime se opisuje djelovanje većine komercijalnih filmova u poglavljju o “Gledatelju” ili da se, čitajući o svrsi filma, stalno vraća na opise gdje film

“izaziva da stvarno-životnim događajima koje prikazuje suprotstavljamo ideje koje obično imamo o njima”. (ibid.: 131) Jedini opipljivi opis “otkrivalačkoga” djelovanja u *Prirodi filma* nalazi se tim u opisima razotkrivanja ili “suočenja” s konstrukcijama stvarnosti (procesa koji se, kao i u ranim radovima, odvija i na razini gledateljskog iskustva i interpretacije, tj. kritike). David Frisby (1988: 134) stoga opisuje Kracauerovu metodu, što vrijedi kako za ranije radeve tako i za *Prirodu filma*, kao rekonstrukciju značenja (“fragmenata izgubljenog iskustva”) iz onoga što je dekonstruirano.

Takve su oscilacije, kao što se vidjelo kod Adorna i drugih kritika *Prirode filma* i šireg opusa, dovode do odbacivanja zbog nesustavnosti mišljenja ili proturječja; za različita čitanja novijega datuma temeljna je karakteristika ili inspiracija Kracauerovom teorijom proizlazi la iz te iste “izvanteritorijalnosti”.<sup>49</sup> Etiketa za Martina Jaya podrazumijeva kako Kracauerov status “autsajdera” (Benjamin, 1999: 305f), u smislu cjeloživotnoga nepriklanjanja nekoj od intelektualnih struja, tako i interes za manifestacije svakodnevnoga ili marginalnoga, kao drugu specifičnost Kracauerovih tekstova.<sup>50</sup>

**47** “Doslovno uzev, mi ovaj svijet oslobađamo njegova usnulog stanja, oslobađamo ga njegovog stanja stvarnog nepostojanja, trudeći se da ga doživljavamo kroz kameru.” (ibid.: 126)

**48** “Čak iako zaključci koje film razvija u svom napredovanju od dna prema vrhu leže izvan oblasti obuhvaćene ovom knjigom, čini se da treba da naznačimo (...) svi pokušaji da se među ovim zaključcima ili porukama uspostavi neka hijerarhija pokazali su se, do sada jalovima. Teza Bele Balaža da film zaslzuže puno priznanje jedino ako služi u revolucionarne svrhe neodrživa je, poput srodnih stavova (...) neorealističkih i drugih (...) Niti se može smatrati dovoljno obuhvatnom Girsonova definicija filma [kao] sredstva za unapređivanje odgovorne građanske svesti. Opseg podjednako opravdanih zaključaka zaista je neiscrpan (...).” (ibid.: 135–136)

**49** Izvanteritorijalnost (extraterritoriality) je originalno upotrijebio Adorno za opis Kracauerove fisionomije koja je i sama fascinirala suvremenike (Adornu se doimao kao netko tko je došao s Dalekog istoka, Asji Lācis je djelovao kao “Afrikanac”, a Hansu Mayeru kao “Japanac kojeg je naslikao ekspresionist”). (Jay, 1985: 5)

**50** “Marginalnost, alijenacija, autsajderstvo spadaju u stalni inventar intelektualnih opsesija još od vremena Rousseaua. Rijetki su se međutim fokusirali na manifestacije te bolesti duž cijele karijere kao što je slučaj kod Kracauera, a još ju je manji broj uspio u tolikoj mjeri pretvoriti u nešto pozitivno. Kracauerovo se životno djelo može čitati kao niz naoko različitih projekata gotovo u cijelosti sa zajedničkim ciljem – iskupljenja ili spašavanja pojedinačnog ili slučajnog.” (Jay, 1985: 55)

Na sličan su način i rekonstrukcije nje-gove "fragmentarne teorije moderniteta" (Mülder-Bach, 1998: 10), "ispunjenoj prividno površnim fenomenima" (Frisby, 1988: 110), na-suprot sustavnosti i totalitetu isticale mikro-razinu njegova opisa, odnosno "jedno od prvih fenomenoloških čitanja moderniteta iz perspektive svakodnevnog života" (Koch, 2000: 14; Frisby, 1988: 110 i dalje). "Film, naš suvremenik" (Kracauer, 1971: 8) je u kolažu weimarskih i kasnijih motiva premrežen opisom moderniteta do razmjera koji su Adorna naveli na zaključak o primatu optičkoga u Kracauerovoj teoriji, za koju će se drugdje reći da, štoviše, "meša (...) područje stvarnosti i područje tehničkih mogućnosti filma" (Andrew, 1980: 78).<sup>51</sup> Kao što se vidi već iz fragmenata *Masovnog ornamenta i Prirode filma*, film je kod Kracauera istodobno proizvod moderniteta, najsimptomatičniji njegov izraz, kao i kraljevski put u njegovo nesvesno i nositelj utopijskih projek-cija.<sup>52</sup>

Povrh svega toga, koristeći filmske po-stupke kao metafore u opisima svojih i drugih društvenih istraživanja kakva je priželjkivao, Kracauer je pokušao iz filma u konačnici izvesti

i metodu. S jedne je strane, slično Benjaminu, "iz ledene pustinje apstrakcije" nastojaо doći do "konkretnog filozofiranja" (Adorno, 1979: 23) kombinirajući konstrukte s mikroskopskom deskripcijom – izmičući kategorizacijama svoga opusa "nedozvoljivo 'pjesnički'" (ibid.: 37), kako će Adorno ili Arendt reći za Benjamina, a drugi i za Kracauera (Koch, 2000: 6 i dalje). Odnosno, kako objašnjava u *Uredskim namještenicima*, navodeći na usporedbu s Benjaminovom metodom književne montaže:<sup>53</sup> "Srž mog djela čine izravni citati, razgovori i opservacije koje ne treba shvatiti kao primjere za bilo koju teoriju već kao egzemplarne manifestacije stvarnosti." (Kracauer, 1998: 25) Osim što je taj ideal približavanja svakodnevnog iskustva teoriji ili "isku-stvenog mišljenja"<sup>54</sup> pokušao argumentirati i oprimjeriti u svojim tekstovima, zagovarao ga je i u osvrta na metode sociologije i drugih društveno-humanističkih disciplina, najupe-čatljivije (barem ako je suditi po recentnom interesu za taj tekst) u svom posljednjem djelu *Povijest: prije posljednjih stvari* (*History: The Last Things Before the Last*, 1969). U pokušaju koji će se uspoređivati s metapovijesnim refleksijama novijega datuma i posebno s mikropoviješću,

**51** "Ulične gužve, nehotični pokreti i ostali prolazni utisci predstavljaju samu bit [filma]." (ibid.: 7) "U vreme svog nastanka, masa, ta gorostasna životinja, predstavljala je jedno novo i uznemirujuće iskustvo. Kako je moglo i da se očekuje, tradicionalne umetnosti su se pokazale nedoraslim da je obuhvate i umjetnički izraze. Ono što njima nije pošlo za rukom, fotografija je lako ostvarila; ona je bila tehnički sposobljena da prikaže gomile kao slučajne aglomeracije, što one i jesu. Međutim, jedino je film (...) dorastao zadatku da ih uhvati u pokretu. (...) sredstvo reprodukcije nastalo je istodobno kad i jedna od njegovih glavnih tema." (ibid.: 59)

**52** Jedan od ekspresivnijih opisa učinka filma (film kao *force demoliteur*; cit. u: Koch, 2000: 95), koji sadrži i tipska mjesta moderniteta – masu, grad i kino – sličan je citiranom eksplozivnom opisu učinka

filmskog otkrivanja nesvesnoga kod Benjamina: "Na ulicama Berlina, često se stiče dojam da će se sve ovo jednog dana rasprsnuti. Zabava [berlinskih kina] kojoj ljudi hrle trebala bi proizvesti isti efekt." (Kracauer, 1995b: 327)

**53** "Metoda ovog dela: književna montaža. Nemam ništa da kažem – samo da pokažem." (Benjamin, 1997: 159)

**54** Mülder-Bach izvodi "iskustvenu misao" (*experiential thought*), kao središnji koncept svog tumačenja Kracauera (cit. u: Frisby, 1988: 136), a Robnik na temelju slične argumentacije povezuje Kracauera s Agambenovom tezom da "jedino etičko iskustvo (...) jest iskustvo postojanja kao (vlastitog) potencijala – razotkrivajući u svakoj uobličenosti vlastitu bezobličnost i u svakom činu vlastitu neaktualnost" (Robnik, 2009: 45).

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

razrađuje analogiju između povijesne i filmske zbilje (*camera-reality* i *historical reality*; usp. Kracauer, 1995a: 4), koristeći kategorije nerežiranoga, nepodešenoga i druge iz *Prirode filma*.<sup>55</sup> Nazvavši knjigu i nastavkom *Prirode filma*, promatra film kao model historiografije koja bi “fokusom na mikro-razinu partikularnog događaja” problematizirala “pojašnjavanja i poopćavanja na makro-razini”, budući da s filmom dijeli prirodne sklonosti, odnosno “zajednički otpor prema definiranom i izmicanju sustavnom mišljenju”.<sup>56</sup> Kao privilegirani filmski primjer za paralele s historiografijom navodi Davida Warka Griffitha (čiji opus u povijesti filma označava mjesto formiranja klasičnog narativnog stila), citirajući iz *Prirode filma* poglavje “Divno ‘nerješenje’ Davida Griffitha”:

[Griffithovi] filmovi puni su pukotina koje pre potiču iz njegovog filmskog nagona negoli iz tehničke neumešnosti. S jedne strane, on jamačno stremi da jedan dramski kontinuitet uspostavi što je mogućno upečatljivije; s druge strane on obavezno unosi

**55** Iako, komentira npr. Koch (2000: 119f), Kracauer (ni u tom djelu) ne nudi rješenja koliko formulira problem i daje priloge za promišljanje istoga. Paralela s fotografijom i filmom zato uglavnom djeluje manje kao nacrt nove historiografije, a više kao mehanizam za korekcije postojećih, s funkcijom “da pripomogne očuđenju uvriježenih aspekata historiografije, pri čemu je vjerojatno da će ta analogija pridonijeti dručićjem razumijevanju materije s kojom se povjesničar suočava. Ako bi ta analogija ušla u vidokrug povijesti, implikacije i rješenja koja iz nje proizlaze imale bi dobre šanse i da ga izmjene” (Kracauer, 1995a: 60–61).

**56** Cit. u: Robnik, 2009: 48. Jay (1985: 182 i dalje) u tom djelu nalazi ključ za razumijevanje Kracauerova opusa u cjelini, a Andrew (1980: 90) za tumačenje *Prirode filma*, na tragu Kracauerove kritike velikih povijesnih naracija (Spenglera ili Toynbeeja), kojem suprotstavlja rad povjesničara usredotočenog na

*slike koje (...) zadržavaju i izvesnu nezavisnost od zapleta, te tako uspevaju da dočaraju fizičko postojanje.*

(Kracauer, 1972: 59)

Divno “nerješenje” koje Kracauer pripisuje Griffithovoj tehnici moglo bi se, kako uočava Robnik (2009: 48), upotrijebiti i kao drugi naziv za Kracauerov vlastiti nedostatak, odnosno odbijanje konceptualnoga jedinstva i teorijske sistematicnosti. Konkretnije, u kontekstu ovega rada, krilatica se shvaća kao kredo koji sumira Kracauerovu metodu čitanja filmova.

Još je Adorno komentirao poguban utjecaj pretjerane fascinacije filmom na Kracauerove tekstove, u kojima “priповједa takve užase” kao što su filmske radnje, “prepričavajući ih, smrtno ozbiljan, ne trepnuvši okom” (Adorno, 1991: 168), isto kao što su naklonjeniji čitatelji primjećivali učinak filmskih primjera koji prekidaju argument o filmskoj propagandi ili kulturnoj industriji entuziastičnim opisima nekog postupka ili filmskoga prizora grada (Hansen, 1991: 70f). I navedena

pojedinosti “građe života”. Fascinantno je koliko se Peterlićeva razmišljanja o Kracauerovoj teoriji filma čine slojevita nakon svih ovih tumačenja: “Osim toga, sva prikazana bića ne pojavljuju se kao ‘predstavnici’ svoje vrste. Njih resi individualnost, sve se u filmu pojavljuje kao pojedinačno, upravo kao što se i u zbilji svako biće odlikuje svojom posebnosću. Pojedinačno kao da se protivi općem u filmu, brojne pojave doimaju se kao slučajne, nepredviđene, neodređene, u stanju stalne mijene, i stihijsko kao da se neprestano trudi da poremeti zakonito, kao što se i u svakodnevnome životu dogodi da posumnjamo u ono u što smo bili sigurni, i tada kažemo da je u pitanju ‘izuzetak od pravila’. Ta odlika sličnosti s realnošću koja nas okružuje toliko je zanimljiva i značajna da mnogi teoretičari tvrde kako je u njoj najveći čar filma, kako je film zbog nje i nastao (npr. Siegfried Kracauer).” (Peterlić, 2001: 19)

proturjeća *Prirode filme*, između normativnih sudova o npr. "kazališnom" filmu i oduševljenja npr. Bergmanovim izvedbama istoga, djelo su pristupa u kojem se (filmski) fenomeni postavljaju kao korektivi teorija.

S druge strane, Kracauer je izjavio i sljedeće: "Film je za mene uvijek bio samo hobi koji me je zanimalo isključivo kao sredstvo za iznošenje određenih socioloških i filozofskih teza." (Koch, 2000: 3) Takvi kontrasti, umjesto Kracauerova tehničkoga, odnosno teorijskoga neumijeća – ili kao njihovu genealogiju – signaliziraju metodu, odnosno, kako Robnik

citira pojašnjenje Kracauerova, odnosno Griffithova divnog "nerješenja": "Grifit vazda drži razdvojeno ono što ne ide zajedno", ne pokušavajući "da združi ta dva neusaglašljiva načina prikazivanja." (Kracauer, 1972: 59)

Na sličan način kracauerovsko čitanje filma umjesto usustavljanja nudi dvostruku vizuru, supostavljajući perspektivu ideoološkoga razotkrivanja, čitanja filma kao društvene činjenice – u stalnoj oscilaciji – vraćanju na mikrorazinu filmskih primjera.

#### LITERATURA

- Adorno, Theodor**, 1979, *Negativna dijalektika*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Adorno, Theodor**, 1991, "The Curious Realist: On Siegfried Kracauer", *New German Critique*, br. 54, str. 159–177.
- Agamben, Giorgio**, 2007, *The Coming Community*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Andrew, James Dudley**, 1980, *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film
- Arendt, Hannah**, 1985, "Introduction. Walter Benjamin: 1892–1940", u: Benjamin, Walter, *Illuminations: Essays and Reflections*, New York: Schocken Books, str. 1–59.
- Benjamin, Walter**, 1985, *Illuminations: Essays and Reflections*, New York: Schocken Books
- Benjamin, Walter**, 1986, *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga
- Benjamin, Walter**, 1997, *Jednosmerna ulica*. Berlinsko detinjstvo, Beograd: Izdavačko poduzeće "Rad"
- Benjamin, Walter**, 1999, *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934*, Cambridge: Harvard University Press
- Benjamin, Walter**, 2002, *The Arcades Project*, Cambridge / London: The Belknap Press of Harvard University Press
- Bordwell, David**, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Calinescu, Matei**, 1988, *Lica moderniteta*, Zagreb: Stvarnost
- Caroll, Noël**, 2003, *Engaging the Moving Image*, New Haven / London: Yale University Press
- Chateau, Dominique**, 2011, *Film i filozofija*, Beograd: Clio
- Frisby, David**, 1988, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*, Cambridge: MIT Press
- Hansen, Miriam Bratu**, 1987, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'", *New German Critique*, br. 40 (Special Issue on Weimar Film Theory), str. 179–224.
- Hansen, Miriam Bratu**, 1991, "Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture", *New German Critique*, br. 54 (Special Issue on Siegfried Kracauer), str. 47–76.
- Hansen, Miriam Bratu**, 1993, "'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940", *Critical Inquiry*, god. 19, br. 3, str. 437–469.
- Hansen, Miriam Bratu**, 1995, "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity", u: Charney, Leo i Schwartz, Vanessa R. (ur.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, str. 362–403.
- Hansen, Miriam Bratu**, 1999, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", *Modernism / Modernity*, god. 6, br. 2, str. 59–77.
- Highmore, Ben**, 2002, *The Everyday Life Reader*, London / New York: Routledge

JANICA TOMIĆ:

FILMOLOGIJA

SIEGFRIEDA

KRACAUERA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor**, 1974, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša
- Jay, Martin**, 1985, *Permanent Exiles: Essay on the Intellectual Migration from Germany to America*, New York: Columbia University Press
- Koch, Gertrud**, 2000, *Siegfried Kracauer: An Introduction*, Princeton: Princeton University Press
- Kracauer, Siegfried**, 1971, *Priroda filma I*, Beograd: Institut za film
- Kracauer, Siegfried**, 1972, *Priroda filma II*, Beograd: Institut za film.
- Kracauer, Siegfried**, 1995a, *History: The Last Things Before the Last*, New York: Markus Wiener Pub
- Kracauer, Siegfried**, 1995b, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge: Harvard University Press
- Kracauer, Siegfried**, 1998, *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso
- Kracauer, Siegfried**, 2004, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton / Oxford: Princeton University Press
- Kracauer, Siegfried**, 2009, *Strassen in Berlin und anderswo*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Levin, Thomas Y.**, 1995, "Introduction", u: Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge: Harvard University Press
- Mülder-Bach, Inka**, 1998, "Introduction", u: Kracauer, Siegfried, *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso, str. 1–25.
- Peterlić, Ante**, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Quaresima, Leonardo**, 2004, "Introduction", u: Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton / Oxford: Princeton University Press
- Robnik, Drehli**, 2009, "Siegfried Kracauer", u: Colman, Felicity (ur.), *Film, Theory, Philosophy: The Key Thinkers*, Durham: Acumen / McGill-Queens University Press, str. 40–51.
- Rodowick, David Norman**, 2001, *Reading The Figural, Or, Philosophy After The New Media*, Durham: Duke University Press
- Reeh, Henrik**, 2005, *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, Cambridge: MIT Press
- Schlüpmann, Heide**, 1987, "Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s", *New German Critique*, br. 40 (Special Issue on Weimar Film Theory), str. 97–114.
- Stam, Robert**, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell
- Stojanović, Dušan**, 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Stojanović, Dušan**, 1986a, "Kracauer, Siegfried", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", str. 721–722.
- Stojanović, Dušan**, 1986b, "Fotografičnost", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", str. 433.
- Söderbergh Widding, Astrid**, 1994, *Sätt att se: Texter om estetik och film*, Stockholm: Thomas Fischer
- Taylor, Paul A.; Harris, Jan Li**, 2008, *Critical Theories of Mass Media: Then and Now*, Maidenhead: Open University Press / McGraw-Hill
- Tudor, Andrew**, 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film
- Žmegač, Viktor**, 1986, "Aspekti Benjaminove esejištike", u: Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga, str. 5–22.

UDK: 316.774:37.016

Mirela Tolić

FILOZOFSKI FAKULTET U OSIJEKU

## Kontroverze u etimološkim analizama medijske kulture s aspekta digitalnog društva

**SAŽETAK:** Nove informativne tehnologije (internet, mrežno komuniciranje, elektronički mediji...) mijenjaju navike i ponašanje pojedinaca, osobito djece i mladih, ali i samu kulturnu strukturu društvene zajednice. Kulturu danas više nije moguće zamisliti bez medija i/ili tzv. novog fenomena *cyber kulture*. Autorica analizira razvoj medijske kulture u interakciji s medijskim odgojem. Skreće pozornost na važnost etimološke analize simboličkih formi i kulturnih studija. Zaključuje da se medijska kultura artikulira na različitim razinama, a posebice medijskim odgojem u školskom kurikulumu. To prepostavlja empirijski pristup istraživanju medijske kulture u svakodnevnoj (školskoj) praksi kao otpor medijskim manipulacijama. Zaključuje da medijski odgoj kod djece i mladih treba stvoriti mogućnosti za analizu "djelovanja" i "doživljaja". U tome kontekstu medijska kultura postaje "nositelj" simboličkih vrijednosti te je pedagoški opravdano zahtijevati predmet Odgoj za medije u osnovnim školama.

**KLJUČNE RIJEČI:** medijska kultura, mladi, odgoj, manipulacija, kulturni studiji, školski kurikulum

### 1. Mladi i medijska kultura

Analize medija iznimno su aktualne u odgojnoj praksi, a ne samo u obrazovnom procesu. Posljednjih nekoliko desetljeća sve se češće analizira utjecaj audiovizualnih (inovativnih) medija (televizija i internet), ali i tradicionalnih medija (knjige, časopisi i radio) na način razmišljanja djece i mladih (Kellner, 1999: 344). Razvojem interneta veliki se naglasak stavlja na slobodu artikulacije, na slobodu mišljenja, ali nedovoljno i na njegove pedago-

gijske implikacije u odgoju. U ovom se radu aktualizira pitanje kako mediji utječu na primatelje (dijete učenik i/ili roditelj, nastavnik) u doživljavanju i interpretiranju simboličkih poruka. Promjena globalizacije za koju su zasluzni inovativni mediji ima ambivalentnu ulogu. S razvojem inovativnih medija raste i potreba za razvojem medijske kulture, posebice u procesu odgoja i obrazovanja. Mediji definiraju odnos u kojem se identitet oblikuje u simboličkoj "igri" kulturnih čimbenika. Sve izraženiji su simbolički aspekti nametnutih potreba u reklamama u kojima se prikazuju (egzotične) slike želja, ljepote i uspjeha. Reklame, informacije i zabava, fikcija i konstrukcija stvarnosti miješaju se s estetikom i svakodnevnom kulturom. Medijska propaganda sve više utječe na formiranje životnih stilova, kao produkata medijske industrije, a novi mediji sve više stvaraju nove mitove i stereotipe. Konstrukcija osobnosti i identiteta u konzumentskome društvu pretvara se u dvostruki mit o zadovoljstvu, a istodobno i mit o slobodi i mogućnosti izbora. Identitet tako nastaje djelovanjem promjena tzv. službene kulture i one prezentirane u medijima. Medijski manipulatori bave se pitanjem kako (pro)naći "magično" rješenje za stvarne probleme. Sve to upućuje na podrobnije razmišljanje o razvoju medijske kulture i medijskoga odgoja i o njihovoj interakciji u školskome kurikulumu.

Medijska se kultura u Hrvatskoj shvaća kao kultura koja pridonosi odgoju i obrazovanju budućih osviještenih građana, koji se mogu snaći u mnoštvu raznolikih informacija i po-

ruka,<sup>1</sup> primjerice mogu bolje razumjeti filmski medij, njegove specifičnosti, način izražavanja (prema: Rotar Zgrabljić, 2005). Takvim pristupom izostaje medijski odgoj koji teži stjecanju medijskih kompetencija. Razvoj medijske kulture trebao bi biti integriran u sklopu medijskoga odgoja. Bez medijskoga odgoja, koji podrazumijeva usvajanje medijskih kompetencija, medijska kultura (po sebi) ne može razvijati temeljne kompetencije.

Mediji igraju važnu ulogu u konstituiranju socijalno-kulturne diferencijacije, utječe na svijet mlađih i na formiranje njihova identiteta. Oni preuzimaju funkciju transformatora i daju "impulse" za razvoj novih kulturnih identiteta. S takvim izmjenama povezana je percepcija veće mogućnosti biranja i definiranja vlastita životnoga stila. I tu nastaju važne posljedice na odgoj djece i mlađih. Različiti mediji i programi omogućuju ne samo novu mogućnost izbora nego i pluralizam okruženja.<sup>2</sup>

Kultura se može promatrati samo kao dio medijske kulture; ako je shvatimo kao "društveni i društveno-povijesni program za usklađivanje individualno proizvedenih konstrukcija stvarnosti" (Schmidt, 1994: 41). Za suvremene pedagoge, filozofe, sociologe i teoretičare medija, pojam "prividnost" predstavlja temelj diferencijacije između ontološkoga i oničkoga pristupa u analizama stvarnosti. Opravdano je kazati kako je svijet masovnih i novih medija ili kiberprostor medijske kulture konstitutivan za shvaćanje kulturnih trendova, za poimanje stvarnosti, a potom i svijeta pod utjecajem djelovanja masovnih komunikacija. To istodobno ne znači da je prvobitno shvaćena stvarnost, kako su je definirali stari metafizičari (Kant i dr.), neposredno potisnuta i ukinuta ovom

drugom, medijskom stvarnošću. Zato "kritika uma" (Kant) postaje, prema Cassireru (2010), "kritikom kulture". Kulturu Cassirer otkriva "sustavom simboličkih formi" (Cassirer, 2010: 23). Zadatak je "filozofske sistematike duha" zahvatiti sklop kulturnih oblika u organskome jedinstvu (ibid.: 23). Ono što sve te oblike povezuje u postojanju kulture jest uloga koju u njima igraju znak, jezik i simbol. Kod u kulturi označuje sustav simbola. Pojedinac samo tako postaje tvorcem kulturne produkcije, odnosno *homo socius* u suvremenome kiberdruštvu i/ili tzv. digitalnoj kulturi (Kellner, 1999: 360).

Uz to shvaćanje nužno je analizirati značenje odnosa između medija, komunikacije i znanosti o kulturi. S globalizacijom modernoga društva raste i interes za razvoj i tzv. stvaranje kiberkulture s pomoću medijske kulture (ibid.: 350). Proces komunikacije u kulturi je određen relacijama pošiljatelj – primatelj – kodiranje – dekodiranje (Gerold Ungeheuer, 1982: 294). U djelu *Društveni sustavi* Luhmann argumentira značenje "kodiranja" i "dekonstruiranja" poruka koje mediji "nose" i/ili simboliziraju. To stajalište argumentira tezu da su "mediji nositelji simboličkih poruka" (usp. Luhmann, 1996). Dekodiranje simboličkih poruka važno je za sprječavanje medijskih manipulacija, odnosno ono je nužna kompetencija i za prevenciju medijskoga nasilja (usp. Miliša i Tolić, 2008). U središtu je komunikacije proizvodnja značenja. Ipak, Schmidt (1994), Kellner (1999) i Luhmann (1996) nisu objasnili disfunkcionalnu ulogu medija u odgoju djece i mlađih.

**1** "Projekt Škola medijske kulture (projekt edukacije edukatora)",  
[http://www.medioteka.hr/portal/sadrzaj/ucitelj/skola\\_medijske\\_kulture\\_01.pdf](http://www.medioteka.hr/portal/sadrzaj/ucitelj/skola_medijske_kulture_01.pdf), posjet 1. kolovoza 2016.

**2** Mladenački glazbeni stilovi doveli su do stvaranja posebnoga "jezika", kojim pripadnici određene supkulture pokazuju kojoj skupini pripadaju.

## 2. Temeljne odrednice i različita polazišta medijske kulture

Računalo je medij s pomoću kojeg se obrađuju informacije, a da odašiljač/posiljatelj kao subjekt pri tome nema(ju) središnju ulogu u tehničkome smislu. Ovo je osobito karakteristično za djecu i mlade, koji nemaju dostatne informacije o ambivalentnoj ulozi medija. Manfred Fassler (2001: 78) u knjizi *Mreže* ističe da je "položaj govora putem medija prešao (ili će prijeći) od fiksacije na političko-novinarski sustav stvaranja mišljenja i obrade informacija na socijalno konstitutivne uloge elektroničke programirane mreže". Taj se primjer može argumentirati raznim primjerima društvenih nereda koji su organizirani putem interneta (usp. Miliša, Tolić i Vertovšek, 2010). Kako *digital society* (digitalno društvo) utječe na pojedinca? To proizlazi iz relativnosti cijelog sistema općih teorija komunikacije koje izravno ne istražuju utjecaj konceptualnih medijskih sadržaja na odgoj djece i mladih. To se može potvrditi postavkom da nasilje u medijima postaje nasilje u stvarnosti, kada fikcija postaje stvarnost ili kada "sve ima svoju cijenu, a ništa vrijednost" (usp. Miliša, 2006). No, kako bi se to podrobnije objasnilo, nužno je odrediti temeljne odrednice i razvoj medijske kulture u sklopu medijskoga odgoja. Reckwitz (2005: 93) je medijsku kulturu analizirao s aspekta "značenja medija u društvenome kontekstu". Mediji su uvijek podupirali, produbljivali, ali i mijenjali obrazovanje i odgoj. Medijska se kultura počinje istraživati odnosom promjena komunikacijske integracije i kulturnih sukoba (Hepp, Krotz i Thomas, 2009: 29).

"Medijska kultura u tranziciji" naziv je konferencije njemačke Udruge za publicistiku i medijsko-komunikacijske znanosti na kojoj je 2009. obrađena tema koja je niz godina, u pogledu komunikacijskoga i medijsko-znanstvenoga istraživanja, bila u "sjeni" (ibid.: 2009: 19). Ona u takvoj perspektivi nije zanimljiva samo "kao estetska dimenzija medijske komunikacije" i "medijskih ponuda" (ibid.: 9).

Kulturološki pristup medijskom istraživanju u prvom se redu bavi analizom tekstova kao kulturnih artefakata. Iz toga proizlazi jedno od glavnih pitanja ovoga rada: "Kako pragmatični aspekt medijske kulture (u sklopu medijskoga odgoja u školskome kurikulumu) integrirati kao neizostavni aspekt za razvoj školske kulture?" Medijska kultura je i kulturno-industrijски preoblikovana kultura i, kao takva, nužno je proizvod potrošačkoga društva. Ona se povezuje sa "socijalnim djelovanjem" (Kellner, 1999: 342). To je socijalna kontekstualizacija promjena medijske kulture, prepoznatljiva kao "strukturalna transformacija javnosti" Jürgena Habermasa (usp. Habermas, 1990). Pedagogijski je odlučujuća ona dimenzija medija koja se ne razvija samo medijskim sadržajima nego "specifičnošću" medijskih poruka.

Radovi Joshua Meyrowitza posebno su važni za shvaćanje nužnosti razvoja medijske kulture i medijskoga odgoja (Hepp, Höhn i Wimmer, 2010: 44). Meyrowitz (1987) pokušava povezati makropretpostavke klasične teorije medija s (empirijskim) društveno-znanstvenim mikroanalizama u tradiciji simboličkoga interakcionizma. U takvim se konceptualnim okvirima medijska kultura shvaća kao "posredovana kultura", dakle kao kultura u kojoj tehnički posredovana komunikacija prožima mnoga područja društva i oblikovana je svojim simboličkim formama. Posebnom sferom toga posredovanja smatra se medijska svakodnevica i u odgojnoj praksi. Stoga analize utjecaja medija trebaju osigurati i preventivne smjernice kako se učinkovito oduprijeti manipulacijama. Frankfurtska škola ima kritički stav u vezi s proizvodima masovne kulturne industrije. Međutim, slaba točka te škole jest stajalište da je uloga medija premalo razjašnjena budući da medijski manipulatori "iskriviljene" vrijednosti predstavljaju kao nove trendovske manifestacije masovne kulture. Stoga je nužno razlikovanje "medijske kulture" od "masovne kulture" ili "popularne kulture" (Kellner, 1999: 346). Mediji imaju dvostruku simboličku vri-

MIRELA TOLIĆ:  
KONTROVERZE  
U ETIMOLOŠKIM  
ANALIZAMA  
MEDIJSKE  
KULTURE  
S ASPEKTA  
DIGITALNOG  
DRUŠTVA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

jednost: implicitnu ili eksplisitnu (usp. Miliša i Zloković, 2008). Prema Kellneru, simboličku vrijednost u suvremenome globalnom društvu imaju tehnički mediji, koji vrijednjima postaju tek integracijom u konkretnе kontekste djelovanja i preuzimanja ulogâ u društvu. Prema tom stajalištu mediji nemaju samo (dis)funkcionalnu nego i simboličku ulogu (usp. Tolić, 2011).

Na koji će način simbolička vrijednost imati ulogu (i koju) vidljivo je iz odnosa između korisnika medija (primatelj/pojedinac) i rezultata korištenja medijskih tehnologija, a koji utječe na svijest i ponašanje mlađih (usp. Miliša, Tolić i Vertovsek, 2009). Konkretno, to se može vidjeti na primjeru korištenja mobilnoga telefona u potrazi za posjedovanjem uvijek najnovijih računala i softvera, što može razviti iskrivljenu simboličku sliku vrijednosti, posebice kod mlađih s pitanjem: "Reci mi kojemu tipu mobitela pripadaš i reći će ti tko si." (Miliša i Zloković, 2008: 45). Drugi važan aspekt u analizama medijske kulture jest u spomenutome simboličkom interakcionizmu koji analizira uloge simbola u društvu (usp. Mead, 1988). U središtu je simboličkoga interakcionizma ideja "da je društvena stvarnost ljudi simbolički konstruirana realnost" (usp. Luhmann, 1996; Luhmann, 1997). Ovdje čovjek stjeće sposobnost za komunikaciju u kolektivnome simboličkom djelovanju (Hepp i Krotz, 2010: 35). Razumijevanjem simboličkoga ljudskog djelovanja "kultura se može tretirati (i) kao rezultat simboličkoga djelovanja medijske kulture" (Kellner, 1999: 269).

Francuski sociolog Pierre Bourdieu i njegova filozofija simboličkih formi daju paradigmatičnu osnovu za razumijevanje ljudskoga ponašanja (Bourdieu, 1970: 25). Da bi se s Bourdieuova stajališta shvatilo značenje razvoja medijske kulture u školskome kurikulumu, nužno je objasniti njegovo značenje pojmove: "polje" (franc. *le champ*) je pojam koji označuje mjesto na kojem se realizira proces odgoja i obrazovanja, tj. institucija (škola, predškolske

ustanove), ali i izvanškolske i izvannastavne aktivnosti (ibid.). Kada nema kritičke refleksije i jasno postavljenoga cilja događa se da mediji "odgajaju". Zbog toga se, prema Bourdieuu, u tome prostoru stvara tzv. arena u kojoj se pojedinac (u ovom slučaju dijete učenik) bori za promjenu ili odražavanje polja "sila" (ibid.: 45). Tada novi (inovativniji) mediji često (preuz) imaju manipulativnu ulogu. Simbolički se interakcionizam i kulturni studiji prožimaju, premda ne eksplisitno. Drukčiji osvrt na pitanja medijske kulture tijekom posljednjih dvaju desetljeća donijeli su kulturni studiji (*cultural studies*). Njih karakterizira odbijanje funkcionalističkog pristupa medijskoj kulturi: kultura nije sustav ili program (nužno) integriran u društvo. Većina istraživanja iz područja kulturnih studija medije i širi aspekt kulture analizira u željenoj simbiozi (Hepp, Krotz i Thomas, 2009: 9). "Mediji su i izraz društva u kojem se održavaju slični problemi kao u stvarnosti." (Bourdieu, 1970: 25)

Bilo da je riječ o kulturnim studijama ili o Frankfurtskoj školi, oba pristupa shvaćaju da su kultura i komunikacija neraskidivo povezane. Sve kulturno prenosi se komunikacijom, a svaka komunikacija kulturom, posebice medijskom kulturom. U tome kontekstu medijska kultura postaje "nositelj" simboličkih vrijednosti i (Bourdieuovo) polje u kojem se odvija transformacija vrijednosti. Kultura i komunikacija mogu postojati samo zajedno (Kellner, 1999: 351), a medijsko istraživanje taj odnos može analizirati kombinacijom kulturnih studija i kritičke teorije (ibid.: 356). Ovdje se postavlja pitanje kako mediji mogu pridonijeti tomu da primatelji (dijete učenik i/ili roditelj, nastavnik) mogu uz pomoć medijskih sadržaja pripisati odgojno prihvatljiva značenja. Iz toga slijede dodatna pitanja: kako medijska kultura pridonosi razvoju sposobnosti učenika da znaće živjeti u cyber društvu i na koji način medijska kultura dobiva (novo) značenje? Time se aktualizira Kellnerov prijedlog preispitivanja standarda i normi značenja posredovanih

medijskom kulturom. U tome je bitna pretpostavka za razvoj medijske kulture i medijskoga odgoja koji trebaju biti integrirani u školski kurikulum. Kulturalni se studiji temelje na razumijevanju komunikacije. Pojedinac živi u skladu s objema teorijama: u prvoj u svijetu (ne) dekodiranih medijskih simbola, u drugoj sebe shvaća kao "komunikativni identitet" koji konstruira vlastitu interakciju u digitalnoj kulturi (usp. ibid.). Dakle, može se reći da simbolički interakcionizam i kulturne studije kreiraju teorije medija i komunikacija koje se, s jedne strane, temelje na jednakim pretpostavkama (a to je konstrukcija značenja), a s druge se nadopunjaju uz pomoć medijskoga jezika i situacijskoga djelovanja. Samo se objema teorijama može adekvatno objasniti društveni i medijski razvoj.

Kulturna industrija nikad ne može u potpunosti predvidjeti simbolički sadržaj i vrijednosti "kulturnih proizvoda" (Winter, 2000: 45). Mrežna komunikacija, primjerice putem Facebooka, postaje glavno sredstvo i/ili tzv. Bourdieuovo polje i za organizaciju demonstracija. Temeljno pitanje glasi: koju kulturu u tome kontekstu stvaraju mediji? Zbog toga Kellner medijsku kulturu vidi i kao "instrument dominacije" (Kellner, 1999: 171). To shvaćanje treba promotriti sa stajališta razvoja medijske kulture i fenomena kiberdruštva.

## **2.1. Medijska kultura i školski kurikulum**

Medijska se kultura artikulira na različitim razinama, a posebice medijskim odgojem u školskome kurikulumu. To prepostavlja empirijski pristup istraživanju medijske kulture u svakodnevnoj (školskoj) praksi (Reckwitz, 2005: 96). Već u ranom djetinjstvu i mladosti mediji obuhvaćaju teme društvenoga života i snažno djeluju na osobno oblikovanje života, tako da se obrazovanje i odgoj u školi odvijaju dublje i neposrednije nego prije. Odатle i integrirane medijske radionice u sklopu medijskoga odgoja u osnovnim školama kao prevenci-

ja medijskih manipulacija (usp. Miliša i Tolić, 2008) i preventivni projekt "Deset dana bez ekrana – deset dana apstinencije od medija" voditelja Zlatka Miliše. Svi akteri u školskome ozračju moraju prepoznati svoje specifične medijske funkcije, ne samo u obrazovanju nego i u odgoju. Reckwitz je analizirao društvene i tehničke perspektive razvoja medijske kulture za razvoj budućnosti škole i identiteta učenika s pozitivnom socijalnom orientacijom i vrijednošću (Reckwitz, 2005: 93). Ističu se ova načela za razvoj suvremene škole u sklopu medijske kulture i odgoja za medije:

- *Inovacija.* Za razvoj medija tipična je stalna obnova i tehnički svrshodna ponuda i usluga.
- *Integracija.* Time se otvara mogućnost da se u bilo koje vrijeme izaberu neki od različitih oblika medija i da ih se na pravilan reflektivno-kritički način i primjeni u odgojnoj praksi (usp. Tolić, 2011).
- *Interaktivnost.* Ona u korištenju medija podrazumijeva raspon aktivnosti od bolje analize tekstualnih priloga, filma ili zvuka do vlastita oblikovanja medijskih ponuda.
- *Doživljaj.* Primjerice, "virtualna stvarnost" simulira nemedijsku stvarnost u polju vizualne trodimenzionalnosti, zvuka i osjećaja.
- *Internacionalizacija.* Polivalentnost funkcija komunikacijskih mreža mijenja društvene strukture. Tako npr. skupine koje osjećaju zajedničku pripadnost više ne ovise o zemljopisnoj blizini. Pojavljuju se nove medijske skupine na Facebooku. S druge strane, na polivalentnost se može gledati kao na prigodu za implementaciju e-učenja.
- Medijski se odgoj treba orijentirati, usmjeravati i voditi tim osnovnim načelima (usp. Miliša i Tolić, 2008; Tolić, 2011). Posebice, medijski odgoj kod djece i mladih treba stvoriti mogućnosti za

MIRELA TOLIĆ:

KONTROVERZE

U ETIMOLOŠKIM

ANALIZAMA

MEDIJSKE

KULTURE

S ASPEKTA

DIGITALNOG

DRUŠTVA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

“djelovanje” i “doživljaj”. U tome smislu orijentacija na iskustvo i djelovanje smatra se temeljnim načelima medijskoga odgoja i medijske kulture (usp. Reckwitz, 2005). Orijentacija na doživljaj znači da bi se medijskim odgojem trebali posredovati osjećaji koje mediji pobuđuju. Orijentacija na djelovanje odnosi se na činjenicu da medijsko obrazovanje treba biti usmjereni na (sadašnje i buduće) djelovanje, npr. u obliku aktivnih procesa rješavanja problema, donošenja odluka, procjena i stvaranja. Medijski odgoj nije samo školski zadatak. On se jednako stječe u obitelji, u socijalnome i kulturnome radu s djecom i mladima te u medijskim institucijama. Medijski odgoj može biti uspješan samo kada društvo i politika stvore okvirne uvjete medijskoga okruženja pogodnoga za djecu i mlađe. Medijski odgoj zahtijeva odgovornost svih koji su uključeni u pedagoški proces. Društveni i kulturni rad s djecom i mladima podrazumijeva širenje kulturnih mogućnosti i mogućnosti za djelovanje. S toga aspekta razvijaju se opće medijske kompetencije o tome “kako znati živjeti s medijima” u suvremenome, tehnološko-globalizacijskom društvu.

Medijsko-odgojni rad u školi ima tri glavne uloge:

1. *Korištenje medija za različite zadatke.* Cilj je osvijestiti različite medijske ponude i stvoriti sposobnost kritičkoga izbora i ocjenjivanja informacija (usp. Reckwitz, 2005; Tolić, 2011).
2. *Uvid u način djelovanja i uvjeti medijske proizvodnje.*

3. *Praktično-stvaralački medijski rad.* Cilj je proširiti mogućnosti izražavanja i stvaranja koji izgrađuju sposobnost za točnu percepciju i za društveno odgovorno ponašanje medija i korisnika medija. Sudjelovanjem u školskim listovima, izložbom fotografija, dokumentarnim reportažama ili videočasopisima, dječa i mladi mogu artikulirati svoje ideje koristeći se različitim medijima i tako ih mogu širiti i izvan škole. Proizvodi od stripa do reklama, od videoisječka pa do računalnoga programa trebaju biti u središtu pedagoške pozornosti. Škole se moraju pripremiti na ove zadatke pojačanom koordinacijom medijsko-pedagoških aktivnosti unutar nastave kao i sustavnom i koordiniranom suradnjom s izvanškolskim aktivnostima.<sup>3</sup> Suradnja između škole i izvanškolskih partnera je nužna. Medijsku pedagogiju, u sklopu razvoja medijske kulture u školama, treba shvatiti kao opći pedagoški, a ne kao dodatni zadatak. Nužno je permanentno usavršavanje nastavnika, stručnih suradnika i roditelja. Cilj odgojno-obrazovnoga preventivnog projekta za nastavnike i roditelje u području medijskoga odgoja treba se temeljiti na usvajanju medijskih kompetencija, odnosno mogućnosti za korištenje novih tehnologija. Na taj način oni preuzimaju odgovornosti za odgoj i obrazovanje s medijima i mladima (usp. Schimdt, 1994). Medijski odgoj i medijska kultura trebaju biti dio općih nastavnih i obrazovnih školskih aktivnosti. Potrebno je u školsku praksu implementirati iskustva drugih europskih zemalja (Njemačke, Francuske i dr.) u oblikovanju medijskoga prostora i medijske pedago-

**3** Dobar primjer suradnje škole, nastavnika, roditelja i učenika vidljiv je u projektu *Deset dana bez ekrana* (usp. Tudor, Miliša, Tolić, Vertovšek i Drobac, 2010).

gije. Analiza medijske kulture otkriva interes medijske industrije i/ili moć pojedinih medija da utječu na promjenu kulture javnosti, a osobito kod djece i mlađih. Medijska je kultura i kulturno-industrijski preoblikovana kultura, pa je nužna i za shvaćanje potrošačkoga društva.

### 3. Zaključna razmatranja

Šire razumijevanje medijske kulture shvaća je kao ukupni fenomen koji se konkretniza na razini medijske proizvodnje, medijskih sadržaja, njihove recepcije, ali i (političke) regulacije, sukoba i identifikacija. S druge strane, svaka je kultura prožeta cirkulacijom značenja. Nove informacijske tehnologije mijenjaju navike i ponašanje pojedinaca, osobito mlađih. S razvojem inovativnih medija raste i potreba za razvojem medijske kulture, posebice u procesu odgoja i obrazovanja. Mediji mogu olakšati i otežati komunikaciju. Sve kulturno prenosi se komunikacijom, a svaka komunikacija kulaturom, posebice medijskom kulturom. U tome kontekstu medijska kultura postaje "nositelj" simboličkih vrijednosti. Medijska kultura mora biti u nužnoj vezi s medijskim odgojem i na taj način omogućiti uspješan razvoj procesa odgoja i obrazovanja u tzv. *cyber* društvu. Bez medijskoga odgoja, koji podrazumijeva usvajanje medijskih kompetencija, sama medijska kultura ne može razvijati temeljne kompetencije. Samo takva medijska kultura, u sklopu medijskoga odgoja, može kod učenika razvijati refleksivno-kritički stav. Ni jedna teorija, po-

čevši od Frankfurtske škole, simboličkoga interakcionizma do kulturnih studija, ne može u potpunosti "opravdati" razvoj medijske kulture, ako se ona ne analizira u kontekstu odgoja za medije – u sklopu discipline medijske pedagogije. Jedna od glavnih teza ovoga rada proizlazi iz pitanja kako pragmatičnu podjelu medijske kulture integrirati u školski kurikulum u sklopu medijskoga odgoja.

Danas, kada medijska kompetencija postaje važnija od medijsko-tehničke pismenosti, medijskoj kulturi i u školi treba dati primjereno prostor i vrijeme radi kritičkoga odnosa prema medijima. Medijska bi kultura trebala pridonositi i kulturnom uzdizanju učenika, upoznavaju općih kulturnih činjenica vezanih uz medije. Škola sve više prestaje biti izvorom informacija jer joj u tome sve uspješnije konkurišu televizija, internet i ostala sredstva masovnoga priopćavanja. Hrvatska bi prije svega trebala osigurati važne okvirne uvjete za školski medijski rad: odgovarajući usuglašeni plan i program podučavanja preduvjet je da medijski odgoj i medijska kultura u školama budu sastavni dio nastave i općega obrazovanja (školski kurikulum). Filmska umjetnost i/ili kultura tek je jedan segment medijskoga odgoja. Medijsku pedagogiju, u sklopu razvoja medijske kulture, u školama treba shvatiti kao opći pedagoški, a ne kao dodatni zadatak. Medijski odgoj s medijskom kulturom nadilazi i medijsku pismenost. Stoga je pedagogijski opravdano zahtijevati predmet Odgoj za medije u osnovnim školama.

MIRELA TOLIĆ:

KONTROVERZE

U ETIMOLOŠKIM

ANALIZAMA

MEDIJSKE

KULTURE

S ASPEKTA

DIGITALNOG

DRUŠTVA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

#### LITERATURA

**Bourdieu, Pierre,** 1970, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Stuttgart: Suhrkamp

**Cassirer, Ernst,** 2000, *Prilozi filozofiji jezika*, Zagreb: Matica hrvatska

**Cassirer, Ernst,** 2010, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, Hamburg: Meiner Verlag

**Devey, John,** 1997, *How We Think*, Mineola: Dover Publications

**Fassler, Manfred,** 2001, *Netzwerke*, München: Fink

**Habermas, Jürgen,** 1990, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

**Hepp, Andreas; Winter, Rainer (ur.),** 2006, *Kultur – Medien – Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

- Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Thomas, Tanja (ur.),** 2009, *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich,** 2010, *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Hepp, Andreas; Höhn, Marco; Wimmer, Jeffrey, (ur.),** 2010, *Medienkultur im Wandel*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft
- Kellner, Douglas,** 1999, "Medien- und Kommunikationsforschung vs. Cultural Studies. Wider ihre Trennung", u: Bromley, Roger; Göttlich, Udo; Winter, Carsten (ur.), *Cultural Studies. Grundlagenexte zur Einführung*, Lüneburg: zu Klampen, str. 341–362.
- Luhmann, Niklas,** 1996, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag
- Luhmann, Niklas,** 1997, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Lutze, Peter,** 2004, *Die Matrix Hypothese: Parabolstrakte Orientierungen in einer erfundenen Wirklichkeit*, doktorska disertacija, Münster: Philosophische Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
- Mead, G. H.,** 1988, *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Meyrowitz, Joshua,** 1987, *Die Fernsehgesellschaft: Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Weinheim: Beltz
- Miliša, Zlatko,** 2006, *Manipuliranje potrebama mladih*, Zagreb: MarkoM usluge
- Miliša, Zlatko; Zloković, Jasmina,** 2008, *Odgoj i manipulacija djecom u obitelji i medijima: prepoznavanje i prevencija*, Zagreb: MarkoM usluge
- Miliša, Zlatko; Tolić, Mirela; Vertovšek, Nenad,** 2009, *Mladi i mediji: prevencija ovisnosti o medijskoj manipulaciji*. Zagreb: Sveučilišna knjižara
- Miliša, Zlatko; Tolić, Mirela; Vertovšek, Nenad,** 2010, *Mladi – odgoj za medije: priručnik za stjecanje medijskih kompetencija*, Zagreb: M. E. P.
- Miliša, Zlatko; Tolić, Mirela,** 2008, "Određenje medijske pedagogije s komunikacijskog aspekta". *MediAnalī*, god. II, br. 4, str. 113–130.
- Miliša, Zlatko (ur.),** 2012, *Tamna strana ekrana*, Varaždin / Zadar: Tiva Tiskara / Udruga CINAZ Varaždin.
- "Projekt Škola medijske kulture (projekt edukacije edukatora)",** <[http://www.medioteke.hr/portal/sadrzaj/ucitelj/skola\\_medijske\\_kulture\\_01.pdf](http://www.medioteke.hr/portal/sadrzaj/ucitelj/skola_medijske_kulture_01.pdf)>, posjet 1. kolovoza 2016.
- Reckwitz, Andreas,** 2005, "Kulturelle Differenzen aus praxeologischer Perspektive. Kulturelle Globalisierung jenseits von Modernisierungstheorie und Kulturoessentialismus", u: Srubar, Ilya; Renn, Joachim; Wenzel, Ulrich (ur.), *Kulturen vergleichen. Sozial- und kulturwissenschaftliche Grundlagen und Kontroverse*, Wiesbaden: VS
- Rotar Zgrabljic, Nada (ur.),** 2005, *Medijska pismenost i civilno društvo*, Sarajevo: Mediacentar
- Schmidt, Siegfried J.,** 1994, *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Tolić, Mirela,** 2011, "Media Culture and Media Education in Modern School", *World Journal of Education*, sv. 2, str. 89–97.
- Tudor, Goran; Miliša, Zlatko; Tolić, Mirela;**
- Vertovšek, Nenad; Drobac, Ivana,** 2010, *Deset dana bez ekrana: priručnik / radionica za razvoj kritičkog i selektivnog korištenja triju ekrana u mladim*, Zagreb: MEP
- Winter, R.,** 2000, "Was ist populäre Unterhaltung? Die Perspektive der Cultural Studies", *Medien praktisch: Zeitschrift für Medienpädagogik*, god. 4, br. 21–26.

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

Janko Heidl

## Najvažniji domaći kažiput za suvremenu dokumentaristiku: uz međunarodni natjecateljski program 12. ZagrebDoxa

U Međunarodnoj konkurenciji 12. ZagrebDoxa, odijeljenoj od Regionalne konkurencije – koja je također međunarodna, no ograničena na nominalno produkcijsko područje zemalja sljednica SFRJ te kulturološki i geografski bliskih joj (gotovo) susjedskih država, koje smo naučili nazivati regijom – ove su godine prikazana 24 filma.<sup>1</sup> Od toga, u ravno-pravnom nadmetanju za nagrade, sedamnaest dugometražnih, četiri kratkometražna i tri iz klasifikacijsko-komunikacijski pomalo istisnute srednjometražne kategorije kojoj pripadaju djela dugačka između 30 i 60 minuta.

Iz vizure publike, u smislu praktičnog snalaženja u razgovjetno i pregledno organiziranoj i uređenoj šumi festivalske ponude – na 12. ZagrebDoxu prikazano je više od 160 filma – ovdje već ustaljena, tradicionalna podjela na Međunarodnu i Regionalnu konkurenciju (oba su glavni natjecateljski programi Doxa), svakako je dobrodošla. Takvoj diobi ni inače nema ozbiljnijih zamjerki, jer njome je na djela iz regijskog bazena usmjerenja jača pozornost i zajamčena im je dodatna vidljivost, osobito jer neka od njih neizostavno moraju dobiti glavne nagrade i tako dodatno privući pozornost, kako obične publike tako i poslovnoga filmskoga svijeta. S druge strane, rastavljanje međunarodnoga od regionalnoga ipak izaziva određeni zazor,

zato što nosi prizvuk svojevrsnog samooma-lovažavanja, sugestije da se regionalna kinematografija ne može nositi s međunarodnom. Kako vele, nije to zbog toga što bi “regionalci” bili manje daroviti, nego zbog manjaka produkcijske infrastrukture. Dobra produkcijska infrastruktura, doduše, ne jamči umjetničko-dojmovnu vrsnoću, no omogućuje i zahtjevni-jim zamislima da se rasplamsaju i otjelotvore. U regiji nastaje manje produkcijski bogatih, raskošnih slikopisnih djela negoli u “ostatku svijeta”, te se stoga u tom pogledu počesto “ne možemo s njima mjeriti”. Mada navodi na spomenuta razmišljanja, koja zahvaćaju tek jedan sloj složene gradbe, podjelu na međunarodno i regionalno, međutim, ne treba shvatiti kao posljednju riječ ni kao konačnu oznaku stanja stvari, nego kao mudru odluku Doxova vodstva, strategiju ili taktku koja, čini se, rađa dobrim plodovima, te je lako izraziti joj podršku.

U tom produkcijskom svjetlu odno-sa “skromno – raskošno”, podosta je zani-mljivo da je Veliki pečat, glavnu nagradu Međunarodnoga programa koju dodjeljuje Veliki žiri – činili su ga gruzijsko-francuska sineastica Nino Kirtadzé, hrvatski sineast Bruno Gamulin i hrvatski filmolog Nikica Gilić – do-bio produkcijski uistinu skroman rad, kineski film *Pjesnik na poslovnom putu* (*Shi ren chu chai*

<sup>1</sup> Tekstovi o Regionalnoj konkurenciji i programu Majstori doxa objavljeni su u prošlom broju (85) *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. (op. ur.)



Pjesnik na poslovnom putu (Shi ren chu chai le, Ju Anqi, 2015)

le, 2015) Anqija Jua, koji je amaterskog, "sam svoj majstor" okusa i nultog stupnja producijske dotjeranosti. A da čimbenik producijske izdašnosti u prisnaživanju konstrukcijskog tijela i laštenju politure ne igra presudnu, možda ni osobitu ulogu, pa ni kod šireg gledateljstva, barem onog zainteresiranog za dokumentarni film, pokazao je *U sutor života* (*Twilight of a Life*, 2015) Sylvaina Biegeleisena, koji je postao dobitnik HT-ove Nagrade publike. Snimljen ručnom digitalnom kamerom, *de facto* uz uzglavlje bolesničko-samrtne postelje redateljeve devedesetčetverogodišnje majke, jedva pokretne, no bistra uma i živa duha, taj se crno-bijeli film dobrim dijelom doima izvedbeno banalnim i otegnutim, no osvaja mješavinom melankolije i ozračja pozitivnog i optimističkog prihvaćanja neminovne završnice svakog života, ponajprije zahvaljujući, čini se, iskrenoj odsutnosti samosažaljenja starice, posve svjesne da će uskoro "promijeniti svijet". Ona sama sinu objašnjava moguću svrhu filma koji snimaju uz njezinu umjerenou nevoljnju privolu, izrečenu više zato da udovolji sinovoj želji negoli zato što je njoj samoj do toga da se film-

ski ovjekovječe njezini posljednji dani. "Nije smisao zaraditi, nego dirnuti gledatelje", kaže gđa Biegeleisen. I dodaje: "Što su osjećaji? Na njima se zarađuje."

Izražena u samom naslovu, naizgledapsurdna premissa *Pjesnika na poslovnom putu* inicijalno iskazuje kosimično stajalište autora u odnosu na općeuvojen, prevladavajući svjetonazor. Posrijedi je mirna provokacija koja suptilno potiče na sumnjičenje, potkopavanje, tumbanje podrazumijevanog poretka. Naslovni protagonist je, čini se, slabo poznat kineski pjesnik Shu koji samoga sebe otpravi na poslovni put. Jer ako na poslovne pute idu pripadnici raznih drugih zanimanja, zašto, je li, ne bi i umjetnik poput njega? Kojim će se poslom baviti? Dakako, hvatanjem nadahnuća, a lunjanje benignog spadala s malom gradskom naprtnjačom na leđima, golemom najzapadnijom kineskom pokrajinom Xinjiang (površina 1 665 000 km<sup>2</sup> s 21 milijunom stanovnika) urodit će sa šesnaest pjesama koje će biti raspoređene duž filma, uglavnom izgovorene naratorski, izvanprizorno, a počesto i dodatno ispisane na ekranu.

Svojevrstan egzistencijalistički film ceste, prigušeno humorna tonusa, načelno je neusmjereni lutalačka priča koja prati Shuovo malne besciljno tumaranje podosta zabačenim, prašnjavim krajem veličine otprije like kao tri Francuske ili trideset Hrvatskih. Putešestvujući, Shu neobvezno i nemametljivo, usputno, umjereni zainteresirano, istodobno empatično i distancirano druguje i čavrila sa življem na koji naiđe, uz neizostavno "radno-poslovno" skobljenje s mjesnim prostitutkama, ako za to ima prigode. Čeljad na koju se namjerio, u većoj ili manjoj mjeri, izravno ili neizravno, iznosi svoje male i velike filozofije, odnosno, vlastito poimanje svoga pretežno siromašnog statusa. Isprva, a i u cijelini, film privlači nemarnom, nesamodopadnom pojavnosću i osobnošću protagonista skladno sljubljenom s primjerenom opuštenim redateljskim pristupom umjerenog nadzora koji stvara dojam da se, bez ozbiljnijih pretenzija i velikih ambicija, bilježi, dokumentira zatečeno. Posrijedi je, kako to zgodno izriče anglosaksonska sintagma, *shaggy dog story* ili priča o šugavom psu, zgoda koja se odvija bez naročitog smisla i cilja i bez ikakvih dramskih zakonitosti, osim što prati dogodovštine, zanimljive ili ne, jednog, ne posebno značajnog bića. Priča, ako je tako i možemo nazvati, oblikuje samu sebe.

Poetsko-eseistička cjelina osebujna, ali jednostavna pristupa uvjerljivo oslikava dio osobina jednog zanimljivog karaktera, antijunaka, čak ne-junaka, i odsječke običnog života malih ljudi u društveno-ekonomski slabo razvijenoj pokrajini čija prostranstva ne općinjavaju veličajnom ljepotom, no zakriljuju staturom velebnosću i mirnom postojanošću. Tuga, radost, snatrenje, nemoć, pomirenost, u *Pjesniku...* se izmjenjuju blago, bez hitnje, u pogrubu nacijepanim istršcima, ostavljujući gledatelju dovoljno prostora za vlastite refleksije o suzdržano predstavljenim temama, pitanjima, dvojbama.

Uočljiva, mada ne i forsirana staromodna aroma filma posljedica je činjenice da je mate-

rijal snimljen sad već daleke 2002 (prije prvog izdanja ZagrebDoxa), da bi ga Ju počeo montirati 2013. i dovršio 2015. Tematski, ugodljivo, vizualno i svjetonazorno, *Pjesnik...* će asocirati na, primjerice, djela Jima Jarmusch-a iz prošloga stoljeća, kao i na ranija ostvarenja njegova svojevrsnog predšasnika Wima Wendersa, a u tuđim čemo osvrta na pročitati da su nazrijeti i odjeci poetika Yasujiro Ozua i Roberta Rossellinija.

Razmjeran festivalski uspjeh toga, kao iz naftalina izvučenoga, filma dobrim je dijelom ishod upravo te prirodne apartnosti u odnosu na suvremena strujanja, ostvarene samom odstajalošću materijala snimljenog u drugim vremenima. Pritom je trenutak objavlјivanja dobrom srećom ispaо pogodan, jer se *Pjesnik...* od prevladavajućeg aktualnog stila dokumentaristike razlikuje dovoljno, ali opet ne previše, a k tome budi nostalgičnu notu sklonosti prema načinu na koji su se filmovi snimali nekoć, mada je to nekoć u ovom slučaju staro jedva petnaest godina.

Jedan vid razlike između "sad" i toga ne tako davnog "nekoć" u tome je što mala, praktična digitalna kamera na početku 21. stoljeća još nije bila dostupna baš svakome i što još nije postalo posve uobičajeno da bilo tko, bilo kad, gotovo bilo gdje može bez (tehničkih) problema snimiti što god želi te da rezultat ne mora zadovoljavati prethodno ustalovljene tehničko-estetske kriterije, a da bi se smatrao pravim filmom. Prvim dugometražnim filmom u cijelosti snimljenim mobitelom drži se dokumentarno-igrani *Zašto mi nitko nije rekao da će biti tako gadno u Afganistanu?* (*Why Didn't Anybody Tell Me It Would Become This Bad In Afghanistan?*, 2007), u nas prikazanom na 5. Human Rights Film Festivalu 2008. Taj film Cyrusa Frischa, djelo je nemirne, neuredno-prljave, često "pregorene" i(l) nečitke, pikselaste slike, koje nije bilo pretjerano zapaženo, niti je odmah ustanovilo novi standard. No taj pionirski iskorak, učinjen tek pet godina po bilježenju *Pjesnika...* (snimljenog DV kamerom), ovdje spominjemo

JANKO HEIDL:  
NAJAVAŽNIJI  
DOMAĆI  
KAŽPUT ZA  
SUVRMENU  
DOKUMENTA-  
RISTIKU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

radi približavanja relacija. Unatoč prodornom ulasku malih digitalnih kamera u svijet kinematografije potkraj 20. stoljeća, snimanje filma na prelasku je milenija općenito još poimano kao čin prema kojem oni pred kamerom imaju poštovanja, baš kao što sa samim tim aparatom grade neki poseban odnos, a respektiraju i činjenicu da će ih, pretpostavljeni, na ekranu, velikom ili malom, gledati mnogo ljudi, značaca i neznanaca, te da su time na neki način povlašteni, izabrani, izdvojeni, jer ne može se u filmu naći baš svatko niti bilo tko. Također, taj će film postati i ostati njihova javna legitimacija, slika, reprezent, umnogome važniji od onoga što zbilja jesu u svom svagdanu. Premda su prateća tehnika i broj neizostavnih članova ekipa znatno umanjeni u odnosu na doba snimanja filmskim kamerama, čin snimanja ipak još nije postao skoro nevidljiv, bilo stvarno, fizički, bilo psihološki, kao danas, kad malo tko uopće obraća pozornost na to snima li ga se ili ne.

Dostupnost naprava za snimanje i tehnike distribucije malne svakomu, ponajprije preko interneta, gdje se, dok lapiš dlanom o dlan, mogu postaviti i vidjeti snimke bilo koga u bilo kakvoj situaciji, gotovo je posve utrnula sjaj aureole bivanja na filmu. Živimo u okružju u kojem je posve normalno da bilo tko bude subjektom bilo kako ostvarene i predstavljene pokretne slike, a dojmovna razlika između diletantske kućne snimke postavljene na, recimo, YouTubeu, ili filmske snimke prikazane u kinu, jedva da i postoji. Običnom gledatelju, osobito onom mlađega naraštaja, to dvoje ima približno istu perceptivnu snagu. Riječ je o pokretnoj slici, ovakvoj ili onakvoj, posve svejedno.

Bez obzira na opću ležernost i neposrednost, *Pjesnik...*, rekli bismo, odiše tim respektom staroga kova. "Staromodnost" se očituje i u pravocrtnosti iznošenja događaja – iako je ruta Shuova putovanja vrludava, više-manje neodređenog cilja i zadatka, dojam je da njezine korake pratimo redom, onako kako se nižu. Samo putovanje jest na svoj način kolažno, no

njegova filmska interpretacija nije podvrgnuta danas vrlo proširenom, trendovskom postupku prethodnog planskog "kolažiranja", kao ni naknadnoga, u filmaševoj autorskoj obradi.

*Pjesnik na poslovnom putu* doima se "pravim pravcatim" dokumentarcem privlačno iskošene zamisli i odgovarajuće izvedbe i malo će tko, valjda samo najproncljiviji, iz samog gledanja filma primijetiti da polazna postavka više pripada igranofilmskom negoli dokumentarnomu. Protagonist Shu, naime, nije stvarni pjesnik Shu koji je sam sebe, možda i uz (tradicionalno dopustivu) pomoć redatelja, odaslao na rečeni poslovni put, nego je riječ o za film izmišljenom liku koji glumi za tu prigodu angažiran Hou Xianbo, koji, doduše, jest i pjesnik, no u priču *Pjesnika...* ušao je na nekoj vrsti audiciji, kao prvi voljni tumač Juove već promišljene zamisli. "Prije njega odabralo sam tri glumca, no nijedan od njih nije htio sudjelovati u prizorima seksa", besjedi Ju u nekom razgovoru. Posrijedi je, dakle, teško zamjetno prožimanje igranoga i dokumentarnoga koje će ubrzo postati standardom tzv. *art-housea* i biti prozvano hibridom, a zanimljivo je da je *Pjesnik...* gdjegdje prijavljen (ili zaveden) kao igrani film u kojem su prepoznati snažni utjecaji dokumentarizma. U osnovi, riječ je o principu u kojem neki glumac tumači lik vrlo sličan sebi te uglavnom improvizira u jednostrano aranžiranim, ne-slučajnim situacijama koje se događaju zahvaljujući htijenju, pripremi i organizaciji autora i glumca koji imaju ideju smjeranja, dok se ostali ispred kamere, zbiljski nepripremljeni ljudi što su se zatekli u filmu bez prethodnog nauma, ponašaju posve prema vlastitu nahodenju. Iсти će model, primjerice, primijeniti izvrsna i velika uspješnica *Borat: Učenje o Amerika kultura za boljšitak veličanstveno država Kazahstan* (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006) Larryja Charlesa, a svakako valja podsjetiti i na to da je vrlo sličan postupak u nas rabio Tomislav Radić u svom cjelovečernjem igranom prvijencu *Živa istina* (1972).



U sutor života  
(Twilight of a  
Life, Sylvain  
Biegeleisen,  
2015)

Opušten ugođaj koji je pogodovao narnom ponašanju, nastupu slučajnih namjernika na koje naletješe u pokrajini Xinjiang, Ju je osnažio rečenim oruđem – nepostojanjem ekipe (osim glumca Houa Xianboa, jedini član ekipe bio je on sam) i „jadnom opremom“: posuđenom DV kamerom zbog koje filmovanje „nитко nije shvaćao ozbiljno“. Takav se minimalizam nije uklapao u ideju snimanih o tome kako nastaje „pravi film“, pa se nisu ukočili i postali „persone koje se snima“, nego su zadržali svakodnevnu životnu prirodnost. No Ju zbori da je upravo to što je opuštao neznanice predstavljalo problem „njegovu“ čovjeku Houu Xianbou, koji redatelja s „jadnom opremom“ također nije uzimao odviše ozbiljno, a pritom je glumca smetalo i to što ga redatelj često upućuje u to što treba govoriti, skučujući mu interpretativnu slobodu. To je, među ostalim, dovelo do toga da glumac i redatelj snimanje okončaju u ne baš prijateljskom odnosu. Vrijedi pripomenuti da je Tomislav Radić gotovo istim riječima opisao odnos vlastite ekipe prema radu na Živoj istini, snimanoj 16-milimetarskom filmskom kamerom, usput, gerilski, s malom, uglavnom tročlanom ekipom iza kamere (redatelj, snimatelj, tonski

snimatelj), što je bio posve netipičan, odnosno dotad neviđen postupak proizvodnje cje-lovečernjega igranoga filma u SFRJ. „Mislim da osim mene i montažerke Maje Filjak nitko nije stvarno vjerovao da snimamo pravi film. Uključujući snimatelja Dragu Novaka i glavnu glumicu Božidarku Frajt, svi su se iznenadili kad su vidjeli da je film zbilja na programu filmskoga festivala u Puli“, prisjetio se autor. No u slučaju toga klasika hrvatske i jugoslavenske kinematografije, neobveznost i „pol-usvjesnost“ urodili su željenom opuštenošću svih sudionika.

Gledajući *Pjesnika...* glatko ćemo, bez krzmanja povjerovati da je Shu za putovanja uistinu sročio šesnaest pjesama, kao i to da one u filmu iskrasavaju približno ondje gdje su niknule u Shuovu umu ili gdje su oplahnute nadahnucem. Ju, međutim, u razgovorima o filmu otkriva da je pjesnik-glumac u tom razdoblju sročio trideset pjesama, a da je do sužavanja na šesnaest došlo tijekom montaže te da su raspoređene prema redateljevu nahođenju, a ne prema „ključu vjerodostojnosti“. Budući da je predočeno da je motiv pothvata bio svojevrsna umjetnikova potraga za kreativnim poticajima, u kontekstu dokumentarnoga filma očekivali

JANKO HEIDL:  
NAJAVAŽNIJI  
DOMAĆI  
KAŽIPUT ZA  
SUVRMENU  
DOKUMENTA-  
RISTIKU  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

bismo da rezultat bude prikladno predstavljen, no autor nas je "prevario" i u tom odsječku.

Jednom nogom u prošlosti, drugom u sadašnjosti – koja je u času snimanja bila tek neznana budućnost – *Pjesnik...* je profitirao u još jednom, neočekivanom pogledu. Naime, poznavatelji zbivanja u Kini procijenili su da je dodatna vrijednost rada i u tome što pokazuje tadašnji miran i etničkim pitanjima neopterećen suživot Ujgura i Kineza među kojima je posljednjih godina buknula nemila netrpeljivost. Kvalitativna procjena možda može i začuditi, jer film bi istu sliku prikazao i da je objavljen u uobičajenom roku. No eto, i to je jedan od važećih pogleda.

Možda nije zgorega osvrnuti se donekle i na napise o filmu, jer osim samim gledanjem djela, u stvaranju slike i mišljenja skloni smo, zar ne, osloniti se i na popratne informacije, a najvjerodstojniji pogled u nakane i razvojni put, tj. dodatni uvid u nedohodnu tajnu stvaralaštva, dakle, ono što nas ustvari ponajviše kopka, trebala bi dati svjedočenja autora. Ju kaže kako mu je poriv bio pozabaviti se prolaznošću, odnosno, (ne)dokučivošću želja te da je brođenje krajobrazima bez duljega zadržavanja, kao i susretanje s prostitutkama, zamislio kao prispolobu tog osjećaja. Ako pri susretu sa samim filmom to i ne uzmognemo tako točno pojmiti, nakon Juova pojašnjenja neće biti teško ustanoviti da je uspio u svojoj namjeri, jer se dojam koji ostavlja cijelina može opisati i tako.

Više će, međutim, zbuniti objašnjenja vezana uz odgodu dokončanja i uz odluku da završna inaćica bude prikazana u crno-bijeloj tehnići, mada je film izvorno snimljen u boji. U jednom razgovoru Ju veli da je do desetogodišnje odgode počeka montiranja došlo zbog toga što se, iscrpljen snimanjem, nije odmah htio latiti toga posla, a potom se, zbog ovoga ili onoga, uglavnom zato što je kao slobodnjak u međuvremenu prihvaćao kojekakve poslove od kojih će živjeti, sve naprsto odužilo. Na drugome mjestu, pak, piše da je do stanke došlo zbog prestanka komunikacije između Jua i

Xianboua te da se redatelj posvetio montaži tek nakon što su njih dvojica ponovno uspostavili dovoljno zdrav odnos. Po Juovim riječima, za crno-bijelu sliku odlučio se baš stoga što je film snimljen prije desetljeća te je u doba dovršetka za nj predstavljaо sjećanje, što je htio podcrtati na taj način. Drugdje je, opet, zapisano da su boje izblijedjele zbog neodgovarajuće pohrane vrpcí, pa na kraju nije bilo druge, nego izići s crno-bijelom varijantom. Što nam to govori? Možda je riječ o hotimičnoj mistifikaciji, možda tek o tome da se ni sam redatelj ne sjeća točno zašto je postupio kako jest, a možda i o tome da je neki autor teksta improvizirao po vlastitu nahođenju i ponudio odgovore kakvi su mu se učinili odgovarajućima. Kako god, i te se tzv. informacije, vidimo, pokazuju priличno nepouzdanima, a to možemo povezati i sa starom pričom o zavodljivoj, no uglavnom zavaravajućoj ideji vjere u dokumentarni film kao dokument, vjerodostojnu bilješku zbilje. Autorska interpretacija i intervencija zahвати su koje gledatelju ne valja smetnuti s uma pri usvajanju gradiva.

Šarmantna, usporena nedogađajnost *Pjesnika...*, prošarana doprinosima iskričavih epizodista, isprva nježno intrigira i budi očekivanja, no kad se nakon određenog vremena pokaže da neće biti odstupanja od uspostavljenog modela, ono što se činilo vrlinom, postaje utegom te se 103 minute iskazuju predugačkim trajanjem tog ipak razmjerno prozračnog ostvarenja. Mada nije riječ o važnom međašu, ni o posebice inovativnom djelu, *Pjesnik na poslovnom putu* kao pobjednik 12. ZagrebDoxa i film nagrađen na pokojem drugom festivalu (Rotterdam, Jeonju, Casa Asia), a nastao "u dva razdoblja" može prigodno poslužiti kao nekovrsna prizma bljeskovito sažetog uočavanja najzamjetnijih trendovskih strujanja novije dokumentaristike. Bez preuzetnih težnji za sveobuhvatnošću, već iz gledišta ovdašnjeg promatrača, kroz okvir onoga što imamo prigodu vidjeti u ovdašnjoj kinematografsko-festivalskoj ponudi dokumentaraca, nedvoumno



Generacija  
'68 (Nenad  
Puhovski, 2016)

bogatoj, vjerojatno i uvelike reprezentativnoj.  
No tko to može sa sigurnošću ustvrditi?

Zapažanja domaćeg sinefila o stanju i mjenama dokumentaristike ponajprije će oblikovati upravo ZagrebDox koji je svojim utemeljenjem i živovanjem postao jedan od ključnih, ako ne i najvažniji ovdašnji kažiput na tom polju. Ne zanemarujući prinose mnogobrojnih članova ekipe, Dox je otpove čedo svog idejnog začetnika, pokretača, osnivača, direktora i glavnog izbornika Nenada Puhovskog te je program, po prirodi stvari, obilježen njegovim ukusom i senzibilitetom. Usporedba s nemalim brojem dokumentarnih filmova na drugim ovdašnjim festivalima, primjerice Human Rights Film Festivalu, Festivalu tolerancije ili Subversive Film Festivalu, koji se svi održavaju u mjesecima uokolo Doxa, pokazuje da ondje prikazana ostvarenja često odstupaju od profila koji iscrtava Dox. Stječe se naprosto drukčija slika o tome što prevladava, čime se i na koji način dokumentaristi najradije i najčešće bave.

Tu je zatim i producentska kuća Factum – uz Restart najplodnije izvořite hrvatskih dokumentaraca – kojom također ravn Puhovski, a ne treba previdjeti ni činjenicu da je Puhovski i profesor dokumentarnoga filma na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje već desetljećima odgaja i usmjerava mlađe autore, buduće nositelje dokumentarnoga stvaralaštva u nas, među kojima su mnogi i stasali do statusa najvažnijih hrvatskih dokumentarista novoga milenija. Osim proizvodnje, distribucije i prikazivanja (tu je i DokuKino jakog Restarta, na čijem je čelu Oliver Sertić), tu su, dakako i druge ustanove, škole, radionice, tvrtke, udruge koje njeguju i oblikuju našu dokumentarističku sadašnjost i budućnost, no aktivna prisutnost Puhovskog iznimno je bitan čimbenik oblikovanja svijesti ovdašnjega gledatelja o dokumentarnome filmu danas.

Oslanjajući se ponajprije na ponudu ZagrebDoxa, stječe se dojam da se posljednjih desetak godina dokumentarne filmove, oso-

JANKO HEIDL:  
NAJAVAŽNIJI  
DOMAĆI  
KAŽIPUT ZA  
SUVRMENU  
DOKUMENTA-  
RISTIKU  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Iza lica zrcala  
(Katarina  
Zrinka  
Matijević,  
2016)

bito one dugometražne, češće negoli prije, nastoji oblikovati na sljedeće načine: kao autodokumentarac i osobnu priču; kao djelo koje naglašeno uvodi igranofilmske postupke; kao kolažnu slagalicu tematsko-problemski sličnih, nezavisno opstojecih situacija.

Autobiografski dokumentarac ili autodokumentarac djelo je u kojem autor izravno, ne zaklanajući seiza "neprisutne objektivnosti", iznosi vlastitu priču ili vlastita zapažanja ozbivanjima ili događajima s kojima je povezan, tjelesno ili duhom, te sebe otvoreno stavlja u prvi plan, bilo da je pred kamerom, bilo da je (i) pripovjedač kroz čije se intimno gledište obrađuje izabrana tema. Sam Puhovski naročito je sklon takvu pristupu i u vlastitim rado-vima – prvi zapaženiji, u nas primljen s malo razumijevanja, bio je *Graham i ja – istinita priča* (prva inačica 1997, dopunjena 2006) – a na taj mlin vodu navodi i kod svojih studenata, pa je razvidno i da Factum osobito rado podupire upravo izradu filmova autora voljnih i željnih izraziti se na taj način. Na internetskim stranicama kuće, u rubrici "O nama" stoji: "Factum je domaći pionir na polju autobiografskog dokumentarca." U tom su ključu, u novije doba, ostvarena sva četiri ovosezonska filma u (su)

proizvodnji Factuma, te dva od pet dovršenih u prethodnome razdoblju. To su *Generacija '68* (2016) Nenada Puhovskog, *Iza lica zrcala* (2016) Katarine Zrinke Matijević, *Dum spiro spero* (2016) Pere Kvesića, *U potrazi za snom* (2015) Mladena Mitrovića, *Goli* (2014) Tihe K. Gudac i *Ljubavna odiseja* (2014) Tatjane Božić, svi zdravog festivalskog života, zapaženi i nagrađivani, nipošto jedan drugomu slični. Gravitiranje Puhovskog prema autodokumentarcu očituje se i u zastupljenosti takvih radova na Doxu.

Polazna točka i neizostavno snažno obilježje autodokumentarca jest neskriven govor u prvome licu, no time izražajna paleta nije ni skučena, a još manje tipizirana. Različitosti pristupa i registra su zorno vidljive već na uzorku gore spomenutih Factumovih ostvarenja. Autor ima slobodu, ili opterećenje, nastupiti kao osoba, a ne kao filmski profesionalac, a to mu, više nego kad je riječ o tradicionalnom "pseudoobjektivnom dokumentarizmu", implicitno daje dozvolu da i u izvedbi bude "ljudski nesavršen", da mu film, a da mu se to ne zamjeri, odiše aromom amaterskoga, "kućnoga" – naglašeno takav navedeni je *Dum spiro spero*, filmski debi šezdesetpetogodišnjeg književnika Pere Kvesića, nagrađen Grand Prixom na



Dum spiro  
spero (Pero  
Kvesić, 2016)

25. danima hrvatskoga filma – što može biti, a uglavnom i jest, dodatni čimbenik privlačnosti ili odbojnosti, sad više ne po profesionalnim mjerilima, nego na temelju "sviđanja", baš kao što nam se neka osoba svida, a neka ne. Jedna od zamisli autodokumentarca, a omogućuje ju već neko vrijeme i laka dostupnost, odnosno razmjerna jeftinoća filmskoizvedbenih naprava, jest, pojednostavljeno rečeno, da "pravo na snimanje filma" ima svatko tko poželi, bez obzira na znanja i vještine u tom pogledu. Tomu načelno nema prigovora, jer kako je odavna zapisao Mihail Jurjevič Ljermontov, život makar najneznatnije osobe zavrjeđuje da se o njemu ispše roman (ovdje to šrimo i na film), budući da baš svaki život sadrži obilje uzbudljiva materijala kojega će značaj korespondirati s osjećajima, iskustvima i razmišljanjima mnogo brojnih čitatelja ili gledatelja. I, dakako, zašto bi itko ikome branio da snima? No tu ipak dolazi do određenih nesporazuma koje bismo kadšto mogli ocijeniti i svojevrsnom zloporabom. Ako jest, a jest, važno da autor ima "što" priopćiti, barem je jednako važno "kako" to priopćava. Ako jest krasno što danas svatko može snimiti film (o sebi), manje je krasno da unatoč podrazumijevanoj iskrenosti i autentičnosti takva

pothvata, nerijetko, zahvaljujući nevičnosti stvaratelja, samim djelima nedostaje one cizeliranosti, odmjerenosti, ravnovesja, koji stvaraju privlačno uzbuđenje filmskim izražajnim sredstvima, onima koja nadilaze ideju audiovizualnoga bilježenja, poimanja da je film sve što je snimljeno na filmu, odnosno digitalno.

Zamah autobiografskoga dokumentarca urođio je mnogim izvrsnim djelima, no postavši trendom, počesto polučuje slikopise čija je najveća pretpostavljena vrijednost u tome što su autodokumentarci, u tome što su u trendu, što su trenutačno tražena filmsko-festivalска roba, a ne u tome što su osobito dobri, zanimljivi filmovi.

Na tu stranu primjerice vuče ostvarenje *Što smo si bliže* (The Closer We Get, 2015) redateljice, scenaristice, susnimateljice i suproducentice Karen Guthrie, koje je izabrano kao film otvaranja ovogodišnjega ZagrebDoxa, a prethodno nagrađeno s više priznanja. Mada nije riječ o slabom, već o posve solidnom filmu, dojam je da je uistinu fascinantna obiteljska priča, s ključnim likom oca, s jedne strane dragog, brižnog i odgovornog, s druge fizički često odsutnog, psihički nedohvatnog svojeglavca koji desetljećima vodi dvostruki život,

JANKO HEIDL:  
NAJAVAŽNIJI  
DOMAĆI  
KAŽPUT ZA  
SUVRMENU  
DOKUMENTA-  
RISTIKU  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Što smo si bliže  
(*The Closer*  
We Get, Karen  
Guthrie, 2015)

odnosno ima još jednu obitelj, iznesena mlačno, mlitavo, bez istinskog angažmana, polažući karte na dojmljivost same priče, situacije, a slabo mareći za njezino filmsko ojačanje. *Što smo si bliže* pamtime zbog teme, zbog začudne situacije, a ne zbog filmskih odlika, uz popratnu misao da je iz istoga materijala moglo, pa i trebalo biti načinjeno mnogo snažnije dokumentarno djelo. Ovako, iz prvorazredna štofa skrojen je osrednji krov.

Vratimo li se *Pjesniku na poslovnom putu*, lako ćemo ustvrditi da posrijedi nije autodokumentarac, jer autor filma nije i glavni lik, no neki su sastojci tog opredjeljenja utkani u to djelo. Samo na osnovi gledanja filma, posve nam je jasno da Shua snima netko drugi, no on, Shu, pripovijeda u prvoj licu te uz prstohvat elastičnosti možemo procijeniti da je u pitanju poluautodokumentarac, onaj u kojem protagonist iznosi svoju priču, no angažiravši nekoga drugog da obavlja tehničke zadatke snimanja slike i tona. Naknadna, pak, saznanja o tome kako je film nastao opet dovode do procjene da je pred nama polu-autodokumentarac, no sad je pila okrenuta naopako – riječ je o poluauto-biografskome djelu redatelja, scenarista i sni-

telja koji je angažirao nekoga drugog da ga (ne doslovno) predstavlja ispred kamere.

To nas dovodi i do druge rečene, istaknutije težnje novijeg dokumentarca – naglašenog prožimanja s igranim. Postupak upošljavanja glumaca, odnosno zamjenskih osoba u ulogama autentičnih likova koji zbog nekog razloga nisu bili podesni za snimanje, staro je malne koliko i sam umjetnički dokumentarac. Kao ogledni primjer standardno se navodi slučaj *Nanooka sa sjevera* (*Nanook of the North*, 1922) u kojem je Robert J. Flaherty umjesto zbiljske obitelji Inuita sastavio filmsku obitelj i mnogošto podesio prema svojim zamislima te realizirao klasično ostvarenje dokumentarnoga filma. Svojevrsna rekonstrukcija stvarnosti za potrebe filmskoga bilježenja prihvaćena je konvencija dokumentarizma odvajkada, no pritom se uvijek podrazumijevalo da je ono što gledamo maksimalno vjerno stvarnosti, da su osobe, situacije i mesta autentični, snimljeni točno onako kako bi bili snimljeni da je filmska ekipa bila nazočna u tom trenutku. Mada su rabili djelomično igrano-filmske postupke, autori su se zdušno trudili da gledatelj ne posumnja u dokumentarnost.



Ruski djetlić  
(*The Russian Woodpecker*,  
Chad Gracia,  
2015)

Suvremeno sljubljivanje dokumentarnoga i igranoga, naprotiv, teži izazivanju publike, izmicanju sigurnog oslonca, stvaranju napetosti stalnim provociranjem i uznemirivanjem, nukanjem gledatelja da se pita gleda li dokumentarni ili igrani film i teče li na ekranu stvarna ili izmaštana pripovijest. Kao istaknutija, osobito uspjela djela tog opredjeljenja možemo navesti britanski film *Uljez* (*The Imposter*, 2012) Barta Laytona, rekonstrukcijsku, trilerski napetu priču o slučaju nestanka teksaškog dječaka s kraja 1990-ih koja je na 9. Doxu nagrađena Posebnim priznanjem Velikog žirija ili, također britanski *Uradi i bježi* (*Exit Through the Gift Shop*, 2010) Banksyja, premijerno prikazanim na 8. Zagreb Film Festivalu, koji se, "akcijski mudrosloveći" o ideji umjetnosti, igranim i dokumentarnim poigrava toliko spretno da osim samih sudionika možda nitko drugi neće uspjeti odgometnuti što je u tom filmu zbiljsko, a što posve izmišljeno, tim više što potpisani autor, britanski umjetnik grafita Banksy karijeru gradi i na konceptu skrivanja identiteta.

U Međunarodnoj konkurenciji ovogodišnjeg Doxa ponuđena su dva izvrsna filma ostvarena na taj način, odnosno filmovi

koji ostavljaju takav dojam: *Ruski djetlić* (*The Russian Woodpecker*, 2015) Amerikanca Chada Gracie i *Don Juan* (2015) poljsko-švedskog sineasta Jerzyja Sladkowskog.

Filmski debi sredovječnog Gracie, čovjeka od kazališta, nastao je, kaže autor, gotovo slučajno, nakon što je upoznavši u SAD-u ekscentričnog ukrajinskog umjetnika Fedora Aleksandrovića pošao s njime u Ukrajinu snimiti crticu o radarskoj postaji Duga 3, koja je po Aleksandrovičevoj teoriji bila glavni uzročnik nuklearne katastrofe u Černobilu 1986., jer je do te katastrofe, smatra, došlo sabotažom vojnih časnika, znanstvenika i visokorangiranih političara kojom su uspješno odvratili pozornost od vlastitih neuspjeha vezanih uz nefunkcioniranje toga skupocjenog radarskoga sustava. Mic po mic, materijal se nagomilao, za snimanja je došlo i do Euromajdana, masovnog prosvjeda protiv režima u Ukrajini s ljudskim žrtvama – snimatelj *Ruskog djetlića* Artem Rižikov ranjen je snajperom – te je pred Graciom, koji je uvelike pratio Aleksandrovičeve ideje, koje će mnogi označiti kao paranoidna bulažnjenja o teorijama zavjere, počeo bujati cjelovečernji film, bogat pripo-

JANKO HEIDL:  
NAJAVAŽNIJI  
DOMAĆI  
KAŽPUT ZA  
SUVRMENU  
DOKUMENTA-  
RISTIKU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Don Juan (Jerzy Sladkowski, 2015)

vjednim linijama, sadržajima, slojevima i konotacijama. Promišljenom montažom (Gracia i Devin Tanchum), kojoj je, bit će, pomoglo Gracijino iskustvo kazališnog dramaturga, bez skrupula sljubljujući disparatne čestice kao što su istraga u snovima i zbiljsko krvoproljeće u Kijevu ili umjetničko-performativni koncept i černobilsku katastrofu, u svega 82 minute ostvario je gusto tkan slikopis, istodobno uzbuđljiv psihološki portret osebujnog čovjeka, sliku represije komunističkoga režima u SSSR-u, razmišljanje o tome koliko je i je li pad željezne zavjese pridonio životnom boljšitku, slobodi i jednakosti, i još ponešto.

Don Juan proslavljena veterana Sladkowskog bilježi nekoliko mjeseci u životu dvadesetdvogodišnjeg Olega, žitelja ruskog Nižnjeg Novgoroda, sina dominantne, neurotične samohrane majke koja ga smatra autističnim besposličarem, iako se čini da su momkova introvertiranost i društvena nesnalažljivost ponajprije rezultat majčina psihičkog zlostavljanja, posljedice pretjerane posesivnosti i njezina posvemašnjeg nesnalaženja u odgoju. Prateći Olegove pohode raznim pomaknutim terapijama i radionicama koje bi mu trebale pomoći u ophođenju s okolinom, kamera

Sladkowskog i snimatelja Wojcieha Starona niježno zalazi onkraj pojavnosti. Uz pomoć strukturalno-montažnih odluka, realno se počinje doimati nadrealnim, a zbiljsko konstruiranim. I vičan gledatelj zapitat će se (do pouzdanog odgovora neće doći) vuku li nas filmaši za nos i je li zapravo riječ o neobično uvjerljivom igranom, posve glumljenom filmu izgrađenom inovativnim, u prvih stotinjak godina kinematografije neotkrivenim, zapostavljenim principima i postupcima.

Kao i u Gracijina *Ruskog djetlića*, Laytonova *Uljeza* i Banksyjeva *Uradi i bježi*, ali i drugih ovdje nespomenutih filmova toga smjera, autori očitim mučenjem granice dokumentarnoga i igranoga potkopavaju i nagrizaju standardne floskule tumačenja svijeta te iskazuju kako svijet – mnogo više nego što nas mahom, neposredno i posredno, uvjeravaju sile vlasti i moći – počiva na alogičnom, slučajnom, nespoznatljivom, dok su uvriježene strukture i modeli u velikoj mjeri sustavi kročenja nametanjem osjećaja krivnje onomu tko se u njima ne osjeća svoj na svome.

Nagrađen na desetak drugih festivala, među ostalima i Velikom nagradom Filmskoga festivala Sundance, *Ruski djetlić* je na



Iznad i ispod  
(Above and  
Below, Nicolas  
Steiner, 2015)

ZagrebDoxu ovjenčan Posebnim priznanjem Velikog žirija, dok je *Don Juan* prethodno nagrađen na Međunarodnom festivalu dokumentarnoga filma u Amsterdamu (IDFA), ovdje dobio nagradu Mojoj generaciji koju dodjeljuje sam Puhovski.

Ako autodokumentarac i dokumentarac igranofilmskog okusa potentno polučuju vrsne, pa i vrhunske rezultate, treća sve proširenja metoda, ona kolažnog supostavljanja, slaganja cjeline od više epizoda različitih slučajeva slične ili iste problematike, čini se najtvrdom, najshematskijom, najviše mehaničkom te se doima kao da se autorske težnje odveć olako zadovoljavaju ispunjavanjem temeljnih odrednica takvih filmskih mozaika.

U ovogodišnjoj Međunarodnoj konkurenciji ZagrebDoxa bilo je više takvih "slagalačkih" filmova, primjerice *Bicikli protiv automobila* (*Bikes vs Cars*, 2015) Fredrika Gerttena, *Uncertain* (2015) Ewana McNicola i Anne Sandilands i *Zemlja kartela* (*Cartel Land*) Matthewa Heinemana, a kao ogledan primjerak možemo uzeti švicarsko-njemački *Iznad i ispod* (*Above and Below*, 2015) Švicarca Nicolasa

Steinera, koji slaže mozaik bilježaka o nekoliko Amerikanaca, suvremenih pustinjaka, društvenih otpadnika što životare u kanalizaciji i kanalu velegrada, napuštenom pustinjskom bunkoru i na osami stjenovitog Utaha. Zanimljivi ljudi, zanimljive sudbine, zanimljivi svjetonazori čeljadi koja je neslobodu usustavljenog komfora zamijenila ograničenjima izvansustavnog nekomfora i koja predstavlja naličje ideje američkoga sna, no kopanje Steinerove ekipe zaustavlja se razmjerno plitko, više mareći za likovnu estetiku negoli za dubinsko rovanje u potrazi za motivima, uzrocima i posljedicama, dok "težinu" cjeline nastoje ponajprije postići podugim/predugim trajanjem kadrova (svojevrsna metodologija također razmjerno trennovskog slow-movieja ili "usporenog filma").

*Iznad i ispod*, prethodno dobitnik nagrade FIPRESCI-ja i desetaka drugih, na Doxu je nagrađen Malim pečatom, odnosno glavnom nagradom tzv. Mladog žirija – članovi mu bjehu filmaši, Slovenac Karpo Godina, Mađar Dénes Nagy i Hrvatica Daina O. Pusić – koji nagrađuje autora do 35 godina starosti.

JANKO HEIDL:  
NAJAVAŽNIJI  
DOMAĆI  
KAŽIPUT ZA  
SUVRMENU  
DOKUMENTA-  
RISTIKU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

D A N I  
H R V A T S K O G  
F I L M A

D V A      D E S E T  
P E T

25. DANI HRVATSKOG FILMA

21. — 24. TRAVNJA 2016.  
KINO EUROPA, KINO TUŠKANAC, VINYL BAR & BAR, ZAGREB  
[WWW.DANIHRVATSKOGFILMA.NET](http://WWW.DANIHRVATSKOGFILMA.NET)

Dani hrvatskog filma, Nova Ves 18/II, 10000 Zagreb, Hrvatska, tel./faks: +385 (0)1 5805 823  
[www.danihrvatskogfima.net](http://www.danihrvatskogfima.net) | [info@danihrvatskogfima.net](mailto:info@danihrvatskogfima.net) | [ulaznice@danihrvatskogfima.net](mailto:ulaznice@danihrvatskogfima.net)  
[www.facebook.com/DaniHrvatskogFilma](http://www.facebook.com/DaniHrvatskogFilma)

Besplatan ulaz na sve projekcije i dogodjajima uz obavezno podizanje ulaznica.  
Besplatne ulaznice (maks. 4 po osobi) podlaze se na dan projekcije na blagajnama kina Europa i Tuškanac.  
Za program Videodrom u Vinylu nije potrebno podizati ulaznice.  
Radno vrijeme blagajni: Kino Europa: 12 – 22 | Kino Tuškanac: 16 – 21  
Ulaznice za projekcije u glavnom programu u kinu Europa mogu se rezervirati na stranici kino Europa [www.kinoeuropa.hr](http://www.kinoeuropa.hr).  
Rezervirane ulaznice mogu se podići na blagajni kina najkasnije pola sata prije početka projekcije; u protivnom se rezervacija ponistiće. Ulaznice za projekcije u kinu Tuškanac nisu moguće rezervirati.

86-87 / 2016

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2016"(049.3)

Dragan Jurak

## Kratki je film pokretački klip hrvatske kinematografije

Uz igrane filmove prikazane na 25. d anima hrvatskog filma,  
Zagreb, 21-24. travnja 2016.

Između 24. i 25. dana hrvatskog filma domaća je kinematografija postala europska i svjetska činjenica. U kasno proljeće Matanićev je *Zvizdan* (2015) osvojio nagradu u konkurenciji canneskog programa Izvjestan pogled; u kasno ljeto *Belladonna* (2015) Dubravke Turić proglašena je u Veneciji najboljim kratkometražnim filmom programa Horizonti; početkom godine *Piknik* (2015) Jure Pavlovića – dobitnik Veleke nagrade 24. DHF-a – osvojio je europskog "Oscara" za najbolji kratki film; a nedugo potom je Ogrestin film *S one strane* (2016) u Berlinu osvojio nagradu u programu Fokus.

Nema što, velika godina za hrvatski film. Tijekom 2015. i 2016. gledali smo Tihana Lazović na canneskom i berlinskom crvenom tepihu, čitali kako širom festivalskog arhipelaga dobiva nagrade za svoju ulogu u *Zvizdanu*, a danas je, eto, opet gledamo na D anima – u *Prazniku demokracije* (2015) Petra Oreškovića, i još jednom, s pjevanjem, u *Pričama iz bijele sobe* (2016) Silve Ćapin... I tako je hrvatski film zatvorio svoj krug od Dana, preko Cannes, i opet do Dana.

Dane hrvatskog filma ne uzimamo slučajno kao polazišnu točku imaginarnog ciklusa obnove i preporoda hrvatskog filma. Restauracija domaće kinematografije događala se odozgo, od renomiranih filmskih autora, o čemu upravo svjedoče i Matanić i Ogresta, ali i odozdo, od mladih autora i njihovih debitantskih dokumentarnih i kratkih igranih filma-

va, o čemu svjedoče Jure Pavlović i Dubravka Turić. U tom su smislu Dani u posljednjih desetak godina bili inkubator hrvatskog filma, generator njegove obnove. Onaj pravi momentum preporoda uvijek je dolazio s proljećem i natjecateljskim programima Dana.

No danas, kada je hrvatski film konačno zasjao, i kada njegov odjek dopire i do širih kulturnih krugova, igrana konkurenca Dana kao da je izgubila zamah. U kvalitativnom smislu osjeća se stanoviti pad. Možda bi dojam bio povoljniji da je u konkurenčiju uvrštena vrlo dobra, formativno impresivna *Belladonna*. Dubravka Turić nastavlja niz izvanrednih autorica (Hana Jušić, Sonja Tarokić, Jasna Nanut, Sara Hribar...); njezin film je u izvedbenom smislu upravo savršen, čime bi kontinuitet nekih tendencija dosadašnjih igranih konkurenčija bio nastavljen. Ali, eto, *Belladonnou* moramo izostaviti iz pregleda. Također, iz pregleda moramo izostaviti i *Igru malog tigra* (2015) Jasne Nanut, nagrađenu Oktavijanom Hrvatskog društva filmskih kritičara u kategoriji cjelokupne godišnje produkcije kratkog igranog filma između 24. i 25. dana. Što nas ostavlja sa suženim kvalitativnim, rodnim, formativnim i tematskim obzorom, te s tek četirima iznadprosječnim filmovima (od petnaest, koliko ih je bilo u konkurenčiji). Plus pokojim zanimljivim detaljem.

U tematskom smislu selekcijom je dominirao odnos između roditelja i djece. Ta potka je više nego uočljiva. Šest filmova izravno je



Dan otpora  
(Ivan Salaj,  
2015)

tematiziralo odnos između oca i kćeri, majke i sina. Još dva rubno su pokrili prostor obitelji, braka i djece. Očito, sve je u obitelji. Tražeći svoj komadić fabule hrvatski filmaši povlače se u obitelj, kao naše izvorište. U *Oku za oko* (2015) Antonete Alamat Kusijanović imamo odgojnu igru između oca i malene kćeri. U *Krošnjama* (2016) Filipa Herakovića (produkcija ADU, mentor Lukas Nola) imamo odnos majke i sina, i pokušaj samoubojstva. U ...i vani si (2015) Edina Mahmuljina i Ivana Skorina otac i kći portretiraju se kroz treninge tenisa. U *Crvenom* (Na Červeno, 2016) Tome Vašarova (bugarskoj-hrvatskoj koprodukciji) imamo zanimljivu priču o vozaču autobusa koji je stao na crvenom svjetlu pokvarenog semafora i ne želi pokrenuti autobus, jer mu je kći zaboravila čestitati rođendan.

Tu su i dva istaknutija filma konkuren- cije: *Orah* (2015) Danila Šerbedžije sa Živkom Anočićem i Lucijom Šerbedžjom, koji tematizira odnos sina i majke kroz nepotrebnu smrt majke zbog pada trombocita, te *Ante i Vanja* (2016) Lucije Klarić sa Sanjom Drakulić i Damiron Šabanom u kome se tematizira odnos oca i kćeri. Debitantica Lucija Klarić stvara fini i atmosferični odnos između likova, ostavljući mnogo toga otvorenim i nedorečenim.

Međutim, na kraju možda čak i previše toga ostaje otvoreno. Šerbedžijin film se, pak, vrlo efektno poentira nepotrebnošću majčine smrti, koja se mogla sprječiti odgovarajućim tablettama, a onda zatim i bizarnom informacijom s patologije da je majka imala implantante u grudima, davno usađene, koji su potpuna nepoznanica sinu. Na kraju, postavlja se pitanje: Tko je umro? Tko je bio živ? Koliko se uopće možemo poznavati, čak i u krugu obitelji?

Ovaj pregled tematizacije obiteljskih odnosa završimo vinjetom iz bračnog života mladog para u *Istra bitteru* (2016) Vanje Miljak, te *Danu otpora* (2015) Ivana Salaja u kojem je posjeta prijatelju kojem se rodila kćerka pokretač radnje. Salaj je film s Filipom Križanom, Borkom Perićem, Ivanom Rushaidat i Franjom Dijakom snimio prema kratkoj priči Roberta Perišića *Nema Boga u Susedgradu* iz zbirke *Užas i veliki troškovi* (2002).

Odsutan iz hrvatskog filma već više od dvadeset godina, Salaj nas je *Danima otpora* vratio u 1990-e. Njegov urbani, zaigrani, mlađenački film potpuno se uklapa u poetiku kakvu je krajem 20. st. promovirao tzv. "mladi hrvatski film", na čelu s Goranom Dukićem, Hrvojem Hribarom i Lukasom Nolom. U međuvremenu, poetika tog "mladog hrvatskog



*Orah* (Danilo Šerbedžija, 2015)

filma”, koji je bio opozicija ondašnjoj dominantnoj, nacionalnoj i ideološkoj kinematografiji, pomalo se neobično doima u kontekstu suvremenih pristupa. Iako se s vremena na vrijeme pojavljuju autori s idejom zabavnog, razigranog i publici otvorenog filma, hrvatski film danas dominantno određuju elitistički pristupi te ambiciozne formativne i dramaturške ideje.

Jednostavno, Danima već godinama dominiraju vrlo ozbiljni filmovi koji se, bez obzira na svoj format, ponašaju kao pravi, veliki filmovi. Takav film, film koji se tako “nosio” ove je godine bio, primjerice, *Šetač* (2015) Filipa Mojzeša s Krešimirom Mikićem i Bogdanom Diklićem. Zanimljivo djelo koje svoje likove pokušava izgraditi na marginama dramaturgije i karakterizacije. Salajev pak film dolazi iz vremena kada su se velike teme i ozbiljnost prepustale službenoj ideologiji, a “mladi hrvatski film” je trebao biti utočište kreativnosti i postideološkog diskursa. Iako je Perišićevoj priči dat blagi socijalni i politički kontekst prvomajskog praznika, u *Danu otpora* ništa ne optereće, ne dosađuje. Poneki će sigurno zamjeriti tu “infantilizaciju”, no riječ je o dobrom filmu, koji u ključnom segmentu priče, usputnom seksu prijatelja i prijateljeve žene, čak i nadograđuje svoj književni predložak.

*Dan otpora* nije bio jedini film žovijalne poetike u konkurenciji. U tu grupu filmova koji se trude dopasti i zabaviti možemo uvrstiti i *Munju* (2015) Radislava Jovanova Gonza (u kojem također imamo i. maj, Bandića i grah), mozaični *Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno* (2016) Višnje Vukašinović, *Praznik demokracije* Petra Oreškovića, *Priče iz bijele sobe* Silve Čapin (još jedan film mozaične strukture; ujedno i nagrada žirija za glumu Vinku Kraljeviću), te *Paspin kut 3* (2016) Zorka Sirotića.

Ovaj posljednji, uz *Orah* i *Antu i Vanju*, te *Dan otpora* ujedno je i najzanimljiviji film konkurencije. Njegova priča jedna je od originalnijih, uopće, u četvrt stoljeća povijesti Dana. U Kinoklubu Zagreb snima se film o Maksimiljanu Paspi, osnivaču kluba. U petparaćkoj priči o ljubavi, prevari i ubojstvu, pojavljuje se i Oktavijan Miletić. Dakle, tu je Paspa, otac hrvatskog kinoamaterizma, i Miletić, otac hrvatskog filmskog profesionalizma. Krećemo od audicije. Redaju se tragikomični likovi, i-bo-gu-teški amateri koji se muče pred filmašima što se ponose svojim amaterizmom (redatelja igra Vedran Šuvar, a savjetnika produkcije glavni urednik ovog časopisa, Nikica Gilić, zbog čega ćemo prešutjeti pohvale i za jednog i za drugog).

DRAGAN JURAK:

KRATKI JE FILM

POKRETAČKI

KLIP HRVATSKE

KINEMATO-

GRAFIJE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Paspin kut 3  
(Zorko Sirotić,  
2016)

Napokon, tražeći glumca za ulogu Paspe kinoamateri u zgradi kluba pronalaze nikog drugog doli – pravog Paspu. Paspu glavom i bradom. Doduše, on ni po čemu ne sliči na osnivača hrvatskog kinoamaterizma, no naši amateri nepogrešivo osjećaju da je to – to. Uglavnom, izvanredna stvar: za Zlatnu arenu u Puli, kaže Nikica. U igranom filmu o Paspi glumi nitko drugi do pravi, pokojni, Paspa. Ali tu je i jedan ozbiljan problem. Duboko u produkciji amateri shvaćaju da je Paspa loš i da će upropastiti film. Kao filmski idealisti odlučuju ga se riješiti. Na snimanju. Onako kako su se Holivuđani na snimanju "riješili" pokojnog Brandonu Leeja. Trebaju ga eliminirati, zbog filma, zbog kluba, zbog amaterizma. Paspu, ne Leeja. Lee je već riješen. A Paspa je živ i zdrav i upravo upropastava film o sebi...

Prepričavamo radnju malo više no što je uobičajeno da predstavimo razne razine filma: spajanje ideje amaterizma i komercijalnog filma, nekonvencionalnosti i konvencionalnosti, avangardizma i populizma, svijest o povijesti hrvatskog filma, ali, ujedno, i postupak njene trivijalizacije. Sve to slaže se u leguru filma koji je i zaigran i koncepcijski ambiciozan, infantilan ali originalan, diletački ali pametan, historicistički ali anarhoidan... filma koji zapra-

vo lakoćom živi u nekoliko različitih filmskih svjetova. *Paspin kut 3* s vremena na vrijeme se razvodnjava, film je možda predug, razvučen, ali opet, i to je karakteristika diletačkog amaterizma koji pokušava oponašati obrasce kulturne industrije.

S filmom Zorka Sirotića završavamo pregled igrane konkurencije. U godini izlaska hrvatskog filma na europsku i svjetsku scenu taj je pregled bio po kvaliteti ispodprosječan, a po selekciji u dobroj mjeri kontroverzan (uz *Belladonnu* i *Igru malog tigra*, najviše se spominjalo neuvrštavanje u konkurenčiju *Zvjerke /2015/* Daine Oniunas Pusić, hrvatsko-finiske koprodukcije, i najboljeg filma programa Kockice na Zagreb Film Festivalu).

No i dalje je kratkometražna igrana produkcija jedan od pokretačkih klipova hrvatskog filma. Istaknuli smo nekoliko filmova koji pokazuju generacijsku, rodnu i poetsku različitost. Od Lucije Klarić, kao predstavnice ženskog, mladog i elitističkog filma, do Ivana Salaja kao veteranskog predstavnika koncepcija iz devedesetih... Od gajenja tradicija nekonvencionalnog filmskog amaterizma, do stremljenja ka kulturnim industrijama... Zapravo, sve od Maksimilijana Paspe do Oktavijana Miletića.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2016"(049.3)

## Ejla Kovačević

### Utapanje u prosječnosti

Uz eksperimentalne filmove prikazane na 25. danima hrvatskog filma, Zagreb, 21-24. travnja 2016.

Za razliku od prošlogodišnjeg natjecateljskog programa Dana hrvatskog filma, gdje smo gledali osam probranih eksperimentalnih filmova, ovogodišnje dvadesetpeto izdanje nadmašilo je sva očekivanja uvrstivši čak sedamnaest eksperimentalnih filmova u Glavni program. Na prvu bi se moglo pomisliti da je riječ o iznenadnom procvatu ovog inače tradicionalno marginaliziranog filmskog roda, što bi objasnilo odluku umjetničkog direktora i sveopćeg selektora programa, Željka Luketića, da u program ubaci dobru većinu svih prijavljenih filmova. I kamo sreće da je svih sedamnaest sretnika doista opravdano ušlo u natjecateljski program i povratilo nam nadu u bolju budućnost hrvatskog eksperimentalnog filma. Nažalost, dobre namjere ponekad nisu dovoljne. Tek je nekolicina filmova uspjela zablistati u velikoj dvorani Kina Europe, dok je većina bila bezlično siva sa svojim već prožvakanim konceptima i formulama, što je već samo po sebi paradoksalno za nešto što nazivamo eksperimentalnim filmom.

Primjer koji, pak, zaslužuje kategoriju za sebe i ujedno poseban osvrt jest samoprozvani eksperimentalni film redatelja Dražena Žarkovića *Prosvjetljenje* (2016). Žarković, koji je inače poznat po dugometražnim igranim filmovima *Zagonetni dječak* (2013) i *Ajmo žuti!* (2001), iznenada je odlučio skočiti u nepoznate vode eksperimentalnog filma, a za hrabrost mu je HAVC povjerio ciglih 100 000 kuna još davne 2011. Iste godine dobio je za pro-

jekt *Zagonetnog dječaka* 3 900 000 kuna, pri čemu je isti bio dovršen dvije godine kasnije, dok smo na *Prosvjetljenje* čekali, eto, punih pet godina. Rezultat je visoko producirana dvo-minutna minijatura u jednom kadru (ne računajući dvije minute uvodne i odjavne špice) koja nam prikazuje primorski gradić i lokalnu birtiju gdje pod vidnim utjecajem alkohola sjedi glumac Robert Ugrina i nakon par sekundi, u krupnom kadru, "prosvjetljeno" izjavljuje da je postao isti svoj stari. U iščekivanju što će uslijediti, nemalo sam se iznenadila kad sam shvatila da je to kraj filma. Pretpostavljam da nisam jedina koja je pomislila da se ovđe radi o namjenskom filmu, možda o reklami protiv ovisnosti o alkoholu (što bi, uzgred rečeno, bilo dobrodošlo za hrvatske prilike), ali koliko god zbumujuće bilo, ovaj se čudnovati primjerak podveo pod eksperimentalni film i usput dobio čast da bude prikazan na samom otvorenju festivala. Čak i kad bismo ga pokušali interpretirati kao parodiju eksperimentalnog roda kao takva, film, nažalost, i dalje ostavlja dojam da je onih dobivenih 100 000 kuna već davno isparilo, a ono što je ostalo u kesi bilo je dovoljno za tek jedan brzopleto sklepani kadar.

Uz ovaj izolirani kuriozitet, Luketić je u drugim slučajevima igrao na sigurnu kartu, prikazavši *New Town Future Film* (2015) Ane Bilankov i *Machinae Novae 002* (2016) Darka Vidačkovića. Oba filma se vode dobrim starim, ali već istrošenim motivom lučkih postrojenja, snimajući kadrove u kojima se izmjenjuje re-



Na plaži (Goran Škofić, 2016)

alno i imaginarno, s težnjom postizanja neke postapokaliptične, distopijske atmosfere. Ništa spektakularno niti inovativno, što, uostalom, ne čudi ako se uzme u obzir nepresušan izvor eksperimentalnih filmova na istu temu.

S druge strane, novi film Ane Hušman *Skoro ništa* (2016), jedne od naših ponajboljih autorica eksperimentalnog filma, doima se kao nespretna i nedovršena realizacija inicijalno interesantne i vrlo aktualne teme. Ono što je očigledno trebala biti kritika apartmanizacije i nekontroliranog preobličavanja, a time i uništavanja prirodnih krajolika u primorskim mjestima, nije se, nažalost, dalo iščitati iz inače dojmljivih monolitnih kadrova apartmana za iznajmljivanje, nabranjem vrsta vjetrova u off-u i bilježenjem zvukova maslina i šikara pod naletom vjetra. Tračak nostalгије za nekim davnim vremenima i netaknutom prirodnom nazire se tek u zadnjem dijelu filma, u kojem autorica prikazuje napuštenu kamenu kućicu gdje je nekoć živio stari bračni par. No u odnosu na ostatak filma, doima se kao naprasno ubaćena sekvenca što, nažalost, samo pojačava dojam generalne nerazrađenosti ovog djela.

Film koji se također inspirirao aktualnom hrvatskom stvarnošću jest *Parada* (2016) relativno nove autorice Arijane Lekić-Fridrih. Pažljivo probranim kadrovima u crno-bijeloj

tehnici s prošlogodišnje 20. obljetnice vojne akcije Oluja i sugestivne minimalističke glazbe, autorica je uspjela prenijeti kritiku hrvatskog društva u kojem je rat još uvijek dio svakodnevice, a branitelji državni heroji. Snimke oduševljene mase koja kliče i maše vojnicima u povorci tenkova, djeca koja na ramenima roditelja zadivljeno promatraju akrobacije vojnih pilota, mladež koja se penje na krovove da bi zauzela najbolju poziciju za snimanje – sve se u jednom trenutku doima kao da gledamo neku već viđenu snimku iz 1995. Autorica je tako jednostavnom obradom snimljenog materijala realizirala koherentan i efektan film sa snažnom antiratnom porukom koja je toliko potrebna našem društvu.

Sociološke su teme općenito predmet dugogodišnjeg zanimanja multimedijalnog umjetnika Gorana Škofića, koji se na festivalu predstavio novim filmom *Na plaži* (2016). Koristeći jedan montažni trik, autor u jednom kadru snima stotinjak statista koji se iz nepoznatog razloga skupljaju na istoj plaži i obučeni u svoju svakodnevnu odjeću ulaze u more gdje misteriozno nestaju. Pritom, tek će se par prisutnih nečkati prije ulaska, dok će se većina nijejmo pridružiti drugima na putu u nepoznato. Tih dvadesetak minuta statičnog kadra može djelovati predugo za dramaturški monotonu



Le peintre  
enchanteur  
(Željko Kipke,  
2016)

radnju u kojoj se ne nazire potencijal obrata, ali je zanimljiv koncept koji gledatelju daje vremena da se prepusti mogućim interpretacijama. Poziva li autor na ljudsko zajedništvo ili, pak, daje kritiku konformizma? Želi li nas podsjetiti da, koliko god različiti bili, svi se na kraju ujedinjujemo u smrti ili svi ti ljudi zapravo odlaze na neki drugi, možda bolji svijet? Naravno, autor šuti i ostavlja svakome osobno da doživi film na svoj način. Premda je Škofić korektno realizirao ideju, ipak je to još daleko od nezaboravnog ostvarenja koje bi pretjerano uzburkalo duhove na domaćoj ili međunarodnoj eksperimentalnoj sceni.

Slatki, neodoljiv, ali nerijetko maliciozni poriv ljudi da komentiraju, odnosno, tračaju jedni druge, bio je tema filma *To mi ne liči na purgere* (2015) mlade autorice Lovorke Babić. U glavnim ulogama su dvije kamene glave, koje se u off-u naslađuju komentirajući obične prolaznike u zagrebačkom parku Zrinjevac. Voajerska kamera simulira njihove poglede i kadšto moralno upitno fiksira određene prolaznike, čiji identitet bi se mogao lako razaznati, a nekako sumnjamo da su isti svjesni da ih se snima. No film ima puno većih problema od voajerizma. Naime, komentari gospođa, čija iritantna izvještačena gluma više podsjeća na dvije dvadesetogodišnjakinje koje govore kroz

nos, lišeni su svake pameti i dobrog ukusa. Vjerujem da je cilj autorice bio parodirati ba-kice koje nemaju što drugo za raditi doli tračati, međutim, njezine su akterice sve samo ne duhovite i simpatične, a ponajmanje imaju išta zanimljivo reći. To su prije svega perfidne gospođe koje se naslađuju tuđom patnjom, pa će tako neukusno komentirati jednog prolaznika da zasigurno skuplja prazne boce kako bi preživio, a za jednu gospođu da "nema para, ali ima za cigarete". Krajnje nezanimljiv scenarij koji je samo pogoršala zapanjujuće loša glasovna gluma, nažalost, uništio je potencijal zanimljive teme, a što je selektora potaklo da uvrsti ovaj film u natjecateljski program, ostaje kuriozitet do daljnjega.

U ovoj eklektičnoj konkurenciji našao se i film Željka Kipkea *Le peintre enchanteur* (2016), koji je posvetio zaprešićkom slikaru native Matiji Skurjeniju. U fazi kada Kipke više ne mora dokazivati umjetničku izvrsnost, vjerojatno je shvatio da može iskoristiti svoj utjecaj da privuče pažnju i aktualizira rad umjetnika kojima se divio. U nepretencioznoj filmskoj posveti, Kipke snima zaprešićke Nove dvore i nekadašnji Richterov đački dom u neposrednoj blizini, od kojeg su danas, nažalost, ostale samo ruševine. Uz dramatične, kadšto apokaliptične zvukove violine, autor na trenutak oživljava

EJLA  
KOVAČEVIĆ:  
UTAPANJE U  
PROSJEČNOSTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

bizarna čudovišta sa Skurjenijevih slika koja poput aveti zaposjedaju dvore. Iako to nije film po kojem ćemo pamtitи Kipkeia (ima ih već dovoljno), treba pohvaliti plemenitu namjeru, u nadi da će pokojeg gledatelja motivirati da dublje uroni u fantastičan svijet Skurjenija.

Autorica koja u svom radu prvenstveno istražuje prostor i njegov suodnos s čovjekom u suvremenom društvu je Miranda Herceg. Pažnju domaće javnosti privukla je još 2012. filmom *Od do za* koji je bila nagrađena Oktavijanom za najbolji eksperimentalni film na Danim hrvatskog filma. U svom novom filmu *Prvi udah* (2016), autorica polazi od slične premise, dajući prostoru ulogu glavnog aktera, dok su ljudi tek usputni prolaznici, bezlična masa koja se utapa u monolitnom prostoru. Staklene površine muzeja, sportske dvorane i zidovi trgovačkog centra postaju strogi promatrači bujice koja dolazi i odlazi, prigodno ostajući van fokusa autoričine kamere. A nakon što se svjetla ugase, prostor počinje plesati svoj usamljeni, gotovo jezoviti tango, u magli suptilnih pucketanja. Kao i u filmu *Od do*, gdje u središte pažnje stavlja javne ustanove i javna prijevozna sredstva, autorica se i ovdje osvrće na tzv. "međuprostore" – bezlična mjesta kojima svakodnevno prolazimo, ali ne percipiramo njihovu prisutnost. Mjesta gdje cirkulira mnoštvo ljudi, ali se međusobno ne primjećuju, jer je svatko slijepo zaokupljen vlastitim mikrokozmosom. Ipak, treba istaknuti da je *Od do* bio puno koherentniji i da ostavlja emotivno snažniji dojam od *Prvog udaha*, no u danoj konkurenciji spada u bolja ostvarenja.

U velikom finalu, valja se konačno osvrnuti i na radove koji su bacili tračak svjetla na većinom oblačne i nestabilne Dane hrvatskog filma. Slučajno ili ne, svi su redom animirani filmovi. *Tu tamo* (2015), film američkog filmaša Alexandra Stewarta, već je bio obišao pola svijeta prije negoli što je stigao na veliko platno DHF-a, a oni koji su ga već vidjeli na prošlogodišnjem izdanju 25 FPS-a, imali su priliku ponoviti gradivo. Stewart, inače predavač ani-

macije na čikaškom sveučilištu DePaul i već poznato ime na svjetskoj animatorskoj i eksperimentalnoj sceni, kvalitetno je iskoristio boravak u Hrvatskoj, te iz dnevničkih skica s putovanja iznjedrio efektnu strukturalističku minijaturu. Krhkost pamćenja je pritom ideja na kojoj autor minuciozno (de)strukturira film. Kolaž sjećanja obuhvaća jednostavne skice šalice za kavu, zgrada i čamaca, postepeno iste pretvara u grube geometrijske oblike, a na koncu rastače u neprepoznatljive, apstraktne tvorevine koje gube svaku asocijativnu vezu s inicijalnim predmetom sjećanja. Dekonstrukciju oblika prati i dekonstrukcija zvuka, gdje od jasnih, kontinuiranih zvukova harmonike, pljuskanja mora i ljudskog žamora ostaju tek fragmenti i povremeni bljeskovi. Ostavivši ovakvu lijepu uspomenu na Hrvatsku, možemo se samo veseliti nekom budućem posjetu Stewarta našim krajevima.

Na polju eksperimentalnog animiranog filma već neko vrijeme žanje i Petra Zlonoga, a novim filmom *Dota* (2016) radi zanimljiv konceptualni odmak od dosadašnjih klasičnih i stop-animacija. Radi se o svojevrsnom strukturalnom filmu, u kojem autorica istražuje odnos vizualnog i auditivnog. Ulogu auditivnog igra ženski glas, a vizualnog animirana linija koju povlači anonimna ruka u tridesetak zasebnih kadrova koji zajedno čine cjelinu. Ženski glas koji pjeva prepoznatljivu tradicionalnu pjesmu *Rusulica*, pritom diktira pokrete linija koji podsjećaju na tkanje čipke, a u jednom trenutku nismo više sigurni jesu li glasovi ti koji pokreću linije ili potonje dirigiraju glasovima. U naoko lakoj i bezbrižnoj, ali strogo kontroliranoj igri auditivnog i vizualnog, autorica je pokazala tehničku izvrsnost i podastrla originalan koncept inspiriran hrvatskom baštinom koji će zasigurno imati odjeka u svom dalnjem festivalskom životu, a kamo bolje naznake od nagrade Oktavijan za najbolji eksperimentalni film.

I za kraj, prigodno ću se osvrnuti na film Tomislava Šobana *Kraj*. Nastao u sklopu obilježavanja pedesete obljetnice Genre Film

Festivala (GEFF), film propitkuje koncept antifilma u suvremenom kontekstu. Pojam su skovali zagrebački kinoklubaši još davnih 1960-ih, te on ubrzo postaje sila vodilja nizu, danas, kanonskih djela hrvatskog eksperimentalnog stvaralaštva. U teorijskoj razradi koncepta antifilma istaknuo se Mihovil Pansini, navodeći njegove moguće karakteristike, ali nipošto i konačne definicije, što bi se uostalom kosilo s konceptom koji je nastao prvenstveno kao otpor tadašnjim dominantnim, klasičnim filmskim formama. Od proturječnosti pojma polazi i Šoban, koji u sinopsisu zapisuje unaprijed dana pravila kao gradivni element filma, da bi potom dao pravilo da se neka od njih zaobiđu. Koristeći se arhitektonskim programom za izradu filma, autor se vjerojatno vodio Pansinijevim zahtjevom za napuštanjem tradicionalnih sredstava realizacije filma, a cje-lokupan dojam preciznosti izvedbe, ravnoteže ideje, jednostavnosti i tretiranja filma kao čistog vizualno-akustičkog fenomena (ujedno karakteristike antifilma koje Pansini navodi u *Knjizi GEFF-a* iz 1967), dokazuje da je Šoban podrobno izučio tematiku. Fokusirajući se isključivo na istraživanje mogućnosti vizualnog oblikovanja, igrajući se s pozicijama kamere u ilustriranom šumskom prostranstvu lišenom vremensko-prostornog određenja i mogućeg filozofskog, moralnog ili simboličnog tumačenja, autor je dao hrabru, inovativnu interpretaciju i posvetu antifilmu. Uzgred rečeno, film je na festivalu nagrađen za najbolje oblikovanje zvuka (Tomislav Babić).

Ova hvalevrijedna inicijativa da se reaktivizira stvaralaštvo GEFF-ovca koje neminovalo čini kanon hrvatskog eksperimentalnog stvaralaštva, a širinom utjecaja i onog svjetskog, možda će konačno potaknuti zanimanje za istraživanje povijesti domaćeg eksperimentalnog filma kojim se danas bavi tek nekolicina naših filmologa i filmologinja.

Kada se rekapitulira viđeno, razvidno je da se tek manji dio prikazanih radova istakao određenom inovativnošću, bilo u tehničkom ili sadržajnom smislu, dok se dobra većina držala na sigurnom odstojanju, utapajući se u prosječnosti i recikliranju već viđenih audiovizualnih rješenja i koncepata. Uzveši u obzir i frapantno loše izuzetke i kuriozitete poput *Prosvjetljenja*, može se samo utvrditi eklatantan nedostatak kritičnosti i promišljanja selektora kada je uvrstio čak sedamnaest filmova, što je na koncu moralo rezultirati ogromnim razlikama u njihovoј kvaliteti. Uopće činjenica da o cjelekupnom natjecateljskom programu odlučuje isključivo jedna osoba, već je sama po sebi začudna, tim više kada on obuhvaća sve filmske forme i kada govorimo o jednom od najvažnijih hrvatskih festivala koji bi trebao dati presjek ponajboljih kratkometražnih i srednjometražnih filmova aktualne domaće produkcije. U moru kritika ovogodišnjeg izdanja, ostaje jedino nada da će se novi organizatori sljedećeg izdanja osvrnuti na iste i osim grafičkog osvježenja internetske stranice, ponuditi za promjenu osvježenje festivalskog programa.

EJLA  
KOVAČEVIĆ:  
UTAPANJE U  
PROSJEČNOSTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):339.138(084.122)"2016"(049.3)

Luka Čubrić

## Sumrak namjenskog filma u osvit hrvatske kinematografije

Uz namjenske filmove Glavnog programa 25. dana hrvatskog filma, Zagreb, 21-24. travnja 2016.

Eksponencijalnim širenjem interesa tržišta i ljudskog djelovanja dolazi do preklapanja polja istraživanja i interdisciplinarnih čvorista koja postepeno stvaraju smislene cjeline i strategije.\* Kada se film kao medij odvaja od svojeg umjetničkog izričaja – da bi, primjerice, potpomogao promociju određene manifestacije ili proizvoda – tada se pretvara u stratešku cjelinu čija svrha nadilazi samu filmičnost. Odvajanjem od segmenta autorskog i umjetničkog, kategorija namjenskog filma potiče osjećaj indiferentnosti prema, primjerice, glazbenim spotovima, gdje je fokus ponajprije na auditornom, ili reklamnim filmovima, gdje se, pak, usredotočujemo na proizvod. Upravo postizanjem ravnoteže i pravog omjera između vizualnog aspekta filmskih tehnika i informacije, dobivamo kvalitetan namjenski film.

Dugi niz godina Dani hrvatskog filma nagrađuju namjenski film u zasebnoj kategoriji. Ta je kategorija daleko najbrojnija po količini djela zbog uglavnom kratkoga vremena njihova trajanja. Ujedno, ona obuhvaća mnogo više vrsta i pristupa filmskom izričaju negoli druge kategorije, pa se tako ovdje može naći i eksperimentalni, iigrani i animirani filmski rod. Na

25. danima hrvatskog filma u kategoriji namjenskog filma predstavljena su 24 ostvarenja, od festivalskih i televizijskih špica do videospotova. U jednom tematskom bloku prikazani su glazbeni spotovi, dok je ostatak filmova raspršen i umetnut između gledanja mnogo kompleksnijih i složenijih igranih, dokumentarnih, eksperimentalnih i animiranih radova. Takvim rasporedom emitiranja, reklamni spotovi zaista se doimaju kao "pravi" promidžbeni blok, umjesto kao sastavan dio festivalske konkurenциje, dok špice počinju nešto što se neće nastaviti. Na taj način prikazivanje namjenskih filmova na festivalu gubi smisao, jer njihov sadržaj i izvedba iščezavaju i utapaju se među drugim, jačim konkurentskim kategorijama.

Izbor filmova pokazuje mnoge nedostatke u pristupu temama, ali, ipak, najvažnije je da se namjenski film stavlja u absurdan položaj suvišne kategorije. Individualnim razvrstavanjem i filtriranjem konkurenциje unutar same kategorije, mogla se postići veća prisutnost promidžbenog filma, koji u ovom izboru pati zbog prezasićenosti glazbenim spotovima čvrstih autorskih tendencija. Koliko je zapravo videospot namjenski, a koliko igrani

86-87 / 2016

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 25. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji

Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog filmskog ljetopisa i Udruge Lanterna Magica.



Ivana  
Rushaidat &  
Rakete: Jednog  
od vas (Dalibor  
Barić, 2015)

/ animirani / eksperimentalni? Može li se videospot za pjesmu *Jednog od vas*, koju izvode Ivana Rushaidat & Rakete, autora Dalibora Barića, svrstati u kategoriju animiranog filma, ili svrha samog spota negira takvu mogućnost? Postavivši zamišljenu granicu, u ovom slučaju između namjenskog i animiranog filma, gdje je tehnički ovdje doista riječ o animiranom filmu, ali umjetnički nižeg dosega, možemo razumjeti zašto je navedeni spot svrstan u kategoriju namjenskog filma.

Sličnih je primjera mnogo u ovoj kategoriji, ali većini je zajednička jedna stvar – nalažen aspekt glazbene pozadine koja nema više svrhu auditivnog scenografskog platna, nego ulogu ravnopravnog, čak i dominantnog elementa. U središte samog namjenskog filma tako se, primjerice, postavlja pjesma ili džingl u izvedbi nekog izvođača kao temeljna nit vodilja za videospot, reklamu ili špicu. Problem nastaje kada se autori moraju prilagođavati samoj namjeni materijala, pri čemu ključnu ulogu igra reprezentativnost prikazanog. Riječ je o gotovo cehovskim djelima koja unatoč svojem manjku autorske hermetičnosti predstavljaju zanimljiva rješenja i ideje.

Možda najbolji primjer iz ovogodišnje konkurenциje predstavlja pobjednik kategorije, špica za televizijsku seriju *Patrola na cesti* (Andrea Sužnjević, Marko Šesnić, Goran Turković, 2015), koja prikazuje lokacije i motive iz serije u kratkom animiranom filmu, gradeći dodatno atmosferu glazbom. U istoj kategoriji našle su se još dvije špice, one festivalske. Prva je djelo Petre Zlonoge koja radi zanimljivu igru oblika, zvuka i boja u špici za Animafest 2015, dok se s druge strane nalazi špica za Four River Film Festival 2015, autora Karla Pavičića-Ravlića, koja predstavlja jedan od najgorih primjera na cijelom festivalu. U utrci s vremenom pratimo niz antropomorfnih banana kako hrle prema svemirskom brodu koji bi ih odveo na već spomenuti festival. Problem se javlja kada se uoče elementi u priči koji nisu primjereni ciljanoj publici između četrnaest i dvadeset godina. Neopreznlost na djelu čini ovu špicu potpuno promašenom, a uvrštavanje iste u konkurenциju ionako kompetitivne kategorije namjenskog filma – velikom enigmom.

Dojam blijedog izbora između nekoliko promidžbenih filmova nekako uspijeva poboljšati namjenski film za 21. sajam knjige u Puli,

LUKA ČUBRIĆ:  
SUMRAK  
NAMJENSKOG  
FILMA U OSVIT  
HRVATSKE  
KINEMATO-  
GRAFIJE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

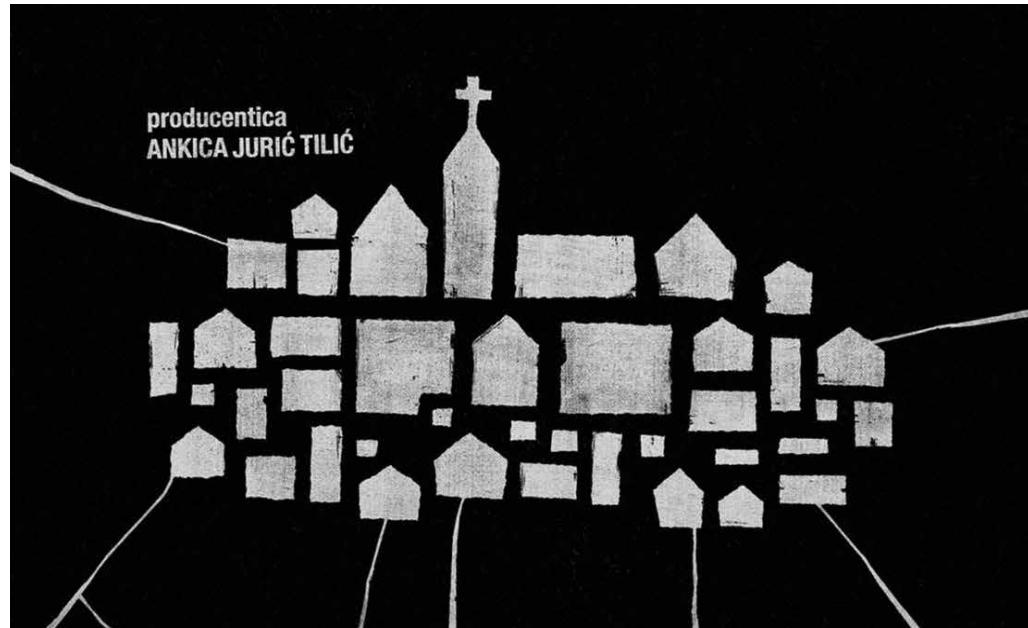


The Embla feat.  
Tea Stražić:  
Okky Luck (Tea  
Stražić, 2015)

*Sa(n)jam knjige* (2015), Dubravke Turić, koja se igra stranicama knjiga uz pomoću kojih listanjem tvori krupne slike ruke i ispisuje temu 21. izdanja sajma: otok-geto-azil; tako smo dobili sažetu, ali informativnu formu. Ispisujući tek osnovne informacije unutar nekoliko sekundi, Turić odlično tempira i prenosi poruku koja je jasna i artikulirana. Međutim, drugi filmovi promidžbenog karaktera nisu dovoljno čvrsti u svojim težnjama. Naprimjer, reklama za lanac dućana s obućom Borovo (*Borovo – iz Vukovara s ljubavlju*, 2015) odaje određeni retro-štih, ali unutar dvadesetak sekundi trajanja ni jedan aspekt filma, a posebice glumci, ne čine se šarmantnim. Redatelj Mario Mlakar se očito pretjerano oslanjao na veličinu Špire Guberine koji nije uspio dočarati ambijent ispred izloga, a scena je pretjerano inscenirana i umjetna. Sličan, loš efekt ima promotivni film festivala FRKA 2015, autora Gorana Ribarića, koji osim odugovlačenjem narativnog dijela filma ne postiže uspjeh ni u prikazu oživljavanja klasička hrvatske kinematografije, koji je rađen s gorkim humorom, gotovo karikaturalno, gdje dojam komičnosti iščezava. Nevio Marasović, pak, radi dva korektna i umjereni komična, ali

nadasve domišljata rješenja za VIP, gdje povezuje sadržaj i mogućnosti koje proizvodi nude u fiktivnom (element vesterna) i stvarnom (pljačka banke) okruženju.

I kao posljednja i najbrojnija namjenska skupina glazbeni su spotovi. Sveukupno njih deset, koji tvore jedan blok. Uočljivo je da društveno angažirani video dobiva svoj trenutak. Tako u glazbenim spotovima Marka Milovca (*Elemental: Sve je moje tuđe*) i Andreja Korovljeva (*Hladno Pivo: Firma*) vidimo natpolitičku i društvenu kritiku. S jedne strane Milovac prikazuje probleme podstanarstva, dok s druge strane Korovljev prikazuje problematiku propalih firmi i tvornica. Iako je njihov angažman neupitan, sama poruka je nedovoljno razjašnjena te se čini da je riječ o samo još jednom činu uzaludnog bunta. Slično radi Staša Tomić u glazbenom spotu za pjesmu *Kontrola* grupe Lollobrigida, gdje se u nizu absurdnih i brutalnih događaja prikazuju agresivne situacije u svijetu, kao i način na koji možemo održati kontrolu nad sobom, te što se događa kad je izgubimo. Vrijedan je spomena DIY video dvojca Gonzo za pjesmu *Gad*, koji prikazuje kako destruktivnim postupcima odbacivanja materijal-



Patrola na  
cesti-špica  
(Andrea  
Sužnjević,  
Marko Šesnić,  
Goran Turković,  
2015)

nog gradimo novog sebe. Riječ je o zanimljivom pokušaju koji ipak ostavlja dojam redundancije i efekta "već viđenog". Originalnost je problem i za Janju Pilić koja za pjesmu Pink studija *Sasvim tvoje* pristupa s jednim personalnim portretom nekoliko osoba, ali opet aludira na mnoge uzore iz popularne kulture. Možda najhrabriji primjeri glazbenih spotova su Kuća (Iv/An) Dražena Kuljiša, koji eksperimentira titrajućim efektom svjetla, i *Okky Luck (The Embla)* Tee Stražićić koja kombinira različite tehnike animacije i pritom predstavlja komičan prikaz medijalnosti poruka i njihova značenja u vanzemaljskom ambijentu.

U konačnici, sami namjenski filmovi nisu toliko loši koliko se čine, međutim, pozicioni-

ranje unutar velikih blokova onemogućava njihovo bolje iščitavanje. Trebalo bi se vratiti na formu zasebnih blokova pri čemu bi svaki od filmova bio smislenije prezentiran publici. Nadalje, iako se njihova pristupačnost može bolje iskoristiti, tužna je činjenica da u temama nisu toliko aktualni koliko se predstavljaju da jesu. Ovogodišnji izbor dokazuje da je potrebna efektna strategija, lako čitljiva forma i bolje zadiranje u materijal, da bi se stvorio kvalitetan namjenski film. Međutim, bitno je da namjenski film ima svoje mjesto na Danima hrvatskog filma. Zasada je situacija prilično mračna, ali vrijedi se nadati da će naći svjetlo koje će se iskoristiti.

LUKA ČUBRIĆ:  
SUMRAK  
NAMJENSKOG  
FILMA U OSVIT  
HRVATSKE  
KINEMATO-  
GRAFIJE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2016"(049.3)

Kristina Marić

## Preispitivanje subjektivnog osjećaja prava i slobode u kontekstu filmskog konzumiranja

Uz 25. dane hrvatskog filma, Zagreb, 21-24. travnja 2016.

Svijest o tome koliko smo neraskidivo vezani jedni za druge u naravi je samog filmskog stvaralaštva.\* Tema prava i sloboda provučena je kroz nekolicinu filmova prikazanih u natjecateljskom programu 25. izdanja Dana hrvatskog filma.

Bila to osobna borba za goli život, socijalnu pravdu ili tek mogućnost izbora, probudit će gledateljevu svijest o vlastitom odnosu između njegova unutarnjeg i vanjskog svijeta. Promatrana iz pozicije individue ili kolektiva, ideja o ljudskoj potrebi za dostojanstvom i zadovoljstvom univerzalan je motiv filmskog diskursa.

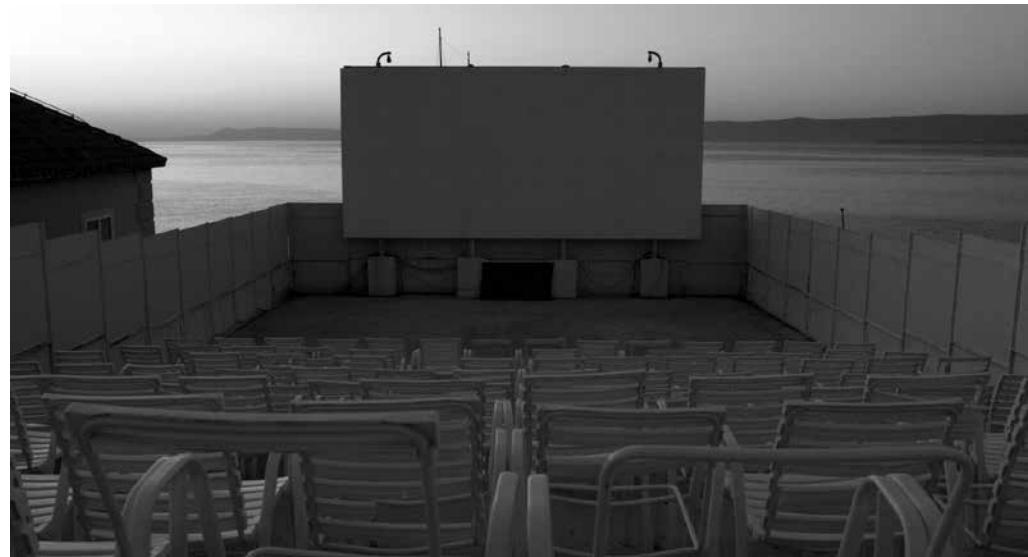
Sam festivalski program moguće je promatrati kao polazišnu točku za preispitivanje društvenih i umjetničkih prava, ali i strategija borbe protiv anuliranja istih. U dokumentarnom filmu *Kino otok* (Ivan Ramljak, 2016) hipnotizirajuće, impresivne slike prenamijenjenih interijera nekadašnjih otočkih kina nižu se na filmskom platnu, dok slušamo sjećanja onih kojima su ta kina obilježila mladost. Starci nam opisuju koliko je kino u drugoj polovici prošlog stoljeća bilo značajno. Govore o omiljenim filmovima, anegdotama, prisjećaju se nezamjenjivog ugodaјa koji kino nosi. Ruševni stropovi koji samo što nisu pokrili razbacana crvena

sjedišta, oljušteni zidovi, zelena pljesan, boja hrde, koja je prekrila staru filmsku opremu. Visoko estetizirani, zapanjujući prizori filmskog lirizma odmijeli su nagradu za najbolju kameru. Preostali ljudi, uspomene, ostaci građevina koje je ogulilo vrijeme, razvaline u zidovima zjape i svjedoče o propasti i gubitku. Naglašeno odsustvo ljudskog subjekta u prostoru nekadašnjih kinodvorana (iako su neke prenamijenjene za druge uloge, većina ih je prazna i zapuštena) dodatno podupire njezinu antropocentričnu bit. *Kino otok* svakim svojim dugim kadrom podvlači što sve javni prostor kina simbolizira te njegovu važnu ulogu u kreiranju i održavanju našeg intimnog misaonog prostora, uzdružući ga na razinu filmske agore. Film ostavlja trag na čovjeka, u kinu si dio cjeline, dio si publice, osjećaš, dišeš zajedno s njom – misli su starca, koje odjekuju kinodvoranom. Sve dok s filmskog platna prema nama ne budu uperene cijevi pripadnika mlađe generacije odgojene televizijom – riječ je o streljačkom društvu, jednom od primjera prenamijenjene kinodvorane. Polagani montažni tempo i poetična atmosfera naglašavaju nostalgičnu notu ove turističke ture dalmatinskim otocima. Daleko, u osami, na distanci od životne stvarnosti topos otoka sa svojom tišinom galami o važnosti kina.

86-87 / 2016

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 25. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji

Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog filmskog ljetopisa i Udruge Lanterna Magica.



Kino otok (Ivan Ramljak, 2016)

U sličnom ritmu izmjenjuju se dugi kadrovi praznih ulica i trgova u animiranom filmu *Grad duhova* (Marko Dješka, 2016). Ovaj je slučaj mračniji od šarmantne priče o kinima. Čovjek je ponovno osamljen i odcipljen, ali ovaj put otok se zove Osijek. *Grad duhova* dobitnik je Oktavijana u kategoriji animiranog filma. Govori o dvije bitke, kolektivnoj borbi za grad i individualnoj borbi sa samoćom. Radnja je smještena u ratne 1990-e kada je grad i dobio nadimak. Inspiriran stvarnim događajima prikazuje napuštene kuće, razbijena stakla, tragove granata, ulice zavijene u oblake magle i dima, dok u daljini grme eksplozije. Odbjegli lav iz zoološkog vrta, nekadašnji kralj džungle, sada se ponaša kao mačka latalica. Zavlaci se u kontejnere na gradskom kolodvoru, dok je naš protagonist potpuno indiferentan prema zvijerima na koje nailazi. Jake alegorijske slike u prvom redu ukazuju na razorenog čovjeka, potresenog traumom otuđenosti. Reducirani kolorit, dominantni tonovi sive te pročišćen crtež stripovskog karaktera, podcrtavaju posljedice koje trpi pojedinac. Civilizacija koja ratovanje tretira kao prirodan proces, odgaja generacije koje zaboravljuju potrebu prisutnosti svijesti o društvu, zajedništvu koje se odražava u našem unutarnjem prostoru.

Rat koji gledamo u filmu mnogima je oduzeo pravo na život, no ekonomski rat koji danas gubimo, podmuklo i sigurno povlači još veći broj žrtava. Animirani, upadljivo pust grad zastrašujuće podsjeća na današnji Osijek, grad s najvećim brojem mlađih koji su napustili zemlju jer u njoj ne vide budućnost.

Borba za socijalnu pravdu i bolju budućnost tema je dokumentarnog filma *Pravo na rad: Onako kako smo ga ostavile* (Marica Lalić i Ivan Lasić, 2016) dobitnika nagrade za etiku i ljudska prava. To je još jedan film koji svjedoči o opustošenosti u materijalnom i društvenom kontekstu. U problematiku nas uvodi voice over bivše radnice tvornice tekstila Uzor. Dok gledamo crni telop, potreseni glas žene, koja je izgubila pravo na rad, poziva nas na istraživanje nezakonitih okolnosti pod kojima je provedena privatizacija još jedne tvornice. Nadležni su se oglušili na njihove pritužbe na stečajni postupak, kriminalne radnje i neisplaćene plaće. Sve što otpuštene radnice žele pravo je na rad, ne na mirovinu, niti na biro. Polako se pale neon-ske lampe. Postaje jasno da za sve vrijeme naracije zapravo gledamo u mrak tvornice onakve kakvu su ju ostavile. Naraciju prate prazan prostor, stalci s krojevima, strojevi koje godinama nitko nije pokrenuo, sat koji je stao... sve

KRISTINA  
MARIĆ:  
PREISPITIVANJE  
SUBJEKTIVNOG  
OSJEĆAJA PRAVA  
I SLOBODE U  
KONTEKSTU  
FILMSKOG  
KONZUMIRANJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Grad duhova  
(Marko Dješka,  
2016)

dokazi o bolesti hrvatskog radništva. Prizori praznih radnih mjesta mirišu na nekadašnje zajedništvo kolektiva, koji je činio tu tvornicu živim organizmom. Stare fotografije radnika pod pauzom dodatno naglašavaju solidarnost kao ključnu moralnu kategoriju u pokušaju da se spasi ono što je preostalo. Ovo je svjedočanstvo dano iz naglašene pozicije žene, iz rodne kategorije koja rasvjetljava još jednu polemiku o današnjem tržištu rada. Uz ponovno gašenje svjetla, film djeluje kao alarm bez puno optimizma. Činjenica da mnogi u ovoj zemlji svakodnevno vode akciju zvanu Preživljavanje, predočena nam je jednostavno i efektno. U metežu kapitalizma, koji ne mari za pojedinca, postavlja se pitanje o osviještenosti tog istog pojedinca o procesima oko njega.

Razočarenje u politički sustav oslikava i *Praznik demokracije* (Petar Orešković, 2015),igrani film iz omnibusa *Zagrebačke priče*. Priča je to o dizanju ustanka na dan izbora: uoči prebrojavanja glasova na biračko mjesto uspijeva upasti naoružani starac; u stanju ludila i ekstaze, popevši se na školsku klupu, uzvikuje – "Pravda, jednakost, poštenje." Proglasivši tako praznik demokracije, od članova biračkog odbora zahtjeva da njegov slogan napišu na

svaki glasački listić. Najavljuje da će čast izbornog povjerenstva ovog puta pripasti javnosti. Dakako, članovi biračkog odbora lako i brzo uguše ovu pseudorevoluciju. Čini se da u društvu u kojem vlada mentalitet podanika, samo blesavi pojedinac ima ludu hrabrost reagirati. Dokle god je protest starca u izbornoj jedinici izolirani slučaj otočnog karaktera, sve čemo više nalikovati na izgladnjene životinje pobjegle iz zoološkog vrta koje tumaraju uokolo pokušavajući opstati, poput onih u Dješkinu filmu.

Tragikomičnost onoga što ubičavamo zvati demokracijom, jasno je poentirana u filmu, na simpatičan, ali površan način. Eksplicitna i izrazito ilustrativna alegorijska slika, poredba kutije za glasačke listice s wckoljkom, koja guta baš svaki papirić, pa bio to i onaj toaletni s natpisom o pravdi, jednakosti i poštenju.

Apsurd i komičnost ceremonije zvane izbori do vrhunca dovodi dokumentarni film *Neovisna lista oportunisti* (Dejan Oblak i Vedran Senjanović, 2016) premijerno prikazan u natjecateljskom programu. Kritika pseudodemokracije i demistifikacija predizborne utrke rezultat je društvenog eksperimenta, koji su studenti Fakulteta političkih znanosti Sveučilišta u

Zagrebu proveli za vrijeme parlamentarnih izbora 2011. Naglašavajući nepostojanje bilo kakva vlastitoga političkog programa ostvarili su legitimnost u izbornoj borbi za ulazak u Sabor, dokazujući da je u postojećem sustavu i tako nešto moguće.

Detaljno ispitivanje svih birokratskih formalnosti, otvaranje računa i registracija stranke, gostovanje na radiju, televiziji, predizborni skup na trgu... sve je održano u manje od mjesec dana za 160 kuna. Dodajmo tome i *homemade trash singl* te spot u kojem, ironično, u magli prodaju maglu. Reakcije građana efektni su trenuci filma, koji gradiraju od razdraganosti, preko zbumjenosti, zatečenosti i šoka, sve do gnjevnih psovki. U svijetu u kojem nema više neozbiljnih, oni naglašavaju ludički element, jer sami sebe ne shvaćaju ozbiljno. Sam tijek glasovanja sveden je na kratku, ilustrativnu sekvencu. Naizgledna banalnost, koja kao takva ostaje beznačajna, otkriva svoj apsurdni karakter u samoj završnici kada sami sebe prijavljuju za kršenje izborne šutnje.

Propitivanje uloge pojedinca u žrvnju zvanom politika prezentirano je eksplisitno, glasno i nabrijano. Jasno artikulirana ideja, gdje svako izražajno sredstvo podupire sadržaj, glavni je adut filma. Kamera koja iz ruke intuitivno prati protagoniste, uz dinamičan tempo, naglašava energiju i život tijekom cijele akcije. Film je konzistentan u jeziku od početka do kraja, što generira autentičnost i koherenciju cjeline. Mladi nam danas jasno daju do znanja da je prva instinktivna reakcija na nedodirljivi sistem napuštanje istog. Ovih trinaestero mladih smatra da je jedini mogući oblik sudjelovanja u postojećem sustavu upravo parodija na isti, u nemogućnosti pravog revolta i stvarne promjene. Drsko izrugivanje i cinizam, ispitivanje granica dokud mogu ja i dokud može sustav. Je li ovo samo glasnija verzija suvremenе apatije ili istraživanje visokog umjetničkog potencijala?

Ono što eksplisira namjeru projekta jest relacija između društvenog i umjetničkog ak-

tivizma. Iako u sadržaju mogu biti vrlo slični, razlika stoji u metodologiji i ciljevima. Sam društveni aktivizam u svojoj suštini nema umjetničku tendenciju kakvu čitamo iz ovog projekta. Da je takav, imao bi izrazito političke ciljeve, te bi tada bio usmjeren na konkretne promjene. Ono što karakterizira ovu akciju jest svjesno ostajanje u domeni simbola. Koliko god se strategije samopromocije i prikupljanja potpisa činile stvarnim, situacija koju su iskonstruirali nestvarna je i u svojoj biti slikovita. Strategije antijunaka antiaktivizma koje iščitavamo, postoje da bi nam izrazili i utjelovili početnu ideju koja nadilazi inteligentnu NLO dosjetku. Semantičku težinu ovog eksperimenta u određenoj mjeri umanjuje točka gledišta iz pozicije današnjeg cirkusa. Kada su prije pet godina skupljali potpise bez nositelja liste, zatim ga izvukli potpuno slučajno na tomboli, vjerojatno nisu prepostavljali koliko je postavljanje na rukovodeće mjesto potpunog marginalca i "svemirca" (onoga koji je "pao s Marsa") uistinu izgledno.

Bit značajnog dijela ostvarenja u natjecateljskom programu festivala kritika je postojećeg sustava. Njezin fokus varira od nesnaženja pojedinca pred nametnutom otuđenošću do protesta protiv sve izraženijeg zatiranja sloboda. U političkom diskursu važno je spomenuti još dva rada bliske tematike na ovogodišnjim Danima. Dokumentarni film *Kandidat* (Tomislav Pulić i Robert Tomić Zuber, 2016) povlači paralelu između predizborne utrke na državnoj razini i izbora za predsjednika kućnog savjeta, gdje se naizgled dosadan i miran proces pretvara u perfidnu borbu. Retorika vodećih političkih rivala na hrvatskoj sceni uobičajen je obrazac ponašanja čak i na mikrorazini stambene zgrade. Vrlo brzo postaje jasno da je utrka za moć manifestacija uništene vjere u zajednicu i solidarnost. Pretjeranoj sentimen-talnosti doprinosi nesvrishodno inzistiranje na ponavljanju isprva efektne snimke dronom ili citata političkih parola. Struktura filma razvodnjena je neujednačenošću u jeziku i stilu.

KRISTINA  
MARIĆ:  
PREISPITIVANJE  
SUBJEKTIVNOG  
OSJEĆAJA PRAVA  
I SLOBODE U  
KONTEKSTU  
FILMSKOG  
KONZUMIRANJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Pravo na rad:  
Onako kako  
smo ga ostavile  
(Marica Lalić  
i Ivan Lasić,  
2016)

Odgumljena parodijska sekvenca na kraju, u kontekstu ostatka filma, ostaje tek kao šarmantno, ali neiskorišteno sredstvo.

Film *Dragec* (Maja Lesar, 2016) prikazuje unutarnji svijet političara preko kamere njegove kćeri. Iz akcije Sjedenje u Saboru ipak nije izašao kao dobitnik, te sada više vremena provodi kod kuće. Poznatog po angažmanu za radnička prava, gledamo snimku junakova saborskog govora o važnim tekućim pitanjima, dok ga kolege ignoriraju, odsutno grijući fotografije. Autorica nam otkriva Dragecovu otuđenu, rezigniranu stranu ukazujući na proturječnost i slojevitost ljudskog karaktera.

Koliko god se oslanjali na nepretencioznost i neposrednost, *Kandidat* i *Dragec*, uz izvjesnu dozu intimnosti i topline, ostaju mlački, ilustrativni, nejasno artikulirani u svojem filmskom jeziku, ali i dalje snažniji od niza drugih ostvarenja prikazanih na ovogodišnjem DHF-u.

Bilo da izravnim angažmanom u prvi plan postavljaju paradokse suvremenosti, bilo da ih poetskom atmosferom tek daju naslutiti, različitih tendencija, posredno ili neposredno, dotiču se istovjetnih tema, kao očitog predmeta okupacije. Od slobodnih, eseističkih formi

dokumentarnog filma do školskih radioničarskih primjera, svi oni na blizak način propituju aktualne društvene teme. Koreliranjem vedrih sjećanja s današnjim tužnim prizorima, *Kino otok* donosi ekstazu za naše osjetilo vida, ali i osjećaj nostalгије. *Pravo na rad: Onako kako smo ga ostavile* kombinacijom odmjerenijeg filmskog lirizma s autentičnim iskazom svjedoka upozorava na alarmantno stanje po pitanju radničkih prava. *Praznik demokracije* uvest će nas u humorističnu igru, koju će apolitičan ulazak u politiku Neovisne liste oportunistu dovesti do apsurda. Od tih istih trinaestero mlađih, čija nas akcija nasmijava, ali ne i veseli, šestero je na birou, a već troje u Kanadi.

U osnovi jednostavne, ali efektno reallizirane ideje otkrivaju potentnost filmskog medija, kada kamera postane jedino moguće sredstvo reakcije. Sukcesija slika bivših otočkih kina, nužno otvara temu prava na kvalitetan sadržaj. Aktualizacija važnih pitanja u filmovima društveno osjetljivog i kritičkog predznaka, koji su više ili manje poetični u izrazu, obogačili su još jedan festivalski program. Zažmirimo li pred projektom konceptualno neprofiliranih filmova, bližih vježbama ili televizijskim reportažama, negoli relevantnoj filmskoj pro-

dukciji, festival je pružio zanimljiv presjek. Razočaranje ukupnim dojmom ne može ublažiti floskula o selekciji po principu "najbolje od najboljeg", pa makar to bila produkcija u zemlji kojoj kronično nedostaje kriterija, na što nam ukazuju NLO-ovci. Društvene bolesti mogle bi zahvatiti i organizme poput renomiranih filmskih festivala, ako ozbiljan problem privatizacije uzme maha. Jedino je u tom kontekstu oportuno održati govor otvaranja nalik lošoj zdravici na privatnom tulumu.

Što danas predstavljaju Dani hrvatskog filma? Stavimo li naglasak na "hrvatski", je li nužno u popratnom programu prikazati retrospektivu Jakova Sedlara ili možda u hrvatskoj filmografiji postoji nešto vrjednije što bismo mogli prizvati u sjećanje? Pokušaj da mu se dodijeli kulturni status djeluje naivno, čak i ako ne razlikujemo namjerni i svjesni kič od onog slučajnog. Stavimo li, pak, naglasak na ono "dani" – u smislu kvantitete, selekcija će rezultirati brojnošću filmskih djela koja motiviraju na zaborav istih, što će teško učvrstiti interes za kino i film. Postavlja se pitanje kako će izgledati *Kino otok* naše generacije. Još su zanimljivije potencijalne anegdote, koje ćemo vezivati uz buduće festivalske kriterije. Je li suviše nadobudno očekivati visoke standarde na festivalu hrvatskog filma u kontekstu u kojem hrvatski filmovi nastaju, a ovaj festival egzistira? Kao što je zemlju zadesilo odustaja-

nje i ignoriranje mladih, ako se festival nastavi odvijati u ovom tonu, prijave umjetnički relevantnih radova mogle bi ga masovnije početi zaobilaziti.

Kada djed u gledalištu, potaknut vršnjacima iz Dalmacije, samoinicijativno podijeli vlastita sjećanja iz Kina Balkan iz 1945. (s pripadnicom mlađe generacije), tada možemo reći da je filmom premošten generacijski jaz između kino-otočana i generacije koja predstavlja sadašnju i buduću publiku kina, odnosno, filmskih festivala.

Osvrnuvši se na pusta kina, pusti grad, pustu tvornicu, primorani smo preispitati vlastite praznine. Filmovi koji ogoljuju vanjski svijet i nas same, kao što to čini stanovnik *Grada duhova*, skreću nam pozornost na opći manjak svijesti pojedinca o međuodnosu individue i društva, kojeg smo dio. Imamo li pravo na disimilaciju i podrivanje istog? Postoji mit da će čovjek na otoku, nakon kataklizme, biti u stanju krenuti iznova, stvarajući novu utopiju ili distopiju neopterećen poznatim socijalnim formacijama. Shvatimo li prepustanje filmu kao putovanje na otok – koji uvjetno izoliran od zadane realnosti gledatelje može voditi do vlastite biti, rušiti i graditi njihove snove kao i širiti horizonte – tada niti jedan čovjek nije otok – toliko smo već naučili – a pitanje kome zvono zvoni suvišno je dok prodorna sirena iz *Grada duhova* još glasno odzvanja.

KRISTINA  
MARIĆ:  
PREISPITIVANJE  
SUBJEKTIVNOG  
OSJEĆAJA PRAVA  
I SLOBODE U  
KONTEKSTU  
FILMSKOG  
KONZUMIRANJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.231"2016"(049.3)

Matej Beluhan

## U potrazi za istinskim vrijednostima demokratskog sustava

Uz natjecateljski blok Festival demokracije 25. dana hrvatskog filma, Zagreb, 21-24. travnja 2016.

Širi društveni kontekst i politika (koja za mnoge označava samu srž društvene iskvarenosti) i ove su se godine "provukli" u program Dana hrvatskog filma.\* U Prazniku demokracije Petra Oreškovića (igrani, 15 min, Propeler Film, 2015) starac oružanim prepadom opstruirala prebrojavanje glasačkih listića. Ipak, imajući na umu komentatorsku snagu dokumentarnog filma, preostala tri djela iz konkurentske selekcije, koja se dotiču socijalno-političkih tema, upravo su toga roda. U prvom od njih, *Dragecu* (17 min, Blank\_filmски inkubator, 2016), autorka Maja Lesar sama snima i dokumentira kućnu rutinu svog oca Dragutina, nakon što je podnio ostavku na mjesto predsjednika stranke Hrvatskih laburista.

Ipak, istaknula su se sljedeća dva dokumentarca, *Neovisna lista oportunistica* (2016) i *Kandidat* (2016), tematski bliska jedan drugome jer se njihovi akteri uključuju u proces predizborne kampanje, no idejno se razilaze po vrijednostima koje su akteri pripisali vlastitom angažmanu u zajednici. Oba su filma na Danima prikazana u istom konkurenckom bloku (Festival demokracije), jedan za drugim, što je jedna od promišljenijih odluka donese-

na pri ovogodišnjoj selekciji i rasporedu prikazivanja filmova na festivalu. Ovakav je slijed omogućio ne samo izravnu usporedbu dvaju pristupa istoj temi, izbornom procesu, već je dao i (nenamjerno?) vrlo eksplicitan uvid u to kako isprepletenost političke stvarnosti, filmskog medija i vlastite uloge u svemu tome vide mladi.

Prvi je na rasporedu bio film Dejana Oblaka i Vedrana Senjanovića, *Neovisna lista oportunistica* (44 min, Restart), skraćeno NLO. Filmski je to projekt proizišao iz društvenog eksperimenta započetog na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu tijekom kojega je četrnaest studenata, s ciljem ilustriranja absurdnosti izbornog procesa u Hrvatskoj, kandidiralo svoju listu na parlamentarnim izborima 2011. NLO-ovci se, kao i dobar dio mlađih u našoj državi, osjećaju kao izvanzemaljci čija se letjelica pokvarila na nebuh nad Balkanom te su primorani ostati u nekom naizgled primitivnom okruženju kojim vladaju kolektivne traume iz 1945. i 1991. Dezorientacija u prostoru i vremenu osjeća se već u prvom kadru filma snimljenoga iz ruke... dinamični pokreti kameere apostrofiraju uzbuđenost i energičnost stu-

86-87 / 2016

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 25. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji

Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog filmskog ljetopisa i Udruge Lanterna Magica.

[www.facebook.com/oportunisti](http://www.facebook.com/oportunisti)



26

# Glavu gore!

NLO stiže



MATEJ  
BELUHAN: U  
POTRAZI ZA  
ISTINSKIM  
VRIJEDNOSTIMA  
DEMOKRAT-  
SKOG SUSTAVA

Neovisna lista  
oportunisti  
(Dejan Oblak  
i Vedran  
Senjanović,  
2016)

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

denata i studentica, a zrnatost slike i izostanak rasvjete ukazuju nam u kakvim se nejasnoćama i mraku odvija izborni proces. Dakle, vizualni jezik, koji je takav kakav je, prije svega zbog produkcijskih uvjeta, dosljedno reprezentira apolitični cinizam društvenog eksperimenta. Ujedno, ovakav amaterski stil zbližava gledatelje s NLO-ovcima i smjelo ih stavlja u samo žarište zbivanja, tamo gdje mogu opipati entuzijastičnost i ogorčenje mlađih koji revoltirani društvenim zbivanjima i političkim trzavicama odluče "potražiti" svoje mjesto u Saboru.

Parodija počinje odabirom kandidata NLO-a za parlament, preciznije, tombolom na glavnem zagrebačkom trgu nakon čega je kao kandidat izvučen A24. Osim manifesta, koji se zbivao na štandu za vrijeme prikupljanja potpisa nužnih za prijavu liste Državnom izbornom povjerenstvu, kamerom su uhvaćeni i pripadnici starije generacije koji nose transparente s porukama "Bolje smak svijeta nego HDZ", odnosno, oni koji glasno poručuju da ne smijemo dopustiti "da nam jugocrvena kaljuža upropasti državu". Time je uhvaćen generacijski jaz i međusobno nerazumijevanje po pitanju vrijednosnih koncepata koje različite generacije vežu uz politiku, jer dok su jedni zarobljenici nekog drugog vremena i simbolične traume koju nose na leđima, drugi su zatočeni u postmodernističkom stanju radikalne kritike učvršćenih vrijednosti i problematiziranju obećanja prosvjetiteljstva i demokratskog sustava.

Svoja vlastita vjerovanja o političkom sustavu NLO-ovci su istražili na vlastitoj koži, i za to zaslужuju pohvale. Ulaskom u predizbornu kampanju, na jedan su se specifično ciničan način suprotstavili tradicionalnim moralnim i političkim zagovorima te gledateljima pružili zanimljiv uvid u proces prijavljivanja na parlamentarne izbore. Borba s beskrajnom papirologijom i nesnalaženje s bankovnim računima, potraga za "ambalažom" u koju će upakirati svoju kampanjsku maglu, snimanje konceptualnog videospota i samoprijavlјivanje kršenja izborne šutnje, uvjerili su nas da su NLO-ovci

uložili truda u kreativnu simulaciju predizborne kampanje. Nažalost, ovom filmu nedostaje vrijednosno iskustvo koje bi proizšlo iz gledanja istog. Naime, osim katarzičnog ismijavanja i očiglednog nezadovoljstva političkim sustavom i društvom u cjelini, *Neovisna lista oportunistika* gledateljima ne pruža kontemplacije vrijedno iskustvo, te u konačnici ostaje na razini dokumentarne komedije situacije.

Nakon završetka projekcije *Neovisne liste oportunistika*, otprilike jedna je trećina publike, mahom mladi ljudi koji su tek koji trenutak prije ushićeno pljeskali vlastitom patničkom mikrokozmosu, koncentriranim hodom napuštala kinodvoranu (i usput bacila, pretpostavljaj, petice, NLO-ovcima u glasačku kutiju niti ne odgledavši tematski blok do kraja). Zatim je slijedio *Kandidat* (62 min, HRT) Tomislava Pulića i Roberta Tomića Zubera, djelo koje je malo drugačije, rekao bih odgovornije pristupilo temi izbornog procesa. U Zuberovim ranijim dokumentarnim filmovima, kao što su *Slučajni sin* (Tomislav Mršić i Robert Zuber, 2007) i *Mila traži Senidu* (2010), proteže se motiv osobne potrage, pa je na sličan način napišen i *Kandidat*, u kojem se prati Tomislava Pulića i prikazuje odnos stanara zgrade, u kojoj je Pulić i sam stanar i suvlasnik, prema njegovu kandidiranju za predstavnika suvlasnika.

Pulić nas u priču uvodi pojašnjnjem što mu znači život u tom neboderu, kaže da mu tu žive žena i dijete, a da je stan kupio zbog pogleda na Zagreb, koji mu je s te visine kao na dlanu. Nakon toga ulazimo u komplikiran svijet međususjedskih odnosa, upozorenja za nasilnička ponašanja, gledamo rat optužbama i klevetama, zloupotrebu zajedničkih sredstava, podjelu na "mi" i "oni", kritiziranje vlasnika pasa koji ne čiste izmet za svojim ljubimcima, dakle, prepoznajemo uobičajenu političku komunikaciju na razini izbora za predstavnika zgrade.

Paralelno s navedenim izborima na državnoj su se razini odvijali parlamentarni izbori 2015. Autori implicitno uvijaju društveni

kontekst u osobnu priču i odvajanjem izjava političara u nekoliko ritmički montiranih blokova izbjegavaju izravan doticaj s političkom scenom. Dok slušamo "bisere" vođa s Markova trga i Pantovčaka, pred našim se očima vrte kadrovi koji prikazuju ljude kako kopaju po smeću, zahrđale prozorske daske, raspadnute ventilacijske sustave, teglice s tek izraslim cvijećem... Slušajući te izlizane političke parole, ponekad praćene kadrovima načičkanih antena na zagrebačkim krovovima, teško je ne osvijestiti intruzivnu moć politike koja pomoću medija opstruirala spokoj naših domova i osobnoga prostora.

Kandidat je televizijski strukturiran dokumentarac visoke produkcije, te ga je možda upravo ta kvalitetna nadmoć učinila odbojnim dijelu mlađahne subverzivne publike. Dio filma snimljen je iz ruke, dio sa stativa, a dugi kadrovi nebodera, koji se na Srednjacima propinje iznad zapadnog dijela Zagreba, snimljeni su s drona. Uporaba takvih totala stavlja izborni proces stanara u Ulici braće Domany u kontekst šire zajednice i podsjeća da se ne bi trebali čuditi pokvarenosti i egoizmu koji se manifestiraju i na državnoj razini. Pred kraj filma gledateljima je prikazana sekvenca u kojoj Pulić prolazi "rockyjevsku" pripremu na dan izbora – pravovremeni je to predah od ljudske iskvarenosti i filmski kliše koji je ovde ispunio svoju humorističnu funkciju.

Pulić je za razliku od NLO-ovaca ipak odlučio napraviti nešto za ljude koji žive u toj zgradi. Njegov je pogled na svijet holistički, pa pred sam kraj filma, pokazujući sinu kroz prozor grad što im se prostire na dlanu, i tisuće malih krovova s tisuću malenih dimnjaka povezanih u cjelinu, kaže: "Vidi, Josipe, jednoga dana će sve ovo biti tvoje."

MATEJ  
BELUHAN: U  
POTRAZI ZA  
ISTINSKIM  
VRIJEDNOSTIMA  
DEMOKRAT-  
SKOG SUSTAVA

U konačnici, kao i kroz cijeli program Dana hrvatskog filma, i u Festivalu demokracije odrazio se nedostatak obuhvatnijeg pogleda na svijet kod hrvatske mladeži, kao i neprepoznavanje prave vrijednosne funkcije filmskog medija, pa i političkog sustava i vlastite uloge u zajednici. NLO-ov jednoslojni eksperiment ilustrira proces predizborne kampanje dovedeći ga do groteske i kvazinhilističkih razmatranja. Bez prave komunikacijske dimenzije i argumentirane kritike, *Neovisna lista oportunistica* nije ništa više negoli blijedi buntovni sjaj generacije odrasle za vrijeme i poslije rata, generacije čiji se identitet izgubio u valu globalizacije i čija je slika svijeta toliko fragmentirana da je jedino što razabiru u njegovu razlomljennom zrcalu vlastiti odraz. Naravno, odgovornost dolazi s godinama i previše je očekivati od studenata da imaju sličan pogled na svijet kao obiteljski ljudi, no ipak filmu nedostaje težnja k nečemu većem od pukog izražavanja nezadovoljstva, neko snažno težište oko kojega bi se mogla povući os generacije i biti primjer drugima. Jer izići iz kinodvorane nakon pogledanog samo jednog filma, nemajući strpljenja ni volje za istinsko propitivanje stvari, pokazatelj je nezrelosti i nedostatka volje. Takav pogled mlađima otvara vrata bezdana vrijednosnog ništavila kroz koja su mnogi ne razmišljajući kročili, pa su se našli bez čvrstog tla pod nogama. Biti primjer drugima, pozivati na akciju i biti vjerodostojan, zatomiti visoko mišljenje o sebi, a puninu sebe prenijeti u tuđe živote, to čini pravo bogatstvo jedne osobe. Možda se upravo ona karika, koja bi spojila mlade sa zemljom i vremenom u kojima žive, nalazi u tradicionalnim vrijednostima i hrabroj odluci da se borimo za njih.

UDK: 791.633-051 KVESIĆ, P."2015"(049.3)  
791.633-051 SIROTIĆ, Z."2015"(049.3)

Andrea Borović

## Vježbanje života i dostojanstvenog umiranja

Uz filmove *Dum spiro spero* Pere Kvesića i *Kupus na lešo* Zorka Sirotića, prikazane na 25. danima hrvatskog filma, Zagreb, 21-24. travnja 2016.

U bloku U prvom licu 25. dana hrvatskog filma prikazana su dva tematski i idejno vrlo slična dokumentarca, jedan srednjometražni, (52') *Dum spiro spero* (Pero Kvesić, 2016) u produkciji Factuma, drugi kratkometražni, (8'43") *Kupus na lešo* (Zorko Sirotić, 2016) u produkciji Kinokluba Zagreb.\*

Oba filma zaokupljena su teškim bolestima i onime što one donose te propituju na koji način proživjeti (ili preživjeti) posljedne dane života. Kvesić progovara o onome što načina i u podnaslovu filma: o knjigama, svakodnevici i smrti. *Dum spiro spero* njegov je prvi venec u kojem je on glavni lik, protagonist, pripovjedač vlastite životne priče koju priča smotranu u smotuljak književnoumjetničkog diskursa. Ubacujući elemente poetskog u filmski medij – s obzirom na predmet razmatranja koji i nije toliko bezazlen – cijelokupnoj temi daje boju dostojanstva i uzvišenosti. On je *one man show*, scenarist, redatelj i snimatelj, sve u jednoj osobi. Kvesić autobiografski hrabro govori o mračnoj temi, pripremi za smrt, te s gledateljima dijeli saznanje o svojoj teškoj bolesti pluća. No bez obzira na takvo priznanje, uz

početni šok gledatelja, koji neminovno slijedi, uspio je stvoriti film u kojem ne dominiraju pesimistične i depresivne emocije. One korespondiraju i spajaju se s osjećajima nade i životnog optimizma, a cijelokupna isповijest sadrži pečat i glavno oružje autora: humor, a gdjegdje i ironiju. Jer, neovisno o saznanju da mu je preostalo još malo vremena, on dalje nastavlja sa životom onako kako je navikao, ne prekidajući svoju rutinu: piće kavu, nekontrolirano puši, ne ide redovito na liječnike pregledе, piše i čita knjige, istovremeno nagovarajući gledatelja da se zapita: A kako bi ti proživio posljedne dane života?

Za razliku od Kvesića, Sirotić u svom dokumentarcu *Kupus na lešo* nimalo ironički i nadasve ozbiljno sagledava surovu životnu stvarnost. U filmu pratimo isječak svakodnevice bolesnoga čovjeka koji boluje od raka i lijeći se uz pomoć kemoterapije, koja koliko ga lijeći, toliko ga i "ubija". Vidno oslabljena, na životu ga drži bezbroj tableta, kao i nada da će jednoga dana prestati tek preživljavati i napokon nastaviti, u punom smislu riječi, živjeti. No i u ovome filmu, bespomoćnost, koja

86-87 / 2016

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 25. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji

Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog filmskog ljetopisa i Udruge Lanterna Magica.



*Kupus na lešo*  
(Zorko Sirotić,  
2016)

se nazire u uvodnom razgovoru s prijateljem koji ga snima, ubrzo nestaje i zamjenjuje ju optimizam i borba, a glavna misaona preokupacija umirućeg čovjeka neočekivano postaje svakodnevno rutinsko pitanje: Što danas ručati? Takav preokret glavnog razmatranja filma, i premještanje u sferu kulinarstva, kada glavni lik počinje objašnjavati kako skuhati kupus na lešo, rasvjetjava prezentiranje ideje prisutne i kod Kvesića: nastavak života uz negiranje i ne-svjesno potiskivanje smrti. Međutim, za razliku od Kvesića, koji se ne liječi, bolesni čovjek u *Kupusu na lešo* ipak ne predaje sve slučaju i svim silama pokušava usporiti brzi dolazak neminovnog. Kvesić, pak, ide korak dalje – on razmišlja o idealnom načinu samoubojstva, od kojih svaki, dakako, ima svoju veliku manu (naravno, pravi izlike jer ne želi umrijeti), zbor čega mu sveprisutan humor postupno prelazi u ironiju. Najveća mu je želja umrijeti na balkonu, što neodoljivo podsjeća na Lorcin Oproštaj: “Umrem li, ostavite balkon otvoren.”

Uz mnoge sličnosti između ovih dvaju filmova, postoje i neke značajne razlike; jedna od njih je uporaba kamere. Ono što “vidi” kamera kod Kvesića i kod bolesnog čovjeka iz *Kupusa na lešo*, dvije su različite stvari. Kvesić

sam drži kameru i cijelim filmom sagledava se samo njegova perspektiva (vidljiv je u svega nekoliko kadrova), pa je gledatelj “prisiljen” gledati stvarnost njegovim očima. Predstavlja nam članove obitelji: svastiku, sina, ženu i svekrvu, te pokušava ostaviti dojam da je on njihova najslabija karika. Ipak, po cijeloj kući uočljivi su njegovi tragovi u obliku knjiga koje je napisao i pročitao za svojega života. U prikazu svoje svakodnevice gledatelj podsvjesno prepoznaće dvije suprotne emocije koje stalno korespondiraju i isprepleću se: tugu i sreću. Naime, on još uvijek spava u bolničkom krevetu na kojemu mu je umrla majka, otuđio se od civilizacije, njegov je prostor prostor kuće, no ipak se nazire svjetlost u obliku mnoštva knjiga, novih motivacija za pisanje i kreativnog posla, što je kod Sirotića u potpunosti izbrisano. Bolesni čovjek u *Kupusu na lešo* onaj je kojega se snima. U njegovu mračnom prostoru gledatelj uočava njegove obrise i zatamnjeni profil, a jedini kontrast koji kamera lovi fokus je na prozor i izvanjsko svjetlo kojega će on možda jednoga dana i dohvatići i izaći iz “kućnog pritvora”. Usamljenost je prisutna i kod jednog i kod drugog, no čini se kako kod Kvesića prevladava hotimično otuđenje, za razliku od

ANDREA  
BOROVIĆ:  
VJEŽBANJE  
ŽIVOTA I  
DOSTOJAN-  
STVENOG  
UMIRANJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Dum spiro  
spero (Pero  
Kvesić, 2016)

bolesnog čovjeka koji je zaista sam. Kvesić ipak ima najboljega prijatelja, staroga sedamnaestogodišnjega psa Babla, s kojim je toliko blizak da je očito poistovjećivanje s njim. To jasno prikazuje kadar u kojem se i jedan i drugi teško, ali uporno penju kućnim stubama, otežano dišući, čime se uspostavlja njihova povezanost... izjednačavanje.

Kvesić, za razliku od Sirotića koji koristi takozvani čistokrvni dokumentarizam, upotrebljava i dodatne elemente poput živahne izvandijegetske glazbe koja, u kontrastu sa sporijim tempom filma, simbolizira optimizam i neodustajanje od života. U *Kupusu na lešu* umjesto glazbe prevladavaju prirodni, naglašeni unutardijegetski šumovi svega čega se protagonist dotakne: od otvaranja boćica raznovrsnih tableta do rezanja i kuhanja ručka – sve je pretjerano naglašeno, a čuje se u pravilnom ritmu koji korespondira s ritmom njegova srca koje se ipak još uvijek ne predaje i glasno kuca.

Ponavljanje je prisutno i u jednom i u drugom filmu, što simbolizira rutinu, ritualnost i cikličnost života, ali i izranjanje ne-svjesnoga, odnosno, stalno podsjećanje samoga sebe da je "nametljiva" smrt vrlo blizu. Siromašan čovjek *Kupusa na lešu*, koji živi u

malom, skučenom, zamračenom prostoru i koji svu svoju štednju troši na tablete koje mu život znače, a za ručak mu gozbu predstavlja kuhanji kupus, gledateljima odaje da mu je svaki dan identičan. Kod Kvesića se motiv ponavljanja očituje u svakodnevnoj vožnji istom cestom i stalnim usporenim kretnjama kroz kućne hodnike. U oba filma prisutan je i element povratka prirodi, koji je kod Kvesića ipak izraženiji. Odsječen od ljudi, ubrzo nakon što mu je najbolji prijatelj, pas Babl, uginuo, pronalazi novoga – to je lisica na koju slučajno nailazi u šumi. Njegovo glavno pitanje glasi: Kako će svijet izgledati bez njega? "Kad gledam svijet, ne vidim sebe." Radi se o krugu života, a tako je postavljena i ciklična naracija prikazujući fokus na strop koji označava kraj, kao novi početak. Za nekoga drugoga.

*Dum spiro spero* i *Kupus na lešu* filmovi su u kojima simbolički element smrti, koji označava konačni kraj, ne dominira u pokušaju organiziranja i odlučivanja o načinu i svrsi vlastita života, dapače, gubi na važnosti kada se o njemu ne razmišlja. S isključenim osjećajem nelagode i straha kod gledatelja, oni otvaraju posve drugačiju atmosferu i poglede na prolažnost ovozemaljskog života.

## 25. dani hrvatskoga filma, 2016.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

**Priredio Janko Heidl**

*Napomena:* Nagrade su prvi put dijeljene po novom pravilniku, prema kojem se Oktavijani dodjeljuju za cjelokupnu godišnju produkciju prikazanu između dvaju izdanja Dana hrvatskoga filma. Na popisu su filmovi koje je ocijenilo sedam ili više glasača, što je pravilnikom propisan minimum. Ostali filmovi nisu navedeni.

### **IGRANI FILMOVI:**

- 1. IGRA MALOG TIGRA, Jasna Nanut – 3,83**
2. *Belladonna*, Dubravka Turić – 3,76
3. *Nas dva*, Andrija Mardešić – 3,7
4. *Minjonja njanjonja*, Josip Lukić – 3,66
5. *Šetač*, Filip Mojzeš – 3,66
6. *Cvijeće*, Judita Gamulin – 3,57
7. *Orah*, Danilo Šerbedžija – 3,57
8. *Fantastična*, Ivan Sikavica – 3,5
9. *Nedjelja*, Goran Dević – 3,5
10. *Zvjerka*, Daina O. Pusić – 3,46
11. *Lula i Bručke*, Igor Jelinović – 3,28
12. *Mjesta u blizini*, Mate Ugrin – 3,12
13. *Krošnje*, Filip Heraković – 3,11
14. *Na tri kralja*, Vlatka Vorkapić – 3
15. *Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno*, Višnja Vukašinović – 3
16. *Ponoćno sivo*, Branko Ištvanić – 3
17. *Indonezija*, Daria Blažević – 2,85
18. *Sanjala si da si sretna*, Ivana Škrabalo – 2,85
19. *Vidéo priručnik za slučaj nuklearne katastrofe u Krškom*, Sunčica Ana Veldić – 2,85
20. *Ante i Vanja*, Lucija Klarić – 2,81
21. *Mlječni zub*, Saša Ban – 2,77
22. *Dan otpora*, Ivan Salaj – 2,71
23. *Stipe, volim te*, Sanja Peršić – 2,71

24. *Munja*, Radislav Jovanov Gonzo – 2,69

25. *Paspin kut 3*, Zorko Sirotić – 2,55
26. *Pura*, Ivan Veljača – 2,55
27. *Goranova ulica*, Matija Vukšić – 2,54
28. *Priče iz bijele sobe*, Silva Ćapin – 2,3
29. *Praznik demokracije*, Petar Orešković – 2,28
30. ... i vani si, Edin Mahmuljin, Ivan Skorin – 2,25
31. *Istra Bitter*, Vanja Miljak – 1,9

### **EKSPERIMENTALNI FILMOVI:**

- 1. DOTA, Petra Zlonoga – 3,81**
2. *Kraj*, Tomislav Šoban – 3,44
3. *Novi Južni Zagreb*, Darko Fritz – 3,42
4. *Ana*, Nika Vahčić, Marko Bičanić – 3,37
5. *Le peintre enchanteur*, Željko Kipke – 3,37
6. *Machinae Novae ooo2*, Darko Vidačković – 3,33
7. *Nijema udaljavanja: Ostati budan i odjekivati*, Željko Vukičević Žhel – 3,33
8. *Stanar*, Sunčica Ana Veldić – 3,25
9. *Linije*, Branko Pašić – 3,22
10. *Središte vremena*, Željko Sarić – 3,14
11. *Parada*, Arijana Lekić-Fridrih – 2,87
12. *Palestino, ljubavi moja*, Damir Radić – 2,77
13. *To mi ne liči na purgere*, Lovorka Babić – 2,57
14. *Prosvjetljenje*, Dražen Žarković – 2,54

**ANIMIRANI FILMOVI:**

- 1. GRAD DUHOVA, Marko Dješka – 4,42**  
2. Stakleni čovjek, Daniel Šuljić – 4,1  
3. Planemo, Veljko Popović – 3,87  
4. Ježeva škola, Ivana Guljašević – 3,85  
5. Penjači, Siniša Mataić – 3,66  
6. Slatki snovi, Dinko Kumanović – 3,57  
7. Petrova šuma, Martina Meštrović – 3,5  
8. Putujuća zemlja, Vesela Dančeva, Ivan Bogdanov – 3,28  
9. Arkadijska febra, Tea Stražičić – 3,14  
10. Zašto su došli vlakom, Joško Marušić – 2,33

**DOKUMENTARNI FILMOVI:**

- 1. IZA LICA ZRCALA, Katarina Zrinka Matijević – 4,28**  
2. Kino otok, Ivan Ramljak – 4,27  
3. Dum spiro spero, Pero Kvesić – 4  
4. Martinac (Čist film), Zdravko Mustać – 4  
5. Turizam!, Tonći Gaćina – 3,88  
6. Generacija '68, Nenad Puhovski – 3,83  
7. Kratki obiteljski film – Igor Bezinović – 3,77  
8. Kandidat, Tomislav Pulić i Robert Tomić Zuber – 3,57  
9. Sanja, Nikica Zdunić – 3,42  
10. Pravda, Nebojša Slijepčević – 3,4  
11. 4,7, Đuro Gavran – 3,36  
12. Izgubljeni raj, Damir Radić – 3,33

13. Noćas, Zdravko Mustać – 3,28  
14. Administrativna pogreška, Tin Bačun – 3,25  
15. Ana Trg, Jelena Novaković – 3,2  
16. Treći, Arsen Oremović – 3,2  
17. Žena zmaj, Ivana Sansević – 3,2  
18. Pola stoljeća diska, Zvonimir Rumboldt – 3  
19. Slatki život, Damir Radić – 3  
20. Smrt kina Central, Vjeran Vukašinović – 2,87  
21. Šta ako jesmo, Domagoj Matizović Ristić – 2,87  
22. Kupus na lešo, Zorko Sirotić – 2,85  
23. Gnothi Seauton – upoznaj samog sebe, Ranko Varlaj – 2,71  
24. Delta – obilje umjetnosti, Marin Lukanović – 2,62  
25. Dragec, Maja Lesar – 2,55  
26. British in Makarska, Ivan Čojbašić – 2,5  
27. Cimeri, Katarina Zlatec, Ante Zlatko Stolica – 2  
28. Festivalski turizam, Sunčica Ana Veldić – 2

**NAMJENSKI FILMOVI:**

- 1. PATROLA NA CESTI – ŠPICA, Andrea Sužnjević, Marko Šesnić, Goran Turković – 3,87**  
2. Filozofski teatar, Zorko Sirotić – 3,7  
3. Ožujsko – naša su mjesta zakon!, Bruno Anković – 3,57  
4. Ožujsko Amber – povratak u prošlost, Bruno Anković – 3,28

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2016"(049.3)

Diana Robaš

## “Umjetnička animacija je funkcionalna nesavršenost”

Uz kratkometražnu konkurenciju i Natjecanje hrvatskog filma Animafesta – svjetskog festivala animiranoga filma, Zagreb, 6-11. lipnja 2016.

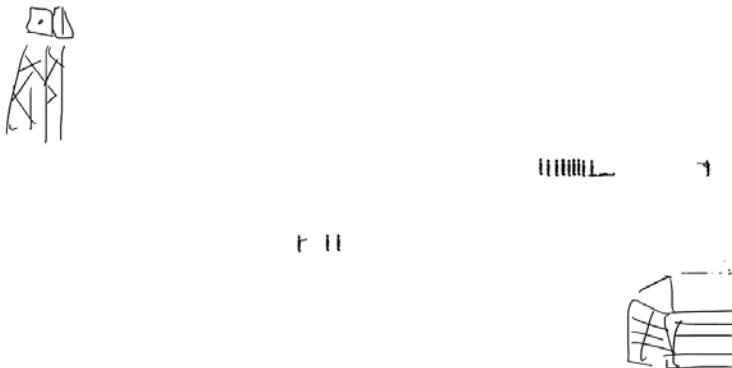
U svojem drugom po redu integriranim, kratkometražnom i dugometražnom, izdanju, Animafest Zagreb u sklopu Velikog natjecanja ponudio je brojnoj zainteresiranoj publici 46 intelektualno poticajnih, duhovno obogaćujućih, poučnih, sentimentalnih, provokativnih ili “samo” zabavnih, stilski, tehnički, tematski i žanrovske izrazito raznolikih, no kvalitetom prilično ujednačenih kratkometražnih filmova. Iako su se među njima našli i zanatski itekako upeglani radovi, glavnina filmova u skladu je s definicijom koju je u jednom lanjskom intervjuu izrekao redoviti gost i povremeni laureat festivala Theodore Ushev: “Umjetnička animacija je funkcionalna nesavršenost”, kroz koju se uvijek iznova razotkriva i izvlači na vidjelo “duša” animacije.<sup>1</sup>

Iako je ostala bez priznanja, Ushevljeva *Slijepa Vajša* (*Vaysha, l'aveugle*, 2016) jedan je od osobnih mi favorita glavnog natjecanja. Izrađena računalnom simulacijom linoreza i utemeljena na pripovijetki bugarskog autora Georgija Gospodinova, Vajša je izuzetno ekspresivno, slojevito i dojmljivo putovanje kroz dimenzije prostora i vremena koje se napo-

sljetku izravno obraća samoj publici, potiče je na aktivno promišljanje vlastite percepcije te propituje ulogu samog umjetnika i njegovu vještinstvu povezivanja s gledateljima.

Za razliku od prošle godine, domaćini ovaj put nisu imali svog igrača u dugometražnoj konkurenciji, ali su se zato među odabranim 46 filmova našla i četiri hrvatske rada. Egzistencijalna drama *Planemo* (Veljko Popović, 2015) naslovom se referira na usamljeno nebesko tijelo izbačeno iz orbite i pojmom iz astronomije koristi kao metaforu za pojedinca nasilno izbačenog iz životne kolotečine i zajednice svojih bližnjih. Glavni lik, koji je jedini ljudski prepoznatljiv među bezličnim i bezbojnim nakupinama nestabilnih lebdećih fragmentiranih oblika, uzalud traži razlog sudbonosnog sudara i svoje izgubljeno mjesto u dijelu svermira kojem je nekoć pripadao, a objekt njegove potrage utjelovljen je u tajanstvenom jelenu. *Only Lovers Leave to Die* (Vladimir Kanić, 2016) vizualizacija je filma kakav bi se poslovio mogao odvijati pred očima umiruće osobe. Zbivanja neposredno prije i nakon teške prometne nesreće pratimo uz pomoć zvučnih za-

<sup>1</sup> *Animation is Imperfection: Interview with Theodore Ushev*, <[http://www.zippyframes.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2345:animation-is-imperfection-interview-with-theodore-ushev&catid=97:interviews&Itemid=100010](http://www.zippyframes.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2345:animation-is-imperfection-interview-with-theodore-ushev&catid=97:interviews&Itemid=100010)>, posjet 1. listopada 2016.



Kraj igre  
(*Endgame*, Phil  
Mulloy, 2015)

pisala popraćenih apstraktnim slikama iz čije se pažljivo promišljene nasumičnosti rađa smislena i neosporno potresna priča o (umalo) tragičnom kraju jedne ljubavne priče. Dobitnica Posebne nagrade žirija *Petrova šuma* (Martina Meštrović, 2016) mnogo je puta ispričana, no uvjek aktualna parabola o netoleranciji, bolnosti bivanja drugačijim te srazu divljine i civilizacije, ljudske prirode i društvenih normi. Marko Tadić, lani zastupljen u konkurenciji vrlo sličnim radom *Until a Breath of Air* (2014), svojim *Pokretnim elementima* (2016) nastavlja razvijati preokupaciju kreativnim procesima, intervencijom u klasična umjetnička djela i popkulturne artefakte iz prošlosti te odavanjem počasti prethodnicima kroz inovativno nadograđivanje njihova naslijeda.

Glavna nagrada festivala otisla je zločestom britanskom veteranu Philu Mulloyu koji u *Kraju igre* (*Endgame*, 2015) istražuje donje granice animacije, ostvarujući maksimalan efekt uz pomoć minimuma izražajnih sredstava. Umjesto vizualne raskoši i tehničke dorađenosti, Mulloy kreće obrnutim putem i od gotovo čiste bijele pozadine, mikroskopskih štapićastih figura, nabrzinu nažvrljanih eksterijera, objekata nalik okrnjenim emotikonima i nešto

dimnih efekata, kreira vrtoglavu crnoumorunu avanturu negdje između *backwoods*-horora i političke alegorije, koja progresivno postaje sve okrutnija, te u nepunih osam minuta dočarava sve užase rata, a od primitivne videoigre postaje dubinski uvid u ono što bismo najradije nazvali neljudskošću, kad nam ne bi bilo tako blisko i dobro poznato.

Peteročlani žiri po običaju je dodijelio i posebna priznanja po osobnom izboru članova. Uz već spomenutu *Petrovu šumu*, tu je i dokumentarac *Kraj – ženski zatvor u Hohenecku* (*Kaputt*, Alexander Lahl i Volker Schlecht, 2016) o istočnonjemačkom ženskom zatvoru u kojem su kažnjениke u neljudskim uvjetima izradivale robu namijenjenu izvozu na zapad koja je njihovoj matičnoj zemlji desetljećima donosila multimilijunsку dobit. Autentične zvučne snimke isповijesti zatvorenica nadograđene su skicoznim crno-bijelim crtežima olovkom na "prljavim" pozadinama, uz rijetke proplamsage boje, s titlovima ispisanim fontom pisaćeg stroja, što cijelome filmu daje vizualnu sličnost sa zatvorskim dosjeom. Depersonalizirane i dehumanizirane kroz prisilni rad i torturu, žene se fizički stapaju s geometrijski pravilnim okolišem zatvora i strojevima za kojima rade,



Kraj – ženski zatvor u Hohenecku (Kaputt, Alexander Lahl i Volker Schlecht, 2016)

a autori u osudi njihove eksploracije ne štede niti jednog od njezinih sudionika, neovisno s koje se strane granice nalazili.

Posve je drugačijeg senzibiliteta *Prije ljubavi* (Before Love, Igor Kovaljov, 2015), urbana melodrama naglašenog retro-štiha o ljubavnom trokutu čiji protagonisti kao da istodobno egzistiraju u dva paralelna svemira. Fatalna romansa jedne žene i dvaju muškaraca puna tajni i nesporazuma odvija se između krojava, ulica i parkova bučnog, vibrantnog velegrada te memljivog, polumračnog interijera njezina stana u kojem svaki suvremenim detalj djeluje poput uljeza. Klimatični okršaj dvojice ljubavnika uprizoren je tako da povremeno nalikuje erotskoj igri, što filmu daje dodatnu dozu dvosmislenosti. *Jelenji cvijet* (Deer Flower, Kangmin Kim, 2015) obiteljska je drama s elementima filma strave koncipirana kao nijemi film koji kritički komentira nadriličništvo i brutalnost koju ono često iziskuje, kako prema živim bićima, koja se zlorabe radi navodno čudesnih lijekova, tako i prema pacijentima koji takvu "terapiju" primaju. Unikatan izgled filma postignut je stop-animacijom 3D isprintanih lutaka s dodatnim slojevima ručno bojanog papira, što je ingeniozan postupak koji njihovim

krutim i beživotnim površinama daje prijeko potrebnu vitalnost.

Francuska *Periferija* (Peripheria, David Coquard Dassault, 2015) tjeskoban je portret postapokaliptičnog urbanog pakla kojim dominiraju mamutske napuštene zgrade, otpad i grafiti, a jedini su likovi čopor pasa latalica čije se ponašanje ne razlikuje u potpunosti od ljudskog. Iako su prepušteni sami sebi, ostaci ljudske prisutnosti i dalje vrše odlučujući utjecaj u njihovim životima, poput zvukova alarma i finalnog demoliranja zgrade iz koje psi u posljednjem kadru izranjavaju kao zombiji iz grobova.

Nagradu Zlatni Zagreb za kreativnost i inovativnost dobila je *Zadana točka* (Suijungente, Ryo Orikasa, 2015), eksperimentalna ekranizacija pjesme Yoshira Ishihare u kojoj se animacijom bijele gline dočarava uzburkano more na kojem se formiraju stihovi pjesme, uz minimalističku glazbenu podlogu Shuna Owade. Nagrada Zlatko Grgić za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije dodijeljena je irskom filmu *Tamni kaput* (A Coat Made Dark, Jack O'Shea, 2015), fantastičnom noir krimiću o partnerima u zločinu od kojih je jedan – vođa – pas, a drugi – njegov

DIANA ROBAŠ:  
"UMJETNIČKA  
ANIMACIJA JE  
FUNKCIJALNA  
NESAVRŠE-  
NOST"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

podređeni, ujedno i pri povjedač radnje – čovjek. Film nas uvodi u neobično zavodljivi (polu)svijet u kojem koegzistiraju ljudi i antropomorfne životinje, a autorovo upečatljivo poigravanje bojama i uzorcima gotovo mu na trenutke daje izgled retro-futuričkog znanstvenofantastičnog filma.

Nagradu publike Mr. M osvojila je simpatična dramedija *Nedjeljni ručak* (*Sunday Lunch*, Céline Devaux, 2015) o nelagodnom obiteljskom objedu promatranom iz perspektive sina, crne ovce obitelji koji tu prigodu izbjegava koliko god može, a svoju obitelj iz srednje klase opisuje "nemilosrdno običnom". Uz roditelje, koji se ne mogu pomiriti sa sinovom homoseksualnošću, i kroz njega projiciraju vlastite neostvarene ambicije, tu je i nezaobilazna ekscentrična rodbina, a naracija koja je dopunjena duhovitom i nadrealnom animacijom precizno pograđa sve bolne točke sličnih okupljanja s kojima se lako može poistovjetiti većina gledatelja.

U dva programa Natjecanja hrvatskog filma mogli smo vidjeti četrnaest djela koja se po raznolikosti i inventivnosti komotno mogu nositi sa svojim svjetskim pandanima te predstavljaju zadovoljavajuć i informativan presjek trendova u domaćoj animaciji. Kao i prošle godine, kad je nagradu pokupila šarmantna estonsko-hrvatska međuvrsna animalna romansa *Život s Hermanom H. Rottom* (*Edu Herman H. Rott'iga*, 2015) Chintis Lundgren, i ove je godine pobjedu odnijela manjinska koprodukcija: bugarsko-hrvatska *Putujuća zemlja* (*Travelling Country*, 2016) Ivana Bogdanova i Vesele Dančeve u koprodukciji sofijskog Compote Collectivea i zagrebačkog Bonobostudija, inače i dobitnik nagrade za najbolju manjinsku koprodukciju na 25. DHF-u. Bajka je to o srazu između kolektiva zarobljenog u barbarstvu i praznovjerju te pojedinca koji ga pokušava vratiti iskonskim vrednotama, zaboravljenim uslijed zaokupljenosti ispraznim obredima. Vedro šarenilo i infantilno nacrtani likovi u suprotnosti su s

ozbiljnošću i mračnom notom priče koja sadrži neočekivane i šokantne trenutke nasilja koji film, oplemenjen zanosnom glazbom Petra Dundakova, odvode na teritorij poganskog horora na tragu britanskog kulturnog klasika *Čovjek od pruća* (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973).

Dobitnik posebnog priznanja *Grad duhova* (2016) Marka Dješke, ujedno i dobitnik Oktavijana za animirani film na ovogodišnjem 25. DHF-u, atmosferom je vrlo blizak ranije spomenutoj *Periferiji*, s tom razlikom što je tamo fizička prisutnost ljudi posve eliminirana, dočim ovdje pratimo opstanak jedinog čovjeka preostalog u ratom razorenom gradu koji nastoji svakodnevnim ritualima održati privid ljudskosti, dok mu društvo prave samo izglađenje životinje pobjegle iz obližnjeg zoološkog vrta. Gradske vizure i slabo čujne vijesti s radija daju naslutiti da je riječ o Domovinskom ratu, a popriše radnje Dješkin rodni Osijek, ali priča je dovoljno univerzalna da se može odvijati u bilo kojem opustošenom mjestu na Zemlji. Čist i discipliniran crtež podvlači ozračje varljiva spokoja na rubu izumiranja u kojem čovjek i živjeri ostvaruju gotovo miran suživot i svakim se danom sve manje razlikuju, dok je aktivnost nevidljivog ostatka čovječanstva, kao i u *Periferiji*, svedena na destrukciju (uzbune i bombardiranja).

Dva filma u hrvatskoj konkurenciji dio su projekta obilježavanja 50. godišnjice Genre Film Festivala (GEFF). *Kraj* (Tomislav Šoban, 2015) uz pomoć "pogrešnog" softvera i samonametnutih pravila i zabrana stvara improviziranu cjelinu koja se uporno nastoji oteti autorskoj kontroli. Narodnim običajem nadahnuta *Dota* (Petra Zlonoga, 2016, dobitnica Oktavijana za eksperimentalni film na 25. DHF-u) magično je tkanje od poteza olovkom na 36 kvadrata i s bezbroj mogućnosti, koje nimalo ne gubi na zanimljivosti, već se naizgled mijenja sa svakim ponovnim gledanjem. Njezin drugi jednako važan segment čini tradicionalna pjesma *Rusulica* u suvremenom aranžmanu i u vrlo efektnoj izvedbi Ivane Rushaidat koja svojom



Planemo  
(Veljko  
Popović, 2015)

repetitivnom strukturu umiruje i uokviruje vječno rasplesane linije.

I preostali filmovi u domaćem natjecateljskom programu dovoljno su interesantni da ih vrijedi spomenuti. Lutkarska stop-animacija *Arktički pirat* (David Peroš-Bonnot, 2016) zgodna je priča primjerena svim uzrastima o manufakturistu Djedu Mrazu optuženom za krađu autorskih prava od velike korporacije ispod čije se prijateljske površine provlači kritika konzumerizma, masovne proizvodnje "potrepština", koje nam nisu potrebne, i marketinga usmjerenog na djecu koji s podjarmljenjem dobromanjernog Djeda postaje još perfidniji. Pesimističan završetak u kojem Djed i vilenjac u prugastim odorama štancaju gomile brendiranih igračaka tvori neočekivanu poveznicu s gore spomenutim filmom *Kraj – ženski zatvor u Hohenecku*, gdje je prisilni zatvorski rad također služio napretku kapitalizma.

*Tu tamo* (Alexander Stewart, 2015) bavi se nepostojanošću sjećanja ponavljajući niz istih slikovnih i zvučnih motiva s jednog ljetnog putovanja u raznim inačicama, od grube crnobijele skice preko simetričnih geometrijskih oblika do obojenih ploha. Oni žive noću (Goran Trbuljak, 2016) zanimljiva je, zgusnutim linijama premrežena noćna romansa žohara i krijesnice koji se, međutim, po upoznavanju pomalo nepotrebno transformiraju u stereotipno atraktivnog ljudskog par, valjda da bi se publika

s njima lakše poistovjetila. Leona Kadijević u *When Nothing Never Happens* (2015) slobodno kombiniraigrano i animirano te se služi najrazličitijim tehnikama i trikovima u kontrolirano kaotičnom prikazu disocijativnog poremećaja osobnosti. Osim kao stilска vježba i ispitivanje mogućnosti medija, film je jednakouspješan i kao psihološka drama čiji naslov sugerira kako stilsku razbarušenost, tako i nemir koji prevladava umom njegove protagonistice.

Dvominutni studentski film *Jače od tebe* (Petra Balekić, 2016) obrađuje klasičnu temu dvojnika, tj. podvojenog pojedinca koji neprestano proganja, bježi od, pobjeđuje, odnosno, biva poražen od samoga sebe pri čemu se granice između dviju strana osobnosti nerijetko zamagljuju. Autorica promišljeno sukobljava i pretapa plohe (likovi su elegantno odjevene siluete) i boje (crno, bijelo, crveno i sivo) te joj se film doima poput animirane špice za kakav stari noir triler.

Konačno, *Jure Grando – štrigun iz Kringa* (Martin Babić, 2015) pokušaj je popularizacije mita o istarskom vampиру, zasnovan na povijesnom zapisu iz 17. stoljeća utemeljenom, pak, na mjesnoj predaji o ne-mrtvome koji uzrokuje pomor u zabačenom poluotočkom selu. Film korektno, no pomalo ziheraški replicira opća mjesta filmova strave (čak je i glazba Tamare Obrovac predvidljiv, iako nedvojbeno kvalitetan izbor) i dobro bi pristajao u katalog studija

DIANA ROBAŠ:  
"UMJETNIČKA  
ANIMACIJA JE  
FUNKCIJALNA  
NESAVRŠE-  
NOST"

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Slijepa Vajša  
(Vaysha,  
l'aveugle,  
Theodore  
Ushev, 2016)

Hammer kad bi se ovi kojim slučajem bavili animacijom, ali bi egzotičnost podneblja mogla biti dostatan mamac za inozemnu publiku kojoj je *Grando* očito namijenjen.

Pred kraj, ako ikoga zanima, na vrhu moje liste miljenika s ovogodišnjeg Animafesta našla se *Jezovita dolina* (*Uncanny Valley*, Paul Wenninger, 2015), fascinantna koreografija ratnog stradanja u kojoj netremice motrimo pikselizirana tijela dvojice suvremenih plesača i performera (Raul Maia i Jan Jakubal) kao vojnike iz rovova Prvog svjetskog rata u mukotrpojnoj borbi za život. Djelo hipnotičke ljepote perfekcionistički evocira užase krvave, blatne klaonice, istodobno nam namećući pitanje koliko je suvremeni čovjek, sa stogodišnjim odmakom, uopće sposoban pojmiti njezine razmjere.

Svakako valja istaknuti i *Prašinu na zidu* (*Wall Dust*, Haiyang Wang, 2016), predivno poriemećen, duhovit, vulgaran, psihodeličan i neobuzdan treći nastavak serijala o Fikretu koji s redateljevim ranijim radovima *Freud, riba i leptir* (*Freud, Fish and Butterfly*, 2009) i *Dvojnik Fikret* (*Double Fikret*, 2012), također prikazanima na prethodnim izdanjima Animafesta, tvori svojevrsnu konceptualnu cjelinu. I na samome koncu, titulu Miss šarma 26. Animafesta nosi *Pakleni plan* (*Un plan d'enfer*, Jean-Loup Felicioli i Alain Gagnol, 2015), urnebesna komedija o bolno nespretnom paru provalnika, koja unatoč kratkoj minutaži nudi gomilu smijeha i obrata te je pravi užitak za gledanje na koji bi ljubitelji mačaka trebali obratiti posebnu pažnju.

## ANIMAFEST SCANNER III 2016

### SAŽECI

#### PREDAVANJE I RASPRAVA 1: NAGRADE ZA ANIMACIJU<sup>1</sup>

##### POZVANO PREDAVANJE: MARCIN GIŻYCKI

(AKADEMIJA INFORMACIJSKE TEHNOLOGIJE,  
VARŠAVA / ŠKOLA ZA DIZAJN U RHODE ISLANDU,  
PROVIDENCE)

##### *Animacija od 1980: Osobni put*<sup>2</sup>

Godine 1980. sudjelovao sam na Svjetskom festivalu animiranog filma u Zagrebu kao glavni urednik ASIFA-inog tromjesečnika *Animafilm*. Na sastanku upravnog odbora ASIFA-e koji je održan u Zagrebu uvedena

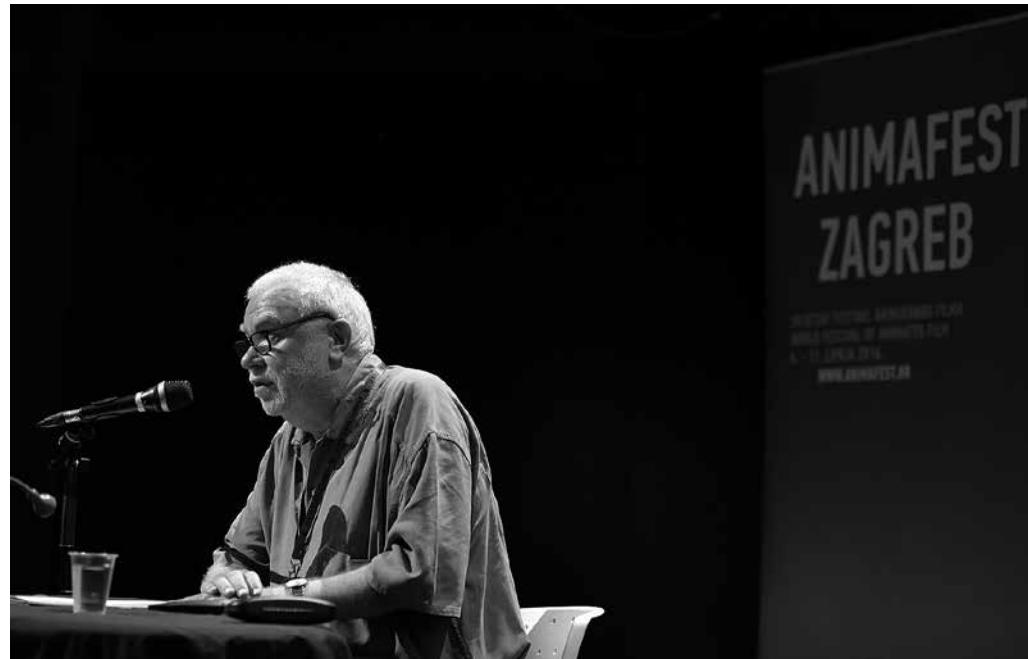
je nova definicija animacije kako slijedi: "Umjetnost animacije podrazumijeva stvaranje pokretnih slika korištenjem najrazličitijih tehnika uz izuzetakigranih metoda." Svoju izjavu objavili smo u sljedećem izdanju časopisa.

U ovome radu razmatrat ću relevantnost te definicije danas te opisati razvoj animiranog filma od 1980. do danas. Također ću govoriti i o vlastitom iskustvu pro- učavanja animiranog filma tijekom svih tih godina iz perspektive povjesničara filma, kritičara, festivalskog selektora i ravnatelja, te naposljetku, ali jednako važno, redatelja.

- 1** Donosimo sažetke trećeg izdanja simpozija o suvremenoj animaciji Animafest Scanner održanog u Zagrebu tijekom Svjetskog festivala animiranog filma – Animafest Zagreb (7.-8. lipnja 2016). Izlaganja na simpoziju podijeljena su u pet tematskih cjelina koje se nadovezuju na program Animafesta. **Organizatori konferencije:** Svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb, ASIFA Austrije, Hulahop – filmska produkcija i usluge u kulturi. **Organizacijski odbor:** mag. art. Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), mag. phil. mag. art. Franziska Bruckner (ASIFA Austrije / AG Animation Beč), dr. sc. Nikica Gilić, izvanredni profesor (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu), prof. Holger Lang (Privatno sveučilište Webster u Beču), prof. dr. sc. Hrvoje Turković, redovni profesor u mirovini (Zagreb). **Uz podršku:** Grad Zagreb, Turistička zajednica Grada Zagreba, Hrvatski audiovizualni centar (HAVC), Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Austrijski kulturni forum Zagreb, Zagrebački plesni centar (ZPC), AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Privatno sveučilište Webster u Beču.

- 2** Marcin Giżycki, ovogodišnji glavni predavač, dobitnik je Animafestove Nagrade za izniman

doprinos proučavanju animacije 2016, jedine takve nagrade u svijetu festivala animacije. Giżycki je povjesničar umjetnosti i filma, kritičar, redatelj, profesor na poljsko-japanskoj Akademiji informacijske tehnologije u Varšavi, viši predavač na Školi za dizajn u Rhode Islandu te umjetnički direktor Međunarodnog festivala animiranog filma u Poznanju (Poljska). Bivši je glavni urednik časopisa *Animafilm* (1979-81) te autor više od 300 članaka o filmu i umjetnosti te sedam knjiga: *Avangarda i film: film u poljskim avangardnim krugovima između dva rata* (1996), *Disney nije bio jedini* (2000), *Kraj i što dalje? Eseji o postmodernizmu, suvremenoj umjetnosti te kraju stoljeća* (2001) i *Wenderse, odlazi!* (2006). Njegovi interesi obuhvaćaju povijest avangardnih pokreta u 20. stoljeću, povijest animiranog, eksperimentalnog i dokumentarnog filma te postmodernističku teoriju. Režirao je velik broj dokumentarnih, eksperimentalnih i animiranih filmova, uključujući *Otok Jana Lenice* (1998), *Putovanja Daniela Szczechure* (2005), *Panta Rhei* (2008), *Aquatura* (2010), *Priča o kazališnoj skupini Laterna magica* (2014) i *Spomenik* (2016).



Marcin Giżycki  
izlaže na skupu  
Animafest  
Scanner III  
2016

**OLIVIER COTTE (PENNINGHEN)**

**Tajne Oscarom nagrađene animacije: Analiza filma**

**Otac i kći Michaela Dudoka de Wita**

– Tko želi osvojiti Oscara?

– Ja! Što moram učiniti?!?

Možda snimiti film? Svi žele osvojiti Oscara ili Akademijnu nagradu! Svake godine javnost i profesionalci klade se na filmove koji će biti nominirani kao i na pobjednika. No vrlo često se dogodi da pogriješimo, a kada pogledamo popis sretnika, ponekad ne razumijemo zašto su upravo oni osvojili nagradu. No u većini se slučajeva slažemo. Dakako, krajnji odabir ovisi o vremenskom razdoblju, tehničkim izazovima, estetici, emocijama, kvaliteti filma, određenim monumentalnim aspektima animacije, no ne samo o tome i u svakom slučaju uspjeh nije lako svesti na jednostavnu formulu. Primjerice, ne možemo objasniti zašto neke zemlje (ili čak kontinenti) osvajaju znatno manje nagrada od drugih ili zašto dobar redatelj osvoji nekoliko Oscara, a neki drugi koji posjeduje jednake vještine nijednog. Zašto je tako malo eksperimentalnih (ne-narativnih) filmova? Zanimljivo je analizirati najbolje prihvaćene tehnike. Je li odbor za dodjelu Oscara malo konzervativan? I naposljetku, zašto se Oscar dodjeljuje filmovima koji su već osvojili priznanja na bro-

nim međunarodnim festivalima? Jesu li vrijedni toga? Budimo iskreni, većina nagrađenih filmova posjeduje kvalitetu. Neki su iznimno dobri. *Otac i kći Michaela Dudoka de Wita* primjer je takvog filma. Zato će nakon uvodnog predavanja o Oscarima uslijediti detaljna analiza narativa i vizualne strukture tog remek-djela te priča o njegovu snimanju.

**OLGA BOBROWSKA (JAGELONSKO SVEUČILIŠTE, KRAKOV)**

**Kako se katio kanon: Klasična kineska animacija u zrcalu festivalskog kruga**

U ovom radu tematizira se odnos između filmskog kanona uspostavljenog na temelju priznanja na međunarodnim festivalima i kulturnih politika uspostavljenih odozgo prema dolje na primjeru povijesti kontinentalne kineske animacije (1955-1989). Odluka žirija 8. međunarodnog dječjeg filmskog festivala u Veneciji u kojoj se zabunom navodi da je zemlja produkcije filma *Why The Crow Is Black* (Qian Jiajun, Li Keruo, 1955-56) Sovjetski Savez umjesto Narodne Republike Kine razljutila je kineske vođe te navela šangajske animatore na ubrzani put prema *minzu* (nacionalnom) stilu. To je imalo za posljedicu uvođenje animacije uz pomoć kista i tinte koja je nastojala prenijeti kinesku

estetiku na filmski jezik. Dva priznata filma na granicama klasičnog razdoblja: *The Magic Brush* (Jin Xi, You Lei, 1955), lutkarska bajka koja predstavlja propagandnu viziju modernizacije, i *Feelings from Mountains and Water* (Te Wei, Ma Kexuan, Yan Sanchun, 1988), metafizički su sažetak dostignuća kineske animacije. Primjetan je specifičan obrazac festivalskog prikazivanja kineskih filmova: međunarodni uspjeh (nagrade u Annecyju, Zagrebu, Cannesu, Locarnu, itd.) koji ostvaruju filmovi primjerice Tea Weija (*Where Is Mama?*, 1960) ili Wana Laiminga (*Havoc in Heaven*, 1961-64) potvrđuju njihovo priznanje na nacionalnoj razini. Filmovi iz razdoblja nakon Mao Zedonga Aa Dae (*Nezha Conquers the Dragon King*, 1978-79) ili Zhoua Keqina (*Monkeys Fishing for Moon*, 1981) odraz su službeno prihvaćene razine revizionističke kritike. Dok je priznanje filmova iz zemalja Varšavskoga pakta na Zapadu obično podržavalo razvoj subverzivne umjetnosti u Sovjetskom bloku, priznanje kineskih doстиgnuća događalo se paralelno sa srednjostruškom konsolidacijom u Narodnoj Republici Kini. Film *Golden Conch* (Wan Guchan, Qian Yunda, 1963), nagrađen na 3. međunarodnom azijsko-afričkom filmskom festivalu u Indoneziji, zanimljiv je primjer odnosa između umjetnosti i politike. Festival s otvoreno političkim, antikolonijalističkim programom funkcionirao je kao platforma za demonstraciju snaga u ideološkoj borbi. Valja odati priznanje umjetničkim nastojanjima animatora Narodne Republike Kine zbog njihove originalnosti i intelektualne snage. Nadalje valja primjetiti da je umjetnička animacija bila sastavni dio propagandne mašinerije. Autorica tvrdi da je priznanje kineskih filmova na međunarodnim festivalima koje je bilo u skladu sa službenom ideologijom omogućilo kineskim vođama da kanon animiranih filmova uspostave prema političkim zahtjevima.

**MIKHAIL GUREVICH (CHICAGO)**

**“Oscarovska tjeskoba” u ruskom stilu: Slučaj Konstantina Bronzita i drugih**

Zakoračivši u minsko polje koje predstavlja svaka rasprava vezana za nagrade, ponudit će svojevrsnu studiju slučaja na temu materijala koji mi je još svjež u sjećanju: najnoviji film Konstantina Bronzita *Ne možemo živjeti bez kozmosa*, njegova prihvaćenost

na nacionalnoj i međunarodnoj razini te očekivanja vezana za najveće priznanje – uz povijesnu pozadinu. Prošle godine film je osvojio impresivan broj festivalskih nagrada (uključujući Grand Prix u Zagrebu) te je napsljetku nominiran za Oscara. No ono što je vjerojatno promaklo međunarodnim filmolozima jest određena sociokulturna pozadina: način na koji je cijeli proces odavanja priznanja doživljen među ruskim stručnom i širom javnosti, a što je uočljivo na temelju poprilično intenzivne rasprave na društvenim mrežama te na temelju reakcija tradicionalnih medija (koliko god manjkave bile, što je teme za sebe).

Promatranje i djelomična vlastita uključenost u ovu užarenu raspravu omogućili su mi da uočim skrivene tenzije i poprilično složene strahove kojima dalje pridonose najnoviji trendovi i politička klima te koji se čak svrstavaju pod nacionalni ponos ili “geopolitička” nadmetanja. Čini se da unatoč svim negiranjima unutar stručnih društava Oscar i dalje zadržava status Svetoga grala, dok festivalske nagrade, navodno “prikladnije” i reprezentativnije, kao da nisu dovoljno dobre – u ovom slučaju ni za filmaša ni za poklonike unutar i izvan profesije. U tom svjetlu bilo bi ključno nakratko sagledati natjecateljski kontekst kratke animacije s fokusom na ranjivosti, da se tako izrazim, u temeljnim konceptima i stilistici filma (nedostajala je i jasna artikulacija u formalnim i neformalnim raspravama) koji su po svojoj definiciji kulturno obojeni i koji su se naprotiv mogli smatrati posebno vrijednima na festivalima – što bi donekle moglo razotkriti strahove istovrsne onima koji su vezani za nastojanja na osvajanje Oscara. Usporedba koja otkriva mnogo odnosi se na slučaj Aleksandra Petrova koji je osvojio Oscara 2000. te na slučaj pojedinih ne-dobitnika kao što je Igor Kovaljov.

**GIANNALBERTO BENDAZZI (GENOVA)**

**Zagrebačka škola i Oscari**

Svi znaju da je *Surogat* Dušana Vukotića prvi neamerički kratkometražni animirani film koji je osvojio Oscara (1961). U ovom radu analizira se odnos između prestižnog hollywoodskog kipića i produkcije Zagrebačke škole te se razotkriva veza između radova Borivoja Dovnikovića – Borde i pojedinih dobitnika Oscara.

## RASPRAVA 2: SIROVA ANIMACIJA

**EDWIN CARELS** (UMJETNIČKA ŠKOLA KASK /  
HOGENT)

### **Slika na prekretnici: Ispravljanje perspektive o Josephu Plateauu**

Mnogo se pisalo o belgijskom fizičaru Josephu Antoinetu Ferdinandu Plateauu (1801 – 1883), no šira javnost malo zna o njegovim najvećim otkrićima na nekoliko istraživačkih polja. U većini udžbenika spominje se njegov izum iz 1832, anoptička igračka poznata kao *fenakistiskop*, alat s pomoću kojega je demonstrirao načelo optičke iluzije pokretnih slika. Plateau je 1836. izumio još jednu optičku igračku: *anortoskop*. No ovaj put nije ostvario komercijalni uspjeh. Jedno objašnjenje činjenice da Plateau nikada nije povezivan s ovom drugom optičkom iluzijom jest to da instrument nije bio u opticaju i da je danas izuzetno rijedak. Drugo je da “animacija” rotirajućim diskovima – na jednom je slika, a na drugom zaklopac – jednostavno nije bila dovoljno atraktivna. Zapravo je bila riječ tek o statičkoj reprezentaciji. No zanimljiva je činjenica da je Plateau anortoskop smatrao važnijim istraživačkim projektom. Prototip je razvio već 1828. i unatoč tome što javnost nije pokazala zanimanje 1836, nastavio je s istraživanjem još dugi niz godina. U ovome radu nastoji se pokazati zašto anortoskop nije samo sirova “animacija”, već i prvi prototip onoga što će postati elektronska slika. Bolji pogled na anortoskop Plateaua čini pretečom ne samo “Nipkowljeva diska”, već i video monitora. Anortoskop se može smatrati pretečom vektorske grafike kojom se slika prikazuje na bazi geometrijskih oblika. Upravo je to zanimalo Plateaua: dizajnirati skripte za vektorske slike koje se prikazuju na ekranu u pokretu. Kao jedinstveni model među optičkim igračkama iz Viktorijanskoga doba, anortoskop se čak može smatrati prvom “vektorskog igračkom”. Ovo nam daj potpuno novi pogled na ono što shvaćamo kao povijest elektronskih medija.

86-87 / 2016

**KRISTINA MARIĆ** (OSIJEK)

### **Sirova animacija kao bojno polje ne-umjetnosti i anti-umjetnosti**

Sveprisutna negacija estetike u suvremenoj animaciji još je marginalna tema. Slobodna ruka animatora, nemirne linije, nasumične mrlje, nelogičan izbor boja daju dojam nečeg što je nebrušeno, no istovremeno iskreno i sirovo. Direktan i spontan rukopis, lišen mimeze i akademске erudicije, element je sirove umjetnosti, pojave koja karakterizira slikarstvo sredine dvadesetog stoljeća. Grubost sirove umjetnosti dovodi do pitanja protiv koga ili čega je usmjerena ta pobuna. Protiv koga ili čega je danas usmjerena pobuna? Otkud potreba da se posluži izražajnim sredstvima s dječjih crteža? Analiza radova mladog britanskog autora Petera Millarda kontekstualizira prisutnost neopterećenog, grubog i sirovog kao pojave u suvremenoj animaciji. Zaigranost i svježina njegovih radova primjećeni su na festivalima animacije diljem svijeta. Primjeri Millardovih radova i radova djece nastalih pod njegovim mentorstvom opisuju odnos između namjernih poteza umjetnika i nesputanog izričaja autsađera. Umjetnički jezik djece uvjerljiv je unatoč njegove pojednostavljene i nezgrapne artikulacije. Pogreška u animacijskoj tehnici, koju umjetnik čini namjerno, zapravo je cinizam usmjeren na recikliranje već ispričanih animiranih priča. Čini se da taj anti-intelektualistički, anti-umjetnički stav narušava kanon *mainstream* animacije koji njeguje visoku razinu estetike i superiornosti narativa. Je li anti-animacija područje pobune? Ova vrsta vizualnog jezika vrlo je prilagodljiva primjenjenim umjetničkim konceptima. Međutim, je li ovdje više riječ o tendenciji da se počaže osjećaj apsurga ili tek o prihvaćanju apsurga kao date stvarnosti? Naposljetu, animacija je postala tek još jedan medij dostupan svima. Pitanje je kako teoretičirati o nemuštosti u suvremenoj animaciji te kako je ocijeniti. Razlikovanje umjetnosti i ne-umjetnosti neiscrpan je izvor pitanja, a rasprava postaje još napetija napravimo li korelaciju između ne-umjetnosti i anti-umjetnosti.

**MICHAL BOBROWSKI** (JAGELONSKO  
SVEUČILIŠTE, KRAKOV)

***Subverzivna mašinerija. Filozofija uradi-sam u filmovima Juliana Antonisza***

Ovaj je rad posvećen Julianu "Antoniszu" Antoniszczaku (1941-1987), vjerojatno najekstravagantnijem predstavniku Poljske škole animacije, koji će ostati zapamćen primarno kao autor neobičnih filmova snimljenih bez upotrebe kamere. Radio je tehnikama crtanja, slikanja, grebanja, spaljivanja ili rezbarenja izravno na 35-milimetarskoj vrpci. Njegova snažna sklonost vizualnom eksperimentiranju približava ga međunarodno priznatim avantgardnim filmašima kao što su Norman McLaren, Stan Brakhage ili Len Lye. No, u usporedbi s tim autorima, Antoniszov rad čini se znatno manje hermetičnim i ekskluzivnim. Zahvaljujući svojoj sposobnosti da poveže eksperimentalni pristup filmu i dobro prihvaćeno izrugivanje socijalističkoj stvarnosti te dadaističkom osjećaju čiste besmislenosti, redatelj je stekao veliku popularnost među poljskim gledateljima. Čini se logičnim da je zahvaljujući umjetničkoj metodi utemeljenoj na radikalnoj posvećenosti filozofiji "uradi sam", anarhističnom smislu za humor te nepovjerenju prema autoritetima i mainstream doktrinama Antonisz postao kulturni umjetnik poljskog punk pokreta 1980-ih.

Antonisz nehajno odbija sve što predstavlja profesionalizam u filmskoj umjetnosti. Upravo suprotno, nagašava elemente kućne radinosti u svojim filmovima sačinjenima od animiranih petlji nasumično isprepleteneh s često mutnim ili nedovoljno izoštrenim igračnim snimkama, popraćenih komentarima koje čitaju glumci amateri te suludo veselom i obično loše izvedenom glazbom koju piše sam redatelj. Antoniszova neobična vizualna mašta nadopunjena je njegovim nevjerojatnim tehničkim vještinama. U svojem stanu izradio je nekoliko tehničkih sprava, što je s vremenom preraslo u privatnu manufakturu izravne animacije. Antoniszovi izumi imali su samo jednu svrhu – omogućiti mu da studio ograniči na svoju sobu te da tako bude pošteđen službenog produkciskog kruga. Ovaj rad tematizira Antoniszovu potragu za umjetničkom neovisnošću u vremenu ideološke hegemonije. Njegov rad smatra se primjerom šireg konteksta poljske disidentske umjetnosti koja se tijekom dva de-

setljeća komunizma služila gerilskim metodama kako bi poslala subverzivne poruke.

**TESS MARTIN** (ROTTERDAM)

***Što je zakon? Nezavisni duh pacifičkog sjeverozapada SAD-a***

U sjeverozapadnom kutu SAD-a, ispod Kanade, nalazi se amorfna regija pacifičkog sjeverozapada. Njezinu animacijsku scenu teško je geografski definirati, no karakterizira je nemjerna neovisnost, ako zanemarimo zloglasnost. Kažemo "nemjerna neovisnost" stoga što veći dio animatora koji ondje djeluje nužno ne zna da je to što stvara nekonvencionalno ili protivno pravilima. Moguće je da čak nisu ni svjesni pravila. Animirani kratki iigrani filmovi te instalacije produciraju se u regiji koja ne uživa nikakvu financijsku ili distribucijsku potporu filmskih ili animacijskih institucija, poput onih koje postoje u Europi. Financiranje, ako uopće postoji, dolazi od darovnica za umjetnike, grupnog financiranja ili privatnih investicija. Stručna znanja ne proizlaze iz dobro poznatih animacijskih studija poput onih u sklopu Kalifornijskog instituta za umjetnost ili Škole za dizajn u Rhode Islandu. Gotovo svi su samouki.

Ikona animacije Bruce Bickford stvara crtane animacije na vrlo izravan način, a sastoje se od brojnih figura koje se transformiraju i zapleta u jednom kadru. Njegovi filmovi krše pravila pripovijedanja, odnosno nemaju narativ. Stefan Gruber još je jedan majstor crtane animacije. Njegov je rad izuzetno tečan, no on se ipak bavi filozofskim temama na nekonvencionalan način. Animatora i ilustratora Drewa Christieja odlikuje prekrasan naivni stil crtanja i njegova je animacija često vrlo ograničena. No ipak, humor u njegovim filmovima prodire bez zapreka. Glazbene video uratke Clydea Petersena često odlikuje djetinjast stil – posebice treba istaknuti njegov najnoviji rad, kreiran običnom linijom kemijske olovke na žučkastosmeđem papiru. No taj rad je ipak savršena pratrja tekstu u kojem se opisuje neobična tinejdžerica koja odrasta u prljavom i zapuštenom Seattleu 1990-ih. I napisljetu oskarovka Joan Gratz iz Portlanda koja i dalje stvara gotovo apstraktne i nenarativne kratkometražne filme i radove po narudžbi.

Ovih pet filmaša, okruženi kreativnom i inspirativnom zajednicom nezavisnih animatora, ostvaruju inaćicu uspjeha koju je moguće postići u SAD-u, daleko od animacijskih festivala, daleko od odobravanja prestižnih škola.

## RASPRAVA 3: ZAGREBAČKA ŠKOLA ANIMACIJE

**ANDRIJANA RUŽIĆ** (MILANO)

**Važnost utjecaja djela Ranka Munitića na Zagrebačku školu crtanog filma u sklopu povijesti animacije u bivšoj Jugoslaviji**

Ranko Munitić (Zagreb, 1943 – Beograd, 2009) bio je jedan od najcjenjenijih, najperceptivnijih i najkontroverznijih jugoslavenskih filmskih kritičara, teoretičar i povjesničar filma, scenarist te izvrstan poznavatelj filma, animacije i stripa. Stalno nastojeći potaknuti medij animiranog filma u bivšoj Jugoslaviji te tako promicati njegovu visoku umjetničku vrijednost, Ranko je napisao dvanaestak knjiga o animaciji. Polovica tih knjiga posvećena je animiranim filmovima iz "radiionice" Zagrebačke škole animacije. Njegova knjiga *Zagrebački krug crtanog filma* smatra se prekretnicom u povijesti jugoslavenskih animacijskih studija, dok se *Estetika animacije* smatra klasikom na području filmske estetike.

U svojoj studiji predstaviti će kronologiju Munitićeva rada tijekom razvoja literature o animaciji u bivšoj Jugoslaviji, s fokusom na njegove kritičke misli vezane za "zlatne godine" Zagrebačke škole animacije. Cilj mi je istaknuti Munitićev pionirski rad na području razvoja filmske teorije i kritike u prvim godinama animacijskih studija u bivšoj Jugoslaviji. Namjera mi je odati priznanje Ranku Munitiću za izvanredan doprinos popularizaciji animiranih filmova Zagrebačke škole animacije u bivšoj Jugoslaviji i šire.

**IRENA PAULUS** (ZAGREB)

**Animacija u glazbi: Tomislav Simović i Zagrebačka škola crtanog filma**

Uloga glazbe u animiranim filmovima samo je djelomično usporediva s njezinom ulogom u igranim filmo-

vima: uloga ilustriranja i sposobnost stvaranja kontinuiteta i dinamizma, kao i emocionalna sugestivnost, koriste se u oba žanra. No samo u animiranim filmovima uloga glazbe proširena je i na humanizaciju umjetnih slika. Vizualni geg naglašen je glazbenim gegom, a to se postiže ne samo domišljatom kombinacijom instrumenata, već i posebnim odnosom prema glazbenim akordima i motivima. Svaki je glazbeni žanr dobrodošao. Sve to se može čuti i iskusiti u radu skladatelja Tomislava Simovića, najznačajnijeg glazbenog suradnika Zagrebačke škole animacije. Iako nikada nije bio zaposlenik Zagreb filma, Simović je (uz ostale rade) napisao glazbu za 13 igranih filmova, 51 dokumentarni film, 11 reklamnih spotova i – 164 crtana filma ovoga studija.

"Traganje za sličnostima između vizualnog i auditivnog nije pravilo i ondje, meni, pisanje glazbe za animirane filmove počinje", napisao je jednom Simović. Filozofija je bila slična onoj Scotta Bradleyja kojega također nije zanimala standardna upotreba glazbe. Simovićev pristup bio je vrlo moderan, no ponekad je evocirao i banalne glazbene trenutke. S druge strane, oslanjao se na sve glazbene žanrove kako bi stvorio odgovarajuću atmosferu: od dodekafonije preko jazza i cirkuske glazbe do slavne glazbene podloge mrmljanju čovječuljka u Vukotićevu *Surogatu*.

**MIDHAT AJANOVIĆ AJAN** (SVEUČILIŠTE WEST, TROLLHÄTTAN)

**"Proxy prostor" na zagrebački način. O minimalističkom pristupu stvaranju simboličkog prostora u animiranim filmovima autora iz zlatnog doba Zagrebačke škole crtanog filma**

Animacija se obično definira kao pokretna slika koja nije snimljena iz stvarnog, već iz umjetno stvorenenog pokreta. U ovome radu bavit će se vizualizacijom prostora koji je nedostupan kako fotografskoj filmskoj slici tako i našem senzornom aparatu. Smatram da je ona ključan element animirane slike koji je, jednako kao i stvaranje pokreta, važan za razumijevanje animacije. Ono što je filozof Paul Crowther nazvao "proxy prostorom u animiranom filmu" (citat Donalda Craftona u: *Shadow of a Mouse: Performance, Belief and World-making in Animation*, 2013: 147) moglo bi se prema mojoj interpretaciji definirati kao stvaranje

dijegetskog prostora koji postoji tek u gledateljevoj mašti i samo u trenutku gledanja filma. Mizanscena u animaciji uvijek simbolizira prostor, bez obzira na to koliko uvjerljiva trodimenzionalna iluzija bila. Animacija prodire u prostor i vrijeme te čini vidljivim ono što je nevidljivo i obratno, ono što je vidljivo postaje nevidljivo. Mogli bismo reći da je u animiranom filmu vrijeme analogno životu, a prostor svjetu.

Mnogi suvremeni animatori iskorištavaju činjenicu da je digitalna animacija omogućila percepciju prostora koji je potpuno nedostupan fotografskoj filmskoj tehnici. Primjerice, kamera koja prodire (prelet) dokinula je ograničenja vezana za slikovni prostor tako da možemo posegnuti za onim što ne vidimo, a što je iza površine slike. Međutim, u ovoj prezentaciji nastojat ću analizirati taj aspekt animacije u okviru tradicionalno snimljenih animiranih filmova kako bih potvrđio tezu da je "proxy prostor" uvijek ključan dio animirane slike, bez obzira na tehničke ili producijske uvjete.

Kako bih analizirao različite pristupe stvaranju "proxy prostora", usredotočit ću se na kanonske filmove iz zlatnog doba Zagrebačke škole crtanog filma. U tim filmovima nalazimo mnogo dokaza o tome da animirani prostor sam po sebi predstavlja oslobođenje od ograničenja zakona fizike te omogućuje ulazak u svijet fantastičnog, simboličkog i metaforičkog. Umjesto horizonta koji je obično neuvhvatljiv i dalek, zagrebački animatori ostavljaju za sobom horizont i perspektivu te uvode dijagramatičku jednostavnost na izuzetno kreativan način. Koristeći se različitim minimalističkim metodama, zagrebački animatori prikazuju prostor na složen i multidimenzionalan način. Na primjeru nekoliko filmova istaknut ću pet metoda kojima to postižu:

1. Filmovi sa simboličkim prostornim prikazivanjem koje služi kao ključ za stvaranje ideje o dijegetskom prostoru kao u filmu *Don Kihot* (1961) Vladimira Kristla. Vertikalne linije predstavljaju urbanu paranoju i kolektivizam koji proizlazi iz općeg ubrzanja koje je počelo već tijekom industrijske revolucije, a koje je radikalno utjecalo na okoliš koji se u moderno vrijeme najčešće sastoji od tehnoloških proizvoda, uključujući i onaj najvažniji – automobil. U skladu s novom percepcijom vertikalne linije koje predstavljaju zgrade u modernim gradovima dominiraju nad linijom horizonta. Jednako tako, horizontalne linije funkcioniрају

kao vizualni sinonim za pastoralni individualizam. U scenama u kojima se pojavljuju Don Quijote i Sancho cijela se pozadina sastoji od niza horizontalnih linija. S druge strane, u sceni u kojoj se pojavljuje skupina njihovih militariziranih progonitelja prostor je vizualiziran kao dvodimenzionalna ploha podijeljena po sredini vertikalnom linijom koja predstavlja cestu. Ne vidimo samo ove dvije slike, već i treću sliku koja je svojevrsni spoj informacija, što rezultira neobičnim učinkom paralakse kako se gledatelji kreću između dva prostora. Kristlovo modernističko oblikovanje prostora te jednostavnost filma i izravnost ekspresije stvaraju osjećaj mehaničke hladnoće naglašene gama korekcijom i korekcijom boja koja se postiže agresivnim i snažnim paralelnim slojevima.

2. Razotkrivanje plastičnosti i materijalnosti u podlozi samog stvaranja animirane slike kao svojevrsnog V-efekta ili "svjesne upotrebe kontradikcije", kao i slobodan prijenos s prostora na ekran na prostor izvan ekrana i prostor naracije, što se obično naziva metalepsom ili "paradoksalnim kršenjem ontoloških granica" (Feyersinger: "...naratološki koncept kako bi se artikulirala sposobnost da budem 'ja... ne ja', odnosno, istovremeno unutar i izvan fikcije", citat Donalda Craftona, 2013: 50), kao u filmu *Igra* (1962) Dušana Vukotića. Ovdje se slobodno krećemo između analognog prostora igranih dijelova filma i "prostora" djeće mame koji se materijalizira kroz animirane djeće crteže.

3. Korištenje bjeline kao "prostora ništavila" na način da se cijelo okruženje likova pretvara u bijelu izmagnicu koja u isto vrijeme označava površinu i prostor, nepropustan zid i beskrajnu dubinu, u jednom trenutku dvodimenzionalni list papira na kojem su nacrtani likovi, a u drugom trodimenzionalnu šipilju iz koje izlaze potpuno neočekivane prikaze kao u filmu *Znatiželja* Borivoja Dovnikovića. Kao posljedica toga prostor se percipira apstraktnim, baš kao i vrijeme. Nedeljko Dragić nadogradio je ovaj koncept prostora u filmu *Idu dani* (1968) dodajući humorističnom ozračju okus gorke satire usmjereni na razotkrivanje medijski stvorene (ne)stvarnosti koja je obično nerazumljiva i nevidljiva glavnom junaku, malom, običnom čovjeku, iako je on s druge strane posve vidljiv, nezaštićen i njoj izložen.

4. Fleksibilna scenografija u kojoj se metamorfne transformacije slika u prvom planu i u pozadini koriste kako bi se prostor smisleno aktivirao kao u filmu *Mala kronika* (1962) Vatroslava Mimice. Smjerovi kretanja koji zanemaruju pravila perspektive stvaraju osjećaj stalne nestabilnosti. Međutim, najvažnija novina ovog zaboravljenog remek-djela jest Mimičina ideja da crteže odvoji od pozadine na vrpci tako da likovi dobiju sjene, što je za posljedicu imalo osjećaj plastičnosti i taktilnosti kakav nije nikada prije ni poslije doživljen u nijednom tradicionalno snimljenom animiranom filmu.

5. Filmski prostor zamišljen kao nešto što postoji paralelno s filmskim likovima i što je potpuno neovisno od njihove volje, kao u filmu *Možda Diogen Nedeljka Dragića*. Dragić "subjektivizira i personificira" filmski prostor ponekad ga prikazujući kao nešto što se ne može razumjeti ni dokučiti, kao nešto što postoji paralelno s filmskim likovima i što je potpuno neovisno od njihove volje. U tipičnoj sceni lik skitnice otvara vrata koja se iznenada pojavljuju na nefigurativnoj pozadini, aiza njih se otvara realistična scena prekrasnog krajolika. No skitnica ne može ući na ta vrata. Prilikom pokušaja sudara se s nevidljivom preprekom koja međutim ne sprečava jato ptica da ulijeće i izljeće kroz ista vrata. Kada skitnica napokon uspije proći kroz vrata, krajolik se premješta na drugu stranu.

Naravno, još je mnogo primjera koji dokazuju da je stvaranje prostora ključna odlika animacije. Riječ je o izmišljenom ili zamišljenom prostoru ili o konceptu prostora koji nikada ne vidimo i koji ne možemo vidjeti ili nećemo nikada vidjeti, no koji prepoznajemo kao prostor u specifičnom simboličkom svijetu.

## RASPRAVA 4: STRUJE I

### TRENDOVI

**CARMEN LLORET FERRÁNDIZ** (POLITEHNIČKO SVEUČILIŠTE, VALENCIJA)

**TANIA DE LEÓN YONG** (UNAM – NEZAVISNO DRŽAVNO SVEUČILIŠTE U MEKSIKU, CIUDAD DE MÉXICO)

#### *Kreativni izričaj pokreta: sinteza vs. mimeza pokreta u nizu animiranih filmova*

Cilj ovoga rada jest pokazati da se animacija može stvoriti na temelju kreativnog izričaja pokreta koji je posljedica procesa sinteze čijem su razvoju pretpostavljeni različiti umjetnički izvori i tehnike. Smatramo da je važno razjasniti da je animacija, prije svega, kreativni jezik utemeljen na različitim umjetničkim i tehničkim sredstvima koja su pretpostavljena njezinom ključnom elementu, kreativnom izričaju pokreta. Naša analiza potvrđuje kako neregulirane metode izravno utječu na izričaj pokreta utemeljen na sintezi. Kako bismo identificirali animacijske elemente koji se temelje na sintezi pokreta i usporedili ih s animacijskom mimezom, analizirali smo različite stupnjeve mimeze i sinteze pokreta te formalne elemente u 91 animiranom filmu te odredili u kojoj mjeri neregulirane metode izravno utječu na izričaj pokreta. Prezentacija<sup>3</sup> se temelji na analizi podataka provedenoj u tri faze. Tijekom prve faze procesa podaci su analizirani temeljem deskriptivne statistike (tablice frekventnosti) gdje se odgovor vrednuje zajedno s postotcima, a kumulativni postoci određuju se za sve gore navedene varijable. U drugoj fazi provedena je analiza obrasca odgovora kako bi se identificirale zajedničke karakteristike/varijable u početnom setu podataka. Nakon toga uslijedila je klaster analiza pri kojoj se izvorni set podataka podijelio u podskupine (klastere) prema za-

3 Zahvaljujemo Ministarstvu ekonomije i konkurentnosti španjolske vlade koje je financiralo projekt HAR2013-41708-P koji je podržao ovaj rad. Također zahvaljujemo programu PASPA UNAM. Na analizi filmova i popunjavanju baze podataka radili su članovi znanstvene skupine: Carmen Lloret

Ferrández, José Pedro Cavalheiro, Jesús Pertínez López, Mercedes Peris Medina, Rosa Peris Media i Tania de León Yong. Analiza podataka obavljena je uz konzultacije s Manuelom Floresom i Ekaterinom Ponkratovom.

jedničkim karakteristikama kako bi se poručile varijacije unutar seta podataka.

#### BURCU KARTAL (IZMIR)

##### **Na rubu jezive doline: animacija lica i brza izrada prototipa**

Lice je ogledalo duše: sve počinje od lica. Što je animirani lik realističniji, to ćemo prije prepoznati i odbaciti nesavršenosti. Koncept jezive doline (*uncanny valley*) uvijek se javlja kad su u pitanju animirani likovi, bez obzira na činjenicu da animacija i specijalni efekti imaju za cilj postizanje ljudskih karakteristika. Današnja tehnologija ne koristi se samo na području kamere i svjetla, već i za postupak izrade lutaka u sklopu stop animacije, što je skup, naporan i vremenski zahtjevan posao. Naviknuti smo na gledanje "gotovo" realističnih scena i likova u 3D animaciji, međutim 3D printeri su pronašli svoj put do izrade lutaka za animirane filmove. Nastojeći postići "realističniji" izgled i nadići vizualne granice stop animacije, 3D printeri su drastično unaprijeđeni. Oregonski animacijski studio Laika prvi se služio 3D printerima za izradu brzih prototipa koji su promijenili pogled na animaciju lica u stop animaciji. Korištenje različitih vrsta materijala na jednoj lutki uvijek može biti problematično u stop animaciji. Na taj način gledatelj može uočiti razlike u boji i teksturi. Tehnologija 3D ispisa napredovala je otako je prvi put upotrijebljena u stop animaciji. Današnji 3D printeri mogu nanijeti boju na ispisane površine pa je moguće postići više detalja i realističniju boju kože. Ovaj je napredak pomogao i riješiti problem nemogućnosti upotrebe tijela od silikona i gume u kombinaciji s ispisanim licem, a da ne dođe do vizualne distrakcije. U produkciji kuće Starburns Industry ove je godine izšao novi stop-animirani film s nevjerojatnim detaljima i izrazima lica. Riječ je o filmu *Anomalisa* (2015) Charlieja Kaufmanna i Dukea Johnsona čije pojedine scene ostavljaju gledatelje bez daha. Mnoge gledatelje privlače neobični aspekti stop animacije pa "kvarenje" stop animacije fenomen jezive doline i razvojem 3D animacijske tehnologije zabrinjava. U ovom radu uspoređuje se animacija lica u stop animaciji i 3D animaciji s naglaskom na tehnološke učinke na vizualnu percepciju.

ANIMAFEST  
SCANNER III  
2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

## RASPRAVA 5: ANIMACIJA I IGRE

#### ILIJA BARIŠIĆ (ZAGREB)

##### **Tehnike i stilovi animacije u videoigrama**

U ovom radu istražuje se utjecaj animacije na videoigre na dvije različite razine: tehnološkoj i sadržajnoj. Na tehnološkoj razini, glavna poveznica između ta dva medija jest digitalna animacija. Međutim, u videoigrama se jednakost tako rabe i starije animacijske tehnike, kao što su posebice rotoskopija, stop animacija i glinomacija, što pokazuje, kako ću pokazati, da poveznice između ta dva medija nadilaze samo digitalno kodiranje i modeliranje. Nadalje ću nastojati istaknuti konvergenciju između ta dva medija iz povijesne perspektive, od tehnologije koja omogućuje rastersku i vektorsku grafiku prvih videoigara i prvih računalno animiranih filmova do najnovijih animacijskih tehnika kao što su fotogrametrija i digitalizacija pokreta.

Na razini sadržaja, dvije se glavne vrste animacije mogu identificirati u videoigramu, prikazivačka (imitička ili figurativna) i neprikazivačka (apstraktna ili nefigurativna). Prikazivačka animacija u videoigramu može se nadalje podijeliti na pikogramsку animaciju, u kojoj se predmeti crtaju na niskoj razini složenosti, uglavnom zbog tehnoloških ograničenja prvih videoigara, te na slikovnu animaciju koju karakteriziraju slike s mnogo više detalja. Neprikazivačka ili apstraktna animacija može se podijeliti na geometrijsku i transformacijsku animaciju. Nadalje, u videoigramu je zastupljena većina stilova animiranih filmova. Pregled stilskih poveznica između videoigara i animacije nadilazi granice jednoga rada s obzirom na to da je većina popularnih animiranih filmova pretvorena u videoigre i obratno. Stoga sam se u svom istraživanju usredotočio na najvažnije stilove videoigara te izostavio one igre koje su direktna adaptacija animiranih filmova ili u kojima su likovi ili maskote posuđeni od franšiza. Primjeri uključuju videoigre izrađene u stilu istaknutih umjetnika (npr. braća Fleischer), animacijskih studija (npr. Pixar), nacionalne tradicije (npr. anime), umjetničkog pokreta (npr. nadrealizam), animiranog stripa, itd. Kratak pregled dominantnih stilova animacije u videoigramu pokazat će kako se u videoigramu digitalno

simuliraju određene animacijske tehnike kako bi one nalikovale siluetnoj, lutkarskoj ili izreznoj animaciji.

**CHUNNING GUO** (ŠKOLA ZA UMJETNOST,  
SVEUČILIŠTE RENMIN U PEKINGU)

***Odabir heterogenosti: generativna umjetnička animacija i re-evolucija u igrama***

Post-povijesni roman Johna Fowlesa *Ženska francuskog poručnika*, objavljen 1969., ima otvoren završetak te čitateljima nudi kreativni izbor. Ovakav stil zabave razvio se paralelno u književnosti i u interaktivnim filmovima kao što je *Kinoautomat* Radúza Činčere čija se naracija oslanjala na glasove gledatelja u kinu. U ovim radovima dolazi do promjene uloga autoriteta, ali oni jednako tako služe kao nadahnuće za izum generativnog sustava kako bi se umjetnička djela stvarala na automatski način. Računalo je razvijeno kao novi uređaj koji automatski stvara umjetnička djela, pa čak i nove digitalne živote. U generativnoj umjetničkoj animaciji umjetnici su pretvorili eksperimente narativnih struktura u digitalnu evoluciju. Od elektroničkih isječaka do modela praćenja morskih organizama, generativna animacija omogućila je veće slobode kad je riječ o raspravi o evoluciji. Generativna animacija pruža nam mogućnost za uravnoteženu raspravu o kreacionizmu i evoluciji, što omogućuje novi interpretacijski stil. Philip Galanter pokazao je četiri karakteristike generativne umjetnosti. Jedna karakteristika otkrila je snagu animacije u ovom svijetu, što je načelo posuđeno iz genetskog sustava. Dok je genetski sustav u digitalnom svijetu različit od onoga u stvarnom svijetu, interaktivnošću gledatelja ta digitalna stvorena prolaze pustolovinu re-evolucije. Riječ je o novoj kreaciji koja povezuje generativnu animaciju i igre. Igra *Spore* Willa Wrighta, utemeljena na teoriji složenosti, može se smatrati simbolom re-evolucije. Svaki odabir igrača uvelike utječe na razvoj bića kojega je on sam razvio i prilikom svakog novog pokretanja igre bića su drukčija od onih prethodnih, što je metafora za paralelne svemire.

U knjizi *A Legacy of Freedom* Albert Jacquard izražava zabrinutost za opstanak ljudske vrste u slučaju mogućnosti slobodnog genetskog odabira. Mogućnosti heterogenosti, koje nude generativna animacija i igre, odražavaju globalne genetske eksperimente, što ta-

kođer navodi na pitanja vezana za znanstvenu etiku, posebice kad je riječ o genetici. Baš kao i igrač videogara, i čovjek u stvarnosti ima pravo na izbor.

**JÜRGEN HAGLER** (SVEUČILIŠTE PRIMIJENJENIH

ZNANOSTI GORNJE AUSTRIJE, HAGENBERG)

**JEREMIAH DIEPHUIS** (SVEUČILIŠTE

PRIMIJENJENIH ZNANOSTI GORNJE AUSTRIJE,  
HAGENBERG)

***Animacija interaktivnih prostora***

Nekoć jasne granice između različitih vrsta i žanrova digitalne animacije sada su izbrisane. Uvedene su nove animirane forme – takozvana proširena animacija koja "crnu kutiju" zamjenjuje trgovima, muzejima i virtualnim prostorima. Ti animirani svjetovi očituju se kao projekcijsko mapiranje, instalacije, transmedijalni projekti, interaktivni i reaktivni radovi, medijske fasade i različiti hibridi koji spajaju elemente animacije, računalnih igara, kazališta i performansa. U prezentaciji će se govoriti o proširenoj animaciji u kontekstu igara i zabavnih aktivnosti. Usredotočit ćemo se na kolocirana interaktivna prostrana okruženja koja omogućuju interakciju između većeg broja sudionika. Nastanjivanje i modificiranje tih prostora omogućeno je putem prirodno mapiranih sučelja koja sadrže tehnologije kao što su uređaj za praćenje položaja i mobilni uređaji. Međutim, prilikom konceptualizacije i stvaranja iskustava u kontekstu kolociranih i zabavnih interaktivnih okruženja javlja se nekoliko izazova vezanih za dizajn: pitanja koja treba razmotriti obuhvaćaju mapiranje radnji sudionika, njihovo prikazivanje u okviru virtualnog okruženja kao i nove oblike naracije putem interakcije.

Na temelju istraživačkog projekta i nekoliko umjetničkih projekata za Deep Space pri Centru Ars Electronica (Linz), raspravljat će se o novim pristupima animaciji u interaktivnim prostorima.

**VLADIMIR RISMONDO** (SVEUČILIŠTE JOSIPA  
JURJA STROSSMAYERA, OSIJEK)

***Koncepti prostora i animacije u kontekstu kompjutorskih igara i virtualne stvarnosti***

Ovaj se rad temelji na istraživanju prostora u kontekstu grafičkih slika. U ontološkom smislu trodimenzionalnost nije odlika grafičkih slika niti bilo koje vrste

animacije koja proizlazi iz grafičkih slika. Jedini oblik trodimenzionalnog prostora koji se može primijeniti na grafičke slike jest trodimenzionalna računalna grafika: trodimenzionalno grafičko modeliranje događa se prilikom računalne simulacije trodimenzionalnog prostora koji oponaša fizičku stvarnost. Međutim, iako trodimenzionalna računalna grafika simulira osnovne uvjete 3D prostora, računalna animacija ipak ne može replicirati složenost pokreta u fizičkom prostoru. Kako bi uspjela, računalna animacija mora prevladati ograničenja koja su posljedica programskih jezika i korisničkog sučelja.

Ovaj rad propituje nekoliko perspektiva vezanih za taj stav. Rani primjeri trodimenzionalne računalne animacije nastojali su izbjegći gore spomenuta ograničenja: prve trodimenzionalne pokretne slike proizašle su iz fizičkih modela. Klasični primjer je animacija ruke (Catmull i Parke, 1972) koja se smatra prvom animaci-

jom toga tipa: stvarna je ruka podijeljena na segmente, a zatim su se podaci unosili u računalo, stvarajući djelomično uspješnu simulaciju pokreta.

Najpopularnija suvremena primjena trodimenzionalne računalne grafike odnosi se na domenu interaktivnih videoigara ili virtualnu stvarnost kao što je internetska domena *Second Life*. Uz sve veću složenost računalne animacije (koja proizlazi iz izravne transmisije pokreta i likova iz fizičkih modela u virtualne), jasno je da ontologija suvremene animacije vodi razumijevanju različitih odnosa između fizičke i virtualne stvarnosti, gdje – zasad – virtualna stvarnost simuliра složenost fizičkoga svijeta. Trenutačni nedostatak uspjeha navodi na sljedeće pitanje: u kojoj mjeri ima smisla oponašati fizički svijet na području virtualne stvarnosti ako se animacija može smatrati alatom za izgradnju potpuno drukčijih, jednakog ili više složenih stvarnosti?

# ANIMAFEST SCANNER III 2016

## SUMMARIES

### KEYNOTE AND PANEL 1: ANIMATION AWARDS<sup>1</sup>

#### KEYNOTE SPEAKER: MARCIN GIŻYCKI

(ACADEMY OF INFORMATION TECHNOLOGY,  
WARSAW / RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN,  
PROVIDENCE)

#### *Animation since 1980: A Personal Journey*<sup>2</sup>

In 1980 I participated at the World Festival of Animated Film in Zagreb as an editor-in-chief of the ASIFA quarterly *Animafilm*. At the ASIFA Board's

meeting that took place at the festival, a new definition of animation was produced that went as follows: "The art of animation is the creation of moving images through the manipulation of all varieties of techniques apart from live action methods." We published this statement in the next issue of the magazine. In this paper I will consider the relevance of that definition today, as well as recount the way animated film has proceeded since 1980 and my own experience of accompanying it throughout all these years as a film historian, critic, festival programmer, director, and, last but not least, filmmaker.

**1** We bring you the summaries from the third Animafest Scanner symposium for Contemporary Animation Studies, held in Zagreb during World Festival of Animated Film – Animafest Zagreb (7-8 June 2016). The presentations of the symposium are grouped in five topics that all relate to the programme of Animafest Zagreb. **Organizers of the conference:** World Festival of Animated Film – Animafest Zagreb, ASIFA Austria, Hulahop Film & Art Production. **Organizing Committee:** mag. art. Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), mag. phil. mag. art. Franziska Bruckner (ASIFA Austria / AG Animation Vienna), dr. sc. Nikica Gilić, Assoc. Prof. (Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb), prof. Holger Lang (Webster Vienna Private University), prof. dr. sc. Hrvoje Turković, prof. in retirement (Zagreb). **With support of:** City of Zagreb, Zagreb Tourist Board, Croatian Audiovisual Centre (HAVC), Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Austrian Cultural Forum in Zagreb, AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Webster Vienna Private University, Zagreb Dance Centre (ZPC).

**2** This year's keynote speaker Marcin Giżycki is the recipient of the Animafest Zagreb Award for

Outstanding Contributions to Animation Studies 2016, the only honour of its kind in the world of animation festivals. Giżycki is an art and film historian, critic, filmmaker, professor at Polish-Japanese Academy of Information Technology in Warsaw, Poland, Senior Lecturer at Rhode Island School of Design and Artistic Director of Animator International Animated Film Festival in Poznań, Poland. Former editor-in-chief of *Animafilm* magazine (1979-81), he is the author of seven books and over 300 articles on film and art, including *Avant-Garde and Cinema: Film in Polish Avant-Garde Circles between the Wars* (1996), *Disney Was Not the Only One* (2000), *The End and What Next? Essays on Postmodernism, Contemporary Art, and the End of the Century* (2001) and *Wenders Go Home!* (2006). His interests range from history of Avant-Garde movements in the 20<sup>th</sup> century to history of animated, experimental and documentary film to theory of postmodernism. He has made a number of documentary, experimental, and animated films, among them *The Island of Jan Lenica* (1998), *Travels of Daniel Szczechura* (2005), *Panta Rhei* (2008), *Aquatura* (2010), *A Magic-Lantern Life* (2014) and *Monument* (2016).

**OLIVIER COTTE** (PENNINGHEN)

***Secrets of Oscar-winning Animation: An Analysis of Father and Daughter by Michael Dudok de Wit***

– Who wants to win an Oscar?  
– Me! What do I have to do for that?!?

A film, maybe? Everybody wants to win an Oscar, or... let's say, an Academy Award! Every year, we, the public and professionals, bet on which films will be selected and which one will be the ultimate winner. Actually, we can be wrong quite often at this game. And when we look back at the list of the lucky winners, sometimes we just don't understand the choice that was done. But most of the time, we agree. Of course, the final choices depend on the period of time, the technical challenge, the aesthetic, the emotion, the general quality of the film, a certain monumental aspect of the animation, but not only and anyway it's not that easy to reduce the success to a simple formula. We can't explain, for instance, why some countries (or even continents) are much less awarded than others, or why a good director wins several Oscars and some others with the same skills not a single one. Why so few experimental (non-narrative) films? It can be very interesting to analyse what techniques are the best welcomed. Is the Academy Award committee a bit conservative? And finally, how come an Academy Award celebrates a film that has been already praised in numerous international festivals: is it worth it? Let's be honest: most of the awarded films are good. And some are very good indeed. *Father and Daughter* by Michael Dudok de Wit is one of them. That's why this opening about Academy Awards will be followed by a profound analysis of the narrative and visual structures of this masterpiece and the story of the making itself.

**OLGA BOBROWSKA** (JAGIELLONIAN UNIVERSITY, KRAKÓW)

***How the Canon was Tempered: Classic Chinese Animation in the Mirror of Festival Circuit***

The paper focuses on the correspondence between the film canon built by international festivals' recognition and top-down established cultural policies by the example of history of mainland Chinese animation (1955-1989). The 8<sup>th</sup> Venice International Children

dren FF jurors' verdict that confused PRC with USSR as a country of production of *Why The Crow Is Black?* (Qian Jiajun, Li Keruo, 1955-56) irritated Chinese leaders and put Shanghai animators on the fast-track to *minzu* (national) style. This resulted in the invention of the brush-and-ink painting animation style which aimed to translate essentially Chinese aesthetics into film language. Two acclaimed films chart borderlines of the classic period: *The Magic Brush* (Jin Xi, You Lei, 1955), a puppet fairy-tale presenting a propaganda vision of modernisation and *Feelings from Mountains and Water* (Te Wei, Ma Kexuan, Yan Sanchun, 1988), a metaphorical summary of Chinese animators' achievements.

One may observe a particular pattern in festival circulation of Chinese films: international successes (awards in Annecy, Zagreb, Cannes, Locarno, etc.) of films realised by e. g. Te Wei (*Where Is Mama?*, 1960) or Wan Laiming (*Havoc in Heaven*, 1961-64) confirmed appreciation received on the national level. Post-Maoist films by A Da (*Nezha Conquers the Dragon King*, 1978-79) or Zhou Keqin (*Monkeys Fishing for Moon*, 1981) resembled the officially acceptable level of revisionist critique. If Western recognition of the films produced in the countries of the Warsaw Pact has usually supported the development of subversive art in the Soviet bloc, the acknowledgement of Chinese achievements concurred with mainstream consolidation in PRC. *Golden Conch* (Wan Guchan, Qian Yunda, 1963) awarded at the 3<sup>rd</sup> Asia-Africa IFF in Indonesia is an interesting example of the interrelation between art and politics. The festival of an openly political, anti-colonialist agenda functioned as a show of strength in the ideological fight.

The artistic pursuits of PRC animators should be acknowledged for their uniqueness and intellectual potential. At the same time, it is worth noticing that artistic animation was an integral element of the propaganda apparatus. The author argues that international festivals' appreciation of Chinese films complying with official ideology facilitated Chinese leaders' efforts of cementing animated film canon accordingly to political requirements.

**MIKHAIL GUREVICH (CHICAGO)**

***“Oscar Anxiety” Russian Style: The Case of Konstantin Bronzit and Beyond***

Stepping into the minefield of award-related discussions, I'd take a risk to offer a case study of sorts, on a material quite fresh in my memory: the latest film by Konstantin Bronzit *We Can't Live Without Cosmos*, its national and international reception, and expectation for ultimate recognition – with certain additional historical background. Last year this film collected an impressive array of festival awards (including the Grand Prix in Zagreb) and finally was nominated for the Oscar. What probably escapes the attention of international scholars is the certain socio-cultural backdrop: how the entire process of recognition was perceived in the Russian professional community and broader circle which we can see in quite intensive communications in social networks, as well as in traditional media reactions (however sketchy – which is an issue in itself).

Observation of, and in part personal involvement with this rather hot discourse gives ground to trace some hidden tensions and rather complex anxieties, further complicated by the recent trends and political climate, and even appropriated into the realm of national pride and “geopolitical<sup>2</sup> competition. It appears that despite all the obvious reservations inside the guild, Oscar intriguingly retains the status of the holy grail, while the festival awards, supposedly much more “adequate” and representative, somehow don't seem sufficient enough – in this case both for the filmmaker and the fan crowd inside and outside the profession. In this light, it would be also essential to have a brief targeted look at Oscar short animation competitive context focusing on, so to speak, vulnerabilities in the film's underlying concepts and stylistics (more over that they lacked clear articulated informal or informal discussions) which are by definition culturally informed and might have been regarded, on the contrary, as special merits in the festival circuit – and which at certain angle might reveal the same kind of anxieties that surrounded the Oscar strive. A telling background comparison here would be the case of Alexander Petrov who received an Oscar in 2000; and also of some “non-receivers” like Igor Kovalyov.

**GIANNALBERTO BENDAZZI (GENOVA)**

***The Zagreb School and the Academy Awards***

Everybody knows that Dušan Vukotić's *Surogat* was the first non-American animated short to win an Academy Award (1961). This paper will explore the rest of the relationships between the prestigious Hollywood statuette and the Zagreb School production, revealing connections between the work of Borivoj Dovniković – Bordo and certain winners of the Academy Award.

## PANEL 2: ANIMATION IN THE RAW

**EDWIN CARELS (SCHOOL OF ARTS KASK / HOGENT)**

***The Image at a Turning Point: Correcting the Perspective on Joseph Plateau***

Much has been written on Belgian physicist Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801 – 1883), yet to a broader public very little is known about his major discoveries in several areas of research. Most textbooks mention his 1832 invention of an optical toy that became known as the *phenakistiscope*, a tool to demonstrate the principle behind the illusion of moving images. In 1836 Plateau released another optical toy: the *anorthoscope*. This time without any commercial impact. One explanation why Plateau never became associated with this other optical illusion is logically that the instrument did not circulate and is now extremely rare. Another is that the “animation” resulting from the two rotating discs – one with an image and one with a shutter – was just not spectacular enough. In fact all it delivered was a static representation. Intriguingly, Plateau himself considered the *anorthoscope* more important research-project. He already developed a prototype in 1828, and despite the obvious lack of popular response in 1836, he still continued his research into it for many years to follow. This paper attempts to demonstrate why the *anorthoscope* is not only “animation” in the raw, but also a first prototype of what became the electronic image. A closer look at the *anorthoscope* makes Pla-

teau a precursor of not only the *Nipkow disc*, but also of the video monitor. The *anorthoscope* can be considered a precursor to none other than the vectorial image, the result of mathematical geometry. This is precisely what interested Plateau, designing a script for vectorial images that light up on a screen in motion. As a unique model among the optical toys from the Victorian age, the *anorthoscope* could be even considered the first “vectorial toy”. This adds a whole new spin on what is commonly understood as a history of electronic media.

**KRISTINA MARIĆ (OSIJEK)**

***Raw Animation as a Battlefield of Non-Art and Anti-Art***

The pervasive negation of aesthetics in contemporary animation is still a marginal topic. The uncontrolled hand of the animator, the nervous lines, the random stains, the illogical choice of colours, all together give the impression of something unpolished, but also honest and raw. Direct and spontaneous handwriting, deprived of mimesis and academic erudition are the attributes of brut art, a phenomena characteristic for the mid-twentieth century painting. Roughness and rawness of brut art force us to ask ourselves to whom or what this rebellion was directed? To whom or what is the insurgency directed today? Where does such a need for borrowing means of expression from children's drawings come from? The analysis of the works by the young British author Peter Millard contextualises the presence of the unloaded, the rough and the raw as a phenomenon in contemporary animation. Playfulness and freshness of his work have been noticed in worldwide animation festivals. Examples of Millard's works and the works of children created under his supervision, describe the relationship between deliberate intentions of an artists and unfettered expressions of outsiders. Children's art speech is convincing, despite its simple and clumsily articulation. The apparent error in the animation technique, which an artist makes intentionally, is in fact, cynicism aimed at the recycling of already retold animated stories. Seemingly this anti intellectualistic, anti-artistic attitude destroys canons of mainstream animation, which nurtures a high level of aesthetisation and su-

periority of the narrative. Is the “anti-animation” an area of revolt? This kind of visual language is very pliant to engaged art concepts. However, is this more the tendency to display a real sense of absurdity, or is it the simple acceptance of the absurd as a given reality?

Finally, animation has become just another medium available to everyone. The question is how the seeming absence of skill in contemporary animation can be theorised and evaluated. The distinction between art and non-art is an inexhaustible source of questions, and the topic becomes even more intense when we correlate non-art and anti-art.

**MICHAL BOBROWSKI (JAGIELLONIAN**

UNIVERSITY, KRAKÓW)

***Subversive Machinery. DIY Philosophy in Films of Julian Antonisz***

The paper is dedicated to Julian “Antonisz” Antoniszczak (1941-1987), arguably the most extravagant figure of the Polish School of Animation who is remembered mostly as the author of oddball “non-camera” films, drawn, painted, scratched, burned or woodcut-printed directly onto a 35-mm tape. His strong inclination towards visual experiment makes him akin to internationally acclaimed avant-garde filmmakers such as Norman McLaren, Stan Brakhage or Len Lye. Yet, in comparison to these artists, Antonisz’s output appears far less hermetic and exclusive. Due to his ability to combine the experimental approach to the film medium with appealing mockery of Socialist reality and Dadaist feeling for pure nonsense, the director won a significant popularity among Polish viewers. It seems characteristic that Antonisz’s artistic method based on radical dedication to “do it yourself” philosophy, his anarchistic sense of humour as well as natural distrust of authorities and mainstream doctrines made him a cult artist for Polish punk movement vital in 1980s.

Antonisz nonchalantly rejected everything that constitutes commonly understood professionalism in filmmaking. Instead, he emphasised hand-made and home-made qualities of his films composed of harsh animated loops randomly crosscut with often blurry or underexposed live-action footage, accompanied

by voice-over commentaries read by nonprofessional actors and insanely joyful, usually poorly performed music written by the director himself. Antonisz's off-beat visual imagination was complemented by his extraordinary mechanic skills. In his apartment he had constructed several technical devices that in time accumulated into a private manufacture of direct animation. Antonisz's inventions served one major goal – to enable him to limit the studio to his own room and thus to liberate him from the official circuit of production.

The paper focuses on Antonisz's pursuit for artistic independence in times of ideological hegemony. His work is treated as an exemplification of the wider context of Polish dissident art which over the last two decades of communism employed guerrilla methods for sending subversive messages.

**TESS MARTIN (ROTTERDAM)**

***What Rules? The Independent Spirit of the Pacific Northwest of the USA***

In the northwest corner of the USA, under Canada, is an amorphous region called the Pacific Northwest. Hard to define geographically, its animation scene is better characterised by its unintentional independence, if not its notoriety. “Unintentional independence” because most of the animators working there don't necessarily know that what they're doing is unconventional, or against the rules. They may not even be aware of the rules. Animated short films, feature films, and installations are produced in the region without the monetary or distributive support of film or animation institutions, such as those you can find in Europe. Funding, if at all, comes from artist grants, crowd funding, or private investment. Expertise does not come from well-known animation programs such as those at the California Institute of the Arts or the Rhode Island School of Design. Rather, almost everybody is self-taught.

Iconic animation master Bruce Bickford creates drawn animations in a straight-ahead manner, which contains numerous morphing figures and storylines in one frame. His films break the rules of narrative, or rather, they lack one. Stefan Gruber is another master of drawn animation. His work is incredibly smooth,

and yet, in his work he tackles philosophical subjects using an unconventional approach. Animator and illustrator Drew Christie has a wonderful naïve style of drawing, and his animation is often very limited. And yet, the humour in his films comes through without impediment. Clyde Petersen's music videos are often characterised by a childlike style, no more so than in one of his latest, created with plain pen line on yellowish/brown paper. And yet it is the perfect accompaniment to the lyrics which describe a queer teenager growing up in the grimy, grungy, Seattle of the 1990s. And finally Oscar-winner Joan Gratz in Portland continues to create morphing, almost abstract and non-narrative shorts and commissioned work. These five filmmakers achieve a version of success possible in the USA, away from most animation festivals, away from the legitimizing effect of a famous school, and surrounded by an inspiring and creative community of independents.

### PANEL 3: ZAGREB SCHOOL OF ANIMATION

**ANDRIJANA RUŽIĆ (MILAN)**

***The Importance of Ranko Munić's Work on Zagreb School of Animation within the History of Animation Studies in Former Yugoslavia***

Ranko Munić (Zagreb, 1943 – Belgrade, 2009) was one of the most estimated, acute and controversial Yugoslav film critics, film theorist and historian, screenplay writer and excellent connoisseur of film, animation and comics. In his continuous efforts to foster the animation medium in former Yugoslavia and thus promote its' high artistic value, Ranko wrote about a dozen of books on animation. Half of these books were dedicated to animated films born in the “workshop” of Zagreb School of Animated Film. One of his books is regarded as a milestone in the history of Yugoslav animation studies: *Zagrebački krug crtanog filma* in four volumes (*Zagreb Circle of Animated Film*) while his *Estetika animacije* (*Aesthetics of animation*) is considered a classic in the field of film aesthetics.

My study will present the chronology of Munitić's work in the history of development of animation literature in former Yugoslavia, focusing primarily on his critical thought regarding the "golden years" of Zagreb school of Animated Film. The aim of my paper is to underline Munitić's pioneering work in the development of film theory and film criticism in the early years of animation studies in former Yugoslavia. My intention in this paper is to give Ranko Munitić a credit for his outstanding contribution in the popularization of the animated films of Zagreb School of animation, both in former Yugoslavia and abroad.

**IRENA PAULUS (ZAGREB)**

***Animation Experienced through Music: Tomislav Simović and Zagreb School of Animation***

The role of the music in animated films is only partly similar to its role in the feature film: its task of illustration and its ability to create continuity and dynamism, as well as its emotional suggestiveness is used in both genres. But only in animated films the role of music expands to humanization of artificial imagery. Visual gag is emphasized by musical gag; and that is done not only by using imaginative combinations of instruments, but also with specific treatment of musical chords and musical motifs. Every musical genre is welcome. All that can be heard and experienced in the work of composer Tomislav Simović, the most prominent music collaborator of Zagreb school of Animated Film. Although he was never really Zagreb Film's employee, Simović (along with his other work) wrote music for 13 feature films, 51 documentaries, 11 commercials and – 164 cartoons produced by the studio. "Looking for similarities in visual and auditory is not the rule and that is where, for me, writing the music for animated film starts", wrote Simović once. The philosophy was similar to the one of Scott Bradley who, too, wasn't interested in the standard use of music. Simović's musical approach was very modern, but sometimes it evoked banal musical moments. On the other hand, he leaned on every musical genre to create proper atmosphere: from 12-tone technique to jazz to circus-like music to the music "tapestry" which famously underscored mumble of little man in Vukotić's *Surogat*.

**MIDHAT AJANOVIĆ AJAN** (UNIVERSITY WEST,  
TROLLHÄTTAN)

**"Proxy Space" à la Zagreb. On the Minimalistic Approach in Creating Symbolic Space in Animated Films Made by the Zagreb School Animators of the "Golden Age"**

Animation is usually defined as the moving image that is not recorded from a real-time movement but the movement created artificially. My concern here is visualisation of the space inaccessible for either photographic film image or our sensory apparatus. I see it as the crucial attribute of animated image that is equally important for understanding of the animation medium as the movement making. That which the philosopher Paul Crowther labelled as "proxy space in animated film" (quoted by Donald Crafton in *Shadow of a Mouse, Performance, Belief and World-making in Animation*, 2013: 147) could in my interpretation be distinguished as the creation of the diegetic space that only exists in the viewer's imagination, and only in the moment when she/he are watching the film. *Mise-en-scène* in animation is always a symbol for a space, no matter how convincing an illusion of three dimensions is created. Animation penetrates the time and space making visible what is invisible and vice versa, what is visible becomes invisible. One can say that in an animated film time is an analogy for life, the space for the world.

Actually, many contemporary animators exploit the fact that digital animation made possible perception of the space totally inaccessible to the photographic film technique. For instance the penetrating camera (fly-through) dissolved the restrictions associated with the pictorial space so that we could reach what we cannot see beyond the picture's surface. However, in this presentation I aim to examine that aspect of animation in the realm of traditionally made animated films in order to verify the view on the "proxy space" being always an essential part of the animated image regardless technical or production conditions.

In order to explore varied approaches toward the creation of "proxy space" I will look at some canonical films from the golden age of Zagreb School of Animated Film. The films provide lot of evidence that animation space stands for an inherent liberation

from the limitations of the laws of physics and entering into the world of the fantastic, symbolical and metaphorical. Instead of the horizon that traditionally is elusive and placed far away, the Zagreb animator abandons the horizon and perspective and introduces diagrammatic simplicity in highly creative ways. Thus employing various minimalistic methods the Zagreb animators created a complex multi-dimensional representation of space. By using several film examples I am going to emphasise five methods of doing so:

1. Furnishing the films with the symbolic spatial representation as the clues that create the intended idea about the diegetic space as in *Don Quixote* (1961) by Vladimir Kristl. The vertical lines represent the urban paranoia and collectivism growing out from the general acceleration that started already during the industrial revolution, which radically altered the human environment that is at the modern time mostly composed by products of technology, including the dominant one – the car. In the new perception the vertical lines presenting buildings in the modern cities are far more dominant than the horizon line. At the same time, horizontal lines function as a visual synonym for pastoral individualism. So in scenes where Don Quixote and Sancho appear the whole background consists of a series of horizontal lines, while the scene in which the swarms of their militarized persecutors is shown the space is visualized as a two-dimensional plane divided in the middle by the vertical line of the street. We see not only these two pictures, but also the third picture that is a kind of blend of information, which results in a peculiar parallax effect as we viewers move between two spaces. Such Kristl's modernistic update of the space and the film's overall simplicity and directness in expression create a feeling of mechanical coldness which is emphasized by the gamma and colour achieved by using aggressive and powerful parallel layers of paint.

2. Exposing plasticity and materiality behind the very creation of an animated image as a kind of V-effect or "conscious use of contradiction" as well as free transfer from on-screen space to off-screen space and narrative space, which is usually called *metalepsis* or "paradoxical transgressions of ontological boundaries" (Feyersinger: "(...) a narratological concept

to articulate this ability to be 'me... not me', that is, both inside and outside the fiction", quoted by Donald Crafton, 2013: 50) as in *A Game* (1962) by Dušan Vukotić. Here we freely move between the analogue space in live action parts of the film and the "space" of the children's fantasy and imagination materialized through the animated children's drawings.

3. Using whiteness as an "all-nothing space" by turning the character's entire surroundings into a white mist that at the same time denotes surface and space, an impenetrable wall and endless depth, in one moment a two-dimensional sheet of paper on which the characters have been drawn, and in the next becoming a three-dimensional cave out of which emerge the most unexpected apparitions as in *Curiosity* (1966) by Borivoj Dovniković. Consequently, the space is understood as being as abstract as time. Nedeljko Dragić upgraded this concept of space in *Passing Days* (1968) adding to a humorous atmosphere the taste of bitter satire directed at unmasking media-created (ir)reality which is usually incomprehensible and invisible to the main character, a little, ordinary man although he, on the other hand, is perfectly visible, unprotected and exposed to it.

4. A flexible set design where the metamorphic image transformations in the foreground and the background are used in order to activate the space meaningfully as in *Everyday Chronicle* (1962) by Vatroslav Mimica. Directions of movements that disregard the rules of perspective create a feeling of a constant instability. However, the main innovation in this forgotten master-piece is Mimica's idea to separate drawings on the celluloid blades from the background so that the characters get the shadows, which resulted in plasticity and tactile sensation never seen before or after in any traditionally made animated film.

5. The film space imagined as something that exists parallel with the film characters and is completely independent of their will as in *Diogenes Perhaps* (1967) by Nedeljko Dragić. Dragić "subjectivises and personifies" the film space sometimes showing it as something that cannot be understood and captured, which exists parallel with the film characters and is completely independent of their will. In a typical scene the character of the tramp opens a door that suddenly

appears in the middle of a non-figural background and behind it a realistic scene of beautiful countryside comes into view. But the tramp cannot enter it; when trying to, he bumps into an invisible barrier that does not, however, prevent a flock of birds from flying in and out through the door. When the tramp finally manages to pass through the door, the countryside moves over to the other side.

Of course, there are many more examples that prove that the space making is the crucial attribute of animation. It is an invented and imagined space or rather a concept about space we've never seen, and can't or won't ever see, but we recognise as a space in a particular symbolic world.

## PANEL 4: CURRENTS AND TRENDS

**CARMEN LLORET FERRÁNDIZ** (UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA)

**TANIA DE LEÓN YONG** (UNAM – UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MEXICO CITY)

### ***Creative Expression of Movement: Synthesis versus Mimesis of Motion in a Series of Animated Films***

The purpose of this paper is to demonstrate that animation can be created from the artistic expression of movement, this being understood as the result of a process of synthesis to whose particular evolution, the diverse artistic resources, and techniques are subject. We consider it important to make clear that animation is, above all, a creative language based on diverse artistic and technical means that are subject to its essential and decisive element, i. e. the artistic expression of movement. Our analysis verifies

how the unregulated methods directly affect the synthesis-based expression of movement. In order to identify the animation elements based on synthesis of movement and compare them with mimetic animation, we analyze the different degrees of mimesis and synthesis of movement and the formal elements in a series of 91 animated films; and determine to what extent the expression of movement is directly affected by the non-regulated methods. This presentation<sup>3</sup> is based on a data analysis that was conducted in three stages: During first stage of the process, data was analyzed using descriptive statistics (frequency tables) where a response counts along with their percentages and cumulative percentage are computed for all the above mentioned variables. Meanwhile in the second step, the response pattern analysis was performed to identify the common characteristics/variables in the initial data set. This was followed by the subsequent cluster analysis that involved splitting the original dataset into subgroups ("clusters"), sharing similar characteristics to examine variations within the dataset.

**BURCU KARTAL** (IZMIR)

### ***At the Edge of Uncanny Valley: Facial Animation and Rapid Prototyping***

Face holds the key to one's soul; everything starts with the face. The more realistic an animated character gets, the easier it gets to recognize and reject the imperfections. The notion of uncanny valley is always an issue for the animated character, despite the fact that achieving human-like qualities is being searched for in animation and special effects. Today's developing technology is not only used for the light and camera rigs, but also for the puppet making process of stop-motion animation production, which is a time consuming, expensive and labor-intensive process.

ANIMAFEST

SCANNER III  
2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**3** Thanks to the Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España, who financed the project HAR2013-41708-P, that is the support for this work. Thanks also to PASPA UNAM program. The film analysis and the fulfilment of the database were done by the members of the research group:

Carmen Lloret Ferrández, José Pedro Cavalheiro, Jesús Pertínez López, Mercedes Peris Medina, Rosa Peris Media and Tania de León Yong. The data analysis was made under the consultancy of Manuel Flores de Orta and Ekaterina Ponkratova.

We are used to seeing “almost” realistic scenes and characters in 3-D animation, but since its invention, 3-D printers found their way into the puppet production for animated films. In search for achieving “more realistic” look and the visual boundaries of the stop-motion animation, 3-D printers have been improved drastically. Oregon based Laika is the first animation studio that used 3-D printers for rapid prototyping and changed the outlook of facial animation in stop-motion animation. Using different kind of materials together on one puppet can always be problematic in stop-motion animation. In doing so, color and texture differences become noticeable by the viewers. The 3-D printing technology has been improved since it has been first used in stop-motion animation; today 3-D printers can embed color onto printed surfaces so more details, realistic skin tones can be reached. This development has also helped with the issue of not being able to use silicone and latex bodies with printed faces without the visual distraction. New stop-motion movie, Charlie Kaufmann’s and Duke Johnson’s *Anomalisa* (2015) with amazing facial details and expressions was released this year by Starburns Industry and overwhelms the viewers in some scenes. Many viewers out there are attached to the quirky aspects of the stop-motion animation and “tainting” stop-motion animation by the uncanny valley phenomenon with the developing technology like transpired in 3-D animation is worrisome. This research compares facial animation in stop-motion animation and 3-D animation while focusing on the effect of the technology on the visual perception.

## PANEL 5: ANIMATIONS AND GAMES

**ILIJA BARIŠIĆ (ZAGREB)**

***Techniques and Styles of Animation in Videogames***

This paper aims to explore the influence of animation on videogames on two different levels: that of technology and of content. On the technological level, the main link between the two media is digital animation. However, videogames also employ older animation

techniques, such as rotoscoping, stop-motion animation, and claymation in particular, which, as I will show, indicates that the connections between the two media surpass pure digital coding and modeling. Furthermore, I intend to outline the convergence between the two media in historical perspective, from the technology that enabled raster and vector graphics of early video games and the first computer-animated films, to the most recent animation techniques, such as photogrammetry and motion capture. On the level of content, both major types of animation can be identified in videogames; that is representational (mimetic or figurative) and non-representational (abstract or nonfigurative). Representational animation in videogames can further be subdivided into pictogram animation, in which objects are sketched on the low level of complexity, mostly because of the technological limitations of early video-games, and pictorial animation with far more detailed imagery. Non-representational or abstract animation can be subdivided into geometrical and transformative animation. Furthermore, videogames employ most of the styles of animated films. An overview of stylistic connections between videogames and animation surpasses the scope of a single paper, given that a majority of popular animated films are converted into videogames and vice versa. Therefore, my inquiry is focused on the most prominent styles of animation in videogames and excludes those games that merely adapt animated films directly or borrow characters and mascots from franchised products. Examples will include videogames made in the style of a prominent artist (e. g. Fleischer brothers), an animation studio (e. g. Pixar), a national tradition (e. g. anime), art movement (e. g. surrealism), animated comics, etc. A brief summary of the dominant styles of animation in videogames will also show how videogames digitally simulate certain animation techniques so that they resemble the silhouette, puppet or cut-out animation.

**CHUNNING GUO** (ART SCHOOL, RENMIN  
UNIVERSITY OF CHINA, BEIJING)

**The Choice of Hetero-geneity: Generative Artistic Animation and Re-evolution of Games**

The post-historical novel *The French Lieutenant's Woman*, written by John Fowles and published in 1969, included an open ending and gave creative choices to readers. This style of enjoyment simultaneously developed in literature as well as interactive films, such as Radúz Činčera's *Kinoautomat*, whose narration relied on the votes of the audience at the cinema. These works not only showed the shifting of the roles of authorities, but they also inspired the invention of a generative system to create art works automatically. The computer was developed as a new device to automatically create artistic works and even new digital lives. In generative artistic animation artists transformed the experiments of narration structures into digital evolution. From electronic abstracts to tracing models of marine organisms, generative animation gave more freedom to discuss the issue of evolution. Generative animation provides us with an opportunity to balance the debate of creationism and evolution, which allows a new style of interpretation. Philip Galanter demonstrated four traits of generative art, one of the traits revealed the forces of animation in this world, which is a principle borrowed from the genetic system. While the genetic system in digital world is different from the real world, by interactive behaviours with audiences, these digital creatures are experiencing an adventure of re-evolution. It is a new creation which connects generative animation and games. The game Spore, created by Will Wright, could be regarded as a testament of re-evolution which was supported by the system complexity theory. Each choice of the player would greatly affect the development of their own cultivated creatures' development, and each time a new game was started, the creatures were different from the previous ones, which gave a metaphor of parallel universes.

In his book *A Legacy of Freedom*, Albert Jacquard was worried that humans couldn't stand of freely genetic choice. The choices of hetero-geneity, both from generative animation and games, reflect the global scientific gene experiments, which also raises ques-

tions related to scientific ethics, especially gene ethics, to the choice makers. Like the players of video games, humans in reality have the right to choose and to realize the effects of their choices.

**JÜRGEN HAGLER** (UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES UPPER AUSTRIA, HAGENBERG)

**JEREMIAH DIEPHUIS** (UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES UPPER AUSTRIA, HAGENBERG)

**Animating Interactive Spaces**

What used to be clearly defined boundaries separating the various types and genres of digital animation have become blurred. New varieties of animated forms have gotten established – so-called expanded animation that takes leave of the cinema's "black box" for settings such as public squares, museums and virtual spaces. These animated realms manifest themselves as projection mappings, installations, transmedia projects, interactive and reactive works, media façades and diverse hybrids blending elements of animation, computer gaming, theatre and performance. The presentation will address the subject of expanded animation in the context of gaming and playful activities. We will focus on co-located interactive environments in large display settings that allow the interaction between multiple actors. Inhabiting and modifying those spaces is granted via natural mapped interfaces that incorporate technologies such as position trackers and mobile devices. However, several design challenges in regard to animation arise when conceptualising and creating experiences within the context of co-located and interactive playful environments: the issues under consideration will be the mapping of the actors' actions, their representation within the virtual environment, as well as new forms of narration via interaction.

Based on a research project and various artistic projects for the Deep Space at Ars Electronica Centre (Linz) novel approaches of animation in interactive spaces will be discussed.

**VLADIMIR RISMONDO** (UNIVERSITY OF J. J.  
STROSSMAYER, OSIJEK)

***Concepts of Space and Animation in the Context of  
Computer Games and Virtual Reality***

This paper is based on a survey of space in context of graphic images. Three-dimensionality is – ontologically speaking – not imminent to graphic images, nor to any kind of animation arising from a graphic image. The only form of 3D space that can be applied to graphic image resides in the 3D computer graphics: 3D graphic modelling takes place in a computer simulation of 3D space that mimics the physical reality. However, although 3D computer graphics simulates basic conditions of 3D space, computer animation still can't replicate the complexity of movement in physical space. In order to succeed, computer animation has to overcome limitations resulting from the programming languages and user interface.

The paper questions a few perspectives of such an attitude. Early examples of 3D computer animation attempted bypassing limitations mentioned above: the very first 3D moving images were derived from physical models. Classic example is animation of the

fist (Catmull and Parke, 1972) considered to be the first animation of the type: real fist was divided into segments and data were consequentially inserted into a computer, creating partly successful simulation of the movement.

The most popular contemporary application of 3D computer graphics is situated in the domain of interactive video games, or, within the framework of virtual realities such as the internet domain Second Life. With increasing complexity of the computer animation (that comes from direct transmission of the movement's course and character from physical to virtual models), it is clear that the ontology of contemporary animation ends in understanding different relations between physical and virtual realities, where – so far – virtual reality simulates the complexity of the physical realm. Current lack of success leads to the following question: to what extent does it make sense to mimic the physical world in the field of virtual reality, if animation can be considered as a tool in building completely different, equally or more complex realities?

UDK: 791.65.079(497.5 PULA):791-21"2016"(049.3)

## Silvestar Miletta

### Fikcija i zbilja

Uz nacionalnu dugometražnu konkurenciju 63. pulskoga filmskoga festivala, Pula, 9-16. srpnja 2016.

Ako se među trinaest dugometražnih filmova ovogodišnjeg hrvatskog natjecateljskog programa središnjeg nacionalnog festivala može ustanoviti neko zajedničko obilježje, onda bi ga vjerojatno valjalo tražiti u problematički razgraničenja stvarnosti i mašte – tematiziranju, primjerice, načela oblikovanja različitih fikcija i njihova odnosa s izvanfilmskim svijetom. Dakako, rijetko je u kojem od desetigranih, dva dokumentarna i jednom hibridnom filmu doista riječ o manifestnom obilježju – senzibiliziranost za poslovičnu neizvjesnost toga razgraničenja uglavnom se pozadinski osjećala kao načelo gradnje karaktera, fabule ili mizanscene. Usporedno se mogla registrirati i ove godine neobično jaka moralna nota hrvatskog programa.

Zamućivanje vododjelnice između "čvrste stvarnosti" i "fantazije" snažno se pokazalo već filmom otvaranja, na počasno mjesto odabranim s obzirom na nedvojbeni potencijal ugađanja općoj publici – novim djelom Snježane Tribuson *Sve najbolje* (2016), koje po osobnom mišljenju nimalo ne zaostaje za absolutnim pobjednikom 63. Pule, *S one strane* (2016) Zrinka Ogreste. Na prvoj razini, riječ je o blagdanskoj romantičnoj komediji (s pjevanjem) kojoj nedostaje samo Hugh Grant pa da u svemu: glumi, scenariju, dosjetkama, kameri, scenografiji, kostimografiji i specijalnim efektima (posljednje troje nagrađeno je Arenama), odnosno, općenitoj producijskoj razini bude posve na razini britanskih i američkih uzda-

nica žanra. Potom, riječ je o još jednom filmu s karakterističnim redateljičinim potpisom – junakinje u njezinu stvaralaštvu u pravilu su zanesene čitateljice/gledateljice, konzumentice herc-romana ili sapunica, dobrohotne Eme Bovary/Ane Šafranek; male, tihe, nevidljive i počesto punašne junakinje koje vjeruju u romantičnu ljubav i, što je najvažnije, imaju problem s razlikovanjem vlastitih zamišljaja od suhoparne svakodnevice. Tako je i s likom slastičarke Verice koji tumači Ksenija Marinković, dok joj sa sličnim psihološkim postavkama pariraju Renata Pokupić kao opera pjevačica Brankica i Dora Fišter Toš kao bolničarka. Prizemnijim pogledom na međuljudske одноse suprotstavljene su im Jasna Bilušić i Ksenija Pajić.

Karakterizacija je tek jedna od naznaka povezivanja visokog i niskog u stvaralaštvu Snježane Tribuson: opere i Narodnog radija, žohara i finih keksa, šarenila kičastog božićnog interijera i bolničkih hodnika, galantnog udvaranja i domaćeg piva. Kako ovaj pametni žanrovska film pored blagdanskog zapjevavanja i slatko-kisele romantike u pravoj postmodernoj maniri nudi i registre za drukčiju gledanja, prigovor mu se može uputiti tek u smjeru okostalosti poetike, koja se od *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998) odmakla isključivo u producionskoj izdašnosti (naročito u smislenim specijalnim efektima kukaca i "rendgenskih pogleda") i stupnju motivske zaokruženosti. No kada je riječ o ovom tipu filma, pretjerano inventivni



Prizor iz filma  
*Sve najbolje*  
(2016) Snježane  
Tribuson

impulsi često se znaju pokazati promašenima, a *Sve najbolje* i ovako svakome nudi ponešto u širokom rasponu od romantične komedije preko razblažene ozbiljnosti pitanja kao što su status istospolne ljubavi, obiteljski odnosi, nevjera itd, pa do posezanja za kodovima raznorodnih fikcija (iako je u pozadini *Don Giovanni*, film je bliži operetno-vodviljskom šarenilu, negoli preuzvišenosti glazbene drame) koji protagonisti zbutuju neodrživošću pri transferu u "stvarni" život. Odluka da se hrvatska premijera (svjetska je već održana na Cipru) blagdanskog filma održi usred ljeta u Puli pokazuje kako takve kalkulacije i nisu uvijek samorazumljive – ova se, usprkos možebitnim očekivanjima, pokazala odličnom jer je film popratila puna Arena koja ga je, k tome, i visoko ocijenila.

Kako je u nas vrlo popularan žanr komedije itekako zahtjevan te stoga i tradicionalno bogat potpunim promašajima, kvaliteta *Sve najbolje* to je vidljivija na pozadini drugih u Puli viđenih "komičnih" pokušaja. Tragično propuštenom prilikom tako se mora smatrati *Narodni heroj Ljiljan Vidić* (Ivan-Goran Vitez, 2016), potencijalno izrazito ljekovito poigravanje ikonografijom, simbolikom i metajezikom

domaćeg ustaško-partizansko-četničkog kompleksa koje se prometnulo u takav dramaturški kaos neduhovitih vinjeta, loših songova i besmislenih situacija da se u poredbi dno opusa braće Farrelly (zahodski humor, naime, ni ovde nije zaobiđen) pričinja dostoјnim Georgeom Carlina. Čak i ako ga se odluči smatrati isključivo populističkim filmom, *Ljiljan Vidić* rastužujuće je plitak te ne koristi ni djelić prebogate riznice općepoznatih povijesnih ličnosti, situacija i replika, pa se i ona temeljna očekivanja poput "da vidimo kako su napravili Hitlera" ili "kako će se sada narugati Titu" promeću u razočaranja. Svijetlim točkama mogu se smatrati jedino vizualni efekti koji nas, uz obilatu upotrebu keyinga, uspješno prebacuju u ruho prošle epohe (što na svojoj razini čini i nagradena maska) te, donekle, nastup Dražena Čučeka u ulozi Pavelića. Za uspješan film smješten u povijesno razdoblje, bez obzira na žanr i stupanj namjeravanog preoblikovanja, nužno poznavanje konteksta stječe se ipak čitanjem literature i izvora, a ne posredovanjem suvremenih medija. Vidićeva razina to je tužnija pri spomenu na redateljev instinkt za satiru iskazan 2010. više no solidnom *Šumom summarum*. Iako je



Prizor iz filma  
*Ministarstvo  
ljubavi*  
(2016) Pave  
Marinkovića

čak i ovakvo miješanje potrošačkog društva spektakla s mnogima još uvijek sakrosanktnim periodom domaće prošlosti moguće blagotorno, a prilježe i uz naznačenu proizvoljnu konstrukciju intertekstualne komunikacije filma ovogodišnje Pule, ostaje temeljiti žal barem za boljim scenarijem na ove teme.

Uz nedovoljno poznавање materije из које bi se crpila zbivanja ili karakteri što se izvrću ruglu, друга је честа опасност комедије (и не само ње) neodoljivi зов pouke. Мoralна интонација проžела је или makar zaključила овећи број овдје обухваћених радова, но тек је у једном slučaju кориштена на filmski потицанија начин. Najizrazitiji primjer moralке било је *Ministarstvo ljubavi* (2016) Pave Marinkovića. Film је то добре premise за комедију (државни službenici у лову на "vesele udovice" branitelja), али лишен успјелих комичних scena, па га је bolje smatrati parabolom о suvremenom hrvatskom društву с jasnim zaključkom – тko god radi u državnoj službi спušta se na najniže grane; skuplja skalpove tuđih obitelji kako bi prehranio svoju. Razvidan покушај društvenе критике завијен у formalne odrednice lakog filma krcatog stereotipima (које се комедији

не zamjera, али poučnoj prići да) међutim је uglavnom forsiran и nepotreban. Hrvatska kinematografija има razmjerno bogatu povijest moralnih završetaka комедија које се njima, pogrešно се сматра, промећу у tragikomedije, али овaj технички кorektan, no nенадahnut, besmisлено razvučen (103 minute), no добро ambijentiran i u konačnici posve mlak film не razgaljuje ni u jednom trenutku на način како то чине Brešan, Hribar, Vorkapić, Daniel Marušić i други који су се okušали у zavičajnoj комици. Povremeno simpatični, Marinkovićevi junaci prečesto се moraju nositi с домаћем гледателју prepoznatljivim drvenim dijalozима, jer film обилује nepotrebним verbalним elaboracijama. Njегови су најбољи dijelovi, наиме, на прсте једне рuke izbrojivi покушаји визуалних igrarija, попут kolone crvenih Škoda i, ponajprije, scene u seoskom disku на подлоzi пјесме *Potraži me u predgrađu*. Scena izrazitoga vizuалнога потенцијала најчешће се и сама prometnula u prodiку мještanina што се одвија pred tupavim izrazom protagonista Kreše. Film također, ponovno u складу с moralnim imperativom, povremeno успјева u stvaranju iznimnog osjećaja neugode – u tom је smislu

SILVESTAR  
MILETA: FIKCIJA  
I ZBILJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

pravi anti-*feel good* doživljaj i to je jedina moguća točka u kojoj on, kako bi želio redatelj, postaje filmom o odnosima i emocijama.<sup>1</sup>

I film *Lazar* (2015) Svetozara Ristovskog, manjinska koprodukcija nagrađena Nagradom publike, bez sumnje zbog nastupa pulskog glumca Vedrana Živolića u glavnoj ulozi,<sup>2</sup> svojim patetično promakedonskim završetkom (u kojem junak odustaje od emigracije jer se odbija prigodno akulturirati u bugarski nacionalni korpus za potrebe vize) prelazi ne samo u moralku, već i u domoljubnu papazjaniju. Dekoncentrirano praćenje sporednih likova nije ovdje opravdano primjesama film noira s klasičnom središnjom osi kriminalističke fabule u kojoj sposobni i naglašeno plahi junak zbog ljubavi traži izlaz iz protuzakonita posla. Istovremeno, *Lazar* je i film o svojevrsnom sazrijevanju – junak bi se trebao odmaknuti od obitelji koju pomaže prehraniti i surogat oca / mafijaškog kuma (solidni Goran Navojec) te postati zreo muškarac koji počinje nov život s djevojkom i čak razmišlja o fakultetu. Kao što već predobro znamo, čežnje takvih junaka rijetko se ostvaruju. Pohvalnim se može smatrati smještanje fabule usred aktualne izbjegličke krize i šverca ljudima (također podatnog za moraliziranje), a ima tu i nekoliko suptilno režiranih scena vožnje koje privlače nespektaku-

larnom napetošću pomalo nalik Vožnji (*Drive*, 2011) Nicolasa Windinga Refna, ali u konačnici je riječ o polovično izvedenom žanrovskom djelu koje se želeći zaorati dublje u socijalni prikaz makedonskog pograničja prometnulo u davoriju. Da dio makedonske produkcije očito još uvijek gaji neke nacionalne komplekse koji su morili hrvatski film devedesetih, pokazuje i *Oslobodenje Skoplja* (2016), gotovo pa obiteljski projekt Šerbedžija prikazan izvan konkurenциje – povjesna obiteljska drama i nekovrsni spektakl s puno buke i bijesa te uobičajenom plejadom koju čine herojski otac, kljasti redikul, teško ranjeni starac, domaća priležnica okupatora (koja, hajde, ipak izbjegava linč) i rafinirani nacisti, koji, dakako,<sup>3</sup> nisu isključivo crni jer potpuno crni mogu biti samo tradicionalni neprijatelji/susjedi, naravno, karikaturalni Bugari. *Oslobodenje Skoplja*, povrh navedenog, nalik je *Lazaru* i u postojanom usredištenju makedonskog identiteta u pjesmi i hrانjenju, primjerenijem turističkoj propagandi negoli umjetničkom filmu.

U *Trampolinu* (2016) Katarine Zrinke Matijević Lana Barić živčana je zaposlena mater koja poslovično fizički kažnjava sedmogodišnju kćer Linu, pa ona privremeno bježi u jednakno nasilnu situaciju svoje novostečene tinejdžerske prijateljice. Nasilje u obitelji po-

**1** Izvan konkurenčije zbog koproducentova sukoba interesa prikazana je i komedija *Život je truba*. Taj tobožnji *Tko pjeva zlo ne misli* za novo doba pati od grotesknog preglumljavanja Bojana Navojca, potisnute događajnosti (da ne kažemo – slabašne dramaturgije), a potreba za pretjerivanjem proteže se i na pokušaj kritike zagrebačkog mentaliteta – premda nesumnjivo ima nešto “istine” u sceni svadbe i obiteljskim makinacijama kojima se nastoji sačuvati obraz, kao i u zahvaćenim generacijskim i statusnim razlikama, daleko je to od istovremeno podsmješljivog, kritičkog i toplog pogleda jednog Golika ili Radića. Uvjerljivo najboljim dijelom filma tako ostaje nastup Zlatka Viteza, u potpunosti

pogođenog malograđanskog patrijarha za kojega je šteta da i tijekom karijere nije više glumio (u po drugima pažljivo odabranim ulogama), a manje rezirao.

**2** Na drugom mjestu završila je lažno-dokumentarna komedija *Houston, imamo problem!* (2016) Žige Virca koja je, pored moguće prispopodobivog jugonostalgičarskog potencijala zbog bogate arhive, lokalnoj publici podilazila i utemeljenjem premise u liku i djelu raketnog inženjera Hermana Potočnika Noordunga.

**3** Česta upotreba ove i sličnih čestica u tekstu nije slučajna i korelira s ukupnom “inovativnošću” prikazanih filmova.



Vrapci  
(Prestir, Rúnar  
Rúnarsson,  
2015)

kazat će se, dakako, hereditarnim – transgeneracijsko prenošenje nasilja možda je kao pretpostavka otvoreno polemici, svakako je već mnogo puta viđeno, ali je scenariistički nedvojbeno dosljedno provedeno. Simpatični *on and off* ujak (svjetski putnik) Frane Mašković, koji sestru prijavljuje policiji zbog obiteljskog nasilja tako se u jednoj od boljih scena filma obraćunava i s vlastitom majkom koja, ponavljajući postupak nad vlastitom djecom, puderom prekriva Linine rane i tako čuva obraz pred susjedstvom. „Što će ljudi reći“ pokazuje se tako stavom u osnovi prikrivanja svakog obiteljskog nasilja koje se manifestira kao slijed događaja u kojem je sve na časak lijepo, samo da bi opet postalo ružno, što je svakako plauzibilna dinamika. Nedvojbeno važna tema nakon gledanja filma čini se ipak primjerenijom kraćim formama – riječ je o tri isprepletene obiteljske situacije od kojih je treća s trudnom socijalnom radnicom / odgojiteljicom, koja promatra dijete-žrtvu kao sliku vlastite budućnosti, pa se čas raznježuje, čas odlučuje za pobačaj, najmanje uvjerljiva. Uz časnu iznimku Franke Mikolaci i Tene Nemet Brankov, gluma je uglavnom ekstatično-histerična, obrada ne suviše suptilna, pa iako je trio obiteljskih situacija dobro režiran, vrijednost filma ostaje prije svega didaktič-

na. *Trampolin* se zaključuje sugestijom sretnog kraja, problematizira suvremene, samohrane ili u konzervativnom smislu “nepotpune” obitelji, daje i nešto poetičnih kadrova (trk protagonistice u haljinici, skakanje na trampolinu), ali je u konačnici tek korektan u obradi rijetke teme domaćeg filma.

Najbolji film izražene moralne note, kao i *Trampolin* zainteresiran za status mlađih ljudi u uvjetima rastakanja tradicionalne obitelji, islandsko-hrvatski su *Vrapci* (Prestir, Rúnar Rúnarsson, 2015), u osnovi ekonomsko-socijalno-pejsažni *coming of age* s anđeoskim protagonistom Arijem koji žrtvom iskupljuje dekadentno društvo uništeno gospodarskom križom. Unutar funkcionalne pozadine islandske ekonomske depresije odvija se fino tkanje socijalne freske koju čine alkoholizirani maskulini otac (ruiniran raspadom braka) i njegovo društvo, ubrzo pokojna baka s pletivom kao točka utjehe, radnici iz tvornice za preradu ribe, plemenki sabijena omladina i neprilagođeni junak-povratnik – svi redom naslikani pred impresivnim vulkanskim vrhovima, skrivenima u magli ili natopljenima kišom. Božanski glas krhkog dečkića odzvanja tako nad otokom koji se umjesto hit turističke destinacije otkriva kao zlokobno mjesto koje proizvodi i potresno

SILVESTAR  
MILETA: FIKCIJA  
I ZBILJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

finale drogiranja i silovanja mladeži. Ponovno očekivano za ovakav tip filma, junak se neprestano kreće emocionalnom sinusoidom – čas bivajući pohvaljen za pjevanje, čas tugujući za bakom, čas se približavajući, čas se udaljavajući od oca i prijateljice iz djetinjstva. Klasičan je to tinejdžerski vrtlog u kojem se nađe vremena i za tugaljivo prisjećanje na sretnije dane te potrebu za nemogućim bijegom (Arija je majka ekspedirala problematičnom ocu na Island kako bi se mogla baviti istraživanjima u Africi). Kao ni svaki bolji film o odrastanju, ni ovaj ne bježi od spolnog sazrijevanja i eksperimentiranja s drogama, ali ono što bi u nekom drugom *coming of age* bila lijepa gesta gospođe koja razdjevičuje protagonista ili bezbržno kušanje opijata, ovdje se, naročito u svjetlu finala, otvara kao kompleks seksualnog (i drugog) iskoristišavanja podmlatka za vlastiti užitak i liječenje frustracija. Brutalan kraj, koji na primjeren način zaokružuje društvenu sliku, priprema se kroz cijeli film pa se može reći da su *Vrapci* vrlo uspjela varijacija filma o sazrijevanju, iskorištena za punu društvenu kritiku unutar umjetničkog djela, a ne tek prikaz odrastanja s elementima "stvarnosti". Milozvučnim falsetom i požrtvovnom zaključnom gestom ljubavi lišenom ljubomore, junak naposljetku iskupljuje društvo, ali i odrasta, prihvaćajući na sebe emocionalnu odgovornost, što ga ujedno i nanovo zblžava s očinskom figurom.

Režijski prvijenac i glumački *business as usual* Mirjane Karanović, još jedna manjinska hrvatska koprodukcija *Dobra žena* (2016), očekivano se gradi na njezinoj izražajnosti posredovanoj nizom bližih planova i gotovo neprekidnom prisutnošću u kadru. Priča je to o Mileni, ženi u pedesetim godinama koja snažno podupire patrijarhalni heteronormativni poredak sve dok, kako je metaforički iskazano u filmu, crkva ne počne prokišnjavati. U idiličnom obiteljskom životu susjedstva pojavljuju se pukotine potaknute otkrićem ratnih zločina muških članova zajednice, a junakinja k tome saznaće da boluje od raka grudi. Milena drži do

sebe, obitelji i kuće; njezini su poslovi tradicionalne sfere doma, susjedstva i vjere (crkva, groblje), spremna je trptjeti muževu narav i nezadovoljstvo seksualnim životom, čak i kada je suprug praktički siluje nakon otkrića da se mora podvrći mastektomiji (riječ je o jednoj od najpotresnijih neeksplicitnih scena seksa u posljednje vrijeme koju stravičnom čini tek Milenin plač). Kći joj je mirovna aktivistica, što razumljivo ljuti oca, uspješnog poslovnog čovjeka koji skriva mračnu tajnu (bio je priпадnik zločinačke paravojne postrojbe nalik Škorpionima) i oko sebe okuplja prijatelje s kojima je dijelio jedinicu – jedan od njih sklon je alkoholu i stoga najizgledniji kandidat za odavanje tajne. Dinamika susjedstva u kojem svaki muškarac baštini istu traumu počinjenih zločina, a žene nastoje prikriti njihove mane (alkoholizam, nevjeru, nasilje...) oslanjajući se na uvjerenje "sve će se već nekako riješiti", izvedena je režijski besprijeckorno. No osnovnu dramu filma čine Milenine svjetonazorske korekcije na koje biva prisiljena po otkriću stare videokasete koja zločin iz pozadinskog bубnjanja prošlosti naglo seli u svakodnevnicu – zanimljivost je tu u efektu obiteljskog filmskog zapisa koji daleko nadmašuje tihi žamor televizijskih emisija o procesuiranju zločinaca u Mileninu domu. Tako se iz perpetuiranja tradicionalne obitelji Milena mora naglo prebaciti u prilagođavanje novim uvjetima i naposljetku pretpostaviti općeljudske vrijednosti privatnima, "raspravljajući" putem prije svega sa samom sobom. Snagu za predaju videokasete pronaći će u vjeri, i to ponovno vrlo osobno – jer njezina gesta proizlazi prije iz vlastite interpretacije, negoli iz doslovнog slijedenja riječi svećenika. Pukotine se, dakle, iako vidljive na cjelokupnoj društvenoj slici i Mileninu tijelu, pojavljuju najznačajnije na njezinu *Weltanschauungu* koji, ispostavlja se, temelji na fikciji o dobrim, poštenim i radnim muškarcima te snazi obitelji koja pobjeđuje sve nedače. Karanović je fabulu *Dobre žene* smjestila unutar značajne teme i ispripovijede



Puni udar (*Full Contact*, David Verbeek, 2015)

dala preciznom manirom knjiških klasika, što naravno rezultira i time da se film s formalne strane ničim posebno ne ističe.

*Puni udar* (*Full Contact*, David Verbeek, 2015) na prvi je pogled još jedan u nizu recen-tno popularnih filmova o dronovima (usp. primjerice nedavni *Pogled s neba / Eye in the Sky*, Gavin Hood, 2015 / s Helen Mirren), od kojih se razlikuje poetičnjim tretmanom zainteresiranim za psihološke efekte i alegorijske projekcije unutrašnjosti operatera bespilotnih letjelica, no riječ je o tek prvoj od tri međusobno istim glumcem labavo povezane priče potpuno različite tematike koje sačinjavaju film izrazitije modernističke provenijencije, od klasičnog fabularnog stila taman toliko udaljenog da ga se komotno može krstiti omiljenom odrednicom *art*. Prvi je dio u dobroj mjeri očekivan – operater drona gaji neke moralne dvojbe na uobičajenoj liniji “ubijanje je postalo videoigrom”, vjerojatno pati od nekog tipa PTSP-a, iako je prividno postojan, a pokazuje se i kao nesposoban za ostvarivanje trajnijeg emotivnog odnosa. U skladu je s njegovom pretpostavljenom distanciranošću od posla koji obavlja i hladno-objektivno kadriranje, a takav je valjda, koliko god dvojben, i učinak na njegovu seksu-

alnost (junak tvrdi da je impotentan, međutim, uredno prakticira seksualne odnose). Operater mora, dakako, isključiti emocije nakon što je zbog pogreške drugih pobjio školarce, pa “pre-staje postojati” na najmanje dvije razine – bio je nestvaran već kao tisućama kilometara udaljeni izvršitelj naloga, a sada se još i rasipa kao ličnost. Metafora je očigledna u rečenici njegove nesuđene djevojke – “ti ustvari ne postojiš” – inače lika koji se sa psom iz druge i drugom djevojkom iz treće priče spaja u neki sveukupni sidrišni, utješno-mazni entitet velikih očiju s kojim protagonist jedino može ostvariti kavku-takvu komunikaciju. Očekivana poanta prve priče po kojoj pomišljamo na rasap stvarnosti uslijed novog tipa ratovanja nekog će, nema sumnje, podsjetiti na Baudrillarda i time smo rekli “dosta i previše”.

Druga priča odvija se na goloj kamenoj obali uz ocean gdje junak u droncima nastoji opstatiti, više duhovno negoli fizički, jer očito nema prevelikih problema s tjelesnim održavanjem (iako je blijede puti ne izgara na suncu, pa je valjda riječ o alegoriji). Radi se vjerojatno o poetično-artističkom prikazu nutrine bogatom simbolikom – pored psa tu su i košarkaške lopte u kavezu (ubijena djeca?), rakovi i tako

SILVESTAR  
MILETA: FIKCIJA  
IZBILJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Trema  
(*Interruption*,  
Yorgos Zois,  
2015)

dalje. Na koncu junak u ovoj viziji ubija neke Arape pa se može zaključiti da je njegova nutrina nalik pustoj zemlji po kojoj se kreće vičan isključivo ubijanju.

Treća priča prati junaka zaposlenog na francuskom aerodromu, u slobodno vrijeme posvećenog borilačkim sportovima (pa tako naslov filma ne aludira samo na pogodak projektila, već i na konkretnu skupinu sportova). U osnovi, riječ je o dvije potpuno odvojene i krajnje usporene priče povezane istim glumcem, središnjom alegorijom i neopravdano dugim kadrovima koji ne ostvaruju nikakvu funkciju, premda simbolička gustoća ostavlja mesta barem obaveznim psihanalitičkim čitanjima.

Drugi art film kojega zaokupljenost granicama zbilje i fikcije čini jasnu, u ovom slučaju čak i manifestnu osnovu jest manjinska koprodukcija *Trema* (*Interruption*, 2015) Yorgosa Zoisa. Avangardnu (u širem smislu) postavu Eshilove organske trilogije *Orestija* neprimjetno zaposjedaju teroristi koji se umiješaju među glumce i publiku, dok njihov vođa preuzima režiju "u stvarnom vremenu". Teroristička "trupa" provodi time "adaptaciju adaptacije", no publika nastavlja vidjeti samo "adaptaciju". Režiser-terorist primjenjuje dakako svu silu

metateatarskih postupaka – dovodi publiku na pozornicu, anketira je, raspravlja s njom i daje joj na izbor moguće završetke, priređuje joj banket u predvorju... Film polaganim tempom ostavlja prostora razmišljanju o kazalištu i mehanizmima pasivnog prihvaćanja kodova umjetnosti – premda je uspijeva dinamizirati do razine sudjelovanja, redatelj u publike ne osvještava činjenicu kako se radi o ukradenoj predstavi (iznimka je jedna majka koja više intuitivno shvaća da nešto nije u redu te moli dozvolu za napuštanje zgrade). Za razliku od "stvarnog" predloška, terorističkog napada na moskovsko kazalište, u *Tremi* se ne radi samo o privremenoj zabuni gledatelja, već teroristička skupina doista postaje kazališnom trupom s ciljem izvođenja predstave do (i nakon) katarze. Više eksperimentalna nego igrana, više kazališna negoli doista filmska (metaleptična komponenta skakutanja po arbitarnim linijama mimeza / dijegeza filmski se donekle produbljuje tek upućivanjem na nadzorne kamere i hodnike kazališne zgrade), *Trema* je vjerojatno najzahtjevniji rad prikazan na 63. Puli.

Dokumentarni filmovi u glavnom pulskom programu pojavljuju se od 2014. kao pokazatelj prepoznavanja svjetskih festivalskih trendova, priznanja visokog statusa roda u

Hrvatskoj i premošćivanja mršavih godina igranog filma. O stvarnoj ravnopravnosti s igranim djelima u konkurenciji nešto, međutim, govori i podatak da su *Pomutnje* (2016) Lane Kosovac, jedina svjetska premijera nacionalnog programa, i *Generacija '68* (2016) Nenada Puhovskog zajedno zabilježili tek jednu nagradu – za glazbu Rundek Cargo Tria. *Pomutnje* su izvorno studentski (meta)film o kazališnoj i filmskoj produkciji s mlađim junacima koji tek spoznaju njezine zamke i mentorima koji im pritom što pomažu, što odmažu. Kosovac nastoji prikazati necenzuirane emocije protagonista, pa iako propušta snimiti neke važne trenutke rada na predstavi, uspijeva naznačiti karaktere i nevolje, uključujući i one vlastite filmske ekipne. Tehnički krajnje neambiciozno, djelo privlači uvidom u problematiku manje poznatu široj javnosti, koju mogu šarmirati i mlađi ljudi u izgaranju za svoj projekt, kao i uvijek razgolicujući "pogledi iza scene", u ovom slučaju i iza kamere. Kosovac se ipak značajno odmaknula od uobičajenog *making of-a* i od *Pomutnji* napravila film o kazalištu i filmu u Hrvatskoj, prije negoli o konkretnoj predstavi.

*Generacija '68* ističe se pak oksimoronskim, demistifikacijsko-mistifikacijskim odnosom prema događajima i ljudima koje opisuje. U njoj se razobličuju mitovi o studentskim gibanjima iz naslovne godine, ali se naraštaj koji ih je pokretao nastoji osmisiliti u skladu s naknadnom pameću (skrivenom iza egide autorskog dokumentarca) udobne kulturničke egzistencije. Glas komentara pridaje poosobljenim arhivskim snimkama nadsvodajuću interpretaciju, premda u filmu postoje i pokušaji balansiranog mišljenja otjelovljeni u nizu nehajno snimljenih intervjuja. Usprkos svojim, više formalnim negoli intelektualnim nedostacima, film je dobar prilog opisu nedvojbeno utjecajne generacije humanista i umjetnika koje, namjerno ili ne, prikazuje kao duboko dirnute vlastitom sudbinom, te premda pokušava kontrolirati iskaz, bira tako i na kolektivnoj i na osobnoj razini u dobroj mjeri "istinu".

Osim dokumentarnih filmova, u nacionalnoj je konkurenciji svoje mjesto pronašao i jedan lažni dokumentarac – *Houston, imamo problem!*, koji bi za gledatelje s područja bivše Jugoslavije bilo bolje odrediti kao arhivsku komediju s elementima nepotrebnog podvlačeњa elementarne "lažnosti" filma od strane poznatog "Elvisa kulturne teorije" Slavoja Žižeka. Bogata (premda znalcima uglavnom poznata) arhiva i svjedočenja glumaca snimljena u maniri televizijskog dokumentarca iskorišteni su za oblikovanje, slabije upućenima u jugoslavenske prilike dobrano plauzibilne, teorije zavjere o ovdašnjem svemirskom programu. Iako su pažljivom oku i uhu vidljive i čujne preinake na izvornom materijalu, primjerice naličjeno ime rakete Triglav ili umetanje riječi "Yugoslav" u zvučni zapis Nixonova briefinga, uvjerljivi glumci u ulogama ostarijelog inženjera i mlađog znanstvenika, dobro monitorana arhiva i nekoliko spektakularno duhovitih interpretacija događaja (primjerice prodaje Yuga SAD-u) čine od filma zabavnu cjelinu od koje je, vis-à-vis drugih (zlo)upotreba povijesti na ovogodišnjoj Puli, bezobrazno tražiti išta više do malo vjerojatnog izbacivanja Žižekovih traktata u DVD/Bluray distribuciji. Ova svojevrsna filmsko-historiografska metafikcija te istodobna parodija "klasičnog" dokumentarca može potaći i na razmišljanje o etičkoj problematici dokumentaristike i filma općenito, no najbolje ju je ostaviti u okvirima jednokratne razonode.

Za dobitnika sedam Zlatnih arena (uključujući najbolji film) i Oktavijana, film *S one strane*, potpisnik ovog teksta poželio bi da predstavlja čisti projekcija godišnje produkcije jedne uređene i cijenjene, male europske kinematografije, a ne njezin neosporivi vrhunac. Kao i prošlogodišnji *Zvizdan* Dalibora Matanića, to je film odmaknut od u nas postojano prisutne ratne tematike utoliko što nastaje kao njezina već nešto udaljena, iako i dalje temeljito zavisna refleksija, dobrano međutim prožeta posttranzicijskom svakodnevicom. Iako traži

SILVESTAR  
MILETA: FIKCIJA  
IZBILJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

određenu dozu voljnog potisnuća nevjericu u svojem temeljnom, podosta novelističkom obratu, film koji počiva na bližim planovima izvanredne glumice, promišljenoj mizansceni i kretnjama kamere te kompaktnoj režiji nužnoj za uspjelo pripovijedanje priče koja kulminira "bacanjem novoga svjetla na sve viđeno", podjednako je smislen u gradnji karaktera, odnosa i iščekivanja te stvaranju viška mogućih značenja u dobro komponiranom kadru, obilno naseljenom različitim preprekama "jasnom" pogledu koje, dakako, nešto govore o likovima i sredini. Ksenija Marinković, prva dama ovogodišnje Pule, izvrsna je u prikazu žene koja svim snagama na okupu drži vlastiti poluživot, da bi nakon nekoliko telefonskih poziva počela ponovno zadobivati emocionalni i tjelesni identitet. Kontinuitet s Ogestinim opusom vidljiv je u motivu "preplitanja života" u sumornom urbanom miljeu, intimnoj priči na pozadini šire političko-socijalne problematike te opisanom tretmanu slike. *S one strane* je, dakle, zasluženi slavodobitnik, kao što bi to bio i *Sve najbolje Snježane Tribuson* – oba su filma na jednak način uredna i dobro režirana, svaki u svojem tipu i redateljskoj poetici, i niti jedan se ne ističe iznad gornjeg europskog prosjeka koji je u nas, očito, barem za proteklo polugodište, i krajnji stvaralački doseg.

Naposljeku, valja se u svjetlu 63. izdanja zapitati i što je fikcija, a što zbilja samog Pula Film Festivala. Činjenica je da je ova Pula bila osiromašena utoliko što su festival zaobišla neka važna, afirmirana ili nadolazeća redateljska imena, prije svih Hana Jušić o čijem se neviđenom filmu mnogo govorilo te na čiji su račun oni rijetki koji su ga vidjeli sipali samo hvalospjeve. Producentsko kalkuliranje između prilike za premijeru na većem europskom festivalu i otvaranja u Puli nesumnjivo će se nastaviti i sljedećih godina te, štoviše, sve više naginjati prvenstvu međunarodne vidljivosti. Teško je vjerovati da bi se u današnjim uvjetima hibridne, državno dotirane, ali ipak na svoj način i privatno-producentske kinematografije

takvo što moglo izbjegći organizacijskom diplomacijom ili prisilnim aktima. Linija manjeg otpora prema što prestižnijem rezultatu u naravi je svakog producenta, a Pula je, to nam mora biti jasno, prestižna isključivo u hrvatskim okvirima, premda sve češće koprodukcije (ove ih je godine bilo 6 manjinskih, uz još 3 većinske – dakle više od pola programa) u nju dovode i funkcionalne, a ne samo počasne strane goste te premda se treba nakloniti naporima organizatora u smjeru regionalne suradnje – ove godine takav je naklon zaslužilo potpisivanje sporazuma o stvaranju arhivske zbirke s Jugoslovenskom kinotekom.

Nekorigirane nostalgiye za vremenima jugoslavenske kinematografije temeljene na toplim sjećanjima, s druge strane, nemaju previše smisla – takva, općejugoslavenska Pula s Titom i Brionima nedvojbeno je danas fikcija – kinematografije s kojom je Pula nastala i rasla više nema. Na današnjoj festivalskoj sceni, uz iznimku divova (Cannes, Berlin, Venecija, itd), dugotrajno i kvalitetno opstati mogu samo oni festivali koji se pristaju iz godine u godinu prilagođavati zahtjevima tržišta, podjednako festivalskoj publici i filmskim profesionalcima (među kojima, budimo iskreni, kritičari svakako nisu prvi u redu), ili oni mali festivali koji se u cijelosti temelje na šarmu i tzv. intimnoj atmosferi. Pravo na pasivnost temeljenu na "poštivanju tradicije" hrvatski festivali, ukoliko streme k relevantnosti, ne mogu imati, a miješanje dvaju navedenih koncepata također je u pravilu teško ostvarivo. Nadalje, kada je riječ o međunarodnom programu, da odmah i s time raskrstimo, iz današnje se perspektive nemogućim čini pretvaranje Pule u relevantni europski festival na kojem bi se i strani prestižni filmovi doista natjecali, a ne samo prigodno pokazivali.

Treba li nam nacionalni festival dugometražnog filma i treba li on biti u Puli, na mjestu koje pamti vremena veće kinematografije? Iz kritičarske perspektive, nacionalni je festival informativan, pregledan i praktičan jer na jed-

nom mjestu nudi uvid u (više ili manje okljaštrenu) godišnju proizvodnju, a čini se kako ne šteti ni drugim dionicima filmske scene koji se tu promoviraju, susreću, dogovaraju i međusobno vrednuju, kao ni gledateljima koji Pulu čine i dalje uvjerljivo najposjećenijim hrvatskim festivalom. Pula posjeduje tradiciju i šarm kojega stvara lokalna zajednica neupitno posvećena festivalu. Vodstvo festivala svjesno je da se nacionalna smotra poput Pule hipotetski može odvijati u bilo kojem hrvatskom gradu i da, ne daj Bože, Pula Film Festivala može i nestati, kao što će vrlo moguće, barem na godinu dana, nestati nacionalne smotre drugih filmskih vrsta – Dana hrvatskog filma. Tko god radi o glavi ovakvih smotri mora biti svjestan da one iziskuju počesto neadekvatno kompenziran trud, vrijeme i znanje velikog broja ljudi, da se od njih može i odustati te da je danas, puno lakše negoli u vrijeme visokog državničkog pokroviteljstva, moguće zamisliti njihovo nestajanje. Sve nas to, dakle, vraća retoričkom pitanju je li bolje imati svehrvatske festivale kojima se uvijek nešto može prigovoriti, ili ih uopće nemati.

S druge strane, oni koji festivale "proizvode" povremeno bi se morali podsjetiti na značaj filmskih programa koji im se nalaze u središtu i koji, još uvijek, nadmašuju značaj terevenki i popratnih događanja. Dakako, Pula je tradicionalno i pokušaj glamura hrvatskog filma i njegovo odmaralište i posljednja radna stanica prije raspusta. Sve to ona može i ostati ako, kako god zna, zadrži jezgru – a to su novi hrvatski dugometražniigrani filmovi. Sve ostalo, kratki, dokumentarni i eksperimentalni

film, svečane večere, promocije i plesnjaci prateća su infrastruktura, uvijek dobrodošla (moguće i nužna), ali ne i središnji smisao. Tu bi, recimo, doista vrijedilo inzistirati na tradiciji, iz jednostavnog razloga što druge vrste i rodovi imaju svoje specijalizirane festivale. Veliko je, međutim, pitanje može li Pula zadržati *ius primae noctis* s novim hrvatskim dugometražnim igranim filmovima u uvjetima dominantno producentske kinematografije kojoj strukovno-državne jasle ne želete "kresati europska kriila". Producen tu odlučuje hoće li se kockati na Veneciji ili Berlinu i nema nikakve sumnje da je svjetska premijera stranim selektorima važan, ako već ne i nužni uvjet prijave. U pretpostavljanju Cannesa Puli, vjerujem, nikakvi međuljudski odnosi ili članci ugovora neće pomoći, niti je vjerojatno da će se komisije sastavljene od filmskih djelatnika ubrzo složiti oko obaveze "domaće svjetske premijere". Ideja o državnoj kinematografiji koja nalaže domaću premijeru također je, čini mi se, u sferi fikcije, nažlost, najbolje opisive nogometnom paralelom: baš kao što danas nikome ne pada na pamet hrvatskog igrača držati u zemlji do 28. godine, tako je teško inzistirati i na domaćoj svjetskoj premijeri hrvatskog filma. Sviđalo nam se to ili ne, zanemarivanje te suhe realnosti (omogućene, naravno, ponovljivom praksom koja svake godine postaje sve vidljivijom) vodi u beznadnu čežnju za "boljom prošlošću".

Kako će u takvim uvjetima Pula Film Festival nastaviti pravdati vlastiti smisao, pitanje je na koje bi odgovor iz godine u godinu trebala tražiti cjelokupna hrvatska kinematografija.

SILVESTAR  
MILETA: FIKCIJA  
IZBILJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

## 63. pulski filmski festival, 2016.

### FILMOGRAFIJA HRVATSKOG PROGRAMA

#### HRVATSKI FILM

1. *Generacija '68*, Nenad Puhovski, 2016, dokumentarni, 85 minuta
2. *Ministarstvo ljubavi*, Pavo Marinković, 2016, drama/komedija, 103 minute
3. *Narodni heroj Ljiljan Vidić*, Ivan-Goran Vitez, 2016, komedija, 110 minuta
4. *Pomutnje*, Lana Kosovac, 2016, dokumentarni, 70 minuta
5. *S one strane*, Zrinko Ogresta, 2016, drama, 85 minuta
6. *Sve najbolje*, Snježana Tribuson, 2016, komedija, 102 minute
7. *Trampolin*, Katarina Zrinka Matijević, 2016, drama, 82 minute
8. *Modri kavez*, Bruna Bajić, 2015, dokumentarni, 95 minuta (izvan konkurencije)
9. *Život je truba*, Antonio Nujić, 2015, komedija, 92 minute (izvan konkurencije)

#### MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. *Dobra žena*, Mirjana Karanović, Srbija/Bosna i Hercegovina/Hrvatska, 2016, drama, 94 minute
2. *Houston, imamo problem!*, Žiga Virc, Slovenija/Hrvatska/Njemačka/Ceška/Katar, 2016, igrano-dokumentarni, 88 minuta
3. *Lazar*, Svetozar Ristovski, Makedonija/Hrvatska/Bugarska/Francuska, 2015, drama, 100 minuta
4. *Puni udar*, David Verbeek, Nizozemska/Hrvatska, 2015, drama, 105 minuta
5. *Trema*, Yorgos Zois, Grčka/Francuska/Hrvatska, 2015, drama, 110 minuta
6. *Vrapci*, Rúnar Rúnarsson, Island/Danska/Hrvatska, 2015, drama, 99 minuta
7. *Oslobođenje Skoplja*, Rade Šerbedžija i Danilo Šerbedžija, Makedonija/Hrvatska/Finska/Velika Britanija, 2016, drama, 111 minuta (izvan konkurencije)

### ODLUKE OCJENJAVAČKOG SUDA HRVATSKOG PROGRAMA

#### MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. Zlatna arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Dobra žena* redateljice Mirjane Karanović.
2. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se za film *Vrapci*, redatelja Rúnara Rúnarssona.
3. Zlatna arena za glumačko ostvarenje dodjeljuje se Vedranu Živoliću za ulogu Lazara u filmu *Lazar* redatelja Svetozara Ristovskog.

#### HRVATSKI FILM

1. Nagrada Breza za najboljeg debitanta dodjeljuje se Renati Pokupić za ulogu Brankice u filmu *Sve najbolje* redateljice Snježane Tribuson.
2. Zlatna arena za oblikovanje zvuka dodjeljuje se Martinu Semenčiću i Ivanu Zeliću za film *S one strane* redatelja Zrinka Oreste.
3. Zlatna arena za masku dodjeljuje se Slavici Šnur za film *Narodni heroj Ljiljan Vidić* redatelja Ivan-Gorana Viteza.
4. Zlatna arena za vizualne efekte dodjeljuje se Saši Budimiru, Ratimiru Rakuljiću i Ladu Skorinu za film *Sve najbolje* redateljice Snježane Tribuson.
5. Zlatna arena za kostimografiju dodjeljuje se Ivani Zozoli Vargović za film *Sve najbolje* redateljice Snježane Tribuson.
6. Zlatna arena za scenografiju dodjeljuje se Željki Burić za film *Sve najbolje* redateljice Snježane Tribuson.
7. Zlatna arena za glazbu dodjeljuje se Rundek Cargo Triu za glazbu u filmu *Generacija '68* redatelja Nenada Puhovskog.
8. Zlatna arena za montažu dodjeljuje se Tomislavu Pavlicu za film *S one strane* redatelja Zrinka Oreste.

9. Zlatna arena za kameru dodjeljuje se Tamari Cesarec za film *Narodni heroj Ljiljan Vidić* redatelja Ivan-Gorana Viteza.
10. Zlatna arena za najbolju sporednu mušku ulogu dodjeljuje se Goranu Navojcu za ulogu Ljube u filmu *Sve najbolje* redateljice Snježane Tribuson.
11. Zlatna arena za najbolju glavnu mušku ulogu dodjeljuje se Lazaru Ristovskom za ulogu Žarka u filmu *S one strane* redatelja Zrinka Oreste.
12. Zlatna arena za najbolju sporednu žensku ulogu dodjeljuje se Teni Nemet Brankov za ulogu Nike u filmu *Trampolin* redateljice Katarine Zrinke Matijević.
13. Zlatna arena za najbolju glavnu žensku ulogu dodjeljuje se Kseniji Marinković za ulogu Vesne u filmu *S one strane* redatelja Zrinka Oreste.
14. Zlatna arena za scenarij dodjeljuje se Mati Matišiću i Zrinku Oresti za film *S one strane* redatelja Zrinka Oreste.
15. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se Zrinku Oresti za film *S one strane*.
16. Velika Zlatna arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *S one strane*, redatelja Zrinka Oreste, produkcijske kuće Interfilm, producenta Ivana Maloče.

Ocjjenjivački sud: Sanja Vejnović, glumica (predsjednica ocjenjivačkog suda), Bruno Kragić, filmolog, Labina Mitevska, glumica, Hrvoje Mršić, filmska montaža, Donald K. Ranvaud, producent

63. PULSKI  
FILMSKI  
FESTIVAL, 2016.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIŠ

## 63. pulski filmski festival, 2016.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

Nagrada Oktavijan dodjeljuje se filmu *S one strane* redatelja Zrinka Ogreste, s prosječnom ocjenom 4,28.

**1. *S ONE STRANE*, Zrinko Ogresta – 4,28**

2. *Sve najbolje*, Snježana Tribuson – 3,062
3. *Život je truba*, Antonio Nućić – 2,862
4. *Trampolin*, Katarina Zrinka Matijević – 2,75
5. *Ministarstvo ljubavi*, Pavo Marinković – 2,611

**6. *Oslobođenje Skoplja*, Rade Šerbedžija i Danilo**

Šerbedžija – 2,466

**7. *Narodni heroj Ljiljan Vidić*, Ivan-Goran Vitez – 2,24**

## 63. pulski filmski festival, 2016.

### Rezultati glasovanja publike za nagradu Zlatna vrata Pule

Publika je, glasovanjem za Hrvatski program prikazan u Areni, dodijelila nagradu Zlatna vrata Pule filmu *Lazar* redatelja Svetozara Ristovskog s prosječnom ocjenom 4,89.

#### 1. **LAZAR, Svetozar Ristovski – 4,89**

- 2. *Houston, imamo problem!*, Žiga Virc – 4,57
- 3. *Ministarstvo ljubavi*, Pavo Marinković – 4,52
- 4. *Oslobođenje Skoplja*, Rade Šerbedžija i Danilo Šerbedžija – 4,50
- 5. *Sve najbolje*, Snježana Tribuson – 4,42
- 6. *S one strane*, Zrinko Ogresta – 4,41
- 7. *Život je truba*, Antonio Nuić – 4,32
- 8. *Dobra žena*, Mirjana Karanović – 4,21
- 9. *Trampolin*, Katarina Zrlinka Matijević – 4,13
- 10. *Narodni heroj Ljiljan Vidić*, Ivan-Goran Vitez – 3,96
- 11. *Vrapci*, Rúnar Rúnarsson – 3,92

UDK: 791.65.079(497.5 MOTOVUN):791-21"2016"(049.3)

Vladimir Šeput

## "Prošle je godine bilo bolje", ali ni ove nije loše

Uz 19. izdanje Motovun Film Festivala, 26-30. srpnja 2016.

Kada je 1999. pokrenut filmski festival u Motovunu, u Hrvatskoj je filmska festival-ska scena bila znatno siromašnija nego danas. Krajem devedesetih kod nas još nije bilo Zagreb Film Festivala, Zagreb Doxa, Human Rightsa, Subversive Film Festivala, 25 FPS-a, Mediteranskog filmskog festivala u Splitu ili filmskog festivala u Vukovaru. Dakako, lista bi mogla biti i dulja. Okolnosti nastajanja Motovunskog filmskog festivala sasvim su jasne svakome tko barem donekle poznaje stanje tih godina, te se festival tada pokazao kao nužno osvježenje svima željnim nečega drugog osim slabe nacionalne kinematografije i *mainstream* hollywoodske produkcije.

Prvi put došao sam u Motovun 2003. Tada je popeti se na brdo, da bi se uživalo u festivalu, zbog velike gužve bio izazov, spavati noću bilo je nemoguće, a i pogledati neki od filmova nije bilo sasvim jednostavno. Na vrhuncu festivalske popularnosti u Motovun bi nahrupilo desetak tisuća posjetitelja od kojih značajan dio nije bio tamo zbog gledanja filmova. No, ipak, ovaj je festival bio prvi koji je pokrenuo lavinu malih festivala usmjerenih na nehollywoodsku produkciju i vjerujem da je poslužio kao inspiracija drugima, osnovanim poslije njega. Navedene okolnosti drastično su se promijenile. U posljednjih petnaestak godina vidjeli smo brojne festivale i još brojnije filmove koji su postali dostupni bilo legalnim bilo ilegalnim putevima, a posjetiti festivalе u inozemstvu jednostavnije je nego ikada prije, pa tako danas za nekoliko stotina kuna možete odletjeti u, primjerice, Stockholm ili London i

pogledati posljednje izdanje njihova filmskoga festivala.

Kako onda Motovun proživljava svoje srpanjske dane u 2016? U pogledu kvalitete filmova, sasvim dobro. U pogledu posjetitelja, prilično slabo. Ne znam je li riječ o namjernoj odluci o smanjivanju prekomjernog broja posjetitelja, ali činjenica je da je kretanje gradom ograničeno, ako niste akreditirani, te se stoga može prepostaviti da se u posljednje vrijeme nastojalo ići prema kvaliteti gostiju, a ne njihovoj kvantiteti.

Uz slogan "Prošle godine je bilo bolje", i prilagođen drugaćijim vremenima, festival je za svoje otvorenje odabrao izvrstan američki nezavisni film *Tangerine* (Sean Baker, 2015), koji je premijeru imao na festivalu u Sundanceu još u siječnju 2015. Energičan, snažan, izvrsno odglumljen i režiran, film je uspješan odraz suvremenosti, barem one američke. Svaka recenzija iz stranog tiska navodi da je snimljen s tri iPhonea pete generacije. Uz pomoć nekoliko aplikacija za kontrolu slike i stvaranje vizualnih efekata, Baker je realizirao ostvarenje koje se hrabro, ali istovremeno i komično bavi transrodnom tematikom. Mjesto i vrijeme radnje je Los Angeles, na Badnjak. Nakon 28 dana provedenih u zatvoru, prostitutka Sin-Dee (Kitana Kiki Rodriguez) od svoje najbolje prijateljice Alexandre (Mya Taylor) saznaće da ju je njezin dečko i svodnik varao, dok je ona služila kaznu, te odlučuje potražiti spornu djevojku da bi joj se osvetila. Sin-Dee i Alexandra kreću u potragu ulicama Los Angelesa. Riječ je o dijelovima grada kojim vladaju lopovi, narkomani,



Viva (Paddy Breathnach, 2015)

kriminalci i druge transrodne prostitutke, a njih dvije tim osunčanim pločnicima hodaju suvereno, odvažne svoju ideju sprovesti u djelo. Ne začuđuje što su Kitana Kiki Rodriguez i Mya Taylor tako prirodne pred kamerom, premda nemaju glumačkog iskustva, jer obje su dio života provele kao prostitutke upravo u četvrtima u kojima se odigrava radnja filma. Badnjak je prikazan sasvim drugačije od onoga koji nam se vrti u kolektivnom imaginariju. Okupan je suncem, vulgaran, prepun spletki i tajni, bez obiteljskoga okupljanja i ubičajenoga darivanja. I upravo je u toj neuobičajenoj kombinaciji snaga ovog djela – u eksplozivnosti s kojom psovke izlaze iz svake rečenice, dok se istovremeno suton spušta na ulice najvećeg kalifornijskog grada (naslov filma navodno dolazi od boje koju zalazak sunca stvara nad Los Angelesom). Drago mi je što je *Tangerine* nakon Sundancea dobio pozornost koju zasluzuje (pa je, eto, završio i kao film otvaranja Motovuna), što ga se nije svrstalo tek u queer-odrednicu, koja bi mu možda i odmogla količinom recepcije. Za one koji vole poetični realizam ovo će biti jedno od ostvarenja godine.

Nakon otvaranja, krenulo se ubičajenim tempom. Glavni program nastavljen je s nekoliko filmova dnevno. Od devetnaest prikazanih ostvarenja u glavnom dijelu samo je njih trinaest konkuriralo za nagrade. Krenimo s pobednicima. Glavna nagrada, Propeler

Motovuna, otišla je filmu *Viva* (2015) irskog redatelja Paddyja Breathnacha. Film je dosad obišao zavidan broj važnih festivala, od Sundancea do Telluridea, a u Motovunu je nagrađen jednoglasnom odlukom žirija (čiji je predsjednik bio islandski redatelj i producent Fridrik Thor Fridriksson). Jesus (Héctor Medina), siromašni mladić iz Havane koji povremeno radi kao vizija i frizer, želi postati *drag queen* u jednom od popularnih gradskih klubova. Majka mu je umrla, a oca nije vidio godinama. U trenutku kada dobije priliku za ostvarenje sna, otac mu se nenadano pojavljuje, pa se u njegovu životu stvari naglavačke mijenjaju. *Viva* je vrlo dobar film, ali je moja zamjerka vidljiva već iz kratkog sadržaja. Naime, film je vizualno i glumački rafiniran, ali mu je radnja predvidljiva i pati od odveć poznatih klišea. Premda glazba uspješno čini njegovu snažnu okosnicu, nedostaje mu redateljske odvažnosti ili narativne kompleksnosti kakva je, recimo, vidljiva kod najboljih Almodóvarovih djela, s kojima *Viva* dijeli neke zajedničke točke. Ipak, moguće je da će film poticati određeni uspjeh, atmosfera kišne Havane je privlačna, a završni *crescendo* s obradom pjesme *El Amor* španjolske pjevačice Massiel spretno se uklapa u narativ.

Žiri je posebno priznanje odlučio dodijeliti ruskom filmu *(M)učenik ((M)ученик*, 2016) Kirilla Serebrenikova. Serebrenikov je generacijski blizak Mariusu von Mayenburgu,

VLADIMIR  
ŠEPUT: "PROŠLE  
JE GODINE BILO  
BOLJE", ALI NI  
OVE NIJE LOŠE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



(M)učenik  
((M)ученик, Kirill  
Serebrennikov,  
2016)

četrdesetogodišnjem njemačkom dramatičaru čija su djela izvođena i na našim pozornicama (koliko znam, Gavella i varaždinski HNK), a *(M)učenik* je adaptacija njegove istoimene drame iz 2012. Osim što je radnju smjestio u suvremenu Rusiju, Serebrennikov priču nije znatno promijenio. Veniamin (što bi u nama bliskoj inačici bilo Benjamin) srednjoškolac je (glumi ga Piotr Skvortsov) uvjeren da je svijet podlegao silama tame. Utjehu pronalazi u Bibliji i kršćanstvu, kojima postepeno postaje opsjednut, što postaje uzrok problema njegova odnosa s drugima u školi. Odbija obavljati većinu aktivnosti (ne želi odlaziti na sate plivanja jer su devojke u bikinijima... ne prihvata učenje o evoluciji...) i redovito se oštro prepire s profesoricom biologije koja ne može podnijeti njegove stavove. Međutim, kako Veniamin nekako uvijek pronađe adekvatan biblijski citat pred ravnateljicom i školskim odborom, nitko ne uspijeva naći pravi razlog da ga se suspendira te on postepeno izmanipulira gotovo sve, izuzev spomenute profesorice koju cijela situacija gotovo dovodi do ludila. Film je vjeko snimljen i tematski je zanimljiv jer se takav

narativ može analizirati na različite načine te dobro funkcioniра u različitim sredinama (od njemačke drame preko londonskih kazališnih dasaka do ruskog filma). Rekao bih da je tajna njegove privlačnosti aktualnost tematike religijskog fundamentalizma. Međutim, problem je što autorova teza doslovno "vrišti" iz svakog kadra, što nakon nekog vremena postaje zamorno. Čini mi se i da je pogrešna odluka da se doslovno napiše izvor svakog od biblijskih navoda koje protagonist kaže. Bilo kako bilo, film je prikazan u Cannesu, u konkurenciji Izvjestan pogled (*Un Certain Regard*) što ne treba čuditi budući da filmovi takve tematike i izvedbe dobro prolaze na zapadnim festivallima.

Ksenija Marinković, jedna od naših najboljih glumica srednje generacije (upravo ovo ljeto nagrađena u Puli za ulogu u Ogrestinu filmu *S one strane /2016/*) u Motovunu je gostovala s dvama filmovima, novom komedijom Snježane Tribuson *Sve najbolje* (2016) i redateljskim debijem proslavljenje srpske glumice Mirjane Karanović, dramom *Dobra žena* (2016). Premda žanrovski potpuno različiti, u

oba je slučaja riječ o uspješnim ostvarenjima. Tribuson se "Božićnom pričom s pjevanjem i trovanjem", kako stoji u najavi filma, odlučila vratiti dugometražnim ostvarenjima nakon četrnaest godina. Dobar glumački ansambl predvođen spomenutom Ksenijom Marinković u ulozi slastičarke Verice, te Ozren Grabarić kao španjolski operni pjevač Martin, kao i suradnja sa snimateljem Goranom Trbuljakom, stvorili su vizualno atraktivnu svremenu zagrebačku priču o osamljenosti, ljubavi, prevarama i kolačima. To je vrlo duhovito djelo koje bi moglo imati dobru prođu u našim kinima.

Mirjana Karanović se u svom prvijencu *Dobra žena* (dubitnik nagrade međunarodnog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI) fokusirala na obiteljsku dramu koja u pozadini krije mračne tajne srpskih ratnih zločina. Toj zahtjevnoj i još uvijek aktualnoj temi Karanović (ujedno i u glavnoj ulozi) spretno je i odvažno pristupila. Radnja filma sasvim je jednostavna. Milena (Karanović) živi s mužom i djetetom u elitnom predgrađu Beograda. Život je ugodno predvidljiv sve dok jednoga dana u ladici ne otkrije VHS s uznenirajućim snimkama na kojima je njezin muž s nekolicinom suboraca pobjio nevine Bošnjake. Njezin dotadašnji život počinje se urušavati, moralna je dvojba sve jača, a u međuvremenu pojavljuju joj se i zdravstveni problemi. Ukratko, zaboravljeni detalj iz prošlosti postat će okidač drastičnih promjena. No, Karanović izbjegava od svoje priče stvoriti veliku dramu koja naglo stupa na scenu, već novonastaloj situaciji pristupa suptilno, tako

da prigušena tjeskoba s vremenom raste i polaganu razara dotadašnju obiteljsku jezgru.

U posljednje vrijeme u hrvatskom se tišku s razlogom dosta piše o našim autoricama i njihovim uspjesima na nacionalnoj pa i međunarodnoj filmskoj sceni. Ove godine su u motovunskom Glavnem programu prikazana tek tri filma koja su režirale žene (uz Tribuson i Karanović pušten je i novi film američke autrice Kelly Reichardt *Neke žene /Certain Women*, 2016.). Međutim, ako ćemo već o kvaliteti, a ne kvantiteti, značajno je napomenuti da su žene, bilo iza ili ispred kamere, bile ključni segment najboljih ostvarenja Glavnog programa. Od već spomenutih filmova *Tangerine* (žene koje su to postale ili će tek postati) i *Dobre žene* preko nekih vrlo dobrih ostvarenja koja svakako vrijedi pogledati poput švedskog filma *Lopovska čast* (*Tjuvheder*, 2015) Petera Grönlunda ili *Eva Nová* (2015) Marka Škopa, sve do izvrsnog filma Brune Dumonta *Zaljev luđaka* (*Ma Loute*, 2016) s potpuno pomaknutim, ali urnebesno duhovitim Juliette Binoche i Valerijom Bruni Tedeschi. Kako je ove godine Želimiru Žilniku dodijeljena nagrada Maverick, a Nenadu Puhovskom ona za pedeset godina filmskog stvaralaštva, možda je zgodno prisjetiti se Žilnikova dokumentarca *Žene dolaze iz 1972*, prikazanog i na Zagreb Doxu Nenada Puhovskog 2007. Četrdeset godina poslije tog filma sa sigurnošću možemo ustvrditi da su žene (autorice) došle, i da su već neko vrijeme ovdje, što je vidljivo bilo i u opuštenoj atmosferi ovogodišnjeg Motovunskog filmskog festivala.

VLADIMIR  
ŠEPUT: "PROŠLE  
JE GODINE BILO  
BOLJE", ALI NI  
OVE NIJE LOŠE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(44 CLERMONT FERRAND):791-22"2016"(049.3)

791.65.079(430 OBERHAUSEN):791-22"2016"(049.3)

Ivan Ramljak

## Demokratičan pristup projekcijama i oberhauzenški filmski specifikum

Uz 38. međunarodni festival kratkog filma u Clermont-Ferrandu, 5-13. veljače, te uz 62. međunarodni festival kratkog filma u Oberhausenu, 5-10. svibnja 2016.

Ono što *Court métrage* (kratkometražni), kako ga zovu žitelji Clermont-Ferranda, razlikuje od drugih festivala ne samo kratkog filma, inzistiranje je na demokratičnosti pristupa projekcijama, kao i potpuno prihvatanje te prakse među publikom. Radi se o jedinom, autoru ovog teksta znanom festivalu na kojem se može vidjeti kako u ponedjeljak u deset sati ujutro, na obilnom pljusku i dva stupnja Celzijusa, petstotinjak penzionera i učenika sat vremena strpljivo stoji pod kišobranima na cesti i čekaju u redu za ulaz u kino. Pardon, ne u kino, nego prilično ocvalu fakultetsku dvoranu s tvrdim drvenim stolicama, u kojoj dotični neće gledati ništa posebniye od npr. međunarodne konkurenциje br. 4 (od njih četrnaest). Filozofija festivala je da filmovi trebaju biti dostupni svima, pa vas ni akreditacija ne stavlja u bolju poziciju od "običnog puka", s kojim cete većinom dijeliti sudbinu u redovima, za razliku od Cannesa, gdje bi bili okruženi kritičari i filmašima.

Što se tiče nekih drugih stvari, Clermont-Ferrand zapravo djeluje kao "mali" Cannes. Najviše zbog toga što je pun mlađih i nadobudnih redatelja i producenata čiji je glavni cilj jednom doći do onoga "velikoga". Tu su čak i agenti, tj. lovci na talente, koji se nadaju pronaći potencijalne klijente. Vizitke i pigeonholei

glavni su mediji komuniciranja, a mjesto susreta je *market*, koji se u 30 godina postojanja razvio u najvažniji na svijetu za kratki film. Canneski štih ima i konkurenčiju, sastavljana po principu "Ujedinjenih naroda", što znači da je ovaj festival idealno mjesto za uvid u to kako se krše ljudska prava u svim dijelovima svijeta, budući da prevladava upravo takva tematika. Cilj je očito imati filmove iz što je moguće više zemalja, tako da smo ove godine, između ostalog, u međunarodnoj konkurenciji vidjeli (pogađate, uglavnom očajne i vrlo konvencionalne) radove iz Kostarike, Ujedinjenih Arapskih Emirata, Kirgistanu, Moldavije, Venecuele, kao i s Madagaskara (uspit, recimo i da je prikazan i naš *Piknik/2015/Jure Pavlovića*). U prosjeku se mogao naći jedan zaista dobar film po programu (kao što već spomenusmo, kičmu festivala čini četrnaest programa međunarodne konkurenциje, kao i pet programa tzv. *Laboa*, ali o tome nešto poslije).

Nekim čudom među najboljim filmovima međunarodne konkurenциje dominirale su komedije. Festivalskim prostorima danima se motao čudan čovjek s lažno prepariranim mačkom u ruci; radilo se o Ivanu Bargeu, novozelandskom redatelju čija je crna komedija *Madam Black* (2015) – o fotografu koji slučajno pregazi mačku kćeri djevojke koja mu se sviđa,



Prizor iz filma  
*Kada* (Die  
Badewanne,  
2015) Tima  
Ellricha

pa onda krene glumiti da je mačka otišla na put oko svijeta šaljući djevojčici razglednice – očarala cinike u dvorani. Očito ih je bilo pregršt, budući da je film na kraju osvojio i nagradu publike. Njemačko-austrijska *one-take* minijatura *Kada* (Die Badewanne, 2015) Tima Ellricha također je doživjela salve oduševljenja. U *Kadi* se tri sredovječna brata godinama nalaze kako bi “napravili” poklon za nadolazeći rođendan svoje majke. Ideja najmlađeg je da rekonstruiraju fotografiju na kojoj se sva trojica kupaju dok su još imali jednoznamenast broj godina, a najstarijem, “ozbiljnom” biznismenu to se, naravno, ne sviđa. Radi se o sjajnom prikazu međurodbinskog otuđenja koje otvara pitanje odrastu li ljudi zaista, ili samo glume ozbiljnost, jer misle da tako moraju.

S ozbiljnije strane spektra treba spomenuti animirani film *U daljini* (In the distance, 2015) Floriana Groliga, koji savršeno hvata trenutni europski *Zeitgeist* u priči o čovjeku koji s vrha nebodera osluškuje približavanje nadolazećih ratova (film je zaslužio nominaciju za Europsku filmsku nagradu). Glavnu nagradu, pak, dobila je fino izbalansirana čileanska drama *Jednostavne stvari* (Las cosas simples, 2015) Álvara Anguite, o sredovječnoj ženi koja se mora brinuti za majku koja boluje od Alzheimerove bolesti. Na svu sreću ne radi se

o još jednom eksploracijskom prikazu ljudske patnje – upravo suprotno, glavna junakinja (a i redatelj filma) pronaći će neočekivana rješenja u liku starca koji tumara ulicama njihova grada.

Zanimljivije stvari od međunarodne konkurenциje mogle su se naći u također tradicionalnom programu *Labo*, u kojem se prezentiraju nešto eksperimentalniji radovi negoli oni u glavnoj konkurenциji, ali to “eksperimentalnije” treba shvatiti prvenstveno u smislu naracije, jer nema šanse da tu naletite na npr. *flicker* ili *scratch* filmove.

Osim na lanjskom 25 FPS-u već odgledanog sladostrasnog masterpisa *Izvanredna zbirka* (The Exquisite Corpus, 2015) austrijskog cara *found footagea* Petera Tscherkasskog, najimpresivniji film ovog programa bio je *Živima treba svjetlo mrtvima treba glazba* (The Living Need Light The Dead Need Music, 2015), vijetnamskog multidisciplinarnog umjetničkog kolektiva The Propeller Group. Film bi bilo najlakše i najtočnije opisati kao dvadesetminutni spot za turističku zajednicu Pakla. A zapravo je riječ o vizualno, glazbeno i producijski vrlo razmetnom prikazu pogrebnih tradicija i rituala južnog Vijetnama, koji u početku gledanja možda i iritira svojim reklamnim stilom, da bi količinom spektakularno snimljenih, vizualno

IVAN RAMLJAK:  
DEMOKRATI-  
ČAN PRISTUP  
PROJEKCIJAMA I  
OBERHAUZEN-  
ŠKI FILMSKI  
SPECIFIKUM

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Živima treba svjetlo mrtvima treba glazba (The Living Need Light The Dead Need Music, 2015)

impresivnih bizarnosti do kraja potpuno preokrenuo dojam.

Valja izdvojiti i vrlo sirovi dokumentarac Marka Chapmana *Camrex* (2015), o istoimenom britanskom hostelu za beskućnike, kao i pobjednika sekcije, još jedan film viđen i na 25 FPS-u, *Na rubu raja* (*Eden's Edge*, 2014) Lea Calicea i Gerharda Tremla, lažni eksperimentalni dokumentarac o žiteljima kalifornijske pustinje, snimljen isključivo statičnim kadrovima iz zraka, koji je ovdje prikazan kao kratki film (postoji i srednjometražna verzija).

Od svega viđenog na ovogodišnjem Clermont-Ferrandu, ipak je najviše užitka pružila premijerna izvedba filmskog projekta Čekaonica (*The Waiting Room*, 2016), tj. koncert kulturnog britanskog benda Tindersticks uz projekcije dvanaest naručenih filmova koji prate pjesme s njihova istoimenog novog albuma. Među autorima koji su ih snimali bila je, naravno, i njihova stalna suradnica Claire Denis, ali i npr. Christoph Girardet. Nepotrebno je i napominjati da su uglavnom meditativni i atmosferski filmovi savršeno odgovarali isto takvu ugođaju glazbe.

O trenutnom stanju slavnog festivala kratkog filma u Oberhausenu do autora ovog teksta dopirale su razne neobećavajuće informacije. Od toga da je izbor filmova previše ka-

otičan i okrenut radovima vizualnih umjetnika koji bi više pripadali galerijama, do toga da važni selektori i kritičari već neko vrijeme zabilaze festival zbog nekomunikativnosti, kako programa tako i direktora festivala, doktora Larsa Henrika Gassa, koji je na njegovu čelu već skoro dvadeset godina. Bilo je tu i zlobnih komentara vezanih za industrijsku propast gradića u Rurskoj oblasti u kojem se već 62 godine festival događa. Naravno, Kurzfilmtage Oberhausen je osim svoje dugotrajnosti najpoznatiji po činjenici da je na njemu 1962. proglašen manifest Novog njemačkog filma. Iako nisu među originalnim potpisnicima (to su bili, između ostalih, Alexander Kluge, Edgar Reitz i Peter Schamoni), na njegovim temeljima izrasli su kasniji velikani njemačkog filma poput Wendersa, Herzoga i Fassbindera. Za našu regiju Oberhausen je bio izuzetno značajan u 1960-ima i 1970-ima budući da je služio kao glavni izlog za kratkometražnu produkciju iz ovih krajeva. Jugoslavenski filmovi harali su festivalom osvajajući nagrade iz godine u godinu, a organizatori su bili ponosni da mogu pokazivati što se događa iza naše (kvazi)željezne zavjese.

Na svu sreću većina crnih slutnji vezanih za "propast Oberhausena" bila je potpuno pogrešna. Za početak, međunarodna konkurenci-



Dan prije kraja  
(Ang araw  
bago ang  
wakas, Lav  
Diaz, 2015)

ja koja se ove godine sastojala od deset programa, koliko god bila tematski, stilski i žanrovska šarolika (kao i na većini suvremenih festivala koji se smatraju progresivnima i ovdje su igrajni, dokumentarni, animirani i eksperimentalni filmovi pomiješani unutar slotova, i ne samo to, nego u katalogu rod pojedinog filma čak nije ni naznačen), ipak je kompaktnija i kvalitetnija od one na slično umjetnički-nekomercijalno orijentiranom festivalu u Rotterdamu. Za razliku od mnogih filmova koji se natječu za rotterdamske Tigrove, ovi izabrani za Oberhausen koliko god bili prevladavajuće eksperimentalni, sadrže snažne koncepte, zavidnu promišljenost izvedbe, uz, naravno, određenu dozu originalnosti. Također, krasiti ih i stanovita nadrealnost i začudnost, što bi se moglo proglašiti oberhauzenškim specifikumom. Zanimljivo je i da se sve više pojavljuje natpis *a video by* na filmskim špicama, što znači da su i autori napokon počeli priznavati digitalnu stvarnost današnje filmske proizvodnje.

Od filmova u konkurenciji najviše je impresionirao prilog četiristogodišnjici Shakespearove smrti *Dan prije kraja* (*Ang araw bago ang wakas*, 2015) Lava Diaz, koji je osvojio drugu nagradu. U njemu u samo šesnaest minuta (za one koji ne znaju, Diaz koji je po najprije poznat po filmovima izrazito duga

trajanja, redovito snima i kratke filmove) taj osebujan autor uspijeva prikazati i pokazati sve što ga inače čini čudom u današnjem filmskom svijetu – duge poetske kadrove, filozofsko-egzistencijalne nedoumice i stravu društveno-političke situacije na Filipinima. A tu je i jedna od najimpresivnijih poplava ikad viđenih na filmu bez specijalnih efekata. Jedan od neobičnijih prikazanih filmova bila je *Kriza* (*Krizis*, 2016) mladog ruskog redatelja Dimitrija Venkova. Radi se o ekranizaciji stvarne rasprave koja se dogodila na Facebooku, a koju su vodili ruski i ukrajinski umjetnici oko skidanja Lenjinova spomenika u Kijevu za vrijeme protesta na Majdanu. Film je realiziran poput snimljene kazališne predstave, s efektivnim pojavljivanjem i nestajanjem likova, kao u *online* svijetu. Sama diskusija, pak, mogla bi se bez problema prebaciti na naš teritorij, pogotovo u mandat odnedavno tehničkog ministra kulture Hasanbegovića. Još jedan film slične tematike, gotovo jednako adaptabilan u Hrvatsku, bio je *zo srpanj.2015* (*20 July.2015*, 2016) litavskog umjetnika Deimantasa Narkevičiusa. Opet se radilo o micanju komunističkih spomenika, inače Narkevičiusovoj opsесiji, ali on je ovaj film realizirao kao dokumentarac, i to u tehničici 3D. Glavnu nagradu dobio je malo manje eksperimentalan dokumentarac *Venusia* (2015)

IVAN RAMLJAK:  
DEMOKRATI-  
ČAN PRISTUP  
PROJEKCIJAMA I  
OBERHAUZEN-  
ŠKI FILMSKI  
SPECIFIKUM

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Jednostavne  
stvari (*Las  
cosas simples*,  
Álvaro Anguita,  
2015)

Švicarke Louise Carrin. Film snimljen isključivo korištenjem statičnih kadrova s iste pozicije kamere, dokumentira razgovore vlasnice bordela Le Venusia u Ženevi i jedne od njenih ljenijih zaposlenica koja u kombinaciji humora, tragike i (opet) bizarnosti, sanja o tome da upozna "potentnog Yugosa".

Izvan konkurenциje ove je godine prikazano nekoliko zanimljivih retrospektiva, po kojima je Oberhausen također poznat. Možda je pomalo razočaravajuća bila ona najveća – suvremenog latinoameričkog filma, pod imenom El Pueblo. No, one autorske zato su bile impresivne. Osim filmova izraelske pjesničnije Raquel Chalfi, najviše pažnje dobili su oni Josefa Daberniga, bećkog umjetnika koji radi isključivo crno-bijele 16 mm filmove. U njima izuzetno precizno i promišljeno, s uvijek prisutnom suptilnom duhovitošću, u dugim statičnim kadrovima secira dnevne rituale. Vidjeli smo sve filmove koje je ikad snimio, od legendarne Wisle (1996), u kojoj se "obračunao" s nogometom glumeći trenera koji s klupe gleda utakmicu svoga tima (koju, naravno, nikad ne

vidimo), do ranih radova iz žanra takozvanih Gehfilmen, tj. filmova o hodanju. Izbor najboljih filmova iz Dabernigove karijere, uz prisustvo autora, možemo najaviti za jedan od Kratkih utoraka u kinu Tuškanac početkom sljedeće godine.

Što se tiče drugih najavljenih zamjerki na Oberhausen, treba reći da je svaka projekcija konkurenциje, u kratkim pauzama između filmova, obilovala lampicama koje su se palile kako bi selektori označili sviđa li im se pogledani film, što znači da je sve vrvjelo od predstavnika drugih festivala. Također, za razliku od već par puta spomenutog festivala u Rotterdamu (mislim tu na dio festivala posvećenog kratkom filmu koji se događa u kompleksu LantarenVenster), u Oberhausenu je atmosfera puno opuštenija, bez "hipster-ja" i sistema zvijezda eksperimentalnog filma (smiješno zvuči, ali to zaista postoji). Jedina stvar koja ovom festivalu zaista ne ide u prilog, prilično je otužna atmosfera gradića u kojem se odvija. No, to je već tema za neki drugi tekst...

UDK: 791.633-051 AUDIARD, J. "2015" (049.3)

## Dheepan

### (Jacques Audiard, 2015)

Na početku *Dheepana*, odmah nakon što završi uvodno upoznavanje s trima glavnim likovima, nalaze se možda dva najljepša kadra u čitavom filmu. Tek što Dheepan (Antonythasan Jesuthasan) osigura lažne putovnica za sebe i svoju novopečenu obitelj i započne izbjeglički put od Šri Lanke do Francuske, ukrcavši se na jedan od lokalnih brodova, gomila što hrupi na iste brodove i buka koju proizvodi naprasno nestaju u mrak i tišinu. Nakon nekoliko trenutaka što se čini da je pučina uronjena u beskrajnu tamu, izvire sjetni sopran i stavak "Cum dederit" Vivaldijeva *Nisi Dominus*. Dok instrumentalna pratnja postaje sve glasnija i glasnija, iz tame izvire jedno, drugo, pa treće i, napokon, četvrtu treperavo svjetlo – njiju se gore-dolje i istovremeno blago ustranu – mora da su signalna svjetla na jarbolima koji se uspinju i spuštaju u ritmu valova. Sljedeći nas kadar dovodi još bliže svjetlima – brodovi puni izbjeglica sigurno se približavaju pristaništu, Dheepan i njegova nova obitelj prešli su prvu etapu, evo, konture postaju vidljive, sada slijedi iskrcavanje... ali ne, čekaj! – to nisu brodovi, a ona svjetla nisu nikakvi signali: to je Dheepan koji u slow motionu polako napreduje prema kameri, umornog izraza lica, dok mu plastične zeče uši svjetlucaju na glavi, a njegov hod simulira gibanje talasa. Iza njega, još je njegovih prijatelja koji s istim takvim blesavim ušima šeću ulicama Pariza i po kaficima i terasama nezainteresiranim turistima pokušavaju uvaliti robu iz trećerazrednih kineskih dućana, sve dok ih policija po tko zna koji puta ne pokuša globiti i/ili uhititi.

Novi film Jacquesa Audiarda, koji je svjetsku slavu stekao *Prorokom* (*Un prophète*, 2009) – zatvorskom dramom koja se također bavi pitanjima identiteta i integracijom u dominantnu kulturu – očigledno u ovom filmu još eksplicit-

nije razmatra aktualne društvene probleme. Dok je u *Proroku* glavni lik sitnog kriminalca arapskog porijekla morao balansirati između korzikanske i muslimanske frakcije u zatvoru, u *Dheepanu* bivši tamilski borac, koji slabo zna francuski, pokušava zaraditi za život baveći se svakavim poslovima, od uličnog prodavanja tričarija do popravaka po kućama. Iz društveno-političke perspektive, u kontekstu takozvane izbjegličke krize, ovo je zasigurno aktualan film, upečatljiviji tim više što je glavni glumac Antonythasan Jesuthasan praktički naturščik koji se i sam borio na strani Tamilskih tigrova za vrijeme građanskog rata u Šri Lanci. Stvar je tim interesantnija što je on kao i *Dheepan* – usprkos tome što je scenarij za film napisan prije negoli se Jesuthasan uopće pojavio na audiciji i, pritom, ne za glavnu ulogu – došao u Francusku na lažnoj putovnici uz pomoć krijumčara ljudi.

Iako se početna polovica filma u prvom redu bavi problemima integriranja izbjeglica u društvo – rad u sivoj zoni, učenje jezika, borba s birokracijom – kao i odnosima između Dheepana, Yalini (Kalieaswari Srinivasan) i Illayaal (Claudine Vinasithamby), koje spaja jedino nužda da se pred francuskim službama pretvaraju da su obitelj, pa on u tom dijelu funkcioniра kao realistična drama, kako radnja odmiče, kriminalistički žanr postat će dominantna forma.

Kao domar u predgrađu Pariza, *Dheepan* se, slično Maliku (Tahar Rahim) iz *Proroka*, zapliće u borbu između dvaju suparničkih bandi. Dheepanova pozadina kao sudionika u oružanom sukobu nesumnjivo drži film unutar realističnih gabarita tako što motivira njegovo umijeće baratanja oružjem i sposobnost suprotstavljanja nasilnim dilerima. No postupno kliženje prema drugom žanru i kulminacija filma u konačnom vatrometu nasilja kao da umanjuje društveno-politički angažman iz početnog dijela filma. Kao da finale u gangsterskom obračunu ili, točnije, forma kriminalističkog filma podriva autentičnost Dheepanove životne drame, pa time i na neki način falsificira Jesuthasanovu priču. Ovdje se, da ponovim, ne radi toliko o tome da je

KINO-  
REPERTOARHRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



klimaks u nekom smislu nerealističan – činjenica da je Jesuthasan nakon svoje ratničke karijere i izbjeglištva završio kao glavni glumac u filmu koji je osvojio Zlatnu palmu čini se mnogo nevjerljatnijom od toga da bivši vojnik Dheepan opet uzme oružje u ruke i krene u direktni obračun s likovima koji su, usprkos gardu koji drže, u krajnjoj konsekvenци ipak slabije izvježbani u oružanoj borbi nego on. Ovdje se naprsto radi o tome da činjenica žanrovske forme, kao nečega što nužno modificira sadržaj u relativno predvidljive narativne putanje i odnose među likovima, iznevjeruje pokušaj da se ljudska sudska prikaže na autentičan način.

No što je s činjenicom da je realistična drama ništa manje žanr od kriminalističkog filma? Ne iziskuje li drama također neka očekivanja od razvoja priče i odnosa likova? Nije li, štoviše, odnos Dheepana i Yalini također blizak relativno konvencionalnoj šablioni romantičnog filma – dvoje koje se pretvara da je ljubavni par na kraju to i postaje? Nije li nešto slično i s Illayaall, koja će im od stranca nužnog za pretvaranje pred francuskom imigrantskom službom postati zaista

kao prava kćer? Da i ne govorimo o formi sretnog kraja – Dheepan ostvaruje san integrirane srednje klase ničim drugim doli poštenim radom kao vozač taksija, dolazi (prepostavljam, svojoj) kupljenoj kući u idiličnoj engleskoj suburbiji gdje ga ne dočekuju samo žena s njihovom bebom i usvojena kći, već i prijatelji svih rasa i vjera. Ne poričem činjenicu da ovakav epilog doista izgleda potpuno nakaradno u usporedbi s krvavim obračunom pri kraju filma, štoviše, za razliku od gangsterskog aspekta sretni završetak dolazi potpuno iznebuha. Tako da sve što stoji za krimić (i onda još ponešto), stoji i za epilog. No, istovremeno, teško je poreći da se žanr realistične drame (pa čak i one koja se bavi romantičnim i obiteljskim pričama) čini prihvatljivijim za dočaravanje izbjegličke priče od žanra gangsterskog filma, te da kliženje između njih, ma koliko ono glatko teklo, ipak ostavlja čudan okus u ustima. Primjedba, dakako, ima smisla samo ako prihvati tezu da film u prvom redu ima društvenopolitičku agendu, a ne, recimo, stilsku, kojoj je cilj žanrovske eksperiment, i ako smatramo kako je dominantna intencija da se zapitamo o životnim

pričama ljudi koji na ulicama turističkih meka put Barcelone i Venecije prodaju plastične tričarije, a ne da razmišljamo o teoriji hibridizacije žanrova. Epilog, međutim, ne spašava ni mogućnost da je, zapravo, riječ o stilskom eksperimentu.

No što god mi mislili o odnosu žanrovske forme prema namjerama autora i važnosti te relacije za filmsku evaluaciju, neupitno je da kulminacija filma donosi još jednu režijsku majstорiju. Kroz niz montažnih skokova Dheepan isprva samo s mačetom i šilom, a zatim i autom, molotovljevim koktelom i pištoljem napreduje kroz bandin teritorij, koljući, pucajući i gazeći sve pred sobom. Kamera je u stalnom pokretu, fokusirana isključivo na njega, u jednom kadru uperena mu u lice, u drugom u torzo i ruke te oružje koje nosi. Gangsteri su tek mutne mrlje u pozadini koje bezuspješno pucaju na Dheepana, tijela koja se bodu, vreće razbijenih kostiju koje lete preko automobilskih vjetrobrana, zvukovi trupala koja padaju... I tako minutama uz pokoji minimalistički zvuk Nicolasa Jaara.

Nakon par riječi o društveno-političkom angažmanu produkcije i njezinu odnosu prema žanrovskim odlukama te registracije svih tih kratkih izleta u različite teme, u trajnom sjećanju ostaje jedino kratka kadar-sekvenca sa svjetlima izgubljenim u noći. Taj soprano (istи je stavak, ali bez soprana, glavna glazbena tema *Dogvillea* Larsa von Triera iz 2003) i to bljeskanje u tami mnogo su snažnija asocijacija na *Dheepana* od žrtava građanskog rata, izbjeglica, bizantinske birokratske procedure i siromaštva jer od *Solarisa* (*Солярис*, 1972) Andreja Tarkovskog i vožnje japanskim ulicama nismo vidjeli bolju reprezentaciju dugog putovanja u nepoznato.

**Mario Slugan**

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051SCHMIDT, B."2015"(049.3)

## Imena višnje

### (Branko Schmidt, 2015)

Može li se u životu uživati i onda kada dospijete u pozne godine? Ima li radosti u starosti? Je li tzv. "treća životna dob" ona u kojoj konačno stječemo sposobnost, zrelost i znanje o tome kako živjeti? I je li starost... lijepa?

Iako nas brojne komercijalne poruke po raznim medijima uvjeravaju u suprotno, to je uzaludno. Svi smo, naime, svjesni da u poznjoj životnoj dobi nemamo ni snage, ni volje, a niti ljepote (pa bila to i ona isfantazirana "ljepota duše"). Ne, ne, ne... i opet NE. Starost je sumorna, siva i ponajećma patetična. A takav nam dojam o starosti ostaje i nakon gledanja filma *Imena višnje* Branka Schmidta. Filmska priča plod je spisateljskog pera Josipa Mlakića, nagrađivanog i cijenjenog bosansko-hrvatskog pisca. I filmska fotografija podsjeća na nedavni scenaristički predložak istoga autora, na *Most na kraju svijeta* (2014) redatelja Branka Išvančića. Iako snimljeni od različitih snimatelja (Ruljančić, Cahun) oba filma rabe sivu boju i njezine valere kao temeljni vizualni identitet. Mlakićevi su likovi u oba filma smješteni u srove krajolike koje kao da nikada ne obasjava sunce. Čak i kad se ono sramežljivo pojavi, ne unosi svjetlo u mutnu vizuru piščeva svijeta.

Branko Schmidt autor je koji je prije ne-puno desetljeće izšao iz sivila nacionalne kinematografije inventivnim djelom *Put lubenica* (2006). Njime je prekinuo niz slabih, pa i prema publici podcenjivačkih ostvarenja iz 1990-ih; strše državotvorna (ne)djela poput *Božića u Beču* (1997), ili još više, *Vukovar se vraća kući* (1994). No sretna ga je okolnost usmjerila Ognje-nu Sviliciću, kao i piscu Ivi Balenoviću (Alenu Bo-viću) – koji isprva zbog provokativnosti romana nije želio otkriti svoj identitet. Schmidt u suradnji s tim dvojcem snima svoja dva ponajbolja filma:



Metastaze (2009), koje su studija o ovdašnjem narkomanskom podzemlju i narodskom, "protejskom fašizmu", te *Ljudožder vegetarijanca* (2012) koji plijeni pozornost beskompromisnom analizom korupcije i iskvarenosti u "lijepom našem zdravstvu".

Imena višnje povratak su Schmidta filmovima s malim brojem likova, no s beskrajno nalaženom patetikom. Slavko i Kata (Ivo Gregurević i Nada Đurevska) dvoje su povratnika koji se u poznim godinama vraćaju na kućno ognjište. Ratom razoreni pejzaži još uvijek su mnogo-brojni diljem regije, a među njima su Schmidt i ekipa pronašli jedan od dojmljivijih. Već u prvim naznakama dijaloga između dvoje protagonist-a slutimo filmsku priповijest s мало naracije, ali jakih, premda prigušenih emotivnih naboja. Ne saznajemo tko je prognao nesretne ljude, ali slutimo... (hrvatska trobojnica nesumnjivo je tragički identitetski znak, a vjetar ju ruši s trijema). Slavko se u tom odnosu pokazuje kao grub, no odlučan čovjek koji nastoji održati privid stvarnog života za bračni par. Njegova želja da obnovi štalu, sjenik i dvorišne zgrade kontrapunktalno je

postavljena pasivnoj i letargično-sjetnoj Kati. On je prema njoj počesto grub i nesnošljiv, ali ona mu ipak iskazuje beskrajnu privrženost. Pravi je to tradicijski, patrijarhalni obrazac: on priskrbljuje, ona ugađa.

Sama je narrativna linija smještena u nešto više od godinu dana, u kojima opipljivo pratimo starenje. I dok je ono njihov prirodni tijek stvari, pojavljuje se i cijeli niz dodatnih detalja koji ukazuju na to da je obnova života na negdašnjim temeljima nemoguća. Zašto? Ponajprije, zbog starosti i nemoći. No sljedeći je moment izoliranost od izvanjskog svijeta koji postoji tek kao udaljena slika prošlosti. Na vizualnoj, ali i metaforičkoj razini pojavljuje se ponavljajući detalj zrakoplova na nebū koji se udaljuje negdje u beskraju nedohvatnog plavetnila. Schmidt poprilično očekivano niže ove sličice, čime one postaju predvidljive i sa sve manjim semantičkim potencijalom. Slika, pak, stalne kiše koja ometa Slavkove napore postaje jasan lajmotiv koji podebljava ionako sivu vizuru filma. U jednome trenutku Kata pita Slavka što ima u novinama, koje ovaj redovito rastvara u trenucima počinka. Predvidljivi je

odgovor: "Ništa..." Upravo će ništavilo obilježiti cjelokupni idejni postav filma koji će, ipak – gle čuda! – biti poetski. Jedino što ćemo ipak saznati iz novina (koje ionako bilježe tek gluposti), bit će prispodoba o "vodi koja se sjeća svog boravka u čaši". Kata se ponovno vraća na tu poetsku priču i time nagovještava bolest i ludilo. U očekivanom klimaksu filma, ona će se naći na izvoru u šumi, s kojega Slavko donosi vodu za kućanstvo. Bosih nogu po snijegu, Kata će odabratи božićnu smrt koja je neće snaći eksplicitnom fabulativnom linijom, već, opet, poetskom asocijacijom.

Otkud, pak, imena višnje? Višnja je stablo što ga je žena poželjela u voćnjaku, kako bi dječi mogla peći kolače. U šljiviku, uz tradicionalne jabuke, kruške, orahe i kestene, ona neće imati mesta. Ali, naći će ga... gdje? (to neću otkriti, pa ostavljam gledatelju da sam pogleda).

Schmidtov film prepun je patetičnih detaљa i predvidljivih dijegetske fabularnih rješenja. Radi se o izmjeni godišnjih doba u životu dvoje ljudi. Kroz njihovo starenje provlači se i priča o progresivnoj demenciji. U ovome motivu može se prepoznati temeljna potka remek-djela Michaela Hanekea, *Ljubav* (Amour, 2012). Tamo je posrijedi još tragičniji kraj, no on ima razložnu motivaciju u karakterološkom vođenju priče. Schmidt, ipak, nije takova autorskog kapaciteta. Njegov se prikaz karaktera sastoji od nemuštih kvazidijaloga, a (raz)rješenje pronalazi u pseudo-metafizičkom ozračju filma.

Da, da... rat i izgnanstvo pogubno djeluju na ljude, ali ne tvrdi li se u filmu da je par, porijeklom iz Bosne, najsretnije dane proveo baš u Austriji? Pa čak ni lijepa bosanska sevdalinka, negdje pri kraju filma, neće nam pomoći da se snađemo u karakterizacijskoj praznini što ju ostavlja narativna nit priče. Ostaje nam tek – patetika. Iskreno, pomalo i dosada.

Jasne su mi ostale filmofilske asocijacije povezive uz ovaj film. Ritual dvoje likova iz još jednog remek-djela, *Torinskog konja* (A torinói ló, 2011) Béle Tarra, vrlo je sličan ritualu Slavka i Kate kod Schmidta. Dok mađarski par jede krumpire, naši junaci ispijaju kavu (koja nikad ne ispa-

da kakva bi trebala biti!). Sav u poetskom ozračju prikaza prolaznosti, bolesti i gubitka pameti, film *Imena višnje* pisca ovih redaka nije se osobito dojmio. Schmidtov je autorski rukopis ovde (ne) prepoznatljiv i utapa se u šablonskim raskadriranjima i sekvcencama koje bi mogle biti i drukčije posložene, a da to ne utječe na dramsku (ne)suvislost. Trajanje se (*durée*, Bergson) ovoga filma pretvara u dosadu predvidljivosti.

Ovaj mi film ostavlja opor okus u ustima. I to ne zbog teške teme o ljudskoj prolaznosti, već zbog toga što je Schmidt prije ovoga filma snimio tri vrlo vrijedna djela u kontekstu nacionalne kinematografije. Metastaze držim najvažnijim kulturnim protestom surovoj hrvatskoj stvarnosti. Nažalost, *Imena višnje* djeluju mi tek kao odraćena rutinska vježba na temu poslijeratnog sivila nakon razarajućeg oružanog sukoba. Iako zanatski korektan, ovaj je film tek osrednje uspio u svojim poetičnim nakanama.

**Marijan Krivak**

UDK: 791.633-051DOCTER, P:"2015"(049.3)

## Izvrnuto obrnuto

### (*Inside Out*, Pete Docter i Ronnie Del Carmen, 2015)

*Izvrnuto obrnuto* animirani je film studija Pixar, pionira u kompjuterskoj animaciji koji je od sredine 1990-ih do danas stekao status "imena koje obećava" – njegovi filmovi gotovo da su postali simbolom zabave za cijelu obitelj, neovisno od kompleksne studijske animacije da ona ponajprije mora biti namijenjena djeci. Dirljivost Pixarovih priča i univerzalnost poruka koje odašilju naišli su na međugeneracijsko odobravanje. Ugled koji uživa Pixar temeljno može zahvaliti percepciji stručne (ali i opće) populacije koja njihova djela odlikuje nazivom "originalno". Čini se kako sveukupnu kvalitetu Pixarova tridesetogodišnjeg rada može preispitati i uspješno ocrniti samo najtvrdokorniji cinik, pa to ostaje kamen spoticanja u razumijevanju kompleksnosti kontekstualnih i narativnih dimenzija samih djela koja (kao što je to slučaj i s *Izvrnuto obrnuto*) zasluzuju više od impresionističkog zazivanja precijenjene i bogobojazno štovane originalnosti. Ako je nepatvorenost primarno povezana s novitetom – uzevši u obzir sam koncept personalizacije emocija i pretvaranja istih u protagoniste, odnosno, u ideju o "malim čovječuljcima" što upravljaju našim odlukama i postupcima – *Izvrnuto obrnuto* strogo bi gledano podbacilo pod teretom izvornosti.

Realiziran u skromnoj televizijskoj produkciji s kraja prošlog stoljeća, Foxov je sitcom *Hermanova glava* (*Herman's Head*, Andrew Guderat i Steve Kreinberg, 1991-1994) ovlaštenje nad čovjekovim djelovanjem mnogo prije podario okarakteriziranim likovima specijaliziranim u tipu svog savjetovanja, koji zajedničkim snagama balansiraju (manje ili više uspješno) svim segmentima ljudske psihologije zaslužne za

preživljavanje i socijalno održavanje. Iako postoje neminovne razlike u formatu, žanru pa i rodu, *Hermanova glava* i *Izvrnuto obrnuto* neodoljivo su slični u svojoj zamisli jednako onoliko koliko su neusporedivi u svojoj realizaciji – gdje *Hermanova glava* ostvaruje komični učinak ističući razlike u promišljanju četiriju katalizatora (strasti, intelekta, senzibilnosti i anksioznosti), *Izvrnuto obrnuto* postavlja naglasak na timski rad Sreće, Tuge, Straha, Gadljivosti i Bijesa (Rajkinih primarnih osjećaja) koji u međusobnom dogovoru garantiraju njenu sigurnost i zadovoljstvo sa zaključnom po(r)ukom o kompleksnosti našeg emotivnog života koji je zdrav upravo onda kada uvažavamo i dopuštamo proživljavanje svake od svojih emocija.

Bez obzira na neporecivu idejnu sličnost dvaju spomenutih audiovizualnih djela, daljnja je razrađenost koncepta u diskrepanciji; *Izvrnuto obrnuto* svoju popularnost i visoku rangiranost, što među Pixarovim radovima, što među animacijom općenito, upravo može zahvaliti složenoći prikaza procesualnosti ljudskoga uma (koliko god to jedan film namijenjen djeci može složeno predočiti). Dok *Hermanova glava* u banaliziranju premise o psihološkim faktorima utjecajnima za naše ponašanje ostaje u gabaritima svoga formata, *Izvrnuto obrnuto* vrijednim čini hrabro istupanje iz sigurne zone "filma za djecu" i pokušaj da nešto toliko apstraktno kao što je emocija, nastanak uspomene ili čak osobnost, pretoči u maštovito materijalizirane punktove u glavnome stožeru zvanom mozak. Biće je junakinje Rajke promišljeno mnogo dalje od impulzivnog djelovanja primarnih nam osjećaja – pustolovina Sreće i Tuge koja započinje neslaganjem oko emotivne "obojenosti" ključnih i formativnih trenutaka Rajkina života, provodi nas kroz otroke njene osobnosti (obiteljski otok, prijateljski otok, hokejski i drugi), tvornicu snova, nepredvidivu i na trenutke zastrašujuću podsvijest te nas upoznaje s Bing Bongom, nekadašnjim herojem Rajkina života. Slonoliki Bing Bong, Rajkin imaginarni prijatelj iz ranog djetinjstva, koji plače suze od bombona i osvaja gledateljske simpatije zajedno

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



sa svojim upečatljivim *jingleom*, ujedno je i nositelj temeljne premise samog filma – fluencije života. Nestanak Bing Bonga u crnome ništavilu Smetlišta sjećanja i najtvrdim je srcima vjerojatno natjerao koju suz u niz obraz simbolično predstavljajući nezaustavljivu prolaznost života i bogatstvo iskustava koja nas preplavljuju i poput vala zauvijek se povlače ostavljajući nas mokre i nanovo formirane.

Izvrnuto obrnuto pomoću nивелiranja nalik na videoigre razlaže elemente ljudske mentalne košnice; okorištava se spektrom svjetlucavih boja ne bi li našim sjećanjima podao emocionalnu boju, stavljujući precizan naglasak na učestalo memoriziranje našeg tada dominantnog osjećaja ispred fakata same situacije koju pamtimos, sklapa pomirbu s postojanjem dugoročnog i kratkoročnog pamćenja i činjenicom da ukupnost informacija, koje tijekom života prima-mo, samo u manjem postupku ostaje djelićem naše svijesti (štoviše, zapošljava neobične figure “čistača sjećanja”), te na dovitljiv način vizualizira naše neobjasnivje strahove što su se sakrili u dubinama podsvijesti, kao što je to za Rajku, primjerice, glasni i glomazni bakin usisavač. Pritome, Izvrnuto obrnuto ne zaboravlja biti zabavan – iako razumijevanje cijelokupnog sustava

na kojem počiva za djecu može biti varijabilno ili čak nedostatno, same su emocije i više nego zanimljivo te istovremeno djeće naivno animirane: Bijes tako frca vatru s vrha glave kada se aktivira, a Gadost trepće sa zavodljivo dugačkim trepavicama poput djevojčice u razredu u koju su svi jednom bili zaljubljeni. Pop kultura je u Pixarovu stilu tradicionalno utkana u doskočice radi komičnog oduška, pa Rajka ljutito odbija pojesti djeci nesnošljivu brokul, sve do trenutka dok ne ugleda “avion”, a kontrole se u stožeru emocija istog trena smrzavaju nakon što Rajka popije hladni napitak. No bez obzira što se marginalno oslanja na stereotipe, Izvrnuto obrnuto suspreže se od bilo kakva doticaja s tipiziranjem interesa, izgleda ili ponašanja pretpubertetske djevojčice: Rajka igra hokej koji se radi pripisane mu agresivnosti dominantno smatra muškim sportom, nije-no odijevanje nije ni na koji način seksualizirano, a karakteristična joj šašavost dodatno pomaže u odmicanju od često zahtijevane visoke razine ugađenosti i elegancije, u koju se djevojčice redovito ukalupljuje uskraćujući im tako slobodu igre u kasnom djetinjstvu, koja je i dan danas ne rijetko rezervirana samo za dječake.

Pored prpošne i gotovo oviše entuzijskične Sreće, koja u originalnoj verziji velikim

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

dijelom podsjeća na lik Lesley Knope iz serije *Parkovi i rekreacija* (*Parks & Recreation*, Greg Daniels i Michael Schur, 2009-2015), što ga je također glumila Amy Poehler, i ostalih joj prijatelja – osjećaja koji su prvenstveno personificirani na temelju onog što predstavljaju, Rajka nije dana kao puki okvir, površno promišljena individua na čije se misli i doživljava te njihove interakcije usredotočuje radnja (zanemarujući nju samu), nego je upravo punokrvnost njene osobnosti ono što omogućuje družini u glavi da funkcionira tako dobro kako funkcionira.

Status inventivnosti, koji mu se voli pripisivati, *Izvrnuto obrnuto* nije zaradio pionirstvom, jer prije bi se moglo reći da njegova inventivnost leži u jednostavnoj scenariističkoj premisi, banalnome triku koji gotovo uvijek pali, a krije se i u samoj hrvatskoj inaćici naslova, u izvrtanju i obrtanju. Pored toga što kao svoju temu prisvaja emocije, dajući im glas i prostor djelovanja, *Izvrnuto obrnuto* temeljno je film o odrastanju – o životnim promjenama i načinu na koji se s njima nosimo te različitim etapama u kojima na njih naišlazimo. I dok će se Sreća po drugi puta ponadati da se ništa ne može dogoditi, u potencijalnom nastavku bi ponovno mogla biti iznevjerena, kad se crveni gumb Pubertet, iz posljednjih kadrova, slučajno uključi, i pri tome se, izvjesno je, naći u još većoj avanturi negoli što je bila sama Rajkina selidba. Ono što među brojnim filmovima o sazrijevanju i životnim prilikama izdvaja *Izvrnuto obrnuto* jest to što smo ovoga puta na drugoj strani, odnosno, priču kao da pratimo iza kulisa – umjesto suza ili osmijeha na licu protagonista, svjedoci smo kako taj isti osmijeh ili suze nastaju; u neposrednom smo doticaju sa svim mehanizmima koji povlače uzde u manje ili više kriznim životnim situacijama, ma koliko oni bili simplificirani i/ili fikcionalizirani. Prikaz je odrastanja “izvrnut i obrnut”, njegovu progresiju pratimo iznutra, tek povremeno škicajući na prizore izvana. *Izvrnuto obrnuto* može se tumačiti kao nastavak rada Petea Doctera u Pixaru: s jedne strane Docter nadopunjuje priču o oproštaju s djetinjstvom i poigrava se njegovim simbolima, što

je započeo u *Priči o igračkama* (*Toy Story*, John Lasseter, 1995), s druge strane ponovno ponire u nadrealno maštanje i iscrtavanje svemira stvari koje pozajmimo, ali su nam neobjašnjive u punini svoje prirode, kao što je bio slučaj s *Čudovištem iz ormara* (*Monster Inc.*, Pete Docter i David Silverman, 2001), a s treće preuzima emocionalnu potresnost i preispituje generacijske specifičnosti i način na koji zbog toga svijet proživljavamo, kao u *Nebesima* (*Up*, Pete Docter i Bob Peterson, 2009). Ovaj put riječ je o filmu koji svojom univerzalnošću i načinom na koji komunicira sa svim dobrim skupinama gledateljstva nadmašuje spomenute. On otvara put k reminiscenciji vlastita djetinjstva kao i shvaćanju psihološkog stanja općenito, bez obzira na to koliko smo Zemljinih okretaja oko Sunca prebrojali, potiče na empatiju s najmlađima i priprema one im najbliže na to što njihove malene, ili malo veće, tek čeka.

*Izvrnuto obrnuto* svojevrsna je točka na i, kruna Docterova rada koji je konačno za likove odlučio uzeti ono što već godinama potiče svojim filmovima – emocije. Ključ oduševljenja, što ga je potaknuo sam film, dijelom bi se mogao tražiti i u činjenici da je Docter uspio jednu od primarnih uloga filmske umjetnosti “izvrnuti” i prenijeti na platno. Personalizirajući osjećaje *Izvrnuto obrnuto* neposredno je izrazio ono što filmovi pokušavaju svojim dramaturško-režijskim trikovima zanata već stoljećima: probudio je emocije (doslovno i figurativno). Bio ili ne bio upriličenje rječničke definicije originalnosti, on jest originalan, ali ne zbog svoje kreativne neviđenosti ili potrebitosti publike i kritike da etiketira genija i njegovu genijalnost, nego zbog složenosti svoje priče i mogućnosti da od poznatog učini nepoznato, i od nepoznatog poznato, da “izvrne i obrne” i pojavi se upravo onda kada ga je Pixar trebao, te da još jednom podsjeti da je studio sposoban za mnogo više od nastavaka njegovih ne-tako-slavnih franšiza.

Lucija Klarić

UDK 791.633-051BOUZID, L."2015"(049.3)

## Kad otvorim oči

### (À peine j'ouvre les yeux, 2015)

*Kad otvorim oči* debitantski je dugometražniigrani film Tunižanke Leyle Bouzid (1984) koja je filmsku režiju diplomirala u Francuskoj. Radnja se zbiva u ljeto 2010. kada je Tunis bio atraktivna destinacija za mnoge europske, pa i naše turiste. Oni uglavnom nisu zamjećivali totalnu kontrolu tajnih službi jednopartijske diktature Benja Alija (koji se na vlasti održao 23 godine sve dok ga početkom 2011. nije svrgnula tzv. Revolucija jasmina).

Te sveprisutne, zlokobne moći, koja je određivala živote Tunižana, nije u potpunosti svjesna niti protagonistica filma Farah (Baya Medhaffer), djevojka iz građanske srednje klase koja je s izvrsnim ocjenama završila srednju školu i od koje svi očekuju da studira medicinu, dok nju više zanima muzikologija, a još više pjevanje u *underground rock* sastavu, kojemu se tek priključila i s kojim upoznaje jedan privlačan joj i zanimljiv aspekt noćnog života glavnog grada. U kratkom razdoblju sukobljava se s autoritetom majke koja joj ne dopušta duge noćne izlaska i alkohol, a isto tako i s predrasudama patrijarhalne islamske sredine, no zato doživljava prva ljubavna uzbuđenja s vođom benda Borheneom (Montassar Ayari).

Leyla Bouzid uz pomoć efektne kamere Sébastiena Goepferta stvara dojmljivu sliku ambijenta i atmosfere u četvrti s mnogo kavana i noćnih lokala (u koje ponajprije zalaze muškarci, a pojava rijetkih žena više izaziva čuđenje negoli žestoko odbacivanje) gdje Farah s punim uvjerenjem i užitkom pjeva u grupi kojoj se smiješi velika karijera. Sjajna Baya Medhaffer u svoj prvoj ulozi pokazuje toliko životne energije i radosti da se čini kako uvjerenje Farah o vremenu promjena

itekako može zaživjeti. Redateljica u tom pomalo neobičnom ambijentu film začinje kao gotovo tipičnu filmsku bajku za mlađe o teškoćama koje prate mlade glazbenike, prikazuje njihovu snagu i predanost spomoću kojih će, prepostavljamo, nadvladati niz prepreka i doći do ostvarenja svojih želja.

Borhene svira na instrumentu koji sliči lutnji (a i nekim drugim orijentalnim glazbalima), ali u električnoj verziji. Glazba benda vrhunski je *underground rock*, kojeg njegov autor, Iračanin Khyam Allami, obogaćuje elementima istočnojazačke tradicije, dok mu posebnu vrijednost daju tekstovi Ghassena Amamija u kojima se vrlo uspješno kombinira politička angažiranost, prema režimu vrlo kritičnih stihova, i visoki poetski domet istih.

U početku se čini da je glavni dramski sukob onaj generacijski između Farah (koja drži da stariji, posebice roditelji, inzistiraju na glupim formalnostima i zastarjelim obrascima ponosa) i njezine majke Hayet. Majku tumači Ghalia Benali, u Tunisu vrlo popularna pjevačica koja sklada glazbu i piše tekstove za nju. Ovdje se, pak, pokazuje i kao izuzetna glumica, koja je dojmljivo dočarala brižan lik majke koji i pored strogosti u pokušaju discipliniranja kćeri, ipak uspijeva istodobno pokazati i veliku ljubav, ali i zabrinutost za njezinu budućnost. Osim toga, ona se kao osoba ispostavlja snažnjom i od svog muža i od mладаčke ljubavi s kojim se rastala kada je počeo raditi za tajne službe, i koji ju je sada došao upozoriti da pripazi na Farah, jer se druži s ljudima (članovima benda) koje prati tajna policija.

Od tog trenutka, *Kad otvorim oči* postupno se i stilom i ritmom kreće prema sve originalnijem ostvarenju u kojem će ponavljati elementi političkog pritiska odrediti sudbinu likova, te njihovih obiteljskih i međugeneracijskih odnosa. Umjesto tipizirane priče o usponu mlađe glazbenice, nastaje snažnim emocijama nabijena drama o mlađoj idealistici koja ne prihvata ograničenja svoje slobode, a ni okvire iz kojih se u totalitarnom društvu ne smije izaći. Upravo zbog toga

KINO-  
REPERTOARHRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



ona će ugroziti snove svog benda o uspjehu, jer dok drugi, s više ili manje žaljenja, pristaju cenzurirati vlastite tekstove da bi mogli nastupati na većim scenama i biti bolje plaćeni, za Farah je to izdaja i ona nastavlja pjevati protestne pjesme, čak i na ulici, kada joj u lokalu isključe struju, nesvesna da se pozornost tajne policije sve više okreće prema njoj. Unatoč prijetećim naznakama atmosfere oko djelovanja benda, na koje ne obraća pozornost ili ih podcjenjuje, Farah želi živjeti punim plućima i uživati u svemu što čini, a uvjerljivost tom kovitlaku aktivnosti, osjećaja i strasti, opet daje snažna osobnost i glumačka energija mlade Baye Medhaffer.

Leyla Bouzid se u redateljskom postupku ne zadovoljava samo time da takvoj izvanserijskoj interpretaciji dade efektan filmski okvir s nizom vizualno atraktivnih kadrova, nego vrlo uvjerljivo i s mnogo precizno odabranih detalja, još uvijek neizravnu prijetnju tajne policije uobičjuje u postupni rast nelagodne, a potom i zastrašujuće atmosfere koja svojim kontrastom spram nesputanosti i veselja mlade djevojke stvara kompleksnu sliku života u Tunisu u predvečerje Revolucije jasmina. Slojevitost značenja redateljica obogaćuje prikazom odnosa prema ženama koji se u bitnome ne mijenja ni s promjenama koje nastoji donijeti mlada generacija,

što doprinosi raspadu djevojčine ljubavne veze. Borhene bi svojim likom, načinom odijevanja, dugom kosom povezanom u konjski rep, pa čak i proklamiranim stavovima, mogao biti uvjerljiva slika mladog *underground* glazbenika bilo gdje u svijetu, ali način na koji reagira na veseli ples Farah s nepoznatim mladićem – vrijeda ju i stavlja na njezino „žensko mjesto“ – jasno pokazuje da će promjena mentaliteta i prekid s tradicionalnim patrijarhalnim običajima ići mnogo teže nego što se to iz ponašanja članova benda na početku filma moglo očekivati.

Zanimljivost, ali i osobita vrijednost filma je to što Leyla Bouzid ne inzistira na negativnosti takva iskazivanja muškosti, nego za nj ima stanovito razumijevanje upućujući da je takvo ponašanje zapravo izraz slabosti muškog spola. Zbog toga za pad benda (koji će se nakon političkih ustupaka i kompromisa možda uspijeti održati u jednoj potpuno drugačijoj, poslušničkoj verziji) nije najviše kriva Farah i njezino beskompromisno ponašanje, nego slabost Borhenea, koji nalazi kompenzaciju te nemoći u mačizmu, kao i izdaja drugog člana benda, koji je iz straha postao doušnik, pravdajući se da je to postao zato da bi spasio kolege. A da situacija u tadašnjem Tunisu nije bila bitno različita od onih u drugim jednopartijskim sustavima, što može podsjetiti i

na naša, ne tako davna iskustva, pokazuje sličnost i s u nas uobičajenim objašnjenjima nekadašnjih članova Saveza komunista koji su prešli na suprotne ideološke pozicije, pa će neku takvu ispriku vrlo vjerojatno naći i Hayetina mladalačka ljubav Moncef (Younes Ferhi), koji je u filmu visoko rangirani službenik ministarstva unutrašnjih poslova. Kod običnih agenata, poput onih koji su nakon hapšenja mučili Farah (u kadru samo verbalno), najčešće se radi o (ne)moći koja kompenzira seksualne probleme. No, čak i oni najpozitivniji muški likovi, kakav je, primjerice, njezin otac Mahmoud (Lassaad Jamoussi), nemaju dovoljno snage. On tek povremeno i nakratko viđa ženu i kćer, jer je kao inženjer, koji se nije želio upisati u jedinu partiju, dobio posao u udaljenom gradu Gafsi, gdje na početku filma treba umirivati radnike koji nisu zadovoljni nadnicama (inače, radnički su nemiri u tom gradu bili jedna od iskri koje su zapalile Revoluciju jasmina). Ipak, kada Farah završi u istražnom zatvoru, on popušta i postaje članom partije da bi se mogao vratiti u glavni grad i biti bliže kćeri koja je psihički potpuno slomljena.

No jedinu pravu utjehu, koja je polako vraća u život, Farah pruža njezina majka time što joj kazuje da je i ona kao mlada bila poput nje, ali da je vidjela da se pobuna može jedino tragično završiti, pa se zbog toga brine za nju i nastoji je odgovoriti da ne krene putem za koji zna da vodi prema tužnom kraju. Tako su ponovo uspostavljene čvrste veze između njih koje su se bile pokidale. Sudbinska simbioza dviju snažnih žena, koje su na tragičan način doživjele slom svojih vjerenja u bolje sutra svoje zemlje i njezina društvenog sustava, kao i gubitak vjere u suprotni spol, koji im nije znao ili želio pomoći u najtežim trenucima, nadišla je sva prijašnja neslaganja.

Krenuvši od zanimljive kombinacije originalne glazbene (rock) drame povezane s problemima odrastanja u strogo kontroliranom društvu i teškoćama u međugeneracijskim odnosima, Leyla Bouzid vrlo vješto dodavala je niz još vrlo zanimljivih značenjskih slojeva, inkorporirajući u svoj film i neizravnu, ali vrlo dojmljivu kritiku ap-

solutne vlasti Bena Alija i njegovih tajnih službi, te je uz ukazivanje na dominaciju patrijarhalne muške nadmoći pokazala kompleksnu sliku Tunisa kao zemlje koju diktatura više nije mogla držati pod kontrolom, ubličivši to u film iznimnih dometa koji nedvojbeno ulazi među vrhunce našeg kinorepertoara ove sezone.

**Tomislav Kurelec**

UDK: 791.633-051AYER, D."2016"(049.3)

## Odred otpisanih

(*Suicide Squad*, David Ayer, 2016)

U moru recentnih filmskih adaptacija glasovitih strip junaka, *Odred otpisanih* uvjerljivo je najiščekivanije ovogodišnje ostvarenje na koje su Warner Bros i DC Comics položili sve karte nakon tragičnog kritičarskog podbačaja filma *Batman protiv Supermana: zora pravednika* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016). Ideja da se u jednom filmu okupe notorni zlikovci i stavi ih se u središte radnje nakon godina i godina glorificiranja isključivo dobro znanih superheroja, u najmanju je ruku dobrodošao zaokret za koji se mnogima činilo da otvara brojne mogućnosti poigravanja s izlizanim sprancama žanrovskog filma. I, doista, prije pojave filma dugišćekivani traileri postali su vruća roba o kojoj se govorilo u superlativima. Mnogi su bili oduševljeni uvrnutom pop-art estetikom, vrckastim tonom, humornim dosjetkama, megapopularnom glazbom grupe Queen i sociopatskim Jokером (Jared Leto) u novom izdanju. O iscrpljujućim pripremama Jareda Leta za ulogu Jokera također se pisalo naširoko i pumpalo značitelju publike koja je slušala o njegovoj predanoj metodičkoj glumi i bizarnom ponašanju na setu. Agresivan i promišljen marketing učinio je svoje. *Odred otpisanih* zapalio je kinoblagajne u prvom tjednu prikazivanja i činilo se da Warner Bros konačno može u miru omastiti brk. Međutim, traileri i marketing ne čine film, a *Odred otpisanih* loš je film.

Već u uvodnom dijelu, film se nespretno spotiče: američke obavještajne agencije su u panici zbog terorističkih napada i hipotetski se pitaju što učiniti ako sljedeći terorist bude superheroj. Rješenje nudi obavještajna agentica, Amanda Waller (Viola Davis), koja će u dramatičnom tonu izjaviti da poznaje "neke loše ljudi koji

bi mogli činiti dobro". Predloži okupljanje najgorih svjetskih zlikovaca u specijalni odred koji bi rješavao izvanredne situacije.

Hektična montaža prebacuje nas brzo na scenu u kojoj Waller lista tajni vojni dokument i u off-u predstavlja glavne zlikovce. Sekvenca za svakog od njih napravljena je kao atraktivni glazbeni spot, s otisnutom listom glavnih osoba i isječkom određenog pop-pjesmuljka koji bi valjda trebao odražavati njihov karakter. Istrošena uvodna melodija pjesme *House of The Rising Sun* tako najavljuje Deadshota (Will Smith), najpoznatijeg plaćenog ubojicu mekog srca koji u zatvoru vapi za svojom kćerkicom. Za njim slijedi prolupala Harley Quinn (Margot Robbie), bivša psihijatrica umobolnice Arkham, koja se zaljubila u svog pacijenta Jokera. Tu su još i Killer Croc (Adewale Akinnuoye-Agbaje) – ime mu govori za sebe – rođen je s krokodilskom kožom i jednakom snagom. Prepostavljamo (jer u filmu ostaje nedorečeno) da mu nije bilo lako snaći se među običnim pukom pa mu nije bilo druge nego iskoristiti svoje atribute za činjenje zločina. El Diablo (Jay Hernandez) je također patio zbog svoje moći – kad se naljuti nekontrolirano ispaljuje vatru. Nesretnim slučajem zapalio je cijelu svoju obitelj i na koncu sam zatražio da ga se strpa u zatvor. Kapetan Boomerang (Jai Courtney), svjetski poznati pljačkaš, čije je glavno oružje, pogadate, bumerang. I australski naglasak. Za kraj je ostavljena Enchantress (Cara Delevigne), jeziva vještica koja se nastanila u tijelu June Moore kada je ova, istražujući arheološke ruševine, nehotice oslobodila njezin duh. Vještica je radila nered sve dok njezino srce nije došlo u posjed Amande Waller, što je dотično omogućilo da kontrolira njezino ponašanje.

Brzopotezno i šturo prelaženje preko likova ostavilo je dojam kao da se redatelju žurilo uroniti u glavnu radnju, što se isprva ne čini kao *faux pas*, već može signalizirati da će u nadolazećim minutama biti dovoljno prilika za razradu likova, njihovih karaktera i prošlosti. Ali, to se nije dogodilo. Stoga ostaje nejasno zašto uvod nije iskorišten za nešto iscrpnije portretiranje

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



likova da bi gledatelji shvatili motivaciju za daljnje postupke i, na koncu, da im postane stalo što će se s likovima dalje zbivati. Killer Croc tako je, primjerice, ostao tek nesretni čovjek-krokodil čija je funkcija uglavnom da izgleda opasno i da reži, a jedino što tijekom cijelog filma izgovori jest: *I'm beautiful* ("Ja sam prekrasan"), što valjda implicira da je uspješno svladao svoje kompleksne zbog izgleda. Kapetan Boomerang sveden je na komičnu figuru vjerojatno zbog australskog naglaska, a pošalice su mu na dječoj razini; a onda usred radnje dolazi niotkuda Katana (Karen Fukuhara), čija je specijalnost, pogađate, katana. Njezin dolazak nema nikakvu motivaciju, niti ćemo do kraja saznati nešto više o njoj osim da katana pripada ubojici njezina muža, čija je duša zarobljena u istoj. Najlošije je ipak prošao Slipknot (Adam Beach) koji u filmu živi svega nekoliko minuta. Kao voditelj Odreda predstavljen nam je poručnik Rick Flag (Joel Kinnaman), tipični vojnik-patriot i *good guy* koji usput ljubuje s June Moore i pokušava joj pomoći u kontroliranju njezina alter-ega Enchantress. Sve do kraja, film se retrospektivno vraća njihovoj vezi, koju zapra-

vo uopće nisam doživjela, niti se, zapravo, može razabrati suvisla dramaturška funkcija iste. Uz to oboje su beskrvi u interpretiranju svojih uloga, posebno Delevigne koja u filmu uglavnom jeca razrogačenih očiju.

Zbog sveopćeg montažnog kaosa uvodnih scena, kad se radnja počne odigravati, teško je razabrati što se događa i protiv koga se to Odred otpisanih treba boriti. Protočnost filma prilično je narušena frapantno nespretnim i naprasnim ubacivanjima retrospektivnih sekvenca o prošlosti pojedinih likova, ali umjesto da se fino naslanjaju na radnju, unose samo još više konfuzije. Dobar primjer za to tretiranje je famoznog Jokera, čiju su pojavu svi s nestručnjem iščekivali, e da bi u kinu shvatili da je čovjek dobio ciglih desetak minuta slave. Joker, koji je iskakao iz svake paštete, svakog filmskog plakata i najavljuvao se kao jedan od ključnih likova, završio je s nekom čudnovatom sporednom ulogom čija pojava nema veze s glavnom radnjom. Štoviše, Joker uopće nije dio Odreda. On je na slobodi i jedino što čini jest da nastoji oteti Harley Quinn iz Odreda, ali mu ni to nikako ne uspijeva sve do samog kraja, a tamo to,

pak, ima uobičajenu serijalnu funkciju začinjanja zapleta za eventualni novi film. Uglavnom, dobio je nešto retrospektivnih scena koje se bave ljubavnim odnosom s Harley, koje su, usput rečeno, jedne od zanimljivijih u filmu, pa se na sve to postavlja pitanje zašto je zapravo dobio tako malu minutažu, ako se već išlo na, spram praktički nikakve karakterizacije većine ostalih likova, ipak nešto detaljnije ocrtavanje i njega i Harley, te njihova odnosa.

Uzveši u obzir pritisak pod kojim je Leto bio zbog uloge najpoznatijeg i najomiljenijeg stripovskog zlikovca, a ujedno i konstantnog prizivanja pokojnog Heatha Ledgera kao onog koji je najbolje do sada utjelovio Jokera, obavio je sasvim solidan posao. Fokusirajući se na vezu s Harley – čime se do sada filmske adaptacije nisu bavile – film je prikazao drugu stranu Jokera – onu zavodničku i ljubavničku. No, ipak, slojevitost njegova lika nije posve postignuta. Osim što je vrlo kratko vrijeme na platnu, redatelj mu ne pridaje pažnju kao individualcu, već ga isključivo razrađuje u odnosu s Harley. No Leto je ipak, uz veliku dozu karikaturalnosti (od koje ionako pate i ostali likovi zbog nerazrađena scenarija) u danim granicama uspješno utjelovio urbanog psihopata-gangstera sa stilom. S dugim krocodilskim kaputom, zlatnim lancima, tetovažama i uredno zalizanom kosom, novi Joker, ako ništa drugo, odnosi titulu najbolje odjevena Jokera do sada i ujedno posjeduje uznemirujuće zavodljivu karizmu, za razliku od Jokera Heatha Ledgera, koji je bio čisto utjelovljenje zla. Njegova zavodljivost pritom nije slučajna i dobiva na težini u očigledno sadističkom odnosu u kojem je Harley žrtva i rado će se baciti u kipuću kiselinu za svog dragog. Zato je šteta što se nije bolje iskoristio potencijal ove intrigantne ljubavne priče. Što se tiče glavne radnje vezane uz Odred, teško je uopće govoriti o nekakvu zapletu i pravoj peripetiji, jer se stječe dojam kao da ih ni nema.

Likovi su prešturo obrađeni da bi nas bilo briga što će se s njima dogoditi, a kada konačno doznamo tko je neprijatelj i kada krenu akcijske scene, sve se prelijeva u enormno zamornu

pucnjavu i borbu s predvidim i razočaravajućim krajem. Ukratko, neprijatelj ispada vještica Enchantress, koja probudi svog davno izgubljenog brata utjelovljenu u nekom kriminalno loše realiziranom CGI vatrenom čudovištu s misijom da, „nikad“ ne biste pogodili – uništi svijet. Zašto? Možda egzistencijalna kriza, slomljeno srce ili naprosto *It's what bad guys do*. Redatelj u svakom slučaju nema pojma zašto, a ponajmanje je Odredu otpisanih jasno što se događa.

Jako mali broj glumaca u stanju je spasiti film od potpune katastrofe nastojeći svojom ulogom izvući najviše iz krvnih, klišeiziranih scenarija baziranih na kvazihumornim dosjetkama, ali na sreću, Odred otpisanih imao je Willa Smitha i Margot Robbie. Oboje su maksimalno iskoristili prilično nezavidnu scenarističku situaciju i izbjegli izvjesnu opasnost da se svedu na karikature. Iako se Deadshot ranije nije pojavljivao kao atraktivni negativac, to je sada sigurno postao. Will Smith uvjerljiv je kao najopasniji plaćeni ubojica na svijetu kojem ipak više od svega znači ujedinjavanje s kćerkicom, te je jedan od rijetkih punokrvnih likova u filmu za čiju pobedu, za promjenu, navijamo. Margot Robbie, pak, izvrsna je u utjelovljenju koketne, prgave luđakinje koja ujedno funkcioniра kao vezivno tkivo Odreda. Podsvjesno bodri svoju ekipu, iako se na površini doima kao da joj je jedino stalo da se ujedini sa svojom pušicom (Joker). Uz to, neupitno podiže atmosferu filma, daje mu živost i vedrinu, koje kronično nedostaju.

To nas dovodi do još jednog kurioziteta, a to je odabir tona i estetike filma, koji se uvelike razlikuju od onoga što smo mogli vidjeti u traileru. Ništa od privlačne groteskne, šarene, stilizirane pop-art histerije nije se realiziralo u filmu. Tek je uvodni dio predstavljanja likova zagrebao u tom pravcu, dok se ostatak filma iznenađujuće utopio u bezličnom, hladnom pseudorealizmu. Mjesto radnje nalikuje prosječnom američkom velegradu krcatom jednoličnim poslovnim zgradama, a radnja se, u krajnjoj nemaštvotosti, odigrava noću. Po kišnom vremenu. Jedino što je ostalo zajedničko traileru i filmu hektična je

montaža s nasumično nabacanim kadrovima, što je, na koncu, rezultiralo filmom koji nalikuje dvo-satnom MTV spotu. Ako uz to još primijetimo da je nekolicina scena iz trailer-a misteriozno isparila iz filma, nakon svega možemo se samo zapitati – gdje je pošlo po krivu?

Čak i da postoji objašnjenje u vidu neslaganja redateljske vizije filma i one producenata (što ne bi čudilo imajući u vidu kompetitivni svijet *blockbuster-a*), ono je sada posve nebitno jer je šteta već učinjena. Film je podbacio i nikakva opravdanja van istog neće ga učiniti boljim. Ne sumnjam da će Warner Bros biti kažnjen zbog beskrupuloznog poigravanja s gledateljskim očekivanjima. A kaznit će ga po svoj prilici nitko drugi doli publike koja će sljedeći put dvaput promisliti prije negoli plati precijenjenu ulaznicu za nadolazeće, pompozno najavljeno superherojsko ostvarenje iz njihove kuće.

**Ejla Kovačević**

UDK: 791.633-051GUADAGNINO, L."2015"(049.3)

## Rasprskavanje (*A Bigger Splash*, Luca Guadagnino, 2015)

I prije nego što odjavna špica to potvrdi, upućeniji će gledatelji lako prepoznati da se radnja ovoga filma temelji na kriminalističkoj drami *Bazen* (*La piscine*, 1969) Jacquesa Deraya, za koju francuska kritika drži kako je 2003. labavo inspirirala i Françoisa Ozona za ostvarenje istoga naslova (*Swimming Pool*). Dodatno nadahnuće ovom talijanskom redatelju – ranije zapaženom visoko stiliziranom melodramom *Ja sam ljubav* (*Io sono l'amore*, 2009) – bila je slika na platnu britanskoga slikara Davida Hockneyja *A Bigger Splash* iz 1967. Gotovo opsesivno zanimanje toga umjetnika za kalifornijske bazene prikazano je u fikcionaliziranom dokumentarnom filmu Jacka Hazana snimljenom 1973. i naslovljenom prema spomenutoj slici.

Zbivanja Guadagninova filma ambijentirana su ponajprije u prostor glamurozne talijanske vile, utisнутa u njezine interijere i eksterijere, što pripovijesti (unatoč ekskursima u otočni krajolik) pridaje ozračje komornosti. Četvero protagonista ljetnu dokolicu provodi pretežno iza sjenovitih zidova impresivnog zdanja, najčešće oko bazena kao središnje točke okupljanja i ljenčarenja, ali i napetosti koja proizlazi iz međusobnih verbalno-erotskih poigravanja. Tako se postavljen psihološki narativ eskalacijom tenzija pri njegovu svršetku žanrovski usložnjava do kriminalističke drame s crnoumornim elementima.

Na tajnoj lokaciji otoka Pantellerije svoje utočište pronalazi rock-zvijezda Marianne Lane (Tilda Swinton); ona se u pitoresknoj osami, u društvu partnera Paula de Smedta (Matthias Schoenaerts), fotografa i redatelja dokumentarnih filmova, oporavlja od operacije nakon teškoća s glasnicama zbog koje je morala prekinuti tur-

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



neju. Izležavanje Paula i Marianne u ljekovitom blatu jedan je od njihovih posljednjih samotnih, intimnih trenutaka.

Naime, opuštanje udvoje prekida telefonski poziv Paulova nekada najboljeg prijatelja i Marianneina bivšeg dečka i producenta, koji upravo slijedi na otok Harryja Hawkesa (Ralph Fiennes) i njegovu kćer Penelope (Dakota Johnson) iznenađeni par dočekuje na malenom otočnom aerodromu kamo ovi nenajavljeni pristižu privatnim zrakoplovom. Nelagodu domaćina očitavamo iz govora tijela, a kraj njihove idile efektno je označen scenom slijetanja malene letjelice predočene tek sjenom koja pomalo prijeteće potamnjuje otok. Marianne i Paul pristaju ih ugostiti, no boravak na ograničenom prostoru četiriju raznorodnih karaktera prometnut će se u mučenje pomalo nalik onome u drami *Svi ostali* (Alle anderen, 2009) Maren Ade, gdje se odnos partnera, koji se odmaraju u mediteranskoj vili s bazenom, u natjecateljskom odnosu s novoprdošlim parom počne raspadati.

Čini se da do dolaska gostiju glamurozni par nije često napuštao skrovitu vilu, no hiperaktivni, djetinje teatralni i blagoglagoljivi Harry inzistira na zabavi i obilascima otoka. Unatoč otočnim kretanjima gledatelju će, barem nakon

prvog susreta s filmom, u sjećanju najživljim ostati boravak protagonista u privatnosti vile. Bazen je pritom električno polje, mjesto gotovo grabežljiva odmjeravanja i borbe, rubnih komunikacijskih situacija, naboja izrečenog, a još i više neizrečenog, odnosno, dvosmislenih neverbalnih gesta. Tenzije potencirane neugodnim jugoistočnim vjetrom, zabrinutošću zbog neizvjesnosti oporavka Marianne i nervozom Paula, koji nakon rehabilitacije apstinira od alkohola, inicijalno proizlaze iz invazivnih provokacija pridruženog dvojca.

Svojevoljnom izoliranošću ovi se društveno povlašteni pojedinci izmiču realnosti, ali upadaju u zamku klaustrofobije. Usljed prostorne reducirane uspostavljuju se nove konstelacije među akterima, no zameću se i stara rivalstva za koja se vjerovalo da su davno nadvladana. Upravo je Harry svojevremeno Paula upoznao s Marianne, a zatim i "blagoslovio" njihov ljubavni odnos, s kojim se, međutim, ni godinama poslije zapravo ne može pomiriti, što je očito iz njegova iritantnog ponašanja, dok detalje pretpriče troje prijatelja uspijevamo rekonstruirati iz analepsa.

Suzdržana i pomalo arogantna Penelope, kao strani i generacijski neuklopivi element, ostaje isprva na margini interakcije troje starijih

likova, no kasnije fungira kao modulator dinamičkih raspoloženja u društvu. Ophođenje djevojke i Harryja toliko je slobodoumno i puno seksualnih aluzija da je opravdana sumnja njegovih prijatelja je li mu ona uopće kći. Istodobno, Penelope nastoji zavesti Paula i provocira rekonvalescenticu Marianne. Uglavnom, sa svima uspostavlja ambivalentne, čak i zazorne odnose – s Harryjem zabanjeno libidinalne prisnosti, s Paulom latentne strasti, a s Marianne kolebljiva animoziteta.

Ovo posljednje nimalo ne čudi, jer dvije su žene nositeljice oprečnih principa, pri čemu je svaka potajno fascinirana onom drugom: Penelopeina tinejdžerska putenost i blaziranost potiru se, ali i nadopunjaju androginošću i zrelom rafiniranošću Marianne, dok se obje bore za pažnju prisutnih muškaraca. Istodobno se zaoštravaju tenzije između dvojice prijatelja koji su nekoć (po Harryjevim riječima) bili poput braće, što posve predvidljivo završava upravo njegovim ubojstvom u bazenu oko kojega se od početka zgušnjavala napetost. Kada policajac mjesto tragedije osigura trakom, to je čin pripovjednog zatvaranja, ali i gubitka očuđenja, jer time se bazen svodi na puki statusni simbol, i k tome još – kad ga za potrebe istrage isuše – lišen svakog smisla.

Razbijanje grupe na parove u svim mogućim kombinacijama učestalo je, čime se potencira (erotска) napetost između uključenih, no ona se do kraja filma ne razrješuje: Harry i Marianne osamljuju se u pozadini malomičanskog slavlja... Harry i Penelope uznemiravaju publiku svojim erotičnim, štoviše, "incestuoznim" nastupom na karaokama; u pomoć Harryju, čiji je automobil zapeo u divljini, priskače Paul – za to vrijeme žene ih u potisnuto neprijateljskom raspoloženju isčekuju na bazenu. Pošto Harry i Marianne krenu po namirnice, usput posjećujući otočanku koja po njegovu mišljenju pravi najbolji sir ricottu u okolini, Paul i Penelope zaputit će se u istraživanje otoka. Dok su Harryevi, poprilično očajnički nasrtaji na bivšu partnericu eksplicitno prikazani, epilog kupanja Paula i Penelope na zabačenom jezeru ostaje elipsom isječen iz fabularnog okvira. Njihovi ljubomorom izmučeni

partneri (kao i gledatelji) mogu tako tek nagađati što se među njima zbilo, a upravo krhkost indicija kojima raspolazu, dovest će do katastrofe.

Povezanost promatranih pojedinaca s realnim okružjem očituje se u krunoj, jezično otežanoj komunikaciji s Clarom (Elena Bucci), domaćom ženom s otoka koja im vodi kućanstvo, potom u susretu s vlasnikom restorana i njegovim gostima, te s mještanima tijekom slavlja otočnog sveca; konačno, i s policijskim službenicima pred sam kraj filma.

Smiraj vile narušavaju zmije koje se povremeno uvlače u vrt, baš kao što intruzija nezvanih gostiju remeti gotovo rajsку sreću domaćina, dok, šire gledano, dolazak Afrikanaca na otok mijenja kolotečinu njegovih stanovnika. Paulova opuštenost na spomen zmijskih uljeza potvrđuje da su u pitanju neotrovni gmazovi, a žitelji otoka u međuvremenu su shvatili da im od migranata ne prijeti opasnost. Isto se može zaključiti i za Harryja i njegovu pratilju – iako se činilo da predstavljaju prijetnju stabilnosti veze Marianne i Paula, iz kratkog druženja u četvero upravo oni izlaze kao žrtve.

Uz domicilnu populaciju i četvero turista, u fokusu su nam, dakle, i migranti iz Afrike. Onjima se govori na radju dok žena iz sela pokazuje Marianne proces proizvodnje sira. Vijesti s kuhinjskog radioprijemnika ostaju bez reakcija i komentara njezinih ukućana, iz čega je jasno da su došljaci na otoku postali dijelom svakodnevice, uz bok turizmu i lokalnim običajima. Paul i Penelope na jednome od otočnih lokaliteta naihaze na skupinu tamnoputih muškaraca koji nam se subjektivnom logikom dvoje izletnika najprije nameću kao prijeteća pojave, no zapravo se ispostavlja da su nepovjerljivi i preplašeni, pa se povlače čim uoče pridošlice. Ponovno ih vidimo malo kasnije kad u dvorištu policijske postaje igraju nogomet. Dok im Penelope na putu za obavijesni razgovor preko žičane ograde dobačuje odbjeglu loptu, Marianne će za Harryjevu smrt nonšalantno optužiti upravo njih, nekoga iz za nju amorfne gomile bezimениh ilegalaca, na što policajac odlučno reagira. Očito je, pritom,

da policijskim službenicima sumnjava smrt jednog dekadentnog stranog državljanina, barem u emotivnom smislu, nije nimalo prioritetnija od utapanja nekoliko migranata te iste noći.

Ipak, Guadagninov politički komentar aktualne izbjegličke situacije na otočiću koji je, kako netko u filmu kaže, toliko blizu Tunisu da ga s pućine zapuhuje miris jasminova cvijeta, nije najsjretnije uklopljen u osnovni narativ, što oslabljuje film u cjelini, a takav je dojam i o završnih tridesetak minuta koje će uslijediti nakon suviše doslovne kulminacije u vidu Harryjeva umorstva.

Hipnotična privlačnost Guadagninova filma primarno se očituje u uspjeloj atmosferi frivolne boemštine koja se ponavije ogleda u zapanjujućoj estetici kadrova i detalja – od minimalizma interijera, skulpturalnosti haljina koje nosi Marianne, tekstura hrane u planovima detalja, pa do dojmljivih scena poput Harryjeva deliričnog plesa, ili, kasnije, njegova mrtvog tijela pod vodom, gornjim rakursom kao uglobljenog u mozaik bazena. *Rasprskavanje* se stoga može doimati eskapistički dopadljivim i sadržajno šupljim ljetnim filmom, no unatoč zamjerci za predugo trajanje, nesvrishodnoj nadogradnji temeljne priče i pomalo banalnom raspletu, ocjenjujemo je kao zabavnu i intrigantnu studiju ljudskog ponašanja.

**Vanja Kulaš**

UDK: 791.633-051OGRESTA, Z."2016"(049.3)

## S one strane

(Zrinko Ogresta, 2016)

Koliko je daleka "ona strana"? Je li riječ o miljama ili milimetrima? Podrazumijeva li duhovna udaljenost i onu fizičku, ili se od nekoga ili nečega može biti nepremostivo udaljenim i kada je taj netko, ili to nešto, fizički veoma blizu? Na posljeku, mogu li se "ova" i "ona" strana spojiti nakon vremenskih i prostornih daljina zbog kojih se činilo da će dvije, nekoć bliske strane, ostati zauvijek razdvojenima?

Htjeli ili ne htjeli, o razdvajanjima i spajanjima najčešće se govori u ljubavi i – ratu. Na tragu izreke da je u ljubavi i ratu sve dopušteno. Drama *S one strane* redatelja Zrinka Oreste o jednoj ljubavi i o jednom ratu govori nakon te ljubavi i nakon tog rata. Ali, sa stalnim pitanjem jesu li ljubav o kojoj je riječ, i rat koji je odredio ne samo tu ljubav, i dalje mogući. Tako je Orestin film neprestance i s ove i s one strane u mnogo čemu. Prvi je sloj te obostranosti upravo osjećaj da – i u vremenima u kojima su ljubavi i sukobi daleko od svojih vrhunaca – uvijek postoji iskra koja će zapaliti i jedno i drugo. A ne dogodi li se to u konkretnom trenutku, uvijek je moguć sljedeći, upravo zbog siline onoga što predstavljaju ljubav i rat. Ljubav kao najkonstruktivnije ljudsko stanje, a rat kao krajnja destrukcija ljudskog društva i pojedinaca u njemu.

U toj finoj ravnoteži između duboko intimnog i neizbjježno kolektivnog, protječe ovaj film koji je u nizu elemenata dosad najkompleksnije ostvarenje Zrinka Oreste. Redatelj se i u svim svojim dosadašnjim dugometražnimigranim filmovima bavio najčešće razornim odnosom između pojedinca i kolektiva, neovisno jesu li te odnose sustavno određivali ratovi, porača, obiteljska i društvena očekivanja te ograničenja i samoograničenja. Nakon filmova iz 1990-ih i s početka 2000-ih – koji su zrcalili trnoviti hrvat-



ski tranzicijski put na kojem su politika i konflikti determinirali pojedinačne sudsbine ljudi bez pravih prilika (*Krhotine* /1991/, *Isprani* /1995/, *Crvena prašina* /1999/, *Tu* /2003/) – i kasnijih priča u kojima su se osobnosti u prividnoj zavjetrini od dramatičnih društvenih zbivanja sukobljavale s drugim osobnostima (*Iza stakla* /2008/, *Projekcije* /2013/), Zrinko Ogresta u novom filmu uspješno spaja oba pristupa. Film *S one strane* s jedne je strane naglašeno osobna priča o dvoje (ne)povratno osamljenih i udaljenih ljudi, a s druge prikaz stanja cijelog jednog socijalnog prostora u vremenskom kontinuumu od predratnih trenutaka do trenutaka u kojima je rat, opet nako, postao stvar prošlosti. Tako priča neprestanice protječe na dvjema razinama i u dvama planovima. Na prvoj su razini i u prvom planu dvoje središnjih likova čije se udaljavanje i zblžavanje moglo dogoditi iz više razloga. Iz razloga koji su u životu znatno češći od onoga koji je odredio ovde ispričani odnos. Na drugoj je razini, i u drugom planu, kontekst jednog rata koji je u veoma kratkom vremenu promijenio životne putanje i središnjem paru i milijunima ljudi oko njih. Teško se sjetiti filma u hrvatskoj kinematografiji koji na tako intimistički način govori o jednoj društvenoj torziji, odnosno, filma koji nedavni rat tako istaćano deducira na prikaz pojedinačnih sudsina u svakom kadru, rečenici i emociji. Sastavnice priče u scenariju, koji zajednički potpisuju redatelj i Mate Matišić, dobro su poznate. Međutim, na-

rativni i redateljski pristup čine te sastavnice dijelom jedne čvrsto zaokružene cjeline koja ni po čemu ne izaziva osjećaj već viđenog. Film djeluje originalno, koherentno, te u isto vrijeme snažno i nenametljivo. Posljednja dva atributa uglavnom proistječu iz profiliranja glavne junakinje te redateljeve odluke da sve, uključujući i završni kadar, ostavi otvorenim za različite interpretacije. Čak i kada se štošta učini samorazumljivim.

U središtu je zapleta sredovječna medicinska sestra iz Zagreba, Vesna (Ksenija Marinković), čija svakodnevica prolazi između rutiniziranog posla u ambulantni i jednakom takva privatnog života. Kućni proračun puni i pomaganjem starijim i nemoćnim osobama, a svoje dvoje odrasle djece i dalje tretira kao da su na pragu punoljetnosti. Njezina kćerka Jadranka (Tihana Lazović) diplomirala je pravo i malo je nade da će bez korištenja veze pronaći posao. Uskoro se udaje i Vesna joj na sve načine nastoji pomoći. S druge strane, Vesnin sin Vlado (Robert Budak) ima dobro uhodan posao, mladu suprugu i dijete, ali ga izvanbračna veza i trudna ljubavnica udaljavaju od bilo kakve odgovornosti. Vesna je pak sama i čini se da se na vlastitu samoću, ali ne i duševnu osamljenost, navikla. Sve će promijeniti jedan telefonski poziv u Vesninu ambulantu pri čemu je s "one strane" žice njezin muž Žarko, časnik nekadašnje Jugoslavenske narodne armije koji je zbog ratnog zločina počinjenog na sjeveru Bosne osuđen na višegodišnju zatvorsku kaznu u Haagu. Upravo je

pušten te sa sadašnje adrese u Beogradu pokušava obnoviti pokidane obiteljske veze.

Vesna je nakon prvog razgovora na rubu prekida bilo kakve komunikacije, ali ipak nastavlja telefonske razgovore sa Žarkom. U tim istodobno dalekim i bliskim razgovorima slaže se mozaik njihova nekadašnjeg života u Sisku. Rat ih je razdvojio, a Žarkov odlazak na "onu stranu" uništio je živote onih ostalih na "ovoј strani" (pri čemu im je drugi sin ili ubijen ili je počinio samoubojstvo). Ipak, Vesnina je grozničava potraga za novim početkom barem privremeno spasila ostalo dvoje djece. S takvom prošlošću Vesna u povratku muževa glasa preko telefonske linije ne vidi ništa ostvarivo. No, on je uporan, pun razumijevanja i strpljenja, a ona odveć emotivno ispražnjena da ne reagira na primamljiv spoj optimizma sjećanja i pragmatičnog doživljaja stvarnosti. I dok je Vlado odlučan da oca ni ne čuje ni ne vidi, Jadranka potiho podržava majku u uspostavljanju veze sa Žarkom. I upravo kada Vesna pronađe snagu izdržati teret novog iskušenja, dogodi se obrat...

O percepciji ovog obrata – i kod Vesne kao protagonistice i kod gledatelja kao Vesnihinu sputnika i supatnika kroz opisanu dvojbu – ovisi filmska cjelina. Iako se redatelji i scenaristi nerijetko koriste (ne)očekivanim obratima da bi do tada ispričanu priču postavili u drukčiji okvir, ili joj dali posve drukčiji smjer, ovdje je ovaj scenariistički i režijski element puno više logično razrješenje priče negoli vješto manipuliranje njome. Zapravo i nije riječ toliko o tipičnom obratu u pripovjednom slijedu, koliko o suptilnom povezivanju dviju naizgled različitih ljudskih sudbina u istu prostorno-vremensku kob. Koliko god bili različiti uzroci nečijih nesreća, posebice onih u ratu, toliko su slične patnje unesrećenih. Ogestin film to prikazuje na ogoljen, jednostavan i uvjernljiv način. Tiho i bolno.

Atmosferom i korištenjem vizualnih metafora sličnih onima u filmu *Iza stakla*, kao i detektiranjem uzročno-posljedičnih veza u odnosima likova poput onih u filmu *Tu*, novi redateljev rad svojevrsno je zaokružujuće ostvarenje, kada su

posrijedi njegovi dosadašnjiigrani filmovi. *Krhotine* su se bavile posljedicama Drugog svjetskog rata, a *S one strane* bavi se posljedicama ratova u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. Ostali filmovi bave se socijalnim mrežama u koje su se zapleli pojedini više ili manje neprilagođeni karakteri. Ovdje je nosivi karakter priče lik Vesne, u stalnoj interakciji s likom Žarka te njihova neprestana verbalna blizina, ali i fizička udaljenost, stvaraju izuzetno interesantnu dvojnost, zapravo, drugu razinu spomenute obostranosti koja se razvija u filmu. Premda je odnos ovo dvoje ljudi u konačnici teško razumjeti bez razotkrivanja obrata o kojem je riječ, kao ključnog dijela jednog višedimenzionalnog mozaika, čak i do tog dramatičnog trenutka u pripovijedanju os je filma uspostavljena oko uspjelog profiliranja likova Vesne i Žarka. I to kao težišne točke profiliranja cijele jedne sredine. Vesna je prikazana kao emotivno zgrčena osoba kojoj je oduzeta bračna ljubav odredila vlastito prezivljavanje; na prvi pogled ona je snažna i u svakom trenutku koncentrirana, ali u biti je prekrhka za gubitak još jedne iluzije. Žarko s kojim Vesna razgovara i u kakvog nakon svega vjeruje, također je izvana čvrst, ali iznutra je erodiran pojedinac čija tragedija neizbjegno izaziva nove patnje. I što je presudno, takvim se ponašanjem u završnici niti ne treba odgovoriti na pitanje zašto redovito stradaju nevini.

U ovako postavljenom dramskom luku prvi dio filma testira spremnost glavnih likova na promjene. Može li Vesna mužu dati novu životnu priliku, ili je za takvo što već prekasno? Može li Žarko biti drukčiji čovjek nakon svega što je učinio? I – koliko se njihova okolina u svim svojim koncentričnim krugovima promijenila? Od vlastite djece nadalje. Redatelj se u ovom dijelu priče fokusira na unutarnja stanja likova i njihove vanjske manifestacije koje su ekspresivnije što su prigušenije. Svatko je pritom na svojoj strani istine i malo je vjerojatno da se te strane mogu približiti. Kada ono osobno prevlada ono društvenom determinirano, Vesnina će lik postati medijatorom promjena te drugi dio filma, nakon psihološke drame koja žanrovski dominira prolo-

gom i u vodom, postaje prava obiteljska drama. Zaplet pritom dobiva nekoliko podzapleta, od pokušaja da se preko Vesne dozna sudsina žrtava Žarkova zločina, preko Vesnine namjere da kćeri osigura posao unatoč očevoj prošlosti, pa do Vladine izvanbračne veze i skrbi za njegovu ljubavnicu. U tim trenucima obiteljska drama gotovo dotiče melodramu te se čini da je glavni smjer priče katalizator svakodnevnih problema Vesne i njezine najuže okoline. Pritom se, malopomalo, stvara ozračje u kojem Vesnino sve lakše i češće komuniciranje sa Žarkom poprima obrise jednog novoga obiteljskog konteksta u kojem će i svakodnevni problemi dobiti rješenje, čak i na duhovit način. Primjerice, kada postane jasno da Jadranka neće naći posao zbog bremena svog porijekla, Žarko predloži da nazove Antu s kojim se zbljedio u Haagu. Ova više nego efektna referenca na stvarni Haaški tribunal i sve ono što on predstavlja u kolektivnoj svijesti na ovim prostorima, dobar je primjer koliko su scenaristi pazili da njihova fiktivna priča bude što realnija. Koliko god opora, toliko i shvatljiva.

Ogresta u filmu niže kadrove-sekvence, a naoko klaustrofobični interijeri malih stanova, soba i ureda, kao i skučenosti automobila, stvaraju prostornu ograničenost na koju se nadovezuje lajtmotiv telefonskih razgovora. Iako povremeno vani, svi su likovi zapravo stalno unutra, što u vlastitoj zadatosti, što u zadatosti koju im nameće okolina. Od obiteljskih odnosa do stavova prema nedavnom ratu. U tom supertilnom kretanju iznutrije likova prema vanjskim koordinatama, izvrstan dojam ostavljaju kamera Branka Linte i montažni postupci Tomislava Pavlica. Njihovom sinergijom film je u stalnom levitiranju između stvarnog i prepostavljenog te između željenog i neželjenog. Granice među njima metaforički su naglašene kroz zastore, odškrinuta vrata, pregrade, prozorska stakla i odraze u zrcalu, kao u kadru s Vesnom u dizalu čiji nepomični izraz lica krije ekspresivnost misli i osjećaja. Prigušene boje i tonovi filmske slike u suglasju su s unutarnjim stanjima likova čije povremene erupcije emocija postaju izrazima očajničkih po-

kušaja, u prvom redu Vesne, da makar nakratko pobjegnu s mjesta permanentnih frustracija.

Tumačeći Vesnu, Ksenija Marinković čini to bez i jedne suvišne geste, pokreta ili manire te je zasigurno ostvarila jednu od najboljih uloga u karijeri, uključujući i film i kazalište. U njezinoj izvedbi Vesna je čovjek-borac iz susjedstva, žena kojoj osobne nesreće nisu zamaglile percepciju ni sebe ni okoline. Premda se može činiti da je Vesna lik koji stereotipima izbjegava stereotipe, u pitanju je izuzetno realističan profil osobe kakva zacijelo postoji u nizu mikrosredina o kojima film govori. Zato je *S one strane* ponajviše film o jednoj stvarnoj ženskoj osobi čija su ljudskost, ženstvenost, majčinstvo i profesionalnost imantentne karakteristike u stalnom iskušavanju, osobito kada se u Vesnin život vrati Žarko kojega je nemoguće u potpunosti shvatiti bez filma odgledanog do kraja. Njega tumači također sjajni Lazar Ristovski čija intonacija glasa, mimika i kretanje u još ograničenijem prostoru od Vesnina pojačavaju dojam ljudske bezizlaznosti.

U završnom dijelu film poprima elemente psihološkog trilera u kojem se do epiloga trebaju posložiti sve sastavnice iznenadne zagonetke, podsjetivši tako na neke radove redatelja Claudea Chabrola i Michaela Hanekea. Pri nekim drugim redateljskim rješenjima to bi znatno opteretilo filmsku cjelinu, poglavito u ono malo vremena koliko je preostalo do kraja. Zrinko Ogresta upravo u tim trenucima postiže optimum te logički i emotivno dosljedno dovršava cjelinu. Na koncu, njegov se zaključni kadar poklapa s uvodnim te je potpuno jasno da je ovdje ispričana priča sintagma jednog transgeneracijskog naslijeda s "ovih" i s "onih" strana, ovisno o vremenu. No, kod aktualnog filma Zrinka Ogreste najvažnije je da je on s prave strane umjetnosti.

**Boško Picula**

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Radoslav Lazić

# režiseri o filmskoj režiji

*Dijalozi s filmskim režiserima*



*Radoslav Lazić*

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051(497.1):791.633(049.3)

Janko Heidl

## Anketna metoda

Radoslav Lazić, 2013, *Režiseri o filmskoj režiji: dijalozi s filmskim režiserima*, Beograd: vlastita naklada (Radoslav Lazić)

U završnom, pogovornom razgovoru knjige *Režiseri o filmskoj režiji*, gdje je intervjuirana osoba sam autor knjige Radoslav Lazić, Lazić pitanja mu postavlja sineast Vesko Kadić, Lazić navodi tipologiju intervjuja prema francuskom filozofu i kulturologu Edgaru Morinu: "ritualni intervju" prigodno bilježi događaje, svečanosti, službene susrete i sl.; "anegdotski intervju" puko je čavrljanje; u "intervjuu-dijalogu" susjednici traže zajednički jezik na zadanu temu; u "intervjuu-isповijedi" intervjuist kao osoba nestaje pred upitanim koji govoriti iz dubine vlastita životnog i umjetničkog iskustva i saznanja, iskreno, originalno, autentično i neponovljivo.

Svoje pregalaštvo Lazić svrstava u posljednje dvije kategorije, držeći da njegova anketna metoda, kako je naziva, pripada polju znanstvenog, estetičkog istraživanja te da daje "skroman doprinos nauci o pozorištu, filmu, medijima. Rečju: istoriji i teoriji dramskih umetnosti." I dodaje: "Cilj naučnog istraživača je beleženje istine, a njegov naučni zadatak je objektivnost, istrajnost i verodostojnost."

*Režiseri o filmskoj režiji: dijalozi s filmskim režiserima* na 383 stranice donose Lazićeve intervjuje, obavljene usmeno i pismeno, s tridesetosmero istaknutih znalaca s područja bivše SFRJ, kako onih koji su se isključivo ili ponajprije bavili redateljskom praksom, tako i onih koji su znatnije dosege polučili teorijskim djelom (primjerice Dušan Stojanović, Vladimir Petrić, Ranko Munitić) te s petoricom istoč-

noeuropskih velikana (Jiří Menzel, Andrzej Wajda, Miklós Jancsó, Krzysztof Zanussi, István Szabó), vođenih u razdoblju od 1980-ih pa do kraja prvoga desetljeća ovoga stoljeća. Većina ih je prethodno objavljena u Lazićevim knjigama *Traktat o filmskoj režiji: u traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice* (Beograd: Institut za film, 1989), *Rasprava o filmskoj režiji* (Beograd: JU film danas, GIP Kultura, 1991) i *Svet režije: u traganju za estetikom režije* (Novi Sad: Prometej, 1992) ili u kakvoj prigodnoj tiskovini, a poneki je ovdje tiskan prvi put. Posrijedi su autori i teoretičari koje danas doživljavamo pripadnicima starije garde, mahom redateljski samouki pioniri i klasici ovdašnje kinematografije (pretežno rođeni 1920-ih i 1930-ih), potom prvi naraštaji akademski školovanih sineasta (generacija rođena 1940-ih), poput tad već renomiranih i afirmiranih studenata Visoke filmske škole u Pragu (FAMU), pripadnika tzv. praške škole Rajka Grlića, Gorana Markovića i Gorana Paskaljevića, te u vrijeme razgovora najsvježije snage (generacija 1950-ih) kao što su Emir Kusturica (također praški đak), Žarko Dragičević i Vladimir Blaževski.

U središtu pozornosti je kinematografski dugometražniigrani film, nemala je pozornost posvećena animiranomu (Dušan Vukotić, Nedeljko Dragić, Borivoj Dovniković, Nikola Majdak, Borislav Šajtinac, Rastko Ćirić, Vera Vlaić), dokumentarni se spominje u tragovima, nešto izričitije tek u razgovoru sa Želimirom

Žilnikom, a eksperimentalni jedva, tek u odgovorima Vladimira Petrića, u to doba ponajprije zainteresiranoga za tzv. alternativne oblike filmskog izražavanja, istraživanja novih formi koje su se najvećma utjelovljivale u kratkim eksperimentalnim filmovima, mada, naglašava Petrić, avantgardna traganja najviše značaja imaju u narativnome filmu, zato što tu razbijaju klišeje koji su posve zarobili suvremenih narativnih (žanrovski) film.

Načelna svrha, proklamirani zamišljeni cilj navedenih knjiga srpskog redatelja, estetičara i dramskoga pedagoga Radoslava Lazića, rođenoga 1939. u Sanskom Mostu, autora desetaka teorijskih knjiga o filmu, kazalištu, televiziji, potpisnika mnogobrojnih kazališnih i televizijskih režija te profesora na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, proučnuti je u tajne filmske režije, ali i režije uopće, kao multidisciplinarno primjenjive, a ne discipline specijalizirane za neki određeni medij. Među ostalim, jedno od pitanja koja se često ponavljaju jest ono o tome postoji li režija u svakodnevnom životu. Je li sve što se oko nas događa zapravo režirano i može li se poimati režijom?

Poput napete strune, knjigom se provlači i razmatranje o tome je li život teorije i prakse u filmu, odnosno u umjetnostima, komplementaran ili suprotstavljen, odnosno je li i zašto je teorija umjetnosti uopće potrebna. Lazić, dakako, polazno zastupa potrebu postojanja teorije, no mnogi praktičari više ili manje, a poneki i posve, odbacuju njenu svršishodnost.

Mića Popović, slikar koji se u više navrata s uspjehom okušao kao filmski redatelj, mniye:

*Nauka o umetnosti, pa i nauka o umetnosti režije, uslovno je nauka. Umetničko delo je prilično neuhvatljiva stvar i njemu je uvek tesno u okvirima teorije i nauke koja bi htela da ga pravilima posvoji i odredi. Svako anketiranje koje počinje kao naučno-istraživački rad završava, srećom, kao novi vid stvaralaštva, što znači*

*imaginacije i slobodnog doznavanja života bez pravila i ograničenja.*

Jiří Menzel smatra da "puno teorije više škodi, nego što koristi. Teoretičari imaju pravila, a u stvari prava umjetnost nastaje kršenjem tih pravila koja oni izmišljaju".

*Ne znam ni jednog velikog filmskog stvaraoca koji je pisao teorijske knjige o filmu i filmskoj režiji. Ejzenštejnove su teorije bile samo (apstraktne) nadomjestak za filmove koje nije mogao snimiti (...) Teorijske knjige o filmu i filmskoj režiji pisali su gledaoci filma. Iako potkovani u teorijama o drugim umetnostima i općoj estetici, oni su ipak bili (i ostali) samo promatrači kojima je dato da meditiraju o umetnosti, ali ne da je stvaraju*

drži Vladimir Pogačić koji po tom pitanju oštro zaključuje da su teorije: "(...) možda i potrebne, ali ja ne znam kome."

Žorž Skrigin pak veli da je teorija vrlo važna, a teoretsko znanje nužno da bi redatelj mogao utjeloviti ono što osjeća.

Nije, dakako, uvijek posve jasno tko kada misli na teoriju u širem, a kada u užem praktično-savjetnom smislu podučavanja zanatu, no i u tome se mišljenja razlikuju, mada prevladava ono da je nemoguće ikoga naučiti (filmskoj) režiji, pri čemu se nemali broj sugovornika poziva na takve poznate izjave teatarskih odličnika Konstantina Stanislavskog i Branka Gavelle.

Goran Marković, primjerice, premda i sam dramski pedagog (profesor filmske režije na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu), veli da sa skepsom gleda na mogućnost umjetničkog školovanja te da smatra da mu škola, rečeni FAMU, nije donijela nešto bitno ni u tehničkome smislu. O filmskoj je režiji, zbori, najviše naučio tijekom deset mjeseci rada u svojstvu asistenta redatelja Žike Mitrovića za snimanja *Užičke republike* (1974).

Vatroslav Mimica, opet, misli suprotno: "Zanat režije je nešto što se može vrlo dobro naučiti, gdje se može doći do perfekcije", a Emir Kusturica bira srednji put te kaže da se režijski zanat može učiti u školi, no da ga valja podrediti sebi i svom viđenju svijeta.

I tu negdje zapravo dolazimo do onoga što se, iskazano ovako ili onako, provlači kroz sva razmišljanja praktičara, do one neuhvatljive i nenaučive ideje da redatelj mora imati što reći, da pred sobom mora biti načisto što svojim radom ili određenim filmom želi te da će mu tada uvijek biti jasno što i kako, makar i uz neizbjegne stvaralačke dvojbe i nedoumice.

Vladimir Blaževski i Žarko Dragojević će kao sjajnog profesora apostrofirati Radoša Novakovića iz čijih filmova nije moglo "bogzna šta da se nauči" (Dragojević), no čija ih je rezervirana pedagoška strategija nukala da se okrenu svome ja, a ne da uokolo traže uzore i idole.

"Redatelj je onaj kojemu se uvijek obraćaju pitanjem i koji uvijek zna odgovor na to pitanje", duhovito, jasno i točno sažima Miklós Jancsó. "Treba pronaći sebe", veli Goran Paskaljević, a mnogi, primjerice Vladimir Pogačić, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović, nedvosmisleno tvrde da je jedini put da se dođe do željenoga filma, kakvog god, da sve bude podređeno osobnosti jednog čovjeka – redatelja.

"Najbitnije je da redatelj zna što hoće, što isto tako samo po sebi ne garantuje da će rezultat biti stvaranje 'filmskog umjetničkog dela', skeptično objašnjava Vladimir Blaževski.

Redatelj, dakle, mora biti jaka ličnost, kадra voditi ekipu i organizirati, odnosno rabiti sve okolnosti filmske mašinerije – ili cirkusa, kako filmski poziv dobronomjerno naziva Rajko Grlić – u smjeru u kojem je namjerio, pri čemu valja biti sposoban zadržati inicijalnu viziju, ali i prilagođavati se okolnostima, u doslihu s intuicijom i unutarnjim osjećajem koji, naravno, ne mora biti pouzdan. "Nemam sistema. Idem na osećaj koji me često vara", reče o tome Puriša Đorđević.

Smisao filmske režije i proizvodnje filma je, najčešće kažu, traganje za istinom i želja za komunikacijom. Poneki će priznati da je riječ o osobnom zadovoljstvu, a željeni rezultat varira od težnje za oblikovanjem filma koji će biti rado gledan (Branko Bauer), do onoga koji će "stvoriti misao koju ljudi mogu odbiti i s njome se konfrontirati" (Jancsó) ili "gledateљa izbaciti iz indiferencije i dovesti ga do stanja misaone i emotivne aktivnosti" (Pavlović).

Težnja Lazićeva proučavanja, odnosno predmet njegova zanimanja nije filmski zanat, nego filmska umjetnost, no i u tome će naići na otpor. "Filmska režija nije umjetnost", kratko veli Đorđević. Mnogi su u tome manje radikalni, no većina ih izrijekom ili implicitno priznaje ono što je lijepo sročio Žika Mitrović: "Umetničko biće filma ne može se konstituisati dok se ne zadovolje određene prepostavke njegovog tržišnog bića."

Premda ih karakteriziraju određene zajedničke značajke, one temeljne, no koje je teško ili nemoguće školski naučiti ili usvojiti, koje su naprosto posljedica urođenih osobina – talenta – i sredine njihova oblikovanja, moglo bi se reći: koliko redatelja, toliko pristupa. Lazićovo traganje u konačnici ne ispunjava svoj najviši znanstveni cilj, no njegov rezultat nedvoumno jest iznimno zanimljiva knjiga – opremljena četirima njegovim pomalo razbarušenim esejima o režiji koja će znatiželjnom filmoljupcu ponuditi razmišljanja inteligenčnih ljudi o svome poslu, zainteresiranom kolegi vjerojatno pokazati da u svojim dvojbama nije usamljen, a redateljskom aspirantu predložiti kako teškoće, tako i zadovoljstva poziva si-neasta. Konkretnih uputa koje spremno može aplicirati u svom radu dobit će malo. Odnosno, i one su od sugovornika do sugovornika drukčije ili proturječne – ovaj vjeruje u "željeznu knjigu snimanja", onaj ne; ovaj u montaži gradi film ispočetka, onaj ga je već "montirao na snimanju"; ovaj smješta glumce u kadar, onaj postavlja kadar prema glumcima... – no pronaći će i poneku možebitno korisnu formulu,

JANKO HEIDL:

ANKETNA

METODA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

primjerice iz usta Dušana Makavejeva koji kaže da film treba biti "jedna bogata ponuda", a dramaturški mu recept glasi:

*Najbolji materijali bi uvek trebalo da budu u završnih pola sata. Publika je u prvih pola sata spremna da gleda bilo šta, ako ima i minimum zanimljivosti. Međutim, u drugih pola sata moraju se pojaviti neke dramske začkoljice da bi ljudi mogli da izdrže ceo film. Stvari moraju da se zapletu i raspletu, da se zapletu tako da napeto čekamo šta će da se dogodi, a kraj mora da bude najspektakularniji. Mora da bude jedan opšti spektakl: i idejni, iigrani, i vizuelni.*

Iako su dani neki uvidi, prodor u enigmu režije ni ovaj put nije uspio. "Tajna uspješne režije ostaje i dalje tajna", odgovara Borivoj Dovniković – Bordo. "Misterija režije ne može se definitivno otkriti. Praktično, to bi značilo otkrivanje misterije stvaralaštva", odlučan je Živojin Pavlović. "Uživam u realnosti nemogućeg: beskrajna mašta surovo je ograničena nemocima ruke. To je moj realizam. Kada bi nemoguće postalo moguće, bio bi to kraj stvaralaštva", mudruje Nedeljko Dragić.

A odnos teorije i prakse? Zaključimo razumnim pojašnjenjem Novice None Dragovića,

teoretičara, praktičara i pedagoga nastanjenog u Poljskoj:

*Kada se radi o čistoj teoriji kao nauci, ona ne mora da je sposobna da neposredno služi praksi, već je njen cilj čisto spoznajne prirode. Naučna teorija obogaćuje naše znanje o filmskom delu, no ne daje uputstva za pravljenje filmova.*

Kao i konkretno filmsko stvaralaštvo, i teoretiziranje o njemu također je, je li, razmjeđena mišljenja i oblik sporazumijevanja.

U svemu, mogu li nam razgovori s redateljima pomoći u razumijevanju režije? "Za formiranje i razvoj redateljske umetnosti malo je koja teorija važna kao zapažanja i teorijske refleksije samih redatelja o režiji", Dragovićev je mišljenje.

*Na filmsku režiju gledam kao na estetički akt čija mi je logika nepoznata, jer nema ničeg težeg nego objasniti unutrašnju suštinu tog procesa. Tu ne pomažu čak ni pokušaji samih umetnika da o tome nešto kažu. Može se reći da oni o tome znaju koliko i svi drugi.*

veli Žarko Dragojević.

UDK: 791.63-055.2(049.3)

Antonija Primorac

FILZOFSKI FAKULTET U SPLITU

## Autorstvo, filmske adaptacije i strategije ženskoga filmskoga stvaralaštva

Shelley Cobb, 2015, *Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers*, Basingstoke: Palgrave Macmillan

Kao standardni dio kritičkih osvrta i prikaza koji prate održavanje međunarodnih filmskih festivala već se uvriježio komentar o nezastupljenosti i/ili niskoj zastupljenosti ženâ-autoricâ, posebno u svojstvu redateljicâ i predsjednicâ (ali i članicâ) ocjenjivačkoga suda. S iznimkom 67. festivala u Cannesu, kada je većinski ženskom ocjenjivačkom sudu predsjedala Jane Campion, ujedno i (još uvjek) jedina dobitnica Zlatne palme za režiju za film *Piano* (1993),<sup>1</sup> rijekost je u natjecateljskom programu naići na veći broj naslova koje su režirale žene. Dok u medijima pozornost privlače senzacionalistički pristupi ovoj tematiki u obliku komentara o inherentnom seksizmu filmske industrije ili pak istupi nagrađivanih zvjezdâ pri dodjeli nagrada, poput onoga Patricije Arquette o nužnosti jednakе plaće za muške i ženske članove ceha na dodjeli Akademijine nagrade 2015, britanska proučavateljica filmskih adaptacija Shelley Cobb sa Sveučilišta Southampton u svojoj je studiji *Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers* pozornost posvetila načinima na koje žene – redateljice, scenaristkinje te producentice – uspijevaju osigurati projekte te se kreativno ostvariti kao autorice.

U središtu ove studije tako se nalaze ideja ženskog autorstva u filmskome svijetu te problemi s kojima se susreću (ponajprije) redateljice, budući da je i u praksi, kao i u filmskoj teoriji filmskih adaptacija, sam pojam "autor" uvelike rodno obilježen kao muški, posebno u izrazito individualističkom konceptu *autoreura*. Shelley Cobb, međutim, ne troši tinte na razmatranje do koje mjere postignuća pojedinih autorica zadovoljavaju kriterije definicije *autoreura* niti joj je pak namjera pisati žensku povijest filma. Cobb se umjesto toga usredotočuje na analizu adaptacija kao žanra u kojem se najbolje očituje "suradnička" narav ženskoga filmskoga stvaralaštva (*collaborative authorship*, usp. str. 2), to jest suradnja ženâ u svojstvu redateljicâ, scenařisticâ i/ili producenticâ u proizvodnji filma koja omogućava filmašicama stvarati i izboriti se za mjesto u dominantno muškome svijetu filma. Cobb upozorava da, povremenim komercijalnim uspjesima, nagradama ili medijskoj izloženosti pojedinih žena usprkos, statistika koju godišnje pod nazivom *Celluloid Ceiling Report* objavljuje Centar za ženske studije u televiziji i filmu (Center for the Study of Women in Television and Film) Sveučilišta u San Diegu pokazuje da se postotak žena u film-

---

# Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers

---

Shelley Cobb



86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

skoj industriji nije promijenio nabolje od 1998., kada je iznosio 17%; naprotiv, u 2013. iznosio je 16%. Ponukana među ostalim ovim poraznim brojkama, Cobb ističe kako valja nastaviti upozoravati na probleme s kojima se žene susreću u filmskoj industriji baš zato jer se ni ovaj niski postotak ne može uzeti zdravo za gotovo te je u svakom trenutku moguće da se ionako malen udio žena još više smanji.

Promatrajući ponajprije žanr filmskih adaptacija i polazeći od poimanja dijaloga kako ga koncipira Bahtin, Cobb s jedne strane ističe važnost ženske suradnje i pokazuje kako je ona ključ uspešnih ostvarenja žena. S druge strane, ona adaptacije proučava kao dijaloge s autoricama predložaka kroz koje je moguće postavljati važna pitanja o ženskom autorstvu kroz povijest. Cobb se usredotočuje na anglofonu produkciju postfeminističkoga razdoblja od 1990-ih naovamo, razdoblja u kojem više ne postoji društveno okruženje koje bi omogućilo feminističke avangardne eksperimente kakvi su obilježili 1970-e ili 1980-e. U ovom novom kontekstu, u kojem je feministički pokret otisan kao nepotreban ili zastario, a uspjeh ženskoga subjekta definiran na izbor između "neo-tradicionalne ženstvenosti ili osnažene seksualiziranosti" (str. 15), samostalnost žena kao subjekata svedena je na ulogu glorificiranih potrošačica gdje su značenja feminističkih pojmoveva "izbora" i "samosvijesti" sravnjena na puke konzumerističke metafore i strategije. Cobb uočava kako je žensko filmsko stvaraštvo toga razdoblja uvelike obilježeno adaptacijama književnih klasika i popularnih chick lit naslova. Cobb stoga analizira načine na koje filmašice ostvaruju autoritet i autorstvo upravo kroz adaptacije književnih djela "drugih",

već prepoznatih autorica, često naglašavajući (ili čak unoseći) lik autorice u svoja ostvarenja. Žensko autorstvo kao i autoritet filmašica tako se ostvaruju kroz suradnju sa živućim ili po-kojnim autoricama koje na ovaj način postaju suautorice; u slučaju adaptacija književnih klasika, autorski legitimitet književnice koristi se u svrhu legitimacije autorstva same redateljice.

Stjecanje kulturnog kapitala putem adaptacije klasika književnosti najstarija je metoda legitimacije u filmskoj povijesti, budući da je i na samim počecima (nijemi) film gradio legitimitet kao ozbiljna umjetnička forma upravo kroz adaptacije književnih klasika iz pera Dickensa, Shakespearea i drugih. Međutim, ono što Cobb uočava kao specifičnost u slučaju redateljica filmova nastalih od 1990-ih naovo-mo jest motiv ženskog autorstva koji se provlači kroz ove adaptacije. Cobb svoju studiju smješta unutar širega konteksta feminističke filmske kritike te je drži doprinosom povijesti ženskoga filma pisanim paralelno s njegovim nastanjem upravo kako bi se osigurao pisani trag o ženskom autorstvu

*prije nego li njihovi doprinosi nestanu iz mainstream povijesti koja će ih neizbjježno zaobići. Ova knjiga prilog je jednoj takvoj povijesti, onoj koja pokušava naglasiti kako je suradnja žena bila i ostala ključnom strategijom ženskog filmskog stvaralaštva.*

(str. 81)<sup>2</sup>

Prvo poglavje pod naslovom "Envisioning Judith Shakespeare: Collaboration and the Woman Author" ("Zamišljajući Judith Shakespeare: suradnja i žena autor", str. 19–48) polazi od figure u povijesti izgublje-

ANTONIJA  
PRIMORAC:  
AUTORSTVO,  
FILMSKE  
ADAPTACIJE  
I STRATEGIJE  
ŽENSKOGA  
FILMSKOGA  
STVARALAŠTVA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

2 Puni citat glasi: "A central premise of this book is that while we must keep up the feminist fight over women's exclusion, part of the feminist film studies agenda must be to write women's film history as it is happening now before their contributions are lost in

the mainstream histories that will inevitably side-line them. This book is one contribution to that history, one that tries to emphasize how collaboration amongst women has been a key strategy for women's filmmaking". (str. 81)

ne, nevidljive ili nezamijećene žene autorice, utjelovljene u liku Shakespearove sestre Judith kako je zamišlja Virginia Woolf u svom feminističkom klasiku *Vlastita soba*. Nevidljivo ili neprepoznato autorstvo ženâ problem je koji redateljice Sally Potter (*Orlando*, 1992) i Patricia Rozema (*Mansfield Park*, 1999) rješavaju kroz metaforičnu suradnju i dijalog s najpoznatijim kanonskim književnim autoricama – Virginijom Woolf i Jane Austen. Zahvaljujući transformacijama glavnih junakinja adaptiranih djela u autorice, njihove filmske adaptacije predstavljaju dijalog s književnim prethodnicama o ženskom autorstvu. Rizik optužbi za nevjernost književnom predlošku koji ovakve slobodne interpretacije klasika nose sa sobom neizbjegjan je i u Rozeminom slučaju uključuje i komercijalni neuspjeh zbog odstupanja ne samo od teksta romana već i od očekivanja koje publika ima od filmskoga žanra kostimirane drame i filma baštine.<sup>3</sup> Na taj način, smatra Cobb, intervencijama u adaptirane tekstove redateljice vjernost predlošku podređuju ideji autorstva kao procesu suradnje s preminulim spisateljicama.

Naslov drugoga poglavlja "Adapt or Die: The Dangers of Women's Authorship" ("Prilagodi se ili umri: opasnosti ženskog autorstva", str. 49–78) poigrava se dvojakim značenjem glagola "adaptirati", dok se "opasnosti ženskog autorstva" iz podnaslova odnose na životne rizike koje različiti oblici autorstva prikazani u filmovima *Morvern Callar* (2002) Lynne Ramsey, *Težina vode* (*The Weight of Water*, 2000) Kathryn Bigelow i Rezovi (*In the Cut*, 2003) Jane Campion donose svojim protagonisticama. Zajednička nit koja povezuje ova tri filma jest prikaz sukoba ženske i muške volje i autorstva kroz strukturu heteronormativne romanse u kojoj se stvarni rizik smrti

koje autorstvo donosi junakinjama rješava smrću muških protagonisti, konkurenata u bitci za ostvarenje autorstva. Puko preživljavanje predstavljeno je kao uspjeh protagonistica, što otvara i niz pitanja o mogućnosti ženskog autorstva, posebno zahvaljujući poigravanju s rodno obilježenim značenjem "smrti autora". Za razliku od prethodno analiziranih adaptacija klasika, nevjernost romanima koje ove redateljice adaptiraju nije prouzrokovala veće reakcije niti je dovela vrijednost ovih adaptacija u pitanje upravo zato jer su posrijedi bili suvremeni književni predlošci s manje simboličkoga kapitala i manje poznati široj publici. Nesigurni položaj protagonistica adaptiranih romana, smatra Cobb, odražava i nesigurni položaj autorica koje ne mogu pristati na postmoderni koncept "smrti autora" upravo zato jer im je pristup autorskom statusu kroz povijest bio onemogućen ili ograničen.

Dok *Težina vode* kroz paralelu između autorskoga para na ekranu i biografskoga podatka o braku redateljice Kathryn Bigelow i redatelja Jamesa Camerona upozorava na problem koji brak dvoje autora (ili suradnja s muškim autrom) i dan-danas predstavlja za mogućnost javnoga priznavanja identiteta redateljice/spisateljice kao neovisne i po sebi vrijedne autorice, *Morvern Callar* Lynne Ramsey ukazuje na rizik optužbe za prijevaru ili obmanu koji prsvajanje muške uloge autora nosi sa sobom. Zajedno s filmom *Rezovi*, smatra Cobb, ovi filmovi upućuju na kontinuirano rodno obilježenu sliku autora kao muškarca te mukotrpne napore autorka da nadišu uloge mučenica, prevarantica ili žrtvi koje patrijarhalna kultura nameće ženama željnim umjetničkoga stvaranja.

Treće poglavlje pod naslovom "Authorizing the Mother: Sisterhoods in America" ("Autorizacija majke: sestrinstva u Americi",

<sup>3</sup> Za detaljniju raspravu o ovome problemu v. Primorac, Antonija, 2014, "Kostimirani film baštine i njegova ograničenja: Mansfield Park Jane Austen u

režiji Patricije Rozeme", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 79–80, str. 7–21.

str. 79–112) bavi se postfeminističkom (zlo) uporabom feminističkoga koncepta sestrinstva u kojem se naglašava ženstvenost, a marginaliziraju pripadnice drugih rasa (“drugih” u odnosu na bjelačku). Analizirajući adaptacije američkog klasika *Male žene* (Little Women, 1994; prema romanu Louise May Alcott iz 1868) redateljice Gillian Armstrong, bestselera *Istkano srcem* (How to Make an American Quilt, 1995; prema romanu Whitney Otto iz 1991) Jocelyn Moorhouse i Svetе tajne sestrinstva Ya-Ya (*Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*, 2002; prema romanu Rebecce Wells iz 1996) redateljice Callie Khouri, Cobb razmatra potencijal i ograničenja u prikazima sestrinstva te sukoba ženskih generacija (majki i kćeri). Iako su sva tri filma proizvodi ženske suradnje (producen-tica, sceneristica, redateljica i autorica predložaka te većinski ženske glumačke ekipe) te predstavljaju adaptacije romana koji se bave važnošću sestrinstva kao feminističkoga koncepta koji povezuje (i osnažuje) pripadnice različitih generacija, rasa i klase, njihov je prikaz sestrinstva lišen političke poruke kao i rasne različitosti. Autorstvo možda jest prikazano kao otvoreno ženama u ova tri filma, ustvrđuje Cobb, no u sve tri adaptacije autorstvo je prikazano kao domena bjelkinja, dok je feministički koncept sestrinstva sveden tek na odnose između žena (usp. str. 112).

Četvrtogoglavlje pod nazivom “Postfeminist Austen: By Women, for Women, about Women” (“Postfeministička Austen: od žena, za žene, o ženama”, str. 113–138), pret-hodno dijelom objavljeno kao poglavlje u knjizi *Uses of Austen* (2012) urednica Gillian Dow i Clare Hanson, bavi se nizom suvremenih preradbi djela Jane Austen u kojima suvremene junakinje žude za bijegom u prošlost: televizijske miniserije *Lost in Austen* (Dan Zeff, 2008) kao suvremene preradbe *Ponosa i predrasuda*, te filmskih adaptacija romana *Uparku Jane Austen* (*Austenland*, Jerusha Hess, 2013; prema romanu Shannon Hale iz 2007) i *Klub Jane Austen* (*The Jane Austen Book Club*, 2007; prema romanu

Karen Joy Fowler iz 2004). Upravo ta žudnja za imaginarnom stabilnošću društvenih i rodnih uloga koju romani predstavljaju junakinjama ovih adaptacija nalazi se u središtu analize. Cobb upozorava kako nostalgična žudnja proizlazi iz nezadovoljstva dvoličnošću postfeminističke kulture koja se s jedne strane odriče feminizma iako koristi njegov vokabular, sudeći mogućnost “izbora” i “osnaživanja” žena na opsesiju izgledom, mladošću te tjelesnom privlačnošću, pritom otpisujući sve žene koje se ne uklapaju u heteronormativni hiperseksualizirani ideal postfeminističkoga subjekta. U ovakvom kontekstu Jane Austen postaje izrazito popularna baš zbog toga jer na nju jednaka prava polažu i konzervativne i feministički orijentirane teoretičarke: Austen je istodobno i pripadnica književnoga kanona, ali i autorica romana koje se otpisuje kao “ljubiće” i stoga nedovoljno ozbiljne. Nadalje, ona je žena koja je pisala o braku kao tada jedinom rješenju financijskih problema svojih junakinja, ali i o ograničenjima ženskih društvenih uloga, dok sama istodobno nije slijedila rodne uloge svog vremena. Drugim riječima, Austen utjelovljuje idealiziranu sliku ženskog autorstva – autorice koja je istodobno i ženstvena i feministički nastrojena (usp. str. 137). Međutim, upozorava Cobb, ova slika ponajprije zrcali heteroseksualne pripadnice bjelačke srednje klase, ne nudeći prostora za rasnu, klasnu ili bilo kakvu različitost, i posebice postaje očita u suvremenim preradbama njezinih romana kao što su *Lost in Austen* ili *Klub Jane Austen*.

Zaključno poglavlje s podnaslovom “The Secret Life of Bees and Authorial Subversion” (“Tajni život pčela i autorska subverzija”, str. 139–147) bavi se upravo ovim problemom nedostatka rasne i klasne različitosti i raznolikosti u postfeminističkim prikazima ženskog autorstva na filmu. Cobb daje osvrt na problematične prikaze rase u prethodno raspravljenim adaptacijama te analizu adaptacije romana *Tajni život pčela* (*The Secret Life of Bees*, 2008) kao potencijalno subverzivne appropri-

ANTONIJA  
PRIMORAC:  
AUTORSTVO,  
FILMSKE  
ADAPTACIJE  
I STRATEGIJE  
ŽENSKOGA  
FILMSKOGA  
STVARALAŠTVA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

jacije lika bjelkinje autorice od strane afroameričke redateljice Gine Prince-Bythewood. Skrenuvši pozornost na ustrajnost rasno obojenih stereotipa koji uključuju i prikaz autorice kao bjelkinje, Cobb naglašava potencijal koji adaptacije iz pera filmašica imaju upravo za preispitivanje i mijenjanje ustaljenih prikaza žena na filmu.

Kroz pozorno koncipirane tematske studije prikaza ženskog autorstva u filmskim adaptacijama, Shelley Cobb u svojoj monografiji uspješno dokazuje važnost adaptacije kao žanra ključnog za ostvarenje autorstva i autoriteta filmašica koji istodobno omogućuje i dijalog s prethodnicama kao i autoricama kroz povijest. Cobb također upozorava na važnost ženske suradnje u dominantno muško-mje svijetu filmske industrije – posebno one producentica i redateljica – kao principa koji omogućava ostvarenje projekata i izlazak iz začaranog kruga u kojem se ženama rijetko odobrava financiranje projekata baš zbog njihovih stereotipa.

hove nezastupljenosti i iz nje proizašlih predstavljajući ulaganja u “ženske filmmove”. Doprinos ove monografije proučavanju filmskih adaptacija stoga je višestruk, ponajprije zahvaljujući raspravi o ženskome filmskom stvaralaštvu kao dijaloškom i suradničkom procesu. Cobb promatra adaptacije unutar širega konteksta njihova nastanka s naglaskom na efekte izmjena koje unose u predloške, što donosi hvalevrijedan odmak od ustaljenog proučavanja i vrednovanja adaptacija temeljem vjernosti književnomu predlošku. Nadalje, Cobb otvara pitanje nedostatne zastupljenosti kao i neravnopravnog tretmana rasnih i seksualnih manjina u postfeminističkim adaptacijama i njihovu usredotočenost na prikaz heteronormativne svakodnevice žena srednje klase. Otvaranjem ovih dosad zanemarivanih tema Cobb ujedno daje i poticaj novim istraživanjima postfeminističkoga ženskoga stvaralaštva kao i razvoju proučavanja filmskih adaptacija općenito.

UDK: 791(497.11)(049.3)

Damir Radić

**Slika, riječ, povijest**

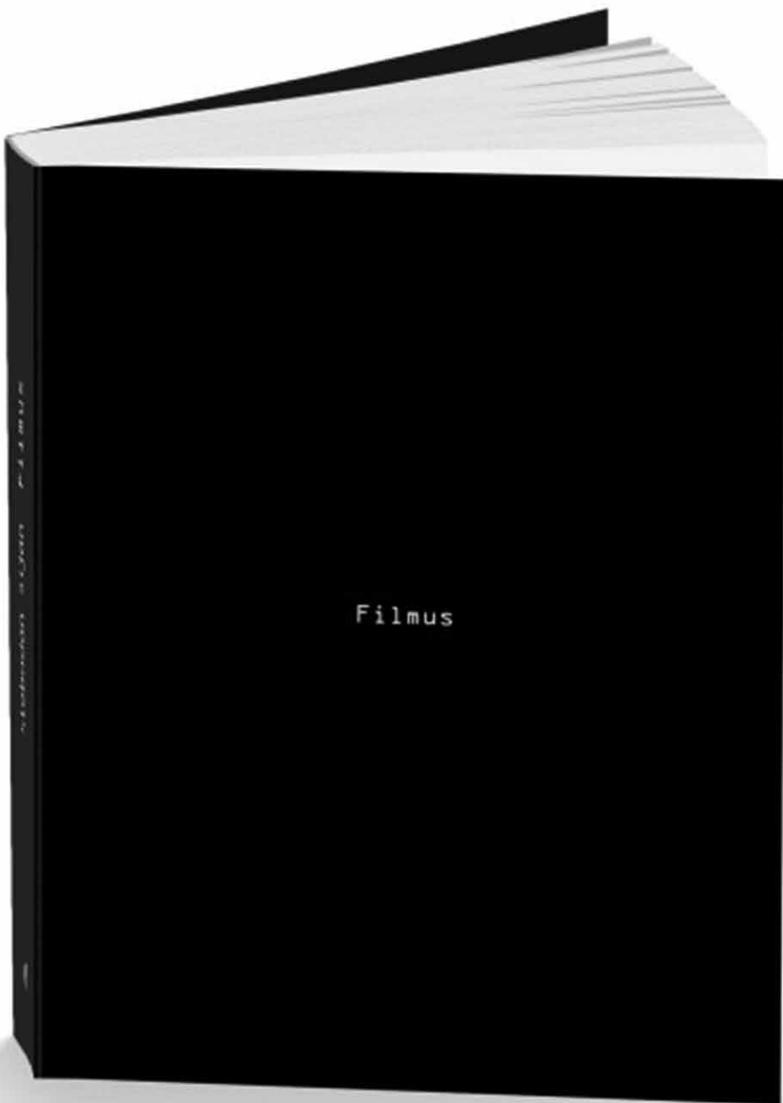
Slobodan Šijan, 2015, *Filmus: priče o filmu*, Beograd:  
Službeni glasnik

Šest godina nakon transmedijalnog remek-djela *Filmski letak 1976–1979 (i komentari)*, Slobodan Šijan javlja se s novim, srodnim ostvarenjem *Filmus: priče o filmu*, u izdanju istog nakladnika, beogradskog Službenog glasnika. Kao i spomenuta knjiga, *Filmus* je spoj brilljantnog dizajna i raznovrsno usmjerenih tekstova koji široko, i povjesno (uključujući ideopolitički aspekt) i rodovski, pokrivaju filmski prostor te mjestimično (iznova) svjedoče o iznimnom literarnom daru svog autora. Drugim riječima, riječ je o još jednoj Šijanovoj knjizi koja povezuje likovnost, književnost i film, i čini to na fascinantan način.

Na 284 stranice, u dva bloka, naslovljena "Jatagan Mala" i "Kosovska II" (njima je pridodan i treći dio "Dodatak", garniran "Dodatkom dodatku", koji detaljno popisuje sadržaj 8-milimetarskih "rolnica" s kućnim filmovima Vukice Đilas), autor izlaže bitne fragmente povijesti srpskog i jugoslavenskog filma, ujedno zbereći o širem društveno-političkom stanju i vlastitu životu. "Jatagan Mala" to čini iz perspektive, po Šijanu kapitalnog, ciganskog ili romskog udjela u srpskoj kinematografiji, a "Kosovska II" kroz portrete, prema Šijanovu viđenju, nekih od ključnih osobnosti jugoslavenskog filma – Boška Tokina (cijem pseudonimu *Filmus* knjiga duguje naslov), Vladimira Pogačića, Tomislava Gotovca, Ljubomira Šimunića, Vukice Đilas, Jovana Jovanovića i Branka Vučićevića. No zapravo i "Jatagan Mala" sastoji se od niza portreta – od onog

Ilije Stanojevića do onih Dušana Makavejeva, Aleksandra Petrovića i Živojina Pavlovića, samo što su ti portreti nešto neformalnije i izrazitije literarno (fiktivno) postavljeni te povezani spomenutom ciganskom (romskom) motivikom.

Moto kojim Šijan započinje prvi dio knjige, a riječ je o citatu iz pisma koje mu je uputio Howard Hawks, govori dovoljno sam za sebe – "It seems that everything in Serbian motion pictures begins and ends with Gypsies!" I doista, iz perspektive Slobodana Šijana, prijeloman trenutak srpske kinematografije zbio se kolovoza 1911, kad su "balkanski industrijalac i prvi srpski filmski producent" Svetozar Botorić te glumac i režiser Čiča Ilija Stanojević predstavnicima kompanije Pathé u Parizu prikazali dva svoja filma – povjesni spektakl *Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa* (prvo srpskoigrano ostvarenje poznatiye pod naslovom *Karađorđe*) kao udarni dio programa, te nešto što je trebalo biti mali zabavni, *de facto* efemerni dodatak – *Bibija* (poznatiye pod naslovom *Ciganska svadba*), kratki aranžirani dokumentarac o romskom slavljenju njihova naslovnog praznika na beogradskoj Adi Ciganliji. Pathéov predstavnik, međutim, ostao je posve ravnodušan prema poduzeću epskom spektaklu, ali ga je zato oduševio nepretenciozni filmić o Romima koji je otkupio za distribuciju. Šijan tu zgodu vješto ispisuje kao pri povijetku i podcrtava ju kao reprezentativni primjer superiornosti nepretenciozne kreativnosti nad onom pompoznom pretencioznom, ustvrđujući kako su "čuburski



86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Gigani zaslužni za prvi prođor srpskog filma u svet, ali i za otkriće stilskih postupaka poput ‘filma istine’, ‘skrivene (iza grma) kamere’, natuščika, režiranog dokumentarca, pa i ‘magičnog realizma’. Priči je pridodao pretisak novinskog teksta samog Čiće Ilike Stanojevića iz 1922. o snimanju *Bibije*, “neznatno izmenjen tako što je ispričan u trećem a ne u prvom licu”, garniran tadašnjim novinskim oglasima, čime je još jednom demonstrirao svoju sklonost *ready-madeu*.

Svakako, najinteresantniji tekst prvoga dijela, a možda i cijele knjige, jest svojevrsna noarovska metatekstualna humoreska eponimno naslovljena “*Jatagan Mala* (ili priča o pokušaju pisanja ovog teksta)”. Protagonist priče sam je Šijan koji o sebi piše u trećem licu, kao proučavatelju lika i djela Dušana Makavejeva kojeg naziva najznačajnijim filmadžijom Srbije i koji je, dakako, svoju “disidentsku karijeru” započeo (amaterskim) filmom o Ciganima ... *I ovo je Beograd*, poznatijim kao *Jatagan Mala*. Taj film iz 1953. po Šijanu je “početak najkreativnijeg perioda srpske kinematografije – crnog talasa”, koji će startati tek dvanaestak godina kasnije, a sam film Šijan, kao lik vlastite priče neobično nalik privatnom detektivu iz američkog film noir-a, opisuje, među ostalim, i ovako:

*Jatagan Mala još postoji u njegovom ili u nekom drugom ormanu ili špajzu. Jednog dana izaći će iz mraka i čudićemo se šta je tu bilo toliko kontroverzno. Obični snimci bede i sirotinje kakvu možemo videti i danas, poređani, bez zvuka, praktički nemontirani – „I to je Beograd!“.*

Priča je prepuna umetaka u obliku crteža *laptopa* na kojem proučavatelj/detektiv piše svoj tekst o Makavejevu, tekstuálnih dijelova predstavljenih kao kompjutorskih dokumenta, potom bilježaka i inih tekstova pisanih na listovima bilježnica, također fotografija i drugih vizuala i dokumenata, a sve je to, zajedno s osnovnim tekstom tiskanim kombinacijom

standarda i *bolda*, samosvesno montirano po načelu koje je Branko Vučićević nazvao *Serbian cutting* i čiji je ključni predstavnik bio upravo Makavejev, ali s Vučićevićem kao (scenarističkim) čovjekom iz sjene. Stoga je opisani Šijanov transmedijalni rad ne samo tematska nego i oblikovna posveta Makavejevu (i Vučićeviću), zaključena ironijskom opaskom o “srpskom seckanju” koje je “od estetske kategorije preraslo u nacionalnu osobinu”, jer se na specifičan način udomaćilo na srbjanskim televizijama “koje vole da reklame ubacuju gde njima dune, često potpuno uništavajući planirani maksimalni efekt samih igranih segmenata prikazivanih ostvarenja, koja bi pak trebala da namame što veći broj gledalaca da konzumiraju taj insertirani ‘advertajzing’”; pri tome posebni kaos nastaje kad se reklame na taj način ubacuju u srpske modernističke kolažne filmove, zbog čega Šijan i piše cijeli taj pasus. Recimo i da je jedan od sporednih, no vrlo važnih likova ovog uratka Josip Broz Tito, koji se kao neka vrsta motiva provlači kroz znatan dio knjige i kojeg Šijan, reklo bi se, prezire kao nedemokratskog političkog moćnika, ali mu je u isto vrijeme Titova psihofizička pojавa i intrigantna, i to toliko da se na trenutke stječe dojam kao da je njime ne samo (negativno) fasciniran nego gotovo opsjednut (pogotovo kad se imaju u vidu ranije autorove knjige u kojima se Tita također nerijetko spominjalo).

U tekstu o Aleksandru Petroviću “Biće skoro propast sveta” (u kojem se opet pojavljuje Tito, u sablasno negativnom kontekstu dijaloga o Ciganima u zagorskoj kleti), Šijan je kao autor konvencionalniji, ali to ne znači da je manje zanimljiv. Recimo, tu na neugodan način povezuje Petrovića i Pavlovića, preuzimajući iz knjige *Otkucaji* potonjeg dio teksta u kojem ovaj razornom iskrenošću spram svog crnotalasnog sudruga demonstrira, kako sam Šijan piše, surovost, sve u skladu sa svojom idejom beskompromisnog zapisivanja istine “po cenu bezosećajnosti” (Pavlović doista opako opisuje Petrovićevu opsesiju umrlim si-

DAMIR RADIĆ:

SLIKA, RIJEČ,

POVIJEST

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

nom, nimalo se ne libeći da na primjer istakne "njegovo ružno lice" osjenčano "mrgodnim i nepovjerljivim pogledom izbuljenih očiju", ustvrdivši da Petrovićevi poznanici na tom licu nijednom nisu uspjeli vidjeti spokojstvo i toleranciju / spomenimo da ni Ante Babaja nije bio nježan prema Aleksandru Petroviću, u intervjuu Vladimиру Cvetkoviću Severu i potpisniku ovih redaka, izvorno objavljenom upravo u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, govorio je o njemu kao ludom čovjeku).

U opsežnom tekstu, pak, o samom Živojinu Pavloviću, naslovljenom "Đubrište", po Šijanovu kratkom igranom filmu koji je trebao snimiti kao Pavlovićev student, ali nije jer je ovaj smijenjen (Šijan donosi, čini se, pretisak originalne verzije scenarija), najzanimljiviji je do sad neobjavljen segment (prvi dio teksta, naime, već je ugledao svjetlo dana u knjizi *Filmski letak*) u kojem autor u formi dnevnika rekonstruira pokušaj montaže Pavlovićeva posljednjeg filma *Država mrtvih* (2000). Po savjetu kolega sineasta, producentica filma angažirala je Šijana da montira snimljenu građu nakon Pavlovićeve smrti, međutim istodobno kao da je činila sve, Šijanov je dojam, da to ne uspije. Dnevnik odlično opisuje odnos kreativnog i poslovnog aspekta u stvaranju filma ne bježeći ni od nekih intimnih detalja, te gorko poručuje kakva je sudbina velikih umjetnika i njihovih djela u provincialnoj kulturi koja do svojih veličina drži kao da lanjskog snijega.

U drugome dijelu knjige "Kosovska II", nailazimo na proširene verzije tekstova iz *Filmskog letka* o Bošku Tokinu, tvorcu filmske poezije i jednom od prvih važnih filmskih kritičara na nekadašnjem jugoslavenskom tlu (djelovao i u Zagrebu), te Ljubomiru Šimuniću, iznimnoj pojavi s beogradske alternativne filmske scene 1970-ih, kao i na također, u *Filmskom letku* i knjizi *Kino Tom*, već objavljeni tekst o Tomislavu Gotovcu. Novost su radovi o Vladimиру Pogačiću, znamenitom osnivaču i voditelju Jugoslovenske kinoteke u Beogradu i značajnom, ponešto zanemarenom film-

skom autoru jugoslavenskih 1950-ih (inače Karlovčaninu), potom o kućnim ili, kako Šijan piše, domaćim filmovima Vukice Đilas, sineastice koja je prva na bivšim jugoslavenskim prostorima, pod utjecajem Jonasa Mekasa, sustavno snimala odnosno vodila svojevrsne filmske dnevnike, zatim o njezinu dugogodišnjem ljubavnom i kreativnom sudrugu, spominjanoj "sivoj eminenciji" crnog talasa Branku Vučićeviću, te naposljetku o Jovanu Joci Jovanoviću, koji je kulturni status stekao na prijelazu iz 1960-ih u 1970-e kratkim, vrlo provokativnim dokumentarcem *Kolt 15 GAP* (1971), te dugometražnim igranim prvijencem *Mlad i zdrav kao ruža* (1971), u kojem je Dragan Nikolić tumačio na neki način radikaliziranu verziju Belmondova lika iz Godardova *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960). Film nekih 35 godina nije javno prikazan, sam Jovanović u međuvremenu je postao profesor filma u Sloveniji, a danas je možda najpoznatiji kao poklonik ransnih teorija i notorni srpski nationalist.

U podosta obimnom tekstu o Vladimiru Pogačiću, Šijan, kao i u ostalim uvrštenim tekstovima, u velikoj mjeri piše i o sebi. Tako saznajemo nekadašnje autorove dojmove o Pogačićevim filmovima iz pretisaka njegovih na pisačem stroju pisanih natukničkih tekstova, uz upozorenje da je riječ o "manje brutalnim" fragmentima, s obzirom na to da je Šijan pripadao generaciji koja je u mладости, generalno govoreći, osjećala silnu frustraciju tadašnjom službenom jugoslavenskom kinematografijom u kojoj je istaknuto mjesto imao i Pogačić. Danas je, međutim, Šijan pun hvale za doajena koji mu je kratko vrijeme i predavao prije nego što je izgubio posao zbog birokratsko-formalnih razloga (nije imao fakultetsku diplomu), ne mijenjajući pritom mišljenje o njegovim filmovima (uostalom, i sam autor bio je svjestan da nisu na onoj razini na kojoj je želio da budu), nego shvaćajući da je bila riječ o iznimnoj, međunarodno vrlo uglednoj osobnosti srpske i jugoslavenske kulture čiji su "kinotečni podvizi" izravno formirali genera-

ciju koja je stvorila crni talas i onu (Šijanovu) koja je došla poslije nje. Šijan je posebno fasciniran Pogačićevom memoarskom knjigom *Definitivno imaginarni zapisi* iz 1997, prepoznajući u njoj ne samo izvanredne analitičke uvide u razne, nadasve zanimljive sfere autorovih interesa, nego i literarni dar koji mu je, budući da je i sam književno nedvojbeno talentiran, veoma važan. Završni sud o knjizi nadasve je laskav – “ovo što je do sada [Vladimir Pogačić] napisao spada u najbolje stranice svetske filmske proze”. Fascinacija, međutim, ne rezultira neizricanjem kritičkih opaski poput one da Pogačić kao komunist ima daleko više razumevanja

prema dvorskoj ugnežđenosti Krleže i Marka Ristića u titoističkom režimu [i u ovom Šijanovom tekstu Tito ima važnu epizodnu rolu, op. D. R.] nego prema “verbalnom deliktu” Miloša Crnjanskog koji se “usudio” da kritikuje špansku Republiku, a to je posle plaćao godinama izgnanstva – a Pogačiću kao da ta kazna nije bila dovoljna.

Konačna “presuda” ipak je nedvojbena:

*Sa ove distance, čini mi se da je on [Pogačić, op. D. R.] za jugoslovenski film bio ono što je za jugoslovensku košarku bio Bora Stanković. Čovek koji je svojim autoritetom, znanjem i delovanjem značajno uticao da jedna oblast naše kulture od provincijske atrakcije izraste u svetski relevantnu pojavu.*

“Domaći filmovi Vukice Đilas” nježna su posveta autorici koju Šijan silno poštuje i po svemu sudeći voli, po emocionalnom angažmanu usporediva s dirljivim tekstom o Tomu Gotovcu, a suku napisanoga nalazi se u završnim rečenicama:

*Jer, Vukičin film je sigurno najznačajnije dnevničko delo nastalo na tlu bivše*

*Jugoslavije urađeno postupkom “sličica po sličica” Džonasa Mekasa. To je jedan predivan i značajan domaći film, dokument o jednom kratkom ali neverovatno bogatom životu.*

Jovan Jovanović obrađen je pak isključivo putem elektroničke prepiske Slobodana Šijana i stanovitog Panta Rei (identitet te osobe ostaje skriven). Riječ je o desetak mailova u kojima Panta Rei zastupa stavove s kojima se potpisnik ovih redaka posve slaže (izrazito respektira kratki doks *Kolt 15 GAP* i vrlo se kritički odnosi prema razvikanom Jovanovićevu dugometražnom prvijencu *Mlad i zdrav kao ruža* kao neartikuliranom konfuznom filmu previše opterećenom Godardom), dok Šijan potonji film vidi kao idejno i oblikovno originalno, “prilično radikalno” djelo koje ne zastupa “nijednu poželjnu ideologiju”, kao “iskorak iz ‘levičarenja’, ne kao nečeg nužno lošeg, već kao tada dominantnog diskursa, a kroz uvođenje ‘nekonstruktivne’ destrukcije koja nije čak ni anarhizam”. Panta Rei u Šijanovu odgovoru, kao da je pitao autora ovog teksta, vidi “citanje filma (koje) deluje (...) jace od filma samog” i ističe da “podrivanje smisla i destrukcija ideja mogu postati i izgovor za neartikulisanost, konfuziju ideja”, dopuštajući mogućnost da i njegovo čitanje može biti pogrešno. “Jedna e-mail prepiska o Joci Jovanoviću”, kako je poglavlje naslovljeno, svakako ide u red najzanimljivijih sastojaka knjige, kao neformalna, a opet analitička i vrlo potentna kritička rasprava o jednom autoru i njegovu djelu, pri čemu se ne zaobilaze ni Jovanovićevo ideološko sklizanje od istodobnog radikalnog ljvičarenja i amerikanofilstva u prošlosti do aktualnog nacionalizma i rasizma, kao ni njegov nekadašnji značajan doprinos promišljanju o domaćem eksperimentalnom filmu o kojem je napisao važne tekstove.

Naposljeku, “Pad u kinoteci”, posljednji tekst knjige, povezuje Vučićevića, Šijana, Makavejeva i njegovu suprugu Bojanu, a tu su

DAMIR RADIĆ:  
SLIKA, RIJEČ,  
POVIJEST

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

i Karpo Godina, Vladica Milosavljević, Dejan Kršić i drugi koji su se okupili jedne večeri u beogradskoj Kinoteci na svojevrsnom okruglom stolu da odaju počast Branku Vučićeviću. Tekst je ponovno montiran po principu *Serbian cuttinga*, što je logično kad objedinjuje sve navedene, izravno ili neizravno povezane s kolažnom tehnikom na filmu i u novinsko-časopisnom dizajnu, pri čemu je naglasak na svojevrsnoj telepatskoj vezi Makavejeva i Šijana u izvođenju jednog *ad hoc* performansa (i šire), s Vladicom Milosavljević kao posrednicom. Duhovito, pitko i pomalo mistično – pravi način da se knjiga privede kraju.

Dovođenje u fokus više ili manje znanih, ali većinom prilično marginaliziranih osobnosti jugoslavenske kinematografije u drugome dijelu knjige, što se nadovezuje na manje znane, pozadinske priče iz života i rada već desetljećima kanoniziranih klasika, odnosno pionira iz prvoga dijela, gdje kao provodna nit služi motiv Cigana/Roma (jedno poglavlje po-

svećeno je i autorovu školskom drugu romske nacionalnosti koji ga je vodio u kino), ali na manje formalan način i Josipa Broza Tita (taj se provlači kroz cijelu knjigu), napisljeku rađa cjelinom koja zapravo predstavlja alternativnu povijest jugoslavenskog filma ponajprije sagleđanog iz njegova srpskog aspekta. Ta je povijest fragmentarna i uzbudljiva, ispričana podjednako tekstom i slikom u najširem smislu pojma (uključujući jedanaest Šijanovih digitalnih kolaža), njihovim iznimno dinamičnim, često duhovitim, redovito lucidnim interakcijama koje tkivo knjige čine "jestivo" slojevitim. Ta povijest, ta knjiga još jednom potvrđuju Slobodana Šijana kao razigranog, upućenog, svestranog, silno kreativnog autora kojem samo treba poželjeti da – ako ne dođe skoro u situaciju da ponovno snima, a u Srbiji u tom smislu, po vlastitim riječima, ne kotira dobro – pronađe nove intrigantne teme koje će na podjednako uzbudljiv način književno-likovnjački oblikovati i predstaviti.

UDK: 791(051)(049.3)

Lucija Klarić

**Dvije strane medalje**

*the FILM itself*, br. 1 (2015) i 2 (2016), Split: vlastita naklada  
 (Erik Lončar)

Crno-bijela slova na papiru iz temelja su kroz desetljeće-dva poljuljala ona na ekranu. Spomenuti je stav već postao uvriježenim mišljenjem laičkih i profesionalnih promišljatelja medijske kulture, bilo da je riječ o pripadnicima tabora nostalgičara koji veličaju miris korica knjige, časopisa ili nečega trećeg i pripadajuću im materijaliziranu riječ, bilo da je riječ o onima koji se hrabro nose s promjenama komunikacijskih modela što ih je sa sobom dovela sveopća digitalizacija i "internetizacija". U tom efemernom trenutku vremena koje živimo, budućnost pisane riječi i oblika njezine distribucije i dalje ostaje upitnom, neovisno o negativnoj ili pozitivnoj obojenosti stava, jednako kao i mogućnost preciznog detektiranja uvjeta i početka njenih promjena, koje su u svojoj živućoj labilnosti i daljinjoj nepredvidljivosti neuhvatljive, nama prebliske da bi stekli kritički odmak vremena.

Skupina filmskih entuzijasta okupljena oko novopečenog časopisa *the FILM itself* pronašla je prilično jednostavan odgovor na zadanu krizu pisanoga i tiskanoga, odnosno isto je postavila banalno, ali logično protupitanje: "Zašto ne?" U predgovoru prvoga broja (od zasada objavljena dva) urednik Ivan Šarić upire prstom u jednu po jednu točku onoga što sve više ugrožava postiskustveni, intelektualni moment pretočen u "pismo". Obračunava se s gledateljevom površnom konzumacijom filma koja svjesno ili (češće) nesvesno ne širi obzore iskustva dalje od odjavne špice, s drastičnim

padom kvalitete tiskovina koje su zakrčene "ekskluzivnim" vijestima namijenjenima šokiranju i privlačenju pozornosti "spektakularnošću", s isplativošću koja postaje *conditio sine qua non* svake djelatnosti i odgovarajućeg joj proizvoda. Djedinje simplificirani odgovori uvelike temeljeni na već spomenutom "Zašto ne?" koje Šarić i pridružena mu družina filmoljubaca daju na sve pobrojeno osvježavajuće su neopterećeni i iskreni. Ideja iza koje stoje glavni urednik Erik Lončar i urednik Ivan Šarić, ideja *the FILM itselfa* neodoljivo podsjeća na neki zaboravljeni dašak ljubavi prema onome što nas preokupira, na slobodu uživanja u onome što mislimo i radimo, a koja se i prečesto utapa u socijalnom konstruktu koji živimo, mahom sačinjenom od partikularnih fenomena, pomanjkanja vremena i obvezne profitabilnosti.

Naglasak na univerzalnosti pojave kao što je film u mnogima već sada budi skepsu, ona je za mnoge puno bliža svojoj smrtnoj postelji negoli blistavoj, ispunjenoj i dugoročnoj budućnosti. Pa ipak, kao i s drugim umjetnostima, teško je povjerovati u kraj filma, a još teže u nepostojanje njegova općeljudskog i humanističkog značaja. Romantični ton novog života pisane i tiskane riječi, novih zagovaratelja filmske umjetnosti koji joj predviđaju bogat život (nasuprot polaganju i bolnoj smrti), kakav krasiti *the FILM itself*, jedno je svjetlo kojim se otvara pogled na njegov sadržaj. S druge strane, upravo u romantizmu "novoga" nalazi se i

druga strana medalje od koje često pati sve ono što je tek u povojima – manjak pročišćenosti zamišljenoga i usustavljenosti istoga.

O časopisima uglavnom govorimo kada su nam očekivanja o tome što se krije među njihovim koricama zorna. Štoviše, oslanjajući se na vlastita očekivanja i posežemo za određenom tiskovinom, pretpostavljamo da će nam ista utažiti apetite intelektualne, eskapističke ili kakve druge, već s obzirom na prirodu etikete. Govoriti o serijalnom formatu kao što je časopis na neznatnome uzorku od dva broja u trenutku razvoja (kada se neka vrsta etabliranošti još ne može ni nazrijeti) predstavlja nešto drugačiji zadatak nego što to uobičajeno podrazumijeva poredba očekivanoga i dobivenoga u slučaju djela već prepoznatljiva potpisna. Budući da je riječ o početku jednog niza (koji će se, nadamo se, nastaviti), kao što to obično biva i s prvim epizodama serija, procjena uvelike ovisi o konzumentovim projekcijama i željama temeljenim na priloženom uzorku. Dojam kao takav uvijek može biti varljiv, njegova se varljivost proporcionalno potencira pomanjkanjem dostupnih informacija i materijala – i kako nešto može u bližoj budućnosti iznevjeriti i razočarati, može isto tako i iznenaditi ili ostaviti ravnodušnim. Predviđanja postaju (i jesu) sklisko tlo koje se rijetko kada može pripisati domeni objektivnoga, pogotovo onda kada se u budućem vremenu suočimo sa stvarnim ishodom i naše oči imaju *a priori* zacrtanu vizuru, nedovoljno elastičnu da sagleda stvar u njenoj datosti, a ne prisvojenoj projekciji.

Novorođenče kakvo jest, koje se tek trudi podići na vlastite noge, *the FILM itself* mogao bi se olako iščitati kao poligon za upisivanje i pripisivanje što ideja, što pojedinačnih ambicija i htijenja svakog njegova potrošača, kao i kritičarskih savjeta i naputaka. Da ne bi bio više ili manje nego što sam po sebi jest, u pomoć priskače slavljenja i hvaljena pisana riječ koja će možda vizualnu prirodu serije ostaviti na cjeđilu (da ovisi o emocionalnim učincima koje je svojim prvim epizodama eventualno uspjela

postići), ali će časopisu i njegovim prvim listovima omogućiti šire i neposrednije polje samo-referentnosti – prigodu da sam sebe pojasni. Pored izražajno naglašenog filmoljupstva i tekstoljupstva, inicijatori *the FILM itselfa* definiraju ga i kao platformu za promociju discipline filmske analize koja je (po njihovu mišljenju) uobičajeno zatvorena u akademskim krugovima. Naglašavaju edukativnu, ali pristupačnu notu vlastita modela, za razliku od hermetičnog i elitističkog odnosa prema analitičkim metodama kakav često zauzimaju intelektualci štiteći analizu od "loših" filmova i "niskog" jezika – za *thefilmitselfovce* predmeti i načini analize nisu uvjetovani sve dok samo promišljanje ima svoju vrijednost. Izdani u džepnome formatu, kada ih primite u ruke i prolistate, prva dva broja *the FILM itselfa* ponajprije vas uvjere u uspješnost ispunjavanja samozadane pristupačnosti.

Mobilnost koju mogu zahvaliti svojoj veličini i prvi "let" preko njihovih stranica koji otkriva široki dijapazon filmskog izbora i načina obrade – od razmatranja klasika neke druge vrste poput *Sobe (The Room, Tommy Wiseau, 2003)* do pregleda estetskih kvaliteta Hitchcockova opusa – daju *the FILM itselfu* karakteristike male filmske početnice, džepnog priručnika za one koji tek stupaju u svijet filmske literature.

Metoda "malo od svega" neupitno otvara vrata šarolikoj publici koja može i ne mora biti filmski upućena, koja može preferirati "velika imena" kinematografije ili više uživati u novim valovima hollywoodske produkcije, ali tom se metodom istodobno i zaglušuje te pretrpava osnovna nit vodilja časopisa (ako se ona negdje uopće i nazire). S jedne strane, svaka stranica rastvara neko novo poglavlje i lice filmske kulture, a s druge pojačava dojam nestrukturiranosti i entropije – kao da su uvršteni tekstovi više slučajno negoli s namjerom ondje. Osim pomanjkanja tematske srodnosti, isto se pravilo nejasne strukture prenosi i na tipološke i oblikotvorne kvalifikacije članaka – iako

dominiraju filmske analize, one su nerijetko metodološki nerazgraničene i mogu se činiti autorski samovoljnima, dok se drugi tipovi tekstova pojavljuju nešto rjeđe te često nisu do kraja artikulirano pozicionirani u sklopu samog časopisa. Dopushtanje spisateljske slobode nikada neće i ne može biti negativno, ali ako je određeno djelo komadićem veće cjeline kao što je časopis, ono i s njome mora uspostaviti neku vrstu odnosa, budući da primarno djeluje kao dio cjeline, a ne nezavisna jedinica (ne bi li se na koncu stvaranjem tih odnosa cjelina i stvorila).

U pogledu slijeda, s prvog na drugi broj uočljiv je kvantitativni progres i širenje k novim novinarskim oblicima kao što je intervju (među kojima je i onaj s Davidom Bordwellom, relativno programatske naravi budući da je riječ o razgovoru s jednim od najvećih živućih filmologa). Iako količinska progresija zasigurno jest napredak, drugo izdanje svejedno prenosi sve upitne točke prvog po pitanju nekonstancije karakteristika filmskih analiza, ali i, što je problematičnije, ono ispušta i jednu pozitivnu stavku prvijenca. Idejna nerazjašnjenošć pozicije i količine članaka koji ne pripadaju sferi analize u časopisu može se očitati u izostavljanju kakve slične edukativne minijature koju je u prvom broju ponudio Šarićev "Kratki pregled povijesti hrvatske kinematografije 1907–1960 i 1960–2009". S obzirom na svojevoljno orijentiranje k edukacijskoj sferi i kvalitetu *the FILM itselfa* da potencijalno bude pomagalo za filmske početnike, uvrštavanje takve vrste "udžbeničkoga" sadržaja stvara mogućnost čitatelju časopisa da usvoji osnove filmske kulture i povijesti prije probijanja kroz opsežnu literaturu i etablira časopis kao specifičnu pojavu na sceni koja će dovesti znanje filmologije "u svaciјi dom".

Već naglašena pristupačnost *the FILM itselfa* iščitava se i u stilskim značajkama tekstova koji jesu formalno neizbrušeni u pogledu konciznosti časopisa, ali su istodobno i izrazito slični u svom osnovnom načelu – sažetosti.

U pravilu se pojavljuju dvije vrste analiza koje se ovako mogu grubo razdvojiti: jedan je dio analiza opsežniji i preciznije usmjeren k jasno postavljenom problemu koji autor postavlja i povezuje s filmom, kao što je to primjerice Šarićev osvrt na *Zvidan* (Dalibor Matanić, 2015) kao "najbolji hrvatski poslijeratni film", dok je preostali dio tekstova više preokupiran detektiranjem svih vidljivih i nevidljivih režijsko-dramaturških značajki pojedinog filma, bilo *Nesnice* (*Insomnia*, Christopher Nolan, 2002) bilo Nedodirljivih (*The Untouchables*, Brian de Palma, 1987), i pri tome više nalikuje školsko-me izlistavanju, negoli punokrvnom autorsko-me djelu. Ponovno se u slučaju *the FILM itselfa* nazire kovanica s dvije strane – spomenuta druga kategorija analiza ogoljenih na stavke, izdašnih u analitičkome pregledu i šturih u jezičnom izričaju, jednostavan su i prijateljski iskorak prema čitatelju i gledatelju kojem je koncepcija takve vrste razmatranja filma nova ili strana. Formirane na takav pregledan način, neiskusnom konzumentu filma i literature mogu biti potencijalna inspiracija i motivacija da i sam započne potragu za filmskim elementima i njihovim interpretacijama. Filmoljupcu s nešto više staža ili, bolje rečeno, iskusnjem čitatelju, zbog jezične simplifikacije, odnosno posezanja za tablicama i "a, b, c" kategorizacijama, pomanjkanja razrađenosti i svođenja na pobrojavanje radije negoli na dubinsko poniranje, inovativna zapažanja unutar analize (a dotičnih neupitno ima) mogu proći ispod radara impresije. To nužno ne podrazumijeva da se valja zaokrenuti akademskim elaboratima protiv kojih se uredništvo *the FILM itselfa* sustavno i programski usprotivilo, ali trenutačna pretjerana fragmentiranost analiza i oslanjanje na tablice i putokazne podnaslove ne dopuštaju samoj riječi da prodiše i zaokruži samu sebe.

S mnogobrojnim slikovnim primjerima kojima vrvi *the FILM itself* ta je riječ dodatno prigušena, pogotovo jer često sa slikom nije jasno povezana. Na prvi pogled bogatstvo grafičkih umetaka neodoljivo podsjeća na

LUCIJA KLARIĆ:

DVJE STRANE

MEDALJE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Bordwellove filmske početnice, pa je logično da se i on našao kao gost u časopisu. No, za razliku od majstorski uređenih Bordwellovih udžbenika, priloženi kadrovi u *the FILM itself* često plutaju između riječi bez priloženog obrazloženja i više stoje na putu tekstu negoli što ga oplemenjuju. Film je prije svega vizualno iskušto, stoga je posezanje za velikom količinom slike pozitivna stavka, ali kao i s cjelokupnim časopisom, ona ostaje još uvijek nedovoljno iskorištenim sredstvom.

Najvrjednije što prsti mogu okrenuti i prema čemu oči mogu zalutati u *the FILM itself* su navedene analize "prve kategorije" u kojima do izražaja dolazi izričaj relativno "nepoznatih" ili, bolje rečeno, mlađih, poletnih autora koji donose svoje interese i šarm u sam časopis. Među tim tekstovima je i izdašna analiza Dijane Šabić "Elementi utopijske i distopijske misli o društvu u produkciji suvremene filmske industrije: Bauman u Hollywoodu" u kojoj se poglavito služi teorijom poljskog sociologa Zygmunta Baumana ne bi li istu nadopunila i s pomoću nje ilustrirala pozadinu narativnih i drugih elemenata filmova *Početak* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) i *Djeca čovječanstva* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006). Tu je i članak Daria Vištice "Bodega Bay Mixtura-Trautonium" o manje poznatom fenomenu i instrumentu koji je poslužio legendarnom Hitchcocku da uz pomoć skladatelja Oskara Sale sintetizira zastrašujuće zvukove svojih *Ptica* (*The Birds*, 1963) i podigne odnos film – glazba ili, bolje reći, zvuk na drugu razinu.

Spomenuti i nespomenuti autorski istupi koji temu traže u relativno začudnjijim i nešabloniziranim filmskim i teorijskim kategorijama, najzanimljiviji su komadić štiva zahvaljujući naglašenom "potpisu" i u jednu se ruku mogu shvatiti kao ogledalo nadolazeće generacije filmskih entuzijasta koja ima potencijal uzbuditi i neku treću generaciju.

Počeci početaka uvijek su samo prije svega počeci i o njima, htjeli ili ne htjeli, više nagađamo nego što ih razmatramo. Komentiramo to maleno sjeme, ali o gorostasnom drvetu što će možda narasti još ništa ne možemo znati. Iza *the FILM itself* stoji tim koji je stručan u svojoj ljubavi prema filmskome mediju; njihova posijana klica zasada može izrasti u bilo što, ali ponajviše nosi potencijal da postane oazom, prihvatištem za one koji tek pružaju ruke filmskoj kulturi i trebaju pomoći da rasplamsaju svoj interes. Jednom kad se usmjeri prema onome pravcu u kojem želi rasti ili, točnije, kad taj pravac fokusira svoj smjer i usustavi se sam sa sobom, *the FILM itself* može biti top-štivo za "treću generaciju" i ispušni ventil "prve generacije" u trenucima zamora izdašnim i nerijetko samoljubivim akademskim traktatima – može biti most između onoga što je "obiljna" literatura i trivije kojoj se suprotstavlja, predstavnik "druge generacije" koja se ne boji nijednog žanra i nijedne produkcije. Jedino što izostaje da bi *the FILM itself* postao kompletним i živim entitetom je odluka – odgovori na magičnih pet "w" i život u hladovini drveta može početi.

# Janko Heidl

## Kronika

### **25. 03. Atena, Grčka**

Tonski snimatelj Hrvoje Petek i kostimografkinja Zorana Meić nominirani su za godišnju nagradu Grčke filmske akademije (Ellenike akademia kinematografovi/Hellenic Film Academy) u svojim kategorijama, za rad na filmu *Trema* Yorgosa Zoisa, nastalom u grčko-francusko-hrvatskoj koprodukciji.

### **01. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac je u povodu objavljivanja 84. broja Hrvatskog filmskog ljetopisa održana prva Ljetopisova filmska večer. Na tribini "Filmsko snimanje i filmologija" sudjelovali su Silvestar Kolbas, Dragan Marković i Nikica Gilić, a prikazan je i film *Ludi Pierrot* Jean-Luca Godarda, s uvodom Dinke Radonić i Višnje Vukašinović.

### **02. 04. Tetouan, Maroko**

Goran Marković dobitnik je nagrade za glavnu mušku ulogu u Zvizdanu Dalibora Matanića, na 22. festivalu mediteranskog filma (26. 03.-02. 04.). U natjecateljskom programu kratkometražnih filmova prikazan je *Piknik* Jure Pavlovića.

### **04. 04. Zagreb**

U klubu Močvara održana je filmska večer "No pa-saran! Recite to filmom" u kojoj su Igor Bezinović, Dragan Jurak i Antonija Letinić te moderatorica Mima Simić raspravljali o dosezima političke proizvodnje novog poretka i mogućnostima filma kao strategije političkog otpora i dresure. Prikazan je dokumentarni film *Blokada* Igora Bezinovića.

### **04. 04. Zagreb**

U kinu Europa održana je svečana hrvatska premijera dokumentarnog filma *Jasenovac – istina* Jakova Sedlara.

### **06. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u ciklusu Kratki utorak, prikazan je program "Iz arhiva Dominikanskog samostana na Bolu", pretežno s dokumentarnim i namjenskim filmovima te *Filmskim novostima* iz SFRJ, koji su pola stoljeća čuvani u skladištu tog objekta u kojem je od početka 1930-ih do početka 1960-ih funkcionalo kino.

### **06. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je zagrebačka promocija drugog broja časopisa *The Film Itself*.

### **07. 04. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma AZ, Branko pridivkom Fučić Bernardina Modrića.

### **07.-08. 04. Zagreb**

U KD Vatroslava Lisinskog, u sklopu Tjedna glazbe za mlade u organizaciji Hrvatske glazbene mlađeži, održani su koncerti "Filmska glazba, 100% hrvatsko" posvećeni hrvatskoj filmskoj glazbi. Zagrebačka je filharmonija pod ravnateljem Dinka Appelta izvela skladbe Arsena Dedića, Alfija Kabilja, Dinka Appelta, Josipa Cvitanovića, Dubravka Palanovića i Dalibora Grubačevića, a priredbu je režirao Joško Marušić.

### **08. 04. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra održana je konferencija "Crowdfunding Dox Zagreb" na kojoj su filmaši podijelili iskustva vezana uz tzv. crowdfunding, odnosno grupno financiranje, u ovom slučaju filmova i filmskih događaja. Prikazan je i grupno financiran dokumentarni film o grupnom financiranju, *Capital C* Jørga Kundingera i Timona Birkhofera.

### **08. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je 4. Fifes, filmski festival smijeha. U kategoriji Senior – domaći, nagrađeni su filmovi *Smrt uživo* Vene Mušinovića, FKVK Zaprešić, *Vidim* Matije Piralića, KK Karlovac i *Kanibal* Marka Hrenovića, FKVK Zaprešić; u kategoriji Senior – strani Le constructeur de malheur grupe austrijskih autora, *Guantanamo Baby* Dietera Primiga i *The Locksmith* Miltiadesa Christidesa; u kategoriji Junior mlađi *Rimovani strah* učenika OŠ Angelo Canossi, San Zeno, Italija, *Deda u toplicama* Hane Strniščak, ŠAF Čakovec i *Disciplina* Nike Štok, FKVK Zaprešić, a u kategoriji Junior stariji *Ulov Lede Globan*, FKVK Zaprešić, *Mali blam* Paule Petković, OŠ Petra Kanavelića, Korčula i *Kokoši napadaju* Mihaela Pakracu, Filmsko-kreativni studio Vanima.

### **09.-15. 04. Zagreb**

U kinima Europa i Tuškanac održan je 10. Festival tolerancije – JFF. Prikazano je 68 filmova, održana su predavanja, okrugli stolovi, radionice i sl. Održana je i hrvatska premijera filma Lazar Svetozara Ristovskog snimljenog u makedonsko-bugarsko-francusko-hrvatskoj koprodukciji.

### **09. 04.-05. 05. Split**

U Kino klubu Split održan je niz besplatnih filmskih radionica pod vodstvom britanskog sineasta Graemea Colea, u okviru umjetničkog rezidencijskog programa.

**10. 04. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, pod naslovom "Liburnia uplovljava", prikazano je sedam nagrađenih filmova s 13. Liburnia Film Festivala, uz gostovanje autora Damira Čučića, Eve Kraljević i Marija Papića.

**13. 04. Rijeka**

Na adresi Fiumari 13, lokaciji prvog stalnog kinematorgraфа u Rijeci, Salone Edison (otvoren 13. travnja 1906), otpočeo je projekt "Kino koraci", cijelogodišnja manifestacija u organizaciji Art-kina Croatia, namjenjena upoznavanju s kinematografskom poviješću toga grada. U "Prvom koraku" otvorena je prigodna izložba u kući Adamić (Fiumari 13), a u Ulici Pavla Rittera Vitezovića,iza kuće Adamić prikazani su njemi filmski zapisi Rijeke.

**13. 04. Split**

U Kinoklubu Split, sineast Ivan Perić održao je predavanje "Kako sve možete sudjelovati na filmskim festivima?"

**14.-23. 04. Dubrovnik**

U staroj zvonari Luže, u Lazaretima, kinu Sloboda, caffe baru Festival, pubu Gaffe i drugim gradskim lokacijama održano je prvo izdanje festivala Tišina, mom! Film i Grad se vole... na kojem su projicirani filmovi snimani u Dubrovniku te priređeni razni programi s temom povezanosti Dubrovnika i filmske umjetnosti i industrije – izložbe, kvizovi, utrka, radionice, obilasci, inscenacije...

**14. 04. Zagreb**

Preminuo je glumac Ilijan Ivezic, rođen 1926. u Ričicama kod Gračaca.

**14. 04. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u sklopu programa Kratke slike – runda kratkog, prikazan je program "8 zarobljenica", sastavljen od osam kratkometražnih filmova hrvatskih autorica (Sanja Ivezović, Rada Šešić, Hana Jušić, Petra Zlonoga, Tanja Golić, Dea Jagić, Kristina Kumrić), realiziranih od 1982. do 2015., koji tematiziraju različite vrste zarobljenosti, uz uvodne i popratne komentare izbornika, Jasne Žmaka i Vedrana Šuvare.

**15.-17. 04. Zagreb**

U Klubviziji SC (MM centar Studentskog centra) održana je radionica 16 mm filma pod mentorstvom Ivana Slipčevića.

**16. 04. Zagreb**

U Art-kinu Grič premijerno su prikazani dokumentarni filmovi nastali na Restartovoj 5. Školi dokumentarnog filma.

**16. 04. Zagreb**

Projekcijom mađarskog filma Drifter, uz nazočnost redatelja Gábora Hörchera, u Galeriji Greta otpočeo je 2. KineDok u Hrvatskoj, međunarodni projekt koji prikazuje program tzv. autorskih dokumentarnih filmova. Ove godine na programu je petnaest filmova iz sedam europskih zemalja, među kojima su hrvatske produkcije Lijepo mi je s tobom, znaš Eve Kraljević i Razred Vesne Čudić. KineDok se u Hrvatskoj održava do kraja godine, na više od dvadeset lokacija, među ostalima u Karlovcu, Čakovcu, Zaboku, Vukovaru, Varaždinu, Bjelovaru, Puli, Umagu, Rijeci, Zadru, Splitu i Orebici.

**16. 04. Plasencia, Španjolska**

Na 3. Međunarodnom festivalu filmova mlađih Plasencia encorto (14. 04.-16. 04.), film Razgovor svjetлом grupe autora, nastao na Radionici eksperimentalnog filma za djecu i mlade u Kraljevcima 2015., osvojio je Posebno priznanje.

**16.-22. 04. Petrovac, Crna Gora**

U sklopu seminar-a "Recollecting the Future", predstavljen je rad Hrvatskog filmskog saveza.

**17. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je svečana premijera dokumentarnog filma Generacija '68 Nenada Puhovskog.

**17. 04.-05. 06. Zagreb**

U Pogonu – Zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade održan je ciklus filmskih radionica "Filmske početnice" namijenjen djeci od pet do sedam godina, s mentorima Igorom Bezinovićem, Anom Hušman, Dinkom Radonić, Hrvošlavom Brkušić i drugima.

**18. 04. Nikozija, Cipar**

Na filmskom festivalu Ciparski dani filma održana je svjetska premijera filma Sve najbolje Snježane Tribusson.

**18.-28. 04. Zagreb**

U povodu obilježavanja desete godišnjice djelovanja, producijske kuće Hulahop na svom je Vimeo kanalu ponudila četiri svoja filma za besplatno gledanje.

**19. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u ciklusu Kratki utorak, prikazano je petnaest filmova Sarajevske škole dokumentarnog filma, iz produkcije Sutjeska filma, snimljenih 1960-ih i 1970-ih, redatelja Vefika Hadžismajlovića, Petra Ljubojeva, Mirze Idrizovića, Midhata Mutapčića i dr., uz popratnu riječ jednog od najistaknutijih sudionika škole, Vlatka Filipovića.

**19. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac je, uz projekciju filmova, predstavljena monografija Berković grupe autora (urednici D. Nenadić i N. Polimac), o hrvatskom sineastu Zvonimiru Berkoviću, uz nazočnost Diane Nenadić, Nenada Polimca i Dragana Juraka.

**19.-24. 04. Varaždin**

U kinu Galerija održan je 7. Internacionalni festival animiranog filma djece i mladih Varaždin (VAFI). Prikazano je 225 filmova, održane su radionice, predstavljanja i izložba, gostovali su mnogi inozemni filmaši. Žiri je kao najbolji film u kategoriji Junior mini odabrao francuski *Recept iz mašte* grupe autora; u kategoriji Junior midi belgijski *Dođi kući* grupe autora, dok je jednu od četiri druge nagrade osvojio hrvatski *Slon u oblacima* Melite Sandrin iz ŠAF-a Čakovec; u kategoriji Maxi prvu je nagradu osvojio hrvatski *Navis* Stelle Hartman iz FKVK Zaprešić, a jednu od četiri druge nagrade hrvatska *Desna strana Anne Šagadin* iz ŠCF Dubrava. Prvu nagradu Plavi VAFI/Blue VAFI osvojile su talijanske *Granice* grupe autora, a među četiri drugonagrađena su dva hrvatska filma, *Cin, cin, plastelin* grupe autora iz Filmsko-kreativnog studija VANIMA i *Niš' me ne zanima* grupe autora iz ŠAF-a Čakovec.

Pobjednik u kategoriji Senior mini je američki film *Ronim* Johna McIntosha, dok je hrvatski film *Slatki snovi* Dinka Kumanovića nagrađen posebnim priznanjem. U kategoriji Senior midi prvonagrađena je mađarska *Priča Attila Bertotíja i Józsefa Fülöpa*, a u kategoriji Senior maxi američki film *Izgorio Devina Bella*.

Ovogodišnja zemlja partner bila je Izrael, pa su prikazani programi izraelskih filmova.

**20.-22. 04. Pula**

U kinu Valli je u sklopu 8. Festivala srpske kulture u Istri prikazana Revija srpskog filma.

**21. 04. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u programu Kratke slike, prikazan je dokumentarni film *Ujak Bernard – protulekcija iz ekonomije* Richarda Brouilettea, uz popratni razgovor s filozofom ekonomije Mislavom Žitkom.

**21.-24. 04. Zagreb**

U kinima Europa i Tuškanac te u klubu Vinyl održani su 25. dani hrvatskog filma. Grand Prix osvojio je dugometražni dokumentarni film *Dum spiro spero* Pere Kvesića. Nagrada za glumu dodijeljena je Vinku Kraljeviću za ulogu u igranom filmu *Priče iz bijele sobe* Silve Ćapin, nagrada za montažu Sunčici Ani Veldić za dokumentarni film *Festivalski turizam* koji je i režirala, nagrada za najbolju kameru Ivanu Slipčeviću za

dokumentarni film *Kino Otok Ivana Ramljaka*, nagrada za najbolje oblikovanje zvuka Tomislavu Babiću za eksperimentalni film *Kraj Tomislava Šobana*, a nagrada za najbolju manjinsku koprodukciju Vanji Andrijević iz Bonobostudija za bugarsko-hrvatski animirani film *Putujuća zemlja Vesèle Dančeve* i Igora Bogdanova. Članovi velikog žirija dodijelili su i posebna priznanja: Hana Jušić dokumentarcu *Ana Trg Jelene Novaković*, Luna Zimić Mijović animiranoj Petrovoj šumi Martine Meštrović, a Silvestar Mileta *Kraju T. Šobana*. Nagradu publike osvojio je dokumentarni film *Nešto o životu Nebojši Slijepčevića*.

Žiri Društva hrvatskih filmskih redatelja dodijelio je nagradu Jelena Rajković za najboljeg mладог redatelja Katerini Dudi za dokumentarni film *Rezidba*. Hrvatsko društvo filmskih kritičara dodijelilo je nagrade Oktavijan, prvi put po novom pravilniku, prema kojem se Oktavijani dodjeljuju za cijelokupnu godišnju produkciju prikazanu između dvaju izdanja DHF. Oktavijan za kratkometražni igralni film dodijeljen je filmu *Igra malog tigra* Jasne Nanut, za animirani film *Gradu duhova* Marka Đeške, za dokumentarni film *Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević, za eksperimentalni film *Doti Petre Zlonoge*, a za namjenski špici *Patrole na cesti* Andreje Sužnjević, Marka Šesnića i Gorana Turkovića. Zlatnog Oktavijana za životno djelo dobio je Nedeljko Dragić. Nagradu Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2015. dobio je Mario Kozina, a za mладог kritičara Lucija Klarić. Vijeće za etiku i ljudska prava dodijelilo je Nagradu za etiku i ljudska prava dokumentarnom filmu *Pravo na rad: Onako kako smo ga ostavile* Marice Lalić i Ivana Lasića. Žiri Glasa končila dodijelio je Zlatnu uljanicu igranom filmu *Munja Radislava Jovanova Gonza*.

U popratnim programima su, uz ostalo, prikazane retrospektive filmova Nedeljka Dragića, Jakova Sedlaru, Zvonimira Maycuga i Dalibora Barića. Održani su okrugli stolovi, radionice, prezentacije, predstavljanja knjiga.

**22. 04.-13. 05. Zagreb**

U sklopu 21. muzejske edukativne akcije Hrvatskog muzejskog društva imenovane KLIK na Kulturni krajolIK (18. 04.-18. 05.) održane u tridesetsedam hrvatskih gradova i naselja, Hrvatski državni arhiv ponudio je radionice "Filmski zapis kao čuvar kulturnog krajolika", na kojoj je prikazan niz amaterskih putopisnih snimaka snimljenih na 8 mm vrpci, te "Arhivski zapis kao čuvar kulturnog krajolika" u sklopu kojeg je konzervator-restaurator Igor Kozjak održao predavanje "Konzervatorsko restauratorski radovi na fotografskoj kameri i kutiji LaForest s druge polovice 19. st."

**25.-28. 04. Zabok**

U Multimedijском centru – kinu, održan je 5. KIKI, međunarodni festival dječjeg filma. Prikazano je više od četrdeset filmova iz dvadesetpet zemalja. Dječji žiri prvu je nagradu dodijelio njemačkom animiranom filmu *Poklon Jacoba Freya*. Posebne pohvale dodijeljene su nizozemskom filmu *Moj najdraži mobitelu Eefu Hilgersu* i južnokorejskom filmu *Johnny Express Kyungmina Wooa*. Ovogodišnja zemlja partner bila je Belgija te je prikazan program filmova umjetničke organizacije Camera-etc iz Liegea. Popratni program ponudio je radionice, predstave, prezentacije, promocije knjiga i izložbe.

**25. 04.-04. 05. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je retrospektiva filmova za koje je glazbu skladao Alfi Kabiljo, a kojom je obilježena osamdesetogodišnjica skladateljeva rođenja. Program imenovan "Filmovi koje se sluša – glazba Alfi Kabiljo", u kojem je prikazano deset naslova, otvorio je sam Kabiljo, koncertnom solo izvedbom potpurija vlastitih filmskih tema.

**26. 04. Zagreb**

U Cinestaru Arena održana je hrvatska premijera dugometražnog dokumentarno-igranog filma *Houston, imamo problem!* Žige Virca, ostvarenog u slovensko-hrvatsko-njemačko-češko-katarskoj koprodukciji. Dva dana poslije otpočela je redovna distribucija filma u Hrvatskoj.

**26. 04. Ljubljana, Slovenija**

Marko Brdar nagrađen je Irisom, nagradom Udruge slovenskih filmskih snimatelja (Združenje filmskih snemalcev Slovenije – ZFS), u kategoriji dugometražnog igranog filma, za *Zvizdan* Dalibora Matanića.

**27. 04. Rim, Italija**

Otpočela je distribucija *Zvizdana* Dalibora Matanića u Italiji, a na projekciji u Rimu publiku je pozdravila glumica Tihana Lazović.

**28. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je okrugli stol o mjestu medijске kulture u procesu kurikularne reforme hrvatskog predškolstva, osnovnoškolstva i srednjoškolstva, s naglaskom na vizualnu komunikaciju i vizualne umjetnosti. Među sudionicima rasprave bili su tajnica Hrvatskog filmskog saveza Marija Ratković Vidaković i voditelj projekta filmske pismenosti u Hrvatskom audiovizualnom centru Uroš Živanović.

**28.-30. 04. Rovinj**

U Multimedijalnom centru održan je 8. ETNOFILM, međunarodni festival etnografskog filma, na kojem je prikazano trideset filmova. Najboljim filmom u ka-

tegoriji filmova profesionalnih etnologa/antropologa i studenata etnologije/antropologije žiri je proglašio *Radom do rasta* Lée Klaue, a u kategoriji filmova autora koji nisu profesionalni etnolozi/antropolozi odabrani su *Tragovi rata* Jane Richter. Posebne pohvale žirija dobili su EOHA Vladimira Perovića, hrvatska manjinska koprodukcija *Ribarski razgovori* Chiare Bove Makiedo, Zvonko i Ivanka Mance Filak i Žige Gorišeka, hrvatski film 2014toKU Vjekoslava Gašparovića, BTC Shashank Saini i Dobrodošli u Los Cabitos Luisa Cintorea. Održane su radionice, izložba, predavanja i plesni program.

**28. 04.-16. 05. Zagreb, Rijeka, Varaždin, Split**

U zagrebačkom Art-kinu Crič od 28. do 30. travnja održan je 1. Festival arapskog filma. Program je gostovan u riječkom Art-kinu Croatia (04. 05.-05. 05.), varaždinskom Kinu Galerija (06. 05.) i splitskoj Kinoteci Zlatna vrata (17. 05.)

**29. 04. Priština, Republika Kosovo**

Na Međunarodnom prištinskom filmskom festivalu PriFest (22. 04.-29. 04.) Tihana Lazović nagrađena je nagradom za najbolju glumicu, za ulogu u *Zvizdanu* Dalibora Matanića. Nagrađene su i tri hrvatske manjinske koprodukcije: *Dobra žena* Mirjane Karanović proglašena je najboljim filmom, Assen Blatechki proglašen je najboljim glumcem za ulogu u *Sudilištu*Naša svakodnevna priča Ines Tanović osvojila je nagradu publike.

**30. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je zagrebačka premijera dokumentarnog filma *(R)evolucija* Gorana Zaborca i Mirne Matajije.

**01. 05. Rijeka**

U Art-kinu Croatia prikazan je izbor nagrađenih filmova 25. dana hrvatskog filma.

**02. 05. Bruxelles, Belgija**

Međunarodno udruženje kina, UNIC (Union Internationale des Cinémas) proglašilo je Cineplexx International GmbH najboljim kinoprikazivačem u Evropi. Ta austrijska grupacija uspješno posluje i u Hrvatskoj. Nagrada je dodijeljena na konvenciji CineEurope (20. 06.-23. 06.) u Barceloni, u Španjolskoj.

**04. 05. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je 4. Večer animacije na kojoj je u sklopu razmjene ogranača ASIFA-e predstavljena suvremena izraelska animacija.

**04. 05. Split**

Preminula je ilustratorica i animatorica Magda Dulčić, rođena 1965. u Starom Gradu na Hvaru.

**04.-09. 05. Karlovac, Duga Resa, Vojnić, Kamanje**

U Demokratskom rasadniku u Dugoj Resi, Gradskoj knjižnici Ivan Goran Kovačić i Gradskom kazalištu Zorin dom u Karlovcu, Domu kulture u Vojniću te u Opićinskom (vatrogasnom) domu u Kamanju održan je 3. Filmski EU tjedan na kojem je prikazano pet europskih filmova, među kojima i hrvatski *Koko i duhovi* Daniela Kušana. Karlovačka županija trenutačno je jedina županija u Hrvatskoj bez kina.

**05. 05. Zagreb**

U dvorani Müller Kina Europa pred novinarima i filmskim profesionalcima predstavljen je Izvještaj o radu za 2015. godinu, publikacija s detaljnim podacima o aktivnostima Hrvatskog audiovizualnog centra u 2015.

**05.-23. 05. Osijek**

U kinu Urania prikazan je kraći ciklus filmova Larsa Von Tiera.

**06.-22. 05. New York, SAD**

Rakijaški dnevnik Damira Čučića odabran je kao hrvatski predstavnik u selekciju Panorama Europe 2016, u organizaciji muzeja MOMI (Museum of Moving Image in Queens) i delegacije Europske unije pri Ujedinjenim narodima.

**06.-08. 05. Zagreb**

U Zagrebačkom plesnom centru održan je Treći E?!, okolišni filmski festival: prema aktivnoj zajednici.

**08. 05. Třeboň, Češka**

Vučje igre Jelene Oroz nagrađene su posebnom nagradom žirija u međunarodnoj studentskoj kategoriji, na 3. Anifilmu (03. 05.-08. 05.), međunarodnom festivalu animiranog filma.

**08. 05. Zagreb**

U Kinu Europa, s domaćinom Zagreb Film Festivalom, održan je Dan filma za mladu publiku, istovremeno s održavanjem te manifestacije u još dvadesetosam gradova diljem Europe. Riječ je o događaju koji organizira Europska filmska akademija (European Film Academy – EFA), s ciljem promocije kinematografije i igranog filma za djecu. Tri filma nominirana za Nagradu mlade publike (Young Audience Award) u svakom je gradu gledao i ocijenio domicilni, mnogočlani dječji žiri, a zbrajanjem glasova svih žirija osvojio ju je francuski film *Uvijek svoja* Emilie Deleuze.

**08.-16. 05. Zagreb**

U kinima Europa i Tuškanac te u MM centru održan je filmski dio 9. Subversive Festivala, čija je ovogodišnja krilatica bila "Politike prijateljstva", dok je filmski dio dobio tematski naziv "Kuća filma i prijateljstva".

Prikazano je više od pedeset filmova, a nagrade Wild Dreamer žiri je dodijelio filmovima *Lampedusa* Philipa Cartellija i Mariangele Ciccarello u kratkometražnoj kategoriji, *Homo sapiens* Nikolausa Geyrhaltera u kategoriji cjelovečernjeg dokumentarnog te *Teret* Axela Koenzena u kategoriji cjelovečernjeg igranog. Održana su predavanja, tribine, rasprave, a Festival je prvi put posegnuo i za djelomičnim skupljanjem novčanih sredstava putem tzv. grupnog financiranja ili crowdfundinga.

**09.-10. 05. Zagreb**

U kući za ljudе i umjetnost Lauba prikazan je program "Gđe ste bili 2016?", s hrvatskom premijerom dokumentarnog filma *Desno, dva, tri – kamo ide Europa?* Cristophera Bobyna i igranim *Cabaretom* Boba Fossea, kao uvod u 18. Motovun Film Festival (Motovun, 26. 07.-30. 07.).

**10. 05. Karlovac**

U Gradskom kazalištu Zorin dom, u sklopu manifestacije Karlovački vrtuljak (08. 05.-15. 05.), održana je Premijera godišnjeg filmskog stvaralaštva djece i mlađeži. Prikazani su radovi Videodružine Gimnazije Karlovac i Kinokluba Karlovac te učenika OŠ Grabrik, OŠ Banija, OŠ Skakavac i Mješovito industrijsko-obrtničke škole.

**10.-15. 05. Zagreb, Sveti Ivan Zelina**

U MM centru Studentskog centra i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu te u Kinu Zelina, Galeriji Sveti Ivan Zelina i Muzeju Sveti Ivan Zelina, održana je 3. revija hrvatskih kratkih filmova Kratki na brzinu. Najboljim igranim filmom proglašen je *Piknik* Jure Pavlovića, dokumentarnim *Communicatio* Marka Modrića, eksperimentalnim *Beat TV* Dragana Đokića, animiranim *Dota Petre Zlonoge*. Nagradu za najbolju režiju dobila je Dubravka Turić za film *Belladonna*, najboljom je glumicom proglašena Doris Šarić-Kukuljica za ulogu u filmu *Zvjerka* Daine O. Pusić, a najboljim glumcem Ivan Ožegović za ulogu u filmu *Dani* Zorana Stojkovskog. Posebnim su poveljama nagrađeni filmovi *Tu tamo* Alexandra Stewarta, *Na vodi* Gorana Ribarića i *Indonezija* Darije Blažević. Nagradu publike dobio je film *Oko za oko* Antonete Alamat Kusijanović. Dodijeljene su i druge nagrade. Održane su radionice, predavanja i razgovori, prikazani su popratni programi, među kojima tri s festivala ovogodišnje zemlje partnera, Italije.

**12. 05. Ivanić Grad**

Lucija Majnarić i Marija Nikolić, članice FKVK Zaprešić nagrađene su Nagradom tehničke kulture Rudolf Perešin za istaknute uspjehe na području filmskog stvaralaštva u 2015., odnosno za svoj animirani film *Z zmaj*.

**12. 05. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u sklopu programa Kratke slike – runda kratkog, prikazan je program "Film i arhitektura", sastavljen od devet kratkometražnih filmova hrvatskih autora (Vladislav Knežević, Nicole Hewitt, Gildo Bačević, Joško Marušić, Petar Novak, Boris Poljak, Goran Čače, Željko Radivoj), realiziranih od 1980. do 2013., popraćen razgovorom s arhitektom Antonom Sevšekom.

**12. 05. Zagreb**

Tridesetak udruga proisteklih iz Domovinskog rata zatražilo je od ministra kulture Zlatka Hasanbegovića smjenu ravnatelja Hrvatskog audiovizualnog centra Hrvoja Hribara koji je, kako tvrde, novcem poreznih obveznika sufinancirao danski film *15 minuta – Massakr u Dvoru Georga Larsena* i Kaspera Vedsmanda u kojemu su iznesene krivotvorine i klevete na račun hrvatskih branitelja, Domovinskog rata i Republike Hrvatske.

**12.-15. 05. Rijeka**

U Art-kinu Croatia prikazan je program "Subverzivno kino", s izborom filmova s 9. Subversive Film Festivala.

**13.-17. 05. Osijek**

U kinu Urania održan je ciklus filmova Ususret Cannes Film Festivalu na kojem su prikazani filmovi s prošlogodišnjeg filmskog festivala u Cannesu.

**15. 05. Los Angeles, SAD**

U kinu Aero, u okviru revije Starring Europe (12. 05.-18. 05.) na kojoj se prikazuju najbolja novija europska filmska ostvarenja, održana je američka premijera filma *Sve najbolje Snježane Tribuson*.

**17.-18. 05. Zagreb, Rijeka**

U zagrebačkom kinu Tuškanac, u ciklusu Kratki utorak, 17. svibnja prikazan je film *Vukica Đilas Home Movies*, uz izravnu glazbenu pratnju LP Dua. Isti je program održan 18. svibnja u riječkom Art-kinu Croatia.

**17.-22. 05. Zagreb**

U kinu Europa održan je 5. Tjedan turskog filma.

**18. 05. Beograd, Republika Srbija**

Dugometražni srpski film *Zid smrti, i tako to redatelja Mladen Kovačevića*, ostvaren kao manjinska hrvatska koprodukcija, osvojio je Grand Prix u konkurenciji domaćih filmova na 9. festivalu dokumentarnog filma Beldocs (12. 05.-18. 05.). Snimatelj Pablo Ferro osvojio je novoutemeljenu nagradu za najbolju kameru. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Generacija '68* Nenada Puhovskog i *Razred Vesne Čudić* te manjinske hrvatske koprodukcije *U potrazi*

za snom Mladena Mitrovića i *Četiri putovnice* Mihajla Jevtića, a u popratnom hrvatska manjinska koprodukcija *Posljednja ambulantna kola* Sofije Iliana Meteva.

**18. 05. Montevideo, Urugvaj**

*Halimin put* Arsena A. Ostojića osvojio je nagradu publike na 4. Festivalu europskog filma, a potom je prikazivan u ograničenoj kino distribuciji u Urugvaju.

**18. 05. Zagreb**

U Muzeju za umjetnost i obrt, u sklopu 2. Zagreb Book Festivala, uz nazočnost autora predstavljena je knjiga *Leksikon Yu filma* Nenada Polimca.

**19. 05. Zagreb**

U Hrvatskome državnom arhivu, u programu Filmski četvrtak u HDA, u okviru projekcija iz nacionalne zbirke Hrvatskoga filmskog arhiva prikazan je program dokumentarnih filmova Obrada Gluščevića, Krste Petanjaka, Krste Papića i Rudolfa Sremca nazvan "Iseljenici povratnici".

**19. 05. Zagreb**

U Muzeju za umjetnost i obrt, u sklopu 2. Zagreb Book Festivala, uz nazočnost autora, predstavljena je knjiga *Politikom po kulturi* Hrvoja Turkovića.

**20. 05. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održan je 1. Festival filmskog stvaralaštva djece Primorsko-goranske županije AKCIJA! Prikazano je tridesetšest filmova nastalih u osnovnim školama, kroz radionice Doma mlađih te kroz Putujuće filmske radionice u organizaciji Art-kina. Održane su i radionice animacije i TV reportaže.

**20. 05. Cannes, Francuska**

Kratkometražniigrani film *Zvir* Miroslava Sikavice nagrađen je posebnim priznanjem u 48. izdanju programa 15 dana autora (La Quinzaine des Réalisateurs) koji se odvija usporedno s Filmskim festivalom u Cannesu čije je 69. izdanje održano 11. 05.-22. 05. U glavnom natjecateljskom programu sudjelovao je i film *Sierannevada* Cristija Puiua, snimljen u rumunjsko-francusko-hrvatsko-makedonsko-bosanskohercegovačkoj koprodukciji. U pratećim programima predstavljeni su dovršeni i nedovršeni hrvatski filmovi.

**20.-29. 05. Zagreb**

U Klubviziji SC (MM centar Studentskog centra) održana je radionica 16 mm filma pod mentorstvom Mire Manojlovića.

**20. 05.-06. 06. Zagreb**

Na Trgu dr. Franje Tuđmana, malom Jarunskom jezeru i u Parku Maksimiru, tijekom tri vikenda održan je 6.

Screen on the Green, ekološki festival filma i glazbe ili Piknik na otvorenom, s revijalnim filmskim projekcijama, radionicama i kvizovima. Dana 3. lipnja u Maksi-miru je premijerno predstavljen sustav Solar Cinema, prvo solarno kino na ovim prostorima.

#### **21. 05. Zagreb**

U klubu Hard Place organiziran je prvi hrvatski Dan Pobješnjelog Maxa, odnosno Mad Max Day, u povo-du trideset sedme godišnjice premijernog prikazivanja prvog filma iz franšize o Pobješnjelom Maxu koji je re-žirao George Miller. Uz filmske projekcije održana su i drugi zabavni događaji.

#### **22.-24. 05. Rab**

U Kinu Rab, pod naslovom "Liburnia uplovjava" prikazano je sedam nagrađenih filmova s 13. Liburnia Film Festivala.

#### **22. 05. Beograd, Republika Srbija**

Preminuo je glumac Velimir Bata Živojinović, rođen 1933. u Koračici, u Srbiji.

#### **23. 05. Bjelovar**

U Filmodromu, novom prostoru za projekcije, bjelovarskom premijerom filma *Martinac* Zdravka Mustaća otvoren je Filmodrom, novi cjelogodišnji program koji će obuhvaćati filmske radionice za djecu i mlade, predavanja iz medijske i ostalih segmenata kulture, prikazivanje domaćih i europskih dokumentarnih i igranih filmova neovisnih distributera, cikluse filmskih klasičnika, te gostovanja festivalskih programa i filmskih autora. Filmodrom će funkcioniрати i kao svojevrsni Filmski klub, odnosno "filmski dnevni boravak", gdje će se na tjednoj bazi moći uživati u kvalitetnom filmskom programu.

#### **23.-28. 05. Požega**

U Gradskom kazalištu Požega, Gradskoj knjižnici i čitaonici, Veleučilištu u Požegi, Pizza lounge baru Bolte, cafe baru Alibi, OŠ Dobriše Cesarića i OŠ Antuna Kanjižića održan je 3. Požeški filmski tjedan, u sklopu kojeg i 24. Hrvatski festival jednominutnih filmova (26. 05.-28. 05.). Grand Prix osvojio je poljski film *Wojtek Barteka Trzine i Monike Stpiczyńska*. Najboljim hrvatskim filmom proglašen je *Zagreb nekad i sad* Ognjena Ivanovića. Dodijeljene su i druge nagrade. U konkurenциji su prikazani i hrvatski filmovi *Koko Mie Rogić*, *The Magic Armchair* Bogdana Bošnjaka, *Udrugeinfo* Ksenije Sanković, *Claustrophobia* Darka Horvatića, *Youth Dore Tomljanović*, *Pod mostom* Lidije Jasnić, *Hope Brune Kovačevića*, *Vremeplov* Tomislava Fiketa i *Različiti u jednakosti* Saše Filipina.

#### **24. 05. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, bosanskohercegovačka redateljica Jasmila Žbanić održala je predavanje "Režija igranog i dokumentarnog filma", a prikazan je i njezin dokumentarni film *Jedan dan u Sarajevu*.

#### **24. 05. Zagreb**

U Muzeju suvremene umjetnosti, u sklopu programa Kino umjetnika, prikazan je film *Obzornik 62* Nike Autor i kolektiva Obzoriška fronta, a projekcija je osnažena teorijskim performansom "Images of Past as Images for the Future" srpskog filmsko-video Dua Doplegenger.

#### **24. 05. Zagreb**

U Laubi – kući za lude i umjetnost dodijeljene su nagrade Story Hall of Fame koje dodjeljuje časopis koji se bavi poznatim osobama, Story. Nagradu za najbolji film dobio je *Zvizdan*, najboljim redateljem proglašen je Dalibor Matanić, a najboljom glumicom Tihana Lazović, za rečeni film. Najboljom TV serijom proglašeni su *Horvatovi* u produkciji RTL Televizije, a Goran Navojeć je za ulogu u toj seriji nagrađen kao najbolji glumac. Miodrag Krivokapić nagrađen je kao najbolja regionalna glumačka zvijezda, nagradu za najbolji modni stil osvojila je Nataša Janjić, a Tarik Filipović i supruga mu Lejla nagrađeni su kao najbolji celebrity par.

#### **24.-28. 05. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je "Nezavisni festival kreativnih komunikacija – IFCC" čiji je cilj promicanje autorskog rada i kreativnosti kroz programe edukacije i sustava nagrađivanja s posebnim naglaskom na područja umjetnosti i dizajna u okviru industrije zabave (videoigre, filmovi) te izdavaštva i oglašavanja. Na radionicama, panelima, diskusijama, predavanjima, predstavljanjima, susretima i sl. sudjelovalo je šezdesetak predavača iz čitavoga svijeta.

#### **26. 05.-01. 06. Velika Gorica**

U Pučkom otvorenom učilištu Velika Gorica održana je 10. revija Može i bez Hollywooda na kojoj je prikazano sedam europskih filmova.

#### **26. 05.-12. 06. Pariz, Francuska; Berlin, Njemačka; Ningbo, Kina**

Na SEE Festivalu (South-East European Film Festival – Festival filmova jugoistočne Europe) održanom u Parizu (26. 05.-29. 05.), Berlinu (01. 06.-05. 06.) i Ningbou (08. 06.-12. 06.), Snježana Tribuson dobila je nagradu berlinskog žirija za režiju filma *Sve najbolje*, dok je pariški žiri Goranu Navojcu dodijelio nagradu za najboljeg glumca u istom filmu. Na berlinskom odsječku festivala nagrađeni su i glumci Emir Had-

žihafizbegović i Uliks Fehmiu, za uloge u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović. Na otvaranju festivala, u Théâtre Le Palace u Parizu, redatelju Veljku Bulajiću uručena je nagrada SEE filmska legenda.

### **27. 05. Zagreb**

U kinu Tuškanac je u sklopu Tjedna Afrike (24. 05.-29. 05.) održan tematski filmski program.

### **27.-28. 05. Split**

U Tvrđavi Gripe i klubu Kocka održan je 3. Split spot festival, festival glazbenih spotova. Održana je i radio-nica "Oblikovanje svjetla" koju je vodio Mirko Pivčević. Nagrada za najbolju režiju dodijeljena je Ivanu Stojiljkoviću za *Stray Dogg – No One But You*, za fotografiju Ivanu Zadru za *For – Red*, za montažu Mini Đukić za *Repetitor – Beskraj*, za animaciju Toniju Humlu za *Dubioza kolektiv – FreeMp3*, za debitanta Sonji Tarokić za *Hladno pivo – Ljepa riječ*, nagrada publike Janu Kerekešu i Tinu Majnariću za *Cold Snap – Monster*, a nagrada CMC televizije za najbolju režiju Ljubi Zdjela-reviću za *Bang Bang – Ne zaboravi me*.

### **27.-29. 05. Osijek**

U Galeriji Kazamat održana je 1. Filmska runda, revija hrvatskih kratkih filmova. Prikazan je izbor novijih hrvatskih kratkih filmova, programi radova Zvonimira Jurića, osječkih filmaša, autora Kinokluba Zagreb, dječjeg, studentskog stvaralaštva i dr.

### **27. 05.-06. 06. Cluj-Napoca, Rumunjska**

Na 15. Međunarodnom filmskom festivalu u Transilvaniji, u fokus programu Hrvatska prikazano je sedam novih hrvatskih dugometražnih igranih filmova. U međunarodnom natjecateljskom programu sudjelovalo je manjinsko koproducijski hrvatski film *Vrapci Rúnara Rúnarssona*, a u nacionalnoj konkurenciji hrvatska manjinska koprodukcija *Síeranevada Cristia Puiua*.

### **28.-29. 05. Zagreb**

U parkovima Ribnjak i Zrinjevac prikazan je program animiranih filmova kao uvod u 26. Animafest, Svjetski festival animiranog filma (Zagreb, 06. 06.-11. 06.).

### **28.-30. 05. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazan je kraći ciklus filmova Margarethe von Trotta. Redateljica je 28. svibnja predstavila film *Rosa Luxemburg*, a 29. svibnja gostovala u programu Filozofski teatar u HNK-u.

### **30. 05. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u okviru programa Prozori, gostovao je Petar Krelja. Prikazani su kratko-

metražni dokumentarni filmovi *Povratak Petra Krele*, *Od 3 do 22* Kreše Golika i *Karanfil Ranka Kursara*.

### **30. 05.-03. 06. Sarajevo, Bosna i Hercegovina**

Na 7. festivalu Ja BiH... 5 dana Zagreba u Sarajevu prikazani su hrvatski filmovi *Imena višnje* i *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta, *Zvizdan* Dalibora Matanića, *Život je truba* Antonia Nuića i omnibus Zagrebačke priče vol. 3 više autora.

### **31. 05. Zagreb**

U Staroj gradskoj vijećnici održana je svečana dodjela Nagrada Grada Zagreba. Među inima nagrađen je i Dalibor Matanić "za cjelokupnu umjetničku viziju i iznimnim doprinos hrvatskoj kinematografiji igranim filmom *Zvizdan* koji je postigao međunarodni uspjeh i postao prvi hrvatski dugometražni film uvršten u službeni program filmskog festivala u Cannesu."

### **01.-02. 06. Zagreb**

U sklopu kulturne manifestacije CORNERS Triangle, održane u Zagrebu, Rijeci i Ljubljani od 24. svibnja do 18. lipnja, na Savskom nasipu, ispred Pogona Jedinstvo, održan je filmski program Blicevi, s izborom kratkih filmova s prizrenskog filmskog festivala Dokufest.

### **01.-05. 06. Makarska**

Na Kačićevom trgu, u Ljetnom kinu, u kinu Čardin i u Vatrogasnem domu, prigodice opremljenim prostorima u gradu koji više od petnaest godina nema funkcionalirajućeg kina, održan je treći DokuMA Film Festival, festival dokumentarnog filma. Glavna nagrada dodijeljena je filmu 9. svibanj Marie Ponomarove, a nagradu publike osvojio je hrvatski film *Ana Trg Jelene Novaković*. U sklopu festivala održan je edukativni program CrossBorder.

### **02. 06. Zagreb**

U Zbirci Richter predstavljena je videoinstalacija *Nada: čin* slovenske umjetnice s londonskom adresom Jasmine Cibic, nastala u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji.

### **02. 06. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb predstavljeni su radovi šestero polaznika treće KKZ-ove radionice pisanja za film, koju je mentorirala Višnja Vukašinović.

### **02.-04. 06. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je 6. Elle Fashion Film Festival, festival dokumentarnih filmova vezanih uz modu.

**02.-10. 06. Hrvatska Kostajnica, Dvor, Hrvatska Dubica, Jasenovac, Krapje, Sisak, Sunja – Hrvatska; Martin Brod, Kulen Vakuf, Štrbački Bulk, Bihać, Bosanska Krupa, Novi Grad, Kozarska Dubica, Bosanska Otoka – Bosna i Hercegovina**

U mjestima Pounja i Lonjskog polja održan je 9. SEFF, Smaragdni eco film festival, putujući međunarodni festival ekološkog filma. Najboljim filmovima proglašeni su kratkometražni animirani *Blue Honey* Constance Joliff, *Daphné Durocher* i *Fanny Lhotellier* te dugometražni *Women and Water* Nocem Collado. Prateći program sadržavao je biciklijade, promocije knjiga, izložbe i filmske radionice. SEFF je dio globalne mreže GFN – Greenfilm Network.

**03. 06. Zagreb**

Preminuo je slikar maske Halid Redžebašić, rođen 1934, u Gornjem Vakufu, u Bosni i Hercegovini.

**03.-11. 06. Split**

U Ljetnom kinu Bačvice, Kinoteci Zlatna vrata i na Terasi kina Tesla održan je 9. Festival mediteranskog filma Split. U kategoriji dugometražnog filma nagrađen je *Kad otvorim oči* Leyle Bouzid, a posebno je priznanje dodijeljeno *Mahnitosti* Emina Alpera, dok su nagradu publike osvojile *Priče s asfalta* Samuela Benchetrita. U konkurenciji kratkog hrvatskog filma nagrađena je *Zvjerka* Daine Oniunas Pusić, posebna priznanja dodijeljena su filmovima *Kino otok* Ivana Ramljaka i *Nas dva* Andrije Mardešića, a nagrada publike dodijeljena je *Ritkom zraku* Šimuna Šituma. U konkurenciji međunarodnog kratkog filma publika je nagrađila manjinsku hrvatsku koprodukciju *Život s Hermanom H. Rottom Chintis Lundgren*. U glavnom dugometražnom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Turizam!* Tončija Gaćine i omnibus *Zagrebačke priče vol 3.* grupe autora.

**04.-05. 06. Međenčani**

U prostorijama OŠ Katarina Zrinska održana je dvodnevna radionica stop animacije, namijenjena starijim osnovnoškolcima. Bila je to prva radionica animacije organizirana u tom naselju.

**04.-11. 06. Zagreb**

Tri uzastopne subote, na Trgu dr. Franje Tuđmana održane su besplatne filmske projekcije, pod krilaticom "Kino u mom kvartu".

**05. 06. Zagreb**

U kinu Tuškanac održana je 5. Večer animacije na kojoj je u sklopu razmjene ogranača ASIFA-e predstavljena suvremena meksička animacija, uz uvodno slovo Lucie Cavalchini, direktorice festivala Animasivo iz Mexico Cityja.

**06.-11. 06. Zagreb**

U kinima Europa i Tuškanac, u Zagrebačkom plesnom centru i na još nekoliko lokacija održan je 26. Svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb. U kategoriji Velikog natjecanja, Grand Prix za kratkometražni film osvojio je *Kraj igre* Phila Mulloya. Posebna priznanja u ovoj kategoriji žiri je dodijelio filmovima: *Petrova šuma* Martine Meštrović, *Kraj* – ženski zavtor u Hohenecku Volkera Schlechta i Alexandra Lahla, *Prije ljubavi* Igora Kovalyova, *Jelenji cvijet* Kangmina Kima i *Periferija* Davida Coquarda Dassaulta. Nagrada Zlatni Zagreb za kreativnost i inovativno umjetničko postignuće dodijeljena je *Zadanoj točki* Ryoa Orikase. Film *Tamni kaput* Jacka O'Shee dobitnik je Nagrade Zlatko Grgić za najbolji prvi film ostvaren izvan obrazovne institucije. U kategoriji Velikog natjecanja dugometražnog filma Grand Prix je osvojio film *Čarobna planina* Ance Damian. Posebno priznanje u toj kategoriji dodijeljeno je filmu *Anomalisa* Charlieja Kaufmana i Dukea Johnsona. U Natjecanju hrvatskog filma glavna je nagrada pripala bugarsko-hrvatskoj koprodukciji *Putujuća zemlja* Ivana Bogdanova i Vesele Dančeve, a posebno je priznanje dodijeljeno filmu *Grad duhova* Marka Dješke. Najboljem studentskom filmu, *Ono u što vjeruju* Shoko Hari, dodijeljena je Nagrada Dušan Vukotić. U istoj kategoriji dodijeljena su posebna priznanja filmovima *O majci Dine* Velikovskaje i *Zvuk lizanja* Nadje Andrasev. Najboljim site-specific animiranim radom proglašeno je *Rađanje fašizma* Slobodana Tomića. Dječji žiri dodijelio je nagradu za najbolji film u programu za djecu i mlade filmu *Dobro došli u moj život* Elizabeth Ito, a posebno priznanje filmu *Slijedi svoje srce* Roba O'Neilla. Nagrade publike Mr. M osvojili su kratkometražni film *Nedjeljni ručak* Céline Devaux i dugometražni *Avril i izmišljeni svijet* Francka Ekincija i Christiana Demeresa. Nagrada za životno djelo dodijeljena je Raoulu Servaisu. Najboljom školom animacije proglašeno je Sveučilište Moholy-Nagy za umjetnost i dizajn. U Velikom natjecanju kratkometražnog filma sudjelovali su i hrvatski filmovi *Planemo* Veljka Popovića i *Pokretni elementi* Marka Tadića te manjinska koprodukcija *Only Lovers Leave To Die* Vladimira Kanića. Održana su predavanja, radionice, retrospektive, promocije knjiga, izložbe, performansi...

**08. 06. Rijeka**

U OKC Palach je u sklopu 3. glazbenog festivala Impulse (06. 06.-14. 06.) održana tribina "Video je ubio radio zvjezdnu".

**08.-19. 06. Sydney, Australija**

U okviru programa "European Cinema: 10 Women Filmmakers to Watch", inicijative European Film Promotion, organizacije za promociju europskih filmova

i profesionalaca, na Filmskom Festivalu u Sydneyju prikazane su dvije manjinske hrvatske koprodukcije, *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović i *Dobra žena* Mirjane Karanović.

#### **09. 06. Los Angeles, SAD**

Igrani film *Zyjerka Daine O. Pusić*, snimljen u hrvatsko-finskoj koprodukciji, osvojio je nagradu za najbolji kratkometražni film na 22. Filmskom festivalu u Los Angelesu (01. 06.-09. 06.).

#### **10.-12. 06. Split**

U Kinoteci Zlatna vrata, na terasi Kina Tesla, u Kino klubu Split i na još nekoliko lokacija održan je The 5C Project Cine-Caravan: Culture\_City\_Cinema, međunarodni putujući program za filmsku kulturu i obrazovanje mlađih ljudi, oblikovan filmskim projekcijama, razgovorima, predavanjima i radionicama.

#### **11. 06. Lima, Peru**

Zvizdan Dalibora Matanića osvojio je Nagradu žirija na festivalu Al Este de Lima (01.-11. 06.). U glavnom natjecateljskom programu prikazan je film *S one strane* Zrinka Ogreste, a u popratnim su programima prikazani *Piknik* Jure Pavlovića, A. D. A. M. Vladislava Kneževića i manjinska hrvatska koprodukcija *Život s Hermanom H. Rottom Chintis Lundgren.*

#### **12. 06.-03. 09. Zagreb**

U kinu Europa održavao se program "Ljeto u kinu Europa", s repriznim i premijernim programima te besplatnim projekcijama filmova za djecu i mlade imenovanim Bibijada. Ostvaren je i program Subtitled T-Days s filmskim projekcijama uz titlove na engleskom jeziku.

#### **13. 06. Zagreb**

U kinu Tuškanac dodijeljene su nagrade Film za pet! što ih najboljem hrvatskom filmu premijerno prikazanom te sezone dodjeljuju učenici Prve umjetničke gimnazije u Zagrebu. Dobitnik je *Život je truba* Antonia Nučića, prigodne su nagrade dodijeljene Ivanu Goranu Vitezu i Radislavu Jovanovu Gonzu, a novoustanovljenu nagradu Film za pet! – junior, za učenike osnovnih škola, osvojio je Borna Benčić. Projekt Film za pet! pokrenut je školske godine 2012/13.

#### **13.-15. 06. Rijeka**

U Art-kinu Croatia prikazan je kraći ciklus filmova u sjećanje na Davida Bowieja.

#### **13. 06.-08. 07. Zagreb**

U kinu Tuškanac, prostorima Hrvatskog filmskog saveza i na Rokovom perivoju održana su tri petodnevna ciklusa intermedijalnih radionica Froom! za osnovnoš-

kolce, među ostalim, učilo se o 3D mappingu, snimanju analognom 16 mm kamerom, razvijanju filmske vrpce...

#### **14. 06. Zagreb**

Program Kratki utorak u Kinu Tuškanac predstavio je nova djela Gorana Devića. Održana je hrvatska premijera kratkog igranog filma *Nedjelja* te su prikazani isječci iz još nedovršenih dokumentarnih filmova *Buffet Željezara, Kupa, U ime RH* i *Što da se radi?*, uz razgovor s autorom.

#### **14. 06. Zagreb**

U Kinu Europa održana je tribina "Film i psihijatrija", uz projekciju filma *Alpe* Yorgosa Lanthimosa.

#### **15. 06. Rijeka**

U sklopu programa "Film izvan okvira", u Art-kinu Croatia je, uz nazočnost autorice, predstavljena knjiga *Tko tu koga gleda* Martine Globočnik i prikazan je njen film *Okus doma*.

#### **16. 06. Zagreb**

Hrvatska udruga producenata i Društvo hrvatskih filmskih redatelja objavili su priopćenje za medije u kojem izražavaju zabrinutost odnosom ministra kulture Zlatka Hasanbegovića prema hrvatskoj kinematografiji obilježenog njegovim manjkom zanimanja i poznavanja te djelatnosti:

"Nakon višemjesečnog nastojanja za suradnjom i dijalogom s ministrom kulture, gospodinom Zlatkom Hasanbegovićem, strukovne udruge hrvatskih filmskih redatelja i producenata izražavaju zabrinutost odnosom ministra prema hrvatskoj kinematografiji, postupcima koje je poduzeo i onima koje je propustio poduzeti.

Predstavnici Hrvatske udruge producenata (HRUP) i Društva hrvatskih filmskih redatelja (DHFR) sastali su se s ministrom samo jednom (18. 04. 2016), a za tadašnju najavu da će sastanci postati redoviti ministar više nije našao vremena.

Na navedenom sastanku ministar se obvezao potpisati redoviti godišnji ugovor s HAVC-om, najavivši da će ga u proceduru poslati "žurno". Ugovor za tekuću godinu nije poslan još dva mjeseca nakon našeg upita, što čini ukupno šest mjeseci zastoja, dok ministar uopće nije bio svjestan činjenice da je Ministarstvo kulture ono koje treba poslati ugovor HAVC-u, a ne obrnuto. Posljedica takvog odugovlačenja je bila odgoda javnih poziva, čime je filmska struka izgubila pola, a u nekim slučajevima i godinu dana.

U cilju kvalitetne suradnje, a na naše osobito zadovoljstvo, ministar Hasanbegović najavio je da će kadrovska rješenja tražiti u dogovoru sa strukom: međutim, za smjenu Sanje Ravlić, predstavnice Hrvatske

u središnjem europskom filmskom fondu Eurimages, doznali smo post festum, kroz neformalne glasove koji stižu iz Strasbourga. Sanja Ravlić zaslужna je za brojne hrvatske projekte koji su dobili potporu tog fonda, stručna je, upućena i iskusna. Teško je dokučiti zbog čega je ministar smjenjuje, a još teže zašto pri tome izbjegava najavljenu komunikaciju sa strukom. Još uvijek nije imenovan pomoćnik ministra za scensku i audiovizualnu djelatnost. Kako je na jedinom održanom sastanku ministar iskazao površno poznavanje sustava kinematografije – što ne čudi, jer se tim složenim organizmom nikada nije bavio – moramo zaključiti kako se sve što je učinio i što je propustio učiniti događa bez pomoćnika koji bi doprinio kompetentnošću i iskustvom.

Hrvatski film je zbog nezainteresiranosti ministra ili nemara te opstrukcije sustava izgubio kontinuitet proizvodnje što će se osjetiti u idućem razdoblju kada će se u ukupnoj količini filmske proizvodnje brojka spustiti na razinu od prije deset i više godina. Ministar je ovim potezom uskratio posao brojnim filmskim djelatnicima i doveo u pitanje stabilnost cijele filmske struke koja se godinama sustavno gradi. Svojom opstrukcijom ili nemarom je doveo u pitanje i poticaje za strane koprodukcije čime je izazvao povlačenje višemilijunskog priljeva sredstava stranih produkcija u proračun RH, te izravno ošteto proračun Republike Hrvatske.

U 2015. i 2016. je hrvatska kinematografija postigla iznimne i brojne međunarodne uspjehe – i svojim filmovima i brojnim koprodukcijama koje Hrvatskoj donose novac, a što je rezultat dobrog rada prethodnih godina. Pokazatelj kako ovo nije političko pitanje leži i u činjenici da je filmska struka imala izvrsnu suradnjom s dosadašnjim ministrima kulture ma koju političku opciju predstavljali.

Nakon što smo niz mjeseci nastojali biti kvalitetan partner spreman za suradnju, moramo zaključiti: put kojim je krenuo ministar Hasanbegović ozbiljno ugrožava hrvatski film, njegovo strpljivo građeno mjesto u Europi i teško stecenu neovisnost od politike.

S poštovanjem, Upravni i Nadzorni odbori Društva hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatske udruge producenata."

#### **16. 06. Pariz, Francuska**

Film *Sve je bio dobar san* Branka Ištvaničića uvršten je među deset nominiranih filmova koji se natječu za nagrade 35. natjecanja Međunarodnog radio-televizijskog sindikata (The International Radio and Television Union / Union Radiophonique et Télévisuelle Internationale – URTI). Posrijedi je godišnji događaj koji promovira najbolje iz međunarodne radio-televizijske produkcije, dok se televizijski dio (International URTI Grand Prix for Author's Documentary) konkurencije

odnosi se na autorske TV-dokumentarce koji promiču humanističke vrijednosti, odnosno međuljudsku toleranciju i poštovanje.

#### **18. 06. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je cijelodnevni program "Po-zdrav ljetu": najavljeni su Revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece, Filmska revija mladeži i Four River Film Festival, premijerno su prikazani radovi nastali na filmskim radionicama u kinu Tuškanac, prikazan je izbor filmova neprofesijskog filmaša Aleksandra Muharemovića koji djeluje u Video klubu Mursa, predstavljena je knjiga *O Schmidtu: Iz Rusije s ljubavlju* Sergeja Lavrentjeva i prikazan je TV film *Rano sazrijevanje Marka Kovača* Branka Schmidta, uz razgovor sa Schmidtom i glavnim glumcem Ivan-Goranom Vitezom.

#### **18. 06. Zagreb**

Projekcijom filmova iz postojećeg/pronađenog materijala što su ih oblikovali polaznici radionica, i drugim popratnim zbivanjima, u MM centru Studentskog centra zatvorena je sezona Klubvizije SC.

#### **18. 06.-31. 07. Rijeka**

Ljetna sezona Art-kina Croatia ponudila je projekcije na otvorenom, mahom u dvorištu Kapucinskog samostana.

#### **19. 06. Zagreb**

U Hrvatskome državnom arhivu uručene su državne Nagrade Vladimir Nazor za najbolja umjetnička ostvarenja u Republici Hrvatskoj u 2015. godini. U području filmske umjetnosti nagradu za životno djelo dobio je Eduard Galić, a godišnja nagrada pripala je Ivoni Juki za scenarij i režiju filma *Ti mene nosiš*. Među umjetnicima drugih područja koji su ostavili zamjetan trag i u kinematografiji nagrađeni su Pavao Pavličić (književna nagrada za životno djelo), Alf Kabiljo (nagrada za životno djelo u području glazbe) i Anja Šovagović (godišnja nagrada za ulogu u predstavi *Kolovoz u okrugu Osage*).

#### **20. 06. Zagreb**

Na Fakultetu političkih znanosti predstavljen je portal medijskapimenost.hr, nastao pod sloganom "Abeeda za 21. stoljeće", kao nastavak zajedničkih aktivnosti Agencije za elektroničke medije i UNICEF-a, s ciljem unapređenja medijske pismenosti kod roditelja i djece te ostvarivanja zaštite prava djece u medijima.

#### **20. 06. Zagreb**

Na Jarunskom jezeru, u sklopu 11. glazbenog festivala INmusic (20. 06.-22. 06.), izveden je multimedijalni – glazbeno-filmsko-modno-kazališni – projekt *Gu-*

tterdämmerung, u režiji Bjorna Tagemosea, s nastupom Henryja Rollinsa uživo.

#### **22.-24. 06. Đakovo**

Na gradskom Korzu održani su 7. Đakovački rezovi, u okviru kojih je održan i 13. Međunarodni Etno film festival Srce Slavonije. Nagrada Zlatno srce Slavonije pripala je filmu *Umudugudu! Ruanda, 20 godina poslije* Giordana Cossua, Srebrno srce Slavonije pripalo je filmu *Tashi i monah* Andrewa Hintona i Johnnyja Burkea, a Brončano srce Slavonije filmu 56 Marca Hertasa. Žiri je posebno Srce Slavonije dodijelio filmskoj družini OŠ Stjepana Kefelje iz Kutine, a posebne pohvale dobili su filmovi *Dan u Wembi* Francesca Mansuttiija i *Vinicia Stefanella* te hrvatski *Plemenita krv – povratak konja lipicanaca* Borisa Šepera. Održane su radionice i koncerti.

#### **24. 06. Zagreb**

U kinu Europa predstavljen je *Tesla, the Invention of a Dream* Branislava Brkića, prva hrvatsko-srpska koprodukcija dugometražnog animiranog filma i video igre. Predstavljene su i aktivnosti međumedijske platforme *Inspired By Tesla* urednice Helene Bulaje Madunić koja je i producentica projekta *Tesla, the Invention of a Dream*, a ujedno su pozvani i svi zainteresirani suradnici.

#### **26. 06. Beograd, Republika Srbija**

Film *Posljednjih 100* Morane Komljenović nagrađen je kao najbolji film 1. Festivala muzičkog dokumentarnog filma Dok'n'ritam.

#### **27. 06. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u okviru programa Prozori, gostovali su Bogdan Žižić i Goran Trbuljak, uz projekciju Žižićeva kratkometražnog dokumentarnog filma *Jedan život*.

#### **27. 06. Dubrovnik**

Otpočelo je snimanje američke televizijske serije *Knightfall* u režiji Douglasa McKinnona.

#### **27. 06.-01. 07. Varaždin**

U prostorijama udruge Filmsko-kreativnog studia VANIJA održane su besplatne Ljetne filmske radionice igranog i animiranog filma te izrade maske, za djecu i mlade.

#### **27. 06.-02. 07. Split**

U Kinoteci Zlatna vrata održana je međunarodna radionica Ex Oriente Film Workshop 2016, posvećena razvoju dokumentarnih filmova, namijenjena profesionalcima i neprofessionalcima, uz niz predavanja i filmskih projekcija.

#### **28. 06. Zagreb**

U kinu Europa održana je svečana hrvatska premijera filma *Imena višje* Branka Schmidta, a dva dana potom otpočela je njegova ograničena kino distribucija u Hrvatskoj.

#### **29. 06. Zagreb**

U kinu Europa održana je treća TV burza HAVC-a, na kojoj je urednicima i producentima vodećih nacionalnih televizija predstavljeno 38 televizijskih djela u fazi razvoja scenarija i razvoja projekta.

#### **29. 06.-03. 07. Žilina, Slovačka**

U sklopu programa pregleda animacije na Balkanu, na Međunarodnom festivalu animacije Fest Anča prikazana su četiri programa hrvatske animacije. U programima Balkan Legends: Croatia 1 i 2 prikazani su radovi klasične hrvatske animacije; program Balkan Now: Croatia predstavio je pregled suvremene hrvatske animacije, a u četvrtom su programu predstavljeni filmovi nastali pod okriljem produkcijske kuće Bonobostudio.

#### **30. 06. Moskva, Rusija**

Srpsko-hrvatski film *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića osvojio je nagradu publike na 38. Međunarodnom filmskom festivalu u Moskvi.

#### **30. 06. Zagreb**

U Muzeju suvremene umjetnosti premijerno je, uz nazočnost autora, prikazan srednjometražni eksperimentalni film/video instalacija *52 tjedna* Jelene Janković, Ivana Kapeca i Vladimira Končara.

#### **30. 06.-03. 07. Delnice**

U Radničkom domu i Parku kralja Tomislava održan je 5. KotarFEST!, festival kazališta i filma.

#### **30. 06.-09. 07. Zagreb**

U kinu Europa, Zagrebačkom plesnom centru, Mediateci francuskog kulturnog instituta, na ljetnoj pozornici Tuškanac, terasi hostela Swanky Mint i utvrdi Medvedgrad održan je 6. Fantastic Zagreb Film Festival, festival filmova fantastike. U sklopu festivala održan je i 2. Europski žanrovski forum.

Duško Popović

## Tekuća bibliografija filmskih publikacija

### KNJIGE

#### Martina Globočnik

**Tko tu koga gleda** / Nakladnik *Fade in* / Urednica Morana Komljenović / Predgovor Diana Nenadić / Oblikovanje Ana Grubić / 213 stranica, fotografije / Zagreb, listopad 2015.

ISBN 978-953-58330-0-0

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 891841

Sadržaj: Zahvala autorice / Predgovor (Diana Nenadić) / I. dio. Prostor za medijski aktivizam / 1. Korak ka drugaćijim medijskim sadržajima / Društveno angažirani dokumentarni film / 2. Kamera u rukama medijskih aktivista / Određivanje ciljane grupe / 3. Medijski aktivizam i etika-propitivanje granica / 3.1. Kontekst: Etikom protiv političke propagande i senzacionalizma / 3.2. Izostanak etičkih standarda u dokumentarnom filmu / 3.3. Zaštita sugovornika / 3.4. Izlaganje sugovornika – svjesno pomicanje granica radi medijskog aktivizma / 3.5 Izlaganje sugovornika radi infotainmenta / 3.6. Etika kao proizvod medijskog senzacionalizma / 3.7. Čin smaknuća 2012. i 1890. / 3.8. Aktivizam ili propaganda? / 4. Osobna transformacija autora radom na društveno angažiranom dokumentarnom filmu / Korišteno, literatura / II. dio: Rad na društveno angažiranom dokumentarnom filmu / Uvod: Ekipa / 1. Osnove dramaturgije / 1.1. Ideja, tema, istraživanje, teza / 1.2. Lik i sukob / 1.3. Prostor-vrijeme-aktivnost / 1.4 Naracija / 1.5. Scena / 1.6. Uobličavanje: sinopsis, treatment, scenarij / Okus doma sinopsis / Okus doma scenoslijed / 1.7. Pričanje priče / 2. Redateljska koncepcija / 2.1. Jezik i govor / 2.1.1. Režiranje protagonista / 2.1.2. Intervju kao tehnika / 2.3. Zaključak / 3. Na snimanju / 3.1. Kadar / 3.2. Kadriranje / 3.3 Kretanje kamere / 3.4. Kompozicija kадра / 3.5. Kompozicija kadra / 3.6. Praktični primjer: film štrajk / 4. U montaži / 4.1 Kako odrediti duljinu trajanja kadra / 4.2. Zašto nekim kadrovima odgovara da idu u slijedu, a nekim ne? / 4.3. Kako odrediti ritam u montažnim cjelinama / 4.4. Kako prijeći iz jedne situacije u drugu, odnosno kako vezati cjeline u filmu? / 4.5. Etička načela montaže / 5. Dodaci: primjer si-nopsisa i treatmenta za kratkometražni film *Treba vjerovati muškarcima* / 5.1. Sinopsis / 5.2. Treatment

/ 5.3. Redateljska koncepcije Morane Komljenović / 2. Primjer scenarija za TV spot *Podrijetlo hrane* / Korišteno, literatura / III. dio: Mediji u funkciji društvene kontrole (dva osvrta) / 1. Masovni mediji na braniku simboličnih postavki čudoređa / 2. Iščitavanje izgradnje identiteta iz suvremenih mitova / 2.1. Put heroja: izgradnja identiteta / 2.2. Identitet i suvremeni mitovi / 2.3. Nepostojeće sjećanje i realnost fikcije / 2.4. Iza hiperrealnosti / Korišteno, literatura

#### Nenad Polimac

**Leksikon YU filma** / Izdavač Naklada Ljekav d.o.o. / Za izdavača Ivana Ljekav Lebeda / Urednik Kristijan Vujičić / Biblioteka POP / Lektura i korektura Jakov Lovrić / Izrada kazala Đurđa Polimac i Tajana Dobek / Dizajn naslovnice Mirna Radić / Oblikovanje i priprema RAM / Korištene su fotografije Jadran filma, Jugoslovenske kinoteke, Hrvatskog filmskog saveza i zbirke autora / 358 stranica, fotografije / Zagreb, ožujak 2016.

ISBN 978-953-303-881-0

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000929211

Sadržaj: Uvod / Najbolje od YU filma / Bez njih se ne može / Filmske legende / Žanrovi / Uspon i pad YU tržišta / Filmske radionice / Gosti iz svijeta / Crni film i "olovna vremena" / Praška škola / Umjesto pogovora / Kazalo filmova / Kazalo imena

#### Sergej Lavrentjev

**O Schmidtu: Iz Rusije s ljubavlju** / Edicija: Rakurs br. 11 / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Marijija Ratković Vidaković / Urednica naklade Hrvatskog filmskog saveza Diana Nenadić / Prijevod s ruskog jezika Igor Buljan / Oprema Željko Serdarević / 160 stranica, fotografije / Zagreb, travanj 2016.

ISBN 978-953-7033-50-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000929955

Sadržaj: Predgovor / Uvod / Iz Rusije s ljubavlju / Dio prvi / Pula, Soči i Kraljica noći / Dio drugi / Pula ga nije voljela I / Dio treći / Zbogom, SFRJ! / Dio četvrti / Rat i mir / Dio peti / Sava i Kurosawa ili Pula ga nije voljela II / Dio šesti / Kasno sazrijevanje Branka Schmidta / Izabrana filmografija Branka Schmidta / Kazalo

#### Hrvoje Turković

**Politikom po kulturi** (Polemike 1968-2002) / Lumière&Co, knjiga 4 / Nakladnik MeandarMedia / Za nakladnika Branko Čegec / Urednik Branko Čegec / Lektorica Jasmina Han / Dizajn Bestias / Prijelom MeandarMedia / 217 stranica / Zagreb, 2016.

ISBN 978-953-334-126-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000932406

Sadržaj: Predgovor / Crnomrčenje o crnom filmu / Crnomrčenje o crnom filmu / Polemičke natege – Snalaženje nakon 16. festivala jugoslovenskog igranog filma u Puli (1969) / „Idejnost“ Eljia Fincija / U povodu „Pozdrava snagama koje grle našu kinematografiju tako snažno da sve teže diše“ / Što bi Branko Prnjat iz Komunista dokazivao / Što je sporno / Hoćemo li opet snimati lakiroke / Zlo i naopako – nakon 17. festivala jugoslovenskog filma u Puli / Politika nad filmom i kulturom / Nešto od hipokrizije naše kulturne štampe (o kampanji oko filma Kaja, ubit ču te!) / Nagrda godine – U povodu proglašenja Bitke na Neretvi „filmom godine“ / Razne malenkosti – odgovor Igoru Mandiću / Bitka na Neretvi – za i protiv / Ostapbenderstvo ovađanje / Ljudi, gdje vam je savjest – u povodu filmskih komisija, opet / Farsa oko novosadske Tribine mladih / Muti li se, muti... / Selekcija ili ne / Kako se kroji pamet beogradskom Studentu / Makinacije na Fondu / Tako vam je to (oko projekta za film o Seljačkoj buni) / Autorski film i njegove granice / Pula '68. – zakašnjele meditacije / Zamke autorstva – pretpulske refleksije / Plodovi autorskog vala / Kritičaru, tko te trti! – Kritika i njezin ulog / Simuliranje misaonosti / Kritičaru, tko te trti! / Sluganska kritika / Filmski kritičari kao lijepi duši / Metafizika i shizofrenija – uz Babićev tekst / „Imamo Hrvatsku“ – „Lakše se diše“? / Du'ovna obnova / Napredovanje prošlosti / Dnevnički komentari kao ideološke intervencije / Kad je film nacionalan / Treba li Hrvatskoj cijelovečernji film? / Dodaci: reakcije na moje polemičke napade / Pozdrav snagama koje grle našu kinematografiju tako snažno da sve teže diše / Igor Mandić: Kritičar godine / Vladimir Pezo: Odgovor Vladimira Peze na napis Hrvoja Turkovića Makinacije na Fondu / Goran Babić: Falanga u ime oca i sina i duha svetoga – U povodu niza napada na Okupaciju u 26 slika Lordana Zafranovića / Gdje je što objavljeno / Kazalo imena i naziva / Bilješka o autoru

### Željka Matijasević

**Stoljeće krhkog sebstva** (Psihoanaliza, društvo, kultura) / Nakladnik Disput d.o.o. za izdavačku djelatnost / Biblioteka Četvrti zid, 68. knjiga / Za nakladnika Josip Pandurić / Urednik izdanja Nikica Gilić / Recenzenti Tomislav Brlek, Hrvoje Turković / Na naslovni prizor iz filma Ponedjeljak ili utorak (Vatroslav Mimica, Jadran film, 1966) / Likovno oblikovanje korica Goran Grčić / Lektura, korektura i grafička priprema Disput / 323 stranice, fotografije / Zagreb, lipanj 2016. ISBN 978-953-260-249-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000935144

ISBN 978-953-260-263-0

86-87 / 2016

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Sadržaj: Umjesto predgovora / Uvod / I. Teorijska razmatranja sebstva u 21. stoljeću / 1. Sebstvo u 21. stoljeću: narcizam / 2. Sebstvo u 21. stoljeću: borderline / 3. Psihoanalitičke kategorije kao kulturne i političke kategorije / II. Kulturna psihoanaliza / 4. Carl Gustav Jung: znanstvenik kolektivno nesvjesnog / 5. Psihoanaliza i new age / 6. Rousseauovo poimanje samlosti: suvremene psihoanalitičke perspektive / 7. Žižek sam protiv svih / III. Psihoanaliza i film / 8. Grudobolni vampiri današnjice i borderline kultura / 9. Strogo kontrolirano prosjetljenje (Igra Davida Finchera) / 10. Lica i naličja disfunkcionalne obitelji u Vrtlogu života Sama Mendesa / 11. Rascjep između kontruktivne bezobjektivne žudnje i kulturne objektivne želje (Put oslobođenja Sama Mendesa) / 12. Popularno ledena psihoanaliza i zaborav boli / IV. Psihoanaliza i hrvatska književnost / 13. Toplakova „dobro“ strukturirana neuroza i pokušaj izlaska iz hipertrofije neurotske autoanalize (Isušena kaljuža Janka Polića Kamova) / 14. Jaganjac božji koji pre-uzima grijehe svijeta (Kamen na cesti Marije Jurić Zagorke) / 15. Krležino viđenje Freuda / 16. Kako zelena polja postaju klastrofobična, komorna drama (Miroslav Krleža, Vučjak) / 17. Koja je prava boja nečiste krvi? (Miroslav Krleža, Gos-poda Glembajevi) / Bibliografija / Filmografija / Kazalo pojmova / Kazalo imena / Napomena

### Tomislav Šakić

**Modernizam u hrvatskom igranom filmu** (nacrt tipologije) / Biblioteka Četvrti zid, 69. knjiga / nakladnik Disput d.o.o. za izdavačku djelatnost / Za nakladnika Josip Pandurić / Urednik izdanja Nikica Gilić / Recenzenti Tomislav Brlek, Hrvoje Turković / Na naslovni prizor iz filma Ponedjeljak ili utorak (Vatroslav Mimica, Jadran film, 1966) / Likovno oblikovanje korica Goran Grčić / Lektura, korektura i grafička priprema Disput / 323 stranice, fotografije / Zagreb, lipanj 2016. ISBN 978-953-260-249-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000935797

Sadržaj: Uvodna napomena / Pristup / Uvijek smo bili moderni / Doba filma / Hrvatski film između konteksta i teksta / Filmski modernizam u teoriji i praksi / 1. Modernizam kao modus filmske prakse / Tipologija narativnog filma: realizam i modernizam / Modernizam i estetički režim umjetnosti / Moderni film, film otklona / Koliko moderniz(a)ma ima? / Modernistički film i naracija (devet teza po Christianu Metzu) / Stilska heterogenost modernizma / 2. Modernizam kao povijesno razdoblje / Prva etapa: pojava i širenje modernizma (1950-1958) / Druga etapa: romantički modernizam (1959-1961) / Ekskurs o modernitetu, vlakovima i autobusima / Treća etapa: etablirani mo-

dernizam (1962-1967) / Četvrta etapa. Politički modernizam (1967-1975) / 3. Artikulacije modernizma / Moderni film, nacionalni film / Novi film, mladi film / Novi film, novi realizam / Novi film, nova praksa / Novi film, nova praksa / Lokalne artikulacije / Poetike modernizma u hrvatskom filmu / 1. Novovalni modernizam / Hičkokovci kao zagrebački novi val / Filmski autorski studio (FAS) / 2. Umjereni ili diskretni modernizam / Umjereni ili novovalni modernizam? (ekskurs) / 3. Visoki ili radikalni modernizam / Kraj velike priповijesti / Gdje smo bili / Kamo idemo / Literatura / Kazalo filmova / Kazalo pojmoveva / Kazalo imena

## KATALOZI

### **Kinokino**

**Međunarodni filmski festival za djecu/International Film Festival for Children** / 16.-20. 3. 2016. / Izdavač/Publisher Zagreb Film Festival / Urednica kataloga/Catalogue Editor Jelena Pašić / Prevoditeljica/Translator Ivana Ostojić / Lektorica/Proofreader Ivana Šušković / Prijelom kataloga/Layout Draga Komparak / Vizualni identitet/Visual identity Draga Komparak  
Sadržaj/Contents: Tko je tko/Who is Who / Volonteri/Volunteers / Uvod/Introduction / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Natjecateljski program dugog filma/Feature Fiction Main Selection / Natjecateljski program kratkog filma/Short Fiction Main Selection / Posebne projekcije/Special Screenings / Klasici s redateljima/Classics with Directors / Moj prvi odlazak u kino/First Time at the Cinema / Moderatori filmskih razgovora/Moderators of Film Discussions / Radionice/Workshops / Okrugli stol: Uloga nastavnika u promicanju filmske/audiovizualne kulture/Roundtable: The Role of Teachers in Promoting Film/Audiovisual Culture / Hvala/Thank You / Kontakti/Contacts / Index / Impressum / Sponzori/Sponsors

### **25. dani hrvatskog filma/25th Croatian Film Days**

**Dvadesetpet** / 21.-24. 4. 2016. / Nakladnik/Publisher Spiritus movens / Urednica kataloga i programske knjižice/Catalogue and Program Book Editor Mirna Belina / Prevoditeljica/Translator Valentina Lisak / Suradnice/Associates Dunja Bovan, Lea Miletic / Dizajn i prijelom/Design and Layout Pero Vojković / 250 stranica, fotografije / Zagreb, 2016.  
ISBN 978-953-58527-1-1  
CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000930195  
Kazalo/Contents: Tko je tko/Who is Who / Uvodnici/Introductions / Zdenka Gold / Željko Luketić / Žiri i

nagrade/Jury and Awards / Veliki žiri/Grand Jury / Žiri Društva filmskih redatelja za Nagradu Jelena Rajković/Croatian Film Directors' Guild Jury for Jelena Rajković Award / Vijeće za etiku i ljudska prava/Ethics and Human Rights Committee / Nagrade 25. Dana hrvatskog filma/25th Croatian Film Days Awards / Nedjeljko Dragić: Nagrada Zlatni Oktavijan za životno djelo/Nedjeljko Dragić: Golden Oktavijan Award for Life Achievement / Konkurenca/Competition Program / Animirani film/Animated Film / Dokumentarni film/Documentary Film / Eksperimentalni film/Experimental Film / Igrani film/Fiction Film / Namjenski film/Commercial Film / Fokus-izvan konkurenca/Focus-Out of Competition / Popratni filmski programi/Side Programs / 25 godina DHF-a/25 Years of the Croatian Film Days / Animirani film/Animated Film / Dokumentarni film/Documentary Film / Eksperimentalni film/Experimental Film / Igrani film/Fiction Film / Psihotronički film/Psychtronic Film / Retrospektiva filmova Jakova Sedlara/Jakov Sedlar: A Retrospective / Retrospektiva filmova Zvonimira Maycuga/Zvonimir Maycug: A Retrospective / Festival slovenskog filma predstavlja/The Festival of Slovenian Film Presents / Retrospektiva filmova Dalibora Barića/Dalibor Barić: A Retrospective / Još raniji radovi s ADU-a/Academy of Dramatic art: Even Earlier Works / Reklame iz Zagreb filma/Commercials from Zagreb Film / Retrospektiva filmova Nedjeljka Dragića/Nedjeljko Dragić: A Retrospective / Novi dokumentarci iz susjedstva/New Documentaries Next Door / Zadnja pošta Zagreb/Zagreb: Portrait of a City / Videodrom: Glazbeni spotovi iz konkurenca namjenskog filma/Videodrome: Music Videos from Commercial Film Competition / PRO/EDU / SPID-Mala pravna klinika za scenariste/SPID-The Legal Clinic fot Screenwriters / Sve što se ikada željeli znati o prijavi filma na HAVC.../Everything You Have Ever Wanted to Know About Applying Your Film for HAVC Support Scheme.../Što s filmom kada je gotov?/The Film is Completed-What Now? / Kako razvijati i predstaviti projekte u početnoj fazi za međunarodno tržište/Projects in Development-Development and Pitching for International Market / Radionica filmske kritike/Critical Writing Workshop / Dum spiro spero, prolegomena knjizi/Dum Spiro Spero-Prolegomena to the Book / Okrugli stol: Filmski festivali/Round Table: Film Festivals / Okrugli stol: Glazba i film/Round Table: Music and Film / Okrugli stol: Postoji li u Hrvatskoj psihotronički film?/Round Table: Is There a Psychotronic Film in Croatia? / Salon odbijenih/Salon of the rejected / Indeks/Index / Nagrade 24. Dana hrvatskog filma/24th Croatian Film Days Awards / Svi prijavljeni filmovi na 25. Dane hrvatskog filma / Kontakti/Contacts / Filmovi/Films / Redatelji/ce/Film

DUŠKO POPOVIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Directors / Producjonske kuće/Production Companies  
/ Pokrovitelji i sponzori/Donors and Sponsors

**Filmski programi** / Filmski ciklusi proljeće/ljeto 2016. / svibanj, lipanj, srpanj 2016. / Godina 16., br. 47 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Vera Robić-Škarica / Urednica Agar Pata / Suradnici Tomislav Kurelec, Josip Grozdanić, Dragan Rubeša, Viktorija Krčelić / Prijelom Sandra Malenica / 40 stranica, fotografije / Zagreb, 2016.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Sjećanje na...David Bowie / Velika Britanija / Dragan Rubeša: Čovjek koji je pao na zemlju / Biografija / Filmografija / Ciklus Margarethe von Trotta / Njemačka / Dragan Rubeša: Olovna žena – osobno i političko / Biografija / Filmografija / Marilyn Monroe, 90 godina od rođenja / SAD / Dragan Rubeša: "Sweet Sugar Cane" / Biografija / Filmografija / Pedesetogodišnjaci.../ Tomislav Kurelec: Pola stoljeća slavnih filmova / Biografije redatelja / Filmografija / Pedesetogodišnjaci.../ Josip Grozdanić: Funfigeri koji se dobro drže / Biografije redatelja / Filmografija / Distributerski ciklusi / Propustili ste – pogledajte u Tuškanu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – dan za dokumentarni film / Kratki utorak / 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 / Večeri animacije / Obrazovni programi u kinu Tuškanac, ljeto 2016. / Filmski programu u kinu Tuškanac od 5. svibnja do 10. srpnja 2016.

### **Animafest Zagreb**

**26. svjetski festival animiranog filma/26th World Festival of Animated Film** / 06-11/06 2016 / Izdavač/Publisher Hulahop d.o.o. / Urednica/Editor Marina Kožul / Asistentica urednice, lektorka/Editor's Assistant, Proof-reading Mirjana Ladović / Prevođiteljice/Translation Ivana Ostojčić, Ivana Beneti, Valentina Lisak / Tekstovi/Contributors Michał Bobrowski, Borivoj Dovniković Bordo, Nikica Gilić, Alexis Hunot, Raimund Krumme, Philippe Moins, Diana Nenadić, Martina Peštaj, Daniel Šuljić, tekstovi autora, produkcija i distribucija/Author's, Producer's and Distributor's synopses / Ilustracija na naslovnicu/Cover Illustration by Tea Stražić / Oblikovanje/Design Ana Kunej, Alma Šavar, Rina Barbarić (Kuna zlatica) / Prijelom/DTP Lidija Novosel / 329 stranica, fotografije / Zagreb, svibanj/May 2016

ISBN 978-953-55238-9-5

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem/A

CIP Catalogue Record for this Book is Available from the National and University Library in Zagreb under 000934457

Sadržaj/Content: Animafest Zagreb 2016 tim/Team / Uvodnici/Introduction / Programske selektori/Program Selectors / Žiri i nagrade/Jury and Awards / Natjecateljski programi/Competitor Programs / Veliko natjecanje kratkometražnog filma/Grand Competitor Short Film / Veliko natjecanje dugometražnog filma/Grand Competitor Feature Film / Natjecanje studentskog filma/Student Film Competition / Natjecanje hrvatskog filma/Croatian Film Competition / Animation goes MSU! – natjecanje Site-Specific animacije/Site-Specific Animation Competition / Majstori animacije/Masters of Animation / Raoul Servais / Majstori hrvatske animacije/Masters of Croatian Animation: Vatroslav Mimica / Hrvatski animirani film 1968./Croatian Animated Film 1968 / 3x3 / Teme/Themes / Oscar / Academy Awards / Animanarhija-sirova animacija/Animanarchy-Animation in the Raw / Posebni programi/Special Programs / Škole animacije/Animation Schools / Cartoon D'Or 2015 / Kino za uši/Cinema for the ear / Program za djecu i mlađe/Children and Youth Program / Natjecanje filmova za djecu/Children's Film Competition / Obiteljski program/Family Program / Radionica, Animafest u vašem kvartu/Workshop, Animafest in Your Neighbourhood / Animafest pro / Animafest Scanner III – simpozij o suvremenoj animaciji/Symposium for Contemporary Animation Studies / Predavanja/Lectures / Predstavljanje knjiga, radionice/Book Presentations, Workshops / Popratna događanja/Side Events / Izložbe, performansi, Animafest open-air/Exhibitions, Performances, Animafest Open-air / Indeks redatelja/Index of Directors / Indeks filmova/Index of Films / Popis filmova po zemljama/Film List by Country / Adrese produkcija i distribucija/Productions and Distributions Addresses / Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, Partners, Sponsors / Rasporед/Schedule

### **Pulski filmski festival/Pula Film Festival**

**Film pod zvjezdama** / 9.-16. 7. 2016. / Urednica kataloga/Catalogue Editor Mirna Belina / Lektura/Proofreading Tamara Plisko / Prijevod/Translation Sandra Palihnić Jurina / Dizajn i prijelom/Design and Layout Miranda Herceg / Naslovница/Cover Studio Sonda Sadržaj/Contents: Tko je tko/Who is Who / Uvodna obraćanja/Introductions / Ocjenjivački sudovi i nagrade/Jury and Awards / Hrvatski program/Dugometražni film/Natjecateljski program/Croatian Programme/Feature Film/Competition Programme / Hrvatski program/Posebne projekcije/Croatian Programme/Special Screenings / Hrvatski program/Kratkometražni film/Natjecateljski program/Croatian Programme/

*Short Film/Competition Programme / Međunarodni program/Dugometražni film/Natjecateljski program/ International Programme/Feature Film/Competiton Programme / Međunarodni program/Dugometražni film/Izvan konkurencije/International Programme/ Feature Film/Out of Competiton / Samo kratko!/ Kratkometražni film/Nenatjecateljski program/Short Matters!/Short Film/Non-competitive Programme / Studentski program/Kratkometražni film/Natjecateljski program/Student Programme/Short Film/ Competition Programme / Dizalica/Program za mla-de/Dizalica/Youth Programme / Pulica/Program za djecu/Pulica/Children's Programme / Retrospektiva/ Retrospective/Márta Mészáros / Pulska kinoteka/25 godina hrvatskog filma/Pula Cinematheque/25 Years of Croatian Film / Pula PROfessional / Popratni programi/Side Programmes / Indeks/Index*

DUŠKO POPOVIĆ:  
TEKUĆA  
BIBLIOGRAFIJA  
FILMSKIH  
PUBLIKACIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

# English Summaries

## MUSIC AND FILM

Irena Paulus

### **On Bourne and broader: soundtrack in media whirlwind**

There is no doubt that film, including film music, is nowadays being influenced by many and various old and new media. Films are not only a reflection of the all-encompassing YouTube, but also of Internet portals, videogames, music videos, Facebook, commercials, TV, club music played by DJs, etc. In Jason Bourne movies the interconnection of different media is so obvious that introductory scenes look like music videos and some scenes can be associated or even directly inspire the accompanying videogame. Both music and sound participate in this intertwining of different media. Despite the fact that music is seemingly neutral, because its components are not developed (it is based on drone and pulse), it is present in the films even when it is physically not there. Almost all of the film elements are musicalized, particularly so the rapid image editing, sound and music editing, unusual sound design, camera movements (most frequently hand-held camera), framing (excessive close-ups aimed at subjectivizing the perspective), etc. The music itself is fulfilling several basic functions, but some old functions (over-scoring, "silence", maintaining continuity) are still present.

**Key words:** film music, music pulse, drone, technology, music videos, Jason Bourne, editing, time, space, videogame, music theme / melody

Marijan Tucaković

### **Pianists incognito: from silent film to animated music podium**

The paper explores music in feature and animated films, from the silent film musical practises to the animated film in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The author explores the role(s) of classical music in the same context, as well as the role of cinema and TV in classical music popularisation. Film music is analysed from the standpoint of the performer and piano pieces by Franz Liszt and Frédéric Chopin in animated films are analysed on the example of the films *The Cat Concerto* (William Hanna and Joseph Barbera, 1947), *Rhapsody Rabbit* (Isadore Friz Freleng, 1946) and *Musical Moments from Chopin* (Dick Lundy, 1946). The paper examines the identity of the performers and the interrelationship between animation and arrangements. Musical elements such as tempo (*accelerando*, *ritardando*, *rubato*), together with numerous aspects

of character, effectiveness and associations, in correlation with music-animation-real performance are considered.

**Key words:** animated film, film music, performance, pianism, Liszt, Chopin, *rubato*, *Tom and Jerry*, Bugs Bunny

Dejan Varga

### **Impact of popular culture on the creation of Almodóvar's thematic landscape**

The development of the Spanish modern art scene in the 1980s and the impact of American pop culture on social processes spurred film director Pedro Almodóvar to break all political, social and cultural ties with the fascist past. The paper examines the moment when such social scene, in which Almodóvar played one of the leading roles, was developed. In order to demonstrate his preference for this transition, Almodóvar very often made use of pop culture elements that he engaged directly in his films, making music an important element of film narration. The level of success that he achieved will be revealed in the paper that tackles music elements in several films by Almodóvar, such as *Labyrinth of Passion* (*Laberinto de pasiones*, 1982), *What Have I Done to Deserve This?* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984), *Law of Desire* (*La ley del deseo*, 1987), *The Flower of My Secret* (*La flor de mi secreto*, 1995), *All About My Mother* (*Todo sobre mi madre*, 1999), *Talk to Her* (*Hable con ella*, 2002), *Bad Education* (*La mala educación*, 2004), *Coming Home* (*Volver*, 2006) and *The Skin I Live In* (*La piel que habito*, 2011).

**Key words:** popular culture, film, music, Pedro Almodóvar

Dejan D. Marković

### **Punk is alive and well – On-screen...**

It is getting harder to write about punk without falling into cliché. Much has been said/written about what punk was/meant and about what it could be/mean today. Endless glorification or composed academic research (from a safe distance provided by time) of the punk movement, with youth, energy, rebellion and anarchy at its heart, come as no surprise. The chaotic image that we call punk remains attractive and its connection with the world of film and its impact on it should not be neglected. Mutual attraction between punk and film is not surprising at all: punk has always wanted to be heard, and also "seen" – spiky hair dyed in flashy colours, safety-pins, heavy make-up, dog collars on young men and women, Johnny Rotten's penetrating, inexpressive stare. Film has always fed punk's imagination and punk has been an irresistible muse to filmmakers. The paper tackles docu-

mentary and feature films centred on punk, made in Great Britain and the United States in the decades of its emergence, culmination and differentiation, in the 1970s and 1980s.

**Key words:** punk, Great Britain, United States of America, new wave, Sex Pistols, Derek Jarman, "do it yourself", Malcolm McLaren, The Clash, The Ramones

## FILM AND LIBRARIES

**Mirko Duić, Tatjana Aparac-Jelušić**

### Survey of the diversity of films in Croatian public libraries

In their report on the condition of Croatian film industry published in 2001, Vjekoslav Majcen and Hrvoje Turković state that Croatian Radiotelevision broadcasts a large number of feature films, with 65-70% of them originating from the U.S. and 20-25% from European countries, while the rest of the films represent non-European countries. According to the same report, U.S.-produced feature films dominate commercial movie theatres and make up 74-85% of the shows. Video-rental shops, back then much more numerous, face a similar situation. Except from this report there are not many other surveys of the diversity of feature films available in Croatia in terms of the country of origin. Furthermore, there are not many surveys of the availability of films according to the film type and the period when it was made. The aim of this survey is to shed some light on the diversity of films available in Croatia by exploring the diversity of films available in Croatian public libraries. The paper explores the diversity of film collections in libraries according to the country of origin, period and film type (feature film, documentary, animated film). The authors also propose specific activities that could help libraries increase the diversity of their film collections.

**Key words:** public libraries, film collections, (non)diversity, presence, film type, public sphere

## STUDIES

**Etami Borjan**

### Documentary works by Vittorio De Seta between ethnography and classic documentarism

Vittorio De Seta is one of the best known Italian directors who became famous in the 1950s owing to a series of documentaries made in southern Italian provinces. In terms of his style and directing he was very close to Italian film neorealism, although he never officially joined that informal post-war movement. Since there were no strong documentary film

schools in Italy, Vittorio De Seta drew inspiration for his films partly from Italian verism, painting and films by well-known world documentarists such as Robert J. Flaherty and John Grierson. His cinematic topics derive from literature but they are largely inspired by research conducted by the prominent Italian anthropologist Ernesto de Martino who dealt with magical phenomena in rural Italian provinces. The influence of the Italian painter Renato Guttuso is evident in De Seta's frame composition and photography. The narrative structure of De Seta's films and the motif of man's constant struggle with nature draw inspiration from Flaherty's films. De Seta's filming technique was primarily influenced by the works of the well-known neorealist screenwriter Cesare Zavattini who advocated for a much more direct and spontaneous approach to reality, in accordance with what we now call *direct cinema*, than the one that characterized film that we today consider the core of Italian neorealism. The author of this paper analyses Vittorio De Seta's documentaries as well as the basic characteristics of his poetics and style.

**Key words:** documentary film, ethnographic film, neorealism, Southern Italy, verism, Ernesto de Martino, Cesare Zavattini, Renato Guttuso, Vittorio De Seta

**Janica Tomić**

### Siegfried Kracauer's film studies

Siegfried Kracauer's film theory – the reception of which has been traditionally defined through the works *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) and *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947) – is presented in the paper also in the light of other works, Weimar Essays in particular, as well as the most recent rewriting of his theory relying on cinema theory, sociology, philosophy, etc. Comparable with Walter Benjamin texts, Kracauer's ideas about a broad spectrum of cultural artefacts as "surface phenomena", "mass ornaments" or social "hieroglyphs" were reassessed as a pioneer attempt to spread pure film theory onto cinema theory, where film is revealed as a product of modernity, a path to the unconscious and a holder of utopian projections. As has already been suggested in Ante Peterlić's interpretations, Kracauer thinks of film as a model of thought, proposed in his works on historiography as a remedy for social science and humanities methodologies, i.e. key to understanding Kracauer's method itself.

**Key words:** Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, *The Mass Ornament*, Weimar Essays, theory of film, realism, photographic film, Walter Benjamin, Theodor Adorno

**Mirela Tolić**

**Controversies in etymological analyses of media culture from the perspective of a digital society**

New information technologies (internet, network communications, electro-media...) change the habits and behaviour of individuals, especially children and youth, but also the very structure of the cultural community. Culture is no longer conceivable without the media and/or the so-called new phenomenon of cyberculture. The author examines the development of media culture interacting with media education and indicates the importance of the etymological analysis of symbolic forms and cultural studies. Furthermore, the author concludes that media culture is being articulated on various levels, particularly through media education in the school curriculum. This assumes an empirical approach to the study of media culture in everyday (school) practice as a form of resistance to media manipulation. She concludes that media education of children and youth should create opportunities for the analysis of "action" and "experience". In this context, media culture becomes the "holder" of symbolic values, and it is pedagogically justified to require media education in primary schools.

**Key words:** media culture, youth, education, manipulation, cultural studies, curriculum

## O suradnicima

**Tatjana Aparac-Jelušić** (Osijek, 1948), diplomirala komparativnu književnost i talijanski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirala i doktorirala u polju informacijskih znanosti na Sveučilištu u Zagrebu. Redoviti profesor na Sveučilištu u Zadru, voditeljica doktorskog studija Društvo znanja i prijenos informacija. Članica uredništava znanstvenih časopisa *Journal of Documentation*, *Alexandria*, *Journal of the Association for Library and Information Science Education* i *Bibliotekarstvo*. Objavila je knjigu *Teorijske osnove knjižnične znanosti* (1993) i preko stotinu znanstvenih i stručnih radova.

**Matej Beluhan** (Zagreb, 1993), završio je prediplomski studij filozofije i diplomski studij komunikologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Piše kao suradnik na glazbenom portalu <Mixeta.net> i sudjeluje u organizaciji Revije studentskog filma.

**Etami Borjan**, magistrirala je filmologiju na Sveučilištu La Sapienza u Rimu s radom na temu dokumentarnog filma. Doktorirala filmologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s temom o etnografskom filmu, gdje je zaposlena kao viša asistentica. Predaje o raznim filmološkim temama. Objavila je znanstvene radeove iz područja etnografskog, dokumentarnog, talijanskog, autohtonog i postjugoslavenskog filma na engleskom, talijanskom i hrvatskom jeziku. Objavila je knjigu *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo* (Zagreb, 2013). Članica je Međunarodne filmske federacije i selektorica programa brojnih filmskih festivala.

**Andrea Borović** (Rijeka, 1989), profesorica je hrvatskoga jezika i književnosti. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Rijeci 2015. Uređuje i piše filmske kritike na blogu Knjiga snimanja.

**Luka Ćubrić** (Zagreb, 1993), student povijesti umjetnosti i švedskog jezika i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski i likovni kritičar. Piše za časopis *Zarez*. Član je i suosnivač udruženja mladih kustosa Kolektiv emge.

**Mirko Duić** (Zagreb, 1980), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu; diplomirao montažu slike i zvuka na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Autor je filma o Arsenu Dediću Arsen – Brod u boci (2009). Zaposlen kao poslijedoktorand na Odjelu za informacijske znanosti, Sveučilište u Zadru.

**Janko Heidl** (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Vernjem listu*. Piše i glazbene kritike.

**Dragan Jurak** (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HRT-u. Trenutno objavljuje na portalu *Moderna vremena*, Trećem programu Hrvatskog radija, u *Novostima* i u *Zarezu*. Autor je knjige *U zaklon! Ideološka čitanka suvremenog filma* (2014). Dobitnik je Nagrada Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 1998.

**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. Režirala je kratkometražniigrani film *Ante i Vanja* (2016). Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2015.

**Ejla Kovačević** (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*>.

**Marijan Krivak** (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989, urednik je u časopisu i biblioteci *Filozofska istraživanja*. Objavio je knjige *Filozofjsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008), *Film... politika... Subverzija?: bilješke o autorskim politikama/poetikama* (2009), *Suvremenost(i)* (2012) i *Kino Hrvatska* (2015).

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski jezik. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije *Filmskog programa HTV-a*, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijenčcu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

**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.

**Kristina Marić** (Đakovo, 1990), diplomirala je likovnu kulturu na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Djeluje kao multimedijalna umjetnica te izlaže na izložbama i festivalima u Hrvatskoj i inozemstvu. Video i film, osim kao vlastito izražajno sredstvo, odnedavno treći su područje teorijskog istraživanja i kritike. Radi kao asistentica na Medijskoj kulturi Odjela za kulturologiju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

**Dejan D. Marković** (Beograd, 1948), srpski kritičar, eseist i prevoditelj, diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992. živi u Kanadi. Objavljivao je u *Filmskoj kulturi*, *Oku, Quorumu*, *Književnoj reči*, *Književnim novinama*, *Letopisu Matice srpske*, *UBIQ-u*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i drugdje. Autor je knjige *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture* (Beograd, 2003) i priređivač *Antologije zen poezije Kine i Japana: ostani gladan, ostani neznačica...* (Beograd, 2014).

**Silvestar Mleta** (Zagreb, 1987), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove i komentare o filmu objavljivao je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Filmnautu*, *K.-u*, na HRT-u, portalu <Kulturpunkt.hr> i drugdje. Radove o književnim temama objavljivao je u *Književnoj repubлиci*, *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.

**Irena Paulus** (Zagreb, 1970), diplomirala je muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, specijalizirala filmsku glazbu na European Film Collegeu u Ebeltoftu u Danskoj. Magistrirala je i doktorirala s filmskom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Redovita je suradnica Trećega programa Hrvatskoga radija, *Vijenca i Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Autorica je sljedećih naslova: *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990.* (2002), *Brainstorming – zapisi o filmskoj glazbi* (2002), *Kubrickova glazbena odiseja* (2011) te *Teorija filmske glazbe: kroz teoriju filmskog zvuka* (2012).

**Boško Picula** (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u

Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose, a doktorirao iz komparativne politike. Radi kao viši predavač na Visokoj školi međunarodnih odnosa i diplomacije Dag Hammarskjöld. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio te vodi emisije o filmu.

**Duško Popović** (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Suautor je monografije *Pedeset godina Liburnija-filma* (2013) i urednik monografije *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

**Antonija Primorac** (Zagreb, 1976), diplomirala je engleski jezik i književnost i etnologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirala (2004) i doktorirala (2011). Predaje na Odsjeku za engleski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Splitu. Suradnica je Trećeg programa Hrvatskog radija, za koji je prevela niz tekstova i uredila nekoliko emisija o suvremenoj kanadskoj prozi. Urednica je knjige *Život na sjeveru: Antologija kanadske kratke priče* (2009).

**Damir Radić** (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija, redoviti suradnik emisije *Posebni dodaci* HRT-a. Bio je dugogodišnji filmski kolumnist *Nacionala*, sada filmski kolumnist *Novosti* i književni kritičar. Objavio je tri knjige poezije i roman *Lijepi i prokleti*. Autor je većeg broja eksperimentalnih i dokumentarnih filmova (*Djevojčice (triptih o stvarnosti)*, 2008; *Samo je zemlja ispod ovog neba*, 2009; *Mima i Marta – aktivistički ljubavni film*, 2012; *Palestino, ljubavi moja*, 2015; *Izgubljeni raj*, 2015; *Slatki život*, 2015). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vučović za filmsku kritiku u 2004.

**Ivan Ramljak** (Zagreb, 1974), novinar, kritičar i urednik u pisanim i elektroničkim medijima, redatelj i nezavisni kustos. Od 1999. do 2004. bio je jedan od voditelja kluba Močvara, autor Filmskih večeri u Močvari, organizator prvog Festivala filma o ljudskim pravima u Zagrebu. Trenutno uređuje program Kratkog utorka u kinu Tuškanac. Od 2006. bavi se filmskom produkcijom i režijom. S Markom Škobaljem režirao jeigrane filmove *Najpametnije naselje u državi* (iz omnibusa *Zagrebačke priče*, 2009), *Oslobodenje u 26 slika* (2009) i *Trapula* (2013) te eksperimentalni *In Utero* (2011), a samostalno dokumentarne *Baba Višnjina 38* (2008) i *Kino otok* (2016).

**Diana Robaš** (Karlovac, 1978), diplomirala filozofiju i sociologiju na Hrvatskim studijima u Zagrebu. Autorica je dviju pjesničkih zbirki. Objavljivala poeziju, kratke priče i stripove u raznim tiskanim i internetskim izdanjima. Filmsku kritiku i eseje redovito objavljuje u časopisu *Filmonaut*.

**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.

**Vladimir Šeput** (Osijek, 1985), diplomirao češki jezik i književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Voditelj Salona Matice hrvatske, član Društva hrvatskih književnih prevodilaca. Pisao je u *Vijencu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i drugdje, bio član međunarodnog žirija na Motovun Film Festivalu.

**Marijan Tucaković** (Zagreb, 1983), hrvatski pijanist, magistar muzike, klavirski pedagog i zborSKI dirigent, školovan na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Zaposlen je kao profesor klavira na Glazbenom učilištu "Elly Basić" u Zagrebu, te djeluje kao dirigent. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Područjem znanstvenog interesa obuhvaća suvremene teorije izvedbenih umjetnosti, te fenomen izvedbenog u pijanizmu i dirigiranju. Istraživanja pijanizma i dirigiranja u književnom, filmskom i kulturnom kontekstu, predstavlja stručnim i znanstvenim radovima.

**Mirela Tolić** (Split, 1981), diplomirala je pedagogiju i germanistiku na Filozofskom fakultetu u Zadru. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu pohađala je Poslijediplomski znanstveni studij pedagogije, a doktorski je rad obranila 2013. Od 2007. zaposlena je kao znanstvena novakinja/asistentica na Filozofskom fakultetu u Zadru, od 2011. kao asistentica na Filozofskom fakultetu u Splitu, a zatim kao docentica od 2014. na Odsjeku za pedagogiju Filozofskog fakulteta u Osijeku. Objavila je sedam znanstvenih monografija u suautorstvu, od toga dvije samostalno u inozemstvu, više znanstvenih, preglednih i stručnih radova te sudjelovala na više znanstvenih skupova u zemlji i inozemstvu.

**Janica Tomić** (Zagreb, 1980), diplomirala anglistiku i komparativnu književnost, apsolvent studija švedskog jezika i književnosti; pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Od 2005. znanstveni novak-asistent na Katedri za skandinavistiku pri Odsjeku za anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

**Dejan Varga** (Osijek, 1985), diplomirao hrvatski jezik i književnost te povijest na Filozofskom fakultetu u Osijeku, gdje je 2015. doktorirao tezom *Oblikanje identiteta u filmovima Pedra Almodóvara*. Bavio se poviješću književnosti i književnom teorijom te interdisciplinarnim pristupom književnoteorijskoj problematici, posebice u filmskoj umjetnosti. Autor i suautor više znanstvenih i stručnih radova, eseja i recenzija objavljenih u zbornicima radova, časopisima *Književna revija* i *Anafora*. Suautor serije priručnika *Snaga riječi* namijenjenih nastavnicima hrvatskoga jezika. Bio je stručni suradnik u organizaciji Revije hrvatskih kratkih filmova *Filmska RUNDA* održane u Osijeku (2016). Trenutno radi kao učitelj hrvatskoga jezika i povijesti u OŠ Ljudevita Gaja, Osijek.

#### O SURADNICIMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

## Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za 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. *Pomrčina* (*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.