

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 22 (2016)

broj 88, zima 2016.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

Časopis je evidentiran u: SCOPUS, FIAF International Index to Film Periodicals, Web of Science (WoS) i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

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

SURADNICI / CONTRIBUTORS:

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

DIZAJN / DESIGN: Igor Kuduz *pinhead

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

NAKLADNIK / PUBLISHER: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

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

TISAK / PRINTED BY: Tiskarski obrt Latin

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

HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

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

TELEFON/PHONE: (385) 01 / 4848771

TELEFAKS/FAX: (385) 01 / 4848764

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

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 500 primjeraka

CIJENA: 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

ŽIRORAČUN: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

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

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

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

Ukupan broj prodanih primjeraka časopisa Hrvatski filmski ljetopis god. 21 (2015) je 126 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2015. godinu iznosi 6.333,00 kuna. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34. Zakona o medijima (NN. 59/04., 84/11., 81/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.



Godište 22 (2016) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 25. prosinca 2016, a objavljen je 25. siječnja 2017.



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz filma *Rođenje* (Piravi, Shaji N. Karun, 1989)

SADRŽAJ

INDIJSKI FILM	5	Etami Borjan / Komercijalni i art film u Indiji: kratki pregled osnovnih smjernica
(GOŠĆA UREDNICA:	11	Rada Šešić / <i>Hinglish</i> – nova mantra indijskog suvremenog filma ili između Bharata i Indije
ETAMI BORJAN)	26	Pooja Pottenkulam / Creating national identity: government-sponsored animation in India 1956-1990
	36	Rwita Dutta / Satyajit Ray and his city
	45	Premendra Mazumder / Indian film industry: a new perspective
STUDIJE	57	Petra Belc / Eksperimentalni film sa ženskim potpisom: kratak pregled odabranih tema i filmova
	79	Janica Tomić / Mrežna naracija
HRVATSKI FILM	101	Ivan Velisavljević / Modernost i modernizam u art filmu: <i>Ponedjeljak ili utorak</i> Vatroslava Mimice
	114	Irena Paulus / Filmske pjesme kao presjek stvaralaštva Alfija Kabilja
ANIMIRANI FILM	123	Vjeran Kovljanić / <i>Rabinova mačka</i> : strip i film
FESTIVALI I REVIJE	127	14. Zagreb Film Festival (2016) : Dobri stari gospodin Film, Lucija Klarić
	133	21. Split Film Festival – međunarodni festival novog filma (2016) : Razbijanje učmalosti filmskog <i>mainstreama</i> svake vrste, Milan Zaviša
	140	12. 25 FPS – internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa (2016) : Važnost ponavljanja osobnih i društvenih rituala, Luka Ostojčić
NOVI FILMOVI	143	Kinorepertoar : <i>Fuocoammare</i> (Josip Mioč), <i>Julieta</i> (Vladimir Šeput), <i>Ljubav i prijateljstvo</i> (Ana Abramović), <i>Ma ma</i> (Tomislav Kurelec), <i>Ne gledaj mi u pijat</i> (Matej Beluhan), <i>Nevine</i> (Ejla Kovačević), <i>Ona</i> (Vanja Kulaš), <i>Srce jednog psa</i> (Višnja Vukašinović), <i>Tschick</i> (Dina Pokrajac), <i>Ustav Republike Hrvatske</i> (Dragan Jurak)
NOVE KNJIGE	177	Dejan Durić / Teorija i terapija, slika i sebstvo / Željka Matijašević, 2016, <i>Stoljeće krhkog sebstva</i> , Zagreb: Disput
	183	Tomislav Kurelec / Ruski pogled na Schmidta / Sergej Lavrentjev, 2016, <i>O Schmidtu: Iz Rusije s ljubavlju</i> , Zagreb: Hrvatski filmski savez
PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE	189	Ana Đorđić i Jelena Modrić / Metodički pristup analizi i interpretaciji filma <i>Skafander i leptir</i> kao nastavne jedinice u srednjoj školi
DODACI	199	Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

INDIAN FILM (GUEST EDITOR: ETAMI BORJAN)	5	Etami Borjan / Commercial and art film in India: brief overview of basic tendencies
	11	Rada Šešić / <i>Hinglish</i> – new mantra of contemporary Indian film or between Bharat and India
	26	Pooja Pottenkulam / Creating national identity: government-sponsored animation in India 1956-1990
	36	Rwita Dutta / Satyajit Ray and his city
	45	Premendra Mazumder / Indian film industry: a new perspective
STUDIES	57	Petra Belc / Experimental film with a female signature: short overview of selected themes and films
	79	Janica Tomić / Network narrative
CROATIAN FILM	101	Ivan Velisavljević / Modernity and modernism in art film: <i>Monday or Tuesday</i> by Vatroslav Mimica
	114	Irena Paulus / Film songs as an overview of Alfi Kabiljo's work
ANIMATED FILM	123	Vjerran Kovljanić / <i>The Rabbi's Cat</i> : graphic novel and film
FESTIVALS	127	14th Zagreb Film Festival (2016) : Good old Mr Film, Lucija Klarić
	133	21st Split Film Festival – International Festival of New Film (2016) : Breaking the old-school mainstream cinema of all kinds, Milan Zaviša
	140	12th 25 FPS – International Experimental Film and Video Festival (2016) : The importance of repeating personal and social rituals, Luka Ostojčić
NEW FILMS	143	Cinema : <i>Fuocoammare</i> (Josip Mioč), <i>Julieta</i> (Vladimir Šepuť), <i>Love & Friendship</i> (Ana Abramović), <i>Ma ma</i> (Tomislav Kurelec), <i>Quit Staring at My Plate</i> (Matej Beluhan), <i>The Innocents</i> (Ejla Kovačević), <i>Her</i> (Vanja Kulaš), <i>Heart of a Dog</i> (Višnja Vukašinović), <i>Tschick</i> (Dina Pokrajac), <i>The Constitution</i> (Dragan Jurak)
NEW BOOKS	177	Dejan Durić / Theory and therapy, the image and the self / Željka Matijašević, 2016, <i>The Century of the Fragile Self</i> , Zagreb: Disput
	183	Tomislav Kurelec / Russian perspective on Schmidt / Sergej Lavrentjev, 2016, <i>On Schmidt: From Russia with Love</i> , Zagreb: Croatian Film Association
MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING	189	Ana Đorđić and Jelena Modrić / Methodical approach to the analysis and interpretation of the film <i>The Diving Bell and the Butterfly</i> as a secondary school teaching unit
APPENDICES	199	Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791.21(540)+791.22(540)

Etami Borjan

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Komercijalni i art film u Indiji: kratki pregled osnovnih smjernica

Indijski film postao je popularan na Zapadu zahvaljujući art filmovima Satyajita Raya i uspjehu na filmskim festivalima diljem svijeta. Međutim, ta vrsta filma u početku nije fascinirala domaću publiku koja je puno više gledala komercijalne filmove. Nakon razvoja filmske industrije u Bombayu, fenomen indijskog *masala* filma i Bollywooda proširio se u cijelom svijetu i postao dijelom globalnog *mainstream* filma. Kroz povijest indijskog filma postojale su dvije tradicije koje su i danas prisutne: komercijalni i art film. Komercijalni filmovi su najčešće melodrame, s elementima mjuzikla, s jasnom i jednostavnom ideološkom porukom. Art filmovi zauzimaju mali postotak u ukupnoj produkciji, bave se aktualnim društveno-političkim temama i nadahnjuju se europskim filmskim nasljeđem, najčešće talijanskim neorealizmom, za razliku od komercijalnih filmova koji uglavnom crpe teme iz tradicionalne književnosti i izvedbenih umjetnosti. Art film puno je bliži indijskoj stvarnosti od komercijalnoga filma koji se uglavnom temelji na bajkovitoj strukturi s dosta izmišljenih elemenata. Najčešći naziv za indijski komercijalni film je bollywoodski film. To je još do nedavno bilo ispravno, ali indijski komercijalni filmovi nisu samo filmovi na hindskom jeziku nastali u Bombayu nego i sve veći broj filmova snimljenih u južnim pokrajinama na lokalnim jezicima, tamilskom i telugu.

Svjetskoj popularnosti indijskog komercijalnoga filma pomogli su globalizacija, nove tehnologije i sve mnogobrojnija indijska dijaspora, pa se tako bollywoodski filmovi gledaju u južnoj i jugoistočnoj Aziji, ali i u istočnoj Africi, zemljama bivšega SSSR-a, Kanadi, Australiji, SAD-u i Ujedinjenom Kraljevstvu. Indijska dijaspora postojala je i ranije, već od 1950-ih, ali tek je nedavno postala, zahvaljujući novim tehnologijama, i važna publika. Indijska dijaspora jedna je od najbrže rastućih dijaspore na svijetu, a upravo je film kulturna spona i kanal s pomoću kojega se stvara i definira vlastiti nacionalni identitet. Stoga ne čudi da njihova očekivanja i reakcije utječu na stil i poetiku suvremenog komercijalnoga filma. Nekoliko bollywoodskih uspješnica (*Dilwale Osvajanje mladenki – Dilwale Dulhania Le Jayenge*, Yash Chopra, 1995) tematizira probleme dijaspore, globalizaciju, razlike između indijske i zapadne konzumerističke kulture, indijsko kulturno nasljeđe, nostalgiju i idealizaciju domovine, a sve to unutar ljubavne priče koja je narativna okosnica bollywoodskih filmova. U dijaspori su se formirali i rade sada već svjetski popularni redatelji Deepa Mehta (Kanada), Mira Nair (SAD) i Gurinder Chadha (Ujedinjeno Kraljevstvo).

Komercijalni film zanimljiv je najprije kao društveni fenomen: zbog svoje popularnosti i zbog činjenice da ima veliku ulogu u stvaranju kolektivne svijesti. Bollywoodski film prikazuje različite teme: mitološke i religiozne priče, romantične zaplete o zabranjenim ljubavima i borbi protiv društvenih konvencija, akcijske i povijesne fabule, obiteljske drame, a sve češće i djela koja se bave aktualnim društvenim problemima. Komercijalni filmovi, premda ponajprije namijenjeni masama, ne služe samo za zabavu. Oni se često, na manje ili više izravan način, dotiču suvremenih društvenih tema, a postali su ne samo filmološki nego i društveni fenomen. Budući da većina



Prizor iz
filma *Raja
Harishchandra*
(Dadasaheb
Phalke, 1913)

indijske populacije gleda upravo tu vrstu filma, zanimljivo je analizirati na koji način bollywoodski filmovi odražavaju društvenu zbilju, ali i promiču vrijednosti nove urbane, moderne, prozapadnjački orijentirane Indije. Posljednja tri desetljeća indijski filmovi sve više progovaraju o emancipaciji žena (*Parama*, Aparna Sen, 1985), sekularnom društvu, problemima manjina, vjerskim razlikama s posebnim naglaskom na povijesno važne odnose između hinduista i muslimana (*Vrući vjetrovi* – *Garam Hava*, M. S. Sathyu, 1975; *Bombay*, Mani Ratnam, 1995).

Premda je film kao nova umjetnost došao sa Zapada, indijski redatelji su vrlo brzo transformirali zapadni stil i prilagodili ga očekivanjima vlastite publike. U potrazi za nadahnućem u razvoju autohtonog stila indijski redatelji (Guru Dutt, Raj Kapoor, Bimal Roy, V. Shantaram i drugi) okreću se tradicionalnim izvedbenim umjetnostima kao što su pučko kazalište, ples i glazba, što je naročito vidljivo u plesnim i pjevnim točkama u bollywoodskim filmovima. Proces “indijanizacije” započinje vrlo rano, već od samih početaka indijske kinematografije, pa stoga nije pogrešno zaključiti da je film poslužio kao nastavak i nadogradnja u razvoju izvedbenih umjetnosti u Indiji. Naravno, to ne znači da je indijski film 1930-ih i 1940-ih bio potpuno lišen zapadnjačkog utjecaja, ali su redatelji već tada stvorili formulu po kojoj će indijski komercijalni film biti popularan u sljedećim desetljećima.

Dva indijska epa, *Ramayana* i *Mahabharata*, utjecala su na oblikovanje indijske misli, pjesništva, slikarstva, kiparstva, kazališta i drugih izvedbenih umjetnosti pa tako i filma. Upravo ova dva epa poslužila su kao temelj za stvaranje indijske inačice komercijalnoga filma koji je iz njih crpio teme, ideologiju i dramaturgiju. Prvi indijski film *Raja Harishchandra* (Dadasaheb Phalke, 1913) temelji se na legendi iz *Ramayane*, a teme majčinstva, dužnosti i osvete iz *Mahabharate* mogu se pronaći u mnogo drugih filmova. Za razliku od hollywoodskog linearnog izlaganja, indijski ko-

mercijalni film svoju je narativnu strukturu izgradio po uzoru na ova dva epa i klasično indijsko kazalište na sanskrtu, koje se temeljilo na epizodnoj naraciji stiliziranih plesnih drama. Paralelno s gašenjem klasičnoga teatra u desetom stoljeću nastaju različiti oblici pučkoga kazališta diljem Indije, u kojima se javljaju plesni i pjevni dijelovi, elementi melodrame te izmišljeni i humoristični dijelovi – sve ono što danas nalazimo u indijskom *masala* filmu. Za razliku od hollywoodske linearne naracije, bollywoodski film preferira mnogobrojne digresije, paralelnu sižejnu izgradnju, prolepse i analepse.

Filmovi nadahnuti dvama epovima nisu nužno povijesni filmovi; često je riječ o filmovima koji se simbolički referiraju na epove, a služe kako bi prikazali analogiju između povijesti i sadašnjosti. Indijski komercijalni filmovi uvijek imaju jasnu moralnu poruku: dobro uvijek pobjeđuje zlo, a društveni poredak ostaje nepromijenjen usprkos pokušajima negativnih likova da ga promijene. Pobjeda dobra nad zlom glavna je tema gotovo svih komercijalnih filmova, što se vidi u crno-bijeloj podjeli likova na dobre i loše (*Skitnica – Awāra*, Raj Kapoor, 1951). Indijski komercijalni film ima prepoznatljivu strukturu i likove koji nose određene ideološke poruke. Osim junaka i junakinje, negativca i “dvorske lude”, najvažniji lik je majka, baš kao u epovima i narodnim pripovijetkama (Chatterjee, 1993). Indijski film stvorio je prototip majke kao religiozne, požrtvovne žene beskrajno odane obitelji, čuvarice tradicije i nositeljice moralnih vrijednosti (*Majka Indija – Mother India*, Mehboob Khan, 1957; *Zidovi – Dewar*, Yash Chopra, 1975). Reference na epove vidljive su i u modelu požrtvovne, hrabre žene/supruge koja je spremna sve učiniti za ljubav po uzoru na Sītu, glavnu junakinju *Ramayane*, ili lukavih i sposobnih negativnih muških likova po uzoru na Ravanu, glavnoga negativca u *Ramayani*. Ljubavne melodrame najbrojniji su i najpopularniji žanr bollywoodskog filma, ali u njima nema eksplicitnih seksualnih scena, već se erotski naboj stvara aluzijama, flртом i društveno prihvatljivim znakovima i simbolima koji se izražavaju u sekvencama pjesme i plesa. Osim što prikazuju emocije, pjevne i plesne sekvence služe za prenošenje moralne poruke i snažne erotske energije koja je dopuštena samo u plesu.

Od svih je zapadnjačkih žanrova na indijski komercijalni film najviše utjecao hollywoodski mjuzikl. Indijska publika bila je očarana hollywoodskim filmovima, a redatelji su vrlo brzo prilagodili američke filmove za domaću publiku. Ono što je najviše fasciniralo indijske redatelje su tehnološke inovacije u američkom filmu, koje su objeručke prihvatili kako bi stvorili nove imaginarne svjetove po ukusu indijske publike. Često su se iz hollywoodskih filmova uzimale priče, likovi, preslikavale i cijele sekvence, ali bi se dodali tipični indijski elementi: domaća glazba, tradicionalni kostimi, prepoznatljiva scenografija. Upravo zato bilo bi pogrešno reći da je bollywoodski film kopija hollywoodskoga. Pjesma i ples u indijskom filmu nisu samo u funkciji spektakla ili tek puki ukras detaljno razrađenoj fabuli. Oni se koriste kako bi naglasili imaginarne elemente, ali su istodobno na vrlo prirodan i logičan način uklopljeni u tijek radnje, a najčešće služe za izražavanje emocija i psihičkih stanja likova. U indijskoj kulturi glazba je vrlo važan instrument za izražavanje i prikaz emocija i u toj funkciji se koristi još od doba tradicionalnoga i pučkoga kazališta. Druga bitna razlika između Hollywooda i Bollywooda jest tip reprezentacije. Dok je u američkim filmovima korištenjem neupadljiva svjetla, klasične naracije i linearne montaže važno stvoriti privid objektivnog i neutralnog prikaza te “nevidljive kamere”, indijski se komercijalni film, baš kao i tradicionalne izvedbene umjetnosti, ne trudi stvoriti iluziju realistične reprezentacije. Naprotiv, redatelji naglašavaju dramatične pokrete kamere, napadne boje, nepravilne montažne prijelaze, ne skrivajući da je ono što se vidi na ekranu fikcija. Hollywoodski mjuzikl bio je najvažniji izvor nadahnuća sa Zapada do kraja 1980-ih i početka 1990-ih, kada nacionalne i internacionalne televizijske postaje počinju emitirati program MTV. Suvremeni indijski redatelji komercijalnih filmova



Skitnica
(Awāra, Raj
Kapoor, 1951)

pronalaze nov izvor nadahnuća, što se odrazilo na režiju i ritam filmova: brz ritam, nagli montažni skokovi, kraće plesne sekvence. Indijski komercijalni film od 1990-ih kreirao je novu “strukturu osjećaja” (Gokulsing i Dissanayake, 2004: 4-5) uvodeći novitete u korištenju svjetla, pjesme, plesa, ali i propagirajući nove obiteljske vrijednosti, slaveći život, naglašavajući “egzotične” elemente indijske kulture s jedne strane i glamur nove, bogatije, konzumerističke Indije s druge strane.

Zanimljivo je primijetiti da su temelji indijskog filma stvoreni 1940-ih i 1950-ih, u doba velikih povijesnih i društvenih promjena, kada je indijsko društvo bilo zaokupljeno temama neovisnosti, nacionalizma, vjerske i etničke nesnošljivosti (*Skitnica*; *Žed – Pyaasa*, Guru Dutt, 1957; *Cvijet od papira – Kaagaz Ke Phool*, Guru Dutt, 1959). Paralelno s komercijalnim filmom 1950-ih razvija se i art film zahvaljujući pioniru nekomercijalnoga filma Satyajitu Rayu. Njegov film *Pjesma puta (Pather Panchali, 1955)* osvojio je mnogobrojne nagrade na međunarodnim filmskim festivalima i otvorio put indijskom filmu na međunarodnoj filmskoj sceni. Nastao po istoimenome romanu bengalskog autora Bibhutibhushana Bandyopadhyaya, film prikazuje svakodnevni život i probleme brahmanske¹ obitelji u ruralnome dijelu Bengala na početku 20. stoljeća te je prvi dio poznate trilogije o Apuu koju čine i *Nepokoreni (Aparajito, 1956)* te *Apuov svijet (Apur Sansar, 1959)*. Po tematici, stilu režije i poetici vidljivo je da je Ray bio nadahnut talijanskim neorealizmom; sva tri dijela snimljena su na stvarnim lokacijama, pretežno s naturščicima i bave se životima “običnih, malih” ljudi; riječ je o niskobudžetnim filmovima s naglašenom društvenom komponentom. Nakon trilogije Satyajit Ray nastavio je raditi društveno angažirane filmove: *Veliki grad (Mahanagar, 1963)*, o problemu urbanizacije i ulasku žene u svijet rada, *Usamljena žena (Charulata,*

88 / 2016

¹ Brahmani su najviša kasta u Indiji i predstavljaju vrh društvene ljestvice.



Žed (*Pyasa*,
Guru Dutt,
1957)

1964) – snimljen po djelu velikog bengalskog književnika Rabindranatha Tagorea – zanimljiv portret ženske psihologije u kojem se preispituje položaj žena u visokom društvu te *Oslobođenje* (*Sadgati*, 1981), o problemu kasta u indijskom društvu. Osim Raya izravnim se nasljednikom neorealistične poetike smatra Bimal Roy, redatelj koji je stvorio zanimljivu mješavinu realistične reprezentacije u kombinaciji s plesnim i pjevnim sekvencama. Njegov film *Dva rala zemlje* (*Do Bigha Zamin*, 1953) nadahnut je neorealističkim filmom Vittoria De Sice *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), a bavi se problemom industrijalizacije prikazane kroz život obitelji iz ruralnoga dijela Indije te problemom radnika i seljaka u novoj, modernoj Indiji.

Kao i u talijanskim filmovima, protagonisti filmova Satyajita Raya, Bimala Roya, Ritwika Ghataka i drugih predstavnika ranije faze Novoga indijskog filma su (anti)junaci: potlačeni, siromašni, izbjeglice ili radnička klasa, žive na selu ili u predgrađima i teško se probijaju kroz život. Kao što je neorealizam bio kinematografija o čovjeku, tako i Novi indijski film prikazuje stvarne probleme običnog Indijca. U tim filmovima glavni lik nije pojedinac nego društvo, a psihološki profil i psihoanaliza likova nisu važni jer se fokus prebacuje na njihov društveni identitet. Upravo zbog dokumentarističkoga pristupa stvarnosti Novi indijski filmovi imaju vrijednost kao povijesni, sociološki, antropološki i lingvistički dokumenti toga doba. Osim poetike, redateljima novoga filma nadahnuće je bila ideja talijanskog scenarista i teoretičara Cesarea Zavattinija o filmu kao moralnoj obvezi i društvenom angažmanu. Tijekom cijele svoje karijere Zavattini je naglašavao da film mora biti društveno angažirana umjetnost, koje je glavna zadaća komunicirati s publikom i obrazovati je (usp. Zavattini, 2002). Stoga je bilo nužno “demokratizirati” film i učiniti ga što pristupačnijim širokim masama. Film se u to doba još uvijek doživljavao kao objektivna slika stvarnosti. Baš kao i Zavattiniju, indijskim redateljima novoga filma cilj je bio prikazati situacije iz stvarnoga života slične iskustvima gledatelja. Stoga su često uz profesionalne glumce koristili naturščike. Novi indijski film, baš kao i Zavattinijev novi neorealistički film, trebao je podići kolek-

tivnu svijest, jer se gledatelj izravno susreće sa stvarnošću i prolazi kroz proces samoosvještenja prodirući u samu bit zbilje.

Satyajit Ray je indijskom art filmu otvorio vrata u svijet, ali je ujedno potaknuo stvaranje Novog indijskog filma² od 1950-ih nadalje (Ritwik Ghatak, Mani Kaul, Mrinal Sen, Adoor Gopalakrishnan, Shyam Benegal, Aparna Sen i drugi). Redatelji novoga filma su se puno ranije od redatelja komercijalnih filmova bavili temama sraza modernoga i tradicionalnoga u indijskom društvu, utjecajem zapadnih vrijednosti na svakodnevni život, položajem žena i ostalim aktualnim temama kroz povijest (Hood, 2009), premda se suvremeni komercijalni film sve više referira na aktualne promjene u indijskom društvu, ali na znatno drugačiji način od art filma.

LITERATURA

Chakravarty, Sumita S., 1993, *National Identity in Indian Popular Cinema: 1947–1987*, Austin: University of Texas Press

Chatterjee, Partha, 1993, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton: Princeton University Press

Gokulsing, Moti K.; Dissanayake, Wimal (ur.), 2004, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, Stoke on Trent: Trentham Books

Hood, John W., 2009, *The Essential Mystery: Major Filmmakers of Indian Art Cinema*, New Delhi: Orient Blackswan

Ruberto, Laura E.; Wilson, Kristi M. (ur.), 2007, *Italian Neorealism and Global Cinema*, Detroit: Wayne State University Press

Sarkar, Bhaskar, 2009, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham / London: Duke University Press

Zavattini, Cesare, 2002, *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Milano: Bompiani

2 Kad se govori o Novome indijskom filmu, važno je napomenuti da nije riječ o novom valu kao u europskim kinematografijama. Novi indijski film naziv je za skupinu redatelja koji se svojom poetikom, stilom režije i načinom rada s glumcima odmiču od komercijalnoga filma i nadahnuće traže ponajprije u europskom art filmu. Ne radi se o organiziranom

ni planiranom pokretu ili školi, već o tendenciji nekolicine autora koji se pojavljuju u različitim razdobljima u povijesti indijskog filma. Novi filmovi teže realističnom prikazu i bave se društveno relevantnim temama. Začetnici Novog indijskog filma su bengalski trojac Satyajit Ray, Mrinal Sen i Ritwik Ghatak.

UDK: 791.21.036.1(540)"199/201"

Rada Šešić

Hinglish – nova mantra indijskog suvremenog filma ili između Bharata i Indije

SAŽETAK: *Hinglish* (mješavina hindskog i engleskog jezika) je jezik kojim, kako tvrdi lingvist David Crystal, govori 350 milijuna ljudi.* Pripada mlađoj generaciji Indije, ali i Velike Britanije i SAD-a te drugih zemalja svijeta gdje živi indijska dijaspora, populacija koja je suvremenik liberalne ekonomije, globalizacije, međunarodnih kulturnih utjecaja i socijalnih promjena. Naziv se također koristi za novu filmsku produkciju, nastalu u posljednjih dvadeset godina, namijenjenu urbanom, aktivnom gledatelju Indije, kojeg zanima kritička refleksija stvarnosti. Autori ovog novog filmskog izraza obrađuju često tabu-teme indijskog društva: seksualnost (osobito homoseksualnost), lažni moral, nezaposlenost, korupciju u društvu, prevrtljivost političara itd. *Hinglish* je značajka hrabrog, intrigantnog, filmski uzbudljivog filmskog izraza, koji stoji između onoga što poznajemo kao popularni (Bollywood) film te indijskog regionalnog, paralelnog, *art-house* filma. *Hinglish* je izraz mlade generacije redatelja koja se obraća također mlađoj, školovanoj publici, odrasloj kako na indijskom tako i na europskom i američkom filmskom nasljeđu. Novi filmski izričaj često se bori s cenzurom u Indiji pa je veliki broj *hinglish* filmova čekao na dozvolu za prikazivanje više mjeseci, čak godina, a neki filmovi nisu nikada odobreni za javno prikazivanje. Unatoč tomu, izabrani su i nagrađivani na najvećim svjetskim festivalima od Cannesa preko Venecije, Berlina i Rotterdama do Locarna i Toronta. Humor, ironija, vrckavi dijaloz, nenametljiva gluma te uzbudljiva narativna struktura, relevantnost teme i beskompromisni osvrt na goruća društveno-politička pitanja značajke su novog filmskog izraza koji je unio dinamičnost i svježinu u indijsku kinematografiju. U ovom tekstu analizirani su neki od filmova autora Deva Benegala, Partha Sen-Gupte, Aparne Sen, Rajata Kapoora, Nagesha Kukunoora, Shonali Bose, Kaizada Gustada, Sudhira Mishre.

KLJUČNE RIJEČI: *hinglish*, Indija, Mumbai, hindski, engleski, televizija, urbana generacija, novi indijski film, *multiplex* film, cenzura

1. Uvod

Prije točno 23 godine bila sam prvi put na, tada jedinom, indijskom međunarodnom filmskom festivalu (International Film Festival India), u glavnom gradu države Tamil Nadu Madrasu, metropoli koja je prije osamnaest godina ponovno nazvana starim imenom Chennai.¹ U to doba, početkom 1990-ih, u Indiji se mogla gledati isključivo državna televizija koju lokalnim jezikom zovu Doordarshan (*door*: udaljeno, *darshan*: gledanje). Tri državna sveindijska programa te nekoliko regionalnih bili su sva zabava koju je pružala ondašnja televizija, emitirajući često višesatne

* Bhārat Gaṇarājya ili jednostavno "Bharat" sanskrtsko je ime za Republiku Indiju.

¹ Sredinom 1990-ih, za velikog utjecaja nacionalističke hindu stranke BJP (Bharatiya Janata Party), kolonijalni nazivi gradova u Indiji otmijenjeni

su tradicionalnima. Tako je Trivandrum ponovno postao Thiruvananthapuram, Madras Chennai, Calcutta Kolkata, Bangalore je nazvan Bengaluru, dok je Bombay preimenovan u Mumbai, po božici Mumbai, zaštitnici grada.

monotone TV debate, emisije iz studija snimane dvjema ili trima kamerama, koncerte klasične glazbe, vijesti itd.

Danas Indija ima nekoliko stotina domaćih TV kanala, programe na svim regionalnim jezicima, a velik broj kanala emitira se 24 sata dnevno. Znatan broj programa posvećen je isključivo filmu, neki emitiraju samo uspješne filmske plesne i pjevne sekvence, drugi indijske domaće filmske klasike, a treći pak popularnu filmsku glazbu, sport (kriket) ili isključivo vijesti, koncipirane po CNN-ovu modelu. Danas je TV program dinamičan, uzbuđljiv, raznovrstan i svaki dom, čak i u slamovima, ima televiziju. Manji broj kanala emitira se isključivo na engleskom jeziku, a puno veći broj na jeziku nove generacije – *hinglishu*, mješavini hindskog i engleskoga.²

Lingvist David Crystal (2004: 10) spominje pored *hinglisha* i *punglish* (pandžapski engleski), *tamlish* (tamilski engleski), *bonglish* (bengalski engleski). Prisutnost lokalnih jezika unutar čisto engleski orijentiranih tekstova u časopisima o filmu ili o modi toliko je velika da je doista nemoguće razumjeti sva objašnjenja, naročito pikantnosti, bez poznavanja barem osnovnih hindskih riječi.³ Tijekom godina, *hinglish* je ušao u rječnik reklama: slogan za popularnu Pepsi Colu zvuči ovako: *Yeh Dil Maange More* (Ovo srce zaslužuje više). Još bolje zvuči druga reklama *Yehi Hai right choice*, *Baby* (To je pravi izbor, dušo) ili *Yeh Hai Youngistaan* (Ovo je zemlja mladeži). Ta se složenica po istom principu koristi jednako i za njezinu suprotnost: *Oldistaan* (Zemlja starosti). U knjizi *Chutnefying English: The Phenomenon of Hinglish*, urednika Rite Kothari i Ruperta Snella (2011), analizira se kako su se jezici pomiješali u zanimljiv hibrid koji je penetrirao u sve slojeve urbanoga života, od televizije i novina do personalnih blogova i reklama, pop-glazbe i filmova. Trendovski idiomi u najširoj su uporabi, osobito među mladima.

Nešto se dogodilo engleskom jeziku. Ova dva jezika, hindski i engleski, naširoko u uporabi u cijeloj Indiji, trebaju se sada prihvatiti u novom obliku, kroz hibridnu mješavinu nazvanu *hinglish*, koja se može čuti u svakodnevnoj uporabi, kroz uličnu konverzaciju, ali i na televiziji, u filmovima, reklamama, blogovima. Kako se razvio ovaj popularni oblik urbane komunikacije? Je li ovo novi, moderni izraz mlade populacije koja više nema kompetentno znanje ni engleskog ni hindskog? Ili je ovo indijanizirana verzija jezika nekadašnjih kolonizatora, verzija koja traži svoje mjesto pored ostalih indijskih jezika?

(Sharma, 2011: 14)

Crystal (2004), profesor na Sveučilištu Wales, Bangor,⁴ procjenjuje da 350 milijuna ljudi danas koristi *hinglish*. No nije samo engleski jezik taj koji utječe na promjene unutar hindskog ili

2 *Hinglish* se često zamjenjuje za indijski engleski, no indijski engleski jezik je nestandardizirana varijanta engleskoga koja predstavlja pučku jezičnu varijantu, dok je *hinglish* novi hibridni oblik (Roy, 2013: 22).

3 U Južnoj Aziji, *hinglish* postaje pomodan posebnim načinom uporabe, najčešće na glazbenim kanalima i u reklamama. Pojavljuje se i na britanskoj televiziji, u popularnim programima kao npr. *Kumarovi s broja 42* (*The Kumars at No. 42*, Sharat Sardana, 2001–) gdje se koriste svakodnevne riječi poput *chuddies* (gaće)

i sl. I izvoz riječi u engleski jezik privlači pažnju. Tako *Times of India* piše: "Indija je uzdrmla savjest svijeta ili *bangalorirala* je." Da, *bangalorirati* je još jedan *hinglišizam* koji znači odaslati u svijet, poslati preko oceana, kao što se to događa u pozivnim centrima Bangalorea. Pojava *hinglisha* i utjecaj indijskih riječi na engleski upućuju također na porast ekonomskog značaja Indije u svijetu. (Coughlan, 2006)

4 Indija trenutačno ima posebno mjesto unutar engleskog govornog područja, najveća je populacija na svijetu koja govori engleskim jezikom. Prije

drugih indijskih jezika, utjecaj ide i u obrnutom smjeru. Hindske riječi ulaze u standardni engleski jezik pa je prije nekoliko godina i britanski rječnik *Collins English Dictionary* uvrstio 36 silogizama koji imaju izvorište u hindskom, pandžapskom ili nekom drugom indijskom jeziku. Ta nova lingvistička mješavina aktualan je način sporazumijevanja nove urbane generacije, osobito u Južnoj Aziji. Njih karakterizira školovanje izvan domovine ili barem pretenzije da se školuju u inozemstvu, putovanja u SAD, Europu, Zaljevske zemlje, praćenje stranih filmova i inozemnih TV programa.⁵ Upravo je taj sloj društva u porastu u posljednjih dvadeset godina te je postao važan čimbenik u razdoblju galopirajuće ekonomske liberalizacije i globalizacije. Indija se enormno ekonomski razvila u posljednjih 25 godina.

2. Multiplex i art

Životni stil i očekivanja srednjega sloja su se uvelike promijenili. I upravo tomu sloju društva, tim odvažnim, mladim ljudima koji žive brzo, poduzetno i ambiciozno, mladi filmski profesionalci namijenili su novi tip filmova koji komuniciraju na istoj generacijskoj razini. Tako je rođen novi stil filmske naracije koji koincidira s promjenama u društvu. Njega stvara nova generacija filmaša koja cilja na osvajanje nove, urbane filmske publike. Stvoren je takozvani *multiplex* film. On predstavlja novu filmsku ponudu, namijenjenu novoj *yuppie* publici. *Multiplex* film, često sniman digitalnom tehnikom, u niskobudžetnoj produkciji, uz eventualnu pomoć stranih filmskih fondova (najčešće Fonds du Sud, Hubert Bals – Rotterdam IFFR, World Film Fund – Berlinale i Sundance Fund), prikazuje se u kinima opremljenima novom, modernom opremom, gdje su stolice udobnije, gdje rashladni uređaji besprijekorno rade i kamo dolazi publika koja može platiti deset puta skuplju ulaznicu negoli u starom tipu kina s jednom projekcijskom dvoranom.

Zanimljivo je kako je u Indiji situacija obrnuta od Europe, gdje ljubitelji art filma ne prate program u multipleksima jer su na repertoaru uglavnom populistički, najčešće hollywoodski filmovi. *Multiplex* film je sinonim za nezavisni, inventivni, *art-house* film u Indiji. Najčešće su multipleksi velebne, arhitektonski moderne zgrade sa šest ili sedam kinodvorana, svaka s po 100 do 400 mjesta (u starim kinima s jednim platnom je u prosječnoj dvorani bilo oko 1000 do 1500 mjesta), u kojima se prikazuju filmovi za koje se vjeruje da ne mogu napuniti kino od 1500 mjesta i koji nemaju populističku auru, tj. nemaju sekvence pjesme i plesa, poznate glumce u glavnim ulogama, nisu tek zabava i razbibriga, već donose relevantne priče koje izvorište nalaze u kritičkom osvrtu na realnost.

U 16-milijunskoj metropoli Mumbaiju noviji dio grada Bandra te posve novi Andheri (gdje živi 90% filmskih profesionalaca i gdje se nalazi većina filmskih studija) prvi su krenuli s mul-

RADA ŠEŠIĆ:
HINGLISH –
NOVA MANTRA
INDIJSKOG
SUVREMENOG
FILMA ILI
IZMEĐU
BHARATA I
INDIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

deset godina to su bile Sjedinjene Američke Države. Stanovništvo Indije brojnije je od milijarde i povećava se 3% svake godine. Istraživanje tjednika *India Today* iz 1997. sugeriralo je da se trećina indijskog stanovništva može koristiti engleskim u običnoj konverzaciji. To je enorman porast u odnosu na 1980-e, kada se smatralo da tek 4 do 5% populacije ima temeljno znanje engleskog jezika. Imajući u vidu da je od 1997. učenje engleskog jezika puno rasprostranjenije po školama nego ranije, danas možemo govoriti o populaciji od 350 milijuna koja

se koristi engleskim. To je više od populacija Velike Britanije i SAD-a zajedno. (Crystal, 2004)

5 Desetljeće nakon izlaska knjige *Djeca ponoći* Salmana Rushdiea, *hinglish* se udomaćio kao *lingua franca* nacije i infiltrirao se u sve elektroničke medije, pogotovo nakon invazije indijske satelitske televizije. To se dogodilo istodobno s pojavom novih televizijskih kanala poput Zee TV-a i Star TV-a, koji su od početka preferirali govorni engleski Indije nad standardnim engleskim, koji pak favorizira državna televizija Doordarshan. (Butcher, 2003: 121)

tipleksima te danas svatko, čak i ako živi u srcu prekrasnog, turistički popularnog starog dijela grada, putuje dva do tri sata autom kako bi pogledao dobar *multiplex* film. Ta nova filmska produkcija daje pravo glasa novoj generaciji, posrednik je u dijalogu između nove i stare Indije, između tradicije i modernizma. Nova generacija redatelja ohrabrila se i progovara o svojim problemima, svjetonazorima, kritički preispituje zamke globalizma i brzog ekonomskog rasta.

Novi filmski izričaj nastupa s vrlo relevantnom tezom koja govori kako autentično indijsko nije više samo ono ruralno, kao što je to bio slučaj ranije u većini regionalnih art (*parallel*) filmova. Naime, filmovi koji su Indiju redovito predstavljali na inozemnim festivalima u Cannesu, Veneciji ili Berlinu tematizirali su mahom njezine ruralne dijelove; govorili su o podčinjenim ženama, dogovorenim dječjim brakovima, eksploataciji seljaka. No, nova generacija filmskih autora tvrdi da je i urbano autentično indijsko, progovara o gradskim temama, o promijenjenoj Indiji, kritički govori o korupciji u društvu, seksualnosti, te provokativno i hrabro propituje ulogu vjerskih institucija, birokracije, a ujedno iznosi probleme nezaposlenosti i odljeva školovanih ljudi. Novi junaci su antijunaci koji žele pobjeći iz Indije u Zaljevske zemlje, Ameriku i Englesku, oni se suprotstavljaju obitelji, dogovorenom braku, birokraciji na poslu, odvažno progovaraju o homoseksualnoj ljubavi.⁶ Redatelji hrabro izvlače dugo zataškavane teme i uobličuju ih u pitke filmske priče namijenjene novom, urbanom gledatelju.

Novi filmski gledatelj i sam upotrebljava *hinglish* govornu mješavinu u svakodnevnom životu, gleda i domaće, ali i inozemne TV kanale, putuje, solidno zarađuje, ne živi u obiteljskoj zajednici s roditeljima, često mašta o nekoj novoj Indiji koja je još u stvaranju.

Naravno, i novi film također upotrebljava *hinglish* jezik. No nije govorni jezik jedina prepoznatljiva osobina nove filmske stilstike – on je samo jedan od značajki tog izričaja. Za *hinglish* filmove je karakterističan i relevantan nov način dramskoga pripovijedanja. Ako uzmemo u obzir da u Indiji postoji s jedne strane razvijeni takozvani *mainstream cinema* stil ili popularno nazvan Bollywood (*formula, masala* film s karakterističnim sekvencama pjesme i plesa, uz naraciju koja potencira nerealnost i prodaje snove),⁷ te njemu suprotan, takozvani *parallel cinema* ili *art-house*

6 Indija je potkraj 2013. ponovno izglasala članak zakona 377 kojim se strogo kažnjavaju homoseksualni odnosi. Te godine indijski Vrhovni sud ponovno donosi zabranu *gay* odnosa prema članku 377 zakona koji potječe iz kolonijalnog doba i star je 153 godine: istospolni odnos je "neprirodan čin" i kažnjiv je s do deset godina zatvora. Nekoliko političkih, društvenih i vjerskih skupina peticijom je od Vrhovnoga suda zahtijevalo da se vrati taj zakon i ukine odluka suda iz 2009. kada je članak 377 bio povučen (Biswas, 2013). Odluka Vrhovnoga suda iznenadila je aktiviste koji taj zakon smatraju "retrogradnim" i tvrde da je to "crni dan" *gay* prava u Indiji (Pandey, 2013).

7 *Formula* ili *masala* film zasniva se na nekoliko obveznih elemenata bez kojih se ne može zamisliti priča. Najvažniji su: 1) Romansa – središnji likovi su uvijek On i Ona te Problem između njih. Dramska napetost te sadržaj priče temelje se na razrješavanju

toga problema. 2) Scene akcije – svaki film ima barem nekoliko brzih akcijskih scena, tuče ili potjere. 3) Elementi komedije – unutar gotovo svake popularne priče postoji barem jedan lik koji je smiješan, dobrodušan, ali šepRTLja. 4) Sekvence plesa i pjevanja – svaki film mora ih imati barem šest inače će, po statistici, propasti kod gledatelja. Upravo u izvedbama tih sekvenci ogleđa se umješnost, inventivnost i posebnost redatelja. Ako uzmemo u obzir da Indija proizvede u prosjeku 800 filmova na godinu te da svaki film ima šest plesnih i pjevnih sekvenci, onda to godišnje iznosi nešto manje od pet tisuća takvih sekvenci, što znači da ih je samo u posljednjih deset godina napravljeno oko pedeset tisuća. No, i dalje zahtjevi tržišta nameću da redatelji pronalaze nove, još neviđene načine snimanja plesa, nove kutove i pokrete kamere, još neviđene koreografije, inventivne kostime, nove krajolike

produkcija, *regionalni* film, *nezavisni* film (on se kritički osvrće na probleme u društvu i u stilu autorskog europskog filma komentira stvarna, aktualna zbivanja), onda je ovaj novi filmski stil moguće nazvati *middle cinema* ili *nešto između*. S jedne strane, on želi imati relevantnost sadržaja te snažan autorski izričaj, no s druge strane želi biti zanimljiv širem sloju društva, ne želi biti izbačen iz kinodvorana, želi da ga gleda običan čovjek, a ne da bude rezerviran za šaćicu zaljubljenika koji putuju od festivala do festivala. Naime, većina *regionalnih* filmova ili *parallel cinema* filmova nije u Indiji bila prikazivana nikada ili su bili prikazivani vrlo rijetko, ponekad samo u glavnome gradu indijske države u kojoj su producirani. Taj novi filmski izričaj već je prepoznat među inozemnom publikom, on reflektira probleme mladih u ostalim, osobito azijskim, zemljama. Stoga je *novi indijski film* prisutan redovito u Torontu, Pusanu, Dubaiju, ali i Cannesu, Berlinu, a osobito Rotterdamu i Locarnu, festivalima koji stimuliraju novi izričaj i otkrivanje mladih talenata.⁸ Karakterističan je također i brzi filmski ritam, pokretna kamera (često iz ruke), prirodna gluma, korištenje ulice i običnih stanova kao filmskih setova. Sve to pridonosi estetici dokumentarizma prisutnoj u većini *hinglish* filmova koji govore o životu generacije odgojene u duhu globalizacije. Značajna karakteristika tog indijskog filmskog izričaja jest i to što autori nisu izgubili svoju kul-

gdje se sekvence snimaju. Upravo zbog tih sekvenci publika često gleda isti film i deset puta, pamteći koreografije, melodije i riječi pjesama. Poznat je slučaj nosača prtljage na mumbajskoj željezničkoj postaji koji je jedan od hitova odgledao 147 puta. 5) Poruka – nema popularnog filma bez jasno naglašene, čak i pretjerano podcrtane poruke. I mladima i starima, i pismenima i nepismenima, i seljacima i građanima mora biti jasno što je film želio reći. Poruka je uvijek optimistična, pozitivna, s izravnim ili neizravnim *happy endom*. 6) Sretan završetak – gledatelj mora otići kući optimističan, pun vjere u pravdu, socijalni poredak, ljubav i dobrotu ljudi te nadu da će društveni poredak uvijek biti u stanju ispraviti sve vrste nepravde. Možda će gledatelj otići iz kina tužan, čak i uplakan jer je na primjer glavna junakinja umrla od neke bolesti, no bit će nadahnut jer je pobijedila ljubav, jer se ona ipak prije smrti uspjela udati za svog izabranika koji je iz niže kaste ili je možda musliman dok je ona hinduistkinja. Nakon cjelodnevnog napornog rada za malu dnevnicu (tek oko jednog eura), prosječni indijski gledatelj želi zaspati s uvjerenjem da sutra može biti bolje, ako ne njemu, onda možda njegovoj djeci. *Happy end* je esencijalan za uspjeh filma. (Šešić, 2002: 12)

8 Autorica teksta bila je 2008. kuratorica velikog programa "Time and Tide: Hinglish" na festivalu u Rotterdamu, IFFR (<<https://iffir.com/en/2008/programme-sections/time-tide-hinglish>>, posjet:

14. 12. 2016). Tada je prvi put na nekom europskom festivalu predstavljena *hinglish* produkcija i njeno sociokulturno značenje. Predstavljeno je petnaest ostvarenja, među kojima filmovi novih redatelja (Partha Sen-Gupte te tada tek otkrivenog Kalpesha CI Patela), ali i oni etabliranih autora poput Rituparna Ghosha, vrlo cijenjenog, 2013. preminulog bengalskog redatelja i glumca. Svi su oni svjedočili o novim filmskim kretanjima, obračavajući se prije svega domaćem gledatelju koji je spreman aktivno sudjelovati u recepciji djela. Ghosh je postavio vrlo odvažno i izravno odnose u priči o zbližavanju stare, poznate zvijezde, proslavljene po ulogama u Shakespeareovim dramama, i glumice na početku svog umjetničkoga puta. U filmu *Posljednji Lear* (*The Last Lear*, 2007) autor je dodijelio glavne uloge najvećim bollywoodskim zvijezdama, živućoj legendi Amitabhu Bachchanu i očaravajućoj starletici Preityi Zinti. Osuvremenjena priča s motivima dramskih monologa iz *Kralja Leara*, kompleksan odnos mlade glumice i legendarne zvijezde, engleski jezik i urbani milje te odvažnost redatelja da preispituje čak i poziciju velikih filmskih zvijezda u indijskom društvu danas dali su ovom djelu posebnu dimenziju unutar *hinglish* produkcije s kraja 2010-ih. Film je s velikim uspjehom prikazan i na festivalu u Torontu. (više detalja u: International Film Festival Rotterdam Catalogue: January 23 - February 3 2008, 2008: 227)

RADA ŠEŠIĆ:
HINGLISH –
NOVA MANTRA
INDIJSKOG
SUVREMENOG
FILMA ILI
IZMEĐU
BHARATA I
INDIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

turnu prepoznatljivost (*Indianness*). Uporaba poezije, glazbe, pa i plesa, koji dolazi vrlo prirodno iz samog sadržaja, također je prisutna u ovoj narativnoj formi, i to na sličan način kao što je prisutna i u svakodnevnom životu indijskog mladog, gradskog čovjeka.

3. Primjeri *hinglisha* na filmu

No, gledajući unazad, možemo potvrditi da je novi autorski izraz *hinglish* filmova ušao vrlo tiho i gotovo neprimjetno u indijsku kinematografiju prije više od tri desetljeća, kada je poznata bengalska glumica Aparna Sen započela svoju redateljsku karijeru debitirajući hrabrim filmom *Ulica Chowringhee 36* (*36 Chowringhee Lane*, 1981). U filmu se govore bengalski i engleski, a posve otvoreno tematiziraju se ljubav i seks prije braka. Naracija je uokvirena vremenskim periodom od Božića do Božića, a pjesma *Tiha noć* potencira usamljenost i izoliranost glavne junakinje. Gospođica Stoneham je stara učiteljica englesko-indijskog podrijetla. Kako bi proširila krug prijatelja i unijela promjenu u svoj samački, jednoličan život, učiteljica, koja u skladu sa svojim britansko-indijskim odgojem ima slobodnije svjetonazore od običnih Indijaca, dopusti da njezin prostran stan bude utočište zaljubljenom paru koji onamo dolazi voditi ljubav. Film implicira različito poimanje čednosti kod indijskih žena i kod Engleskinja, tj. potomaka englesko-indijskih parova kojih je, nakon odlaska Britanaca, ostao priličan broj baš u glavnome bengalskom gradu Kolkati, gdje je i smještena priča. Filmska kritičarka Shoma A. Chatterji (2002: 41) tvrdi da je tragedija gospođice Stoneham zapravo tragedija indijskog modernoga društva.⁹ Nakon premijere u Indiji, distributeri nisu dobro prihvatili film te je slavni glumac Shashi Kapoor, koji je ujedno i producirao film, i čija supruga Jennifer Kendal igra glavnu ulogu, morao unajmljivati privatne kinodvorane da bi se film uopće prikazao. Suprotno tomu, kritika je film primila odlično; Sen je dobila nekoliko nagrada, a glavnoj glumici se ova uloga sve do danas smatra najznačajnijom u karijeri. Ovaj intrigantan film otvorio je redateljska vrata od prije slavnoj glumici Aparni Sen, koja se nakon njega više neće vraćati glumi, već će se fokusirati na režiju.

Sljedeći *hinglish* film bio je puno hrabriji, primjećeniji i otvorio je vrata mnogim sličnim budućim projektima. Riječ je o izvrsnom *English, August* (1994), debitantskom djelu Deva Benegala, nećaka poznatog redateljskog klasika Shyama Benegala. Priča je temeljena na provokativnom romanu, napisanome također na novom jeziku mladih, mješavini lokalnog i engleskog jezika, autora Upamanyua Chatterjeeja. Njegov roman *English, August: jedna indijska priča* (*English, August: An Indian Story*, 1988) govori o unutrašnjim previranjima mladog državnog birokrata, koji je iz velikog grada premješten na posao u malo provincijsko mjesto. Za mladog, prozapadno orijentiranog državnoga službenika ondje nema ništa zanimljivo. Njegova opsesija ženama, literaturom i marihuanom svodi se na ljenčarenje, sanjarenje, masturbiranje i frustracije svakodnevicom te slušanje glazbe Boba Dylana i *jazza*. Film je lucidan, duhovit, pun vrckavih dijaloga, provokativan. Rahul Bose, danas jedan od vodećih indijskih glumaca, debitirao je u naslovnoj ulozi. Njegov način glume – minimalistička glumačka tehnika, prigušenost unutarnjeg psihološkog previranja, mirnoća – od tada se smatra jednom od glavnih karakteristika *hinglish* stila. Zovu ga Seanom Pennom Orijenta i nakon ovoga filma igrao je desetine glavnih uloga, kako u popularnim tako i u *art-house* filmovima.

⁹ Tradicija dolazi iz lingvističke utemeljenosti. U filmu *Ulica Chowringhee 36* može se uočiti dualizam između "uljeza" kao i starosjedioca, ujedinjenih unutar iste, vlastite zemlje te unutar istog indijskog

kulturološkog okvira. To je lice nove urbane Indije koja ne može tek tako odbaciti nekoga tko ima pojavnost "uljeza/izopćenika". (Chatterji, 2002: 41)



Ulica
Chowringhee
36 (36
Chowringhee
Lane, Aparna
Sen, 1981)

Redatelj Dev Benegal pitao se u svojim bilješkama, objavljenima na internetskoj stranici Međunarodnog filmskog festivala u Rotterdamu 2005.

(...) kako mi – postkolonijalna generacija, rođena u slobodnoj Indiji, možemo sudjelovati u univerzalnom, svjetskom kulturološkom okruženju i u isto vrijeme se miriti s indijskim tradicionalnim načinom života. U mom filmu English, August humor podcrtava nekultiviranost i brutalnost, crnu stranu koja obilježava našu realnost. Humor je indijski način preživljavanja. Došlo je vrijeme da promatramo Indiju bez orijentalnog misticizma, fantastije i nostalgije, bez bezgraničnih priča o siromaštvu i eksploataciji; vrijeme je za pogled na suvremenu, dinamičnu Indiju i propitivanje što znači biti mlad čovjek u Indiji danas.

RADA ŠEŠIĆ:
HINGLISH –
NOVA MANTRA
INDIJSKOG
SUVREMENOG
FILMA ILI
IZMEĐU
BHARATA I
INDIJE

Benegalov debitantski film doživio je veliki uspjeh među mladom publikom i danas se smatra začetnikom novog filmskog izraza kojemu je svojstvena izravnost, kritičnost, nepodilaženje ukusu široke publike te izražavanje jezikom kojim govore novi naraštaji gradskih sredina.¹⁰ Harish Trivedi u predgovoru knjizi *Chutnefying English: The Phenomenon of Hinglish* navodi:

(...) moj prvi susret sa sistematičnom, neparodijskom uporabom hinglish jezika bio je 1960. u kolumni Shobhaae De u filmskome časopisu Zvezdana prašina (Stardust). U osvrtu na hindske filmove i njihove filmske zvijezde, ona je začinila svoje komentare kolokvijalnim hin-

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁰ Na sličan način, koristeći *hinglish* otvorenost i odvažnost, piše jedna od glavnih kolumnistica magazina *India Today* Shobhaa De.



Neka zapuše vjetar (*Hava Aney Dey*, Partho Sen-Gupta, 2004)

Hyderabadski blues (*Hyderabad Blues*, Nagesh Kukunoor, 1998)

dskim riječima čisto da budu snažniji i sočniji. Najotrovnije riječi bile su na hindskome, ne zato što hindski ima bogatiji riječnik takvih izraza (a možda i ima), nego zato što se kod tračanja o najpopulističnijoj zabavi od svih – hindskom filmu – pravi žalac može uobličiti baš unutar hindskog jezika. (...) Svi filmovi koje je Shobhaa komentirala bili su na hindskome, no cijeli je časopis bio na engleskome. Bio je to prvi put da se visokoumna kultura pognula prema populizmu.

(Trivedi, 2011: xv)

Sve to govori kako su film i beletristika, časopisi za mlade i televizija, usmjereni postupnom otvaranju, kritičnosti prema društvu i demokratičnijoj refleksiji svega što se događa. No, filmska cenzura je u Indiji i dalje na snazi, ostaje čvrsta i tvrda. Svaki film, čak i dokumentarni, da bi bio prikazan javno, mora imati odobrenje komisije za cenzuru. Postupak procjenjivanja, prigovora, žalbi i ponovnog gledanja katkada traje i više mjeseci, čak i godina. Neki filmovi nikada ne prođu tu komisiju. Tako debitantski film Partha Sen-Gupte *Neka zapuše vjetar* (*Hava Aney Dey*, 2004) nikad nije dobio odobrenje komisije za cenzuru te mu je zabranjeno prikazivanje na međunarodnom festivalu u New Delhiju, premda je imao premijeru na Berlinskom festivalu 2004. Nastao je uz pomoć stranih filmskih fondacija, imao je francuskog koproducenta, prikazan je na mnogobrojnim festivalima širom svijeta i otvorio je vrata ovom danas poznatom autoru koji već nekoliko godina živi u Londonu. Pozadina priče o troje prijatelja iz različitih društvenih klasa Mumbaija je politička tenzija između Indije i Pakistana. Student Arjun potječe iz siromašne obitelji, od njega se očekuje da uskoro diplomira, Chabia je automehaničar koji vara bogate klijente popravljajući im skupe automobile jeftinim rezervnim dijelovima, dok je Rohit sin bogataša i vozi BMW. Rohit se srami svojih siromašnih prijatelja pred kolegama u gradskom diskoklubu, Chabia mašta kako će napustiti Indiju i otići raditi u arapske zemlje, Arjun ima djevojku muslimanku koju ne smije ni pomisliti zaprositi. Kraj filma je fantazmagorično rješenje u duhu indijske epike, a sugerira moguće okončanje aktualnih tenzija između Kašmira, Pakistana i Indije; atomsku katastrofu. Indijska komisija za cenzuru odbila je izdati odobrenje za prikazivanje ako autor ne izbaciti neke sekvence, posebno dijaloge, čime bi se zapravo film skratio dvadeset minuta. Sen-Gupta je odbio taj zahtjev i film do danas nije dobio službeno odobrenje za prikazivanje u Indiji, iako je još 2005. ušao u selekciju za međunarodni festival Cinefan u New Delhiju te je morao biti povučen u posljednjem trenutku.

Jedan od relevantnih filmova, a indijskim intelektualcima čak jedan od najdražih, je zasigurno *Rendez-vous sa sudbinom* (*Hazaaroon Khwaishein Aisi*, 2003), prikazan premijerno 2005. Redatelj

Sudhir Mishra prvi je među filmašima progovorio o osjetljivoj političkoj temi – dobu *Indian emergency* (izvanrednog stanja) Indire Gandhi – razdoblju koje je ostalo tabu-tema, dobu koje niti se hvali, niti kritizira, nego jednostavno preskače, barem u filmskome stvaralaštvu. Naslov filma asocijativno povezuje slavni prvi govor Jawaharlala Nehrua, prvoga premijera neovisne Indije iz 1947, u kojem on slavi pobjedu nenasilnog otpora i ističe trijumf indijskog naroda i njegove mudre, ustrajne borbe. Mishra je na filmski intrigantan način, preko priče o ljubavi i prijateljstvu troje mladih studenata, progovorio o vlastitoj generaciji koja se često smatra “izgubljenom”. Studirala je i zapošljavala se u vrlo turbulentno političko vrijeme 1970-ih, kada su se dogodile mnoge političke tragedije, kako cijelim obiteljima tako i pojedincima. Redatelj govori o svojoj mladosti, o *rock & roll* generaciji koja je puno očekivala od političkih promjena u Indiji. U to osjetljivo doba mladi su gurnuti na različite životne puteve; jedni se približavaju vlasti, a drugi se opredjeljuju za ideale ljevice i postaju naksaliti, sljedbenici tvrdokornog komunističkog pokreta. Ljubavna romansa se raspršuje, životni ideali su uništeni, a prijateljstvo trajno narušeno. Intimna drama, ljubavna romansa i politička saga, sve je to u ovom filmu objedinjeno te mnogi smatraju da je Mishri, koji se uspješno bavi i popularnim, *masala* filmom, kao i *art-house* produkcijom, ovo najznačajnije djelo u opusu od dvadeset i više igranih ostvarenja.

Postoji još jedan film važan za analizu *hinglish* produkcije. To je prvi indijski digitalni film koji je uveo posve nove elemente u filmsku dramaturgiju. Naime, film ima samo dva lika, dva kuta promatranja radnje i dinamični, svađalački dijalog među sudionicima, bračnim parom pred rastavom. Film *Pričajmo* (*Let's Talk*, 2002), redatelja Rama Madhvanija, izazvao je odobravanje mlade generacije koja se umnogome prepoznala, no ostavio je posve hladnom filmsku elitu i široku publiku. Svejedno, svađa na engleskom i hindskom jeziku, brza izmjena britkih dijaloga, minimalističko redateljsko upletanje, učinili su ovaj *Kammerspiel* relevantnim za pomicanje granica unutar mogućega i dopuštenoga u indijskoj filmskoj produkciji. Činjenica da se filmovi ostvaruju u “kućnoj radinosti”, uz mala ulaganja, tehniku posuđenu od prijatelja, glumce entuzijaste (naročito izvrsnog Bomana Iranija, kazališnog glumca podrijetlom Parsa)¹¹ te uz vjeru u novi redateljski glas, dovela je do velikih pomaka unutar postojeće indijske produkcije.

Iako ima barem još desetak važnih *hinglish* filmova koje bi valjalo analizirati, ne želim nikako izostaviti meni omiljenog autora/glumca/redatelja/producenta Rajata Kapoora. Od početka redateljske karijere radio je isključivo ostvarenja u kojima likovi govore *hinglish* jezikom, žive u gradu i pokušavaju razumjeti moderan način života. Jedan od najimpresivnijih filmova iz Rajatove autorske produkcije za mene je ljubavna komedija *Izmiješani parovi* (*Mixed Doubles*, 2006), duhovita priča o dva bračna para koji pokušavaju sudjelovati u pomodarskoj praksi zamjene seksualnih partnera. Izvrsni glumci, Konkona Sen Sharma, sam redatelj Rajat Kapoor, tada već vrlo poznat glumac, kako u Bollywoodu tako i u autorskim filmovima (ujak u *Monsunskoj svadbi* – *Monsoon Wedding*, Mira Nair, 2001), te Ranvir Shorey i Koel Purie, drže gledateljsku pozornost od prvoga

RADA ŠEŠIĆ:
HINGLISH –
NOVA MANTRA
INDIJSKOG
SUVREMENOG
FILMA ILI
IZMEĐU
BHARATA I
INDIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

11 Parsi teatar, koji je cvjetao osobito u 19. stoljeću u Bombayu, darovao je popularnom filmu iznimno važne elemente: pjesmu i ples. Manjinski indijski narod Parsi stigao je iz Irana u 7. stoljeću bježeći pred arapskim osvajanjima i skrasio se u Indiji, zemlji koja ih je jedina prihvatila, ali pod uvjetom da ne pokušavaju preobratiti domaće stanovništvo na svoju

vjeru. Parsi su uspjeli održati svoju zoroastrijsku vjeru i svoj autentični jezik, kuhinju i kulturu tijekom stoljeća. Velik broj ih danas živi upravo u gradu Mumbaiju i sjevernije, u državi Gujarat. Njihova urbana Parsi drama s kraja 19. i početka 20. stoljeća bila je strukturirana poput mjuzikla te se u vrlo sličnoj formi prenijela i na film. (Šešić, 2002: 12)



Izmiješani
parovi (Mixed
Doubles, Rajat
Kapoor, 2006)

do zadnjega kadra. Vrckavi dijalozi, ironiziranje navika svakodnevice, inteligentan obrat pred kraj filma, zanimljiv pogled na suvremeno indijsko društvo, osuda lažnog morala te intrigantan prikaz obitelji urbanog srednjega staleža rezultirali su ostvarenjem koje se pamti.

Nagesh Kukunoor, redatelj koji je živio u SAD-u i radio kao inženjer kemije, uložio je novac u vlastitu filmsku produkciju u Indiji, a ostat će zapamćen po nekoliko filmova, osobito niskobudžetnom prvijencu *Hyderabadski blues* (*Hyderabad Blues*, 1998) u kojem i sam igra jednu od glavnih uloga; mladića koji se vraća u Indiju nakon dvanaest godina i doživljava kulturološki šok. U filmu se govori mješavina engleskog i telugu jezika te hindskog i hyderabadskog narječja urdskog jezika. Iako je film stajao samo 40 000 dolara i snimljen je za sedamnaest dana, postao je najuspješniji indijski nezavisni film 1990-ih koji je, gotovo nevjerovatno, punih šest mjeseci igrao u Hyderabadu, gradu gdje je sniman, te u središtu IT industrije Bengaluru, kao i u megalopolisu Mumbaiju.

4. Noviji hingsh film

Filmovi suvremene indijske urbane generacije i njihovi uspjesi na festivalima u inozemstvu možda su sugerirali i velikoj nacionalnoj državnoj organizaciji NFDC-u (National Film Development Corporation) kojim putem treba ići te posljednjih nekoliko godina ova vrlo značajna filmska institucija, koju podržava vlada, svake godine u studenome organizira Film Bazaar u državi Goi u doba glamurnog IFFI festivala. Koncept je rađen po uzoru na uspješni Cine Mart u Rotterdamu (IFFR) i slične koprodukcijske platforme. Projekti koji progovaraju o urbanoj generaciji Indijaca na nov, svjež način, oštro, uzbudljivo i kritički, često se koriste mješavinom lokalnog i engleskog jezika. Tijekom sudjelovanja na toj platformi zaintrigiraju često inozemne partnere kao projekti u razvoju i perspektivni filmovi u nastajanju. Na istoj platformi predstavio se i izvrstan film *Pogrešna dostava* (*The Lunchbox*, Ritesh Batra, 2013) i *Pripovijetka* (*Qissa*, Anup Singh, 2013) – film koji je te godine otvorio međunarodni festival u Rotterdamu i osvojio Dioraphte nagradu publike. Na toj se manifestaciji može sresti i veterane poput Govinda Nihalanija koji je uz mnogo-



Amu (Shonali Bose, 2005)

brojne izvrsne filmove, među kojima se ističe *Vrijeme izdaje* (*Drohkaal*, 1994), svojedobno napravio jedan od prvih indijskih futurističkih filmova na engleskome *Tijelo* (*Deham*, 2001), ili Shonali Bose, odvažna autorica koja je u svom prvijencu *Amu* (2005), ostvarenom na mješavini engleskog, hindskog, bengalskog i pandžapskog jezika, hrabro progovorila o jednoj od najvećih indijskih tabu-tema: o masakru nekoliko tisuća Sikha nakon ubojstva Indire Gandhi.

Film je premijerno prikazan na festivalu u Berlinu dok je u Indiji, unatoč nacionalnoj filmskoj nagradi, imao dosta problema s cenzurom i tek je nakon izbacivanja određenih dijaloga i kadrova bio odobren za prikazivanje na domaćem tržištu. Redoviti sudionik u koprodukcijskoj platformi Film Bazaar je i jedan od najznačajnijih autora današnjega modernog indijskog filma Anurag Kashyap, čija su dva filma (*Ružni – Ugly*, 2013; *Bande Wasseypura – Gangs of Wasseypur*, 2012) prikazana u Cannesu. Kashyap je bio i član ocjenjivačkoga suda na festivalu u Veneciji 2006, gdje je održana i retrospektiva njegovih filmova te se i u Europi, a ne samo u Indiji, smatra jednim od najuzbudljivijih novih redatelja. Njegov stariji film *Dev.D* (2009) jedan je od filmova o kojem se puno pisalo i govorilo i koji je postao omiljen ne samo među festivalskim selektorima nego i među mladom indijskom publikom. Film odvažno provocira i hrabro propituje tradicionalne vrijednosti. Temeljen je na vrlo poznatom klasiku indijske literature, djelu *Devdas* Sarata Chandre Chattopadhyaye, romanu koji je imao čak devet filmskih uprizorenja.¹² Kashyap je također neizravno povezo poznati skandal iz jedne škole u New Delhiju s radnjom romana, a likove iz poznate ljubavne tragedije smjestio među suvremenu urbanu grupu mladih koja se opire društvenim stegama; ponaša se vrlo slobodno, pije, drogira se, vodi ljubav, mijenja partnere. O Kashyapu se u javnosti pročulo nakon političkoga filma *Crni petak* (*Black Friday*, 2004) koji hrabro progovara o terorističkim napadima u Bombayu 1993, događaju o kojem se nedovoljno kritički govorilo u

RADA ŠEŠIĆ:
HINGLISH –
NOVA MANTRA
INDIJSKOG
SUVREMENOG
FILMA ILI
IZMEĐU
BHARATA I
INDIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹² Prvi film *Devdas* (Naresh Mitra) snimljen je još 1928, a posebno su cijenjene verzije dvojice klasika

Pramathesha Chandre Barue iz 1935. i Bimala Roya iz 1955.



Bande
Wasseypura
(Gangs of
Wasseypur,
Anurag
Kashyap, 2012)

medijima. Komisija za cenzuru pune dvije godine nije izdala odobrenje za prikazivanje filma pred indijskom publikom.

Kolika je snažna potreba autora da se obrati vlastitoj generaciji, urbanom gledatelju koji prati videoigre i internetske stranice, dokazuje još jedan niskobudžetni film koji je redatelj sam napisao, snimio, montirao te producirao izvan uobičajenih modusa financiranja, uz pomoć prijatelja. *Otkaćena, beskorisna, pikantna priča (Faltu Utpatang Chutpati Kahani, 2007)* Kalpesha CI Patela posve je nekonvencionalno, šarmantno i krajnje duhovito, lucidno ostvarenje u kojem igra čak 22 glumaca, što profesionalaca, što amatera. Ova bajkovita saga o nestalom 201-karatnom dijamantu, za kojim se panično traga u današnjem prenapućenom Mumbaiju, gradu u kojem svatko pokušava ostvariti bogatstvo i sreću preko noći, strukturirana je poput stripa. Narativna linija puna je neočekivanih obrata koji inteligentno spajaju stvarne karakteristike urbanoga suvremenog života te bajkovitost likova, nastalih na prepoznatljivim elementima bollywoodskog naslijeđa. Cijeli film je digitalno sniman i obrađen, a i dramaturški je prilagođen jeziku novih tehnologija, što uključuje i predviđenu distribuciju pretežno putem interneta, a manjim dijelom u kinodvoranama.

5. Umjesto zaključka

U Indiji je engleski jezik koji obećava i nudi puno mogućnosti, jezik kojim svatko želi govoriti jer će tada "pripadati" višoj klasi. Istodobno Bollywood gubi svoj šarm u krugovima mlađe generacije gradskih poklonika filma. Oni su već zamoreni uobičajenom *masala* produkcijom s jasnim moralističkim porukama i isticanjem vrijednosti obitelji i tradicije. Mladi su spremni za nove izazove, nove teme, nove filmske trendove. Filmovi poput *Pogrešne dostave*, koja tematizira ljubav starijega muškarca prema mladoj, udanoj ženi, *Ja jesam (I am, Onir, 2010)*, koji otvoreno

progovara o homoseksualnosti, *Monsunske pucnjave* (*Monsoon shootout*, Amit Kumar, 2013), noir trilera koji se kritički osvrće na korumpiranost policije i gušenje ideala kod mladih ljudi, uspješni su kako na domaćem tržištu tako i na inozemnim festivalima.

Općenito gledajući, očito je da se filmovi namijenjeni novoj, urbanoj generaciji domaćih gledatelja opiru postojećim tabuima u društvu, poput homoseksualnih veza, korupcije, birokracije, lažnog morala u obitelji, pedofilije i sl. *Pukotina, širom otvorena* (*Split Wide Open*, 1999) Deva Benegala preispituje pedofiliju u društvu, osobito među uglednim poslovnim ljudima koji koriste svoju poziciju te su zaštićeni korpumpiranim državnim aparatom. U tom uzbudljivom filmu o Mumbaiju, gradu koji nikad ne spava, kroz paralelne priče o jednoj od najpopularnijih televizijskih emisija, gdje se žrtve mogu slobodno javiti uživo u program, te priče o gradskoj mafiji i slamu u kojem je voda zaključana za obične građane, Benegal u stilu MTV-ja – brzim isprekidanim kadrovima, ubrzanim pokretima kamere, naglašenom zapadnjačkom glazbom, prezentatorskim stilom prisutnim na današnjim indijskim TV kanalima, a koji vuče korijene iz najava MTV-ja, te prilično agresivnim stilom glavne junakinje (TV zvijezde) – upozorava na važne teme koje moraju pronaći put do filmskoga gledatelja. Film je premijerno prikazan u Veneciji 1999. te je igrao na puno svjetskih festivala, no u Indiji je bio jedan od pionira novog stila, a autor je ujedno probio led više svojim sljedbenicima nego samom sebi. Kada je prikazan u Indiji 2000, izazvao je burne reakcije i kontroverze.

I za kraj, spomenut ću još jedan tematski značajan film koji je odjeknuo u Indiji *Dečki iz Bombaya* (*Bombay Boys*, 1998) redatelja Kaizada Gustada. U šarmantnoj komediji o trojici NRI (*non-residential Indian*) mladića koji dolaze s različitih strana svijeta u Indiju, sreću se na aerodromu i odlučuju zajednički unajmiti stan i započeti novi život, autor se obraća, na vrlo zreo način, populaciji svoje zemlje i postavlja pitanje kako je moguće da je zemlja toliko kruta kada je riječ o ljudskim slobodama, dok je istodobno ekonomski suvremena i napredna. Ovaj film, kao i drugi *hinglish* filmovi, hrabro otvara granice dopuštenoga, birajući osjetljive teme, donedavno nezamislive u igranome filmu: homoseksualnost, korupcija u društvu, nezaposlenost, zbunjenost mladih ljudi pred pitanjem što i kako dalje u svojoj zemlji. Za razliku od bollywoodskih filmova u kojima je obvezan *happy end*, socijalna, politička i kulturološka ravnoteža se nužno moraju uspostaviti, glavna junakinja (Sita)¹³ mora izvesti svog izabranika na pravi put, majka mora – čak i po cijenu života svog sina – uspostaviti socijalnu pravdu i ravnotežu u društvu (*Majka India – Mother India*, Mehboob Khan, 1957), u filmovima nove generacije nema sretnog kraja. Junaci ostaju zbunjeni, kraj filma je otvoren, svaka opcija je moguća, nema pozitivnog razrješenja, konfuzija ostaje jednako prisutna kao u stvarnosti.

Hinglish filmovi su indijska stvarnost. Nema povratka na vrijeme prije njih. To znači da su i komisije za cenzuru i državne filmske institucije svjesne velikih promjena u društvu i snage mla-

RADA ŠEŠIĆ:
HINGLISH –
NOVA MANTRA
INDIJSKOG
SUVREMENOG
FILMA ILI
IZMEĐU
BHARATA I
INDIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 U tradicionalnom indijskom društvu postoje propisana pravila kojima se nalaže kako se žena treba ponašati. Na primjer lik Site je prevladavajući u indijskom društvu kao i na filmu. Sita je junakinja iz *Ramayane*, poznatog epa, i ona utjelovljuje najviše vrijednosti te upućuje na razliku između dobra i zla. Ona je žena Rame, koji utjelovljuje mnoge vrijednosti, među ostalim poštenje, hrabrost, odanost.

Ramayana i *Mahabharata*, još jedno važno epsko djelo kojemu je junak bog Krišna, snažno su utjecali na popularni indijski film. Sita je ideal žene, supruga koja vidi svog muža kao idola. Indijski popularni film kreira lik žene kao idealne supruge koja obožava svog muža i obraća mu se s krajnjim poštovanjem. (Finch, 2000)

dih, obrazovanih ljudi koji rade, putuju, imaju svoj stav i jasno i glasno od države zahtijevaju ono što smatraju da im pripada u demokratskoj Indiji. Prije svega to je pravo glasa, transparentnost, otvoreno izjašnjavanje, sloboda medija. Festival MIFF (Mumbai International Film Festival), održan 2014. u organizaciji velike državne institucije Films Division, napravio je divovski korak prema pomirenju s autorima oštrih kritičkih pogleda prema vlasti. Naime, MIFF je dodijelio nagradu za životno djelo Anandu Patwardhanu, autoru koji je do tada barem deset puta tužio državu radi zabrane javnog prikazivanja njegovih filmova. Patwardhan je najpoznatiji indijski dokumentarist koji je osvojio 50-ak značajnih nagrada u svijetu i kod kuće, ali mu komisija za cenzuru nije odobrila prikazivanje gotovo nijednog filma u Indiji bez zahtjeva za petnaest, a ponekad i više od dvadeset kraćenja. Patwardhan je dobio sporove nakon višegodišnjih sudskih procesa koji su trajali pet i više godina pa su aktualnosti kojima su se filmovi bavili donekle zastarjele. Sve to govori da je indijska filmska scena dinamična i da povratka na staro nema.

Osim toga golema indijska dijaspora, u Indiji skraćeno nazvana NRI populacija, zarobljena je u procijepu kultura i novi filmski trend im odgovara jer ujedinjuje zapadnjačku dramaturšku strukturu s njima relevantnim temama, glumcima, krajolicima, jezicima te donosi filmove koji govore o novoj Indiji, zemlji koja ih se tiče, u koju se eventualno planiraju vratiti, ondje uložiti novac ili potražiti bračnoga partnera. U svakom slučaju, indijski se gledatelj promijenio, modernizirao, bilo da je kod kuće ili u inozemstvu. Spreman je za novi filmski izričaj, a to je upravo ono što *hinglish* trend uspješno i nudi.

LITERATURA

Biswas, Soutik, 2013, "India top court reinstates gay sex ban", *BBC News*, 11. prosinca, <<http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-india-25329065>>, posjet: 18. veljače 2014.

Butcher, Melissa, 2003, *Transnational Television, Cultural Identity and Change: When STAR Came to India*, New Delhi: Sage

Chatterjee, Upamanyu, 1988, *English, August: An Indian Story*, New Delhi: Penguin India

Chatterji, Shoma A., 2002, *Parama and Other Outsiders: The Cinema of Aparna Sen*, Calcutta: Parumita Publications

Coughlan, Sean, 2006, "It's Hinglish, innit?", *BBC News Magazine*, 8. studenoga, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6122072.stm>, posjet: 23. prosinca 2013.

Crystal, David, 2004, "Subcontinent raises its voice", *The Guardian*, 19. studenoga, <<http://www.theguardian.com/education/2004/nov/19/tefl>>, posjet: 20. prosinca 2013.

Crystal, David, 2005, *The Stories of English*, London: Penguin

Finch, Carolyn, 2000, "Bollywood and Women", *Postcolonial Studies @ Emory*, <<https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/bollywood-and-women/>>, zadnja promjena: svibanj 2012, posjet: 15. veljače 2014.

Gokulsing, K. Moti; Dissanayake, Wimal, 1998, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, London: Trentham Books Ltd.

International Film Festival Rotterdam Catalogue: January 23 - February 3 2008, 2008, Rotterdam: IFFR

Kothari, Rita; Snell, Rupert (ur.), 2011, *Chutnefying English: The Phenomenon of Hinglish*, New Delhi: Penguin India

Nandi, Ashis, 1998, "Introduction: Indian Popular Cinema as a Slum's Eye View of Politics", u: Nandi, Ashis (ur.), *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, Oxford University Press, str. 1-18.

Nehru, Jawaharlal, 1947, "Speech On the Granting of Indian Independence, August 14, 1947", *Internet Modern History Sourcebook*, Fordham University, <<http://sourcebooks.fordham.edu/halsall/mod/1947nehru1.html>>, posjet 14. prosinca 2016.

- Pandey, Geeta**, 2013, "India top court reinstates gay sex ban: Analysis", *BBC News*, 11. prosinca, <<http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-india-25329065>>, posjet: 18. veljače 2014.
- Paranjape, Makarand R.**, 2013, "Vernacularising the Master Tongue: Indian English and its Con-texts", *The official Makarand R. Paranjape Website*, <<http://www.makarand.com/acad/VernacularisingtheMasterTongueIndianEnglishanditsCon-texts.htm>>, posjet: 15. veljače 2014.
- Roy, Anjali Gera**, 2013, "The Politics of Hinglish", u: Wee, Lionel; Goh, Robbie B.H.; Lim, Lisa (ur.), *The Politics of English: South Asia, Southeast Asia and the Asia Pacific*, Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, str. 21-33.
- Sharma, Devyani**, 2011, "Return of the Native: Hindi in British English", u: Kothari, Rita; Snell, Rupert (ur.), 2011, *Chutnefying English: The Phenomenon of Hinglish*, New Delhi: Penguin India, str. 1-21.
- Šešić, Rada**, 1998, "Cinema India", *Skrien*, god. 30, br. 222, str. 20-21.
- Šešić, Rada**, 2002, *Indian Cinema, The Reality Behind The Myth*, skripta za studente, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Film en Televisie Wetenschap
- Thoraval, Yves**, 2000, *The Cinemas of India (1896–2000)*, New Delhi: Macmillan India
- Trivedi, Harish**, 2011, "Foreword", u: Kothari, Rita; Snell, Rupert (ur.), 2011, *Chutnefying English: The Phenomenon of Hinglish*, New Delhi: Penguin India, str. vii-xxvi.
- Unnithan, Chitra**, 2008, "Hinglish: The language of urban India?", *Business Standard*, 9. rujna, <http://www.business-standard.com/article/management/hinglish-the-language-of-urban-india-108090901075_1.html>, posjet: 14. veljače 2014.
- Vaidyanathan, Siddhartha**, 2011, "'Delhi Belly' Continues Bollywood's English Advance", *India Realtime*, 28. lipnja, <<http://blogs.wsj.com/indiarealtime/2011/06/28/delhi-belly-continues-bollywoods-english-advance/>>, posjet: 16. veljače 2014.

UDK: 791.228(540)(091)

Pooja Pottenkulam

UNIVERSITY OF EAST LONDON

Creating national identity: government-sponsored animation in India 1956-1990

SUMMARY: The paper looks at the development of the identity of Indian animation in relation to the growth and identity of the Indian nation. It covers the period marked by socialist context in which two government-funded organizations, the Cartoon Film Unit (CFU) at the Films Division of India (FDI) and the National Institute of Design (NID) produced a total of 266 animated films. In the first decades it is an era characterized by broad international influences in animation and design, works of producer Jehangir Bhowmistry and the rise of Indian animators such as Ishu Patel, R. L. Mistry, Ram Mohan, Binita Desai and Pramod Pati, as well as by making of the first independent Indian animated film *The Banyan Deer* (1957). Then the paper examines more closely two films that illustrate how the filmmakers in the following decades tried to integrate indigenous narrative traditions, sound and visuals to create films to deliver essential messages that were relevant to the growth of the Indian socialist nation: Vijaya Mulay's and Bhimsain Khurana's *Ek Anek Aur Ekta (One, Many and Unity, 1974)* and R. L. Mistry's *National Highway* (1984).

KEYWORDS: India, animation, socialism, nation, government-sponsored filmmaking, Jehangir Bhowmistry, R. L. Mistry, Ishu Patel, *Ek Anek Aur Ekta*, *National Highway*, *The Banyan Deer*, Films Division of India (FDI), National Institute of Design (NID)

1. Introduction

Experimentation in animation on film originated in the early part of the 19th century and was principally concentrated in the western world. While this stimulated parallel investigation in a few eastern countries, namely China and Japan, in India, although there were spurts of animation activity, a substantial body of work with any noticeable distinctiveness had not been known until the 1950s.

After India became independent from the British rule in 1947, the Indian government began to draft the Constitution and on January 26th 1950, India was declared a socialist democratic republic. Inspired by the centralized and integrated national economic programs initiated by Stalin in the USSR, Nehru presented a draft outline of the development plan for India for a period of five years. This first five-year plan was implemented in the new socialist context and between 1951 and 1955 India went through seven more five-year plans. Until the liberalisation of Indian economy in 1991, India remained relatively closed to western and outside markets and Indian industry was largely state-owned.

The most significant observation regarding animation films produced in India during this period was that they were produced within the Indian socialist context by two government-funded organizations, the Cartoon Film Unit (CFU) at the Films Division of India (FDI) and the National Institute of Design (NID). These two organizations produced a total of 266 animation films¹ between 1956 and 1990.

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LIJETOPIŠ

¹ *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished).

2. The Films Division, the CFU and NID

The main purpose of the FDI was to publicize the five-year plans and build pride in Indian citizens towards the country's nation building itinerary. Under the mandatory provision of the Cinematographic Act of 1952 in the Constitution, for compulsory exhibition of approved films, the FDI would release 52 films (a film a week) in all theatres numbering about 13 000 throughout the country. Apart from topics directly related to the five-year plans, documentary, short and animation films on a vast array of topics covering art, culture, industry, science, environment, education, health and family welfare, agriculture, biographies, history and sports were to be produced.² With the second largest population in the world, created from around 500 princely states, less than 19 percent literacy rate, over 1500 languages, and just as many cultures – effective communication would be crucial to India's success as a democracy. Unlike other countries where political parties could use just their names, here each party needed distinct visual representation (Guha, 2007). Dissemination of messages regarding communal harmony to the diverse population was imperative to the new republic's growth and development, and indeed existence even. Film was a perfect medium; it could transcend language barriers. And animation was seen as an even better medium; it had the potential to communicate using just forms and symbols. It was to this end that the FDI and the CFU were created in the wake of independence.

In 1942, the British film organization, the IFI (Information Films of India) produced a short information cartoon about microbes titled *The War That Never Ends*. Although produced by the IFI, *The War That Never Ends* is considered the Films Division's first animation film (Osborne, 2010; Khandpur, 2008). When the IFI was re-christened the Films Division in 1948, Mohan Bhavnani, creator of one of the earlier Indian animation films *Lafanga Langur* (*Vagrant Monkey*, 1935), took over as its first chief producer. In 1954, a French/Parsi documentary filmmaker called Jehangir Bhowmgar, who had worked with UNESCO, joined the Films Division as deputy chief producer at the government's request. During the three years that Bhowmgar was with the FDI, he made a film titled *Radha and Krishna* (1957). This film uses 18th century Pahari paintings and classical Hindustani music to relate the story of the Hindu gods Radha and Krishna. Although not animated, it set the trend for a large portion of the films created later on, which would use Indian art and craft traditions for visual treatment. Under Bhowmgar's leadership, and with funding from the Indo-American Technical Co-operation Mission, the CFU was established to focus solely on the production of animation. Clair Weeks (Worth, 2013), an animator from Disney was invited to train animators for the unit. Calls for trainees were announced in national newspapers. Bhimsain Khurana who had studied painting at Lucknow moved to Bombay. Ram Mohan, who had initially relocated to Bombay from Mangalore to pursue a master's degree in science, applied for the position too. Candidates were made to undergo drawing and animation tests before they were selected.³

During the training programme, the group created animated segments for documentary features. In 1957, under Clair Weeks, the unit embarked on its first independent animation film. This film, *The Banyan Deer* was based on a Buddhist Jataka Tale.⁴ The pictorial inspiration was

² "Citizen's Charter", *Films Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India*, <<http://filmsdivision.org/citizens-charter.html>>, visited: 11th of February 2014.

³ Personally conducted, unpublished interview with animation filmmaker Ram Mohan (14th of September 2013).

⁴ The Jataka Tales are a body of Buddhist literature concerning the previous births of Gautama Buddha.



The Banyan Deer (1957)

originally to be the Ajanta cave frescos.⁵ However, the inflexible Disney approach to character design and animation did not easily allow for an appropriate adaptation of the Ajanta cave imagery. This resulted in a film where the protagonist resembled the Disney character Bambi, and did not seem indigenous at all in style or treatment. The film failed to contribute towards the larger Indian mission of identity creation.

Around the same time, between 1954 and 1958, James Beveridge, who had set up the National Film Board of Canada (NFBC), along with John Grierson, joined the Burma Shell Film Unit to make a series of documentaries on India. James Beveridge (Beveridge, 2006) was invited to conduct workshops at the FDI. Through him, the animators gained exposure to films from the NFBC. Norman McLaren's experimental films opened up a world of possibilities. In 1957, Bhowmagary's contract at the FDI came to an end and he returned to UNESCO. Without a similarly inspiring leader at the helm to ward off government officials, who frequently believed themselves to be creative personnel, the Documentary section began to stagnate. Subjects were documented in a safe and somewhat lifeless manner and the brief of creating national pride, which Bhowmagary had attempted to do through the use of personal expression, now was reduced to a series of formulaic films.⁶

At the CFU, however, the filmmakers had just begun to make their first films and were still excited with the potential that the new medium had to offer. In addition, animation films being shorter in duration, were not considered as important as documentaries, and with an implicit license to be more whimsical, the Unit was not under as much scrutiny from the Government and had less interference as compared to the documentary filmmakers.⁷ Briefs from the govern-

5 The Ajanta Caves in the state of Maharashtra in India are Buddhist cave monuments that date from the 2nd century BC. They contain early example of Buddhist religious art.

6 Personally conducted, unpublished interview with animation filmmaker Ram Mohan (14th of September 2013).

7 Ibid.

ment came in one-sentence statements such as “Food exposed to flies can get infected and spread diseases” or “Disused ponds in villages can be converted into fisheries with a little help from the Block Development Officer” (Kotasthane, 2005), and there was hardly any outside interference in scripting, designing or directing the film within the CFU. There were now two main types of subjects tackled through the animated short: one; to provide information to the country about items specified under the five-year plan, and two; films that documented and defined different aspects of Indian culture.

In 1965, Bhowmagary rejoined the FDI, which resulted in a renewed vigor at the organization. 1969 saw the return of Pramod Pati, another key filmmaker who contributed to experimentation with form in animation. Although a documentary filmmaker, he had spent four years in Czechoslovakia training under the Czech puppet animator Jiří Trnka.⁸ He began to use pixilation and stop-frame animation in his short documentary films. The films that followed were stylistically inspired by European animation. The European styles were experimental in form, having emerged through collective political and post-war avant-garde art movements such as constructivism, surrealism and minimalism. These animation styles and techniques allowed for Indian craft traditions to be interpreted and animated in a more organic way. Bhowmagary and Pramod Pati revived mainly documentary filmmaking and provided the leadership, which Ram Mohan and other animators at the time needed in order to make films that were interesting. Bhowmagary left again for UNESCO in 1969. However, it wasn't without instilling a passion for experimentation and innovation (Padgaonkari, 2004).

There is a discernible pattern in the subjects being explored during each decade, reflecting the political priorities of the period. Films in the 1960s were mainly concerned with the idea of national identity and integrity. 59 films were produced in total, the majority on the subject of Indian history and culture. In addition there were films on basic hygiene and cleanliness, and how to deal with food shortage.⁹ In the 1970s, the films continued on the theme of building the identity of India. A new subject – family planning – was introduced. 70 films were produced.¹⁰ In the 1980s themes on the environment were the main focus. There were also some on the subject of saving money and using co-operative banks. Also, reflecting the state of emergency and the period of rule under Indira Gandhi, family planning films continued into the 1980s, and were among the 66 films produced in this decade.¹¹ Production continued into the 1990s. Even though globalization and cable television lead to a decline in viewership, there were a total of 36 films produced, a large proportion of which were centered on the theme of oil conservation, while one was about the Mandal Commission.¹²

POOJA

POTTENKULAM:

CREATING

NATIONAL

IDENTITY:

GOVERNMENT-

SPONSORED

ANIMATION IN

INDIA 1956-

1990

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

8 “Pramod Pati: A Tribute”, 2004, *Directorate of Film Festivals*, <http://dff.nic.in/Pramod_pati.asp>, visited: 11th of February 2014.

9 “Films in the 1960s”, *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished).

10 “Films in the 1970s”, *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished).

11 “Films in the 1980s”, *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished).

12 “Films in the 1990s”, *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished). The Mandal Commission was implemented in 1989 by the Indian Government, as an attempt to redress caste discrimination. It recommended 27% reservation quota for Other Backward Class (OBC) including Scheduled Castes and Scheduled Tribes, resulting in total 49.5% quota in government jobs and public universities.

3. National Institute of Design

Work at the CFU was already in full swing when NID was set up. Following a period of rapid industrialization in the second five-year plan, American industrial designers, Ray and Charles Eames, were invited by Jawaharlal Nehru to help plan and set up a new design school. The two designers spent three months travelling around India to understand India's need for design. Assimilating from all of the world's best design school curricula, the Bauhaus, Ulm, Basel, a mandate was created and the government set up a new Design Institute. The Institute was to train students to be designers whose products would address the needs of the Indian population. Indian art school graduates would be the best candidates. Designers from all over the world were invited to train faculty for the institute. Faculty members were also sent to Basel and Ulm for further training in various specialisms in design (Binita, 2007).

In the 1960s and 1970s NID did not yet have a department dedicated to the study of animation. However, there were graphic designers who worked with the moving image, who visited NID to train faculty and students. Saul Bass was one of them. Leo Lionni and Giulio Gianini also visited NID in 1970 and were assisted by Ishu Patel, Mahendra C Patel, Vikas Satwalekar and I. S. Mathur to make the illustrated book *Swimmy* into a film. In 1972, Ishu Patel received a Rockefeller Foundation scholarship to study animation at the NFBC, where he went to make several experimental films.¹³ In 1980, I. S. Mathur, who was head of the film department, spearheaded the creation of an animation department. NID invited Clair Weeks and a team of seven trainees was selected to study the skill of animation under him. Two of them, Nina Sabnani and Binita Desai, who had come in from the Maharaja Sayajirao University of Baroda, continued on at NID to become faculty trainees along with Raman Lal Mistry. Under a UNDP training programme in 1983, Roger Noake, from the West Surrey College of Art and Design in Farnham in the UK was invited for a six-month workshop. He introduced the trainees to animation from Europe. During this workshop R. L. Mistry made a film titled *National Highway* which won him a National Award in 1984.¹⁴

On completing their training, the three faculty trainees, Nina Sabnani, Binita Desai and R. L. Mistry, planned the curriculum for the department and the first batch of three students joined in 1983. With the faculty student ratio being 1:2, the education system at NID was designed to re-create the Bauhaus school that had been destroyed through the World Wars. Since its inception, a culture of experimentation and inventiveness in design was encouraged, which nurtured a relationship between faculty and students where their positions could easily be interchangeable (Moorthy, 2005). In 1988, Joan Ashworth, from the Royal College of Art (RCA), and Cathy Greenhalgh came in from the UK to train students and faculty in stop-frame model animation. They introduced films from the RCA, Channel 4 and the National Film and Television School (NFTS) at NID. By 1989 the animation department was a fully established department and internationally recognized as a centre for animation. It began to enjoy the luxury of input from world-renowned animators and designers. Géza M. Tóth from Hungary, Derek Lamb from the NFBC, Bob Godfrey from the UK, Raoul Servais from Belgium were a few of the animation filmmakers who were to influence and teach at the Institute (Binita, 2007).

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 Personally conducted, unpublished interview with prof. I. S. Mathur (4th of August 2013).

14 Personally conducted, unpublished interview with animation filmmaker R. L. Mistry (4th of August 2013).

Perhaps an advantage that NID had compared to FDI was that it was multi-disciplinary, allowing students and faculty from one department to work with specialists from another. So, a graphic designer could experiment with animation or use textiles in their work if they wanted to, and animators could explore ways in which wood or cloth might be animated. In addition, visiting faculty from all of these different fields too provided a great deal of exposure for the faculty and students. However, despite the level of experimentation and freedom allowed with the form of the medium, it did not extend completely to the narrative itself. Narratives were still restricted in the way in which a subject was presented. Briefs given to the students were not as specific as those at the FDI, but as animation was being taught as a field of design, as opposed to art or filmmaking, it was understood that the priority was society and nation building and not the experimental filmmaking.

The socialist political context of India provided a very clear framework for the filmmakers to produce films within. The two films described below illustrate how the filmmakers tried to integrate indigenous narrative traditions, sound and visuals to create films to deliver essential messages that were relevant to the growth of the Indian socialist nation, to the vast and varied Indian audience.

4. *Ek Anek Aur Ekta*

In Vijaya Mulay's and Bhimsain Khurana's film *Ek Anek Aur Ekta* (*One, Many and Unity*, 1974) the subject of national integrity was given to the filmmakers as part of the brief from the FDI. The film has one narrative set within another. In the main narrative, a girl explains the concept of unity to a little boy, who is trying to pluck a mango from a branch that is too high for him to reach. She tells him a fable about a flock of birds caught in a net. They escape by flying off together, lifting the net along with them. They then recruit a group of mice to chew the net and free them. The boy gathers a group of boys to form a human pyramid under the tree and they are able to pluck mangoes, which they all eat.

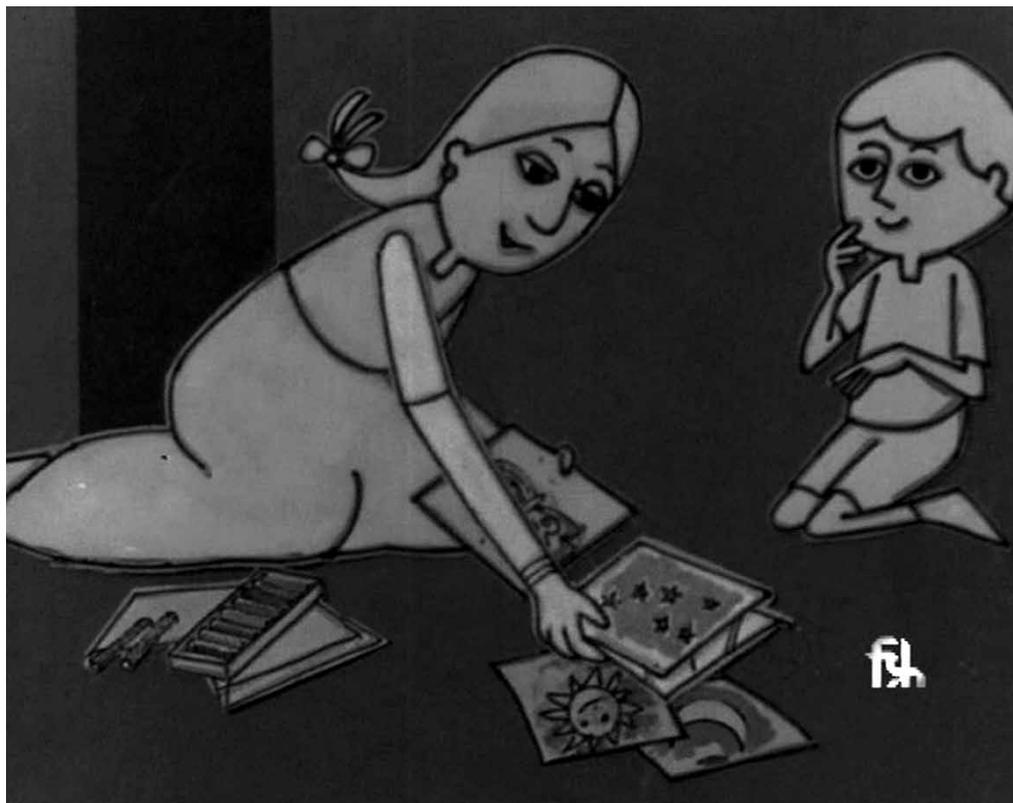
Most of the oral storytelling traditions of India use the aid of visual props and music. The stories are very often didactic and this story too is conveyed using this tradition; told mainly through a song, punctuated with narration provided by the girl character. The film uses a lot of repetition, again characteristic of Indian oral storytelling traditions (Bajpai, 2014). The message of Unity is repeated several times over the seven minutes of the film. The film employs a patriotic song *Hind Desh Ke Niwasi* (*People of the Indian Nation*), composed by Pandit Vinaychandra Maudgalya, a Hindustani classical musician. While the song is loosely based on classical Hindustani music tradition, it has been modified in its tone and delivery that makes it easy to access for a wide section of the population.¹⁵ In addition, the song is delivered by a five year old girl, Sadhna (Sadhana) Sargam, further widening the film's audience (Mishra, 2012). The pace of the animation is dictated by the song.

The animation is a departure from the hyper-realistic Disney animation and a move towards a more experimental style of animation. There are several visual styles that are used in this film. The trees in the background are made of geometric shapes – ellipses and rectangles, which seem to be inspired by European minimalist aesthetic. Some parts of the film, such as the but-

POOJA
POTTENKULAM:
CREATING
NATIONAL
IDENTITY:
GOVERNMENT-
SPONSORED
ANIMATION IN
INDIA 1956-
1990

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁵ The song from the film is widely known by the lyrics as *Ek Chidiya Anek Chidiya*. (ed. remark)



Ek Anek
Aur Ekta
(One, Many
and Unity,
Vijaya Mulay;
Bhimsain
Khurana, 1974)

terflies and the stones, are paper cut out animation. The butterflies are set against a background that is suggestive of a Kalamkari textile print (Pradesh, 2010). This film draws attention to the filmmaker's choices in the visual balance between indigenous folk art and European influences. Although originally intended as an educational film for children between the ages of 6-9 years (Raina, 2012), this film is the most viewed Indian animation film and the first film that most Indians associate with Indian animation.

5. National Highway

R. L. Mistry's *National Highway*, produced in 1984 by NID, deals with the subject of the dangers of drunk driving. It is also a didactic story that follows a truck driver driving his truck at night. He stops at a roadside shop to get a drink, after which his driving causes accidents. The film can be divided into two parts visually. The first part uses three colours. Each colour signifies an important element of the film: black for the night, yellow for light and reflected surfaces, including the painted road divider, the trees, headlights of traffic and the face and upper torso of the truck driver, and red for the alcohol that the truck driver drinks and for his eyes when he is drunk. The second part has more colours and is brighter. The first part has forms and counter-forms and does not use lines. The visuals are minimal and suggestive of action. The second part becomes more detailed with line drawings.

The animation in the first part involves only movement of shapes, such as rectangles that make the road divider and the more organic forms that are used for trees. The second part uses the animation technique of metamorphosis – a kaleidoscopic morphing dance sequence of skeletons,



National Highway (R. L. Mistry, 1984)

vehicles morphing to human figures – to reflect the difference in the way the road is viewed by the truck driver when inebriated, and to show the accidents caused by drunk driving. The film begins with the sound of a truck being started. The order of events in the first part of the film is rendered mainly through the sound effects. Having established the scenario with the sound effects, a music soundtrack begins to take over. The sound effect of the lorry horn is juxtaposed with an electronic music soundtrack composed for the film. The visuals are animated to the sound and the message of drunk driving is delivered in a relatively gentle manner. In this film the narrative and the visual style are almost one. In the first part of the film, the pace is dictated by a linear set of events; a man drives a truck, he stops the truck, gets out and has a drink. In the second part, the visuals and sound dictate the film and it becomes more abstract and impressionistic. In *National Highway*, the visual treatment, sound and pace work together to create an experimental animation piece, however the straightforward message that appears at the end of the film “Drive Cautiously” reminds the viewer of the constraints posed in the brief. This direct message may communicate more effectively and quickly than the film itself in a developmental context even if the filmmaker may have preferred to use a more abstract form of narration, more natural to him, and evident in his use of visual, sound and pace.

6. Conclusions: Government-Sponsored Animation

When examining government-sponsored filmmaking, the message imparted reflects the political standpoint of the country. Russian propaganda animation produced in the USSR in the 1960s for instance took a very aggressive stance against capitalism. Messages in the films were

POOJA
POTTENKULAM:
CREATING
NATIONAL
IDENTITY:
GOVERNMENT-
SPONSORED
ANIMATION IN
INDIA 1956-
1990

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

delivered in a didactic and forceful manner, with excessively patriotic music and visuals showing a polarized and romanticized view of a utopian society. On the other hand, films produced at the NFBC afforded more space for self-expression to their filmmakers. The filmmakers were allowed to experiment and use their own experiences to illustrate themes that were of concern to them. In the film *Bob's Birthday* (Alison Snowden, David Fine, 1993), Bob ponders mid-life crisis. Derek Lamb's and Janet Perlman's *Why Me?* (1978) is a short film that employs dark humor to deal with the subject of death.

In addition, the NFBC invited filmmakers from all over the world to join them: Norman McLaren from the UK, Co Hoedeman from Belgium, and Ishu Patel¹⁶ from India to name a few. The NFBC had a very different agenda and outlook to both the Indian and Soviet governments. Their mandate stated that the NFBC would "explore the creative potential of the audio-visual media; and achieve recognition by Canadians and others for excellence, relevance and innovation."¹⁷ The focus was the quality of the films rather than political messages that needed to be conveyed. It also reflected the luxury that the country enjoyed being part of the First World after initial requirements of food, shelter and basic education had been met. Self-expression is a luxury that perhaps only the governments of developed countries could support. Not only in the subjects selected, but also in the way in which they were conveyed.

The kind of films produced at NID and CFU reflect the kind of socialism followed in India; a soft kind (Desai, Bhagwati, 1975). Through the type of films made, a view is given of the larger cultural context of Indian politics and Indian society before the liberalisation of Indian market. The filmmakers may not have had as much freedom to express ideas through their own personal stories, however, much like the Kanun¹⁸ in Iran, the language used in the films, the kind of visuals, the pace of editing, the sound effects and music, all indirectly speak about Indian society being formed and an identity being created.

16 For watching Ishu Patel's animation please visit: <http://ishupatel.com/biography.html>

17 "Mission and Highlights", *National Film Board of Canada*, <<http://onf-nfb.gc.ca/en/about-the-nfb/organization/mandate/>>, visited: 11th of February 2014.

18 The Kanoon (The Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults –

IIDCYA) is an Iranian governmental institution that organized a wide range of cultural and artistic activities for children and young adults. As the centre of cultural production in the late 1960s and early 1970s, it also provided a platform for Iran's most regarded artists and filmmakers.

BIBLIOGRAPHY

Bajpai, Lopamudra Maitra, 2014, "Complimentary disciplines and their significance in India – Oral traditions, folklore and archaeology", *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, vol. 2, issue 1, pp. 125-143.

Beveridge, Nina, 2006, "James Beveridge Filmography and Credits", <<http://www.beevision.com/JAB/cv.shtml>>, visited: 11th of February 2014.

"Citizen's Charter", *Films Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India*, <<http://filmsdivision.org/citizens-charter.html>>, visited: 11th of February 2014.

Desai, Binita, 2007, "20 years of NID: Presentation by Binita Desai at the Chitrakatha 2007 Festival", *All About Animation*, <<http://allaboutanimation.com/web/events/20-years-of-nid-presentation-by-binita-desai-at-the-chitrakatha-2007-festival/>>, visited: 11th of February 2014.

Desai, Padma; Bhagwati, Jagdish, 1975, "Socialism and Indian Economic Policy", *World Development*, vol. 3, no. 4, pp. 213-221.

"Films in the 1960s", *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished)

"Films in the 1970s", *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished)

"Films in the 1980s", *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished)

"Films in the 1990s", *Films Division Library Catalogue*, 2013, Mumbai (unpublished).

Guha, Ramachandra, 2007, *India After Gandhi, The History of the World's Largest Democracy*, London: Macmillan

Khandpur, K. L., 2008, "Creating a Scientific Temperament", *Documentary Today*, vol. 1, issue 4, pp. 25-30.

Kitson, Clare, 2001, *British Animation: The Channel Four Factor*, London: Parliament Hill Publishing

Kotasthane, Mohini, 2005, "Ram Mohan: Interview, Series on Design Masters in India", *Design in India*,

<<http://www.designinindia.net/design-thoughts/masters/ram-mohan/interview-ramayana-meers-sara.html>>, visited: 11th of February 2014.

Mishra, Abhimanyu, 2012, "I Won't Mind Singing an Item Number: Sadhna Sargam", *The Times of India*, <<http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/music/news/i-wont-mind-singing-an-item-number-Sadhna-Sargam/articleshow/12880922.cms>>, visited: 11th of February 2014.

Moorthy, Prakash, 2005, *Animating an Indian Story, Ramanlal Mistry*, Ahmedabad: National Institute of Design

Osborne, Richard, 2010, "Information Films of India", *Colonial Film: Moving Images of British Empire*, <<http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/information-films-of-india>>, visited: 11th of February 2014.

Padgaonkari, Dileep, 2004, "Jean's Magic Spell", *The Times of India*, <<http://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/all-that-matters/Jeans-magic-spell/articleshow/653690.cms>>, visited: 11th of February 2014.

Pradesh, Andhra, 2010, "Kalamkari Back in Demand", 2010, *The Hindu*, 25th of October, <<http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-andhrapradesh/Kalamkari-back-in-demand/article15791753.ece>>, visited: 11th of February 2014.

"Pramod Pati: A Tribute", 2004, *Directorate of Film Festivals*, <http://dff.nic.in/Pramod_pati.asp>, visited: 11th of February 2014.

Raina, Pamposh, 2012, "The Cartoon That Taught Indians The Meaning of 'Many'", *New York Times*, 18th of May, <http://india.blogs.nytimes.com/2012/05/18/the-cartoon-that-taught-indians-the-meaning-of-many/?_r=0>, visited: 11th of February 2014.

Worth, Stephen, 2013, "Animation History: Clair Weeks – Pioneer of Indian Animation", *Animation Resources*, <<http://animationresources.org/history-clair-weeks-pioneer-of-indian-animation-2/>>, visited: 11th of February 2014.

POOJA

POTTENKULAM:

CREATING

NATIONAL

IDENTITY:

GOVERNMENT-

SPONSORED

ANIMATION IN

INDIA 1956-

1990

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.633-051RAY, S.

Rwita Dutta

WEST BENGAL STATE UNIVERSITY

Satyajit Ray and his city

SUMMARY: The text discusses how the film captured the new experience of metropolis in Bengali realistic cinema. It situates Calcutta city within a set of practices and discourses which in turn have influenced the way Satyajit Ray (great Indian artist inspired by Italian neorealism) and his city films have represented the urban experience. In films such as *Mahanagar* and the whole of The Calcutta trilogy (*Pratidwandi*, *Seemabaddha* and *Jana Aranya*), the problems of the emerging city, the capitalist society and its ramifications are dealt with typical subtle Ray's style. In order to facilitate the understanding of these films, Rwita Dutta's text also explains the events leading to the making of The Calcutta trilogy and the events depicted therein.

KEYWORDS: modernity, city, Satyajit Ray, India, Calcutta, Bengali cinema, *Mahanagar*, Calcutta trilogy, post-colonial era

1. Introduction

The city and cinema are both products of modernity. The relationship between cinema and the city are sites where the questions of radicalism and its critique are situated. The connection between everyday life, lived experience and cinema can be enigmatic. City as a concept remained absent in the precolonial era in India. Post-Independence cinema had looked at the rural side initially, but the urban landscape with its subjectivities started dominating our lives. Cinema's relationship with the city is both complex and historical. Cinema captured an entirely new experience of the metropolis. Bengali realistic cinema is a site where violence, madness, disorder and freedom of its citizens are contested. The shift from the village to the shocking experience of the city became a kind of spectacle of consumption through cinema.

It is the crisis of nationalism which created a concerted relationship between cities and the cinema. The city as a typical space of modernism perceived urban crisis as a disease. Cinema engages itself to investigate the malice, the trauma of the city and thereby, becomes an archive of it. This article attempts to situate Calcutta city within a set of practices and discourses which in turn have influenced the way Satyajit Ray and his city films have represented and encapsulated the urban experience.

2. Trajectory of Calcutta in *Mahanagar*

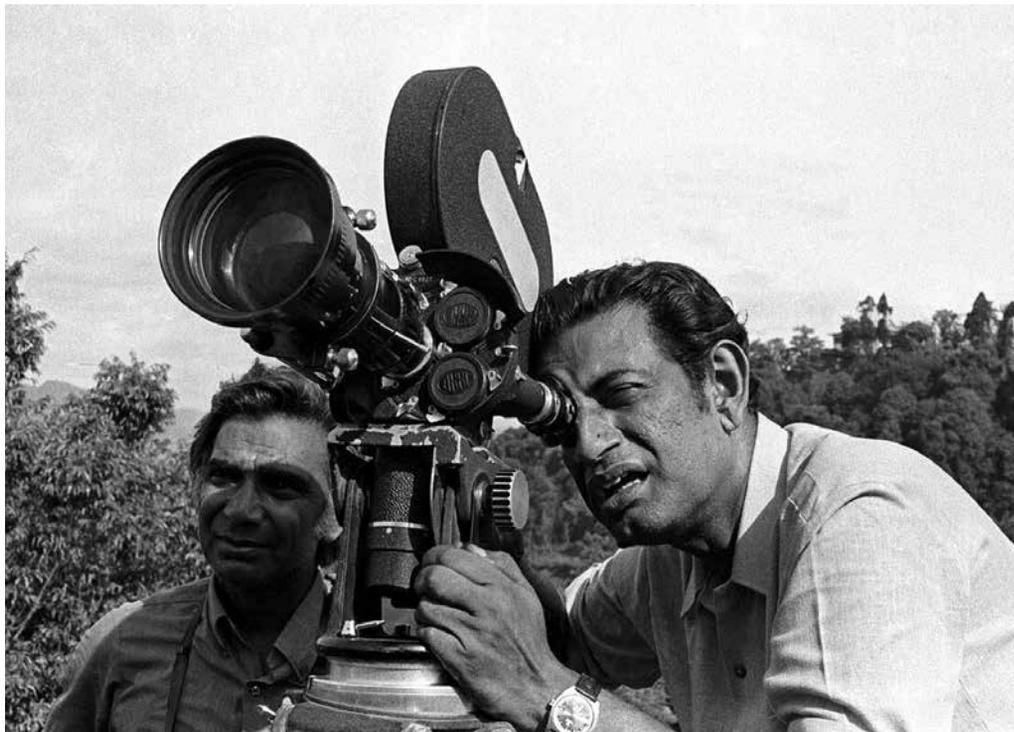
Satyajit Ray, inspired by Italian neorealism, lifted out Bengali cinema from its usual melodrama and mythologies and placed it in the heart of stark reality as lived by the majority of the people. In all of his films, he and his characters felt comfortable in the humdrums of urbanity. Apu of *Pather Panchali* (1955) had to travel to Calcutta to realize his dreams. Ray's films are mostly based on India's tryst with modernity. Before *Mahanagar* (*The Big City*, 1963), Calcutta never really featured in Ray's films, he was then so preoccupied with the past, Rabindranath Tagore and Bengal Renaissance.¹

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LIJETOPIS

¹ During the colonial period, a section of elite Brahmos and Hindus initiated a social reform

movement to uplift the masses both culturally and intellectually. Among them were the iconic



Satyajit Ray

“The Calcutta of the burning trams, the communal riots, refugees, unemployment, rising prices and food shortage does not exist in Ray’s films.” (Dasgupta, 2001: 72) Although he lived in the city, there was no correspondence between him and the poetry of anguish which has dominated Bengal very much. It is in *Mahanagar* that, for the first time, Ray tries to make a statement about the city and its trajectory. The film starts following the antenna of a tram, so very symbolic of a postcolonial city, engrossed with too many teething problems. This film was Ray’s first statement on the city and its woman and her awakening to the possibility of determining the course of her own life. Aarti Mazumder (brilliantly played by Madhabi Mukherjee), the protagonist, had her glimpse of a world where she is somebody in her own right. *Mahanagar* focused on a lower middle class family in Calcutta. The city was then troubled by the sudden leap from colonialism to Independence and trying to fight the major debacle called partition which witnessed the sudden influx of refugees and inflation of population and migration. Aarti and her in-laws also come from the former East Bengal as well as her boss Himanshu Mukherjee. Due to sheer economic need, she had to take up a job in spite of her father-in-law’s resentment.

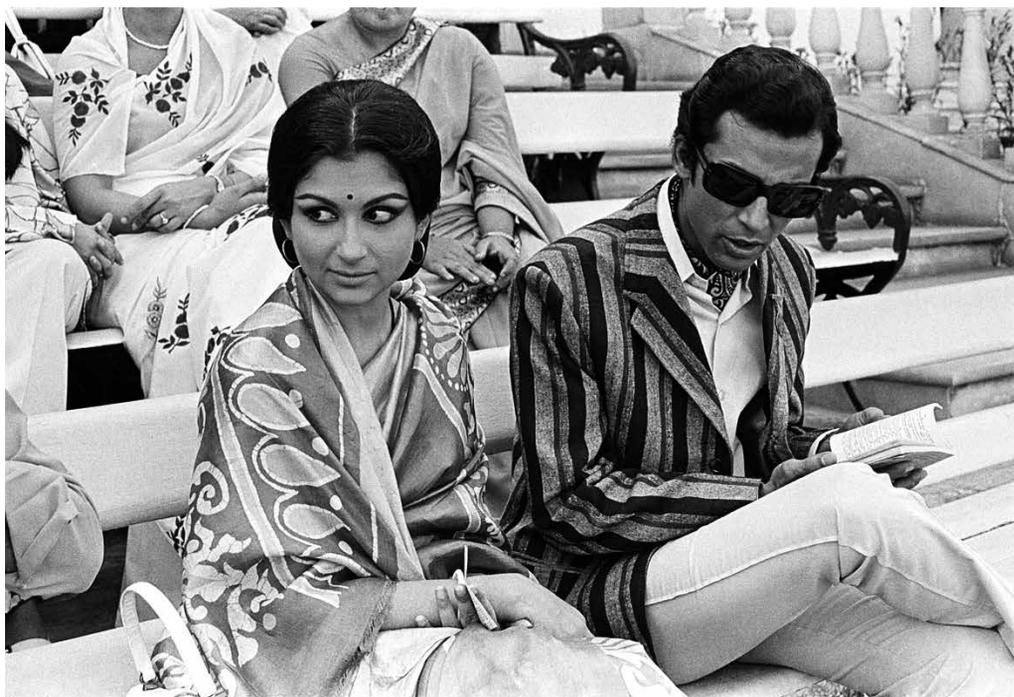
Bengali middle class was not prepared to use the female folks as an economic force in the external world at that hour; women were still looked upon as a primary source of domestic equilibrium performing their role as mothers/wives. Modernity did bring in some useful changes, such as realizing woman’s own worth at least in the external world in the face of the impending economic crisis. The opening shot focuses on the daily drudgery of urban folk, one of the charac-

RWITA DUTTA:
SATYAJIT RAY
AND HIS CITY

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Raja Ram Mohan Roy, Ishwar Chandra Vidyasagar, Rabindranath Tagore and many others. They tried to usher the concept of modernity among the masses still tied in the orthodox medieval India. Mostly, they

were western educated and tried to follow French enlightenment but generously combined their ideas with eastern philosophy borrowing heavily the spirit of *Upanishads* (the key texts of Hinduism).



Seemabaddha
(Company
Limited, 1971)

teristics of the big city still striving for a status quo. Aarti's financial independence provided her a new sense of freedom and enabled her to take independent decisions on her own. Her husband felt insecure, sometimes even suspected her whereabouts. She befriends her colleagues; one of them even turns out to be a friend. The colleague belonged to the Anglo-Indian community, the remnants of an erstwhile British colony still lingering in the city. Edith coaxes Aarti to encounter her own dormant sexual prowess by presenting a lipstick, so very symbolic of the sudden awakening of her inner sexual self.

The Mazumder family represented the numerous lower middle class families migrated from the villages and trying to cope with the challenges posed by the big bad metropolis. The city and the modernity at first attacked the feudal tendencies of any Indian family. The house where the Mazumders reside, like any other household, gave utmost importance to familial values rather than sheer individualism. The perennial role performance offered by the patriarchal structure to the womenfolk was challenged by the economic crisis posed by a city. Aarti's occasional bribery to her son to compensate her long absence shows the imminent consumer culture integral to any city especially in the wake of globalization. *Mahanagar* in a way, thus, is a forerunner of city's future. Aarti and millions of women like her were still trying to strike a balance between home and workplace; the film only tried to foretell the perpetual state of ennui.

Aarti's sudden resignation from the job reconfirmed her sense of self determination. The accidental tryst with the city thus proved to be a boon for Aarti who otherwise would have spent a non occasional life throughout. The city was always there, looming large over the characters, but more subtly than the aggressive Calcutta triptych (Hood, 2008: 149). It was there amor- phously with an all embracing generality that denies particularity to individuals, challenges the worth of tradition and gives root to an impersonal economy that distributes and withholds wealth seemingly willy-nilly. Like an awesome God, it is indeterminable and unknowable. In the



Jana Aranya
(The
Middleman,
1976)

Calcutta trilogy (*Pratidwandi – The Adversary*, 1970; *Seemabaddha – Company Limited*, 1971; *Jana Aranya – The Middleman*, 1976) the city acts like a human character, in *Mahanagar* it remains an abstraction. Here the city seems to send a premonition to its citizens for the forthcoming time of turbulence.

3. Events preceding the Calcutta trilogy

The second partition of Bengal in 1947 left behind a legacy of violence which continued for a long time. After that there was the reality of the continuous flow of economic migrants/refugees/infiltrators/illegal immigrants who have crossed over the border and panned out across the subcontinent looking for work and a new home, setting in metropolitan centers, keeping the question of partition alive even today. The refugee stands in between those with work and those without work. Lacking the home, the refugees occupy the middle space between the crisis of urban life and the simultaneous yearning for stability. They remain marginal men with a strong psyche of marginality. It is important to note that the state of West Bengal had taken more refugees than any other states in India. A feature common to these refugees is the use of the idea of homelessness as a master trope that lends credibility to the urban hero's imaginative performance (Mazumder, 2007). The Indian city, says Ashis Nandy

has re-emerged as the location of homelessness forever trying to reconcile non communitarian responsibilities freely borne. Apparently the city of the mind does not fear homelessness, it even celebrates homelessness. Homelessness evokes a certain morality and power. It has the ability to capture contemporary imagination by situating the city as a site of ruin, from which a range of discourse can emerge.

(Nandy, 1998: 25)

RWITA DUTTA:
SATYAJIT RAY
AND HIS CITY

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Nationwide decline of the congress in the mid 1960's saw a simultaneous rise of the left in West Bengal. The ensuing decades witnessed the unfolding of a series of political skirmishes. The sharp increase in political violence that accompanied governmental instability (1967-1971), typified by the rebellion in Naxalbari,² continued for a long period of time. Certain sections of the city emerged as a crucial site for political and cultural subversion. During this period the lanes of Calcutta charted the history of political struggle. Somewhat surprisingly, while there are numerous studies on 19th century Calcutta, enquiries on the political history from the partition years to the political upheavals of the late 1960's and early 1970's in Bengali cinema are conspicuous by its absence but gradually with the great masters (Satyajit Ray, Ritwik Ghatak and Mrinal Sen), especially through city trilogy, Bengali cinema as a whole moved beyond the existing patterns and threw up new ideological aspects and prototypes.

At this crucial hour, Ray made the Calcutta trilogy, three consecutive films, which can be taken as his comment on the city. They all depict the lives of young educated men and women and how the life of the city determined their psyche. By the mid 1960's, the city had changed substantially from the one Ray grew up in. He tried to analyze the situation in his own subtle ways. Politically he was inclined towards leftism but never joined a party. "Manik³ is far too much of an individualist to be a communist" (Robinson, 2004: 203) says his cousin Nini. The ferocious changes taking place in the city kind of compelled Ray to consider the projects of the city. Sunil Gangopadhyay's novel *Pratidwandi* was the opportunity he was waiting for. He remembered Calcutta as a nightmare city and according to the letters written to Seton, he even considered leaving it (Seton, 2003).

"For me Calcutta is the place to work, the place to live, so you take what comes – you accept the fact of change." (ibid.: 204) What triggered Ray to consider Calcutta the city he resides in to be the recurrent theme of his famous triptych is a series of events taking place in the 1970's. In 1969, United Front⁴ came to power. Ray welcomed this change hoping this regime to be better than the erstwhile congress rule. But he was proved to be wrong very soon. In July, he wrote to his biographer Marie Seton: "The political situation is getting so rough here that I am beginning to worry about any Calcutta project." (ibid.) He was touted as a self betraying bourgeoisie who had no qualms to comment on the happenings in his city. At that time Ray had been looked up to as the one single hope of Indian cinema. Yet, murmurs of disapproval began to be heard. Why didn't he show a greater concern with the world around him? Then after two years the political situation

2 In 1967 Charu Mazumdar, Kanu Sanyal and Jangal Santhal started a violent rebellion including the peasants and the working class. Disgusted with the compromising attitude of the left politics in West Bengal, the ultra-left part of the party split up and protested against the leftist who accepted election politics. Following chairman Mao Tse-Tung's dictum, the Naxalites started assassinating their class enemies, i.e. the big and petty bourgeois and tried to bring in a classless society.

3 Manik was Satyajit Ray's nick name for family and friends.

4 United Front was a political coalition in West Bengal, India, which was formed shortly after 1967 West Bengal Legislative Assembly election. It was conceived through the joining together of various parties like Bangla Congress, Communist Party of India (Marxist), All India Forward Block, Revolutionary Socialist Party, Socialist Unity Centre of India, Samyukta Socialist Party, Workers Party of India, Akhil Bharatiya Gorkha League, Praja Socialist Party and Lok Sevak Sangh.

became so compelling that he felt that the time is ripe enough to take the city as the subject of his film. He read the novel *Pratidwandi* in October 1969 and went to make the film in February. By May, with the film cam in hand, he wrote to Seton:

(...) the present explosive atmosphere here – anarchy and revolution and violent anti American feeling, I am pretty tense about the possible reaction of my new film – certainly the true contemporary film made here – and basically though not blatantly – pro revolution – because I feel nothing else can set the country up to its feet.

(ibid.: 204)

4. The Calcutta trilogy

In his city trilogy Ray focused on the characters and spaces where ethical imperatives and moral stability appear to have collapsed. Violence and the crisis of the soul are perhaps the most obvious ramifications of the disturbance. The topography of urban decay has penetrated into the psyche of the great masters like Ray who had been choosy enough to pick up stories which represent the stark reality and thereby also produced a conscious subversion of popular cinematic form of Bengal.

Pratidwandi was the first film of the trilogy. The protagonist Siddhartha is the emblem of urban despair which brings in with it radical violence as well as middle class fear, anxiety and desperation and whose leaders would arbitrarily determine the destinies of thousands of young people like him. The city is a formidable adversary to people like Siddhartha with no means. The film is a collection of modernist moments but with the thread of narrative that carries a still barely surviving humanist ontology of the person. The Calcutta trilogy is about haunted films, films recording the spectrality of the modern city, a place of memories, desires, and zombies. The protagonists are part of the city they inhabit, and they are, therefore, typically ignored by it: the city consumes and neglects them.

Perhaps one way to approach these films is to read them as records of a place. *Pratidwandi* is driven by the logic of the streets of Calcutta, absorbing or replicating the physical movements of the protagonists as they walk, take public transport, enter and reenter public buildings in search of a livelihood. Job interviews form a significant part of Siddhartha's life that he had to leave his medical studies for taking care of the family. Interviews are treacherous, manipulative, and full of nepotism. After such an unsuccessful interview, one day, wary Siddhartha goes to a cinema hall where a documentary showing the glittering prospects of the nation is being shown and a bomb is blasted inside the hall, an everyday phenomenon of the city. He visits his friends in a mess. They later go on to watch a Swedish film in a film society⁵ expecting to watch some nudity.

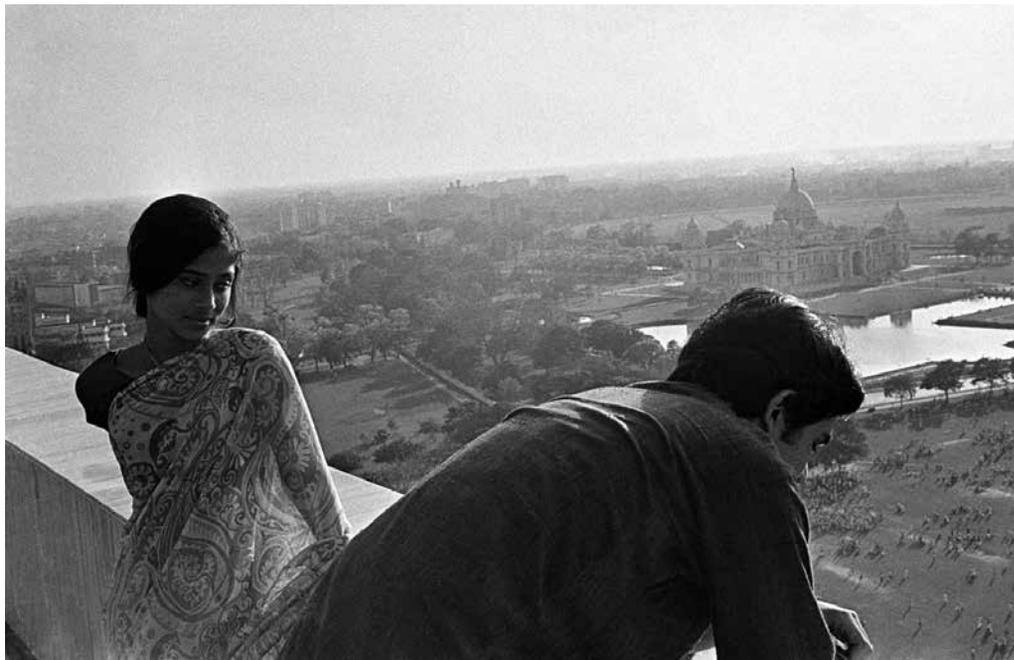
Siddhartha's sister Suparna enjoys the status of being the sole bread earner of the family and has no qualms to use her sexual power to grab the facilities life can offer. As in extreme opposite stands Keya, his girlfriend, and his revolutionary brother Tunu. Someday the two brothers did share an ideal. But the basic urge of survival made Siddhartha an escapist and too self-oriented

RWITA DUTTA:
SATYAJIT RAY
AND HIS CITY

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 It is interesting to note that Ray, along with his friends, introduced the concept of film society in India to appreciate good cinema. Ray was also aware of its loopholes. He just took cinematic liberty to

mock it. To many, film societies were the perfect gateway to watch some nudity and nothing else.



Pratidwandi
(The Adversary,
1970)

unlike his brother whose solemn duty is to bring a change in the social order. He is rather dismissive of his elder brother's sensitivity and indecision. Supriya Chaudhuri has rightly pointed out that "The pain in these three films is in their unwillingness to admit that they are fiction, like Balzac, they claim: 'all is true'" (in: Biswas, 2006: 273).

In one of the interviews, Siddhartha expressed his solidarity to the Vietnamese movement as the most important human achievement of the decade. Throughout the film Siddhartha looks for a certain bird which actually symbolizes his lost childhood. He even visits a bird seller in the new market area and the cacophony of the birds indicates the loss of innocence in the hustle of the city. But then he does protest, he strikes a defiant note in support of his fellow job applicants in overturning the furniture in the room of the interview and also joins a mob attack on a driver of a Mercedes who runs over a pedestrian. Finally, Siddhartha has to leave his beloved city; he takes up a job in a pharmaceutical company in the countryside only to rediscover the optimism life still seeks to offer him. He hears the long lost birdsong.

Thus, in *Pratidwandi* Ray expressed his concern with the whole class of youth of the city, the educated unemployed mass caught in between the huge disappointment towards the state, and a certain dedication to redirect the course of history. Ray also takes the liberty to portray different versions of Calcutta, a city which belongs to affluent people and another where Siddhartha, Tunu, Adinath belong. After the movie was released Ray told Seton: "I could feel the impact on the audience last night, all of which surprises and pleases me a great deal, because the film is really serious and much of the style is elliptical and modern." (Seton, 2003: 205) The city acts as a predator and all the characters of the trilogy are its victims. Maybe Ray was one of them too.

Seemabaddha is another Ray's commentary on the city but from a different perspective. Perhaps he tried to locate the areas from where all these crisis of the city emanated from. The rampant corruption, inhuman self-interest which produces people like the protagonist Shyamalendu



Mahanagar
(The Big City,
1963)

who is materially successful, and on the other hand, produces people like Tunu (from *Pratidwandi*) who at least tries to resist and change the existing social order. While the Naxalites are being condemned for their ruthless violence, the establishment run by and for people like Shyamalendu is heavily liable to censure for its duplicity and vicious self interest. The disintegration of the city is based on these class distinctions. Shyamalendu migrates to the city for better opportunities and finds one in Hindustan Peters, a UK based company for manufacturing fans. In ten years he becomes successful. One fine morning, his sister-in-law comes to visit his family. She is the conscience keeper in the film. At a household party, the discussions clearly indicate the reaction of the upper class in Calcutta towards the rest of the world. Their aversion towards the formation of the labor unions, students' movement and the urgent need of dictatorship, virtually indicates the emergency period imposed on the state around that time. Shyamalendu's attire, his usage of impeccable English, his pride of being a member of an international club of the city, all clearly indicate the shameful colonial hangover of this class. His relentless quest for achieving the dictatorship of the company makes him do dishonest dealings. He hatches a plan with Harihar, the labor officer of the company, and saves the company from losing its reputation. As a result, he is rewarded for his service. But his triumph dwindles into thin air in the last shot when Tutul, his sister-in-law, returns his watch as a protest.

In *Jana Aranya* the protagonist, even being a good student, fails to secure the coveted marks in his final examination. Ray with his trademark of extreme subtlety investigates the otherwise hilarious reason behind it. The wretchedness of the examiner, his poor eyesight, the inability to procure a spectacle, rampant load shedding, his domestic inconvenience, all result in improper assessment of the answer scripts which in fact decide the destiny of a poor chap like Somnath, the protagonist. All these visual representations, in fact, indicate the dismal condition of a postcolonial city which predicts an unpredictable and unstable nature not only of the main characters of the film but also the future of the city. Calcutta is the city of two worlds where the poor and rich

RWITA DUTTA:
SATYAJIT RAY
AND HIS CITY

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

live cheek by jowl. The dense crowd and the entry of migrants exert tremendous pressure on a space that is rapidly crumbling from within.

Somnath is caught in the human jungle with all its moral chaos, its indifference and callousness. Thus, the film is set against a background of social turbulence happening in the city. On the one hand, the government failed to provide basic necessities to its people, on the other the restlessness of the city's youth was transferred into the Naxalite movement. Ray's commentary on the revolution is reflected through Somnath's father who supports the revolutionaries who have died for a cause. Strolling through the streets of Kolkata in need for a job, Somnath witnesses the graffiti on the wall: "China chairman is our chairman", a quotation Naxalites swear by. The unemployment triggered off a bunch of urban youth either resorting to mindless hooliganism or dedicating their lives to a utopian ideal. Somnath and folks like him are caught in between unable to decide their fate. They have to imbibe moral corruption to survive. The city with its youth succumbs to the plight. Indignant to his own wretchedness, Somnath harbors the path of doing petty business. He becomes a supplier. Sukumar, Somnath's friend, is another emblem of the same time. Sukumar has no hope in life; neither he pretends to be hopeful. From supplying stationeries, Senath ends up delivering a girl, who happens to be Karuna, Somnath's sister, to a scornful businessman in his hotel room.

Mahanagar made in 1964 ended on a positive note as both characters hoping to find a job in the big city embark on a new journey. In *Pratidwandi*, Siddhartha had to escape the dystopic city to find solitude, Shyamalendu's disintegrity is somehow thwarted by his conscience keeper, his sister-in-law Tutul, but in *Jana Aranya* Somnath succumbs to the conspiracy of the big bad city. In this way, the trilogy seems to deal with the problems of the emerging city, the capitalist society and its sordid ramifications, in Ray's subtle, poignant cinematic confessions.

BIBLIOGRAPHY

Biswas, Moinak (ed.), 2006, *Apu and After: Re-Visiting Ray's Cinema*, Calcutta: Seagull Books
Dasgupta, Chidananda, 2001, *The Cinema of Satyajit Ray*, New Delhi: National Book Trust India
Hood, John W., 2008, *Beyond the World of Apu: The Films of Satyajit Ray*, New Delhi: Orient Longman
Kaarsholm, Preben (ed.), 2004, *City Flicks: Indian Cinema and the Urban Experience*, Calcutta: Seagull Books
Mazumdar, Ranjani, 2007, *Bombay Cinema: An Archive of the City*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Nandy, Ashis (ed.), 1998, *The Secret Politics of our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, New Delhi: Oxford University Press
Ray, Satyajit, 1976, *Our Films, Their Films*, Calcutta: Orient Longman
Robinson, Andrew, 2004, *Satyajit Ray: The Inner Eye*, New Delhi: Oxford University Press
Seton, Marie, 2003, *Portrait of a Director: Satyajit Ray*, New Delhi: Penguin Books India

UDK: 791.6(540)(091)

Premendra Mazumder

Indian film industry: a new perspective

SUMMARY: In his discussion of Indian film industry, the author explains main historical trends and organizational issues of Indian cinema – from the very beginnings of Indian cinema and Dadasaheb Phalke to the start of the era of big studios and big cinema theaters, to the recent developments. Apparently, the legendary star and producer Amitabh Bachchan was the first to realise that corporatization was the need of the hour for Indian cinema's survival in the global market, but the problems for this vibrant industry haven't ended by such realisations. Written from the business perspective, the text explains both the difficulties faced by Indian cinema and possible paths to the resolving of these difficulties.

KEYWORDS: Indian cinema, corporatization, Bollywood, production, Madan Theatres, film studios, film theatres, professionalism, film business

1. The beginnings: big studios and theatres

Visionaries of Indian cinema realised at the very initial stage that film industry would succeed as an excellent medium of art and also as a highly potential industry in this land of epics and legends having a tradition of being the mature connoisseur of audio visual culture in the form of performing arts of innumerable schools for thousands of years. India's first feature film *Raja Harishchandra* made by Dhundraj Govind Phalke, popularly known as Dadasaheb Phalke, was released in 1913. In the following seven years film production in India became an industry. By 1930, companies like Hindustan Studios, Sharda, Maharashtra Film Company, Krishna, Imperial, Sagar Movietone produced more than 800 films in Bombay alone. Between the 1930s and 1950s big film studios like Filmistan, Ranjit, Bombay Talkies, Rajkamal, Mehboob, RK, Nataraj dominated the industry.

Corporatization of Bollywood was still a far-off dream for the *movie-mughals*. Extremely professional film personality Amitabh Bachchan, during his second round of entry into Bollywood, was the first to realise that corporatization was the need of the hour for its survival in the global market. In 1996 Amitabh Bachchan Corporation Limited (ABCL) emerged as the pioneer of this new approach towards corporatization. Though overdependence on the business school grads made this project unsuccessful, still it worked as the groundbreaker to show the right path to the next generation of movie-barons. As a result, Indian Film Conglomerates like Mukta Arts, Yash Raj Films, Dharma Productions, Adlabs Films, PVR Cinemas, Pritish Nandy Communications, K Sera Sera, Shringar Cinemas, Inox Leisure and many others, came into the Bollywood market in a new shape of corporate ventures. But there was a long journey before that.

Raja Harishchandra was released at the Coronation Cinema in Bombay. By 1915, the film production was drastically curtailed in France and UK resulting in US domination in the movie business worldwide, including India. In 1916 the US based Universal Pictures became the pioneer company to appoint its first overseas agent in India to look after its film business. The first Indian enterprise The Hindustan Film Company was established by Dadasaheb Phalke in 1917.

Jamshedji Framji Madan's film production business flourished rapidly after the First World War and became a joint stock company named Madan Theatres Limited in 1919. That same year



Ajantrik (*The Mechanical Man*, Ritwik Ghatak, 1958)

Madan Theatres produced the first Bengali feature film *Billwamangal* (*The Tale of Billwa*), directed by Rustomji Dhoteiwala. By this time, most of the important cinema halls in Calcutta, Elphinstone Picture Palace (later on Chaplin Cinema, now demolished), Madan Theatre and Palace of Varieties (Elite Cinema), Cornwallis Theatre (Sree Cinema), The Electric Theatre (Regal Cinema), Grand Opera House (Globe Cinema), Crown Cinema (Uttara Cinema) were owned by Madan Theatres. Rangaswamy Nataraja Mudaliar's *Keechaka Vadham* (*The Extermination of Keechaka*, 1918) from Madras was the first feature film from the South. In 1920 the Government set up Boards of Film Censors simultaneously in Bombay, Calcutta, Madras and Rangoon. In 1920, under the banner of the Indo-British Film Company in Calcutta, Dhirendra Nath Ganguly made a zestful comedy titled *Bilat Ferat* (*England Returned*), released in Russa Theatre in 1921. This was the first box-office success of the Indian film industry.

Dhirendra Nath Ganguly formed The Lotus Film Company in 1922 in Hyderabad and got the active support from Nizam. In 1923, film production in India crossed the number of 150, more than one third of which belonged to the Madan chain. The first cinema trade organization, The Bombay Cinema and Theatres Trade Association, was formed in 1926. The number of theatres in India increased from about 150 in 1923 to about 265 in 1927. By 1927, the exhibition chain of Madan Theaters Ltd. comprised of 85 houses, out of which 65 were directly owned by them, and 20 were under contract.

In 1932 The Motion Pictures Society of India was formed. In 1933 the number of released Hindi films was 75, all packed with many songs and dances. Bombay Talkies was the first Indian film studio registered as the public limited company under the *Indian Companies Act*. Its well-organised management expertise, profit-yielding performance, payment of dividends and bonus to



Do Bigha Zamin (Two Acres of Land, Bimal Roy, 1953)

the shareholders, enabled the company to establish itself as one of the leading companies, which was also listed on the Bombay Stock Exchange.

In 1936 Modern Theatres Ltd. was formed in Salem, Madras United Artistes Corporation was established in Madras, Bengal Motion Pictures Association was formed in Calcutta and Indian Motion Picture Producers Association was established in Bombay. In 1940 the Government Film Advisory Board was formed. In 1941 independent productions started to make films countermining the big studios.

2. From 1940's to 1960's: independent filmmaking, Golden Age and New Wave

In the 1940s film business was very lucrative to attract new producers. Already famous filmmakers were also motivated to come out of the studio system and make films independently. In 1941, Vankudre Shantaram left Prabhat Studio, founded by himself, to make films under his own banner. In 1942, Mehboob Khan, the most famous director of Sagar Studio, left the studio to make films independently. Stars have also realised that independence would earn them more money and fame than they were earning in the payroll of a big studio. Same thing happened for the directors, cinematographers, lyricists, other cast and crew. Independence, out of the studio system, opened them new avenues to earn more money and fame without any permanent obligation as a studio employee. Under such changed circumstances, it was also quite difficult for the big studios to survive by maintaining so many staff. Obviously, the big studios began to diversify their activities. Some were closed. Out of 61 films produced in Bombay in 1941, 21 films were made by independent producers who had no permanent studio, staff, laboratory or any infrastructure needed to make a film. The ambience of the film industry started changing rapidly. Big stars started sign-

PREMENDRA
MAZUMDER:
INDIAN FILM
INDUSTRY:
A NEW
PERSPECTIVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ishqiya
(Abhishek
Chaubey, 2010)

ing two, three or more films at the same time demanding very high remuneration. Infiltration of abundant black money corrupted the value system and morals of the industry and the film industry became the best place for the black marketers to invest for quick and high return.

Late 1940s to 1960s are regarded as the “Golden Age of Indian Cinema”. So many highly critically acclaimed and commercially successful films came out: Chetan Anand’s *Neecha Nagar* (*Lowly City*, 1946), Ritwik Ghatak’s *Nagarik* (*The Citizen*, 1952) and *Ajantrik* (*The Mechanical Man*, 1958), Bimal Roy’s *Do Bigha Zamin* (*Two Acres of Land*, 1953) and *Madhumati* (1958), Guru Dutt’s *Pyaasa* (*Thirsty*, 1957) and *Kaagaz Ke Phool* (*Paper Flowers*, 1959), Raj Kapoor’s *Awaara* (*Tramp*, 1951) and *Shree 420* (*Mr. 420*, 1955), Mehboob Khan’s *Mother India* (1957), Vankudre Shantaram’s *Do Ankhen Barah Haath* (*Two Eyes, Twelve Hands*, 1957), Karim Asif’s *Mughal-e-Azam* (*The Emperor of the Mughals*, 1960) and so many others. Tamil superstars Marudur Gopalan Ramachandran and Sivaji Ganesan also emerged at this time. During this period the Indian New Wave Cinema emerged with *Pather Panchali* by Satyajit Ray (*Song of the Little Road*, 1955). His *Apu Trilogy* (1955-1959) established Indian cinema to the height of respect. Following Ray, a band of talented directors such as Mrinal Sen, Adoor Gopalakrishnan, Shyam Benegal, Govindan Aravindan, Mani Kaul, Girish Kasaravalli, Kumar Shahani, Ketan Mehta, Govind Nihalani and several others, honoured Indian cinema with their talents and works.

3. 1970’s to present day: commercial cinema

The 1970’s saw the rise of commercial cinema to capture the market in most remunerative manner. The 1980s and 1990s further extended the market of Bollywood to a new dimension with different contents and approach. This period also accommodated the great masters to continue their works and to invite new breed of young and talented directors to curve their niche. Shaji N. Karun’s debut film *Piravi* (*The Birth*, 1989) won the *Camera d’Or – Special Mention* at the Cannes Film Festival. Commercial success and critics appreciation of Ram Gopal Varma’s *Satya* (*Truth*, 1998) and *Company* (2002) created a distinct genre of film noir dealing with the urban problems of big and small cities which included Madhur Bhandarkar’s *Chandni Bar* (2001), *Traffic Signal* (2007); Anurag Kashyap’s *Black Friday* (2004), *Gangs of Wasseypur – Part I and Part II*



*Once Upon
a Time in
Mumbai* (Milan
Luthria , 2010)

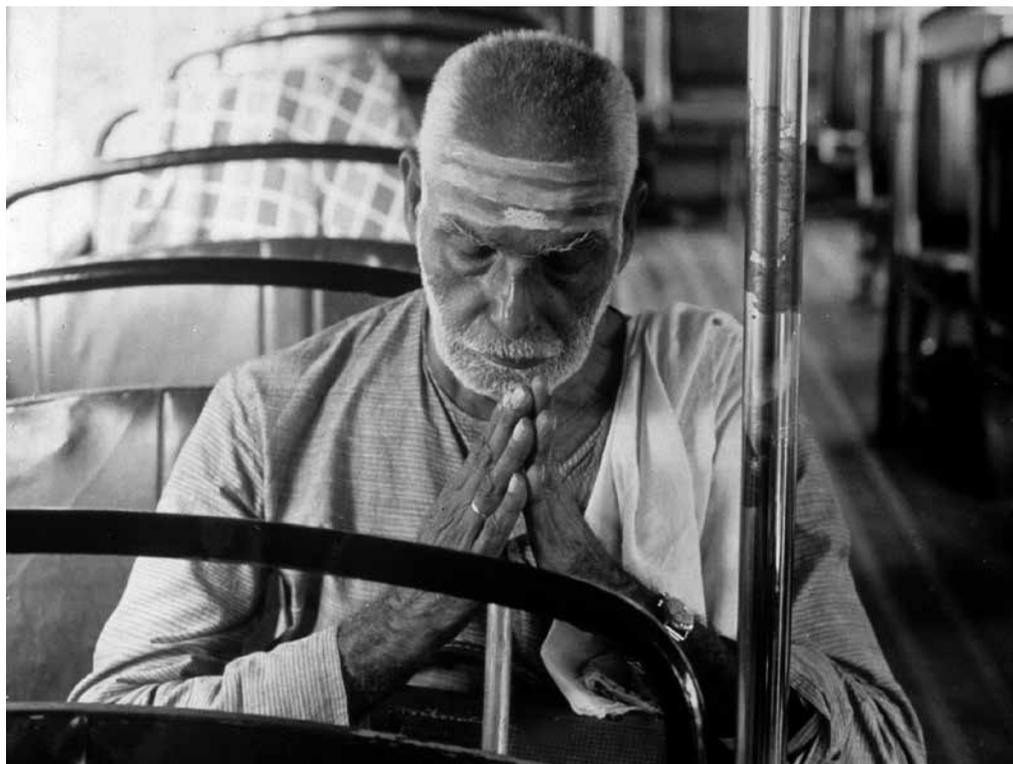
(2012); Vishal Bhardwaj's *Maqbool* (2003), *Omkara* (2006), *Kaminey* (*The Rascals*, 2009); Abhishek Chaubey's *Ishqiya* (2010); Sriram Raghavan's *Johnny Gaddaar* (2007); Apoorva Lakhia's *Shootout at Lokhandwala* (2007); Milan Luthria's *Once Upon a Time in Mumbai* (2010) and several others.

Beyond Bollywood and Bengali cinema, Telugu and Tamil are the two giant players of the Indian movie industry. Telugu film industry is based in Andhra Pradesh which has more than 3 700 theatres of which the capital city Hyderabad alone has got more than 200. It produces more than 150 films every year, marking a record in 2008 when it produced 275 films. Tamil cinema has a profound effect on the Indian film industry as well. Chennai, the capital city of Tamil Nadu, is the main hub of the entire South cinema and even of the Sinhalese cinema including the Sri Lankan Tamil cinema. Beyond the domestic market, Tamil cinema has a great overseas market especially in Sri Lanka, Singapore, South Korea, Malaysia, Mauritius, South Africa, Western Europe and North America.

4. Film as industry

India is the largest producer of films in the world making more than a thousand full-length feature films every year. The highest number of produced films is in Hindi and Telugu. Next come Tamil, Malayalam, Bengali and other regional language films. Hindi films account for about half of the total revenue generated in the Indian film industry as a whole. In 2006 it was a 1.6 billion USD industry which grew faster than Indian economy. In 2005 India produced 1 041 films. In 2007 it produced 1 132 feature films, whereas the American film industry in 2008 produced 520 feature films, Japan 418 and China 400 (Thakur, 2009). According to the Central Board of Film Certification of India, in 2015 India's total production was 14 801 certified films including 2445 full length feature films, 12 289 shorts and 67 documentaries in 42 languages and dialects.

Until the late 1990s, film industry was not even recognized as an "industry" in the real sense of the term. Banks and other financial institutions continued to avoid film industry for its enormous risk factors, speculative nature and slag non-professional approach. Two nationalized banks, Indian Bank and Canara Bank, have lost lots of money financing the films. But after the government had officially accepted it as an "industry", the financial institutions started to take interest



Piravi (The Birth, Shaji N. Karun, 1989)

in it, though very slowly. In December 2000, the Joint Institutional Committee on Financing Entertainment Industry, comprising of the members of the Industrial Development Bank of India (IDBI), the Industrial Finance Corporation of India (IFCI) and headed by the Department of Banking, Ministry of Finance, submitted an interim report suggesting the norms for financing in film industry. In 2004, nearly 100 films managed to avail organized finance amounting to about 160 million USD.

It is true that a major portion of the investment in the Indian film industry used to come from the obscure sources on absurd terms and conditions which compelled the conventional banking sector of the country to keep a safe distance from the film industry. Retained earnings of the production houses, funding from legal or illegal sources, pre-selling of the rights, borrowing from private lenders – mainly from those who do not have any idea about the aesthetics or technology of filmmaking – have become the main source of funding for production. This nexus naturally reflects an overall nonprofessional attitude yielding cost overruns and poor productions without having any quality of art and entertainment. Even the government organizations like the Film Finance Corporation or National Film Development Corporation (NFDC) failed to bring any substantial change in the scenario. The Film Federation of India was trying its best to pursue the banking industry to take interest in the film industry but the lack of professionalism was the barrier for the same. Entry of transnational corporations in the field is rapidly changing the scenario. The global players of the entertainment industry do care for professional expertise to safeguard their money and to get the highest profit. Corporatization is reshaping the film industry in a professional manner. Banks are now taking interest in funding the production against different collateral securities, which mainly includes the negative of the film. Banks also insist

on the guarantee from the producer for timely completion of the film and appropriate insurance coverage as well.

High-tech equipment, fabulous sets, risky stunt sequences, fat remunerations to star actors, uncertain returns and so many other factors have turned filmmaking into a highly risky business. These demand a safeguard to ensure losses in every field as far as possible. The role of insurance in the film industry is therefore increasing day by day. And if the business is insured properly, banking sector will certainly take interest to invest money in it. As the insurance is a prerequisite for sanctioning a bank loan, the producer who intends to take it has to take insurance coverage for his film.

Indian cinema emerged as a global enterprise in the 21st century. Technological development facilitated it to upgrade its market value. In the year 1938 Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) acquired a land in Bombay to establish the famous Metro Cinema (1938-2005). It was quite difficult for this 1491 seat single screen to survive during the period of transformation of the viewers' choice. It was acquired by Adlabs Cinemas and reopened as a multiplex in August 2006. Now it is one of the largest multiplexes in the city with six screens. Since 1997, Indian cine-viewers started to experience a new impact of film viewing in multiplexes. Economic liberalization policy of 1991 brought a retail boom in the market, which imported the concept of shopping malls of the West, and included multiplexes as a compulsory to attract the new generation consumers. Complex cinematic mixing with films of different genres, tastes and languages helps multiplexes to attract a substantial number of viewers of different tastes under a single roof offering them a buffet of varieties to select according to their own choice.

Big budget Bollywood films with their high quality production standard found newer marketing opportunities in multiplexes to satisfy the viewers to whom the quality and ambience matter. Multiplexes also offer a good marketing opportunity for the low-budget films to place their products for their selective target group. The reluctance of the big distributors and exhibitors towards the low-budget parallel cinema has been wiped away while multiplexes offer their screens for this type of films as well. Their entry into the multiplexes was possible for the simple reason that the number of screens in the same place has been increased dividing the total seating capacity of the single screen.

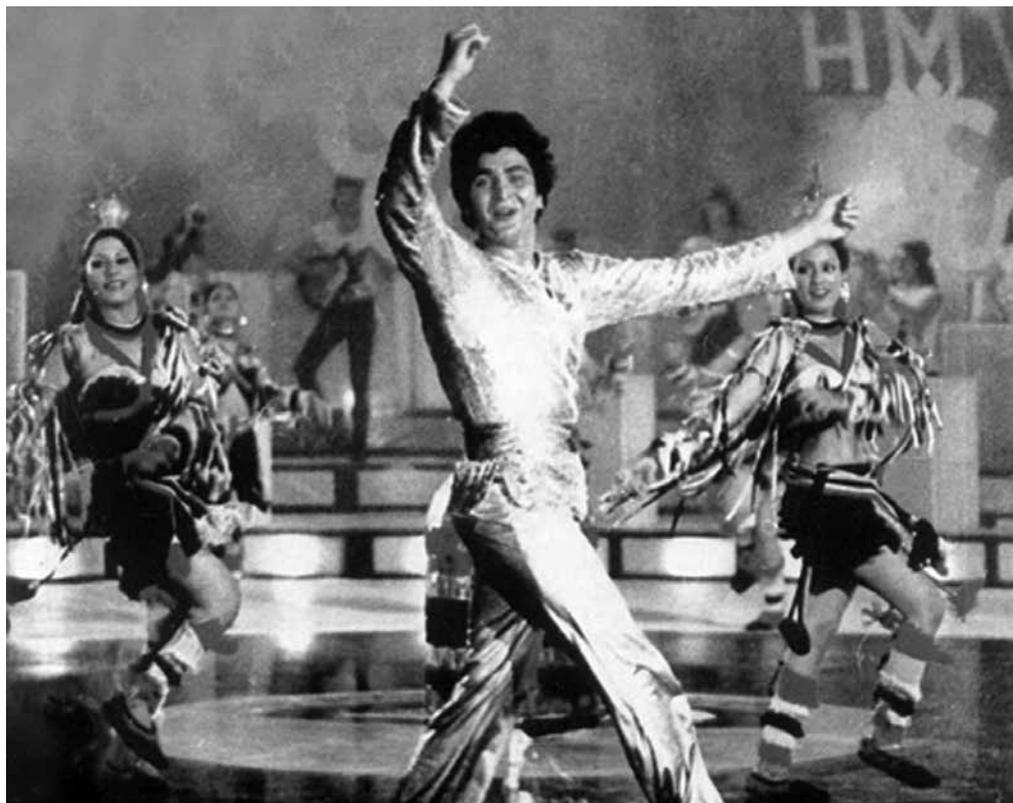
Multiplexes generally prefer to create smaller houses with seating capacity ranging from 150 to 250+ to cater audience of different tastes at the same time. They also experiment with show time and ticket price. Conventional noon / matinee / evening / night shows on weekdays and an additional morning show on Sundays throughout the country has been drastically broken by the multiplexes with always changing show times. On some special occasions, to cater with the craze for any particular film, shows in multiplexes even start at early morning. Undoubtedly, Bollywood crowd-pullers steal the attractive show times in most of the screens leaving behind the low-budget films, but as most of the parallel films have a comparatively lesser running time they can comfortably be accommodated in the schedule of the multiplexes as well.

5. Professionalization through corporatization

Mukta Arts Limited promoted by Subhash Ghai is considered as the pioneer to induce professionalism in the Indian film industry. Besides producing films, the company has managed to build successful business network around other related value segments creating a more scalable structure causing a solid long-term sustainability and high rate of growth. It has diversified its activities to different allied fields to strengthen its leadership. The concept of product placements

PREMENDRA
MAZUMDER:
INDIAN FILM
INDUSTRY:
A NEW
PERSPECTIVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Karz (Subhash Ghai, 1980)

in film advertisements was pioneered in Bollywood by Subhash Ghai's Mukta Arts when he made *Karz* in 1980. Its success prompted the company to continue this venture in all of its next productions. It promoted the motorbike Hero Honda in Ghai's next production *Hero* in 1983.

Another pioneer leader of professionalism in Indian movie business is Manmohan Shetty, the owner of Adlabs that has diversified into various aspects of filmmaking. It has got the biggest IMAX theatre of the world besides a host of multiplexes. Its strategy in smaller towns is based on lease contract model instead of building and owning strategy adopted by its competitors. In the South, Ramoji Film City has become a global hub for its fabulous open air sets, world class digital studios (Symphony), digital post production lab (Mantra), digital audiocassette duplication lab (Rhythm), world class film lab (Rainbow), all equipped with high-tech equipment. It provides services not only to the hundreds of Indian productions but also to so many other filmmakers coming from different countries of the world to get all the infrastructural facilities under one roof and in a single package.

The largest entertainment company of India, Zee Entertainment Enterprises Limited, a subsidiary of Essel Group, was known as Zee Telefilms till 2006. Launched in October 1992, Zee is a dominant player in the Indian entertainment market. It has expanded its network in overseas markets and many of its channels are available in different countries in Asia, Africa, UK and USA. Established in April 1995, Zee Cinema is the first Hindi movie channel in the country. It broadcasts for more than 75% of the cable and satellite households across India.

Exporting of Indian cinema has also increased substantially. In 2005, Bollywood alone earned more than 100 million USD from the United States. In the UK Bollywood often holds its

positions in top-ten most popular movies. By 2003, at least 30 film production companies had been listed in the National Stock Exchange of India. Millions of Non-Resident Indians (NRI) have helped to create a high potent market for Indian film industry outside the country. The earning accounts for more than 12% of the total revenue generated by a standard mainstream movie.

6. Obstacles in business

Erroneous taxation policy is a great constraint of the corporatization of the Indian film industry. Entertainment taxes in India are the highest in the world. Film industry in India pays a bundle of taxes like entertainment tax, new release tax, show tax, and others. This trend automatically generates an ambience of corruption as the exhibitors under-report the sales to avoid taxes. Producers are paying service tax for hiring a location, hiring shooting equipment, paying for laboratory usages, dubbing, sound mixing, processing of films and so many other things. In addition, they are also paying Value Added Tax (VAT) and stamp duty for selling rights of their products.

As for the *Constitution of India* the entertainment tax is exclusively reserved for the State governments as one of their main sources of revenue which is mainly collected from the film industry. It is very much disappointing that although the Indian film industry is paying a lot, it is not being reciprocated properly by the Government that is responsible for its promotion. On one hand, most of the governmental organizations in charge of the film promotion are lagging far behind in keeping pace with time due to their non-professional and bureaucratic nature, and on the other hand, the white atrocities in guise prevail in different acts and laws starting from the age old *Indian Penal Code* to the Indian Censor Board (Central Board of Film Certification), all ready to cripple the independence of the filmmakers ready to raise voice, and to destroy the real growth of the Indian cinema – both in terms of art and industry. As a result, the body of the film industry is growing but its brain is trailing behind, which is not at all a healthy sign for survival. Film industry is an easy prey of the State governments to meet up with their revenue deficits. Whenever needed they just impose additional taxes on the industry without giving back anything in exchange.

The greatest threat to the Indian film industry is piracy. As soon as the films are released, or sometimes even before their theatrical release, they are copied illegally in numerous discs and spread throughout the country corrupting a substantial share of the market and instantly causing a big harm to the legal industry. Disc and cable piracy has caused a massive reduction in the number of video halls in the country. From 120 000 such outlets in India, the number has decreased to 30 000 damaging the prospect of the industry to build up a legitimate video market. It is estimated that about 40% of the prospective legitimate earnings are lost due to the cable piracy in India. More than 10 optical disc plants are operating in India with a capacity to produce 60 million discs.

Millions of rental video libraries are operating throughout the country, most of which do not even bother to differentiate between the authorized copies and unauthorized ones. As per laws of the land, it can be claimed that every video rental operation in the country is piracy. India's new *Copyright Law*, passed in June 1994 and enforced on 10th of May 1995, establishes a new potential to reduce piracy in India. It protects cinematograph films as a distinct work, giving the producer of the film the exclusive rights to make copies of the film, to sell or to offer the film to be rented and to communicate the film to the public. The Department of Education in the Ministry of Human Resource Development has constituted the Copyright Enforcement Advisory Council to review the progress of enforcement of the *Copyright Act* and to advise the government

on measures for improving the enforcement. Separate cells in the state police headquarters have also been set up in different States and Union territories to enforce the Act. But practically everything remains on paper only. Law-keepers are happy to get substantial amount to keep their “eyes wide shut” and to overlook the activities of the law-breakers.

7. Perspectives

Still there is immense potential for expansion of the film market within the country itself. The Indian rural market comprises of about 128 million households, which is three times larger than the Indian urban market. 40% of the Indian middle class is continuously increasing its affluence. More than 50% disposable income belongs to this rural market which still remains mostly a virgin area to be explored. The rapid advancement of technology is making things easier. Now films of any country, of any genre are available on the net. They could be seen online, or could be downloaded to see later on, as per convenience of the viewer. Fortunately, the Indian film industry is also keeping pace with this fast technological advancement. Utilizing the advantages of the digital and satellite technology, movies are now being released in hundreds of theatres on the same day. Box-office collection of the first couple of days run thus determines the profit return of a particular production. Simultaneously, it goes on for the subsidiary potentialities like release of audio and video discs and net-marketing as well.

Carrying celluloid prints to the theatres is becoming an obsolete process day by day. Either satellite transmission or the chips have successfully replaced the hazards of transportation and maintenance of the bulky celluloid. Big budget films opt for overflowing the market with huge numbers of copies. First, it gives high publicity hype throughout the potential market; second, it rolls up maximum possible box-office collection within first three days; third, it can experiment with the new unexplored market abroad. For example, besides Hindi and English versions, *Kites* (Anurag Basu, 2010) produced by Rakesh Roshan, has been dubbed in Spanish to explore the huge prospective market of Spain and Latin America. According to Sanjib Lamba, the CEO of Reliance Big Pictures, this is the first time any Indian film is trying to explore the vast Spanish speaking world with its Spanish version. Undoubtedly it will open a new dimension to Bollywood after its remarkable success in English speaking countries. Expansion of market is also targeted in the Commonwealth of Independent States (CIS): Armenia, Azerbaijan, Belarus, Georgia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Moldova, Tajikistan, Turkmenistan and Uzbekistan. And thus the Indian film industry is expanding its dominance in the global market through corporatization with professional expertise.

Professionalism, corporatization, institutionalisation and globalisation are the new *mantras* for the Indian film industry. Increase in world-class production and post-production facilities have improved the quality of production. Corporatisation of the Indian film industry brought in many changes in the form of vertical integration between the content producers, distributors, exhibitors, broadcasters and music companies. Banks and financial companies are financing many productions. Due to corporatization, it is easier now to get bank finance as the films are assured a nation-wide release and a good quick return due to the high-tech distribution mechanism. There have been substantial improvements in making and marketing of films. Many production houses are going public and thus they are volunteering to be accountable for their performance, which is a healthy sign for any professional achievement.

BIBLIOGRAPHY

CII-KPMG (Confederation of Indian Industry-KPMG), 2005, *Indian Entertainment Industry*.

Focus 2010: Dreams to Reality. A CII-KPMG report, available at: <[http://www.kpmg.com/IN/en/IssuesAndInsights/ThoughtLeadership/Focus%202010-%20Dreams%20to%20Reality%20-%20CII-KPMG%20Indian%20Entertainment%20Industry%20Report%20\(April%202005\).pdf](http://www.kpmg.com/IN/en/IssuesAndInsights/ThoughtLeadership/Focus%202010-%20Dreams%20to%20Reality%20-%20CII-KPMG%20Indian%20Entertainment%20Industry%20Report%20(April%202005).pdf)>, visited: 20th of October 2016.

Dwyer, Rachel; Patel, Divia, 2002, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, New Brunswick: Rutgers University Press

Gokulsing, K. Moti; Dissanayake, Wimal (ed.), 2013, *Routledge Handbook of Indian Cinemas*, London / New York: Routledge

Mazumdar, Ranjani, 2007, *Bombay Cinema: An Archive of the City*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Mazumder, Premendra; Gautam, Kaul (ed.), 2016, *Indian Film Culture: Indian Cinema*, Kolkata: Federation of Film Societies of India

Mittal, Ashok, 1995, *Cinema Industry in India: Pricing and Taxation*, New Delhi: Indus Publishing Company

Punathambekar, Aswin, 2013, *From Bombay to Bollywood: The Making of a Global Media Industry*, New York / London: New York University Press

Sarathy, Partha V., 2006, *Indian Film Industry: Some Perspectives*, Hyderabad: ICFAI University Press

Taher, Nasreen; Gopalan, Swapna (ed.), 2007, *Indian Film Industry: An Overview*, Hyderabad: ICFAI University Press

Thakur, Atul, 2009, "India dominates world of film", *The Times of India*, 28th of July, <<http://timesofindia.indiatimes.com/india/India-dominates-world-of-films/articleshow/4827912.cms>>, visited: 20th of October 2016.

Vasudevan, Ravis S. (ed.), 2000, *Making Meaning in Indian Cinema*, New Delhi: Oxford University Press

PREMENDRA
MAZUMDER:
INDIAN FILM
INDUSTRY:
A NEW
PERSPECTIVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Performans
Interior Scroll
Carolee
Schneemann iz
1975.

UDK: 791.038.53-055.2(497.1)"196/198"

Petra Belc

Eksperimentalni film sa ženskim potpisom: kratak pregled odabranih tema i filmova

SAŽETAK: Iako je problematično izdvajati radove temeljem rodnoga predznaka njihovih autora/ica, (donedavna) nevidljivost redateljica u slučaju post/jugoslavenskog i zapadnoga kanona eksperimentalnoga filma otvoreno poziva na ovakav potez. Temeljem arhivskog istraživanja jugoslavenskog eksperimentalnoga filma i dviju studija koje nude korektiv postojećemu zapadnomu kanonu (*Women and Experimental Filmmaking*, 2005 i *Women's Experimental Cinema*, 2007) u tekstu su predstavljeni radovi pojedinih redateljica zapadnoga korpusa eksperimentalnoga filma, i uvodno se upućuje na radove autorica koje su djelovale unutar jugoslavenskog konteksta u rasponu između 1960-ih i 1980-ih. Također se problemski raščlanjuju razlozi njihove marginalizacije, a iz dostupnog su materijala izdvojene dominantne teme i poetičke odrednice njihovih radova koje služe kao navigacijski okvir kroz predstavljenu filmografiju. To ujedno znači da je pregled u velikoj mjeri nužno parcijalan i služi kao početna točka istraživanja ove umjetničke struje.

KLJUČNE RIJEČI: ženski eksperimentalni film, Tatjana Ivančić, Biljana Belić, Zorica Kijevčanin, Bojana Vujanović, avangarda, Carolee Schneemann, Gunvor Nel-

son, Joyce Wieland, Marjorie Keller, Marie Menken, forma, tijelo, seksualnost, dnevnički film, feministički film, marginalizacija

1. Uvod

Važno je odmah na početku otvoriti pitanje nevidljivosti autorica u okviru eksperimentalističke filmske i umjetničke prakse dvjema nezaobilaznim i gotovo ključnim tvrdnjama koje opisuju njihovu vještinu i sposobnost s jedne, kao i šire razloge njihove isključenosti iz kanona s druge strane.* Urednica zbornika posvećenog ženskom eksperimentalnom filmu *Women's Experimental Cinema* (2007) Robin Blaetz u svom uvodnom tekstu na samom početku ističe: "Eksperimentalni film oduvijek je bio forma u kojoj su žene bile nenadmašne" (Blaetz, 2007a: 1). Tu tvrdnju dokazuje ne samo broj žena kojima se zbornik bavi već i zavidna proizvodna razina i raznolikost njihovih filmova. Drugu tvrdnju, kojom jezgrovito opisuju opozicijski status filmova autorica, donose

* Želim zahvaliti redatelju Miroslavu Bati Petroviću i direktoru fotografije i ravnatelju beogradskog AFC-a Miodragu Miloševiću na literaturi kojom su me velikodušno opskrbili i filmovima beogradskih autorica koje su mi pomogli sakupiti, te redatelju i snimatelju Nikoli Đuriću koji je strpljivo digitalizirao sve potrebne materijale. Filmove T. Ivančić mogla sam proučavati zahvaljujući ljubaznosti Diane Nenadić (HFS) i osoblja Hrvatskog filmskog arhiva pri Hrvatskom državnom arhivu, koji zajednički brinu o zbirci hrvatskog eksperimentalnoga filma. U sklopu

istraživanja jugoslavenskog eksperimentalnog filma, iz kojega je djelomično proizašao ovaj rad, pokrenuta je serija istraživačkih seminara, razgovora i projekcija filmova, održana u zagrebačkoj galeriji Greta. Seminari su obuhvatili pojam i tipologiju amaterskog / alternativnog / eksperimentalnog filma, žensko alternativno filmsko stvaralaštvo i pitanje njihovog arhiviranja u zemljama bivše Jugoslavije. Na razgovorima su sudjelovali stručnjaci iz regije, a na projekcijama su prikazani i neki od radova o kojima se govori u tekstu.

urednice zbornika *Women and Experimental Filmmaking* (2005) Jean Petrolle i Virginia Wright Wexman, koje u svom uvodnom tekstu pak naznačuju: “Ženska eksperimentalna filmska praksa često izaziva maskuline avangardne estetske dogme suprotstavljajući narativnost i nenarativnost, razvijajući narativni užitak usporedo s ometanjem naracije, omogućavajući gledatelju identifikaciju kao i kritički odmak, i tako dalje” (Petrolle i Wright Wexman, 2005: 3).

Ovom je tekstu namjera predstaviti radove pojedinih redateljica zapadnoga korpusa eksperimentalnoga filma, uputiti na radove autorica koje su djelovale unutar jugoslavenskog konteksta u rasponu između 1960-ih i 1980-ih, te uvodno problemski raščlaniti razloge njihove marginalizacije. Budući da su usko vezani uz stvaranje kanona pojedine zemlje, odnosno uz izradu širih preglednih studija posvećenih (zapadno) povijesti eksperimentalnoga filma, u određenim se točkama razlozi preklapaju te je moguće preuzeti teorijske modele zapadnih povjesničara umjetnosti i teoretičara koji su se bavili ženskim stvaralaštvom. Filmovi uključeni u ovaj pregled uvjetovani su i svojom dostupnošću, koja je u slučaju eksperimentalnoga filma sužena s obzirom na to da je riječ o djelima koja svoju publiku i arhivsko mjesto često nalaze u muzejima suvremenih umjetnosti ili distribucijskim kućama specijaliziranim za takvu vrstu stvaralaštva. U Zagrebu su projekcije eksperimentalnih filmova pritom (znatno?) rjeđe nego u drugim zapadnoeuropskim ili američkim gradovima, pri čemu hrvatska ekonomska i geopolitička pozicija kao i tržišna ponuda takvih djela mnoge radove, nažalost, čini nedostupnima zainteresiranom gledatelju i istraživaču. Dodatan istraživački problem predstavlja i manjak tekstova i dokumentacije o eksperimentalnim filmovima nastalima na prostoru bivše Jugoslavije, pogotovo s obzirom na specifičnu prirodu te umjetničke prakse. Umjetnice su pritom rijetko ostavljale zaokružene korpuse filmova, njihovi radovi nastajali su izvan konteksta ondašnje suvremene um-

jetnosti, i gotovo ni jedna od njih (barem koliko mi je poznato) iza sebe nije ostavila pisanu dokumentaciju o svom radu. U tom se smislu otvara i problem interpretacije i kontekstualizacije domaćih filmova, koje se nužno oslanjaju na interes gledatelja/ice, njezino poznavanje eksperimentalnoga filma i spremnost na komunikaciju s prikazivanim djelom, jer, kako je naznačio Chris Holmlund u svom tekstu o Gunvor Nelson, “kada je riječ o avangardnom stvaralaštvu ne može naprosto postojati tek interpretacija, a kamoli dešifriranje” (Holmlund, 2007: 81).

2. Vizionarski film, kanoni i formalistička tradicija

Godine 1974. objavljena je jedna od najpoznatijih studija posvećenih jednom dijelu američkog *undergrounda* autora P. A. Sitneya koja je, riječima Robin Blaetz, “etablirala malu grupu umjetnika u povijesti ovog medija” (Blaetz, 2007a: 2). Treće izdanje, objavljeno 2002, u uvodu donosi nekoliko Sitneyevih isprika kojima autor nastoji ispraviti propuste učinjene autoricama, i to na nekoliko razina. “Ostajem uvjeren da je najočitija odsutnost u *Vizionarskom filmu* veličanstven rad Marie Menken. (...) Nadalje, iako sam potvrdio snagu filmova Yvonne Rainer u drugom izdanju, shvatio sam ih kao izvanjske središnjoj, vizionarskoj tradiciji unutar avangardnog filma”, piše Sitney nastavljajući kako je riječ o njegovoj grešci, budući da je Rainer bila jedna od najutjecajnijih redateljica avangardnoga filma svoje generacije (Sitney, 2002: viii). Isti je slučaj bio i s Marie Menken, autoricom litvanskog podrijetla koja je utjecala na stvaranje žanra dnevničkoga filma kao i na rad Jonasa Mekasa i Stana Brakhagea, pri čemu je Mekas od Menken preuzeo vizualne strategije koje će kasnije postati temeljna stilska odrednica njegovih filmova.

Sličan se propust, točnije incident, dogodio i na velikoj izložbi “Film kao film” (“Film as Film: Formal Experiment in Film 1910–1975”),

postavljenoj 1979. u Londonu. Ta je izložba nastojala odrediti povijesne dodirne točke između parafilmskih artefakata i eksperimentalnoga filma, oslanjajući se na njemačku izložbu sličnog naziva koja je prikazivala širi kontekst njemačke umjetnosti i filma (Gaal-Holmes, 2015: 18). Lis Rhodes i Malcolm Le Grice imali su prigovore, odnosno razloge za isključivanje određene vrste filmova iz te izložbe, dok su zbog određenih nesuglasica malobrojne žene koje su na njoj trebale biti predstavljene naposljetku povukle svoje radove (ibid.: 19). Le Grice je pritom, priznajući “nemogućnost ‘neutralne i inkluzivne povijesti’” (ibid.: 18) naglasak stavio na eksperimente u filmskom materijalu i strukturi, odbijajući filmove temeljene na naraciji ili simbolizmu.

Uzevši u obzir snažnu formalističku struju koja je 1960-ih i 1970-ih vladala u svijetu eksperimentalnoga filma, marginalizacija drugoga i drugačijega ne iznenađuje. Autorice koje su se, poput Carolee Schneemann, bavile intimom, nježnošću i emocijama, nisu se uklapale u dominantne konceptualne kategorije onodobnog eksperimentalnog filma (usp. Serra i Ramey, 2007: 120) potpomognute intelektualizacijom i institucionalizacijom avangardnoga filma koja se počela događati u Americi. Kako ističe Blaetz (2007a: 2), ta je institucionalizacija američke avangarde bila maskulina, a autorica time podrazumijeva muškarce koji su se kretali unutar festivalskih krugova, primarno belgijskih festivala eksperimentalnoga filma koje je 1949. pokrenuo Jacques Ledoux.¹ Spomenuti su festivali bili jedno od središnjih mjesta na kojima je eksperimentalni film u to doba živio, i pomogli su etabrirati autore poput Kubelke, koji je zajedno sa Sitneyem i Mekasom utemeljio Anthology Film Archives. Kubelka se ujedno doselio iz Europe i počeo predavati na

filmskim odsjecima američkih sveučilišta, dajući time svoj obol maskulinoj institucionalizaciji avangarde.

Kad je riječ o jugoslavenskom kontekstu, primjer izložbe “Film as Film” ujedno svjedoči do koje su mjere izložbeni postavi, odnosno muzejsko-galerijski kontekst važni za afirmaciju i kanonizaciju eksperimentalnoga filma kao umjetničke prakse. Nalazeći se podjednako u polju filma kao i u polju suvremene umjetnosti, razapet između bijele kocke i crne kutije, eksperimentalni film obraćat će se i pojedinim disciplinarnim stručnjacima. Na prvoj izložbi posvećenoj eksperimentu u jugoslavenskom filmu, postavljenoj u Varšavi 2008, ne nalazi se ni jedna od autorica koje su svoje filmove stvarale u okvirima kinoklubova, koji su ujedno bili rasadnici eksperimentalnoga filma u Jugoslaviji. No uvrštene su autorice koje su se svojim djelovanjem nalazile u sferi suvremene umjetnosti, pa se u knjizi nadahnutoj navedenom izložbom nalaze Katalin Ladik, Marina Abramović, Nuša i Srečo Dragan, Bogdanka Poznanović te Sanja Iveković, dok su izostavljene autorice poput Biljane Belić, Tatjane Ivančić i Bojane Vujanović. Dublji se razlozi marginalizacije stvarateljica u Jugoslaviji kriju i u samom načinu na koji je društvo (i kinoklupska okolina) poimalo ženu u tom razdoblju, tako da je ovdje riječ o dva očita problemska luka koji su pridonijeli nevidljivosti autorica u okviru ove filmske prakse.

3. (Proto)Feminizam i teorijski formalizam

Drugi val feminizma, u rasponu od 1960-ih do 1980-ih, ostavio je traga i na samosvijesti žena okupljenih oko (eksperimentalnoga) filma. Rane 1970-e Blaetz ističe kao razdoblje u kojem su se počeli pojavljivati časopisi i fe-

PETRA BELC:
EKSPERIMEN-
TALNI FILM SA
ŽENSKIM
POTPISOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ S navedenom je belgijskom festivalskom scenom u kontaktu bio i Mihovil Pansini u prvim godinama nakon pokretanja GEFF-a.

stivali usmjereni isključivo na žensko stvaralaštvo, poput časopisa *Women and Film* (1972) ili Međunarodnoga festivala ženskih filmova pokrenutog iste godine u New Yorku. Samo desetljeće ranije

[u]loge žena bile su još uvijek čvrsto postavljene ili pretpostavljene. Izuzetna ženska izvođačica, prekrasna i vješta, bila je prihvatljiva. Ali skupina odrješitih mladih žena odlučnih u namjeri da izazovu i promijene jedino polje u kojemu žena samostalno može uspjeti – to je bio izvor uzbuđenja, sramote i šoka

rekla je Carolee Schneemann (Serra i Ramey, 2007: 105–106). Tek je kasnih 1970-ih došlo do pojave feministički osviještene avangarde (Osterweil, 2007: 130), no ona je istodobno na neki način podijelila stvarateljice i znanstvenice u dva tabora. Ovaj se rasjek može pratiti od 1972, kada su Claire Johnston i Laura Mulvey u okviru Edinburškog filmskoga festivala na seminarima posvećenima ženama počele uvoditi psihoanalitičku teoriju u polje proučavanja filma. Interpretacijski zamah filmske je istraživače/ice odveo u drugom smjeru, pa se tako točka interesa premjestila “sa ženskih filmova na filmove o ženama”, ističe Blaetz (2007a: 4), te su se teoretičarke umjesto istraživanjem subjektivnosti, kakvu je primjerice moguće naći u filmovima Maye Deren, bavile istraživanjem hollywoodskih melodrama. Čini se da je ovakvo inzistiranje na svojevrsnom feminističkom aktivizmu rezultiralo dvjema bitnim razlikama u kontekstu proizvodnje eksperimentalnog filma. Određene su se redateljice, poput Gunvor Nelson i Joyce Wieland, ograđivale od feminističke egide i željele biti promatrane ne kao žene već kao

ravnopravni/e autori/ce,² dok su autorice poput Marjorie Keller izričito odbijale raditi unutar okvira zacrtanih feminističkom filmskom teorijom toga razdoblja. “[Feministička teorija] čini nerazumljivim žensko filmovanje u ime feminizma”, istaknula je Keller (Blaetz, 2007b: 211) koja je, kako smatra Blaetz, za razliku od Yvonne Rainer ili Laure Mulvey (čiji je cilj bio pokazati “nesvjesna pravila kojima se povodi patrijarhat, a posebice klasičan hollywoodski film”), “bila više zainteresirana za razbijanje konvencija” (ibid.: 227).

S druge strane nalaze se filmovi poput onih Laure Mulvey i Petera Wollena, čija su polazišta često teorijska, i na njihovim temeljima ovi/e redatelji/ce autorski pletu filmsku vizualnu strukturu. Manjak teorije ili odbijanje feminizma u prethodnom slučaju nipošto ne znače da u filmovima Wieland i Nelson ženski tragovi nisu prisutni ili čitljivi. Upravo suprotno, obje su se bavile ženama ili stvarale koristeći neke tradicionalno ženske zanate, no shvatljivo je da su odbijale esencijalizirajuću kategorizaciju temeljenu na rodnome/spolnome ključu. Zanimljivo je pritom spomenuti i da su neke autorice zazirale od teorije eksperimentalnoga filma kao takve, pa se primjerice Carolee Schneemann s posebnim prijezirom u svom radu *Interior Scroll* osvrnula na intelektualizaciju ove prakse od strane Annette Michelson – nazivajući je strukturalističkim filmskim stvarateljem bez izravnog isticanja njenog imena – Mekasove prijateljice i sveučilišne teorijske dive američkog *undergrounda* (Serra i Ramey, 2007: 122). Slična je stava bila i Wieland, koja sama nije pisala teorijske tekstove kao što su to činili Hollis Frampton i Stan Brakhage, i kako kaže Paul Arthur “žalila nad uplivom filmske teorije u nekomercijalnu praksu” (ibid.: 48).

² Ovo ograđivanje od feminizma teoretičarka B. Ruby Rich tumači kao posljedicu činjenice da su se neke od avangardnih autorica savršeno “uklopile i

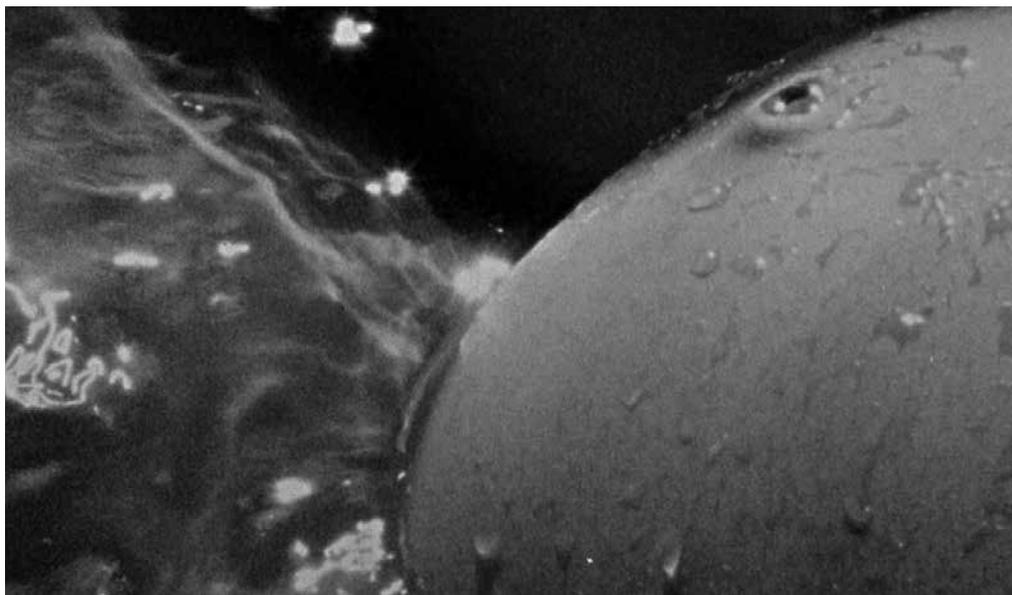
prilagodile elitizmu umjetničkog svijeta”, te kao takve nisu imale potrebu sudjelovati u širim društvenim pokretima (Petrolle i Wright Wexman, 2005: 9).



PETRA BELC:
EKSPERIMEN-
TALNI FILM SA
ŽENSKIM
POTPISOM

Joyce Wieland

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prozor voda
pomicanje
bebe (*Window
Water Baby
Moving*, Stan
Brakhage,
1959)

Ono što je u oba slučaja nesumnjivo zajedničko jest preuzimanje kontrole nad prikazom žene i ženskoga tijela, kao i poniranje u vlastiti subjektivitet, pri čemu Blaetz ističe i jednu zanimljivu činjenicu: “gotovo sve redateljice neobrađeni materijal za svoje filmove pronalaze u vlastitim svjetovima i životima” (Blaetz, 2007a: 11). Tako su česti motivi doma i svakodnevice, kuhinjskoga stola ili spavaće sobe, a mnoge se redateljice bave emocijama, seksualnošću, (vlastitim) tijelom ili reprezentacijom muškosti/ženskosti, tematizirajući često vlastite roditelje i djetinjstvo, kao i društveno uvjetovanu sudbinu žene. “Postoji li tematska veza koja povezuje rad ovih 15 redateljica, ona bi bila u zavirivanju i otkrivanju. Ono što biva otkriveno ispod doslovnih i metaforičkih slojeva u filmovima poprima mnoge oblike, ali u gotovo svakom slučaju uključuje emociju”, zapisala je Blaetz (ibid.: 15), napominjući kako je to svojstveno filmovima redateljica koje su se filmom počele baviti prije 1980-ih.

U sljedećim poglavljima ukratko ću uvodno predstaviti kanonizirane autorice prema već spomenutim dvjema američkim dostupnim studijama (Blaetz, 2007; Petrolle i Wright

Wexman, 2005) i dostupnim filmovima, pokušati ih tematski i formalno grupirati i, gdje je moguće, pridružiti im radove jugoslavenskih i europskih autorica. Radovi unutar pojedinih opusa često su prilično različiti, tako da će pojedine autorice biti prisutne unutar nekoliko različitih tematskih cjelina. Gdje je moguće, teorijski ću kontekstualizirati filmove, odnosno njihov otklon ili sličnost s dominantnim, maskulinim stilskim obrascima. Razdoblje kojim ću se baviti u tom će smislu također biti razdoblje između 1960-ih i 1980-ih. Maya Deren, iako ključna za početak američke druge avangarde, u ovom će pregledu biti izostavljena budući da je njen značaj nedvosmisleno priznat, a (iscrpna) analiza njenog rada bila je od samog početka uvodni dio *Vizionarskog filma* P. A. Sitneya. Ipak, treba pritom istaknuti da su autori druge američke avangarde marginalizirali i samu Deren, na što upozorava William C. Wees (2005: 22-23): “(...) postoji dosta istine u zajedljivom komentaru B. Ruby Rich o ‘okrutnosti svijeta avangardnog filma prema ženama i njegovoj snishodljivosti prema ‘Mayi’ kako su je dečki voljeli zvati, sada kad je otišla i kada su sigurno držali središnju pozornicu samo za sebe”.

4. Ženska subjektivnost, ženska perspektiva

Iako su se Sitneyevi kanonizirani velikani romantičarske tradicije, poput Stana Brakhagea i Jonasa Mekasa, također bavili sferom doma, njihov je pogled na određene aspekte koji pripadaju ženskoj stvarnosti u nekoliko navrata bio osporavan ili korigiran. U nastojanju da isprave idealizaciju rađanja iz muške perspektive, tri su redateljice filmski reagirale na Brakhageov kulturni film *Prozor voda pomicanje bebe* (*Window Water Baby Moving*, 1959), u kojem autor poetskom fragmentacijom slike prikazuje svoju trudnu suprugu Jane prije, za vrijeme i poslije porođaja. Nizom diskontinuiranih kadrova i mnoštvom rezova Brakhage se usredotočuje na detalje njezina tijela, grudi, vaginu, usne i trbuh, koje premrežava kadrovima njihove bliskosti i bračnoga zajedništva. Kanadska redateljica Joyce Wieland (1930–1998) na ovaj je film reagirala svojim duhovitim djelom *Water Sark*³ (1964–65), u kojem muškom subjektivnom pogledu na žensko tijelo suprotstavlja vlastitu verziju tjelesnog i autorskog identiteta, gradeći sliku sebe kao subjekta unutar sfere doma. “[F]ilm nije ljutito odbacivanje, već podrugljiv, često duhovit, odgovor”, smatra Paul Arthur (2007: 61), a u njemu Wieland preuzima metaforičke motive iz Brakhageova filma – poput prozora, vode, odblesaka svjetlosti koji se zrcale na koži njegove supruge – i razlama ih na trenutke u doslovne predmetne prikaze – kristala, čaše s vodom, ogledala koje reflektira prozorski okvir. Autorica snima i samu sebe, vlastite grudi, lice i tijelo u ogledalu, prisvajajući tako prikazivanje vlastita tijela, što se može tumačiti i kao izravan vizualni komentar na činjenicu da je



Fitilji (*Fuses*,
Carolee
Schneemann,
1964–67)



*Pogrešno
shvaćanje*
(*Misconception*,
Marjorie Keller,
1977)

(uglavnom) Brakhage, a ne njegova supruga, bio taj koji je u rukama imao kameru.

No u nekoliko navrata u filmu *Prozor voda pomicanje bebe* vidimo i samog autora, koji je kameru na trenutke prepuštao i svojoj supruzi, poglavito tijekom samog poroda. Činjenica da Jane nikada nije bila navedena kao suautorica filma zasmetala je američku redateljicu i performericu Carolee Schneemann (r. 1939), koja je u tom kontekstu izjavila da je “Jane Brakhage ‘bila muza, a on [Stan] je uvijek imao vizionarski, strukturalni autoritet nad djelom” (Serra i Ramey, 2007: 109). U svom filmu *Fitilji* (*Fuses*, 1964–67), o kojem će više riječi biti kasnije,

3 Kako pojašnjava Armatage (1999: 144), *sark* je riječ bez određenog značenja, nešto poput besmislice, koju je Wieland koristila u to doba imajući pritom na umu i jedno od njenih mogućih značenja. Sama riječ, naime, može značiti košulju ili vrstu starog

jedrenjaka, a upravo je to staro plovilo za Wieland bilo asocijativna poveznica s riječi *sark*. Hvala Jeleni Bulić na pomoći pri traženju smisla i značenja toga pojma, kao i na dragocjenim kritičkim komentarima i ispravicima pri radu na ovome tekstu.

Schneemann je “željela istražiti ljubavni seks (*loving fuck*) koji prethodi rađanju” (ibid.), a riječ je o istodobnom komentaru na Brakhageov 16-milimetarski film *Voljeti* (*Loving*, 1957), u kojem, nalik postupku Schneemann u *Fitiljima*, snima ljubavnu dinamiku autorice i njena tadašnjeg partnera Jamesa Tenneya.

Marjorie Keller (1950–1994), još jedna američka redateljica i teoretičarka eksperimentalnoga filma, svoj je komentar na navedeni Brakhageov rad dala u vlastitom 43-minutnom eksperimentalnom dokumentarnom filmu *Pogrešno shvaćanje* (*Misconception*, 1977). “Keller se od Brakhagea razlikovala u svojoj žudnji da istraži teškoće trudnoće i rađanja iz ženske perspektive” (Blaetz, 2007b: 231), a romantiziranim i estetiziranim poetskim prikazima Jane u kadi, Keller u *Pogrešnom shvaćanju* kontrapunktira primjerice cjelovite prikaze žene i djeteta također u kadi, ali u ovom slučaju s manje gracioznosti i više tjelesnog napora. To je znatno bliže realnom procesu rađanja (*labor*) koje Keller također prikazuje, i to kako ističe Blaetz – “u punom smislu riječi”. Prema Blaetz, autorica je realni(ji)m prikazom rađanja gledatelju ponudila nešto što je bliže stvarnom iskustvu, i pritom skrenula pozornost na nemoguć patrijarhalne kulture da pronađe prikladne načine s pomoću kojih bi govorila o procesu rađanja djeteta, brišući ga time ujedno i iz ljudskog iskustva (ibid.: 232).

5. Dnevnički i autobiografski film

Kako je već istaknuto, mnoge autorice sirovinu za svoje filmove pronalaze u vlastitim životima, a žanr dnevničkoga filma, popularan 1960-ih i 1970-ih u krugovima američke avangarde, svoj je početni biljeg dobio zahvaljujući fluidnim pokretima (ruke i) kamere Marie Menken (1909–1970). “[O]na je često nazivana

filmskom pjesnikinjom, jednom od prvih koje su koristile filmski dnevnik kao formu”, naznačuje Melissa Ragona (2007: 24). No Ragona toj tvrdnji istodobno upućuje i prigovor budući da se – zbog činjenice da su Brakhage, Anger, Warhol i Mekas bili pod njenim snažnim utjecajem – jedino taj aspekt Menkenina rada isticao kao ključan, iz čega je neminovno slijedilo redukcioniističko čitanje njena opusa. Menken je, naime, izvorno bila slikarica koja se ujedno bavila asamblažima, kolažima i instalacijama, te je film bio logičan nastavak, odnosno medijska ekstenzija njenih interesa. Jedan od njenih ključnih filmova *Bilježnica* (*Notebook*, 1963) primjer je rada koji u sebi obuhvaća kako tematske cjeline iz podnaslova tako i stilski raznolik pristup filmu koji je Menken njegovala.⁴ *Bilježnica* se sastoji od manjih dijelova – “Raindrops”, “Greek Epiphany”, “Moonplay”, “Copy Cat”, “Paper Cuts”, “Lights” i “Night Writing” – a riječ je o mreži motiva i značenja koji se jednako odnose na trenutke svakodnevice, kritiku “navodne simetrije modernističke dijagonale”, animaciju, istraživanje svjetla i dubinske oštirine u odnosu na ekran, tumači Ragona (2007: 24–28).

Prenosi li Menken stvarnost? Ili je sažima? Ili, naprosto, izravno ulazi u njenu suštinu? (...) Ona vidi pokrete srca u drvu. Vidi kroz njih i iznad njih. (...) Kiša koju vidi, nježna kiša, postaje sjećanje svih kiša koje je ikada vidjela; vrt koji vidi postaje sjećanje svih vrtova, sva boja, sav miris, pravi ljetni dan,

zapisao je Mekas o njenim filmovima *Bilježnica* i *Arabeska za Kennetha Angera* (*Arabesque for Kenneth Anger*, 1961) (Ragona, 2007: 29–30). Mekasovu (i Brakhageovu) fas-

⁴ Menken je radila i animacije, a animirala je i sekvencu šaha u filmu *Na kopnu* (*At Land*, 1944) Maye Deren.



Pravila ceste
(Rules of the
Road, Su
Friedrich, 1993)

cinaciju Menkeninim odabirom motiva i načinom njihova prikaza Ragona tumači kao njihovu fascinaciju sposobnošću autorice da izluči bremenite trenutke (iz) svakodnevice, i prikaže ih kroz “razigranu, lakomisleni ushićenost”. No Menken je to činila ikonoklastički, za razliku od dvojice prijatelja koji su u stvarnosti i njenoj slici tražili “istinu’ svoga vremena” (ibid.: 29).

Su Friedrich (r. 1954) također spada u redateljice čiji je rad duboko uronjen u privatni materijal, i u svom se opusu bavila osobnim iskustvima, žudnjama, traumama iz djetinjstva, odnosom s roditeljima, snovima i seksualnošću, kao i represivnim aspektima katoličanstva. U svojim filmovima, koje je počela stvarati potkraj 1970-ih, spaja prošlost i sadašnjost, naraciju s psihodramom i strukturalnim filmom i, kako ističe Janet Cutler (2007: 315), Friedrich je “redefinirala osobno filmovanje u formalnim i tematskim okvirima”. U filmovima *Plivaj ili potoni* (*Sink or Swim*, 1990) i *Spone koje vežu* (*The Ties That Bind*, 1984) autorica se kroz kolažiranje dokumentarnog i nađenog materijala bavi svojim odnosom s roditeljima,

dok u filmu *Pravila ceste* (*Rules of the Road*, 1993) u središte priče stavlja automobil koji je nekoć dijelila sa svojom djevojkom, i kojega je prisutnost u vidu niza takvih istih automobila na ulicama New Yorka trajan podsjetnik na gubitak ljubavnice, sigurnosti i života koji je s njom imala. Odmak od dotadašnjih filmskih autobiografija po kakvima su poznati Jerome Hill, Stan Brakhage ili Jonas Mekas nalazi se u činjenici da je Friedrich pisala i snimala u trećem licu, što je prema Weesu (2005: 32-33) inovativan formalni postupak koji među ostalim omogućava i širi raspon čitanja filma.

Carolee Schneemann (1939) također je obilno zahvaćala u vlastitu intimu, transformirajući podjednako bolna i lijepa iskustva u 8-milimetarsku i 16-milimetarsku pokretnu sliku na kojoj je, kao slikarica i multimedijaska umjetnica, intenzivno postproduksijski intervenirala. Već spomenuti *Fitilji* prvi su dio njezne autobiografske trilogije, u koju još spadaju *Visak* (*Plumb Line*, 1968–71) i *Kitchev posljednji obrok* (*Kitch's Last Meal*, 1973–78). *Fitilji* je dvadesetominutna filmska dokumentacija erotskog odnosa autorice i njena dugogodišnjeg

partnera Jima Tenneya, u kojem su erotika i intimnost u kontekstu dinamike jednog odnosa u potpunosti nerazdvojni. "Jim Tenney i ja bili smo zajedno trinaest godina – izniman i ushićujuće ljubavan zajednički život", rekla je Schneemann (Haug, 2002: 176), napominjući da su *Fitilji* nastali iz "očajničke žudnje da ulovi strastvene stvari života" (ibid.: 183). Za razliku od *Fitilja*, kojima je u središtu strastvena intimnost dvoje ljubavnika, *Visak* istražuje emocionalnu bol raskida ljubavne veze. U njemu "Schneemann istjeruje psihički kaos i preoblikuje ga u umjetničko djelo" (Serra i Ramey, 2007: 118), a u oba je filma sam negativ dodatno materijalno tretiran, pri čemu su *Fitilji* u jednom trenutku postali predebili da bi prošli kroz projektor. *Kitchev posljednji obrok* treći je dio Schneemannine ljubavne autobiografske trilogije, a u njemu autorica prikazuje svakodnevicu života na selu, kamo se povukla nakon povratka iz Londona i odmaka od newyorške avangardne scene. Ondje je živjela sa svojim partnerom Anthonyjem McCallom i mačkom Kitchem, koji je autoricu pratio devetnaest godina – vidimo ga i u *Fitiljima* kao nijemog, ali zainteresiranog svjedoka – a film prikazuje suživot dvoje umjetnika i načine na koje se njihova umjetnička praksa i svakodnevni život odmataju jedno u drugome. Filmski kritičari 1970-ih bili su neskloni ovakvom tipu intimističkoga filma koji se bavio "krhkošću života", "nježnošću intimnosti" i "tugom gubitka", jer nije spadao u onodobne estetske i konceptualne kategorije eksperimentalnoga filma, smatraju Serra i Ramey (2007: 120), što je rezultiralo njegovom marginalizacijom u okviru kanonskih djela toga razdoblja.

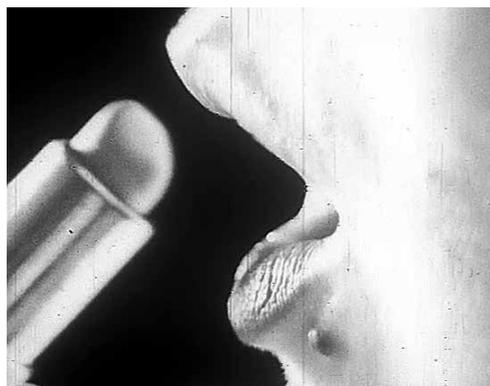
Punokrvnim dnevničkim filmom se u Jugoslaviji bavila beogradska prevoditeljica, dramaturginja i filmofilka Vukica Đilas. Dvadesetak godina Đilas je svojom kamerom Pentacon bilježila zbivanja oko sebe, pa je tako



Kućni filmovi
(Home Movies,
Vukica Đilas,
1970-1990)



Morske mijene
(Tides, Amy
Greenfield,
1982)



Golo (Zorica
Kijevčanin
i Miodrag
Milošević,
1983)

njen film pored kronike njena privatnog života ujedno i dokument kulturnog miljea Beograda 1970-ih (i kasnije). U Đilasinu su filmu ujedno prisutni i različiti oblikovni postupci iz povijesti eksperimentalnoga filma, kao što su *found footage*, *aproprijacija*, *refotografija* ili *pravocrtno snimanje* u maniri Michaela Snowa. Redatelj Slobodan Šijan prigodom prikazivanja *Kućnih filmova* (Home Movies)⁵ u prosincu 2015. napomenuo je kako je Đilas neke od stilskih

⁵ Filmovi su nazvani *Home Movies*, a naslov filma se na dosadašnjim projekcijama nije prevodio. Šijan

tumači svoje shvaćanje pojma *home* u okviru Đilasina filmovanja kao "domaće", po uzoru na "domaću

postupaka eksperimentalnoga filma u svoj rad često uvodila i usporedo s njihovim onodobnim pojavljivanjem, pa tako njene filmove možemo promatrati i kao malu povijest eksperimentalnoga filma. Svoje filmske “rolnice” Đilas nikada nije u potpunosti dovršila i montirala, a njezini *Kućni filmovi*, koji su potkraj 2015. tek treći put prikazani u Beogradu, svoj su trenutačan oblik dobili zahvaljujući Šijanu, koji je dvosatni sirovi materijal sazeo u 50 minuta. Svojom formom Đilasini filmovi izrazito nalikuju filmovima Jonasa Mekasa, budući da je njeno temeljno stilsko sredstvo kadar-sličica, po kojemu je prepoznatljiv i Mekas, a toj je *staccato* snimateljskoj montaži u kameri Đilas bila dosljedno predana više od dvadeset godina. “Sve to proleće u magnovenju, kao i život”, zaključio je Šijan (2015: 208) pišući o njenim “domaćim” filmovima.

6. Formalna istraživanja i tekture svakodnevice

Žene nisu bile usredotočene isključivo na kritiku patrijarhata, dokumentiranje svakodnevice ili komunikaciju vlastitih iskustava. Formalna su istraživanja i pomno slagane filmske strukture bile važan aspekt njihova stvaralaštva. Jedno od dominantnih formalnih sredstava koje povezuje sve autorice prirodne su ili medijski stvorene površine, primjećuje Blaetz (2007a: 13) uspoređujući ovu stvaralačku “strategiju” sa ženskim poslovima tkanja (ibid.: 14), pri čemu ističe i činjenicu da su sve autorice “eksperimentirale s medijem” (ibid.: 12). Natruhe amaterizma, vidljive u pojedinim filmovima, pritom nisu nimalo slučajne, već “vrlo namjerne i često formalno kompleksne” (ibid.: 13), a ovdje se odmah nameće i tehnički

kuhinju” (*home cooking*): “(...) ‘domaći film’ je kao i domaća kuhinja pravljen za sebe i za nekog člana domaćinstva” (Šijan, 2015: 209). U ovom su tekstu *Home Movies* prevedeni kao *Kućni filmovi*, u duhu tradicije toga žanra unutar eksperimentalnoga filma.

pedantan pristup radu koji je njegovala zagrebačka redateljica Tatjana Ivančić. Na festivalima amaterskoga filma, koji su u drugoj polovici prošloga stoljeća u Jugoslaviji bili gotovo jedina mjesta na kojima su eksperimentalisti bili u prigodi prikazivati svoje radove, Ivančić je bila zapažena ne samo zbog svojih filmova već i zbog njihove iznimno visoke tehničke razine. “Tatjana Ivančić je već nekoliko godina u prvom planu amaterske scene sa svojim filmovima, uglavnom dokumentarnim i eksperimentalnim. (...) treba priznati da su to po pravilu najkondicijozniji i tehnički najčistiji filmovi”, zapisao je Đorđe Deđanski (1973: 114-115) o filmovima Tatjane Ivančić u svom osvrtu na Deveti festival 8mm amaterskog filma Jugoslavije. Autorica je pritom i sama imala izrazito visoko postavljene tehničke kriterije, pa je tako u jednom intervjuu izjavila: “Imam sigurnu ruku i moje filmove odlikuje veoma stabilna slika, kao i precizna kasnija montažna obrada, jer, makar sam amater, tehničku nekorekciju ne mogu podnijeti” (Bojko, 1984/85: 274). Među ostalim je nagradama na festivalima Ivančić dobivala i one za “visok tehničko-zanatski nivo filmova” kao primjerice na 19. saveznom festivalu amaterskog filma Jugoslavije, održanom 1975. (*Sineast*, 1975/76: 143).

Ivančić je u svojoj redateljskoj karijeri snimila više od 70 filmova – od kojih je u ovom trenutku digitalizirano desetak – a 1980. osvojila je i titulu Majstora amaterskoga filma Jugoslavije. Iako nisu od središnjeg značaja u njenu (dostupnom) opusu, filmovima Tatjane Ivančić dominiraju tekture, priroda i more, zbog kojih je, prema dostupnoj dokumentaciji, i dobivala najviše nagrada. U *Ekvinociju* (1973)⁶ autorica asocijativnom montažom⁷ niže

6 Zanimljivo je da su njeni digitalizirani filmovi, poput *Ekvinocija*, u Hrvatskome filmskome arhivu pri Hrvatskome državnom arhivu u većini slučajeva zavedeni kao dokumentarni.

7 “Moja je zaključna sugestija da se naziv ‘asocijativna montaža’, pa i novotvorenicica

kadrove komešanja oblaka, morskog raslinja i namreškane morske površine, zaustavljajući pritom tanatografski pojedine kadar-sličice. *Varijacije* (1975) su pak sastavljene isključivo od različito teksturiranih detalja morske površine, a čak i u filmovima s narativnom jezgrom kao što je *Staro dobro veslo* (1976) autorica se u središnjem dijelu usredotočuje na teksturu mora koje se raspršuje ispod vesla motornog čamca u pokretu, odloženog kraj njegova boka na morskoj površini. “Izgleda da ova sredovečna žena može da napravi deset različitih filmova na samo jednom kvadratnom metru prostora”, (seksistički i dobistički) komentirao je novinar sarajevskog *Sineasta* u osvrtu na filmove Tatjane Ivančić (Deđanski, 1973: 115), a djela poput *Pijeska* (1971), *Igre života* (1972) ili *Rapsodije u zelenom* (1970) svjedoče o fascinaciji autorice teksturalnim mikrosvijetom koji se nalazi u svemu što nas okružuje.

Amerikanke Shirley Clarke (1919–1997) i Storm de Hirsch (1912–2000) također su se, svaka na svoj način, bavile formalnim mogućnostima svakodnevice i materijalnim aspektima filma, i autorski potpisuju dvadesetak radova. Iako su obje bile suosnivačice newyorškog Udruženja filmskih autora (The Film–Makers’ Cooperative) Sitney ih je u svom *Vizionarskom filmu* izostavio uz sljedeću napomenu: “Velike

ličnosti kao što su Ed Emshwiller, Stan VanDerBeek, Storm de Hirsch i Shirley Clarke, da ih spomenem samo nekoliko, nisu ovdje obrađivane. Ova knjiga pokušaj je da se izdvoji i opiše vizionarska linija unutar kompleksne raznovrsnosti američkog avangardnog filma” (Sitney, 2002: xiv). Iako marginalizacija ovdje nije bila primarno motivirana rodnim/spolnim ključem, njihov je rad očito odudarao od onoga što je Sitney smatrao vrijednim kanonizacije. U svom filmu *Mostovi kruže* (*Bridges-Go-Round*, 1958) Clarke je koreografirala⁸ mostove i vizuru Manhattana, nastojeći kroz superimpozicije i sukladno montiranu glazbu dočarati osjećaj vožnje vlakom kraj kojega prolaze rasvjetni stupovi, dok je de Hirsch, izvorno pjesnikinja i slikarica, u svojim filmovima koristila nađene materijale i filmsku vrpcu naknadno tretirala grebanjem ili slikanjem. Njezin apstraktni psihodelični film *Kraljica pejotla* (*Peyote Queen*, 1965) dio je trilogije *Boja rituala, boja misli* (*The Color of Ritual, the Color of Thought*, 1964–66) i u njemu spaja snimane dijelove s animiranima, poigrava se kaleidoskopskim prikazima vlastita oka i dijeli ekran na četiri dijela, uz zvučnu podlogu afričkih bubnjeva ispresijecanih američkom pop-glazbom. Iako različiti, oba filma na neki način evociraju apstraktni ekspresionizam kao dominantnu slikarsku struju u ono-

‘asocijativno izlaganje’, pošalju gdje im je odavno mjesto – u zasluženu mirovinu”, naglasio je Turković (2006), te predložio četiri tipa filmskog izlaganja: narativno (pripovjedno), raspravljačko (argumentacijsko, diskurzivno, pojmovno), poetsko i opisno (deskriptivno). U skladu s tim bi se *Ekvinocij* ipak moglo odrediti kao film kojemu od svih ponuđenih tipova izlaganja najbolje odgovara poetsko, kojim Turković smatra da se “gradi raspoloženje, pobuđuje emotivni odnos prema prizorima ili svijetu”. No postavlja se pitanje je li to bilo u središtu ovoga filmskog, likovnog i teksturalnog istraživanja, i ne bi li u slučaju eksperimentalnoga filma trebalo napustiti pojam

filmskog izlaganja koji, unatoč utemeljenosti u sekvencijalnosti, često nije dovoljno eksplanatoran za (namjeravani) sadržaj eksperimentalnoga filma. Dobar primjer takva filma je strukturalni/materijalni film koji nema nikakvu predstavjačku ili izlagačku funkciju. Kako ističe Gidal (1978: 1) u tekstu “Teorija i definicija strukturalnog/materijalnog filma”, takav tip filma “ne predstavlja, ili dokumentira išta. Film proizvodi određene odnose između segmenata, između onoga u što je kamera usmjerena i načina na koji je ‘slika’ predstavljena”.

⁸ Clarke se izvorno bavila plesom, čije je principe kasnije prenijela u novi medij – film. V. više u: Rabinovitz, 1983.

dobnoj američkoj umjetnosti, pri čemu radovi trilogije de Hirsch u sebi nose i religijske, ritualne aspekte.

Filmskom strukturom i montažnim mogućnostima filmske slike bavila se jugoslaven-ska autorica Bojana Vujanović u svojim filmovima *Putovanje* (1972) i *Drvo života* (1977–78). *Putovanje* prikazuje ženu u dizalu koje se kreće, oslonjenu na njegove prozirne stijenke, i dok u pozadini vidimo katove kako polako prolaze, kamera se istodobno kontinuirano okreće 360° oko svoje osi. Film je snimljen u jednom kadru, dio materijala je u boji, a dio crno-bijeli, a snimao ga je Petar Arandelović, koji je snimao i Gotovčevu *Kružnicu* (1964). Vujanović, inače jedna od malobrojnih autorica koje su stvarale u okvirima beogradskih kinoklubova, studij je završila na Filmskoj školi Kraljevskoga koledža umjetnosti u Londonu, ali nakon povratka u Jugoslaviju nije bila u prigodi raditi u struci. *Drvo života*, još jedan od nekoliko filmova iz njezina vizualno i idejno vrlo upečatljivog i dijelom nedovršenog opusa, snimljen je u Hagu u Nizozemskoj. Preuzimajući motiv kruženja prisutan u dotadašnjem jugoslavenskom eksperimentalnome filmu, Vujanović u ovom filmu montažnim spajanjem grafički bliskih elemenata – temeljem boje ili oblika – sabija vrijeme i prostor, i istražuje formalne mogućnosti cirkularnosti kroz dublje narativne i značenjske registre pokretne slike.

Apstrakcija i minimalizam bili su prisutni i u radovima britanskih eksperimentatorica. Kako ističe A. L. Rees (2016: 124), u strukturalnu struju koja se zanimala za “materijalni supstrat’ filma” spada i djelo Annabel Nicolson⁹ *Slajdovi* (*Slides*, 1971), u kojem autorica, inače također izvorno slikarica, šiva i eksponi-

ra film te ga provlači kroz kontaktni printer. Spominjući ovaj konkretan postupak, nemoguće je ne spomenuti stvaralaštvo Vladimira Peteka, pogotovo film *Sretanje* (1963) koji je autor pri nastajanju tretirao na oblikovno vrlo sličan način. Lis Rhodes još jedna od autorica iz kruga Londonskog udruženja filmskih autora, u svom proširenom filmu *Svjetlosna glazba* (*Light Music*, 1975) također istražuje materijalnost filma, provlačeći kroz dva sučeljena projektora filmsku vrpču na optičkom dijelu koje je crtežima “komponirala” skladbu. Projektor tako, čitajući rubove vrpce, stvara glazbenu podlogu koja se poklapa s onime što vidimo na ekranu – nizovima crno-bijelih linija. “Nismo radile filmove socijalnog, dokumentarnog sadržaja koji se odnosi na žensko iskustvo. Suosjećale smo s njime, ali nismo to zapravo radile. Radile smo na apstraktniji način i istraživale forme, ali u tome nije bilo prepoznatljivog feminističkog sadržaja”, rekla je Nicolson u intervjuu Davidu Curtisu (Gaal-Holmes, 2015: 165), ističući pritom kako se radilo o “čudnoj” (*odd*) poziciji u odnosu na feminističku mrežu.

7. Tijelo kao (filmsko) spoznavanje

Jedan od najzanimljivijih, ali iz feminističke perspektive i najosporavanijih rukavaca u okviru ženskoga stvaralaštva nesumnjivo je pitanje tijela i tjelesnoga spoznavanja zbog biološkoga determinizma koje za sobom povlači. No neosporna je činjenica da su teorijski (ne) informirane stvarateljice, unatoč problemskim čvorištima koja pitanje tjelesnosti otvara, imale potrebu tematizirati vlastita tijela i iskustva koja im ona pružaju i omogućavaju. “[D]irnut sam načinima na koje radovi Nelsonove često razmišljaju ‘kroz tijelo’, naglašavajući taktilne

⁹ Nicolson je zajedno s Lis Rhodes i Felicity Sparrow suosnivačica udruženja Circles – Women’s Film in Distribution (1979–92), kojemu je cilj bio promovirati tekuće, ali i povijesno žensko stvaralaštvo. Više o povijesti i današnjem statusu “*womens only*”

distribucijske kuće moguće je pronaći na stranicama britanskog Luxa: <<http://www.luxonline.org.uk/histories/1970-1979/circles.html>>, posjet 20. 12. 2016.



Mjesečev
bazen (Moons
Pool, Gunvor
Nelson, 1973)

odnose i/ili odnose među ženama”, istaknuo je Chris Holmlund (2007: 80) u tekstu o filmovima švedske slikarice i redateljice Gunvor Nelson. Pitanje tijela nije jedino koje obilježava njezin daleko kompleksniji opus, no film *Mjesečev bazen* (Moons Pool, 1973) dobra je poveznica s tom motivskom linijom u radovima drugih autorica, a ujedno i prikazuje strategije tonskog i slikovnog uslojavanja kojima se Nelson koristila i u drugim svojim filmovima. Petnaestominutni *Mjesečev bazen* lirski je meditacija o rodnom identitetu; pred gledateljem se nižu (podvodno snimani) fragmenti ženskih i muških tijela, pri čemu autorica povremeno koristi superimpozicije teksture namreškane vode, a taj je vizualni omamljujući vrtlog premrežen kadrovima slapova, vatre, morske trave i vulkanske lave. “Sanjala sam kroz svoje tijelo (...) Vidim te kako me vidiš kroz moje tijelo”, kaže glas u filmu kojega je zvučna podloga jednako slojevita kao i slika, ostavljajući gleda-

telja u magijskom i nedefiniranom prostoru i vremenu. Lelujanje površine vode i tijela koja se omataju jedno oko drugog prate glasovne i tonske reverbacije, zvučeci kao savršeno skladna i auralno mistična dopuna ritualnoj potrazi za identitetom kroz uranjanje u obrednu vodu.

Način na koji se pokret i tjelesna energija mogu prenijeti u medij filma kroz pomno koreografirana tijela središnja su točka interesa američke koreografkinje i plesačice Amy Greenfield (r. 1940). Kako ističe Robert A. Haller (2007: 155), Greenfield je željela emocije učiniti vidljivima i istražiti kako one utječu na pokret, a ujedno je bila motivirana, odnosno nezadovoljna načinima na koje su (avangardni) filmovi prikazivali gola ženska tijela. Njeni su radovi nazivani *cinematic dance* ili *cine-dance* filmovima – Greenfield se smatra pionirkom *cine-dance* žanra – pri čemu je ples, odnosno tjelesni pokret i njegova energija za Greenfield “srce filmskog života” (ibid.: 156).¹⁰ “[T]ijelo sa-

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 Autoričina promišljanja usporediva su s konceptima vidljivoga duha kroz izražajnost pokreta

ljudskoga tijela, kako ih tumači Béla Balázs (1978: 83–85), primjerice: “[G]estovi znače pojmove koji

drži vlastito nepregledno sjećanje... elementarni snovi individualne i kolektivne egzistencije... koji mogu biti otkriveni i izraženi kroz izvedbu vjerovanja i iskušenja u kriznom, ali suspendiranom procesu stvaranja filma”, zapisala je Greenfield (ibid.). U filmu *Morske mijene* (*Tides*, 1982)¹¹ vidimo razodjevenu autoricu kako uranja u morsku pjenu oceana, bori se i prepušta valovima na obali, dok kamera na trenutke hvata detalje poput grudi, ruku, zdjelice ili zabačene glave s osmijehom na licu. Dok je u *Morskim mijenama* pokretna slika žene prepuštene silama prirode u boji i praćena mjestimično usporenim zvukom valova, *Element* (*Element*, 1973) je crno-bijeli nijemi film. Ovdje se naga autorica, trčeći, posrćući i puzeći, probija kroz duboko, ljepljivo blato koje joj otežava kretanje, a u kadru su ponovno uglavnom samo detalji u krupnom ili srednjem planu. Kamera njezina stalnog snimatelja i suradnika Hilarya Harrisa, i autoričina izvedba u skladnoj su dinamičnoj međuigri, a pulsirajuća energija tijela prelijeva se u pulsiranje same pokretne slike. “Željela sam ujediniti psihu, emociju, tijelo. Željela sam iz prve ruke iskusiti magiju pretvaranja puti u svjetlost”, istaknula je Greenfield (ibid.: 158) koja je sama koreografirala i glumila u svojim filmovima.

Na jednak je način u svojim filmovima i ostalim radovima tijelo koristila i Schneemann, postavljajući ga istodobno kao subjekt i kao

objekt, kao ono što gleda, u što se gleda i kroz što se gleda,¹² a teorijske je implikacije te autorsko-izvođačke pozicije razvila kroz koncept koji je nazvala Oko/Tijelo (*Eye/Body*). “Odlučila sam biti dio svog rada kao dodatni ‘materijal’ – stvaran, fizički: dopustiti svome tijelu da bude produžena dimenzija taktilne, plastične prirode konstrukcija” (Serra i Ramey, 2007: 105), rekla je Schneemann, ističući kako je vlastito tijelo dala drugim ženama na dar (ibid.: 107). Tijelo, odnosno vagina, za Schneemann je podjednako bilo izvor (svetog) znanja, a kao medij koristila ga je u različitim umjetničkim formama, od kojih je *Interior Scroll* (1975), u kojem je autorica izvlačila iz vagine svitak s kojega je istodobno čitala tekst, jedna od njenih najpoznatijih živih izvedbi.

“Otpusti svu tijesnu odjeću... još... još... budi svjesna svoga tijela... uzmi ga nježno u obje ruke... na kojem god mjestu prija...”, kaže hipnotički glas na početku filma *Meka fikcija* (*Soft Fiction*, 1979) američke eksperimentalne etnografkinje Chick Strand (1931–2009), dok u protusvjetlu krupnoga plana vidimo ženske usne, ruke i pramenove kose naslonjene na staklo vlaka u pokretu. U navedenom filmu pet žena pripovijeda o svojim intimnim, traumatičnim, emocionalnim i seksualnim iskustvima, tvoreći tako kolektivnu mrežu ženskog subjektiviteta. Autoričina kamera nježno promatra subjekte kojima se bavi, bilježeći u vrlo

se ne mogu izraziti rečima, unutrašnje doživljaje, neracionalna osećanja (...) nešto duboko u nama, na dnu duše (...) na licu i mimici se pojavljuje duh koji bez reči postaje vidljiv i dobija oblik” (ibid.: 85). Moć filma njegova je “vizualna korespondencija otelovljenih duša”, smatra Balázs (ibid.: 86), a način na koji Greenfield u središte filma stavlja pokret blizak je konceptu filmske kinestezije Vlade Petrića, prema kojem film ima jedinstvenu moć izazivanja osjetilnih (motorno-senzornih) reakcija u gledateljima. Njegove koncepte (kinestezije, sinestezije, mizankadra...) doduše uvjerljivo opovrgava Turković (1988: 181–186), no teorijska promišljanja autorica poput

Greenfield, koja svoju svrhu i smisao nalaze izravno u praksi, mogli bismo promatrati kao razvijanje teorije filmskim sredstvima. Takva su nastojanja često bliska eksperimentalnomu filmu u cijelosti.

¹¹ *Tides* i *Moons pool* u komparativnoj analizi tvore zanimljivu igru riječima: plima i oseka (*tides*) uzrokovane su mjesečevim mijenama, što se u engleskom objašnjava izrazom *moon’s gravitational pool* (mjesečevo gravitacijsko privlačenje).

¹² “(...) ‘oko/tijelo’, uključuje oči umjetnika-kao-subjekta, oči umjetnika kao filmskog stvaraoca, i pogled (*gaze*) gledatelja” pojašnjavaju ovaj koncept Serra i Ramey (2007: 109).

krupnom planu njihova lica, a između priča, za koje nismo u potpunosti sigurni pripadaju li aktericama koje vidimo na ekranu, Strand ubacuje komadiće različitih etnografskih materijala. Kroz povremeno traumatična iskustva o kojima slušamo – incest s djedom, sjećanja iz djetinjstva na iskustva s nacistima, ovisnost o boli i narkoticima – žene prolaze kao borkinje, a unatoč osjetljivim temama cijeli je film na razini zvuka i slike obilno natopljen erotikom.

8. Seksualnost, djevojaštvo, žudnja i majčinstvo

Iako tematski heterogeni, u svojoj su biti motivi iz podnaslova u životu žene duboko isprepleteni. Marjorie Keller¹³ u svojim se filmovima bavila dihotomijom između tradicionalnog patrijarhalnog odgoja više srednje klase i “sazrijevanja u nesređenim društvenim i političkim strujama feminizma” (Blaetz, 2007b: 213), pokušavajući spojiti nepovratno nestalu prošlost sa sadašnjošću kroz istraživanje nesvjesnoga. U filmovima *Drevni dijelovi* (*Ancient Parts*, 1979) i *Strani dijelovi* (*Foreign Parts*, 1979) Keller prikazuje djecu i prostore djetinjstva – majčinu sobu, dječju igru na travnjaku – odnosno doma i svakodnevice, dok u svom najpoznatijem filmu *Kćeri kaosa* (*Daughters of Chaos*, 1980) u središte smješta čin udaje sa svim disonancama i kontradikcijama koje on (kasnije) donosi. Potonji se film sastoji od ritmičke smjene niza kadrova poput vjenčanja, oblaka, ruža, vode, Kipa slobode, tijela djevojčice koja ulazi u vodu i nagog ženskoga tijela koje iz nje izlazi, a nekoliko generacija žena (uz iznimku

majke, čije je mjesto prazno) iz različitih vremena i prostora komuniciraju jedne s drugima putem kolažno montiranoga tona.

Međugeneracijskim se odnosom među ženama bavila i Gunvor Nelson u filmu *Crvena mijena* (*Red Shift*, 1984) kroz portretiranje svakodnevice vlastita doma u kojemu živi s majkom i kćeri, dok se majčinstvom (neizravno) bavila u svom filmu *Moje je ime Oona* (*My Name is Oona*, 1969),¹⁴ prikazujući kroz fluidne pokrete kamere, portretne kadrove, slikovne superimpozicije i tonske varijacije rečenice “zovem se Una” svoju malenu kćer Oonu. Djeca i odrastanje bili su prisutni i u filmskom opusu Tatjane Ivančić, a film *Od o do 2* (1972), u kojemu autorica serijom repeticija iste scene – montiranjem filmske vrpce – uokviruje postupno odrastanje (vjerojatno) svoje unuke, završava zanimljivo koincidirajućom rečenicom. Gaseći dvije svjećice na svojoj rođendanskoj torti, djevojčica u *offu* kaže: “Imam dvije godine, i zovem se Vesna.”

U ovu grupu filmova nesumnjivo spadaju radovi Biljane Belić,¹⁵ beogradske autorice koja je isprva stvarala u okviru Kino Kluba Beograd, da bi potom sa suprugom Dragišom Krstićem osnovala Porodičnu radionicu za snimanje i distribuciju filmova. Od desetak njezinih filmova sačuvana su svega dva, *Pieta* (1970) i *Penelopa* (1977), a u oba se pojavljuje autorica u erotskom kontekstu u odnosu na svog partnera. *Penelopa* se sastoji od dva autorski različita materijala – dokumentacije putovanja koju je snimao Dragiša Krstić¹⁶ i scena iščekivanja njegova povratka u kojemu autorica dokumen-

¹³ Keller pripada i među autorice koje su koristile materijale iz svog (svakodnevnog) života za filmove, a Scott MacDonald istaknuo je njenu povezanost s “estetikom kućnog filmanja” i utjecajem koji je na nju ostavila Marie Menken (Blaetz, 2007b: 221).

¹⁴ Majčinstvo je tematizirala i u filmu *Schmeerguntz* (1965), koji je ipak u ovoj podjeli smješten u okvir feminističkoga filma.

¹⁵ Ti filmovi mogli bi spadati i u autobiografske ili dnevničke filmove slijedom činjenice da u njima “glumi” sama autorica. Međutim, pisanih je tragova o njenu radu iznimno malo, pa je u ovom trenutku teško zaključiti do koje je mjere osobno i privatno važno u njenim radovima.

¹⁶ Krstić je i sam jedan od zanimljivih i značajnih beogradskih autora eksperimentalnoga filma.

tira vlastito glamurizirano tijelo u intimi njihova doma. *Penelopa* iz naziva nedvosmisleno evocira Odisejevu ženu, a paralelna montaža završava scenom autoričina samozadovoljavanja, čime – budući da se na junakinjinu balkonu u jednom trenutku pojavljuje i nepoznati muškarac – kao da potvrđuje vjernost koju Penelopino ime danas invocira. *Pieta* je crno-bijeli film u središtu kojega je erotski odnos muškarca i žene (autorica ponovno dokumentira sebe), a redatelj i teoretičar Jovan Jovanović film tumači kao “uporni pokušaj devojke da fizičkom kontaktu udahne spiritualnost, tj. smisao” (Jovanović, 2013a: 340). Ostatak izgubljenog opusa Biljane Belić prema dostupnim je tekstovima također natopljen seksualnošću i “ogoljenom privatnošću”, filmovima u kojima autorica istražuje ženski subjektivitet kroz različite prikaze tjelesne žudnje, a među njima nalaze se i filmovi koji tematiziraju majčinstvo. Kako piše Jovanović, nerođeno dijete i neostvareno majčinstvo teme su filmova *Želeta bih sada da si tu* (1976) i *Dete* (1976) (ibid.). Među njenim filmovima, barem tako smatra Jovanović, nalazi se i “prvi film na temu erotske komunikacije između dve žene u našem filmu”, i to u također izgubljenom djelu *Senzus* (1972) (ibid.).

Još jedna beogradska autorica, Zorica Kijevčanin, u svom se nevelikom, ali zanimljivom opusu (ne)izravno bavila ženskom seksualnošću i muško-ženskim odnosima. U filmu *Više nego ljudski* (1976) autorica žensku libidinalnu energiju povezuje s prirodom, i poigrava se idejom determinizma kroz motiv šahovskih figura kojima junakinja filma upravlja međuljudskim odnosima. Film *Golo* (1983), nastao u koautorstvu s Miodragom Miloševićem, prikazuje izrazito estetizirani *fellatio* razlomljen na vrlo krupne planove – strategija nalik onoj koju je koristio Willard Maas u filmu *Geografija tijela* (*Geography of the Body*, 1943). Autorica pritom u film unosi različite gestualne viceve i činu pristupa s dozom humora, što uz prateću estetizaciju ovaj film na feministički intrigantan način izmješta iz maskulinog pornografskog kontek-

sta i pozicionira u područje formalnog eksperimenta. Tako stvorena distanca čini vidljivom zamjenu uloga u odnosu na klasičan pornografski prikaz toga čina, budući da je u slučaju *Golog* žena ta koja (p)određuje i diktira tempo, nalazeći se u dominantnoj poziciji, pri čemu Jovanović (2013b: 296) naglašava: “Autorka je u filmu *Golo* izbegla obavezni ‘provokativni’ koncept kada je reč o erotici u filmovima muških autora, ukazujući da je potreba za provokativnim tretmanom interseksualnosti verovatno pitanje permanentne civilizacijske inhibicije muškog libida u zapadnoevropskoj kulturi.”

Rastvaranje dominantnih filmskih obrazaca (muške) žudnje i istraživanje rodnog pitanja teme su filmova američke autorice Abigail Child (r. 1948), jedne od redateljica za koje Wees (2005: 24-25) smatra da su donijele paradigmatičke pomake u američkom avangardnom filmu 1980-ih. Film *Zločin* (*Mayhem*, 1987) dio je njena formalno inovativna ciklusa kolažnog filma *Jesi li za ovo rođena?* (*Is This What You Were Born For?*, 1981–89), koji se sastoji od sedam kraćih djela. Riječ je o dvadesetominutnom kolažiranju stereotipnih kadrova iz film noira i snimljenoga materijala, u kojem autorica brzom izmjenom kadrova prikazuje žudnju, nasilje, strah i eksplicitne scene lezbijskog seksa. “No umjesto da zamijesi *pastiche* holivudskih konvencija, Child ih dekonstruira kroz imitaciju, lišavanje narativnog kontinuiteta i holivudskih visokih produkcijskih vrijednosti”, zapisao je Wees (2005: 40).

9. Feministički film

Na samom kraju, važno je spomenuti i nekoliko filmova autorica koje su se (kroz spoj teorije i filmove) na aktivistički način bavile feminizmom, problematizirajući strukturalnu mizoginiju i patrijarhalni sustav vrijednosti kakvi se nalaze u komercijalnim, srednjostrujaškim filmovima i medijskim reprezentacijama žene. *Zagonetke Sfinge* (*Riddles of the Sphinx*, 1977) Laure Mulvey i Petera Wollena možda su najreprezentativniji primjer takva filma,



Zagonetke
Sfinge (*Riddles
of the Sphinx*,
Laura Mulvey i
Peter Wollen,
1977)

koji – u skladu s teorijskim postavkama Laure Mulvey – patrijarhalnu logiku dekonstruira te na nju upućuje na razini sadržaja kao i na razini forme. Film u trajanju od 92 minute sastoji se od sedam dijelova – prva tri dijela i posljednja tri dijela zrcale se jedni u drugima, i teorijski i značenjski uokviruju središnji dio koji donosi priču o majci Louise i njoj kćeri Ani, ispričanoj u trinaest kadrova. Svaki od tih kadrova snimljen je sporim kružnim pokretom kamere oko svoje osi i u svakoj sceni opisuje puni krug, što je ujedno i kritika konvencionalnog rada kamere (primjerice zumiranje), koji se, kako tumači Scott MacDonald (2002: 289), može “posmatrati kao implicitno falusni”. Sfinga iz naslova reprezentira potisnutu i marginaliziranu ženskost, odnosno majčinstvo, a Mulvey u filmu ističe kako je Sfinga ostala i na marginama mita o Edipu.

Uz složenu formalnu strukturu koja istodobno kritizira i konvencionalne filmove i filmske postupke, na sadržajnoj razini Mulvey uvo-

di psihoanalitičke koncepte poput Lacanove zrcalne faze, Freudova koncepta anatomije kao (ženske) sudbine, i otvara pitanje razvoja pojedinca kroz jezik. Kako se priča o Louisi bliži kraju, protagonistica stječe mogućnost djelovanja i žensku (samo)svijest kroz povezivanje sa ženama i majkama u svojoj sredini, a kruženje kamere mijenja svoj smjer. Verbalno se pritom problematiziraju odnos klase i roda, pitanje sindikalnog organiziranja i radničkih prava žena kao što su skraćeno radno vrijeme ili vrtička skrb djece. “Mi putujemo od tačke u kojoj žena počinje da shvata stepen do kojeg je njena istorija kooptirana projekcijama patrijarhata, do tačke kada ona sama deluje da bi povratila svoju potisnutu prošlost i da bi stvorila novu, progresivniju sadašnjost i budućnost”, zapisao je MacDonald (2002: 296), dok u posljednjem kadru Louisine priče čujemo glas koji kaže: “Anatomija više nije sudbina.”

Dok su *Zagonetke Sfinge* “poput složenog pisanog eseja” koji zahtijeva proučavanje

(MacDonald, 2002: 297), film – točnije, dokumentacija performansa – austrijske redateljice i izvedbene umjetnice Valie Export (r. 1940) problemu skopofilije i fetišizacije ženskoga tijela prilazi iz neposrednijeg kuta. *Doticajno i dodirujuće kino* (*Tapp und Tastkino*, 1968) prikazuje autoricu koja na svom torzu nosi kutiju s dva otvora, nudeći prolaznicima mogućnost da u njih polože ruke i dodirnu njeno tijelo. “Napokon, zavjesa koja se nekoć dizala samo za oči sada se diže za obje ruke”, pojašnjava Export (1968), koja se ovim svojim filmom žanrovski nalazi na granici između proširenog filma, dokumentacije performansa, odnosno performansa za kameru i eksperimentalnoga filma. Na jednako se zanimljiv (šokantan, provokativan) način s muškim fantazijama i skopofilijским očekivanjima od ženskoga tijela poigrala i Gunvor Nelson u radu *Polijetanje* (*Take Off*, 1972).¹⁷ Desetominutni striptiz prikazan u filmu započinje očekivanim razodijevanjem, no u trenutku u kojemu izvođačicu vidimo potpuno голу ona odlazi još nekoliko koraka dalje: prvo skine periku, zatim ruke, noge, grudi, nos, uši... sve dok u kadru ne ostane samo torzo koji poleti (*take off*) i završi u svemiru. Nešto raniji film *Schmeerguntz*¹⁸ (1965), koji je Nelson napravila sa suradnicom Dorothy Wiley, u trenutku u kojemu su obje bile mlade majke, (samo)objektivizaciji prikazanoj u vidu ženskog ideala kroz medijsku reprezentaciju (primjerice natjecanja ljepote) jukstaponira

realnost žene kao majke i kućanice. Djevojke na natjecanjima ljepote prate kadrovi vađenja tampona, čišćenja začepljenih odvoda, mijenjanja pelena i jutarnjih mučnina, a njihovim besprijekornim vitkim tijelima suprotstavljeni su nabrekli trbusi trudnica.

Navedeni filmovi ni izbliza ne iscrpljuju korpus radova i autorica koje su se aktivno bavile feminističkim filmom, ali donekle ocrtavaju različite formalne i sadržajne pristupe navedenoj problematici.

10. Umjesto zaključka

Izdvajati žene iz šireg korpusa (post) modernističke umjetnosti kao zaseban stvarateljski subjekt uvijek sa sobom nosi opasnost esencijalizacije, zahvaljujući kojoj su žene samom svojom tjelesnom uvjetovanošću bile objektivizirane, potlačene i isključene iz (maskulinih) povijesnih narativa. Međutim, upravo kao što upozoravaju Petrolle i Wright Wexman (2005: 2), ovakva je strategija potrebna kako bi se njihova prisutnost učinila vidljivom i potaknuo razgovor o njihovom radu,¹⁹ pri čemu razmatranje formalnih strategija koje su koristile ujedno daje uvid u načine na koje progovaraju o vlastitoj subjektivnosti (usp. *ibid.*: 3). Pitanje ženskog iskustva, koje možemo povezati sa ženskim subjektivitetom, ujedno je bila i težnja nekoliko autorica spomenutih u ovom pregledu, kao što su Carolee Schneemann, Marjorie Keller ili Laura Mulvey,²⁰ a pitanje

17 Radi se o teško prevodivoj igri riječi – *taking off* znači skidati se (skidati odjeću), kao i uzlijetati, a budući da film satirizira striptiz u kojem izvođačica na kraju doslovno poleti u svemir, hrvatski bi prijevod teško mogao obuhvatiti oba ova značenja.

18 Kao i u slučaju *sarka* Joyce Wieland, i ovdje je riječ o besmislici, u ovom slučaju izmišljenoj njemačkoj riječi za sendvič koju je skovao autoričin otac (MacDonald, 1998: 182).

19 U skladu s tim možemo govoriti o strateškoj esencijalizaciji, pojmu koji je u postkolonijalne

studije uvela Gayatri Spivak, a koji se često koristi i u feminističkim i rodnim studijima. Strateška bi se esencijalizacija mogla tumačiti kao taktički manevar identitarnog homogeniziranja žena (uz sve opasnosti koje takva univerzalizacija donosi) s ciljem njihove mobilizacije u okviru političkog (i aktivističkog) djelovanja (usp. Barker, 2004: 189).

20 U *Zagonetkama Sfinge* glavna junakinja filma “postaje aktivnija za sebe samu, tražeći kompleksnije razumevanje ženskog iskustva” (MacDonald, 2002: 293).

subjektivnosti, koje Petrolle i Wright Wexman ističu kao crvenu nit u ženskim eksperimentalnim filmovima, moguće je povezati s filmovanjem kao činom "sticanja samosvesti i ličnog integriteta", koji Jovanović smatra ključnim za autorski opus Biljane Belić (usp. Jovanović, 2013a: 339). Živeći u svijetu (pokretnih) slika koje nas određuju, jedno je nedvojbeno sigurno: "Činom pravljenja filmova, žene preoblikuju kulturalne arhetipove svoga spola" (Petrolle i Wright Wexmann, 2005: 5).

Govoreći o samim formalnim i stilskim postupcima ženskih filmova i njihovu otklonu od ili uklapanju u dominantne kanonizirane obrasce eksperimentalnoga filma, Blaetz (2007a: 8) ističe kako su mnoge redateljice kao utjecaje navodile velikane lirskog ili strukturalnog filma, no u osnovi se njihovi radovi ne uklapaju u tradiciju američke avangarde. Jednako tako Jovanović (2013a: 339) napominje vidljive stvarateljske odmake od nasljeđa kinotečne i gefovske tradicije u radu Biljane Belić, tradicije koja je – barem u gefovskom obliku – kod muških autora bila dominantna sve do kraja 1970-ih. Iako o kontekstualizaciji opusa Tatjane Ivančić gotovo da i nema zapisa, s obzirom na tematski i formalni pristup, kao i na njihov raspon i širinu, i za Ivančić bismo mogli reći da je svojom dosljednošću bila jedinstvena autorska osobnost u našem eksperimentalnome filmu. Uz već spomenute radove, njezin film *Grad u izlogu* (1969) jedinstveni je portret Zagreba s kraja 1960-ih, ujedno i autoportret same autorice, a ritmom, kadriranjem i osjećajem za vrijeme nadmašuje čak i suvremene muške kinoklupske kolege. U kontekstu animacije nastale crtanjem izravno

na vrpici i rotoskopije zasebno mjesto zauzima i Divna Jovanović,²¹ koja se sa svoja tri filma – *Rok* (1960), *Rondo* (1963) i *Preobražaj* (1973) – također izdvaja iz ostatka (ne)kanoniziranog korpusa jugoslavenskog eksperimentalnoga filma, u kojemu su prevladavali poetski/igrani filmovi, filmovi fiksacije, minimalistička i kasnije konceptualna strujanja. Jugoslavenski filmolog Dušan Stojanović *Rondo* je uključio i u svoj "Nacrt odabrane filmografije jugoslavenskog nekonvencionalnog filma" (1967).

"[F]ilmski gledalac je filmski gledalac, i (...) očekivanja koja istorija gledanja konvencionalnih filmova stvara kod gledalaca uglavnom [su] podudarna od jednog gledaoca do drugog", istaknuo je Scott MacDonald (2002: 283). Mogućnost, a često i namjera ili svjestan zadatak eksperimentalnoga filma jest razbiti upravo ta konvencionalna očekivanja i podići svijest gledatelja antiiluzionističkim strategijama kakvima se eksperimentalni film često voli teorijski zaodijevati (usp. Turković, 1988: 167). Osim emancipacije od prevlasti brzopotrošnih srednjostrujaških komercijalnih filmova, u slučaju ženskih eksperimentalnih filmova te strategije imaju i eksplicitno feministički emancipatorni potencijal, pogotovo koriste li se kao pedagoški materijal (usp. MacDonald, 2007: 360–382). Uključivanje ženskih eksperimentalnih filmova u fakultetski nastavni program filmoloških kolegija čini se stoga kao nužna dopuna (i korektiv) postojećega korpusa znanja, koje u postojećem obliku može djelovati parcijalno, maskulino i pristrano. Istodobno će pružiti poticaj za daljnja istraživanja ove umjetničke prakse u kojoj su – vrijedi ponoviti još jednom – žene (bile) nenadmašne.

21 Jovanović zbog svoje posvećenosti animaciji, tj. crtanju na vrpici, nažalost, nije našla svoje mjesto u ovome pregledu, iako bi se njeni radovi mogli

povezati s onima Storm de Hirsch, koja također u svoje filmove uključuje animaciju nastalu crtanjem izravno na filmskoj vrpici.

LITERATURA

- Armatage, Kay**, 1999, "The Feminine Body: Joyce Wieland's Water Sark", u: Elder, Kathryn (ur.), *The Films of Joyce Wieland*, Toronto: Toronto International Film Festival Group, str. 135–144.
- Arthur, Paul**, 2007, "Different/Same/Both/Neither: The Polycentric Cinema of Joyce Wieland", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 45–66.
- Balázs, Béla**, 1978, "Filmska kultura", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 84–93.
- Barker, Chris**, 2004, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications
- Blaetz, Robin**, 2007a, "Introduction: Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 1–19.
- Blaetz, Robin**, 2007b, "Amnesia Time. The Films of Marjorie Keller", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 211–238.
- Bojko, Velimir**, 1984/85, "Vratiti žanrove", *Sineast*, br. 63–64, str. 274.
- Cutler, Janet**, 2007, "Su Friedrich: Breaking the Rules", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 313–338.
- Dedanski, Đorđe**, 1973, "Deveti festival 8mm amaterskog filma Jugoslavije", *Sineast*, br. 20, str. 113–115.
- Export, Valie**, 1968, "Tapp und Tastkino", *Re.Act. Feminism: A Performing Archive*, <<http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=46&e=t>>, posjet: 20. prosinca 2016.
- Gaal-Holmes, Patti**, 2015, *A History of 1970s Experimental Film: Britain's Decade of Diversity*, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan
- Gidal, Peter**, 1978, "Theory and Definition of Structural/Materialist Film" u: Gidal, Peter (ur.), *Structural Film Anthology*, London: British Film Institute, str. 1–21.
- Haller, Robert A.**, 2007, "Amy Greenfield: Film, Dynamic Movement, and Transformation", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 152–166.
- Haug, Kate**, 2002, "An Interview with Carolee Schneemann.", u: Dixon, Wheeler Winston; Foster, Gwendolyn Audrey (ur.), *Experimental Cinema: The Film Reader*, London / New York: Routledge, str. 173–188.
- Holmlund, Chris**, 2007, "Excavating Visual Fields, Layering Auditory Frames: Signature, Translation, Resonance, and Gunvor Nelson's Films" u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 67–88.
- Jovanović, Jovan**, 2013a, "Film kao mogućnost samosvesti – autorski opus Biljane Belić", u: Miltojević, Branislav (ur.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 1–2, str. 339–341.
- Jovanović, Jovan**, 2013b, "Akadamski kino klub – Akadamski filmski centar, 33 godine", u: Miltojević, Branislav (ur.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: YU film danas 1–2, str. 288–302.
- MacDonald, Scott**, 1998, *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press
- MacDonald, Scott**, 2002, "Lora Malvi i Piter Volen: Zagonetke Sfinge", u: Lorencin, Nikola (ur.), *Eksperimentalni film i alternativna opredeljenja – zbornik radova*, Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 283–298.
- MacDonald, Scott**, 2007, "Women's Experimental Cinema: Some Pedagogical Challenges", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 360–382.
- Osterweil, Ara**, 2007, "'Absently Enchanted': The Apocryphal, Ecstatic Cinema of Barbara Rubin", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 127–151.

- Petrolle, Jean; Wright Wexman, Virginia**, 2005, "Introduction: Experimental Filmmaking and Women's Subjectivity." u: Petrolle, Jean; Wright Wexman, Virginia (ur.), *Women and Experimental Filmmaking*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, str. 1–17.
- Rabinovitz, Lauren**, 1983, "Choreography of Cinema. An Interview with Shirley Clarke", *Afterimage*, prosinac, str. 8–11, <[http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageDec83\(300\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageDec83(300).pdf)>, posjet: 20. prosinca 2016.
- Ragona, Melissa**, 2007, "Swing and Sway. Marie Menken's Filmic Events", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 20–44.
- Rees, Alan Leonard**, 2016, *Povijest eksperimentalnog filma i videa*, Zagreb: Udruga 25 FPS
- Serra, M. M.; Ramey, Kathryn**, 2007, "Eye/Body: The Cinematic Paintings of Carolee Schneemann", u: Blaetz, Robin (ur.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham / London: Duke University Press, str. 103–126.
- Sineast**, 1975–76, br. 30–31, str. 143.
- Sitney, P. Adams**, 2002, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, New York: Oxford University Press
- Stojanović, Dušan**, 1967, "Nacrt odabrane filmografije jugoslavenskog nekonvencionalnog filma", u: Pansini, Mihovil (ur.), *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa, str. 221–227.
- Šijan, Slobodan**, 2015, *Filmus*, Beograd: Službeni glasnik
- Turković, Hrvoje**, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 45, str. 16–23.
- Turković, Hrvoje**, 1988, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Wees, William C.**, 2005, "No more Giants", u: Petrolle, Jean; Wright Wexman, Virginia (ur.), *Women and Experimental Filmmaking*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, str. 23–43.

UDK: 791.632"199/201"

Janica Tomić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Mrežna naracija

SAŽETAK: Mrežna naracija (engl. *network narrative*) naziv je za vrstu filmske priče, posebno frekventnu od početka 1990-ih, koja spaja više međusobno neovisnih narativnih linija, najčešće sjedinjenih prostorno-vremenskim okvirom i tematskim paralelama. Nakon prikaza povijesnoga razvoja i konvencija mrežne naracije u prvome dijelu teksta, a zatim i interpretativnih modela koji prevladavaju u postojećoj filmološkoj produkciji o temi (posebno je zanimljivo da se 1990-ih snažno razvila ova forma pripovijedanja u raznim kinematografijama), u zadnjem se dijelu daje osvrt na odjek forme u nacionalnim kinematografijama na primjeru švedskog filma. Za analiziranje ovog fenomena posebno je važno proučavanje Davida Bordwella, no autorica koristi i studije te kritike drugih stranih i hrvatskih filmologa i kritičara.

KLJUČNE RIJEČI: mrežna naracija, švedski film, likovi, fragmentirana naracija

1. Uvod

Mrežna naracija¹ (engl. *network narrative*) naziv je za vrstu filmske priče, posebno frekventnu od ranih 1990-ih, koja spaja više međusobno neovisnih ili samo tangencijalno povezanih narativnih linija, često sjedinjenih prostorno-vremenskim okvirom, odnosno tematskim paralelama. Osim više naslova Davida Bordwella u kojima se pratio uspon toga "dominantnog oblika nekonvencionalnog pripovijedanja" u suvremenom Hollywoodu i drugdje (Bordwell, 2006b: 191), mrežnu naraciju je kao pojam preuzeo i znatan dio filmoloških tekstova drugih autora.

Drugi zajednički nazivnik više takvih teorijskih pristupa čini i širi kontekst promišljanja mrežnih naracija kao jednog od aspekata širega zamaha inovativnog pripovijedanja u suvremenom filmu. Mrežna je naracija, kod Bordwella i drugdje, jedna od manifestacija "kompleksnih naracija" (*complex narratives*), u koje se ubrajaju i eksperimenti s linearnošću u filmovima poput *Memento* (Christopher Nolan, 2000), sa subjektivnošću kao u *Klubu boraca* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), "zapleti koji se račvaju" (*forking-path plots*) u filmovima kao što su *Smoking/No Smoking* (Alain Resnais, 1993), itd. "Kompleksne naracije" čine se najšire prihvaćenim od krovnih termina (usp. i Staiger, 2006; Simons, 2008; Mittel, 2006), no primjeri mrežnih naracija tematizirani su u filmskoj teoriji i kao podvrsta u taksonomijama "alternativnih zapleta" (*alternative plots*; Ramírez Berg, 2006), "modularnih naracija" (*modular narratives*; npr. Cameron, 2008), "filmova zagonetki" (*puzzle films*; Buckland, 2009), itd. Istodobno se dio literature sustavnije bavio samim mrežnim naracijama, a Bordwellovim su radovima na tom polju prethodili tekstovi Margrit Tröhler, koji su postali referentna mjesta i u drugim analizama "filmova s više junaka" (*multiprotagonist films*), od kojih će neke razraditi i tezu da se forma u posljednja dva desetljeća profilirala u žanr (Azcona, 2010; Vincendeau, 2008).

Takav analitički okvir imao je odjeka i zbog podudarnosti Tröhleričinih termina za dva podtipa filmova s više junaka – "ansambel-filmovi" i "mozaični filmovi" – s postojećim

¹ Tekst je sažeto i prerađeno poglavlje doktorske disertacije (Tomić, 2012).



Memento
(Christopher
Nolan, 2000)

nazivima u mnogobrojnim jezicima. Prva skupina označava filmove o skupinama likova čije su priče često prostorno i vremenski sjedinjene npr. događajima, kao što je to u *Proslavi* (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1988). S druge strane, mozaični filmovi poput *Kratkih rezova* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993) predstavljaju labaviji oblik narativne integracije, u većoj mjeri ovisne o paralelizmima među pričama i posebno motivu slučajnog susreta. Sličan se vokabular tako može naći i u hrvatskoj filmologiji gdje se ne može smatrati uvriježenim,² ali se mogu naći reference na “mozaične” filmove” (Peterlić, 2005), “mozaičnu strukturu” i “mozaičnu organizaciju” (Peterlić, 1983: 31) ili “mozaičnu dramaturgiju” (Radić, 2003), najčešće u kontekstu Altmanovih filmova *Kratki rezovi* i posebno u slučaju fragmentiranijega *Nashvillea* (1975). No, istodobno se u *Filmskom leksikonu* film *Kratki rezovi* opisuje kao “tipična altmanovska ensemble-drama” (Jukić, 2003), a “mozaične” i “mozaičke” kovanice koriste

se i u opisima filmova poput *Fanny i Alexander* (*Fanny och Alexander*, Ingmar Bergman, 1982), *Slatki život* (*La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960) ili *Ponoćni kauboj* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), što je okvir znatno širi, ili barem drukčiji od onoga definiranoga Tröhleričinim, Bordwellovim i srodnim pristupima.

Razlog je stoga ovakva izbora termina dvojak: s jedne strane sužava se fokus (jer su filmovi s više protagonista brojnija skupina), a s druge, problem se definira u teorijskoj tradiciji jer se pod mrežnim naracijama podrazumijeva ne samo forma već i tendencija koja se u suvremenoj kinematografiji profilirala u posljednjih dvadesetak godina, što je bitan faktor i u tumačenjima o kojima će biti riječ u drugome dijelu ovoga poglavlja. Prije toga, u prvome će se dijelu opisati konvencije i povijesti mrežnih naracija u filmu, što će poslužiti i kao podloga za osvrt na odjek forme u manjim kinematografijama na primjeru švedskog filma.

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Mozaična struktura i druge sintagme s tim pridjevom nisu obrađene u *Filmskoj enciklopediji*,

Filmskom leksikonu ni u Babčevu (ur.) *Leksikonu filmskih i televizijskih pojmova*.



Kratki rezovi
(Short Cuts,
Robert Altman,
1993)

2. Povijest i tehnike mrežne naracije na filmu

Iako se u listama mrežnih naracija³ nađu i primjeri iz ranije povijesti filma, konsenzus glasi da “se čini da između *Grand Hotela* [Edmund Goulding, 1932] i ranih 1990-ih nema puno primjera mrežne naracije na filmu” (Bordwell, 2008: 197). Među pionirima se navodi skupina filmova iz 1994, poput *Paklenog šunda* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino), *Chungking Expressa* (*Chung Hing sam lam*, Wong Kar-wai), *Exotice* (Atom Egoyan) ili *71 fragmenta kronologije slučajnosti* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, Michael Haneke), ali Robert Altman i njegovi *Kratki rezovi* gotovo bez iznimke u literaturi slove za simbolični početak vala mrežnih naracija od 1990-ih naovamo. Mozaični ili ansambl-filmovi se, kao što je spomenuto, smatraju Altmanovim zaštitnim znakom⁴ pa će se analize mrežne naracije kao i filmova s više

junaka redovito osvrtni na primjere kao što su *Nashville*, *MASH* (1970), *Prêt-à-Porter* (1994), *Gosford Park* (2001), pa sve do posljednjeg Altmanova filma *Najluđi radijski šou* (*A Prairie Home Companion*, 2006). No *Kratki rezovi* su redateljjev film koji je, u široj recepciji kao i filmskoj teoriji, zaživio kao paradigmatički primjer mrežne naracije na filmu pa je pridjev altmanovski (*Altmanesque*) slovio kao sinonim za ovu formu i provlačio se u tekstovima o filmovima poput *Traffica* (Steven Soderbergh, 2000) gdje se s pravom komentiralo kako je svaka druga sličnost s Altmanovom poetikom izostala (usp. npr. Von Doviak, 2000).

Iz “pretpovijesti” mrežnih naracija, spomenuti *Grand Hotel* slovi kao jedan, često i jedini, navođeni primjer. Plan studija MGM da u jednom filmu pokaže “više zvijezda no što ih ima na nebu”, kako je glasilo promotivni slogan filma, proslavio je formulu glumačkog ansam-

JANICA TOMIĆ:
MREŽNA
NARACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Poput onoga Bordwellova, koji na kraju poglavlja o mrežnoj naraciji u knjizi *Poetics of Cinema* (2008) daje radnu verziju popisa od dvjestotinjak naslova koju je dalje širio i na svom blogu.

4 I Peterlić o *Nashvilleu* komentira kako film tada još nema mnogo pandana, odnosno: “mozaična organizacija građe filma, toliko rijetka u američkom filmu, posebno je oduševila” (Peterlić, 1983: 31).



Grand Hotel
(Edmund
Goulding, 1932)

bla filmskih zvijezda (Azcona, 2010: 9).⁵ Osim glumačke postave npr. daktilografinje/eskort dame Flemmchen (Joan Crawford) i balerine Grusinskaye (Grete Garbo), zanimljivosti filma pridonosi supostavljanje frenetične aktivnosti mnoštva priča sa sugestijama cirkularnosti i repetitivnosti. Kaos kretanja i slučajnosti balansirani su ponavljanjem prizora kao i mnogobrojnim geometrijskim uzorcima u mizansceni, poput pogleda iz ptičje perspektive na koncentrične krugove hotelskih katova, kružne hotelske recepcije kao središnjeg mjesta susreta ili motiva rotirajućih vrata. U tim vratima

svako malo zaglavi netko od likova, čime se nagoviješta ishod dinamike te, u konačnici, palete gubitnika. “Grand Hotel. Ljudi dolaze i odlaze. Nikad se ništa ne desi”, ponovit će lik ciničnog promatrača Dr. Otternschlaga, ipak dovoljno rijetko da se ne stvori osjećaj zalihosnosti takvih metanarativnih komentara, još jednog postupka svojstvenog mrežnim naracijama.⁶

Uspjeh filma potaknuo je nekoliko manje uspješnih zvjezdanih ansambl-filmova u hotelima ili drugdje, poput *Žena* (*The Women*, George Cukor, 1939). Zanimljivo je, međutim, da u takvim katalozima povijesti forme nema

5 Reducirani angažman zvijezda u pojedinim pričama (odnosno njihovi manji honorari) navodi se kao jedan od čimbenika koji su omogućili nastanak *Babela* (Alejandro González Iñárritu, 2006) i drugih novijih primjera (usp. npr. Bordwell, 2008: 197).

6 Poput komentara naratora u romantičnoj komediji *Zapravo ljubav* (*Love Actually*, Richard Curtis,

2003) ili izjava likova u *Devet života* (*Nine Lives*, Rodrigo García, 2005) gdje, gledajući u mjesec, lik Henryja konstatira kako su isti gledali i Isus, Buddha i Muhamed, te zaključuje “To bi nas trebalo podsjetiti da smo povezani sa svim ljudima i stvarima na ovom malom planetu” (usp. i Bordwell, 2008: 189).



Ljudi nedjeljom
(*Menschen am Sonntag*, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Curt Siodmak, Rochus Gliese, Fred Zinnemann, 1930)

Griffithove *Netrpeljivosti* (*Intolerance*, 1916) ili se tek usputno spomene, posebno zato što se taj film povezuje s tradicijom sličnih povijesnih freski, sve redom klasika – poput Keatonove studije udvaranja u *Tri doba* (*Three Ages*, Edward F. Cline i Buster Keaton, 1923), Dreyerovih Sotona kroz povijest u *Listovima iz Sotonine knjige* (*Blade af Satans bog*, 1921) ili slične antologije unutar okvirne priče u Langovoj *Umornoj smrti* (*Der müde Tod*, 1921). Jedna drukčija podjela “alternativnih” sižejnih izgradnji u suvremenom filmu spominje *Netrpeljivost* kao primjer preteče filmova s više priča, ali onih vremenski razdvojenih (usp. Ramírez Berg, 2006). Rijetki nasljednici poput *Sati* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002) mogu sugerirati zašto su se takve strukture rjeđe obrađivale i kao preteče mrežne

naracije. Priče iz različitih doba u *Satima* osim višestrukih paralelizama djelomično veže i kazualnost, a *Netrpeljivost* i spomenuti primjeri povijesnih kolaža se često znaju opisivati i u terminima omnibus-filma (Peterlić, 1990: 226; Altman, 2008: 242), dakle, kao druga krajnost u odnosu na premreženije, odnosno integriranije oblike višestrukih naracija.⁷

S druge strane, prostorna razjedinjenost radnji ne samo da je uobičajenija od vremenske već ju se može smatrati konstrukcijskim čimbenikom mrežnih naracija. Kronotop zgrade se lako proširi na okolni, često gradski prostor, a grad se općenito smatra prototipskim prostorom mrežnih naracija. Zato se i *Kratki rezovi* i kasniji primjeri forme znaju prozivati i suvremenim “gradskim simfonijama” (Wilmington,

JANICA TOMIĆ:
MREŽNA
NARACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁷ Među “pretečama” se, međutim, spominje i Rossellinijev omnibus *Paisà* (1946), šest ratnih priča povezanih prostorno-vremenskim okvirom Italije

u II. svj. ratu te provodnom temom nemogućnosti komunikacije.



Sreća
(*Happiness*,
Todd Solondz,
1998)

2004; Tröhler, 2007), a među pretečama mozaičnih filmova javiti i srodni gradski filmovi poput tzv. *Querschnitt* filmova.⁸ Najpoznatiji u skupini, *Ljudi nedjeljom* (*Menschen am Sonntag*, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Curt Siodmak, Rochus Gliese, Fred Zinnemann, 1930) spaja gotovo sve protagoniste u jednu “radnju” nedjeljnih berlinskih zavođenja i popratnog seta avantura, pa nije jasan kandidat za preteču mrežne naracije. No mozaičnosti, odnosno dojmju fragmentarnosti u filmu pridonosi sam prostor grada, kojega se učinak podcrtava i čestim dokumentarističkim prizorima npr. gradskih kupališta i ostalog života velegrada.⁹

Općenito se mrežne naracije prije 1990-ih, dakle, lociraju ili u pojedinačnim primjerima ili u enklavama manjih trendova. Najčešće se, međutim, ističu utjecaji redateljskih opusa u kojima se, kao i kod Altmana, s tom formom eksperimentiralo u više primjera – kao u filmovima Jacquesa Rivettea, Claudea Leloucha,

Jima Jarmuscha ili Krzysztofa Kiesłowskog. Njima će se od ranih 1990-ih pridružiti Michael Haneke, Wong Kar-wai, A. González Iñárritu, Todd Solondz i drugi, koji će se vraćati formi u više popularnih naslova, odnosno slaviti kao sinonimi za mrežnu naraciju u teoriji i široj recepciji.

Ovakvi sporadični primjeri “preteča” iz povijesti filma znaju se širiti i na filmove o skupinama protagonista – poput vala ansambl-filmova iz 1980-ih ili varijacija na temu obiteljskih odnosa u filmovima W. Allena (*Azcona*, 2010: 11–13), M. Leigha (*Israel*, 2006: 26) itd. No, iako su ti ansambl-filmovi gdjekad i bliža asocijacija na romantične komedije i druge pojedinačne primjere mrežnih naracija od npr. Altmanovih filmova, Bordwell i drugi koji inzistiraju na autonomiji pojedinih priča kao odrednici mrežnih naracija jasnije lociraju tip filmskoga pripovijedanja koji je u značajnijoj mjeri zaživio tek od 1990-ih.

⁸ U prijevodu “presjek” ili “pregled”. Pojam je skovao Bela Balázs 1926. u opisu njemačkih filmova “bez junaka” koji su, slično gradskim simfonijama, funkcionirali kao portreti velegrada (usp. Tröhler, 2007: 116ff).

⁹ Na sličnom bi se tragu moglo razmišljati i o učinku grada u drugim ansambl-filmovima, npr. New Yorka u Cassavetesovim *Sjenama* (*Shadows*, 1959), gdje se bratsko-sestrinska ćelija troje protagonista rasipa u seriji nasumičnih susreta s kaleidoskopom gradskih likova i situacija.



Fatalna nesreća (*Crash*, Paul Haggis, 2004)

Bordwellovo ograničavanje te pripovjedne matrice na tip filmova s više protagonista čije se putanje, odnosno radnje, mogu presijecati, no ostaju kroz cijeli film autonomne i jasno razdvojene, može se na mjestima doimati kao nepotrebno isključivo – npr. kada izostavlja “rubne” primjere poput *Gledaj lijevo-desno* (*Look Both Ways*, Sarah Watt, 2005) zbog nejednakog naglaska na pojedinim pričama, ili filma *21 gram* (*21 Grams*, Alejandro González Iñárritu, 2003) zbog povezivanja razdvojenih priča na kraju filma u jedinstveni kauzalni projekt (Bordwell, 2008: 216). No takav okvir, s druge strane, cilja na opis dominante – koju podrazumijevaju i “altmanovske” etikete i slični zadnjički nazivnici za mrežne naracije.

Drugo je opće mjesto opisa dominante posljedica fragmentiranih naracija koje, zbog ograničenog dijegetskoga prostora, imaju tendenciju da kreću *in medias res*, odnosno da zamjenjuju radnje situacijama ili “prizorima iz svakodnevnog života” (Bordwell, 2006b: 99–100). Zbroj takvih vinjeta ili priča, umjesto sveobuhvatnijih narativnih projekata, formira

“minijaturne svjetove”, “društvene mreže” ili “mozaik čovječanstva” (*mosaic-of-humanity*) (Everett, 2005: 2; Bordwell, 2006b: 99–100). Raspon tih mreža, kao i pripadajući postupci integriranja, osciliraju na tragu opreke između naglašenije disperzivnih oblika te, s druge strane, priča povezanih nekim tipom socijalne sponse. Najčešći su primjeri takvih grupacija u mrežnim naracijama obitelji, kao što su one u npr. *Sreći* (*Happiness*, Todd Solondz, 1998) i nastavku *Život u ratno doba* (*Life During Wartime*, 2009). S druge strane, mozaičniji, odnosno slabije integrirani svjetovi poput onih u *Kratkim rezovima*, *Nashvilleu* ili *Pasjoj ljubavi* (*Amores perros*, Alejandro González Iñárritu, 2000) uglavnom povezuju priče slučajnim susretima stranaca. Pri tome je, među oblicima susreta, motiv prometne nesreće čest do te mjere da se čini da je jednak broj filmova u kojima se koristi kao i onih u kojima se ne koristi.¹⁰

Motiv slučajnog susreta, po Bahtinu jedan od univerzalnijih u književnosti i drugim sferama kulture (Bahtin, 1989: 209), u suprotnosti je sa strogo kauzalnim principom klasič-

JANICA TOMIĆ:
MREŽNA
NARACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁰ Pa će npr. Bordwell komentirati kako je postupak sveprisutan, čak i nakon što se činilo da je *Fatalna nesreća* (*Crash*, Paul Haggis, 2004),

sa strukturiranjem priče oko niza takvih sudara, konvenciju dovela do razine parodije (usp. Bordwell, 2008: 205).

ne naracije u filmološkome opisu. Pozivajući se na tu svoju raniju tezu, Bordwell (koji analizira mrežne naracije kao izraz klasičnog stila), naglašava da je čimbenik kontingentnosti neutraliziran, odnosno “posve prihvatljiv u ovakvim pričama o slučajnosti”, pa zato i uspoređuje mrežne naracije sa žanrovima koji “konvencionaliziraju ulogu slučaja” (Bordwell, 2006b: 98). Na tragu slično konvencionalnog spoja motiva susreta s prenoćistima i sličnim postajama, putanje stranaca se u mrežnim naracijama križaju, osim u hotelima, i u stambenim zgradama, u noćnim klubovima poput *Exotice* ili u kafićima – poput onog u jednom od ranijih, a zanimljivijih primjera strukture u izraelskom filmu *Život po Agfi* (*Ha-Chayim Al-Pi Agfa*, Assi Dayan, 1993).

S druge strane simultanost, kao sastavni dio opisa dominantne mrežnih naracija, ima trajnu kulturološku vezu s prostorom grada kao spomenutog najčešćeg kronotopa ovih filmova. Prototipski je takav primjer Los Angeles, zbog česte pojave kojega su u filmovima poput *Kratkih rezova*, *Magnolije* (*Magnolia*, Paul Thomas Anderson, 1999), *Fatalne nesreće* i niza nastavljača te tradicije kritičari skovali i naziv “LA-ansambl” filmovi (cit. u Azcona, 2010: 36). I druge su se metropole pokazale kao popularni udomitelji, poput Londona u filmovima kao što su *Zapravo ljubav* ili *Wonderland* (Michael Winterbottom, 1999), Pariza u filmovima *Šifra: nepoznato* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000) i *Gore dolje lomljivo* (*Haut bas fragile*, Jacques Rivette, 1995), a česte su i premrežene priče o manjim gradovima, kao u austrijskim *Pasjim danima* (*Hundstage*, Ulrich Seidl, 2001), danskom *Nordkraftu* (Ole Christian Madsen, 2005) ili britanskim *Boljim stvarima* (*Better Things*, Duane Hopkins, 2008). U europskom filmu

širenje mreže na prostor nacije zna pratiti i usložnjavanje u vizije “Nove Europe”, kao što je to slučaj s Hanekeovim filmovima poput *71 fragmenta kronologije slučajnosti*, s tursko-njemačkom kombinacijom priča u filmu *Na rubu raja* (*Auf der anderen Seite*, Fatih Akin, 2007) ili s makedonsko-engleskom u filmu *Prije kiše* (*Before the Rain*, Milčo Mančevski, 1994). Još izraženije kontraste među prostorima uprizoruje i umrežavanje priča iz udaljenih krajeva “globaliziranog svijeta,” poput onih u *Babelu*, *Syriani* (Stephen Gaghan, 2005), francuskom *Parizu* (*Paris*, Cédric Klapisch, 2008), švedskom *Mamutu* (*Mammoth*, Lukas Moodysson, 2009) ili norveškom filmu *Upperdog* (Sara Johnsen, 2009).

Uz motive susreta (ili u slučajevima gdje oni izostaju), priče su, osim prostorno-vremenskim okvirima, često i tematski povezane. Ljubavne veze i roditeljski odnosi čine se najčešćim provodnim temama koje su našle cijeli spektar obrada – od *Kratkih rezova*, *Magnolije*, *Sreće* ili *Roditelja* (*Parenthood*, Ron Howard, 1989) pa sve do serije filmova redatelja i scenarista Rodriga Garcie koji koriste taj obrazac.¹¹ U kontekstu *Kratkih rezova* ipak će se češće spominjati apstraktniji problem komunikacije kada se govori o provodnoj temi, slično kao i u Hanekeovim filmovima poput *Šifra: nepoznato*. Zanimljivu nadogradnju na provodnu temu intime u svakodnevicu daju *Urotnici strasti* (*Spiklenci slasti*, Jan Švankmajer, 1996), sa šest priča o bizarnim seksualnim fetišima naoko prosječnih stanovnika Praga (čije se putanje križaju u potrazi za rekvizitima za inženjerski minuciozne konstrukcije njihovih fantazija).

Među integrativnim postupcima u pričama su i motivi cirkulirajućih predmeta, poput puške u *Babelu*,¹² ili podcrtavanja simultanosti događajima koji zaustavljaju paralelne radnje –

¹¹ Npr. *Devet života*, *Na prvi pogled* (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*, 2000), *Majka i dijete* (*Mother and Child*, 2009), itd.

¹² Motiv će služiti i kao polazište tumačenja filmova s cirkulirajućim objektima kao kritike reifikacije u tekstu “Stories that Objects Might Live to Tell: The ‘Hand-Me-Down Narrative’ in Film” (Diffrient, 2007).

poput najezde kukaca i potresa u *Kratkim rezovima* ili *Timecodeu* (Mike Figgis, 2000), ili spektakularnije pojave npr. snijega u Los Angelesu (u *Fatalnoj nesreći*) ili kiše žaba (u *Magnoliji*). I preostale konvencije koje čine opis forme uglavnom su vezane za problem integriranja priča.¹³ Istovjetni predmeti poput slike na raznim zidovima u *Magnoliji* i sličnih paralela u mizansceni često će do izraza dolaziti u montažnim prijelazima, poput televizijskih ekrana kroz koje se radnja transportira iz jednog doma u drugi (putem npr. vječito upaljenih televizora u Altmanovim filmovima *Kratki rezovi* ili *Prêt-à-porter*).¹⁴ Uz glas nevidljivog naratora, česte su poveznice glazbene teme koje, kao u piječnim Altmanovim filmovima, znaju potjecati i od vidljivog izvora u jednoj priči ili više njih. Takve će glazbene dionice često pratiti i povezivanje paralelnih prizora u montažne sekvence (jedan od začudnih primjera popraćen je pjesmom koju nemotivirano uglas zapjeva deset likova na različitim lokacijama Los Angelesa u *Magnoliji*).

Panoramske snimke kojima se obuhvaćaju prostori npr. gradova također su čest postupak, posebno na počecima i krajevima filmova. Takvo nešto nije neuobičajena pojava ni u drugim filmovima, ali specifična je funkcija toga postupka u mrežnim naracijama prostorno-narativna orijentacija koja je uskraćena pojedinih pričama, odnosno simboličko širenje mreže individualnih primjera na šire platno (što će se povezivati s tumačenjima poput "Amerika danas" – kako je glasio npr. talijanski prijevod *Kratkih rezova*; usp. Jukić, 2003). Slična je

potencijalna funkcija toga postupka i označavanje dvostruke perspektive – koje je antologijski primjer dvanaestominutna uvodna sekvencija *Kratkih rezova* koja prikazuje eskadrilu helikoptera dok raspršuju insekticid nad Los Angelesom, naizmjenice s uvodnim scenama pojedinih priča. Sveobuhvatna vizura snimke iz helikoptera (kakva će se ponoviti na kraju filma, pretapajući panoramu u još apstraktniju kartu grada) – popraćena i medijskom propagandom o novom američkom "ratu" (ovoga puta protiv mušica) koji protagonisti prate putem televizijskih i radijskih prijemnika – suprotstavljena je prikazima njihovih učinaka na individualne živote, odnosno perspektivi "odozdo".

O drugim je tehnikama mrežne naracije teško generalizirati, zaključuje i npr. Azcona analizirajući rastuću popularnost takva pripovijedanja, odnosno stapanje sa žanrovima poput trilera (npr. *Traffic* ili *Syriana*), romantične komedije poput *Zapravo ljubav* ili *Njemu baš i nije stalo* (*He's Just Not That Into You*, Ken Kwapis, 2009), tinejdžerske komedije poput *Američke pite* (*American Pie*, Paul i Chris Weitz, 1999) itd. Postojećem se opisu, međutim, spočitavalo da je neosjetljiv za primjerice razlike u oblicima sižejne izgradnje. Isticala se osnovna distinkcija između paralelnog izlaganja, odnosno sižejnog isprepletanja fabularnih linija i onog uzastopnog, tj. nizanja, pa su uvedeni termini za ta dva podtipa (tzv. *tandem* i *sequential narratives*; usp. Azcona, 2010; Ramírez Berg, 2006). Eventualne analepse, prolepse, odnosno pitanja trajanja i učestalosti, su isto

13 "Većina značajki [koja je zajednička mrežnim naracijama] vezana je za jednu od tri funkcije: isticanje poveznica, paralela i kontrasta između različitih priča, označavanja prijelaza između različitih radnji i, neodređenije, sugestije da je tematski opseg filmova veći od zbroja pojedinačnih priča." (Azcona, 2010: 38–39)

14 Za razliku od npr. *Nashvillea* u kojem se, u kadrovima prepunim protagonista, s radnje na radnju prelazi pokretima kamere, *Kratki rezovi* i većina mrežnih naracija uglavnom montažno povezuju prostorno razjedinjene radnje, odnosno ističu paralele (i kontraste) među pričama, i nizom drugih postupaka (npr. montiranjem pokreta na pokret kakvo je trčanje u istom smjeru dječaka u Maroku, a zatim u SAD-u u *Babelu*, itd).

tako previđena u opisima dominante mrežne naracije (najčešće zato što bi potpali pod susjedne kategorije opisa kompleksnih naracija, npr. spomenute eksperimente s linearnošću – tzv. *anachronic narratives* kod Camerona i sl.).

Pristupi filmovima s više junaka osvrtnat će se i na kategorije likova i fokalizatora, a isti će spomenutu tendenciju reduciranja radnji (odnosno njihovo zamjenjivanje situacijama ili “prizorima iz svakodnevnog života”) navoditi kao argument takvog terminološkog odabira, dakle kategorije *filmova s više junaka* umjesto s mrežnim ili drukčije definiranim *naracijama* (npr. Israel, 2006: 26). Takav će se izbor u pravilu koristiti i kao polazište interpretacija koje će naglašavati odmak od klasične naracije, a o čemu će još biti riječi; zasad se, međutim, može komentirati da odmak od klasične strukture zapleta ne znači i nepostojanje radnji, što je dodatno očito u žanrovskim primjerima mrežnih naracija, poput *Fatalne nesreće*, *Syriane* itd.

Drugim riječima, za razliku od Bordwella za čiji je pretežno fabularni opis mrežnih naracija često komentirano da reducira značaj, odnosno intenzitet odmaka od klasičnog narativnog stila (što je i Bordwellova temeljna teza), drugdje će se inzistirati na inovativnosti novih tipova pripovijedanja, odnosno dijagnosticirati u mrežnim i općenito kompleksnim naracijama nadilaženje klasične, pojavu postklasične naracije i sl.

3. Čitanja mrežne naracije

Jedan od ljepših primjera tzv. *Zeitgeist* interpretacije mrežne naracije na filmu može se naći u analizi *Nashvillea* u knjizi *Ogledi o deset autora*, u kojoj se simptomatičnost filma za povijesni trenutak u američkoj kinematografiji, odnosno film općenito kao “svjedok jednog vremena”, povezuje s nasljeđem pragmatizma, protestantizma itd.:

U filmu *Nashville* ne samo da pratimo brojne ličnosti, već se postupno otkrivaju i njihovi ciljevi, a kada se otkrije da to nisu

neki veliki ciljevi (...) već da su to lutanja prema nečem efemernom, onda se iza tih lutanja počinje nazirati pritajeni grč ili praznina. A grč mora dovesti do eksplozije. (...) Ta opća neuroza likova i vremena, kao i jalovog pragmatizma kojeg je Altman lišio gotovo svake stvaralačke energije, omogućuju da se neočekivani hitac na kraju filma pojavi kao neka pretpostavljiva, gotovo nužna eksplozija, kao logična posljedica i opisanog načina života i stila filma.

(Peterlić, 1983: 15–33)

Iako će si rijetko dopuštati tu slobodu zahvata u kulturološke teme, kao i tu dozu poetičnosti, *Zeitgeist* tumačenja mrežne naracije su sveprisutna, pa će se takve reference javljati i u analizama teoretičara inače manje naklonih interpretacijama. Niz se takvih motiva tako može naći u Bordwellovim opisima mogućih čimbenika koji su utjecali na pojavu vala mrežnih naracija, kojima prethode zapažanja o transformacijama i u samoj filmskoj industriji:

Rastuću popularnost nezavisnog filma u SAD-u kasnih '80-ih pratila je i određena doza formalnih eksperimenata. Usred tih promjena, filmovi poput *Seks*, laži i video-vrpce [*Sex, Lies and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989], *Učini pravu stvar* [*Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989] i *Slacker* [Richard Linklater, 1991], naginjali su formatu tzv. “stupnjeva odvojenosti”. Uskoro su redatelji poput *Tarantina* shvatili da mogu regrutirati poznata glumačka imena u nezavisnim projektima i ideja mreže se tu pokazala korisnom. U ansamblima protagonista, zvijezde se moglo angažirati u manjoj mjeri, odnosno nije im trebalo platiti uobičajene visoke honorare. U Europi je određena tradicija mrežnih naracija postojala već neko vrijeme, zahvaljujući J. Rivetteu, J. Tatiju, O. Iosselianiju i K. Kiesłowskom. Kako su koprodukcije Europske unije dobivale na financiranju i distribuciji, i snima-

nje glumaca u njihovim matičnim zemljama i na vlastitim jezicima je postalo izvedivo. To je moglo potaknuti i filmaše da snimaju višestruke priče koje prelaze granice. Još je jedna posljedica novog poretka bila i pojava teme Europske unije, odnosno razlika među zemljama, kao česte preokupacije filmova.

(Bordwell, 2008: 197)

Kao i u ranijim tekstovima o mrežnoj naraciji, Bordwell zatim dodaje i šire društvene čimbenike poput rastuće svijesti o globalnoj povezanosti, interneta i polisemije pojma “mreže” u svakodnevnom govoru (npr. *networking*). Posebno ističe proširenost popularno-znanstvenih teorija “mreža” ili “malih svjetova”, odnosno teorija “šest stupnjeva razdvojenosti”, “teorije kaosa” ili “efekta leptira”. Takav izbor zaključno i argumentira: “Ne želim tvrditi da su Altman ili Tarantino sjedili nad traktatima iz matematike, prava ili sociologije. Znanstvene i filozofske teorije znaju procuriti u popularnu kulturu, često u obliku slogana ili upečatljivih slika” (ibid.: 198).

Imajući na umu autorove kritike upliva “kulturalizama” u filmsku teoriju (kakvu nalazi npr. u referencama na diskurzivni okvir moderniteta; Bordwell, 2005: 176–196),

Bordwellovu bi se metodologiju moglo problematizirati iz raznih smjerova. Osnovno pitanje – o kojim je kriterijima za uključivanje kulturoloških referenci riječ – ostaje nerazjašnjeno u Bordwella. No istodobno su njegovi zaključci ilustrativni za širi filmološki opis mrežnih naracija; spomenute transformacije u filmskoj industriji, kao i utjecaj televizijskih serijala¹⁵ i drugih medija (spominje i tzv. *hyperlink narratives*, što je popularan sinonim za formu), argumenti su stoga koji će se provlačiti i kroz druge pristupe temi.¹⁶

U jednom je izlaganju Thomas Elsaesser primijetio kako se među tristotinjak referata na konferenciji posvećenoj gradu i filmu ni jedan nije bavio mrežnim naracijama kao, po njegovom mišljenju, najtipičnijim oblikom gradskoga filma danas.¹⁷ Mrežne su naracije, dodao je Elsaesser, paradigmatički izraz *globalnog grada*, koji je usporedio s reprezentativnošću *metropolisa* za imaginarij modernog grada. Iako se ukratko osvrnuo na reprezentativnost filmske mrežne naracije za imaginarij globalnog grada (u opisu teoretičarke Saskie Sassen, a sa simptomatičnim primjerima poput *Šifra: nepoznato* ili *Babela*), Elsaesser se fokusirao na ulogu filmskih festivala u formiranju globalnih filmskih kultura.¹⁸ Elsaesserova analiza festiva-

15 Spomenuvši književne preteče (Dickens) i strip (serijal *Eightball* Daniela Clowesa), Bordwell zaključuje kako su vjerojatno neposredniji utjecaj imali televizijski serijali: “Strukture s više zapleta u sapunicama i dužim narativnim lukovima (*story arcs*) u televizijskim serijama (...) vjerojatno su pripremile gledatelje na slične pojave i na filmu.” (Bordwell, 2006b: 96, 100)

16 Berg (2006: 6) navodi sličnu listu čimbenika te im dodaje i druge asocijacije koje će se provlačiti literaturom o mrežnim naracijama kao što su “fragmentiranost ‘postmodernog stanja’ i nestanak velikih naracija; sveprisutnost kratkih pripovjednih oblika u raznim medijima poput glazbenih spotova; video igre u kojima je naglasak stavljen na različite

forme narativne interaktivnosti, tj. na strategije poput preuzimanja uloga (*role playing*); razgranatost tekstualnih oblika odnosno čitateljsko iskustvo pretraživanja sadržaja na Internetu (hipertekst), gdje se disparatni sadržaji povezuju u tekst (itd.)”.

17 Izlaganje Th. Elsaessera “In the City but Not Bounded by It: Spatial Turns and Lines of Flight”, održano na konferenciji NECS-a (European Network for Cinema and Media Studies) u Istanbulu 26. lipnja 2010.

18 U knjizi *European Cinema: Face to Face with Hollywood* analizira međunarodne filmske festivale kao mrežu, odnosno kao sustav (pokrivaju različite dijelove godine, proizvode specifičan diskurz o filmu, odnosno moduse selekcije i kvalitativne procjene itd.)

la – kao čimbenika u diseminaciji fenomena poput filmskih mrežnih naracija – pridružila se time izlistavanjima čimbenika u samoj filmskoj industriji koji su utjecali na fenomen.

Filmski primjeri mrežne naracije se s prostorom grada identificiraju i u drukčijim pristupima temi. Spomenuta konstatacija da grad čini privilegirani kronotop mrežne naracije upućuje kako na brojnost filmova koji ga koriste, tako i na spektar interpretacija koje će ih tumačiti kao gradske filmove, odnosno kao filmove o gradu. Štoviše, jedan se set interpretacija koje dijele zajednički nazivnik (i kao takve ih se može smatrati do nedavno prevladavajućim tumačenjem mrežne naracije na filmu) može predstaviti opisom grada Michela de Certeaua.

Sveprisutnost de Certeauova opisa u suvremenoj sociologiji i drugim promišljanjima grada imala je odjeka i u filmologiji, pa će se i isticati kao središnja metafora npr. “postmodernog prostora” koji se iščitava u ovim filmovima (Everett, 2005: 159ff). De Certeau opisuje grad kao mjesto djelovanja “anonimnog mnoštva”, “bezimernih junaka” ili “neizbrojivih hodača” kao “nepriznatih proizvođača” (de Certeau, 2002: 49f), a kao središnja prostorna metafora u njegovu opusu ističe se slika New Yorka s početka eseja “Hodanje gradom”. U prizoru koji podsjeća na uvodnu sekvencu Altmanovih *Kratkih rezova* (helikopteri i medijska propaganda nasuprot pogledu “odozdo”), popevši se na vrh nekadašnjeg World Trade Centera, autor suprotstavlja svoj pogled na modernistički raster ulica “drugoj specijalnosti” (ibid.: 157) mnoštva perspektiva i kaotičnih kretanja koja se događaju na tlu. Njegova misao “mjesto je palimpsest” (ibid.: 174) zato podra-

zumijeva “pluralitet” kao i “stvaralaštvo”, odnosno dio je šireg opisa svakodnevnog života kao “proizvodnje značenja” ili “skripturalnih praksi” (ibid.: 32–33):

Pokušajmo se uputiti drugim putem: raščlaniti mikrobne, posebne i pluralne prakse kojima urbani sustav treba upravljati ili ih ukidati, i koje nadživljuju njegov raspad; slijediti gomilanje tih procedura koje panoptička uprava niukoliko nije uspjela nadzirati ili ih ukloniti, nego su još osnažile u bujnoj neozakonjenosti, razvile se i uvukle u mreže nadzora, ustrojene na osnovi nečitkih ali snažnih taktika, toliko da tvore svakodnevne propise (...).

(ibid.: 160)

De Certeauovo čitanje polifonije prostornih praksi – kao onih koje podrivaju jedinstvenu, panoptičku perspektivu – ilustrativno je kako za čitanja mrežnih naracija koje će se naslanjati na njegovu teoriju, tako i za niz srodnih interpretacija. Utjecajan se primjer takva pristupa može naći u tekstovima M. Tröhler, odnosno u njenoj knjizi znakovita naslova *Otvoreni svjetovi bez junaka* (*Offene Welten ohne Helden*) u kojoj se Tröhler bavi “transkulturalnim fenomenom” rasprostranjenosti filmova s više junaka od ranih 1990-ih, iščitavajući iz njega manifestaciju novog tipa tzv. “etnografskog, ekspresivnog realizma”, odnosno “kronotopa svakodnevne” (Tröhler, 2007: 542–543). Središnjim obilježjem takve filmske priče smatra “relacijsko viđenje lika”,¹⁹ odnosno zamjenu (psihološke razrade) klasičnih likova sustavom u kojem likovi funkcioniraju kao “minijatureni socijalni vektori” (Tröhler, 2000: 30, 89).²⁰

koji promatra kao pandan i alternativu Hollywoodu (Elsaesser, 2005b: 84f).

19 Čime se podrazumijeva kako međuovisnost priča (npr. presijecanja putanja priča), tako i gledateljski fokus na paralele i kontraste među likovima (umjesto na individualizirane junake; usp. Tröhler, 2007: 34).

20 Riječ je o tumačenju karakteristike koja se javlja kao logična nuspojava fragmentirane naracije – koja svakom od likova ostavlja reducirani dijegetski prostor, s tendencijom pretvaranja likova u socijalne tipove (usp. Kerr, 2010: 46 ili Bordwell, 2008: 189ff).

Svojim tumačenjem filmova, što u terminima odmak od “monološke pripovijesti”²¹ i općenito slabljenja klasične naracije, što aktiviranjem kulturalno-teorijskog okvira (koji, osim spomenutih čimbenika poput utjecaja novih medija, uključuje i koncepte poput “postmoderniteta”, “rizoma” i “polifonije”), Tröhler je ocrtała buduću popularan okvir u tumačenju mrežnih naracija.

Nadovezujući se na Tröhleričine radove, i kasniji će tekstovi referirati na teorije “relacionizma” (*relationism*; npr. Israel, 2010: 126f), a među primjerima nastavljača te tradicije je i čitanje rasapa nacionalnog identiteta, odnosno manifestacije fluidnog “postmodernog subjekta” u filmu *Pasji dani* (Winter i Nestler, 2010: 101f). Neovisno o toj teorijskoj zajednici, i drugi će tekstovi koristiti koncepte poput “polifonije” (Bruns, 2008) ili “dispozitiva”²² kako bi artikulirali sličnu središnju misao, tj. kako bi u mrežnim naracijama iščitavali podrivanje “monolitne točke gledišta” (Azcona, 2010: 21) ili “perspektive”, kojih će izraz tipično nalaziti u klasičnoj naraciji (npr. Israel, 2010: 125f).

Čini se da ovakav tip tumačenja ima najveći korpus tekstova, a teoretičari su vlastita čitanja polifonije (da upotrijebimo heuristički naziv za ovu vrstu pristupa) temeljili i na studijama recepcije (usp. Azcona, 2005). No tijekom vremena su čitanja polifonije postala i predmet kritičkih refleksija, posebno nakon najezde mrežne naracije u *mainstream* filmove poput *Fatalne nesreće*, *Zapravo ljubav* i sl. Posljedica toga je i val komparativnih analiza u kojima se

srednjostrujaški primjeri poput *Fatalne nesreće* ili *Babela* analiziraju u opreci s filmovima u kojima se nalazi odmak od tih ustaljenih konvencija, poput *Dana kada je svinja pala u bunar* (*Dajjiga umule pajinnal*, Hong Sang-soo, 1996), čestog primjera Hanekeove *Šifre: nepoznato* itd. (npr. Silvey, 2009; Bruns, 2008; Deutelbaum, 2009; Everett, 2005).²³

Drugim riječima, sve češće razgraničavanje među primjerima pratilo su i napomene da “kompleksne naracije” nisu nužno i “kompleksni” filmovi (Newman, 2006: 90f; usp. i Lavik, 2007). Na osnovi analiza filmova poput *21 grama* argumentiralo se da se takvim izlaganjem zaokuplja pozornost gledatelja – sve više naviknutog na fragmentarne i nelinearne oblike tekstualnosti – slagalicama, odnosno rekonstrukcijom fabula koje su to više “klišeizirane” što je naracija složenija (usp. Newman, 2006: 100f). Odnosno, kako je Bordwell sažeo osnovni princip suvremenog hollywoodskog trenda eksperimentiranja, “što su inovacije složenije, tim više zalihosno mora biti pripovijedanje. Neobične tehnike valja smjestiti u naročito stabilan okvir” (Bordwell, 2006: 78). Najveći je broj kritika isticao priklanjanje melodrami, bilo senzacionalističkoj, bilo sentimentalnoj – odnosno, k oba tipa u slučajevima poput *Fatalne nesreće* koja niže automobilske nesreće i emotivne vrhunce u intenzitetu koji bi bilo nemoguće doseći u drami s jednim ili dva protagonista (npr. Hsu, 2006; Silvey, 2009), ali koji je svojstven narativnim tehnikama npr. televizijskih serija. Odnosno, kako zaključuje

21 Parafrazirajući Tröhler, Israel tvrdi: “Zaključno, u ovim filmovima (s više protagonista) možemo uočiti tendenciju stvaranja dijaloškog sustava (...) koja negira monološku predodžbu subjekta kakva dominira na filmu” (Israel, 2008: 5).

22 “Narativna struktura *Fatalne nesreće* usporediva je s konceptom dispozitiva (*dispositif*) zbog fokusa filma na širi društveni učinak svake od pojedinih akcija. Deleuzeova interpretacija linija moći i linija subjektifikacije koje sačinjavaju dispozitiv od

posebnog je značaja za mrežnu naraciju.” (Peters, 2008)

23 Da je mrežna naracija razvila svoj *mainstream*, kao i svoj kanon art filmova i redatelja, vidljivo je, između ostalog, iz autopoetiziranja samih autora. Haneke je npr. opisivao “iluziju nepostojećeg totaliteta” koju nalazi u *Magnoliji* i drugim prototipskim primjerima mrežne naracije, pozicionirajući svoje filmove u odmaku prema istima (cit. u Bordwell, 2008: 221).

Carmago, “pripovjedna struktura ovih američkih filmova s više junaka kakva se razvila u novom tisućljeću prije svega nalikuje američkim sapunicama”. Koristi i pojam “emotivnog *blockbustera*” kako bi razradio poveznicu između serija i filmova s “višestrukim radnjama odnosno nizanjem narativnih fragmenata ili senzacionalnih epizoda – u kojima svako malo, kad već ne eksplodiraju zgrade, eksplodiraju emocije” (Carmago, 2002).

Takav se tip kritičkih opaski čini posebno naglašen u slučaju tzv. “političkih” mrežnih naracija (npr. Peters, 2008), u koje se, osim filmova poput *Fatalne nesreće* (s rasizmom kao provodnom temom), ubraja i skupina filmova koji su širili mrežu priča na asimetrične prostore svijeta, kao u npr. *Babelu*. Iako se znalo tvrditi da je film ponudio više od parabole Babilonskog tornja u naslovu kad je riječ o tematiziranju razlika među prostorima odnosno “jezicima” (Ucoluk, 2010: 11ff), kao i u slučaju *Fatalne nesreće* češća su oprečna tumačenja (kako glasi natpis na DVD izdanju *Babela*, “Bol je univerzalna, kao i nada.”). Sve više su se javljale i analogije s drukčijim teorijama prostora; bilo da se priziva metafora globalnog grada ili neka druga slika grada kao lišenog tradicionalnih uporišta i mehanizama moći (usp. Bauman, 2011: 51, 113), dovodila se u pitanje relevantnost analogija s čitanjem emancipirajućih individualnih praksi po uzoru na de Certeaua. Stoga je u *Zeitgeist* čitanjima mrežnih naracija postmodernitet i dalje bio

frekventan koncept, no, umjesto podrivanja velikih naracija i polifonije,²⁴ bilo je sve više kritičkih dijagnoza npr. “kognitivnih mapa koje prenose poruke univerzalnosti”, “postmodernog pluralizma pretočenog u novi individualizam” i sl. (npr. Kerr, 2010; Hsu, 2006: 135; Silvey, 2009: 1–8).

Konačno, razvit će se i teorijski pristupi koji će nastojati i da se zamah u eksperimentiranju narativnim tehnikama od 1990-ih nadalje opiše i drukčijom terminologijom koja bi sugerirala pomak u odnosu na klasičnu filmsku naraciju. Termini poput “kompleksnih naracija”, tzv. “*mind-game* filmova” (Elsaesser, 2009), post-klasične naracije (Thanouli, 2006) itd. će se koristiti da bi, kako Buckland sažima premisu zbornika *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (2009), opisali trend “filmova koji prikazuju likove i radnje koji se odmiču od klasične naracije [te koji] koriste nelinearno pripovijedanje i stvaraju fragmentirani prikaz prostora i vremena”, odnosno “naglašavaju složeno (kompleksno) pripovijedanje više ili manje kompleksnih fabula.”²⁵ (Buckland, 2009: 5–6)

Drugim riječima, za razliku od pristupa Thompson ili Bordwella koji će “rasplitati” sižejnu izgradnju filmova poput *Mementa* kako bi pokazali da se struktura njihovih fabula može podvesti pod klasičnu paradigmu (ibid.: 5f), ti će se pristupi u pravilu ograđivati od svođenja kompleksnih naracija na “uvijek istu priču”:

24 Bahtin je, razrađujući pojam polifonije u *Problemima poetike Dostojevskog*, spomenuo primjer mrežne naracije u Tolstojevoj priči *Tri smrti* (smrt bogate gospođe, kočijaša i drveta) kao karakterističan izraz “monološkog manira L. Tolstoja” (iako su radnje labavo povezane, akteri i njihovi svjetovi zatvoreni su iznutra i ne znaju jedan za drugoga). Da je Dostojevski napisao *Tri smrti*, dodaje Bahtin, povezao bi tri plana dijaloškim odnosima, odnosno “[o]n bi naterao svoje junake

da vide i saznaju sve ono bitno što on sam – autor – vidi i zna. On bi sučelio gospođinu i kočijaševu istinu i naterao ih da dođu u dijaloški okvir (naravno, ne obavezno u direktnim kompozicijski izraženim dijalozima) a sam bi zauzeo ravnopravan dijaloški stav prema njima” (Bahtin, 1989: 128–132).

25 “Puzzle film is made up of non-classical characters performing non-classical actions and events.” (Buckland, 2009: 5)

Problem s ovakvim pristupima je njihova tendencija da svode filmove na uvijek istu priču, pa se valja zapitati zašto bi se pisac ili režiser uopće trudio da tako nešto proizvede. Doista, u ovim je filmovima (a bez sumnje, i u nekim ranijim primjerima) najintrigantniji i najinovativniji aspekt to inzistiranje na temporalnosti kao zasebnoj dimenziji svijesti i identiteta, njihova igra nelinearnim slijedom i obrnutom kauzalnošću, slučajnošću, sinkronijom i simultanošću učinaka na likove, djelovanje i međuljudske odnose. Nalazimo se u svjetovima koji izgledaju poput naših no gdje paralelne vremenske dimenzije supstoje, gdje naracija proizvodi vlastite vremenske petlje ili Möbiusove vrpce, gdje možda doista postoje počeci, sredine i krajevi no nisu prikazani tim redom, pa gledateljska proizvodnja značenja uključuje neprestana vraćanja i retroaktivne revizije, provjere i reorganizaciju, ne samo vremenskog tijeka već i mentalnog prostora, uz pretpostavku da su i zamjene uzroka i posljedica isto tako moguće

(Elsaesser, 2009: 21)

Takva su se promišljanja narativnih inovacija u pravilu pozivala na paralele s drugim medijima – poput opreke koju je Lev Manovich uspostavio između naracije (*narrative*) i baze podataka (*database*), gdje “baza podataka predstavlja sadržaj kao listu jedinica koje nisu usustavljene u nekakav poredak. Nasuprot toga, naracija povezuje prividno neorganizirane elemente (događaje) uzročno-posljedičnim vezama (...)” (cit. u Cameron, 2008: 185). Analizirajući primjere interakcije ta dva modela u filmskoj priči i drugdje, Marsha Kinder definira pojam *database narrative* “kao naraciju čija struktura ogoljuje odnosno tema-

tizira dvostruki proces selekcije i kombinacije koji leži u temelju svakog pripovijedanja” (cit. u Cameron, 2008: 1). Cameron će kao istoznačnicu koristiti “modularnu naraciju” (ponovno preuzimajući Manovichov vokabular) kao krovni termin za spomenutu tipologiju filmova (epizodični, anakronični filmovi, zapleti koji se račvaju itd.) u kojima linearnost i kauzalnost klasične naracije nisu samo “oslabljene” već su i predmet “kritičke refleksije” (drugim riječima, opisuje ih kao filmove koji na razne načine tematiziraju sam proces šizejne izgradnje) (usp. Cameron, 2008: 3ff).

S druge strane, Jan Simons će umjesto takvih kovanica zagovarati (kvalitetniju) uporabu postojećih naratoloških termina (usp. Simons, 2008: 116f), a priloge diskusiji davat će i razne analogije između kompleksnih naracija i drugih medija, što će Elsaesser usporediti i s teorijskim pristupima intermedijalnosti predklasičnog filma (usp. Elsaesser, 2009).

4. Primjer švedske kinematografije

Američki film, i kada nije zadan kao tematski okvir, dominira u literaturi o mrežnim naracijama, bez obzira na druge primjere kojima se ilustrira rasprostranjenost fenomena. Druge su kinematografije zastupljene u prvome redu etabliranim redateljima odnosno filmovima, a u prvom su planu redatelji s više mrežnih naracija u opusima (npr. Hiroyuki “Sabu” Tanaka). No povremeno se i u takvim raspravama forma tematizira i u kontekstu manjih kinematografija.

Francuski se film često zna navoditi kao “alternativni” primjer nacionalne kinematografije gdje je prisutnost tzv. “zbornih”²⁶ filmova istaknuta pojava novijega datuma (Tröhler, 2000; Vincendeau, 2008; Azcona, 2010: 18). U međunarodno poznatije ubrajaju se npr. “au-

²⁶ *Choral film* se kod Vincendeau (2008: 17) koristi kao naziv za razne vrste filmova s više protagonista, što je engleski prijevod ustaljenog pojma *film choral*.



*Ljubavni parovi
(Ålskande par,
Mai Zetterling,
1964)*

torske komedije” (Vincendeau, 2008: 17) poput *Privatnih strahova na javnim mjestima* (Coeurs, 2006) Alaina Resnaisa ili filmova Agnès Jaoui. Redateljsko-scenaristički i glumački duo A. Jaoui i Jean-Pierre Bacri svoja je četiri dugometražna filma snimio u toj formi, a posebno *Ukus drugih* (*Le Goût des autres*, 2000) spada među uspjelije nastavljache “altmanovske” minimalističke tradicije mrežnih naracija – one podešene na “nijanse socijalne interakcije” (Von Doviak, 2000) i kontraste društvenih slojeva.

Zanimljivo je, možda i karakteristično, da je u spomenutom tekstu o novom valu francuskih “zbornih filmova” naglasak stavljen na kontinuitet s “prepoznatljivim tradicijama unutar francuskog filma” (Vincendeau, 2008: 16). Među utjecaje se ubrajaju Renoirovi filmovi, prije svega *Pravilo igre* (*La règle du jeu*, 1939), francuske mozaične komedije, obiteljske drame itd. Ponovno se ističu pojedini autorski opusi – kao preteče i kao primjeri novijega datuma – poput filmova J. Rivettea *Out 1* (1971), *Gore dolje lomljivo* itd.,²⁷ a Bordwell im dodaje i cijeli niz mrežnih naracija C. Leloucha i Otara D. Iosellianija (Bordwell, 2008: 145–250).

Primjera filmova s više junaka, međutim, ne nedostaje ni u drugim kinematografijama. Švedska povijest filma npr. obiluje kazališnim i inim družinama, karakteristično i kolektivom kao protagonistom: od tzv. generacije “političkih filmova” poput *Ådalena 1931* (Bo Widerberg, 1969), klasika poput *Erotikona* (1920) Mauritzza Stillera, mnogobrojnih Bergmanovih naslova poput *Osmijeha ljetne noći* (*Sommarnattens*

leende, 1955), danas na žalost rijetko viđenih filmova poput *Braće Mozart* (*Bröderna Mozart*, Suzanne Osten, 1986) – da navedemo samo neke. No sporadični primjeri samih mrežnih naracija navode na zaključak da je takav tip eksperimenta predstavljao preradikalnan odmak od klasične pripovjedne matrice da bi se masovnije pojavljivao u popularnom filmu, te da ga stoga, kao i drugdje, treba tražiti u manjim enklavama ambicioznijih narativnih eksperimenata.

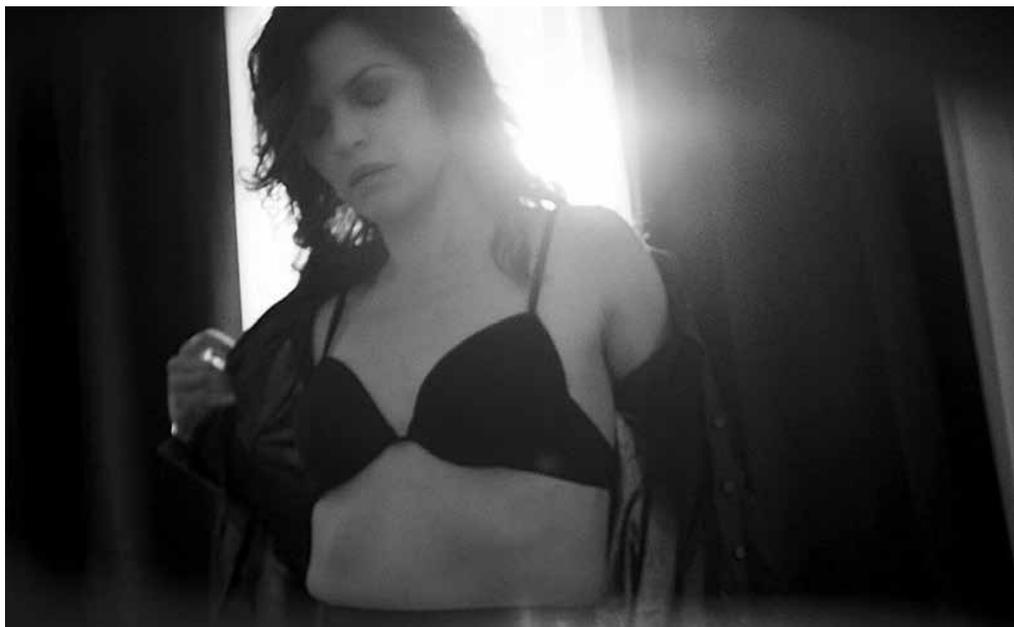
Takav sužen pogled na nacionalnu kinematografiju može ponuditi zanimljive zaključke: u švedskom je kontekstu nekolicini takvih pokušaja zajedničko da vuku utjecaje iz književne sfere,²⁸ kao i da su vezani uz (samo po sebi rijetko) stvaralaštvo autorica, prije svega redateljica tzv. feminističkoga filma (Koskinen, 1996: 14f; Soila et al., 1998: 217–220). Posebnu pozornost zaslužuju filmovi Mai Zetterling, prije svega *Ljubavni parovi* (*Älskande par*, 1964), adaptacija ciklusa romana Agnes von Krusenstjerne koju je britanski kritičar Kenneth Tynnan nazvao “tehnički najambicioznijim debijem nakon *Gradanina Kanea*” (usp. Koskinen, 1996: 18). Među nekolicinom primjera je i *Žed* (*Törst*, 1949), netipičan Bergmanov film budući da nije riječ o autorovoj originalnoj priči, već o adaptaciji književnoga predloška (romana Birgit Tengroth, adaptaciju kojega u scenarij također iznimno ne potpisuje Bergman).²⁹

No takvi rijetki primjeri, za razliku od brojnosti mrežnih naracija od druge polovice

27 Na Bordwellovu se popisu među Rivetteovim filmovima našao i *Pariz nam pripada* (*Paris nous appartient*, 1961), no film nije jasan kao izbor mrežne naracije budući da izdvaja središnjeg protagonista (lik Anne), koji se pojavljuje u gotovo svakoj sceni filma i povezuje galeriju likova – i to u jednoj, središnjoj priči detekcije, gdje paranoidnu iluziju zavjere gledatelj razotkriva uglavnom fokaliziranu kroz taj lik.

28 Filmovi su u pravilu adaptacije književnih djela, zatim kritičari su – nenaviknuti na formu mrežnih naracija – primjećivali da je riječ o “književnoj formi na filmu” itd. (usp. Tomić, 2012: 89f).

29 Još je jedan primjer iz Bergmanova opusa blizak mrežnoj naraciji – retrospektivni prikazi života nekoliko junakinja unutar okvirne priče u filmu *Žene čekaju* (*Kvinnors väntan*, 1952) – također utemeljen na priči drugog autora, odnosno autorice Gun Grut.



Soba 304
(*Værelse 304*, Birgitte Stærmoose, 2011)

1990-ih, upućuju na zamah mrežne naracije i u suvremenom švedskom filmu kao, u prvom redu, na odjek suvremenog trenda – zaključak koji odgovara i spoznajama o transformacijama švedske filmske industrije, onoga što se konsenzualno naziva “pomakom prema internacionalizaciji od 1990-ih” (Soila et al., 1998: 4).³⁰ Na sličan zaključak navode i primjeri mrežne naracije iz drugih nordijskih kinematografija, poput onih u finskim filmovima *Rijeka* (*Joki*, Jarmo Lampela, 2001) i *Smrznuta zemlja* (*Paha maa*, Aku Louhimies, 2005), norveškim *Nebo pada* (*Himmelfall*, Gunnar Vikene, 2002), *Havaji, Oslo* (*Hawaii, Oslo*, Erik Poppe, 2004) i *Upperdog* (2009) ili danskim *Vrijeme za promjene* (*Tid til forandring*, Lotte Svendsen, 2004), *Odrasli ljudi* (*Voksne mennesker*, Dagur Kári, 2005), dansko-hrvatskom filmu *Soba 304* (*Værelse 304*, Birgitte Stærmoose, 2011) itd.

Relativnost takva regionalnog okvira u ovom slučaju – koji bi se moglo potkrijepiti neznatnim brojem paralela koje bi sugerirale neku specifično nordijsku crtu mrežnih naracija, a istodobno s mnogobrojnim manifestacijama gore opisanih konvencija – ponovno upućuje na širi međunarodni odjek forme.³¹

S obzirom na to da se u 2000-ima proizvodilo u prosjeku dvadeset i pet švedskih dugometražnih igranih filmova godišnje, udio je mrežnih naracija u švedskom filmu od kraja 1990-ih zamjetan. Među primjerima su *Tic Tac* (Daniel Alfredson, 1997), *Pjesme s drugog kata* (*Sånger från andra våningen*, Roy Andersson, 2000), *Živjeti život* (*Leva livet*, Mikael Häfström, 2001), *Ako se okrenem* (*Om jag vänder mig om*, Björn Runge, 2003), *Četiri nijanse smeđeg* (*Fyra nyanser av brunt*, Tomas Alfredson, 2004), *Mongoloid s gitarom* (*Gitarrmongot*, Ruben Öst-

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

30 Za prikaz transformacija švedske filmske industrije od 1990-ih, v. Tomić, 2012: 71–75.

31 Bordwell npr. analizom danskog filma *Vrijeme za promjene* uvodi poglavlje o mrežnoj naraciji ilustrirajući na filmu opća mjesta svog opisa. Specifičniji tip paralele nudi npr. film *Havaji, Oslo*,

koji u klasičnu realističnu matricu gradskih priča dodaje fantastičan motiv, ubacivši među smrtnike likove anđela – slični se uplivi fantastike mogu naći i u *Istanbulskim pričama* (*Anlat İstanbul*, Ömür Atay, Selim Demirdelen, Kudret Sabancı, Yücel Yolcu, Ümit Ünal, 2005) itd.



Tic Tac (Daniel Alfredson, 1997)

lund, 2004), *Kada padne noć* (*När mörkret faller*, Anders Nilsson, 2006), *Nesvjesno* (*De Ofrivilliga*, Ruben Östlund, 2008), *Ti što živiš* (*Du levande*, Roy Andersson, 2007), *Tako različiti* (*Så olika*, Helena Bergström, 2009), *Mamut*, *Svatko misli svoje* (*Man tänker sitt*, Henrik Hellström i Fredrik Wenzel, 2009), *Draga Alice* (*För kärleken*, Othman Karim, 2010), *Happy End* (Björn Runge, 2011), *Negdje drugdje u Švedskoj* (*Någon annanstans i Sverige*, Kjell-Åke Andersson, 2011), *Prokleti dječaci* (*Jävla pojkar*, Shaker K. Taher, 2012), *Bljesak* (*Flimmer*, Patrik Eklund, 2012), itd.³² Val mrežnih naracija u švedskom filmu simbolično započinje 1997. filmom *Tic Tac*, redovito dovođenim u vezu s Altmanovim utjecajem, iako ta dva filma imaju vrlo malo zajedničkog. Mnogobrojne poveznice između *Tic Taca* i *Kratkih rezova* u teorijskoj i kritičkoj recepciji stoga su proizvod prije svega uvođenja inovativne strukture mrežne naracije, a

odavno signaliziraju i značajnu recepciju koju su *Kratki rezovi* imali u Švedskoj (usp. Tomić, 2009 i Tomić, 2012).

Iako će se paralele s *Kratkim rezovima* i u švedskoj kritici nastaviti povlačiti i kada sve druge sličnosti s Altmanovim filmovima izostanu, mrežna se naracija istodobno razvila i u drugim smjerovima, gdje se također mogu uočiti sličnosti sa širim tendencijama. Najeksplicitnije su ilustracije takvog internacionalnog okvira švedski filmovi koji s međunarodno poznatijima dijele toliko zajedničkoga da ih se zna nazivati i njihovim ekvivalentima. Moodyssonov film *Mamut* – kojega se priče događaju, među ostalim, u New Yorku, Tajlandu i Filipinima, s glumačkom postavom koju čine i zvjezdana imena poput Gabriela Garcíe Bernala – u švedskoj je kritici primjerice prozvan i *Babel-light*, zbog sličnosti s filmom A. G. Iñárritua.³³ Među očitijim “parovima” su

JANICA TOMIĆ:
MREŽNA
NARACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

32 Takvom bi se izboru moglo dodati još naslova; među rubnim primjerima su još neki od zanimljivijih, a izvan Švedske nepoznatih filmova poput *Detalja* (*Detaljer*, Kristian Petri, 2003), *Darling* (2007) i *Vjeruj mi* (*Puss / Trust me*, 2010) redatelja Johana Klinga, itd.

33 Film je izazvao podijeljene reakcije, s time da su one kritičnije u pravilu isticale paralele s *Babelom*. Film *Za ljubav* ima još nižu prosječnu ocjenu švedskih kritičara, uglavnom zbog recenzija u kojima se uspoređuje s *Fatalnom nesrećom*.

i švedski film *Za ljubav te Fatalna nesreća*,³⁴ a mrežne će se naracije općenito nakon 2000-ih, paralelno s automatizacijom narativne strukture u američkim i drugim kinematografijama, javljati u interakciji sa žanrovima poput trilera ili romantične komedije (*Tako različiti*, sličan strani primjer bi bio *Zapravo ljubav*).

Među specifičnostima švedskih mrežnih naracija, s druge strane, je značaj i dugotrajnost fenomena u nacionalnoj kinematografiji: kada su Bordwell i drugi s pravom dijagnosticirali zamor tom “danas sve češćom (možda i prečestom) pripovjednom strategijom” (Bordwell,

2006a), ista se u Švedskoj pokazala relevantnom i 2010-ih. Razlozi tome i druge specifične crte otvaraju pitanja zanimljiva iz perspektive suvremene švedske kinematografije i kulture. Već na ovoj uvodnoj razini, međutim, treba naglasiti kako se na osnovi “inovacija u filmskim izražajnim sredstvima i stilu, relevantnosti poruke filma, intenziteta ili svježine vizije stvarnosti ili društvene kritike”³⁵ iz mnogobrojnije skupine konvencionalnijih mrežnih naracija na međunarodnoj razini ističu pojedini naslovi, na primjer filmovi redatelja Roya Anderssona.

LITERATURA

Altman, Rick, 2008, *A Theory of Narrative*, New York: Columbia University Press

Azcona, María del Mar, 2005, “Making Sense of A Multi-Protagonist Film: Audience Response Research and Robert Altman’s Short Cuts (1993)”, *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, br. 32, str. 11–22.

Azcona, María del Mar, 2010, *The Multi-Protagonist Film*, Malden / Oxford / Chichester: Wiley-Blackwell

Bahtin, Mihail, 1989, *O romanu*, Beograd: Nolit

Bordwell, David, 2006a, “Lessons from BABEL”, *David Bordwell’s website on cinema*, <<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel/>>, posjet 29. travnja 2012.

Bordwell, David, 2006b, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press

Bordwell, David, 2008, *Poetics of Cinema*, New York / London: Routledge

Bradshaw, Peter, 2007, “Babel”, *Guardian*, 19. siječnja, <<http://www.guardian.co.uk/film/2007/jan/19/drama.thriller>>, posjet 29. travnja 2012.

Bruns, John, 2008, “The polyphonic film”, *New Review of Film and Television Studies*, god. 6, br. 2, str. 189–212.

Buckland, Warren, 2009, “Introduction: Puzzle Plots”, u: Buckland, Warren (ur.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden / Oxford / Chichester: Wiley-Blackwell, str. 1–13.

Cameron, Allan, 2008, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan

Carmago, Sandy, 2002, “Mind the Gap: The Multi-Protagonist Film Genre, Soap Opera, and the Emotive Blockbuster”, u: *M/C Journal: A Journal of Media and Culture*, god. 5, br. 5, <<http://journal.media-culture.org.au/0210/Carmago.php>>, posjet 29. travnja 2012.

de Certeau, Michel, 2002, *Invencija svakodnevice*, prevela Gordana Popović, Zagreb: Naklada MD

Diffrient, David Scott, 2007, “Stories that Objects Might Live to Tell: The ‘Hand-Me-Down Narrative’ in Film”, *Other Voices: The eJournal of Cultural Criticism*, god. 3, br. 1,

34 *Za ljubav* je i primjer karakterističnog angažmana (stranih) filmskih zvijezda (Danny Glover, u ovom slučaju) kao protagonista pojedinih priča.

35 Citat iz uputa Švedskog filmskog instituta za procjenu kvalitete filmova iz 1963. (cit. u: Marklund i Larsson, 2010: 241)

<<http://www.othervoices.org/3.1/sdiffrient/index.php>>, posjet 29. travnja 2012.

Deutelbaum, Marshall, 2009, "The Pragmatic Poetics of Hong Sangsoo's *The Day a Pig Fell into a Well*", u: Buckland, Warren (ur.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden / Oxford / Chichester: Wiley-Blackwell, str. 203–217.

Elsaesser, Thomas, 2005, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Elsaesser, Thomas, 2009, "The Mind-Game Film", u: Buckland, Warren (ur.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden / Oxford / Chichester: Wiley-Blackwell, str. 13–41.

Everett, Wendy, 2005, "Fractal films and the architecture of complexity", *Studies in European Cinema*, god. 2, br. 3, str. 159–171.

Hsu, Hsuan L., 2006, "Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis's *Crash*", *Film Criticism*, god. 31, br. 1-2, str. 132–156.

Israel, Samuel Ben, 2006, "Polyfonier. Multiprotagonistfilmens anti-hierarkiske og ikke-psykologiserende fortællinger", *Kosmorama*, god. 52, br. 238, str. 23–33.

Israel, Samuel Ben, 2008, "Multi-Protagonist Films and Relationism", *NECS Budapest Conference 2008*, <<http://www.necsinitiative.org/index2.php?modul=pub&submodul=&subsubmodul=63&seite=1>>, posjet 29. travnja 2012.

Israel, Samuel Ben, 2010, "Inter-Action Movies: Multi-Protagonist Films and Relationism", u: Grishakova, Marina; Ryan, Marie-Laure (ur.), *Intermediality and Storytelling*, Berlin: Walter de Gruyter, str. 122–146.

Jukić, Tatjana, 2003, "Kratki rezovi", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 316.

Kerr, Paul, 2010, "Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema", *Transnational Cinemas*, god. 1, br. 1, str. 37–51.

Kragić, Bruno, 2003, "Paisà", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 480–481.

Lavik, Erlend, 2007, *Changing Narratives. Five Essays on Hollywood History*, doktorska disertacija, Sveučilište u Bergenu, <<https://bora.uib.no/handle/1956/3183>>, posjet 29. travnja 2012.

Man, Glenn, 2008, "The Multiple Narrative Film: Genre and Ideology", referat održan na konferenciji *Genre, Ideology and Culture in the Cinema*, Jaca, Španjolska

Marklund, Anders; Larsson, Mariah, 2010, *Swedish Film: An Introduction and Reader*, Lund: Nordic Academic Press

Metz, Walter, 2006, "Woody's Melindas and Todd's Stories: Complex Film Narratives in the Light of Literary Modernism", *Film Criticism*, god. 31, br. 1–2, str. 107–131.

Mittel, John, 2006, "Narrative Complexity in Contemporary American Television", *The Velvet Light Trap*, br. 58, str. 29–40.

Newman, Michael Z., 2006, "Character and Complexity in American Independent Cinema: 21 Grams and *Passion Fish*", *Film Criticism*, god. 31, br. 1–2, str. 89–106.

Peterlić, Ante, 1983, *Ogledi o devet autora*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost

Peterlić, Ante, 1990, "Omnibus-film", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 266.

Peterlić, Ante, 2005, "H-8... – nekoč i sad", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 44, str. 119–140.

Peters, Lindsay, 2008, "Private Fears in Public Places: Network Narrative and the Post-'Smart' American Melodrama", *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, br. 12, <http://www.synoptique.ca/core/articles/private_fears_in_public_places/>, posjet 29. travnja 2012.

Radić, Damir, 2003, "Altman, Robert", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 8.

Ramírez Berg, Charles, 2006, "A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect'", *Film Criticism*, god. 31, br. 1–2, str. 5–61.

Silvey, Vivien, 2009, "Not Just Ensemble Films: Six Degrees, Webs, Multiplexity and the Rise of Network Narratives", *Forum: University of*

JANICA TOMIĆ:

MREŽNA

NARACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

- Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & The Arts*, br. 8, <<http://www.forumjournal.org/article/viewFile/621/906>>, posjet 20. prosinca 2016.
- Simons, Jan**, 2008, "Complex narratives", *New Review of Film and Television Studies*, god. 6, br. 2, str. 111–126.
- Soila, Tytti; Iversen, Gunnar; Söderberg Widding, Astrid**, 1998, *Nordic National Cinemas*, London / New York: Routledge
- Staiger, Janet**, 2006, "Complex Narratives, An Introduction", *Film Criticism*, god. 31, br. 1–2, str. 2–4.
- Thanouli, Eleftheria**, 2006, "Post-classical narration. A new paradigm in contemporary cinema", *New Review of Film and Television Studies*, god. 4, br. 3, str. 183–196.
- Thompson, Kristin**, 1999, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge / London: Harvard University Press
- Tomić, Janica**, 2009, "Carverovci, altmanovci, 'prljavi' i 'sudoperski' realisti i još pokoji realizam suvremene skandinavske proze", *Književna smotra*, god. 41, br. 152, str. 85–92.
- Tomić, Janica**, 2011, "Nätverksberättande i samtida film och litteratur", u: Nyström, Esbjörn, Stokstad, Ingunn; Kangur, Katrin (ur.): *Litteratur och film: Samband och samspel ur skandinaviskt perspektiv*, Tartu: Tartu University Press, str. 145–158.
- Tomić, Janica**, 2012, *Filmske teorije moderniteta i tehnike mrežne naracije u švedskom filmu*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Tröhler, Margrit**, 2000, "Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles", *Iris*, br. 29, str. 85–102.
- Tröhler, Margrit**, 2007, *Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren Verlag
- Ucoluk, Ece**, 2010, *Simulacrum of Reality: Network Narrative in Babel*, magistarski rad, College of Fine Arts of Ohio University, <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1268671271&disposition=inline>, posjet 20. prosinca 2016.
- Vincendeau, Ginette**, 2008, "Family Ties", *Sight and Sound*, god. 18, br. 8, str. 16–20.
- Von Doviak, Scott**, 2000, "Traffic", *Culture Vulture*, <<https://culturevulture.net/film/traffic/>>, posjet 20. prosinca 2016.
- Wilmington, Michael**, 2004, "Short Cuts: City Symphony", *Criterion*, <<http://www.criterion.com/current/posts/349-short-cuts-city-symphony>>, posjet 29. travnja 2012.
- Winter, Rainer; Nestler, Sebastian**, 2010, "'Doing Cinema': Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der Cultural Studies", u: Schenk, Irmbert; Tröhler, Margrit; Zimmermann, Yvonne (ur.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren Verlag, str. 99–115.

UDK: 791.633-051MIMICA,V.:791.037

Ivan Velisavljević

Modernost i modernizam u art filmu: *Ponedjeljak ili utorak Vatroslava Mimice*

SAŽETAK: U tekstu se, na temelju Bordwellovih zaključaka o evropskom art filmu 1960-ih kao filmu "pripitomljavanja" avangardnih i ranomodernističkih formalnih postupaka, poput tehnike "toka svesti", zastupa teza o *Ponedjeljku ili utorku* (1966) Vatroslava Mimice kao tipičnom predstavniku takvog filmskog stila. Takođe se analizira odnos modernosti i Holokausta kod Mimice, odnosno upotreba modernističkih postupaka da bi se obradila tema naličja racionalizovane, otuđene i birokratizovane modernosti, koja je Holokaust i proizvela. Sintagma Tomislava Šakića "Holokaust koji traje" dobro opisuje obradu ove teme u Mimičinom, nedovoljno proučavanom filmu.

KLJUČNE RIJEČI: Vatroslav Mimica, modernost, Holokaust, modernizam, evropski art film, tok svesti

senci tog filma, kao i hvaljenog *Kaja, ubit ću te!* iz 1967, koji se kod mnogih historičara i kritičara smatra najboljim Mimičinim delom. Međutim, *Ponedjeljak ili utorak* predstavlja razvijanje modernističkih postupaka započetih u *Prometeju s otoka Viševice* i zapravo je radikalniji i tipičniji modernistički uradak od *Kaja, ubit ću te!*: pre svega po tretiranju problema modernosti, Holokausta, urbane svakodnevice, i pokušaju da se formalni eksperimenti iz književnosti, muzike i slikarstva, sprovedeni u avangardi 1910-ih i 1920-ih, a potom varirani i nastavljeni tokom modernizma 1920-ih i 1930-ih, primene i razvijaju u maniru samosvesnog umetničkog/art filma koji se 1960-ih formirao pre svega u Evropi.

1. Uvod

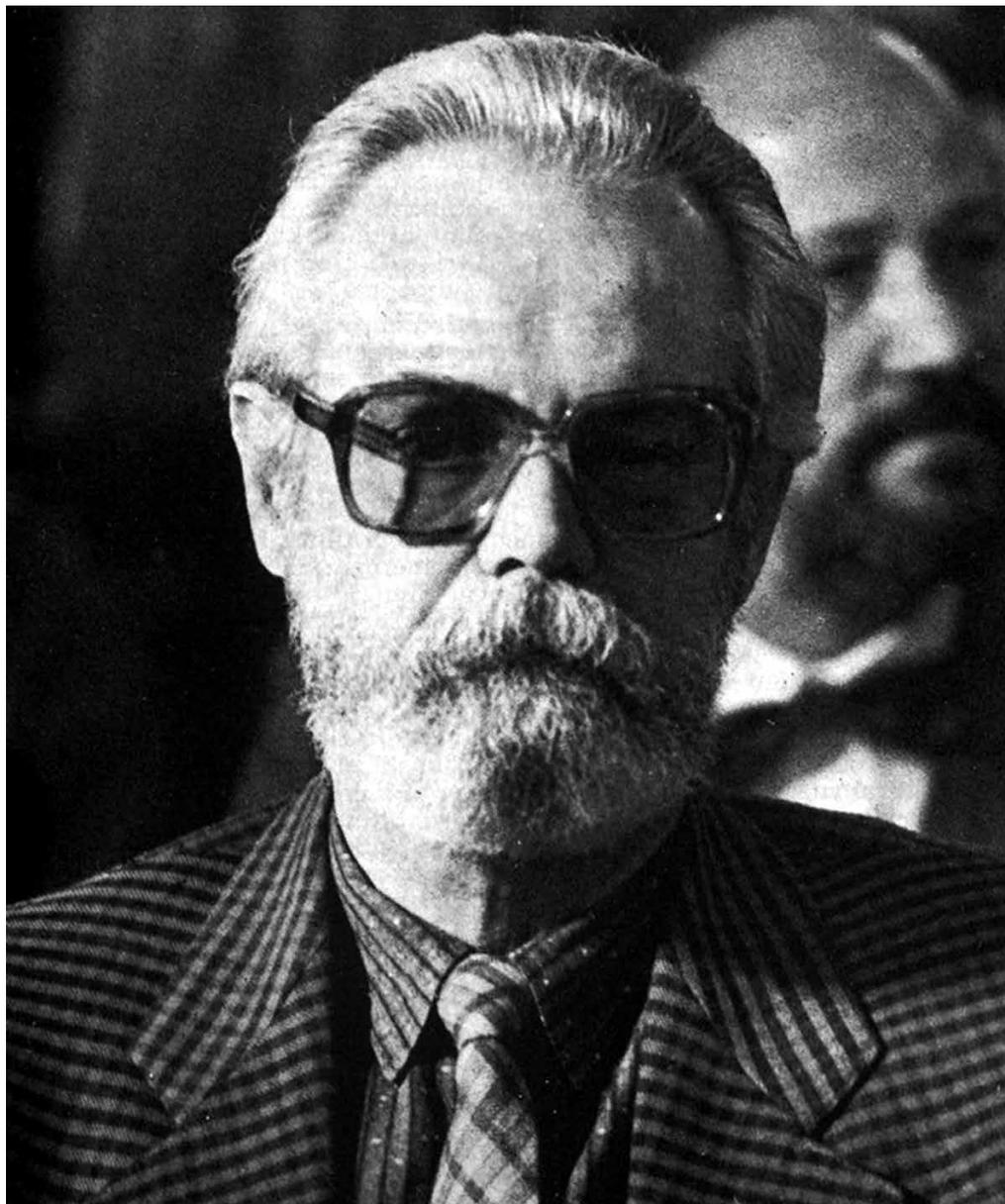
Iako slovi za vizuelno izvanredan i jedan od najznačajnijih u karijeri svog reditelja, četvrti¹ dugometražni film Vatroslava Mimice *Ponedjeljak ili utorak* nije podvrgnut pomnijoj analizi koja bi obuhvatila najvažnije probleme tog filma i formu kojom su njegove tematske linije spojene. Snimljen 1966, nakon velikog uspeha Mimičinog *Prometeja s otoka Viševice* (1964), kojim je filmski modernizam, godinu dana ranije, zajedno sa filmovima Aleksandra Petrovića, Puriše Đorđevića, Dušana Makavejeva, na Pulskom festivalu zvanično stupio u jugoslovensku kinematografiju, odnevši sve važnije nagrade, *Ponedjeljak ili utorak* ostao je u

2. Modernost, Holokaust i film

Odmah se postavlja pitanje na šta mislimo kada govorimo o modernosti u kontekstu Mimičinog filma? Reč je, naime, o protivrečnostima unutar onoga što Tom Gunning zove "duhom modernosti" iz kojeg se rodio film. Te se protivrečnosti, jednostavno rečeno, ogledaju u istovremenoj racionalnosti i progresu lica, a nasilju i strahu naličja modernog doba na Zapadu. Da bi slikovito prikazao tu dvojakost, kao i promenu u percepciji sveta na razmeđu 19. i 20. veka, Gunning navodi zapis Maksima Gorkog o projekciji filma *Ulazak voza u stanicu* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) braće Lumière. Gorki je bio fasciniran snagom

¹ Odnosno peti, ako kao Mimičin računamo i korežiju sa Mariom Totom istorijskog filma *Sulejman*

Veličanstveni / Tvrđava Samograd (Solimano il conquistatore, 1961).



Vatroslav
Mimica

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

prizora, koji pred publiku donosi moć, brzinu i opasnost u tom trenutku jednog od najvećih tehničkih dostignuća čovečanstva, ali napomenuo da je u pitanju "voz od senki". Gunning iz toga izvodi sledeći zaključak: "Nekako je to mehaničko sredstvo za reprodukciju, sposobno da prikaže uzbuđenje i senzaciju najjače mehaničke sile koja je dotad postojala, i čija je pretnja umu i telu bila odavno poznata, moglo biti pretvoreno u običnu igru svetlosti i senke" (Gunning, 2006: 37). Očito da Gunning cilja na začetak novog načina na koji se svet sagledavao, tipičnog za moderno doba: veliki ekran medija oblikovao je svet senzornih atrakcija, napada na čula, fragmentacije stvarnosti, eksplozije informacija... Kao primer te promene, Gunning navodi svetske izložbe koje su raznim vašaarskim atrakcijama, novotarijama, reklamama, paradom nauke i tehnike, pravljene s namerom da "prenesu iskustvo modernosti masama ljudi": "Opčinjene misijom da pokažu napredak 19. veka u industrijskoj proizvodnji i svetskoj trgovini (to jest, u izrabljivanju radnika i globalnom imperijalizmu), te izložbe stvorile su i novu vizuelni kulturu" (ibid.: 14).

Prema tome, kako uočava Gunning, već na početku modernog doba moglo se uočiti da ispod maske optimizma i napretka leže i drugačiji, ne mnogo progresivni i filantropski motivi. S druge strane, ta se ambivalentnost, prilikom filmskih projekcija kao i tokom poseta svetskim izložbama, mogla osetiti na perceptivnom, senzornom, čisto telesnom nivou. Svetske izložbe često su dovodile publiku u nelagodnu poziciju: "Ako su ih zabljesnule tehnološkim moćima, takođe su ih i terorisale; dok su obećavale prosperitet, često su za posledicu imale bankrot; i mada su nameravale da pokažu novi svet čarobne udobnosti, neretko su otkrивale mogućnost katastrofe dotad neslućenih razmera" (ibid.: 17-18).

Dakako, opšte je poznato šta se s tom ambivalencijom modernosti dogodilo do 1960-ih godina: kako to pokazuju Adorno, Horkheimer i drugi, klanica Prvog svetskog rata, rođenje fa-

šizma i verovatno dva najvažnija događaja 20. veka, Holokaust i Hirošima, uništili su veru u progres i razum koja je do modernog doba stigla iz prosvetiteljstva. Iako je često smatran iracionalnom katastrofom, zlom po sebi, mračnim ispoljavanjem varvarskih nagona, tragedijom Jevreja, Holokaust je, u stvari, kako to dokazuje sociolog Zygmunt Bauman u čuvenoj knjizi *Modernost i Holokaust*, bio duboko povezan sa modernim dobom i načinom organizacije evropskih društava tog vremena. Racionalističko i birokratsko kanalisanje mržnje prema "strancu", urednost zla, njegova banalnost i utemeljenost u ravnodušnoj svakodnevicu građanstva, u "etici poslušnosti", presudno su obeleženi društvenom organizacijom i percepcijom sveta u modernim društvima:

Holokaust je smišljen i sproveden u našem modernom, racionalnom društvu, na visokom stupnju naše civilizacije i na vrhuncu kulturnih dometa čovečanstva, i upravo zbog toga on je problem tog društva, te civilizacije i te kulture.

(Bauman, 2008: xi)

Društvena situacija sveta 1960-ih bila je dodatno zaoštrena Hladnim ratom i trkom u nuklearnom naoružanju, ratom u Vijetnamu, pobunama mladih i pojavom "nove levice". Osim toga, blokovska podela sveta takođe je imala naučno, racionalno i optimističko lice, s letovima u kosmos, razvojem satelita i televizije, i, na kraju dekade, velikim korakom čovečanstva po Mesecu. Uticaj protivrečnosti socijalnih procesa nije, naravno, mimoišao SFR Jugoslaviju, koja je zaigrala aktivnu političku ulogu na svetskoj sceni, stvarajući Pokret nesvrstanih. Kako piše istoričar Branko Petranović:

Jugoslavija je uočavala opasnosti koje su se nadnosile nad svetom, opasnosti od daljeg hladnog rata i nadmetanja blokova, s mogućnošću nuklearne odmazde. Nov

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
MODERNOST I
MODERNIZAM
U ART FILMU:
PONEDJELJAK
ILI UTORAK
VATROSLAVA
MIMICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Prometej s
otoka Viševice
(1964)

rat značio bi smak sveta, apokalipsu, koja se morala izbeći u ime života čovečanstva. Svesne te zlokobne pretnje, nesvrstane zemlje stavljale su rat van zakona. Nikakvo širenje socijalizma pomoću rata i po cenu strahovitih razaranja i ljudskih žrtava ne bi moglo da se opravda pred istorijom. Međuzavisnost savremenog sveta činila je mir univerzalnom kategorijom i nedeljivim procesom.

(Petranović, 1988: 376-377)

Ovaj poduži opis konteksta, iako predstavlja samo pojednostavljen pregled društvene situacije u vreme nastanka *Ponedjeljka ili utorka*, zasigurno zvuči kao relevantan povod za stvaranje tog filma svakom ko ga je pažljivo gledao. Svi pomenuti problemi i protivrečnosti nalaze se u tematskom jezgru Mimičinog dela: priča o jednom danu u životu Marka Požgaja, zagrebačkog novinara i pisca, ispričana je kombinacijom raznorodnih filmskih tehnika patentiranih tokom avangarde, kako bi se dočarao tok svesti glavnog junaka koji običnu svakodnevicu grada doživljava kao kolaž utisaka, sećanja i razmišljanja, ali kolaž opterećen, s jedne strane, mašinama, tehnologijom i me-

dijima, a s druge asocijacijama na Holokaust, rat i destrukciju. Okosnicu filma Tomislav Šakić opisao je dobro odabranom sintagmom "Holokaust koji traje", smatrajući da je poenta Mimičinog uratka "da svakodnevni život nije nego Jasenovac, odnosno da nije moguće živjeti u sjeni takvog događaja", i dodao:

Pogotovo se to vidi u ejzenštejnovskim asocijativnim montažama, koje supostavljaju kadrove pojedinca osamljenog u gradskoj vrevi snimkama leševa iz koncentracijskih logora; logički su zaključak ovakvih montažnih sekvenci jasne (i pomalo pretjerane) paralele Holokausta i otuđene svakodnevice.

(Šakić, 2009: 125)

Ipak, čini nam se da ovde treba uneti suptilnu razliku: nije reč o tome da otuđena svakodnevica ima isti efekat kao i Holokaust (što bi svakako i bilo, kako Šakić kaže, "pomalo pretjerano"), nego da je otuđena, birokratizovana, medijski posredovana svakodnevica modernog, navodno racionalistički i naučno utemeljenog društva, kakva se prikazuje u filmu čija se priča odigrava u savremenom dobu

nakon Drugog svetskog rata, *jednom već* dovela do Holokausta, odnosno da je senka razaranja i dalje nadvijena nad tim društvom, u vidu atomske bombe, novih ratova, eksploatacije, surovosti i agresivnog odnosa prema “strancu”. Ono što je najzanimljivije u filmu jeste način na koji je Mimica oblikovao ovu ideju, prilagođavajući i umekšavajući avangardne tehnike, sasvim u skladu sa tendencijama evropskog art filma svog vremena.

3. Modernizam i evropski art film

Kada upotrebljavamo termin “modernizam” u vezi s filmom, imamo u vidu kombinaciju dvaju koncepcija: jednu je predložio András Kovács, a drugu David Bordwell. Prema mađarskom autoru, avangarda i modernizam dva su razdvojena i nekoherentna procesa, a modernizam se na filmu ispoljavao u dva vida, bivajući presudno obeležen susretom sa avangardom, i preuzimanjem, ublažavanjem i prilagođavanjem njene radikalnosti. “Kasni modernizam” na filmu 1960-ih oslanjao se na iskustva modernizma 1920-ih i 1930-ih, ali je, za razliku od perioda između dva rata, kada je kinematografija bila u neprekidnom odnosu sa izvanfilmskim umetnostima, modernistički film 1960-ih pokušao da tehnike preuzete iz avangardnih pokreta i drugih umetnosti upotrebi na samosvojan, autorefleksivan način, inherentan filmu, i tako pokaže svoju autonomiju. Kovácseva napomena o prožimanju ekspresionizma, impresionizma, nadrealizma i modernističkih filmova 1960-ih i te kako je važna za Mimičin film: “Možemo, na kraju, zaključiti da je rani modernizam inicirao tri glavne tehnike koje su preuzete u kasnom modernizmu: upućivanja na modernu umetnost izvan filma, istraživanje potencijala filmskog medija za vizuelne i ritmičke apstrakcije, i uspostavljanje odnosa između mentalne i fizičke dimenzije junaka.” (Kovács, 2007: 19–20)

Na ovakav zaključak upućuju i reči francuskog novotalasovca Érica Rohmera iz 1959, koje navodi David Bordwell: po Rohmeru, kra-

jem 1950-ih nije bilo modernog filma koji bi “pokušao napraviti ono što je kubizam napravio za slikarstvo ili američki roman u književnosti, drugim riječima, rekonstruirati stvarnost od neke vrste komadića koji bi neupućenima djelovali posve proizvoljno” (Bordwell, 2005). Par godina kasnije, upravo to će pokušati brojni evropski (ali ne samo evropski) “umetnički filmovi”, na čelu sa *Hirošimo, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Prošle godine u Marijenbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnaisa. Filmovi su pokušali da se bave istim temama i tehnikama kao i književnost, bivajući pod uticajem modernističkih romana o jednom danu, ili onih o životu grada, poput Joyceovog *Uliksa* ili Dos Passosovog *Manhattan Transfera*, ali težeći da se tih uticaja i oslobode. Tako su nastali filmovi poput *Cleo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), dok se u Jugoslaviji takve tendencije mogu pronaći, na primer, kod Aleksandra Saše Petrovića (*Dani*, 1963) i Ranka Marinkovića u romanu *Kiklop*. Toj struji svakako pripada i Mimičin *Ponedjeljak ili utorak*, koji takođe uzima “komadiće” avangardnih postupaka, poput asocijativne montaže ili nadrealističke oniričnosti, ali u službi naracije, psihologije lika, autorske poente, baš kao što je i Resnais, kako primećuje Bordwell, “preradio sovjetsku montažu za svrhe psiholoških razotkrivanja” (Bordwell, 2005: 116).

Filmove tog tipa Bordwell smatra zasebnom kategorijom “art filma”, sa zajedničkim stilskim odlikama. Jedna od ključnih jeste dijalektička priroda “umetničkog filma” Evrope, Azije i Južne Amerike, koji je, prema Bordwellu, uputio “veliki izazov standardiziranom filmu glavne struje”, kao i dotadašnjem forsiranju dubinske oštine i neorealizma u filmskim kritikama i esejima Andréa Bazina: “Bazinovu idealu objektivnosti i *Cahiersovu* uzdizanju trezvene, elegantne mizanscene suprotstavio se film fragmentacije, dvosmislenosti, distanciranja i napadnih estetskih efekata” (ibid.: 115). U nizu filmova režisera poput Godarda, Antonionija, Bergmana, Wajde, Bordwell pre-

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
MODERNOST I
MODERNIZAM
U ART FILMU:
PONEDJELJAK
ILI UTORAK
VATROSLAVA
MIMICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

poznaje zajedničke stilske činioce: slabljenje uzročno-posledičnih veza u priči; “realističnost” (autentične lokacije, stvarni društveni problemi, prikaz “nedostatka komunikacije”, otuđenja); autorsku motivaciju; nedostatak jasnih ciljeva glavnih junaka, njihovo lutanje; pasivni prelazak likova iz jedne u drugu situaciju, ali sa načelno postavljenom narativnom situacijom, u kojoj se više vodi računa o psihološkoj potrazi za objašnjenjem osećanja nego o napetosti i dinamici zapleta; narušavanje prostorno-vremenskog kontinuiteta; intenzivna subjektivnost i dokumentarnost; naglašavanje autorske vizije (režiserove, najčešće); dvosmisljenost, otvorenost strukture (vidi: Bordwell, 2002). Iako Kovács katkad poistovećuje “kasni modernizam” i “art film”, a razdvaja avangardu i modernizam, dok Bordwell čini obrnuto, Bordwellov zaključak o art filmu u osnovi je, kada se zanemare terminološke finese, veoma blizak Kováčsevom: “Viđen iz drugog ugla, art film predstavlja pripitomljavanje modernističkog filma. Art film je ublažavao modernistički napad na narativnu kauzalnost, stvarajući posredne strukture – ‘stvarnost’, subjektivnost lika, autorsku viziju – koje su omogućile novu koherenciju značenja” (Bordwell, 2002: 100).

Upravo se to događa u Mimičinom filmu: avangardni ili ranomodernistički “napadi na narativnu kauzalnost” – zvučni i vizuelni kolaži, disjunktivna i asocijativna montaža, dokumentarnost, verizam, “gradska simfonija”, snolikost, simbolički smisao predmeta i situacija, fragmentiranost naracije, igra oblika i pokreta (mašina i konstrukcija), eksperimenti sa fotografijom – upotrebljeni su unutar “posredne strukture”, koja je takođe poznata iz modernističke književnosti: realnost gradske svakodnevice i života junaka u toku jednog dana, prikazana putem junakovog toka svesti, motivisana autorskom vizijom. Pogledajmo, stoga, kako su elementi te “posredne strukture” upotrebljeni.

4. Forma naracije, narativna situacija i lik

Potvrdu da je inspiracija za *Ponedjeljak ili utorak* došla iz književnosti možemo pronaći ne samo u izjavi Vatroslava Mimice (vidi: Radić, 2000a), već i u samom naslovu filma i u istoriji njegovog nastanka. Scenario za *Ponedjeljak ili utorak* pisan je prema istoimenoj zbirci pripovedaka Fedora Vidasa, koja za moto ima reči Virginije Woolf, iz njenog eseja “Moderna proza” napisanog 1919: “Ispitajmo na trenutak neki obični mozak i neki obični dan. Mozak prima milijarde utisaka – trivijalne, fantastične, prolazne ili kao ugravirane čeličnom oštrom. Dolaze sa svih strana, neprekidni pljusak nebrojenih atoma: i dok oni padaju, formiraju se u život ponedjeljka ili utorka, akcenat se mijenja...” (Vidas, 1961: 9). Međutim, veze naslovne pripovetke Vidasove zbirke sa Mimičinim filmom, kao i sa proznom tehnikom Virginije Woolf na koju aludira čuveni pasus, veoma su uslovne: tamo gde pripovetka nudi minimalizam izraza, ni po čemu izuzetan *unutrašnji monolog*, insistirajući na običnosti (koju zapravo poistovećuje sa trivijalnošću) jednog jutra, buđenja, kupanja, doručka i šetnje glavnog junaka kroz grad, film donosi razigran i vizuelno bogat *tok svesti* jednog, istina, običnog dana, ali ne tako običnog junaka kao u slučaju Vidasove priče. U tom smislu, Mimičin film bliži je suštini tehnike toka svesti, koja, kako navodi Seymour Chatman, predstavlja direktan prikaz “čulnih utisaka” nekog junaka, onako neuređeno i nesvrhovito kako se oni, navodno, pojavljuju u mozgu – književnost je, dakako, ograničena verbalnim, te vizuelni, auditivni ili olfaktorni utisci moraju biti posredovani rečima, dok film u tom smislu nudi mogućnost direktnijeg prikaza, barem u slučaju prva dva od navedenih čula (Chatman, 1980: 187). Tehnika toka ili struje svesti formirana je, prema tome, kao otpor sintaksički logičnom uređenju rečenica (utisaka i razmišljanja koji imaju neku svrhu), te je za takav pristup Mimici bio potreban neki filmski ekvivalent onome što Chatman opisuje kao odlazak “s one strane sintakse”, po

principu “slobodnih asocijacija” (ibid.: 189), i za to je, kako smo rekli, poslužio niz postupaka već oprobanih u avangardi i ranom filmskom modernizmu.

Filmski ekvivalent toka svesti u *Ponedjeljku ili utorku* ima dva uporišta: jedno od njih je autorska vizija, nastala na promišljenoj upotrebi *političke poente* u temi odnosa modernosti i Holokausta, što smo već pomenuli, a drugo je svakako psihološki profil, *subjektivnost* svesti glavnog lika i subjektivnost doživljavanja jednog običnog dana. O tom liku možemo, tokom filma, rekonstruisati sledeće podatke: Marko Požgaj, novinar i književnik, rođen je 8. 3. 1932. u Križevcima (roditelji su mu iz Vinkovaca); majku nije upamtio, oca su mu tokom rata ustaše odvele u logor i tamo ubile; odrastao je sa bakom; živi sam, kao podstanar, u Zagrebu; radi u velikom novinskom preduzeću; razveden je, ima dete sa bivšom suprugom Miladom, a trenutno je u vezi sa Rajkom, voditeljkom na televiziji; održava ljubavničku aferu sa jednom udatom ženom; kuburi s novcem, plaća alimentaciju, a treba da plati stanarinu i pronađe novac za abortus, jer je Rajka zatrudnela; često piše o ratu i logorima; sanja o romantičnoj i velikoj ljubavi s nekom devojkom koju bi slučajno sreo; želi da pobegne od svog sadašnjeg položaja i mašta o letu balonom “negde daleko”. Jedan dan njegovog života, “od buđenja do dnevnika”, tj. ono što se odigrava u filmu izvan sećanja, snova i maštarija, sastoji se od jutarnje higijene, doručka, razgovora sa stanodavcem, odlaska na posao, rada na prelomu novina (u redakciji i u štampariji), razgovora sa kolegama, ručka, susreta sa golubarem, odlaska po sina Davora i razgovora sa bivšom ženom, šetnje sa sinom, popravke automobila u servisu, poslovnog sastanka, hodanja po gradu u očekivanju Rajke, gledanja TV-dnevnika uz večeru, odlaska na počinak. Očito da je reč o ni po čemu osobenoj svakodnevici jednog, čak bi se

moglo reći, tipičnog intelektualca, primoranog da rešava “tekuće probleme” nedostatka novca i nerešenog “stambenog pitanja”, ali takođe i usamljenosti i nezadovoljstva ljubavnim vezama. Svoju briljantnost, međutim, *Ponedjeljak ili utorku* duguje audio-vizuelnoj ekspresiji kojom se ovako “načelno postavljena narativna situacija” kombinuje sa Požgajevim tokom svesti (vidovima njegovog imaginativnog doživljaja stvarnosti) i autorskom motivacijom, i tako upućuje na implicitno i simptomatično značenje samog filma.

5. Analiza modernističkih postupaka u *Ponedjeljku i utorku*

Ako se za trenutak vratimo Kováčsevoj primedbi o tri temeljna doprinosa ranog modernizma kasnom modernizmu, a time i evropskom art filmu 1960-ih, primetićemo da je *Ponedjeljak ili utorku* takođe sagrađen na odnosu sa drugim modernim umetnostima, poigravanju mogućnostima filma da kreira apstraktnu vizuelnost i poigrava se ritmičkim strukturama, i neposrednom povezivanju junakove fizičke zbilje i mentalne aktivnosti. Prvo se vidi po upadljivim kompozicijama kadra koje podsećaju na moderno slikarstvo, pop-art i enformel, upotrebi popularne muzike i animacije,² drugo po brojnim, gotovo apstraktnim, a svakako ritmički usklađenim sekvencama, sastavljenim od kadrova štamparskih i građevinskih mašina, delova štampanog teksta, prevoznih sredstava, gradskih prostora, krupnih i ekstremno krupnih planova koji ističu geometriju delova tela i predmeta; treće po snovima Marka Požgaja, njegovim sećanjima i scenama koje zamišlja, a koji su izazvani prizorima i događajima iz svakodnevice. Sve pomenuto organizovano je raznovrsnom upotrebom filmskog jezika. Režijski izbor krupnih i ekstremno krupnih planova neretko doprinosi isticanju detalja i ukazivanju na njihovo simboličko značenje, dok istovreme-

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
MODERNOST I
MODERNIZAM
U ART FILMU:
PONEDJELJAK
ILI UTORAK
VATROSLAVA
MIMICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Mimica je, dakako, bio svestan ove veze, što dokazuje intervju s njim, pod naslovom “Gdje je film

o kojem maštamo?”, objavljen odmah nakon izlaska filma (Ostojić, 1966: 57).



Prizori iz filma
*Ponedjeljak ili
utorak* (1966)

no fragmentira stvarnost i otežava gledaočevu percepciju. Montažno povezivanje kadrova proizlazi iz ovakvog režijskog postupka (montaža Katje Majer), pa se asocijativnost temelji na sličnostima detalja, odnosa i značenja prizora iz Požgajeve zbilje – brojnost kadrova, njihova fragmentarna priroda i raznovrsnost stvaraju efekt kolaža, što je u skladu i sa eksperimentima direktora fotografije Tomislava Pintera. Smenjivanje kolor i crno-belih kadrova, monohromatskih i onih visokog i niskog ključa, uz napetost između gotovo dokumentarnih prizora Požgajeve gradske šetnje, dokumentarnih snimaka rata i leševa iz logora, i stilizovanih, kolor scena iz Požgajeve mašte, podvučeno je igrom dijegetičkih i nedijegetičkih, disjunktivnih i konjunktivnih zvukova, i raznovrsnim *soundtrackom* (ton: Fedor Jeler, muzika: Miljenko Prohaska, Arsen Dedić, Crveni koralji). Gluma je

takođe u skladu sa ovom dvostrukošću ostalih elemenata filmskog jezika i kreće se od lirске i melodramske stilizacije do “naturalističkih” razgovora i gesti: Slobodan Dimitrijević u ulozi Marka Požgaja izvanredno kontrolise obe stilske varijante, kao i Pavle Vuisić (uloga oca) i Jagoda Kaloper (Rajka); za melodramske glumačke vinjete zadužene su, očekivano, glumice – Olivera Vučo (ljubavnica) i Gizela Huml (baka), dok je Fabijan Šovagović (golubar Bolfek) u “realističkoj” ulozi ekscentričnog suseda, što je tip uloge koju će u kasnijoj karijeri često varirati i razvijati (recimo, u liku Fabijana iz *Ritma zločina* Zorana Tadića iz 1981). No, pogledajmo izbliza na koji način sve pomenuto funkcioniše.

Film počinje prizorima *krovova Zagreba*³ i raznim zvucima koji ih prate: sirene, zvona, pištanje i zujanje koje najverovatnije dopire sa gradskih ulica, a potom preko kadrova antena

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Ovom sitagmom, dakako, upućujemo na *Pod krovovima Pariza* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930).

na tim krovovima ide glas sa Radio Zagreba koji saopštava da je pet sati ujutru. Počinju taktovi jazz kompozicije, praćeni kratkim scenama sa gradskih ulica i zvucima tramvaja koji ulazi u kadar: kada tramvaj prođe u krupnom planu ispred kamere, njegovi prozori zauzmu čitav prostor kadra i postaju skoro neprepoznatljivi, u brzom kretanju, posle čega vidimo lice Marka Požgaja, koji leži u krevetu i spava. Glas sa radija saopštava da je 5:05, čujemo kako žena doživljava “Marko, Marko”, ali ne znamo odakle doživljanje stiže, da bismo se nakon toga obreli u Markovom snu: pojavljuje se boja, a scena prikazuje staricu sa kišobranom kako traži Marka. Ubrzo shvatamo da je u pitanju Markova baka, i on, u snu, pokušava da joj se javi, ali ona samo produži ka malom Marku, dečaciću u mornarskom odelu (Srđan Mimica). Baka i unuk ulaze u kuću pokraj ogromnog drveta, snimljeni iz daljine, u totalu, u kadru jarkih, naglašanih boja i nadrealističko-impresionističke vizuelnosti. Smena tramvaja u pokretu, krupnog plana Markovog lica i scena u koloru, iako na početku može biti nejasna, uskoro postaje uobičajena, te kod gledaoca formira određeno očekivanje, i taj vizuelni obrazac počne da radi za naraciju, ukazujući da je reč o snu. Kada se počne ljuštiti boja u krupnom planu, isprva se ne može razaznati o čemu je reč, ali nakon što vidimo ljude deformisanih lica (dok baka Marku govori: “Nije to ništa, to su samo manekeni”), u prepoznatljivim ustaškim uniformama, kako “cepaju scenografiju” i odvođe Markovog oca, koji ima krvavu mrlju na košulji, shvatamo da je reč o Markovom sećanju na trauu iz detinjstva, preoblikovanu radom sna.

Već iz uvodne sekvence mogu se pokazati glavne karakteristike *Ponedjeljka ili utorka* koje smo nabrojali. Naime, vidljivo je nasleđe

ranog modernizma, prilagođeno i “smireno” posrednom strukturom, u skladu sa tendencijama i drugih umetnosti tokom 1960-ih: početak je nalik na “gradske simfonije” iz 1920-ih, a “neutralni” i gotovo dokumentarni kadrovi gradskih ulica pojavljuju se tokom celog filma; s druge strane, enformel kadrovi boje koja se otapa i upadljiva kompozicija kadra sa drvetom, uz šumove i buku saobraćaja, pripremaju teren za dalje ritmičke i vizuelne apstrakcije, ali sve one dobijaju i narativno opravdanje (u ovom slučaju san). Antene i radijski glas naglašavaju temu medija, a “brišući pokret” tramvaja, kao neka vrsta filaža, omogućuje montažni prelaz na tok Markove svesti, što nagoveštava vezu fizičke i mentalne sfere junaka. Ovakva organizacija postupaka nastavlja se do kraja uvodne sekvence, kao i tokom čitavog filma. Krupne planove slede ekstremno krupni planovi (mali Marko puzi kroz tunel – oko spavača – suza na njegovom licu), uz udarce koji odzvanjanju i zvuk kapljanja vode. Scena na đubrištu, sa animacijom, stolicama koje vise u vazduhu, kada mali Marko posmatra jednog Roma kako se vuče po zemlji a potom trči, priprema temu Holokausta i naličja moderne civilizacije čiji je simbol grad. Moderni mediji i tehnologija pojavljuju se odmah nakon Markovog buđenja: sa radija ide glas voditelja,⁴ a Marko odmah nakon buđenja uzima Yashica kameru i sa prozora snima gradske ulice, dvorišta, susedne prozore, uz tada popularan šlager *Zagreb, Zagreb* u izvođenju Zdenke Vučković.

Osim radija i kamere, pojavljuju se i drugi “mediji masovne komunikacije”, i to postaje gotovo zasebna motivska linija u filmu.⁵ Mediji se takođe povezuju sa Markovim subjektivnim doživljajem stvarnosti. Osim “tramvajskog” filaža, postoje i montažni prelazi na Markov

4 Šest je ujutru, što svedoči o velikom sažimanju vremena. Cela uvodna sekvenca, do špice, u pripovednom vremenu traje jedan sat i 15 minuta, a “na ekranu” oko deset minuta.

5 Mimica je i u svom *Događaju* (1969) pokrenuo temu modernih medija i moderne tehnologije, radija, aviona, televizije, ali u drugačijem ključu, kao simbol promene tradicionalnog načina života u seoskim područjima. Vidi: Velisavljević, 2011.

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
MODERNOST I
MODERNIZAM
U ART FILMU:
PONEDJELJAK
ILI UTORAK
VATROSLAVA
MIMICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tok svesti koji su označeni radom, na primer, štamparskih mašina, ili susretom sa posterima za pop rok muzičare, fotografijama, televizijom... Naročito su interesantne scene u redakciji i štampariji, i trenutak kada Rajka, inače TV-spikerka, poziva Požgaja telefonom: kretanje štamparskih mašina koje lupaju, udaraju, zvone, kombinuje se sa zveketom pisacih mašina i krupnih planova odštampanih novina, da bi se potom prešlo na scene eksplozija, ratne fotografije, ali i slike kosmonauta i letova u svemir... Očito, u pitanju su Požgajeve asocijacije, a ovakav kolaž kadrova sugerise da se moderna svest na neki način *proizvodi* štampom i medijima, ali da Požgaj osim senzacionalnih otkrića i medijskog spektakla vidi i razaranja i smrt.

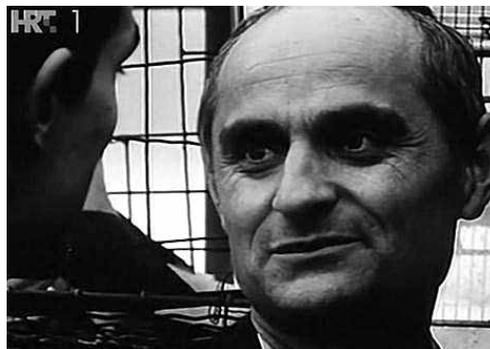
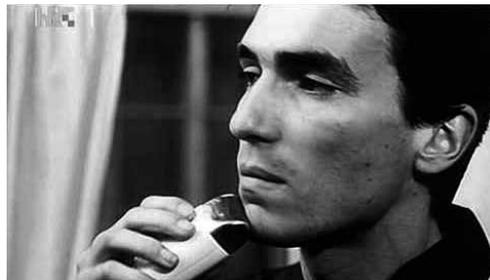
Povezivanje medija, spektakla i smrti još je jasnije u sceni imaginarnog susreta Marka sa svojim ocem, pred kraj filma: dok razgovaraju, iza njih ide prenos košarkaškog susreta (za oca je to novi sport), a odmah potom snimci mučenja i ubijanja zarobljenika. "Gde je ovo?" pita otac. "To su scene iz prošlog rata", odgovara Marko. "Emituju da ljudi ne zaborave." Ipak, snimci na televiziji prikazuju ljude iz Azije, i sva je prilika da su gledaoci u vreme premijere *Ponedjeljka ili utorka* mogli povezati te kadrove sa aktuelnim ratom u Vijetnamu, što dodatno naglašava kontinuiranost veze modernog društva i ratnih zločina. Iako otac kaže da u Jasenovcu, kao logoraš, nije gledao krvavu ruku ustaše, nego da je iza tog klanja video "novi život, zanos, mladost i veselje", koji moraju doći nakon užasa, taj zaključak problematizovan je ne samo snimcima sa televizije u drugom planu, već i otuđenjem u

svakodnevicu, ravnodušnošću i agresijom koju vidimo kod likova tokom filma⁶ i, na kraju, upravo zaboravom Holokausta. "Zar mogu da zaborave?" pita se otac. "Strašnije od samih logora bilo bi kada bi zaboravili." A opet, gospon Haller (uloga Rudolfa Kukića), Požgajev stanođavac, smatra da Marko mnogo misli i piše o ratu, i da bi "ljudi htjeli zaboraviti zločinstva i razaranja", pa zbog toga predlaže da Požgaj "u novi roman ubaci jednu vožnju s kajakom". U Požgajevoj svesti formira se struja utisaka koja ovakvu ideju izvrgava ruglu: gospona Hallera zamišlja u kič-sceni, obučenog u sportski triko, dok stoji, kao pobednik u trci kajaka, okružen devojkama. Ove scene Požgajev um supostavlja kadrovima austro-ugarske vojske, bombama, vojnim paradama... Smisao takvog povezivanja ponovo moramo tražiti u autorskoj motivaciji, u političkoj poenti filma: verovatno se sugerise Požgajev stav da je Hallerova malograđanska težnja za vedrinom i zaboravom zločina, potkrepljena podrškom građanske klase militarizmu i duhu "zdravog tela", dovela do rađanja fašizma.

Montažni prelazi često se povezuju upravo po sličnosti prizora, ali i po smislu i značenju što ih Požgaj pridaje scenama iz stvarnosti. Na primer, kada razgovora o Rajkinoj trudnoći sa kolegom, javljaju se sećanja na udžbenik biologije i građu ljudske utrobe koju je video kao dete (trudnoća i utroba, jasna asocijacija). Ili kad sa sinom Davorom gleda fotografije, zamišlja sebe kao dečaka i vidi kako ptičica izlazi iz fotoaparata (što na duhovit način sugerise da je kao mali verovao da fotografi govore "Ptičica" pre slikanja jer ptica zaista izleće iz

6 O tome svedoče loši odnosi na poslu (Požgaj ogovara navodnog karijeristu, naziva ga "govnetom"), dosada birokratskog sastanka na kojem ljudi i ne slušaju jedni druge (i tokom kojeg kolega kaže Marku da ne zna koji je dan, "ponedjeljak ili utorka"), ljubavni odnosi bez emocija, hladnokrvni preljudi (Požgaj čak povezuje kukca sa ljubavničnim mužem), surovost

prema konju kojoj Požgaj prisustvuje na ulici, kada kočijaš tuče životinju, a građani se okupljaju i jedan od njih predlaže još gore batine, kao i činjenica da se Požgaj ne susreće sa Rajkom tog dana, već da večera sâm i posmatra svoju devojku kako na TV-ekranu čita vesti.



Prizori iz filma
*Ponedjeljak ili
utorak* (1966)

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
MODERNOST I
MODERNIZAM
U ART FILMU:
PONEDJELJAK
ILI UTORAK
VATROSLAVA
MIMICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

aparata). No, povezivanja su i drastičnija: kada mu u tramvaju priđe kondukter i zatraži kartu, Požgaja uniformisano lice asocira na druga uniformisana lica na koja neprekidno misli i o kojima je sanjao tog jutra (ustaše što odvođe oca), i ta se scena ponovo pojavi, na kratko. Tako se nadalje kontrastiraju slike iz stvarnosti i slike iz Markove svesti: dete u tramvaju – deca na fotosima iz konclogora; ljudi na ulici i na pijaci koji seku, prodaju i kupuju hranu – gomila leševa iz logora; prolaznici po gradu – vojnici koji marširaju, tenkovi, bombe... Jednom kada se ovakva veza uspostavi, svaki trenutak u kojem Požgaj zastaje pred nekim prizorom iz stvarnosti, čak i kada ne uslede slike iz njegovog toka svesti, svedoči o vezi svakodnevice sa Holokaustom: Marko traži sina i na gradilištu vidi čoveka iza žičane ograde. Istog momenta, naravno, to nas podseća na slike logorskih zarobljenika, iako *Mimica* ne prikazuje da Požgaj o tome misli.

Vedri tonovi u Požgajevoj svesti povezani su jedino sa imaginarnim begom iz svakidašnjice. Na takvu mogućnost Marko prvi put misli tokom razgovora na poslu o putovanju

u Egipat, i ona je povezana sa putovanjem u balonu, a drugi put kada zamišljeno gleda u postere popularnih muzičara na prodavnici ploča, dok reči pesme Arsena Dedića dodatno objašnjavaju smisao tih scena: “Mora postojati to mjesto, između mene i svakidašnjice, idealni pejzaž sa stare razglednice, iz prospekta...” I na kraju, kada od devojkice u prolazu, koja se od kiše sklonila pod istu nadstrešnicu s njim, konstruiše Barbaru, dok u pozadini čujemo poznate stihove Jacquesa Préverta, i zamišlja da s njom odlazi nekud balonom, pozdravljajući sve važne osobe iz svog života.

6. Autorski status Vatroslava *Mimice* i recepcija filma *Ponedjeljak ili utorak*

Ponedjeljak ili utorak osvojio je na Pulskom festivalu Veliku zlatnu arenu za najbolji film i Zlatnu arenu za režiju. Među kritičarima bilo je veoma različitih mišljenja. Na primer, na stranicama *Filmske kulture* Hrvoje Lisinski pisao je da u tom filmu vidi “samo grandiozan eksperiment i boji[m] se da će to i ostati” (Lisinski, 1966: 45). Drugaćijeg mi-



Inspektor se
vratio kući
(1959)

Kaja, ubit ću te!
(1967)

šljenja bio je Ante Peterlić koji je u istom časopisu dao povoljniju ocenu Mimičinog filma, ističući njegovu modernost i promišljenost, i smatrajući ga daljim razvijanjem Mimičinih izuzetnih autorskih kvaliteta iskazanih u animiranom filmu. Peterlić je s pravom smatrao da tehnika toka svesti uvek dovodi do pitanja čiji tok svesti pratimo, “nekoj ili nekih lica u djelu, ili (...) samog autora”, ali je zaključio da se Mimica uspješno suočio s tim problemom, uravnoteženo prikazujući oba: “*Ponedjeljak ili utorak* su sjećanja i slobodne asocijacije njegovog glavnog junaka date kroz prizmu asocijativnog toka svijesti samog autora” (Peterlić, 1966: 106). Osim ovog vrlo značajnog uvida, koji smo u ovom tekstu pokušali da razvijemo i objasnimo kao deo Mimičine autorske vizije motivisane temom Holokausta i modernosti, Peterlić je primetio i vezu *Ponedjeljka ili utorka* sa drugim umetnostima, ali se založio, ipak, za drugačiji pristup u modernom filmu, koji bi se temeljio na autonomiji filmskog jezika i razvijanju njegovih specifičnih tehnika, što danas prepoznajemo takođe kao tipičan modernistički stav u teoriji:

Stvoriti filmsku poemu, jedan fluid što podsjeća na glazbu i to pomoću samo onih implicitno simboličkih naznaka koje su na raspolaganju autoru a nalaze se u okvirima mogućnosti tehnike filma, tj. samim kadriranjem, posebnim izborima plana i rakursa; montažom, dakle prvenstveno preciziranjem trajanja kadrova; sinhronizacijom pokreta i statične kamere, – to bi bio pothvat koji su ostvarili samo u ponekom filmu naj-

veći majstori, a na terenu onog filma koji i uvjetno nazivamo poetskim, tek u ponekim istaknutijim fragmentima.

(ibid.: 107)

Moglo bi se čak reći da je Mimica Peterličeve primedbe primio k znanju i pokušao da ih primeni upravo u *Kaja, ubit ću te!* i možda upravo u sprezi modernističke teorije i kasnije uspostavljenog uporišta kanona u delima nastalim tokom modernizma, zasnovanom na težnji za autonomijom filma, treba tražiti razloge što većina onih koji su vrednovali Mimičin opus favorizuju upravo taj film. Goulding jedino njemu posvećuje pažnju, prepričava ga i analizira (usp. Goulding, 2002: 97-101), a *Ponedjeljak ili utorak* pominje usput. Škrabalo takođe daje prvenstvo *Kaji*, ističe da je *Ponedjeljak ili utorak* film-kolaž, zasnovan na fragmentaciji zbilje i otuđenosti pojedinca u urbanoj svakodnevicu, pojedinca koji žudi za zajedništvom (o tome je reč u, po Škrabalu, “prilično prozirnoj metafori” balona), psihički svet glavnog junaka ne deluje mu uverljivo, a krupni plan crvene jabuke na kraju ima veći efekat

nego sva tobožnja složenost tobožnjeg psihičkog života tog izmišljenog čovjeka koji je u filmu sasvim postvaren, pa nije nimalo važniji (a manje je izrazit) od te iste jabuke ili čitavog niza impresivnih slika strojeva, dimnjaka, plakata, lica u prolazu i ostalih rekvizita pop-artističke likovne koncepcije koja je tih godina dominirala u svijetu.

(Škrabalo, 1998: 325)

Na Škrabalove primedbe odgovorio je Damir Radić, koji je smatrao da Požgaj nije tako bezbojan i apstraktan, naglašavajući odnos junaka sa bivšom suprugom i sinom, kao i odnos sa sadašnjom devojkom kojoj mora platiti abortus (Radić, 2000b: 44). Radić poredi *Ponedjeljak ili utorak* sa Mimičinim radom na animiranom filmu, i nalazi sličnosti sa *Inspektor se vratio kući* (1959): po kolažnoj građenoj vizuelnosti, upotrebi fotografija i novinskih isečaka za scenografiju, šarenilu zvukova, i temama otuđenosti i monotonije pojedinca (ibid.: 41), a reditelj kreativni vrhunac vidi u *Kaja, ubit ću te!* (ibid.: 44). Nikica Gilić *Ponedjeljak ili utorak* smatra vrlo značajnom stepenicom Mimičine modernističke faze, obeleženom eksperimentisanjem i razi-

gravanjem filmskih tehnika, mada se takođe fokusira na *Kaju* kao najvažniji film ne samo Mimičinog modernističkog perioda, koji je kasnije, po Giliću, bio kombinovan sa žanrovskim pristupom i naturalizmom, već i reditelevog opusa uopšte (Gilić, 2010: 78-80).

Čini se, dakle, da je u istoriji jugoslovenskog i hrvatskog filma prevagnuo Peterlićev sud, kako o *Ponedjeljku ili utorku* tako i o umetničkoj vrednosti Mimičinih drugih filmova. U ovom tekstu pokušali smo da opravdanost takvog mišljenja potkrepimo detaljnijom analizom jednog od Mimičinih najboljih filmova, koji iz današnje perspektive deluje kao vizuelno izvrstan i autorski osoben predstavnik važnih kretanja u evropskom kasnom modernizmu.

LITERATURA

- Bauman, Zygmunt**, 2008, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press
- Bordwell, David**, 2002, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", u: Fowler, Catherine (ur.), *The European Cinema Reader*, London: Routledge, str. 94-102.
- Bordwell, David**, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, prevela Mirela Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Chatman, Seymour**, 1980, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press
- Gilić, Nikica**, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international
- Goulding, Daniel J.**, 2002, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press
- Gunning, Tom**, 2006, "The Birth of Film Out of the Spirit of Modernity", u: Perry, Ted (ur.), *Masterpieces of Modernist Cinema*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, str. 13-40.
- Kovács, András Bálint**, 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago: University of Chicago Press
- Lisinski, Hrvoje**, 1966, "U tonu umjerenog i opreznog optimizma", *Filmska kultura*, br. 51, str. 24-29.

- Ostojić, Stevo**, 1966, "Gdje je film o kojem maštamo?", *Filmska kultura*, br. 51, str. 52-56.
- Peterlić, Ante**, 1966, "Vatroslav Mimica, U povodu filma *Ponedjeljak ili utorak*", *Filmska kultura*, br. 50, str. 105-107.
- Petranović, Branko**, 1988, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, 3. knjiga: *Socijalistička Jugoslavija 1945–1988*, Beograd: Nolit
- Radić, Damir**, 2000a, "Najljepši i najzbudljiviji posao: Biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 23, str. 3-38.
- Radić, Damir**, 2000b, "Filmovi Vatroslava Mimice", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 23, str. 39-51.
- Šakić, Tomislav**, 2009, "U sjeni Holokausta", u: Čegir, Tomislav; Marušić, Joško; Šakić, Tomislav, *Hrvatski filmski redatelji I*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Hrvatsko društvo filmskih kritičara
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Globus
- Velisavljević, Ivan**, 2011, "Čehov u jugoslovenskom filmu: Događaj Vatroslava Mimice, Kiša ili Život jednog producenta Puriše Đorđevića i Paviljon VI Lučijana Pintilijea", *Ruski almanah*, br. 16, Beograd: Književno društvo Pismo
- Vidas, Fedor**, 1961, *Ponedjeljak ili utorak*, Zagreb: Novinarsko izdavačko poduzeće

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
MODERNOST I
MODERNIZAM
U ART FILMU:
PONEDJELJAK
ILI UTORAK
VATROSLAVA
MIMICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.78.02-051KABILJO, A.(086.76)(049.3)

Irena Paulus

Filmske pjesme kao presjek stvaralaštva Alfija Kabilja

SAŽETAK: Kao *soundtrack* koji donosi filmske songove, kompaktni disk *Alfi Kabiljo – Pjesme iz filmova i tv serija* jedinstven je u hrvatskom glazbenom izdavaštvu. Jer – premda zanimanje za filmsku glazbu iz dana u dan raste – zanimanje producenata da se “pozabave” tim dijelom hrvatskog glazbeno-filmskoga stvaralaštva ravno je nuli. Alfi Kabiljo se sam prihvatio posla i ponudio publici svoje pjesme od kojih su mnoge legendarne skladane za televizijske serije i filmove, od kojih su mnogi kulturni. CD *Pjesme iz filmova i tv serija* (Croatia Records, 2014, urednica: Klaudija Čular) donosi niz pjesama različitih glazbenih žanrova (šlageri, šansone, balade, dječje pjesme, čarlston, patriotske pjesme, diskopjesme, pop-pjesme itd.) skladanih za filmove i serije također različitih žanrova. Njihova je struktura uglavnom strofna, no skladatelj uobičajenu gradnju “estradnog” songa varira, prilagođavajući ga karakteru filma i izvođača. Tereza Kesovija, Radojka Šverko, Miro Ungar, Arsen Dedić, Gabi Novak, Stjepan Đimi Stanić, Ivana Husar, Sanja Doležal, Kićo Slabinac, Mišo Kovač, Branko Blaće, Vico Vukov i mnogi drugi svojim specifičnim interpretacijama obilježili su svaku pojedinu Kabiljovu filmsku pjesmu. Osim pjesama nastalih za određeni film, na CD-u su i one koje su nastale ranije, nezavisno od filma, kao i one koje su inspirirane filmom. Premda se pjesme i filmovi ne nižu kronološki, jasno je da kompaktni disk nudi presjek Kabiljova filmskoga stvaralaštva. Pjesme su skladane ne samo za domaće nego i za strane filmove, a predstavljaju autora kao pravog filmofila i glazbenog znalca – *songwritera*, dirigenta, aranžera i producenta.

KLJUČNE RIJEČI: filmska pjesma, estrada, strofna struktura, glazbena interpretacija, instrumentacija, glazbeni izvođač, *songwriter*, glazbeni producent, Alfi Kabiljo

1. Uvod

Pjesme su u filmovima bile prisutne od samih početaka – u nijemim filmovima, u prvim zvučnim filmovima, u ranim filmskim mjuziklima... Producenti su znali iskoristiti popularnost pjesme kako bi privukli gledatelje u kina. Filmske su pjesme pretvarale izvođače u zvijezde. A imena njihovih skladatelja isticala su se ispred imena skladatelja popratne glazbe.

Pjesma je mogla označiti film do mjere da su se gledatelji – nekada, ali i danas – uz njihovu pomoć prisjećali scena iz filma. A pokazalo se da se pjesma može i marketinški iskoristiti. Film može započeti pjesmom na uvodnoj špići, a sve je češći slučaj da ga popularna pjesma “odjavi” i da tako dade završni komentar fabuli.

2. Filmske pjesme Alfija Kabilja

Očito, uloga filmske pjesme nije samo marketinška: ona je identifikacijska, komunikacijska, čak i strukturalna. Toga je svjestan i Alfi Kabiljo, hrvatski skladatelj, dirigent, aranžer i producent, kojega bi se moglo predstaviti i kao jednog od najprisutnijih *songwritera* u hrvatskom filmu. Kabiljo je karijeru pokrenuo pišući pjesme za estradu. Potkraj 1960-ih okušao se u skladanju mjuzikla (prvi mu je bio *Velika trka* iz 1969, a najpopularniji je *Jalta, Jalta* iz 1971). Negdje u to doba počeo je pisati filmsku glazbu – napisao je više od 50 filmskih partitura i stotinjak glazbi za televizijske serije. Pisao je i za djecu. “Okrenuo” se klasičnoj glazbi. Vratio se “zabavnoj”. I tako, u krug, mnogo puta.

Raznolikost stvaralaštva Alfija Kabilja vidljiva je i iz izdanja kompaktnog diska *Alfi Kabiljo – Pjesme iz filmova i tv serija* (Croatia Records, 2014). CD prati Kabilja kao *songwritera*



Domoljub
(Isänmaallinen
mies, Arto
Halonen, 2013)

i filmskoga skladatelja od njegovih filmskih početaka 1971. do posljednje filmske pjesme koju je 2013. napisao za film *Domoljub (Isänmaallinen mies, Arto Halonen)*. CD nije složen kronološki (urednica izdanja je Klaudija Čular), pa čak niti ne inzistira na povezivanju istih izvođača ili pjesama istih filmova na način da slijede jedna za drugom. Suprotno, ističe se skladateljeva sklonost raznolikosti – različitim filmskim i glazbenim žanrovima. Time se otkriva bogatstvo opusa, sposobnost snalaženja u različitim umjetničkim miljeima, nevezanost uz jednog izvođača, ali spretna prilagodba i izvlačenje interpretativnih posebnosti svakog pojedinoga. S druge strane, iako se kronologija nastojala izbjeći, nametnulo se (ali i to nekako prirodno) okupljanje pjesama oko jezika. Najveći dio CD-a čine pjesme na hrvatskom jeziku, dok su za posljednju trećinu ostavljene pjesme na engleskom i (jedna) na francuskom jeziku.

Stilski, riječ je o šansonama i šlagerima s jasno izraženim “zagrebačkim štihom”. No ima i onih mediteranskog ugođaja, onih koje

“vuku” na vestern melodije, onih u kojima je ponešto *jazza*, a tu je i jedan čarlston, nekoliko diskopjesama, jedna suvremena pop-pjesma, jedna parodija, nekoliko dječjih pjesama... Doista, izbor je velik. No sve povezuje “alfijevski” prepoznatljiv stil; harmonijske i melodijske tipičnosti, karakteristični prijelazi te strukturalna i instrumentacijska rješenja koja odaju ruku autora. I to ne bilo kojeg autora, nego jednog od najplodnijih filmskih skladatelja u Hrvatskoj i šire.

3. Trebao bi biti jedan od mnogih, ali...

Riječ je o kompaktnom disku koji je jedinstven u hrvatskoj diskografiji. Unatoč činjenici da je objavljivanje filmskih songova – bilo na fizičkim nosačima zvuka, bilo u digitalnom obliku – u svijetu uobičajena praksa, u Hrvatskoj to nije slučaj. Uopće, samo se neki filmski skladatelji upuštaju u avanturu zvanu *soundtrack*. O tijeku te avanture rijetko kada brine filmski producent (što je u inozemstvu

IRENA PAULUS:
FILMSKE
PJESME KAO
PRESJEK
STVARALAŠTVA
ALFIJA KABIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz serije
Nepokoreni
grad (Eduard
Galić i dr.,
1981–82)

uobičajena praksa), jer izdavanje *soundtracka* najčešće nije profitabilno (tržište je, izgleda, premalo), a zahtijeva velik trud i financijski angažman. Umjesto producenta, toga se posla onda laća autor glazbe – koji u tom segmentu prestaje biti skladatelj te postaje menadžer i producent.

Možda je sve to razumljivo ako se govori o popratnoj filmskoj glazbi, tzv. *scoreu*. Jer za slušanje “ozbiljne” ili “poluozbiljne” glazbe koja se razumije jedino uz filmsku sliku, navodno nema dovoljno zainteresiranih slušača. No svejedno je neobično da se nitko do sada nije dosjetio skupiti pjesme iz filmova i televizijskih serija hrvatske i jugoslavenske produkcije, jer mnogima od njih popularnost ni danas nije izbljedjela. Zato je CD Alfija Kabilja jedinstven – premda, da stvari drugačije stoje, ne bi trebao biti takav. Trebao bi biti jedan od mnogih.

4. Vodič kroz pjesme Alfija Kabilja: struktura

Kompaktni disk *Alfi Kabiljo – Pjesme iz filmova i tv serija* započinje pjesmom *Nek teku vode*, koju izvodi jedan od doajena hrvatske estrade – Mišo Kovač. Mišo Kovač je zapravo glumio u filmu *Poslijepodne jednog fazana* (1972) Marijana Arhanića – dapače, to je bila jedna od važnijih uloga (glumio je člana benda koji je predvodio Rade Šerbedžija). Koliko je taj glumački iskorak pomogao tada sasvim mladom Miši u pjevačkoj karijeri ne znamo, no svakako je zanimljivo zabilježiti njegovu suradnju s Alfijem Kabiljom. Kabiljo je za njega napisao pjesmu tipične “estradne” strukture (strofa-strofa-refren-strofa-strofa-refren-refren/Coda). Gotovo je iste strukture *Balada o zelenim očima* za isti film, koju također pjeva Mišo Kovač, a koja se na CD-u, prema analogiji “miješanja” filmova i izvođača radi veće raznolikosti, na disku pojavljuje tek kao četrnaesta.

Kod tvrdnje da su pjesme tipične strukture trebalo bi ipak malo zastati. Kabiljo s jed-

ne strane doista piše sve pjesme po strofnom principu (melodija strofa se ponavlja, tekst se mijenja), no nakon što se struktura počinje prepoznavati kao “tipična”, otkrivaju se njezine varijante i raznolikosti. Najprije, Kabiljo se igra važnošću refrena. Refren je, po logici, važniji od strofe, ali u nekim pjesmama melodija i tekst strofa čine se važnijima. To ovisi o naslovnim stihovima: ako se stihovi iz naslova pojavljuju u refrenu važniji je refren, a ako su iskorišteni u strofama one preuzimaju funkciju refrena. Primjerice, u pjesmi *Kužiš stari moj* iz istoimenog filma Vanče Kljakovića (1973, izvedba: Stjepan Đimi Stanić), stihovi iz naslova pojavljuju se na početku pjesme, u prvoj strofi, čineći strofu (ne samo tekstualno nego i melodijski) zanimljivijom od refrena. Kabiljo se čak koristi neutralnim slogovima “pam-pam-ram-pam-pam” kojima, na simetričnom mjestu u odnosu na refren, ponavlja uvodnu melodiju; neutralne slogove koristi i u Codi, upućujući na neobavezno pjevušenje u kojem (čak i fučkajući) uživaju likovi filma – Grof (Relja Bašić) i Glista (Ivica Vidović).

Princip strofe koja je važnija od refrena ponavlja se u pjesmi *Ne traži drugi put*, koju je za film *Putovanje na mjesto nesreće* (Zvonimir Berković, 1971) otpjevala Gabi Novak (tekst je napisao Arsen Dedić, koji je u to doba također započinjao karijeru filmskoga skladatelja, “pjesmopisca” i tekstopisca). *Putovanje na mjesto nesreće* prvi je dugometražni igrani film u Kabiljovoj filmografiji. A ujedno je i jedini u Berkovićevu opusu koji se izravno ne bavi glazbom. Ipak, glazbene izvedbe obilježile su film: *Ne traži drugi put* (broj tri na disku) s Gabi Novak, kao i naslovna pjesma *Putovanje na mjesto nesreće* koju je otpjevao Arsen Dedić (ta se pjesma na CD-u pojavljuje ponovno s popriličnim razmakom, na broju petnaest).

U pjesmi *Putovanje na mjesto nesreće* Kabiljo se potpuno prilagodio pjevaču: glazbenu je podlogu ogolio na akorde, kako bi u prvom planu zabljesnula jedinstvena Dedićeva interpretacija. A tipična struktura strofne pje-



Glumačka postava televizijske serije *Veliki i mali* (Berislav Makarević, 1971)

sme više uopće nije tipična: instrumentalni “preludij” koji pomalo jazzy svira truba, usred pjesme pretvara se u “interludij”, a na kraju pjesme u Codu. Moglo bi se reći da instrumentalni dio preuzima ulogu drugoga refrena.

Odabir instrumenata, naravno, ovisi o žanru. Uz obvezni revijski orkestar koji pjesme prati u većini slučajeva, ponekad je jedan instrument eksponiran. Gitare, primjerice, markiraju pjesmu *I tako prolaze dani* iz televizijske serije *Nepokoreni grad* (Eduard Galić i dr., 1981–82) u iznimnoj izvedbi Drage Mlinarca. Klavir, međutim, uvodi u mirniju i suptilniju (već spomenutu) pjesmu *Ne traži drugi put*, ali i u dječji svijet televizijske serije *Veliki i mali* (Berislav Makarević, 1971), koje naslovnu pjesmu *Dani* ovdje izvodi Zdenka Vučković (a ne Sanda Langerholz do čije originalne snimke nije bilo moguće doći).

5. U dječjem svijetu

Kabiljo se nikada nije libio ući u dječji svijet – naprotiv, dječje je pjesme pisao sa stilom i uvijek su to bili hitovi. Jedan od njih je *Ne daj se, Floki* koji pjeva Stjepan Đimi Stanić za istoimeni film i televizijsku seriju Zorana Tadića



Lea i Darija
(Branko Ivanda,
2011)

(1985). Drugi bi se mogao nazvati dječjim, ali to zapravo nije. “Drama s elementima mjuzikla” *Lea i Darija* (Branko Ivanda, 2011) govori o prijateljstvu dviju djevojčica – nemogućem za kraj 1930-ih – Židovke Lee Deutsch i podunavske Njemice Darije Gasteiger. One su dvije hrvatske Shirley Temple koje ne odustaju od svog dječjeg, naivnog i nevinog svijeta. Unatoč mračnom političkom podtekstu, Kabiljo je za film *Lea i Darija* napisao pjesme u stilu zabavne glazbe 1930-ih. I za to je dobio nagradu Porin.

Ti si moja pjesma u izvedbi Marka Tolje i Sanje Doležal donosi sasvim specifičan glazbeni svijet čarlstona i fokstrota, dok *Zagreb pjeva i pleše* u izvedbi dječjeg zbora Zvezdica možda više nalikuje “grupnim” (čitaj: zbornim) songovima dječjih mjuzikla. No riječ je o filmu u kojemu naivno i nevino skrivaju pravi sadržaj, sa “štihom 1930-ih”. Takvi se filmovi danas više ne snimaju (osim ako nije riječ o kakvu hollywoodskom “podsjetniku” ili *remakeu*), pa se paralelno takvu vrstu filmske glazbe – naročito u hrvatskom miljeu – sluša rijetko ili nikad. Riječ je, dakle, o još jednom Kabiljovu “izletu”, jedinstvenom za hrvatski film.

6. Vodič kroz pjesme Alfija Kabilja: izvođači, poanta, vrste

Izvođače Kabiljo bira pažljivo. Krunoslav Kićo Slabinac izvodi pjesme *Dan koji se pamti* i *Give Me a Good Bye Kiss* iz političke drame *Novinar* (Fadil Hadžić, 1979), Radojka Šverko pjeva *Kamo vodi ovaj put* za film *Deps* redatelja Antuna Vrdoljaka (1974), Đani Maršan pjeva *Zadarsku baladu* (film i televizijska serija *Zadarski memento*, Joakim Marušić, 1984), Zvonko Špišić pjeva *Vrijeme rastanka* (film *Usporeno kretanje*, Vanča Kljaković, 1979), Vice Vukov pjeva *Tvoju zemlju* (film *Neka ostane među nama*, Rajko Grlić, 2010)... Sve su to vrhunski izvođači čije su interpretacije obilježile pjesme, a neke su pjesme pisane baš za njih. *Ne daj se*, *Floki* nezamisliva je bez Đimija Stanića, *Putovanje na mjesto nesreće* bez Arsena Dedića i Gabi Novak, kao i *Ballade a la Lune* (iz filma *Gospođica*, Vojtech Jasný, 1980) bez Tereze Kesovije.

Kao i kod američkih skladatelja filmskih pjesama, i u Kabiljovoj kolekciji naći ćemo one koje nisu bile skladane za određeni film, one koje su inspirirane filmom, premda je najveći broj onih koje su pisane za filmske špice ili



Neka ostane
među nama
(Rajko Grlić,
2010)

zamišljene filmskim scenarijem. *Neka ostane među nama* Rajka Grlića primjer je filma u kojem pjesme nisu nastale upravo za taj film. Pjesma *Dal' je to život ili film* koju pjeva Ivana Husar, inspirirana je Grličevim filmom i izvedena na Chansonfestu. To je ujedno primjer pjesme u kojoj jedan stih ("dal' je to život ili film?") predstavlja skladateljev komentar. Isti je postupak upotrijebljen u pjesmi *Vrijeme ratnika* za film *Usporeno kretanje*, gdje se nakon pojedinih strofa ponavljaju varijante jednog stiha ("ja možda neću doć" – "ja noćas neću doć" – "ja više neću doć") kako bi se naglasila poanta. Pjesma *Vrijeme ratnika* je inače duboko usađena u partituru: ona ne predstavlja samo pjevanu temu nego i instrumentalni lajtmotiv koji se provlači kroz popratnu glazbu filma *Usporeno kretanje*.

Za razliku od toga, *Tvoja zemlja*, u izvrsnoj interpretaciji Vice Vukova, primjer je ranije nastale pjesme koja je iskorištena u filmu *Neka ostane među nama*. To je također jedna od triju patriotskih pjesama koje nalazimo na Kabiljovu kompaktnom disku. Druga je *Zadarska balada* u izvedbi Đanija Maršana,

koju Kabiljo i danas hvali. A treća je iznimna: *I tako prolaze dani* za kultnu televizijsku seriju *Nepokoreni grad*. Za razliku od *Zadarske balade* i *Tvoje zemlje* pjesma nije pisana kao himna, ne predstavlja pasivno slavljenje patriotskih osjećaja. Riječ je o odlučnoj pjesmi kojom Drago Mlinarec, prateći samoga sebe na gitarama, svojom neponovljivom karakternom interpretacijom poziva na djelovanje. *I tako prolaze dani* suvremena je budnica u pravom smislu riječi.

7. Internacionalna posljednja trećina

Na CD-u je i Kabiljov najveći hit – *Neka cijeli svijet* iz mjuzikla *Jalta, Jalta*. No riječ je o anomaliji, iznimci, čak svojevrsnom skladateljskom iskoraku: ova je verzija popularne pjesme iz mjuzikla pretvorena u parodijski diskosong kojim ansambl Kerempuh u potpunosti izobličava original. Ljubitelji *Jalte* neće biti sasvim sretni, ali ljubitelji televizijske serije *Bitange i princeze* (Goran Kulenović, 2005-2010) otkrit će još jednu karakteristiku Alfija Kabilja: da se skladatelj bez ustezanja zna smijati samome sebi.



Transylvania
6-5000 (Rudy
de Luca, 1985)

Jedan od zastupljenijih filmova je *Novinar*. Kabiljo je iz tog filma “izvukao” čak četiri pjesme: dvije (*Dan koji se pamti* i *Give Me a Good Bye Kiss*) pjeva Krunoslav Kićo Slabinac, *Nek' traje koliko traje* izvodi Miro Ungar, a *Posljednju noć naše ljubavi* pjeva Miki Jevremović. Sve su tri različite, a naročito “iskače” *Nek' traje koliko traje* koja Ungara tjera u brzi, “disko” tempo (što pokazuje da Kabiljo nije bio neosjetljiv na vrijeme u kojem su pjesme nastajale).

Pjesmom *Give me a Good Bye Kiss* započinje posljednja trećina Kabiljeva CD-a. Pjesma je dvojezična (što je, vjerojatno, bio poticaj urednici da je iskoristi kao “prijelaznu” u “internacionalni” dio kompaktnog diska): prve dvije strofe i refren pjevaju se na hrvatskome a druge dvije, zajedno s refrenom, prijevod su početnih strofa na engleski jezik. Postupak je jednostavan, ali dovoljan za oblikovanje pjesme koju će publika s lakoćom upamtiti. Pjesma nigdje prije nije izdana, unatoč tome što je svojedobno osvojila prvu nagradu na Međunarodnom mediteranskom festivalu u Tel Avivu. Iskorištena je *live* snimka koja je Kabilju “pala negdje iza

ormara” – vjerojatno jedina dostupna snimka koja je sada sačuvana na ovom kompaktnom disku.

U sličnoj je “situaciji” bila i posljednja, dvadeset i sedma pjesma *Gypsy Song* iz filma *Transylvania 6-5000* (Rudy de Luca, 1985). Nju, doduše, nije trebalo izvlačiti s nekog nemogućeg mjesta u stanu, ali predstavlja jedan od Kabiljovih hitova koji nikada prije nisu bili objavljeni. Sasvim nezasluzeno, jer Kabiljo se zaigrao “ciganskim” glazbenim elementima (tipično “zavlačenje” na početku strofe nakon čega slijedi *accelerando* te instrumentalni međudio koji služi kao refren). Osim postupne promjene tempa, tu je i zanimljiva struktura, kao i sjajna interpretacija Branka Blaće, koji je sredinom 1980-ih vjerojatno jedini mogao uspješno otpjevati ovakvu karakternu pjesmu.

8. Sky Bandits

Film *Sky Bandits* (negdje i *Gunbus*, 1986) Zorana Perišića povezuje elemente vesterna s Prvim svjetskim ratom u Europi (*Gunbus* je tip nove letjelice ranog ratnoga zrakoplovstva); to

je film u kojem je Perišić razvio i proširio tada slavnu tehniku zoptike (efekt prednje projekcije) koju je koristio u *Supermanu* (Richard Donner, 1978). Osim toga, *Sky Bandits* donose jednu od najboljih filmskih glazbi Alfija Kabilja – a pod time mislim i na popratnu glazbu (koja je izdana na luksuznom izdanju diskografske kuće Varèse Sarabande 2006) kao i na pjesme za koje je engleske tekstove napisala skladateljica Daniela.

Većinu pjesama iz filma *Sky Bandits* izvodi Sanja Doležal (iznimka je jedino pjesma *One More Kiss* koju pjeva Stjepan Đimi Stanić). Ovdje je riječ o sprezi autorske mudrosti s izvođačkim talentom. Kabiljo je, naime, dvije pjesme (*The Summertime is Gone* i *The Time Has Come Again*) prilagodio boji Sanjina glasa, a čini se, i njezinu mentalnom sklopu: pjesme strukturalno nisu sasvim uobičajene za estradni song (*The Summertime Is Gone* potpuno pojednostavljuje strofnu pjesmu donoseći je “golu”, bez refrena; a *The Time Has Come Again* tipičnu strofnu formu čini “rapsodičnijom” uz pomoć glazbene dinamike). No obje se pjesme otvaraju interpretaciji koja je iznimno lirski i sugestivna.

S druge strane, Sanja Doležal pjeva i dinamičnu diskopjesmu *Gunbus*. Ta joj pjesma ne leži kao druge dvije iz filma *Sky Bandits*, no nadovezuje se na tradiciju “brzih i žestokih” ženskih pjesama iz 1980-ih (primjerice *I Need A Hero* Bonnie Tyler, *I Will Survive* Glorije Gaynor ili *Nowhere Fast* koju u filmu *Vatrene ulice – Streets of Fire*, Walter Hill, 1984 – izvodi Diane Lane). Na pragu toga tipa je i pjesma *Try To Seduce Me* iz filma *Domoljub* (finskog filma Arta Halonena iz 2013. koji problematizira upotrebu dopinga u sportu). To je trenutačno posljednja pjesma koju je Kabiljo napisao za film – i to u suvremenom glazbenom ruhu i uz pomoć vrhunske izvedbe riječke pjevačice Sabine Hebiri.

9. Kratko, za kraj

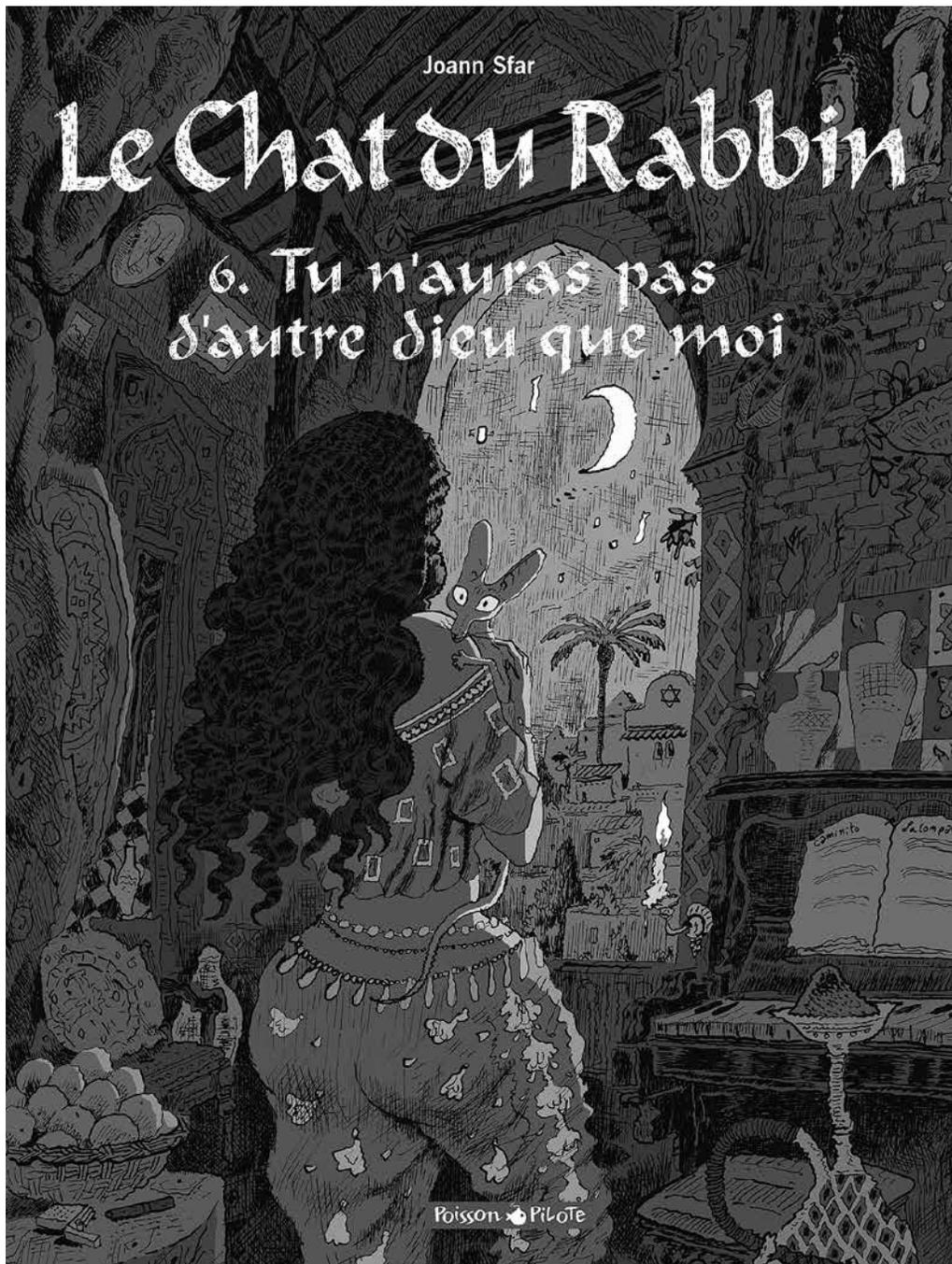
Ballade a la Lune za film *Gospođica* Vojtěcha Jasnog još je jedna iz ciklusa stranih ženskih pjesama koja se, dvadeset i treća po redu, pojavljuje u posljednjoj trećini CD-a s filmskim songovima Alfija Kabilja. Pjesma je mišljena za pjevačku divu Terezu Kesoviju, čije su izvedbe Kabiljevih šansona iz 1960-ih i 1970-ih njoj i autoru donijele mnogobrojne svjetske nagrade. Jasno je da Kabiljo poznaje dušu Terezina ekspresivnog pjevanja, jer ga u *Baladi* potiče pišući song “na tri”, što njoj iznimno leži. Tekst je napisao sam, prilagodivši stihove francuskog pjesnika Alfreda de Musseta iz 19. stoljeća.

Ovo nije iznimka: Kabiljo je ponekad sam sebi pisao tekstove. Kada je bilo potrebno, jer se pri ruci nije našao ni jedan pjesnik ili književnik, ali i kada je zbog sprege glazbe i teksta smatrao da će sam naći najbolje tekstovno rješenje. A kada je surađivao s tekstopiscima, birao je “iskušane”, od kojih su mnogi zadužili hrvatsku estradu, ali i hrvatsku književnost, kao i hrvatsku glazbenu scenu: Zvonimira Majdaka, Arsena Dedića, Dragu Britvića, Milana Grgića, Ivicu Krajača, Ivicu Kasumovića, Danielu Kabiljo i druge.

Zaključak je kratak. Alfi Kabiljo je skladatelj, aranžer, producent, tekstopisac... to zapravo već svi znaju. Kao umjetnik mnogobrojnih talenata već je u počecima karijere shvatio da je film idealan medij za njega. U njemu se snašao, njega je prigrlio i u njemu uživao. Uživa i danas, zadužujući hrvatske filmotvorce ne samo filmskim partiturama, ne samo filmskim songovima nego i filmskim *soundtrackovima* u koje, kao i u skladanje, ulaže mnogo truda. A rezultati su jedinstveni, poput ovoga.

IRENA PAULUS:
FILMSKE
PESME KAO
PRESJEK
STVARALAŠTVA
ALFIJA KABILJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 741.5:791.228
791.5-051SFAR, J.

Vjeran Kovljančić

Rabinova mačka: strip i film

Joann Sfar već sada je, sasvim sigurno, veliko ime francuskog stripa. Doduše, rutinsko pretraživanje interneta još i danas pokazuje kako je riječ o suvremeniku i sudioniku *mlade* i buntovne generacije alternativnih autora okupljenih oko izdavačke kuće *L'Association*. Ona je, međutim, već odavno otupila svoju subverzivnu oštricu i već je vrijeme da se počnu javljati neki novi klinici, a generacija Lewisa Trondheima imenuje odgovarajućim nazivljem. Kada, poput Sfara ili Marjane Satrapi, odlučite ekranizirati svoj albumski *bestseller*, a onda za ekranizaciju osvojite najprestižnije filmske nagrade u domovini i šire, teško se više možete švercati kao "alternativa". Uostalom, Sfar je moguće čitati i u hrvatskom prijevodu izvrsne *Tvrđe* ili adaptacije Saint-Exupéryjeva *Malog princa*, tako da za neznanje nema isprike.

U dokumentarnome filmu *Joann Sfar: Drawing from Life* (Sam Ball, 2012) autora promatramo u neprestanom i opsesivnom crtanju, bilo da je za stolom u svom studiju ili u karkvu finom restoranu. Pritom pripovijeda o Nici u kojoj je odrastao i koja je, njegovim riječima, "preslika alžirske obale", barem kada je riječ o kulturološkom viđenju Židova na Mediteranu. Naravno, sve to ima veze sa Sfarovim stripom i filmom. Krut i jednoličan žanrovski sustav 1980-ih vuče podrijetlo iz ludih 1970-ih, ali tržište se postupno iscrpilo i počelo sumanuto izbacivati serijale povijesnih, znanstvenofantastičnih, humorističnih, akcijskih ili kriminalističkih stripova zanatlijske predvidljivosti scenarija i crteža. Ono što je prije dvadesetak godina *L'Association* suprotstavio tako zaključanom stanju francusko-belgijske scene bili su sasvim svježiji autorski stripovi koji nisu sličili *mainstreamu* ni pričom ni vizualizacijom. Svaki

autor donio je sa sobom prepoznatljiv i uglavnom tehnički nesavršen crtež, te osobne preokupacije u obliku intimističkih pripovijesti ili inteligentnih eksperimenata, a jedini zajednički nazivnik bio im je odbacivanje svake dotad viđene uniformnosti. Ukratko, bio je to stripovski pomak od autopilot-šunda k literaturi.

Rabinova mačka Sfarov je strip s pomoću kojega je zakoračio u francuski *mainstream*. Riječ je o seriji od pet albuma koja ima svoje dobre i bolje trenutke, ali ukupan dojam koji ostavlja ipak jest briljantan. Prva dva albuma, koji su zajedno s petim iskorišteni za filmski predložak, uvode nas u priču i nose ponajveći dio šarma serije. Pripovjedač i autorov alter ego u stripu žgoljavi je kratkodlaki mačor koji živi s rabinom i njegovom kćeri. Mačak je inteligentan i lucidan pripovjedač, čija perspektiva funkcionira kao apelativna struktura teksta jer začudnim pogledom opisuje svijet koji i čitatelj promatra, a to su zajednice Židova i Arapa u Alžiru 1930-ih. Otponac za radnju prvog albuma epizoda je u kojoj mačak proguta iritantnog kućnog papagaja i tako dobije moć govora.

Slijede stranice i stranice duhovita nadmetanja u kojima mačak igra ulogu vragolasta znatiželjnika, a rabin mudraca koji krpa rupe na dnu čamca usred širokog mora. Dijalozi koje Sfar kreira ispričani su jednostavnim jezikom, kroz slikovite metafore, a istodobno dotiču neka fundamentalna religijska i filozofska pitanja. U tim filozofskim raspravama mačak je skeptik ili ateist koji religijske dogme preispituje hladnom logikom, dok ih rabin brani mudrošću nauka kojem je posvetio cijeli svoj život. Time strip ne postaje poligon za autorove stavove jer njegov alter ego, mačak, dovodi u pitanje postojanje Boga ili Zakona, ali ne može



dovesti u pitanje postojanje Riječi. Riječi koja mu je stavljena na raspolaganje kako bi propitao druge koncepte, a ono do čega ga rabin pokušava dovesti jest zajedničko podrijetlo svih koncepata – Riječ dolazi od Boga, ergo Bog jest Riječ, i Zakon pisan Riječju. Osim toga, Sfar je uvijek afirmativan, a skepsa kanalizirana kroz lik mačka ne dovodi u pitanje, već na kraju samo potvrđuje autorovu ljubav prema tradiciji koju strip tankoćutno prikazuje.

“Filozofski sukob” započinje već na samom početku epizode kada mačak odbija priznati da je progutao papagaja. Mačak laže da ga nije progutao, a rabin mu spočitava kako riječ postoji da bi govorila svijet, a ne falsificirala ga. Iako rabinove riječi odzvanjaju moralnim zahtjevom religijskog autoriteta, mačak koji mu se suprotstavlja nije samo odvjetnik ateizma ili zdravorazumske skepse, već čitave umjetnosti kao takve. Umjetnosti kao fikcije, odnosno mimezisa u aristotelovskom stvaralačkom, a ne platonovskom odražavačkom smislu. “Magična moć riječi jest upravo u tome što može izreći i neistine”, brani se vragolasti mačak. “Židovsko učenje ne poznaje simbol ili alegoriju”, korigira rabin. To su analogije zapadne misli koja etiketira stvari riječima samo kako bi mogla pokazati da su svi koncepti već dijelovi njezina sustava. Ono što, međutim, ostaje nakon čina etiketira-

nja samo su prazne riječi u ustima. Zapadnjaci uvijek iznova rade na pretvorbi multipliciteta u jedninu, odnosno Drugoga u Ja. Možda ovakav rezime radnje budi primisli kako je *Rabinova mačka* strip poput onih duhovitih knjižica kao što su *Derrida za početnike* ili *Levinas u roku dva tjedna*, no nije riječ o tome. Sfar jest studirao filozofiju, ali je prije svega punokrvni stripovski autor i vješto uspijeva staviti u kadar mnogo toga, a da se ne izgubi šarm, dinamika, humor i razigranost. Odnosno, čovjek u male stvari uspijeva sakriti velike.

Tako je *Rabinova mačka*, između ostalog, još jedan kulturni strip koji se dotiče mačjeg sna. Dok je u epizodi *Sandmana* “Noć tisuću mačaka” (“A Dream of a Thousand Cats”) Neil Gaiman usputnom opaskom naružio narodno vjerovanje da mačke, trzajući se u snu, love miševе, Sfar svojem mačku pripisuje upravo te karakteristike, ali samo prije mogućnosti govora, odnosno prije dolaska Riječi. Gaiman u *Sandmanu*, velikoj posveti zanatu pripovjedača, ne odriče svojim mačkama sposobnost onirične pripovijesti te im pripisuje i svojstveni mačji jezik. Kod Sfara jasno postoji granica između čovjeka i životinje. Jezik je taj koji unosi promjenu u mačje snove i bez njega narativ ne može ni postojati. Riječ mačoru donosi noćnu moru. Donosi san u kojem je smrt moguća jer



smrt je moguća, hajdegerovski rečeno, samo u jeziku. Na istom tom mjestu, mjestu jezika u kojem egzistira smrt, egzistira i Bog, kaže rabin. Njegovo mjesto u svijetu mjesto je odsutnosti, baš kao i mjesto jezika.

Odsutnost mačje gazdarice, odnosno njezina smrt, postavlja se u stripu analogno odsutnosti Boga u svijetu ili odsutnosti stvari u riječima. Opisana problematika tek je dio šarenog čilima koji je Sfar ilustrirao svojim prekrasno šepRTLjavim crtežom, sirovo upečatljivim, a toplom, zemljanom paletom obojila Brigitte Findakly, supruga gore spomenutog Trondheima. *Rabinova mačka* posveta je Mediteranu i panoramski pogled na židovsku zajednicu: od religioznih i filozofskih rasprava prema svjetovnim i profanim temama. Od mladalačkih posjeta kupleraju sve do reprodukcije patrijarhata pod budnim okom religiozne naobrazbe. Tu su i razlike između Sefarda i Aškenaza te njihov odnos sa sugrađanima Arapima, a sve pod budnim okom Francuza, monopolista nad uvozom "civiliziranosti". Židovska naučavanja prizivaju i Freuda – čovjek je biće koje radi na pretvorbi svoje seksualne energije ("sublimiranju svog libida", veli rabin izravno u stripu) – ali i fasciniraju u opisu pogrebnog obreda gdje na red dolazi šaroliki inventar praznovjernih praksi.

Sada bi trebao doći na red tradicionalni stripaški konzervativizam u vezi s adaptacijom koji ne može prešutjeti nedostatnosti medija u koji se adaptira, ali istodobno izriče apologiju filmu, jer bi sve drugo bilo nepravedno ako se uzmu u obzir specifičnosti različitih jezika. I doista, film dosljedno transkribira većinu dijaloga iz stripa, no oni nemaju onu težinu i kvalitetu pisane riječi koja je posebno zavodljiva ako se čita o podrijetlu i karakteru riječi same. Dijalozi su montirani dinamično i imaju ponajprije humorističnu ulogu jer su podebljani gestikulacijom animiranih likova, dok su u stripu bili jednako uočljivi i stripovski humor i filozofski podtekst. Najuočljiviji pomak dogodio se u crtežu koji je u filmu znatno pročišćen i mnogo manje neuredan, odnosno manje ekspresivan, a bliži klasičnijemu realizmu. Dijelovi filma koji predstavljaju snove i pripovijesti likova vizualno su bliži Sfarovu grafizmu i tek daju naslutiti kakav bi dragulj film bio da je cijeli odrađen u tom modusu. Inače su plohe pedantno šrafrane tek u pozadinama, pa je zanimljivo primijetiti kako takvo približavanje nultom stupnju stilizacije, odnosno animacijskome *mainstreamu*, vizualno zblizava adaptacije koje u izvorniku imaju malo toga zajedničkoga. Animirana *Rabinova mačka* (*Le Chat du Rabin*, Antoine Delesvaux, Joann Sfar,

VJERAN
KOV LJANIĆ:
RABINOVA
MAČKA: STRIP
I FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



2011) tako pomalo asocira i na animirani serijal *Corto Maltese*, dok Joan Sfar i Hugo Pratt kao crtači nemaju gotovo ništa zajedničkog. Malo toga dijele i njihovi stripovi, unatoč obostranom slavljenju kulturne i povijesne raznolikosti te slojevitosti mentaliteta. Veže ih, doduše, žanrovska pripadnost jer film *Rabinova mačka* nakon uvodnih pola sata postaje klasična avantura, odnosno film ceste na čijim postajama se doživljava i spoznaje život. Epizodna struktura putovanja pomalo iznevjerava šarm koji je postavljen na samom početku, jer cilj puta priča nije ponudila kao događaj koji gledatelj iščekuje pod svaku cijenu. Film i kroz putovanje ostaje zanimljiv i efektan, ali odmah je jasno da je ono što gledamo samo sebi svrha, a kad dođe kraj filma bez velikog finala, nismo ni pretjerano oduševljeni, ni razočarani.

Ipak, *Rabinova mačka* miljama je daleko od filma koji nema smisla gledati. Riječ je o crtiću namijenjenom odrasloj publici u vremenu kada je ručno crtana, dugometražna animacija prava rijetkost. *Rabinova mačka* živopisno ocrta jedno povijesno razdoblje malo poznato europskom gledatelju te problematizira suži-

vot različitih kultura, nacija i religija u prostoru koji je još i pod kolonijalnom upravom. Film koji završava porukom kako je individualizam jedina realnost koja nam preostaje, jer identifikacija pojedinca u nadinstancijama jednostavno podbacuje prije ili kasnije, film je vrijedan gledanja. Neprestano duhovit i šarmantan, južnjački erotičan, s pregršt likova za pamćenje: od neponovljiva mačka, preko rabina i njegove zanosne kćeri, do rođaka Malkute, pustinjačkog zavodnika i njegova lava. Od razuzdanog Rusa Vastenova (još jedna asocijacija na Prattova Rasputina) pa sve do utegnuto rabinova učitelja kojemu ni jezik ne može premostiti razliku između ljudskoga i animalnoga. *Rabinova mačka* definitivno premašuje prosjek godišnje animacijske ponude. Nakon što je debitirao *biopicom*, a onda se vratio adaptacijom, bilo bi zanimljivo vidjeti Sfara s originalnim scenarijem i ne toliko udvaranja široko prihvatljivom vizualizacijom. Bila bi to senzacija za raspametiti se, a ova kritika mogla bi prigodno završiti rabinovim riječima: "Vrijedi začepiti gubicu ako želiš biti sretan".

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGEB):791-21"2016"(049.3)

Lucija Klarić

Dobri stari gospodin Film

Uz 14. Zagreb Film Festival, 12-20. studenoga 2016.

Pored gusto tkane mreže filmskog programa Zagrebačkog filmskog festivala, što se prostrla i protegnula do sviju znanih nezavisnih kinodvorana grada, njegovo 14. izdanje popratila su i omanja okupljanja izvan dosega (a ponekad i interesa) šire posjetiteljske populacije pod zvučnim nazivom "Masterclass", zajedničkim nazivnikom obuhvaćena kao program "Za industriju". Da Zagreb Film Festival već godinama krase šaroliko obilje aktivnosti mimo večernih premijera, i nije neka novost, ali ono što intrigira jest da uza svu ceremonijalnost i grandioznost, u nešto intimnijem prostoru i manje atraktivnom obliku događanja – predavanju, o filmu se (upravo u trenutku njegova veličanja i slavlja) govori kao o minulome starcu. U želji da se barem uvodnom riječi opravda pojava *classa*, vezanog za pripovijedanje u videoigrama (što je ujedno bio i sam naziv predavanja), na dominantno filmskome festivalu, stale su se pobrojavati dodirne točke dvaju medija što ih jedan dio teoretičara audiovizualnog polja smatra braćom – gdje film igra ulogu starijeg brata, životnog učitelja, a video su igre još uvijek zaigrani mlađi brat tik na pragu sazrijevanja – dok drugi dio stručnjaka žustro želi prerezati pupčanu vrpцу i prisvojiti videoigrama autonomiju kao umjetnosti budućnosti. O prethodnom teorijsko-praktičnom odnosu filma i videoigara moglo bi se još štošta reći i poreći, no ono što golica jest činjenica – iako se u danom kontekstu moglo očekivati da će glorificiranje videoigara kao nove umjetnosti uzeti maha, zahvaljujući sugovornicima i interesima prisutne publike – da je i tabor

filmskih pobornika pomirljivo prihvatio "zrelost filma" kao njegovo suvremeno stanje, što se učinilo koliko razumnim kompromisom, toliko i nevjerojatnom "zar-i-ti-sine-Brute?" reakcijom.

Kada se unutar službenog okvira jednog od slavjenih domaćih *filmskih* festivala pažljivo biraju riječi, kojima će se njegov fokus fenomenološki opisati, kao da je riječ o kakvu dobroćudnome starcu kojemu ne bi valjalo uvrijediti njegove godine tj. "zrelost" – starcu kojeg svi izrazito volimo i poštujemo, ali ga i (ne)svjesno sažalijevamo zbog njegovih dosegnutih ograničenja, paradoksalnije od danog paradoksa bilo bi ne pitati se: koje je značenje filma danas?

Čini se da je film zaista stigao do svoga estetskog vrhunca; u razmatranjima nadolazećih (kao i suvremenih) generacija filmaša, kompariramo ih s njima srodnima, pripajamo ih filmografijama i nalazimo utjecaje velikih imena, procjenjujemo njihovu umješnost, (ne)razmjer njihove ambicije i realizacije, natruhu originalnosti tražimo u autorskome pečatu, ali ni od posljednjeg ne očekujemo novitet. Ipak, tog zrelog gospodina pod imenom Film svi dobro poznajemo. On u svojoj škrinjici čuva mnoge mudrosti i tajne, a svjesni smo da ih brojne s nama još nije podijelio – njegove priče znamo i razumijemo svi, a često ih nitko ne može ispričati bolje od njega. Kao kakav poglavica, Film okuplja građanke i građane globalnog nam sela i ujedinjuje ih u jeziku što ga malobrojni još nisu naučili čitati – više nego ikad prije (ako istu možemo mjeriti) film se zaogrnuo kožom posrednika, prevoditelja, učitelja:



Dva svijeta
(*Bar Bahar*,
Maysaloun
Hamoud, 2016)

on daje glas ušutkanima i dirigira zborovima naših mikrokozmosa što na sat ili dva nastupaju na pozornici svijeta gdje su Drugi, i ušima i očima, na trenutak, prisutni ondje gdje nikad nisu kročili ili željeli zaviriti. Univerzalnošću filmskog jezika (kojom se, kao umjetnička grana, nakon odrađenih stotinu godina postojanja filmski jezik zaslužno može okititi) poslužili su se i natjecatelji Zagreb Film Festivala da bi glasno upozorili na “klaustrofobične” odnose jedne nacije – *Sukob* (*Eshtebak*, Mohamed Diab, 2016), ili u pitoresknoj tišini dočarali duhove onih koji su izgubili svaku nadu za povratkom, a zauvijek će progoniti one što su prstom (ne) pravde i slučaja zadobili pravo na novi početak – *Kuća drugih* (*Skhvisi sakhli*, Rusudan Glurjidze, 2016).

Hoće li priču prenijeti u tonalitetu pršteće, jarkih boja urbane džungle, koja krije sukobe mladenačke razularenosti i opresivne tradicije – *Dva svijeta* (*Bar Bahar*, Maysaloun Hamoud, 2016), ili ju iznijeti u kafijskome raspoloženju s naturalističkim seciranjem grada, sustava i njegovih pripadnika, dokumentarno im hladnih lica, u nadrealno-realnom “procesu” – *Miran čovjek* (*Lao shi*, Johnny Ma, 2016) zahvaljujući ljubavi i prema usvojenom razumijevanju tog dobroćudnog starca Filma, svi spomenuti izražajni odabiri, bili oni više ili manje eksplicitni ili ekspresivni, šaptali nam ili vrištali na uho, bit će shvaćeni u punini, bez

obzira na upitnike što može ostaviti kultura ili jezik iz kojih dolaze. Mostovi filmske komunikacije sve su proširenijeg opsega; još donedavna zapadnocičnost potisnuta je od strane autorskih ekipa s druge polovice kulturološkog polariteta koje, doista, iz starčeve škatuljice s narativnim blagom izvlače one priče koje smo još jučer poznavali kao dvominutne reportaže između vijesti o novom Severininu partneru i saborskoj prepirci dvaju stranačkih giganta. Je li na djelu licemjerni trend zapadnjačke hobotnice koja svojim pipcima voli zahvatiti sve i sakriti se u oblaku tinte onda kada zaprijeti prava opasnost? Ili je stiglo vrijeme da čujemo perspektive društva koje razdiru političko-socijalni problemi kompleksniji od sveopće malograđanštine, ostaje na procjenu svačijeg moralnog kompasa.

Mimo europske fascinacije zemljama gdje revolucija obilježava sadašnjost, a ne kakvu romantično minulu povijesnu ideju, Diabov *Sukob* nudi zanatski uzbudljivu perspektivu na post/predrevolucionarno stanje, iznesenu kamerom iz ruke koja se vrzma između desetaka figura zatočenih u svega nekoliko kvadratnih metara policijskog vagona s ograničenim prodorom svjetla i zvuka s pobješnjelih ulica rastrojenog Egipta. Pobjednik utrke za najbolji dugometražni film ovogodišnjeg Zagreb Film Festivala, iako neodvojiv od svog društveno-političkog značaja za lokalno stanovništvo



Miran čovjek
(Lao shi,
Johnny Ma,
2016)

(koje će ga, u nadi redatelja, pogledati u što većem broju), kao i od edukativnog aspekta za širu, svjetsku populaciju (makar se isti manifestirao u kratkotrajnoj empatiji) – odlikuje se rijetko uspješnom dramaturškom odlukom ideološkog neopredjeljivanja. Apolitičnost je epitet koji autori rado usvajaju kada stvaraju, često tako (ne)svjesno nijećući svoju poziciju, ali Diab plejadom raznovrsnih likova koje uvođi uključuje vanjsko (čitaj: zapadno), tek interesno investirano oko reportera. Među njima su pobornici i pripadnici Muslimanskog bratstva s različitim hijerarhijskih stupnjeva, sekularisti u tijelima medicinske sestre Nagwe (Nelly Karim), u kojoj usprkos svemu postoji neoboriva predanost humanosti, vatreni mladići koji se u svojim uvjerenjima uznose mladenačkom naglošću, kao i policajci, provoditelji opresivnog odgovora sistema na dati kaos, u koji se uspjela umiješati i jedna nezrela biljka, Awad (Ahmed Abdelhamid), još uvijek nekorumpirana od sustava.

U Diabovoj proključaloj metalnoj kutiji koja korespondira s užeglom atmosferom izvan njenih okova, ma koliko se činila simplificirano binarnom, situacija je više nalik klupku zapetljenih niti. U gotovo balzakovskom presjeku Diab secira pripadnike egipatske zajednice u stilu realističnog objektivnog pripovjedača, zahvaćajući svaku mu (ne)poznatu dimenziju društvenog kolapsa i odgovorno shvaćajući da

se on nije dogodio tek cijepanjem nacije, nego višestrukim podjelama koje se događaju i unutar grupacija istomišljenika, a koje prvenstveno počivaju na socijalnim, ekonomskim i kulturološkim osnovama na temelju kojih su njegovi likovi (kao i pojedini nefikcionalni Egipćani) srastali. Uvažavajući kolektivno razočaranje koje se dogodilo ugasim “proljećem”, redatelj daruje određeni oprost svojim protagonistima, koliko god se njihova načela činila europskom gledatelju okoštala, osviješten da sve počiva na želji za boljim sutra. No, koliko god razlagačkom metodom Diab evocira devetnaestostoljetnu poetiku romanopisanja, njegova filmska minijatura o sukobu egipatskog naroda sa samim sobom sklona je melodramatici i povišenom tonu kakve pamti kulturno-umjetničko nasljeđe ondašnjih prostora; od samog početka sučeljavanje je u *Sukobu* pojačanog volumena, a njegov autor neće suviše otpustiti napetosti iz zahuktale lokomotive. Dapače, na trenutke će je i nasilno pojačati ne samo ideološkim nego i osobnim prepirkama kao, primjerice, svađom između dvojice mladića i potencijalnog ljubavnog odnosa sestre jednog s onim drugim. Unatoč “grand finalnom” zaključku, koji se nadovezuje na cjelokupni ambijent *Sukoba* (a koji jest temelj njegova šarma, odnosno, potresnosti), možda najvrjednije u scenarijski-redateljskom stvaralačkom kompleksu trenutci su međusobnog razumijevanja i makar kratkoroč-

LUCIJA KLARIĆ:
DOBRI STARI
GOSPODIN FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nog jedinstva između izdvojenih Diabovih reprezentanata užasa koji proviruje kroz rešetke. Sloga kratkog vijeka – koja nastupa onda kada se nasilno ukidaju i zadnje mrvice ljudskog dostojanstva i prava zatočenika, ili kad na stol pristignu najvažnije sporedne stvari na svijetu poput nogometa – u hororu, gdje svi nose svoj dio bremena, a državni zaštitnici su (ironično) najveći agresori, bit će dragocjen predah za stanovnike metalnog kaveza i samog gledatelja, barem natruha nade za čovječno čovječanstvo (ako za njega u takvoj klaustrofobiji uopće ima prostora).

Dijametralno suprotnom metodom pripovijedanja poslužiti će se gruzijska redateljica Glurjidze u svom viđenju odnosa zaraćenih strana gdje će se isti u *Kući drugih* odviti na duhovnoj razini, za razliku od izrazito taktilnog Diabova doticanja dvaju polova. Gdje Diabov film vrvi grlatim likovima i čarobira rastresenom kamerom, koja pokušava uhvatiti sve konce pakla, Glurjidze nas polako vozi u anksioznome društvu četveročlane obitelji oca Astamura (Zurab Magalašvili) i majke Lize (Olga Dihovičnaja), roditelja mlade kćeri i sina, dok kroz okrnuto prednje staklo automobila naziremo tragove grada duhova, uz zvukovnu pratnju glasa ratnog profitera Gingera (Malkhaz Džorbenadze), koji uzaludno pokušava kraju pridati kakvu boju poput one slatkih mandarina. Tjeskoba kulminira kada se ispostavi da zatečena, napuštena kuća, koju Astamur i njegova obitelj kane naseliti, netaknuto čuva materijalizirane tragove svojih izbjegličkih vlasnika. Biti na pobjedničkoj strani unutarnjeg državnog sukoba postaje gorkim iskustvom, kada ideal novog početka obaviju magla i sjene iz starih ogledala i drvenog namještaja, dočarane kamerom Gorke Gómeza Andreua. Ni u susjedstvu ispočetka neće biti tople dobrodošlice, kad pridošlice poput soka-la dočeka androgina, militaristički nastrojena i sumnjičava Ira (Salome Demuria) i njena sestra Azida (Ia Suhitašvili) te Azidina kćer, mlada adolescentica Nata (Jekaterina Džafardze), koja

je zajedno sa svojom majkom sklonija druženju sa susjedima od oprezne glave kuće – Ire.

Uz tri žene i rastrojenu obitelj, samo figure opasane puškama ispunjavat će to malo mjesto u kojemu još ječe zvukovi građanskog rata. Neodoljivo podsjećajući na poetične sekvence Tarkovskog, Glurjidze režira slike obgrljene sumaglicom u koje nježno ulazi kretnjama kamere i udaljuje se od njih kao da je svaki trag akcije iluzija koja će svakog trenu nestati. U usporedbi s radnjom bogatim *Sukobom* i njegovom razgranatom mrežom odnosa, gruzijski kandidat za ovogodišnju Akademijinu nagradu počiva na unutarnjim sukobima protagonista s prostorom u kojem obitavaju, a koji neumorno zaziva krivnju i bol koje bi voljeli zaboraviti. Glurjidze će tek mlađahnome duetu Nate i Lea dopustiti da stvore kakav-takav odnos i istraže neprijateljski krajolik koji ne može tako lako isisati život iz njihovih tijela, zahvaljujući njihovim godinama, kao što će to učiniti ponajviše s Leovim ocem; ipak, i u njihovu druženju postoji određena melankoličnost formirana u nesretnoj Leovoj dječakčoj zaljubljenosti koju mu Nata ne može u potpunosti uzvratiti. Najintrigantnija statua redateljčina *tableauxa* zavidno je precizna “ubojica” mandarina – Ira, koja njeguje ratne simbole uživajući i provodeći vojnički režim u svojoj kući i fetišizirajući svu dostupnu artiljeriju, istovremeno gajeći odbojnost prema muškim kolegama, cijepljena od opijenosti “pobjedom” i žeđi za moći, krvi i plijenom. U usporedbi s usahlom očinskom osobnošću Astamura, Ira je hladnokrvna; mazeći svoju pušku ona upozorava da se oni kojih nema uvijek mogu i vratiti. Kao oprezna vučica koja čuva svoje stado, potencijalno egzistira kao alternativa požudnim i izgubljenim muškarcima, racionalna i svjesna da se kolo nikada ne prestaje vrtjeti i da na novi preokret valja biti spreman, zauzimajući tako mjesto junakinje na tronu nekog drugog, (nadolazećeg?) društvenog uređenja kao kakva čehovljevska sestra koja je otišla i obranila Moskvu.



Flamansko
nebo (Le Ciel
Flamand, Peter
Monsaert,
2016)

Emancipirati svoje protagonistice nije se libila ni Maysaloun Hamoud. Debitantice su svoj kreativni elan usmjerile u najvećoj mjeri k ženama na filmu, a za Hamoud je to rezultiralo *feel-good* izraelsko-francuskom dramom o mladim djevojkama u velikome gradu (u premisi nalik filmskim i televizijskim varijantama prekoceanskih uradaka o složenim ženskim likovima koji se nose s karijerom, muškarcima i drugim problemima uz pomoć međusobne podrške, kakve je prvenstveno proslavio HBO-ov *Seks i grad / Sex and the City*, 1998-2004). Kad su u pitanju djevojke palestinskog podrijetla, a velegrad koji je epicentar događanja je Tel Aviv, problemi s kojima se “banda” susreće kompleksniji su od “njegove maštarije da još jedna žena spava s njima u krevetu”. Trio *Dva svijeta* sačinjavaju Laila (Mouna Hawa), odvjetnica i nikotinska ovisnica koja uživa u gradskoj, klupskoj sceni i svim njenim čarima, homoseksualka Salma (Sana Jammeliéh), koja bezbrižno mijenja poslove poput čarapa radeći kao šankerica, konobarica ili DJ te Nour (Shaden Kanboura), studentica informacijskih tehnologija koja kao nova sustanarka dolazi ogrnuta hidžabom i sa zaručničkim prstenom na ruci ne bi li završila studij i kročila u obiteljski život. Pored patrijarhalnog društvenog uređenja, zbog kojeg i kršćanki Salmi posjeti obitelji više nalikuju na

slijepe spojeve u očajnim pokušajima njenih roditelja da joj pronađu “adekvatnog” muža, te zahvaljujući kojima Nour može biti, a i postaje akterom najneugodnije scene filma, kad njezin zaručnik Wissam (Henry Andrawes) izlane istinske ambicije i vizije vezane uz njihov zajednički život (gdje ona, dakako, nema nijednu drugu ulogu osim one majke i kućanice), tri su žene (uz obilje spolne diskriminacije) izložene i nimalo suptilnim ugnjetavanjima izraelskih sugrađana koji se zgražavaju nad njihovim arapskim govorom.

U naoko slobod(oum)nome gradskom prostoru, udaljene od svojih obitelji i standarda kakve im tradicija postavlja, ni Laila, koja je odavno beskompromisno sasjekla svaki korijen i lanac što ju je vezao, neće proći neozlijeđeno od predrasuda koje ključaju ispod lažnih osmijeha i tolerancije, čak i kada je kilometrima daleko od onih koji su ih postavili. Lailina ljubavna romansa s privlačnim filmašem neće moći zaći na sveto tlo obitelji, jer za njegove je oči ona, usprkos liberalnim mu načelima, ipak odviše vulgarna, a govoriti arapski neće biti dozvoljeno niti iza vrata, gdje mahom pored kuhinjske vatre rade “građani drugog reda”.

Iako pati od pojedinih stereotipa, kao što je tetovirana i inspirirana lezbijka nemarne naravi, ili punašna, pedantna i marljiva djevojka iz

LUCIJA KLARIĆ:
DOBRI STARI
GOSPODIN FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

religiozne obitelji, koja tek treba raširiti svoja krila, u datom su kontekstu i miljeu filma ti kalupi zanemarivi naspram zavidno zabavno i inovativno raskrivene hipokrizije koja se krije na svakom kutku – u Wissamu mirotvorcu, koji sije razdor u život svoje zaručnice, ili u nama samima i našim pretpostavkama o životopisu protagonistica. Na bojno polje *Dva svijeta* nismo uvedeni neposredno, kao u *Sukobu*, ali riječ je o jednako žustroj ideološkoj borbi koja se u ovom slučaju odvija na terenu svakodnevnice i koja će najvjerojatnije trajati još godinama prije negoli što se uspješno razriješi. No za razliku od Diaba, Hamoud će uspjeti pronaći “sigurno mjesto”, utočište formirano kao trokrevetni stan gdje tri žene jedne u drugima neće gledati međusobne suprotnosti, nego će stati jedna uz drugu svjesne da nitko drugi to neće.

Peter Monsaert također će svoju energiju usmjeriti na primarno “feminini” miljeu filmom *Flamansko nebo* (*Le Ciel Flamand*, 2016) pridajući bordel u kvalitetu obiteljskog gospodarstva u rukama majke i kćeri, odnosno, sada već bake i majke. Posljedice bavljenja “najstarijim zanatom”, i jesu li one doista u kauzalnoj vezi s nadolazećim događanjima, Monsaert provlači kroz trilerski rasplet koji uslijedi nakon što djevojčicu napastuje jedna od mušterija.

Razrijeđen u osnovnoj premisi i odmaknut od početnog okruženja, film djelomično razočarava promjenom kursa kretanja i poza-

dinskih pitanja koji se s analize legitimnosti prostitucije i unutarobiteljskih odnosa, koje ona uvjetuje, odmiču k akcijski napetijim scenama.

Moralnim ogradama u nešto će se uži klinč baciti Johnny Ma svojim *Mirnim čovjekom*, autoironičnim naslovom koji tematizira paradoksalnu situaciju koja se razvija oko njegova protagonista, taksista. Zbog neodgovorne mušterije, u prometnoj nesreći glavni lik ozlijedit će motorista i unatoč upozorenjima prolaznika odvest će ga u bolnicu gdje ga neće dočekati hvalospjevi, nego podulji račun. Referirajući se na nedavne događaje u kineskom prometu, koji su šokirali ostatak svijeta, *Miran čovjek* prikazuje sustav vrijednosti koji se vodi etičkim paradoksima i nužno dovodi do frustracije protagonista što se našao u njegovu vrtlogu. Sustavna okrutnost takve vrste vrijednosnog uređenja, čija membrana nije propusna ni kad je u pitanju bračna partnerica, usmjera *Mirnog čovjeka* na pravocrtno putovanje s neizbježnim urušavanjem na kraju puta i ograničava ga na jednodimenzionalnu etičku perspektivu. Ipak, film hrabro detektira naše aluzije na koje smo se skloni oslanjati kao “dobri građani” i “odgovorni pripadnici društva”. Uistinu, ako je u nečemu dobri stari gospodin Film i dalje jedan među rijetkima, onda je to u svojoj vještini da razbije naše uhodane aluzije svojim svježim i subliminalnim iluzijama.

UDK: 791.65.079(497.5 SPLIT):791-21/-22"2016"(049.3)

Milan Zaviša

Razbijanje učmalosti filmskog *mainstreama* svake vrste

Uz 21. Split Film Festival – međunarodni festival novog filma,
10-18. rujna 2016.

Dvadeset se i prvi put ovoga septembra održao Splitski filmski festival, smotra međunarodnog novog filma i svih derivata koji iz njega izlaze, veoma važna ne samo za područje Hrvatske i bivše Jugoslavije, već i mnogo šire, sa značenjskim i značajnim presekom recentne svetske filmske produkcije, ali i sa širom otvorenim vratima za sva nova imena i smelega pokušaje razbijanja učmalosti filmskog *mainstreama* svake vrste. Ova godina, recesivnija no ikada, ipak je uspela da ponudi fin izbor različitih ostvarenja za koje, kao po navici, opet nije bilo vremena da ih se u celosti pogleda, već se morala praviti dobrana selekcija ponuđenog, a zanimljivog. Odlučivši se za naslovni slogan "Samovažnost – blagoslov ili prokletstvo", organizatori su jasno stavili do znanja umetničke kriterijume i stavove pri odabiru filmova, ali i sopstvena kreda koja ih vode kroz te procese. A bilo je potrebno dosta vremena utrošiti ne bi li se napravila reprezentativna selekcija koja je i ove godine bila podeljena u različite programske celine kao što su dugometražni i kratkometražni takmičarski program, Odrazi, Libido, Frame Extended, Hrvatski filmovi... a posebna čast je bila ukazana katalonskom režiseru Albertu Serri kojem je bila uručena specijalna festivalska nagrada za "izuzetan doprinos razvoju umjetnosti pokretnih slika", što je ujedno bila i prilika da se prikaže njegov poslednji film *Smrt Luja XIV (La mort de Louis XIV, 2016)*.

U beskrajnom moru filmova o ljudima čija sudbina je određena voljom drugih, gde je

ono što se želi samo reč, bez imalo šansi da se ostvari, a sreća puki jezički konstrukt koji, osim za pojedinca koji je izgovara, nikom ama baš ništa ne znači, Fabianny Deschamps pokušala je da na jedan drugačiji, posve zanimljiv način prikaže kletu reku prolaznosti ovozemaljskih tričarija gde migranti neće biti samo nevidljivi saučesnici, već i aktivni učesnici jedne druge, posve intimne priče kroz film *Isola (2016)* koji je i otvorio ovogodišnji Festival.

Centrirajući zaplet oko mlade Kineskinje Dai (Yilin Yang), koja se zatiče na italijanskom ostrvu koje je jedno od prvih mesta koje će tra-gaoci za boljim sutra videti od mitske Evrope, u pećini kao zaštitnom društvenom konstrukt i zamenskoj utrobi sigurnosti koje ustvari nema, ali istovremeno i sa vrlo stvarnim detetolikim proizvodom u sopstvenom stomaku, Dai pokušava da u ljudima koje svakodnevno sreće pronade onog koji je otac njenog deteta, ma koliko to fantazmagorično zvučalo. Zaplet nastaje kada ga na silu i nađe... I tu je ono oko čega se Deschamps vrlo vešto igra – ne dajući nam do znanja kada smo u snu, a kada na filmskoj javi, dramaturški se poigrava našim predrasudama izazivajući u nama oprečna osećanja, ali i podstičući gledaoce na promišljanje i nanovo preispitivanje sopstvenih, dakako, uglavnom ukorenjenih stavova, istovremeno pokazujući neverovatan stepen empatije za glavnu junakinju i njenu neutaživu potrebu za ljubavlju i razumevanjem, ne dajući nam ni na kraju da mislimo da je sve u redu, da će sve proći (jer



Smrt Luja
XIV (*La mort
de Louis XIV*,
Albert Serra,
2016)

neće) i da će sve biti baš kao pre, jer ni pre nije bilo dobro. Stilski možda ne u svakom trenutku koherentna, filmska je ovo priča vredna gledanja i daljnjeg promišljanja.

U još jednom filmu prikazanom u konkurenciji dugometražnih ostvarenja, glavni junak ima problema sa okolicom, sa sobom i sa stapanjem ta dva pojma u koliko toliku živuću celinu. Yo (Raúl Silva Gómez) je mladić koji to nije, mladolik koliko mu to vreme dozvoljava, a petnaest godina koliko on to kaže, koji živi sa majkom koja vodi zabačeni restoran u teškim pustopoljinama Meksika. Bez pravih prijatelja i bilo koga ko mu se može emotivno približiti, sa majkom koja se više brine o poslu i ljubavniku nego o njemu, Yo se u istoimenom filmu Matiasa Meyera (2015) okreće sam sebi i malobrojnom, i ne baš toliko bliskom društvu koje će ga, naposljetku, odvesti na stranputicu da se nikada sa nje ne vrati... Sve će krenuti naopako kada upozna devojčicu koja nije njegovih godina, a on bi želeo da ima onoliko za koliko se predstavlja...

Meyer na nesigurnom pojedincu, kroz realistički prosede i statične prizore fantastično oslikane odbojne prirode, kao još jednom otežavajućem faktoru za odbačenu jedinku, dočarava svu sumornost odrastanja i besper-

spektivnosti “suvišnih ljudi”, društveno neprihvatljivih i socijalno potlačenih, čiji svaki korak vodi ka sve većoj provaliji. Sa druge strane, vešto ne podležući naivnosti ulivanja u sigurne rukavce adaptirane priče *Auger* iz knjige *Histoire du pied et autres fantaisies* (Gallimard, Pariz, 2011) francuskoga nobelovca Jean-Marie Gustava Le Clézioa, reditelj nas kroz sigurno dociranje uloga manje ili više sporednih likova vodi ka magijskom završetku filma gde se krajnji obrt može tumačiti na više načina, istovremeno ostavljajući prostora i za drugačiji pristup interpretiranjima na prvi pogled jasne priče.

Sergej Loznica se predstavio još jednim filmom na liniji njegovih ostvarenja sastavljenih od isključivo arhivskih materijala koji se zatim vešto montiraju, te se kao krajnji produkt dobija posve napeti dokumentarni film. Ovaj put reč je o delu *Događaj* (*Sobytie*, 2015) u kojem se nastoji rekonstruirati događanja iz avgusta 1991. i neuspelog puča jednog dela struje unutar Komunističke partije Sovjetskog saveza, a ne bi li objasnio, ili barem pokušao to da uradi, šta se, zapravo, tada desilo i gde je taj čin odveo bivšu svetsku velesilu. Prikazani materijal uglavnom pokazuje tako dobro poznato “događanje naroda” koje, ispostaviće se, nije



Isola (Fabianny
Deschamps,
2016)

ništa drugo nego naivna igra dokonih, na prelazu iz jednog doba u drugo, gde masa služi da se opravdaju stvari, da se ono što je neminovno odigra, a da se za to dobije i podrška nekih duboko naivnih i tragično politički nedozrelih pojedinaca koji će posve infantilno poverovati u spontana i ina okupljanja ne videvši da se žrvanj istorije okreće i da mu se na put, kao ni ranije, ne može stati... Loznica sve to minuciozno montira, pa dokumentarni produkt gledamo kao posthladnoratovski triler unutar trilera s jednom bitnom činjenicom da znamo kako će se sve završiti. No Loznica ne bi bio to što jeste da nije dovoljno vešt sa *found footageom*, a da bi nam sve to tek tako na pladnju servirao, te se gledaocu čini da se iza svega krije nešto više, što je autoru, verujem, i bio cilj, a i tu se ogleda njegovo majstorstvo iskusne rediteljske ruke koja ni ovoga puta nije izneverila.

U rediteljskom se ostvarenju Roberta Berlinera *Nise – srce ludila* (*Nise: O Coração da Loucura*, 2015) igrani i dokumentarni sloj filma dopunjuju na način da se radnja koja se crpi iz suve realnosti na vrlo efektan način uspela transponovati u celovečernji film, a da sižejni koncept nije izgubio niti delić od svoje prvobitne autentičnosti. U priči o doktorki Nise da Silveira – koja unosi novine u lečenju pacije-

nata sa šizofrenijom tako da se postavlja prema njima kao prema ravnopravnim ljudskim bićima izbacivši surove zahvate lobotomije, koji nisu vodili ničemu – Berliner jednu konvencionalnu dramu izdiže na zanimljiviji i gledaocu prijemčiviji način izvanrednim izborom glavne glumice, Glórije Pires, koja vodi čitav glumački ansambl i u trenucima kada nije baš najsigurnije gde je on krenuo (povremena iskanjanja iz glavne priče, pojedinačne sudbine nekoliko pojedinaca ne baš vešto dočarane), ali koja svojom staloženošću uspeva čitavu strukturu filma održati na dostojnoj razini. To sve dobija na značaju kada se ima u vidu neiscrpan trud koji je ona uložila u ulogu doktorke koja kroz umetnost, razumevanje i neizmerno strpljenje uspeva u svom nimalom lakom naumu. Berliner ne rizikuje puno, to je manje ili više srednjestrujaški urađena drama, ali način na koji je složena tema obrađena i interpretirana zaslužuje više od pukog pominjanja, te daje do znanja da je na ovog režisera potrebno obratiti pažnju i da se njegovim novim filmovima treba radovati.

U filmu *Dum spiro spero* (2016), prikazanom u okviru selekcije dugometražnih hrvatskih filmova, Pero Kvesić na jedan se grubo lirski način suočava sa smrću, sa činjenicom da

MILAN ZAVIŠA:
RAZBIJANJE
UČMALOSTI
FILMSKOG
MAINSTREAMA
SVAKE VRSTE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Događaj
(Sobytie, Sergej
Loznica, 2015)

ga uskoro neće biti, a duboko je svestan toga, te stoga nastoji da zabeleži bitne odrednice u sopstvenom mikrokosmosu, uz pomoć kojih bi i drugima i sebi sebe bolje objasnio. Urađen kao *do-it-yourself-one-man-show*, ovaj dokumentarni film vrlo elegantno drži gledaočevu pažnju ne nastojeći da gleda sa bilo kakvih visina na grandioznu temu i ne pokušavajući da radikalno promeni pristup istoj. Jednostavno, u pitanju je lični katalog prolaznog života, Perina priča o sebi i drugima oko sebe, bez patetike i zapomaganja, ali i bez ličnog uzdizanja (koje se često sreće u ovakvim situacijama), uz dovoljnu dozu humora koji svemu daje drugačiji izraz. Uspešni da ne pretera (film traje 52 minuta), Pero Kvesić na delikatan je način pokazao kako se može govoriti o temama kao što je smrt, a da se ne koriste sredstva koja joj ne priliče, te mu je na tome, uprkos filmskim manjkavostima koje ipak dolaze i odlaze u drugi plan, potrebno odati počast.

U istoj selekciji prikazano je i ostvarenje Katarine Zrinke Matijević *Iza lica zrcala* (2016). Ovde se zaista odgovorno može tvrditi: nekada je dovoljno videti nekoliko kadrova iz filma i ništa se više ne mora znati o njemu da bi se otišao pogledati. Jer u četrdesetak (tačnije: 42) minuta dobijamo vivisekciju sopstvenog života kroz introspektivne kadrove bolnosti duše prelo-

mljene kroz naturalističke vence neminovnog funkcionisanja prirode i života. Ujedinjujući dva Ter(r)enca – Malicka i Daviesa, i to prvog kroz izvanrednu fotografiju Vjerana Hrpke, koja uzdignutošću na jedan viši nivo, kroz vrlo simplifikovane prizore ličkih krajolika, uspeva da stvori zaseban svet koji bi mogao da funkcioniše na jednoj posebnoj ravni i razini, u nekoj posebnoj priči, ali i da istovremeno bude dovoljno slobodan da se uklopi u naratorčinu priču, dolazimo i do Daviesa i njegovog konstantnog ispitivanja sopstvenog detinjstva i svega proživljenog, e da bi se pokušalo proniknuti u srž sadašnjeg trenutka i svega onoga što se jedinki u njemu dešava. Rediteljka, sloj po sloj, uz meditativnu naraciju iz *off*-a otkriva sopstvene strahove i nadanja, tištenja i nesigurnosti dopuštajući gledaocu da uđe u njen svet, da oseti njenu bol i da proživi njene muke koje ona, na zaista iskren način predočava publici. I dok se surovi i hladni (ili oboje u isto vreme) prizori Like ređaju, Katarina Zrinke Matijević priča o epilepsiji, toj pustoj bolesti i o tome kako ju je osvestila da bi nas, korak po korak, dovela do priče o trudnoćama, neuspešnim, ljubavima, napuštenim, ali i trenutku nade koji se na kraju javio. Filmsko proživljavanje ovih iskustava se ne može meriti sa onim stvarnim, životnim, no i za njega je bilo potrebno skupiti dovolj-



Nise – srce
ludila (Nise:
O Coração
da Loucura,
Roberto
Berliner, 2015)

no hrabrosti kako bi se na dostojan način, bez lažne patetike, prenemagajućeg moralisanja i naknadnih zaključaka došlo, a Katarina Zrinka Matijević je u tome i više nego uspela.

U celini Iz Njemačke s... bila su prikazana i dva dokumentarna filma sa Festivala dokumentarnog filma u Hamburgu. U prvom, *Sudski postupak* (*Procedere*, Simon Quack, 2015), iz arhiva Nemačke državne televizije u Karlsruheu se izvlače snimci sa suđenja, sirovi, nemontirani materijali koje je bilo moguće zabeležiti samo dok suđenje ne počne. Spojeni u jednu celinu, bez ikakvih dodatnih montažerskih postupaka, predstavljaju, verovatno nesvesno, vrlo interesantnu eksperimentalnu igru, kolaž

bespotrebnih videouradaka koji ni u trenucima snimanja nisu bili od naročite važnosti, a pohranjeni i nanovo pogledani dobijaju filmsku vrednost koja im, inače, nikada ne bi bila priznata. Paradoksalno, tu leži njihova vrednost. Sa druge strane, film *Maskirani majmuni* (*The Masked Monkeys*, Anja Dornieden i Juan David González Monroy, 2015) govori o dresiranju maskiranih majmuna u Indoneziji gde taj posao obavljaju pripadnici najnižih slojeva društva te zemlje. U nepunih 30 minuta ovog filma se dobija presek jedne autentične i prilično uskogrude društvene hijerarhije, odnos koji tamošnji ljudi imaju prema životinjama, ali i način na koji se kroz ponašanje životinja

MILAN ZAVIŠA:
RAZBIJANJE
UČMALOSTI
FILMSKOG
MAINSTREAMA
SVAKE VRSTE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Dum spiro
spero (Pero
Kvesić, 2016)

reflektuju želje njihovih učitelja, odnosno, dresera. Takođe, u sklopu istog programa mogla su se videti i tri dugometražna filma, ali i nekoliko zanimljivih kratkometražnih ostvarenja iz programa Fakulteta likovnih umetnosti u Hamburgu koja su dala na uvid solidan presek preokupacija tamošnjih studenata.

U kratkometražnom programu prikazan je i film *Zabranjeno sidrenje* (*Jin zhi xia mao*, 2015) reditelja Chianga Wei Lianga. On se u njemu hvata u koštac sa migrantima i nemogućnošću njihovog trajnijeg nastanjivanja i zapošljavanja u "obećanoj zemlji" nastojeći da kroz sopstveni film bude jedan od njih, što mu dobrim delom i uspeva. Poigravajući se sa mogućnostima dugih kadrova, Liang koristi scenski eksterijer kao podlogu za priču o dvoje mladih sa detetom, kojima izlaz iz životnog skretanja nije na vidiku, a vezivne niti polako počinju da pucaju pod teretom svakodnevnih muka. Uz minimalnost dijaloga i dobro strukturisanu priču za film koji ne traje ni dvadeset minuta, reditelj nastoji i uspeva da kroz lokalizovanu storiju o jednoj od bezbroj migrantskih sudbina dočara univerzalnost istinskih težnji za boljom sutrašnjnošću koja će zavistiti samo od individualnih napora pojedinca, a što se, shva-

ta to i on, verovatno nikada neće desiti, što i surova stvarnost svuda oko nas dobrano potvrđuje, te se ispostavilo da je ovaj film izuzetno dobro došao u svetlu celokupne krize identiteta Starog kontinenta i ljudi koji se tako očajno žele dočepati baš njega. I pored svega, ovaj film nudi i jednu izuzetnu upečatljivu scenu, jednu od verovatno nezaboravnijih ove godine u kojoj mladi muškarac, okrenut nam leđima, sa bebom u rukama ulazi polako u more dok žena, ništa starija od njega, pomahnitalo trči, uspeva da mu oduzme dete, odvodi ga sa sobom istovremeno prekoravajući muškarca za taj nepromišljeni potez dok on nemo stoji, a u pozadini se čuju samo zlokobni huci talasa koji su zamalo najavili katastrofu...

U programu *Frame extended* prikazan je film *Havarija* (*Havarie*, 2016), smeo minimalistički spektakularni eksperiment gde reditelj Philip Scheffner odlučno nastoji da dekonstruiše kako standardne filmske tako i standardne ljudske postupke u graničnim situacijama koje teraju na preispitivanje čitavog niza "moralnih zakona u nama" i pronalaženje ljudskosti tamo gde se našom krivicom zagubila. Naime, kratki klip od tri minuta i trideset i šest sekundi koji prikazuje migrantski brod u beznađu medite-



Iza lica zrcala
(Katarina
Zrinka
Matijević,
2016)

ranskih voda, između Španije i Alžira, produžen je na trajanje celovečernjeg filma od 90 minuta tako da se dobija jedna u početku monotona slika konstantnog prikazavanja broda sa ljudima preko celog bioskopskog ekrana, što samo po sebi izaziva dovoljno nelagodnosti kod svakog iole čovekolikog ljudskog bića. No Scheffner ide dalje i ne zadovoljava se samo običnim, prvim utiscima. Studiozno spremajući ovaj nesvakidašnji film, on nastoji da rekonstruiše šta se sve dešava u tim prelomnim trenucima, u momentima kada se ljudski životi mere na kantar u specifične vage, kada se sve ono što se zna baca u vodu (!) i kada su neki drugi kriterijumi potrebni da bi se ostalo u životu, sa obe strane. Upotpunjujući ovaj izraziti *slow cinema* uradak zvučnim kulisama, Scheffner dobija na jačini slike i snažnosti svega što ona nosi. Tako imamo priliku čuti komunikacije između gotovo svih činilaca ove pomorske drame – kruzera koji je primetio brod, lučke uprave u španskoj Cartageni, broda za spašavanje i helikoptera... a

koji su svi uključeni u pokušaju izbjavljenja migrantskog broda od opakih mediteranskih voda koje su već uzele i koje će tek uzeti nebrojeno života nedužnih.

U jednom trenutku – dok gledate užasavajući prizor plutajuće brodolike naprave u beskrajnom plavetnilu ogromnog mora koje se čini da će sve progutati – neminovno počinjete da halucinirate, da vam se prizor priviđa i čini istim (što je najgore, on to i jeste) i da vam se glasovi koje čujete stapaju u jedan, monotoni, prazni eho pomoći koja nikako da stigne. A onda se setite, možda, da su u tom brodu bili živi ljudi, da je stepen njihove paranoičnosti i halucinativnosti vama nezamisliv i da ništa sa filmske vrpce ne može toliko dočarati taj trenutak kada mašete i čekate pomoć, a sekunde su produžene na sate uzaludnog nadanja. I u tome je Scheffner uspeo – približio je, koliko god je to moguće, tu teskobu svih onih koji su se našli u sličnoj situaciji, ma koliko mu verovatno bilo teško da sve ovo izvede.

MILAN ZAVIŠA:
RAZBIJANJE
UČMALOSTI
FILMSKOG
MAINSTREAMA
SVAKE VRSTE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-044.67

791.65.079(497.5 ZAGREB):791.038.53"2016"(049.3)

Luka Ostojić

Važnost ponavljanja osobnih i društvenih rituala

Uz program Žiri predstavlja: Deborah Stratman: Zarazni refreni na 12. internacionalnom festivalu eksperimentalnog filma i videa 25 FPS, Zagreb, 29. rujna do 2. listopada 2016.

Nije lako biti član žirija na festivalu eksperimentalnog filma 25 FPS. Osim što moraju pogledati natjecateljski program i donijeti odluku o pobjednicima, svaki član žirija treba napraviti i selekciju filmova za popratni program "Žiri predstavlja". Naravno, od teškog rada žirija profitira publika, pogotovo kod odličnih programa (kao što je slučaj s ovogodišnjim izborom Deборе Stratman). Budući da ovaj popratni program lako može proći u sjeni natjecateljskog programa ili atraktivnih filmskih događaja u sklopu "Expanded Cinema", valja mu dati prostor jer je često riječ o nizu zanimljivih, potpuno raznovrsnih filmova koji su samo ovom prilikom spojeni u programsku cjelinu.

Program "Žiri predstavlja" može biti autorska / nacionalna retrospektiva ili tematski program. Budući da su članovi žirija i selektoriiskusni eksperimentalni filmaši, nije čudo što se često radi o potonjem tipu programa koji omogućuje veći manevarski prostor i slobodu igranja negoli klasična retrospektiva pojedinog autora ili države. Tako je i Deborah Stratman, američka dokumentarno-eksperimentalna autorica i sveučilišna profesorica, odlučila svoju selekciju vezati uz široko definiranu temu "Zarazni refreni". Godina nastanka filmova seže od 1967. do 2016, četiri su američka filma, dva njemačka, te jedan iz Mađarske i Portorika. U svakom je smislu riječ o posve različitim kratkim filmovi-

ma koji dijele tek motiv ili šire shvaćenu temu ponavljanja.

Prije projekcije, sama selektorica dodatno je objasnila koncept na kojem je temeljila svoj izbor. Iza "zaraznih refrena" krije se motiv učestalog ponavljanja, sastavnog dijela osobnih i društvenih rituala. Jasno je na što Stratman misli: antropolozi poput Arnolda van Gennepa i Victora Turnera opsežno su pisali o važnosti rituala za razvoj pojedinca i život zajednice, a nije teško u nizu vjerskih, svjetovnih i posve privatnih rituala prepoznati praksu ponavljanja. I filmovi tematiziraju ritualna ponavljanja, imitiraju ih, pa čak i snimanje ili gledanje filmova čine svojevrsne rituale kojima se stalno vraćamo. Stratman je stoga odabrala filmove koji podcrtavaju političku i/ili emocionalnu dimenziju ponavljanja, no i one filmove koji koriste metodu ponavljanja kako bi obratili pozornost gledatelja na same sebe, sa sadržaja poruke (označeno) na samu poruku (označitelja).

U tom se smislu prikazani filmovi mogu grubo podijeliti u dvije kategorije. Jedni tematiziraju repetitivne društvene rituale, dok drugi koriste ponavljanje kao formalno sredstvo.

Kratki mađarski dokumentarac *Silvestrovo* (Szilveszter, Elemér Ragályi, 1974) prati proslavu Nove godine u Budimpešti za vrijeme socijalizma, te suprotstavlja "aristokratsku" proslavu u svečanom kazalištu i mamurno jutro na ulicama grada. Koncept jednostavno ko-

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

risti opći ritual (jer Novu godinu slave svi) kao povod za usporedbu društvenih suprotnosti, uz dodatno karikiranje i "austronostalgičara" i pijane "urbane mladeži". Film uspijeva nepretenciozno ali efektно prikazati generacijski, kulturni i klasni sraz između dviju društvenih skupina u istom gradu. S druge strane, američki film *Uzmi ili ostavi* (*Love It / Leave It*, Tom Palazzolo, 1973) prati sličnu temu, ali pokušava zagrabit i širi opseg, i svojom porukom i svojim temama (pa koristi opširniju dokumentarnu materiju o američkim političkim i popularnim spektaklima). No, Palazzolo na kraju prenosi istovremeno i manje suptilnu i nedovoljno konkretnu poruku o suvremenom američkom društvu.

U ovoj kategoriji najneobičniji je film *Uši, nos i grlo* (*Ears, Nose and Throat*, Kevin Jerome Everson, 2016). U prvom dijelu filma pratimo rutinski otorinolaringološki pregled protagonistice, crkinje u tridesetima, dok u drugom dijelu protagonistica iznosi potresno svjedočanstvo o ubojstvu koje je gledala s prozora svog stana. Spajanje naizgled nespojivih praksi, standardne liječničke brige za tijelo i svjedočanstva o apsurdnoj okrutnosti uličnog života, zbunjuje i pogađa gledatelja tek naknadno, kada pomislimo da, za razliku od zanemarive mane glasnica, stres promatranja ubojstva s prozora vlastitog stana nije očekivano ni artikulirati ni liječiti. "Običnost" i neefektnost filma u tom nam smislu ukazuje koliko smo internalizirali društvene apsurdne, pogotovo kada govorimo o životu nižih klasa crnaca u SAD-u. Iz toga proizlazi i očaj iza slogana pokreta "Black Lives Matter" koji uporno i uvijek iznova pokušava istaknuti svoju naizgled samorazumljivu istinitost.

Filmovi koji koriste ponavljanje kao formalno sredstvo nisu nužno vezani uz društvene rituale. Oni koriste ponavljanje ili kao puku dosjetku, ili za otvaranje i produblivanje određenih tema.

Dvominutni film *Munja* (*Lightning*, Marlene i Paul Kos, 1976) jednostavna je dosjetka o ženi koja gleda u kameru i nikada ne



Silvestrovo
(*Szilveszter*,
Elemér Ragályi,
1974)



Uši, nos i grlo
(*Ears, Nose
and Throat*,
Kevin Jerome
Everson, 2016)



Munja
(*Lightning*,
Marlene i Paul
Kos, 1976)

vidi grmljavinu u pozadini kojoj svjedočimo mi, povlašteni gledatelji. Portorikanski film *Vraćajući zvuk* (*Returning a Sound*, Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla, 2004) prati momka koji vozi motor s trubom zavezanom za auspuh. Što motor brže juri, truba jače svira. Sloboda se tako metaforički veže uz motor i glazbu koji su, pak, u filmu vezani doslovno. No, krajnji ishod filma i njegova *soundtracka* ipak je predvidljivo monoton.

Zanimljiviji je kratki dokumentarni film *Zadnje riječi* (*Letzte Worte*, Werner Herzog, 1967) o pustinjaku kojeg je policija spasila s izoliranog grčkog otoka i vratila u grad. Herzog varira ponavljanje u više motiva: kroz izjave pustinjaka koji uporno ponavlja da neće ništa

LUKA OSTOJIĆ:
VAŽNOST
PONAVLJANJA
OSOBNIH I
DRUŠTVENIH
RITUALA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

reći, kroz priču kako svake večeri dolazi svirati i pjevati u lokalni kafić, te kroz komične izjave dvojice policajaca koji uigrano ponavljaju istu rečenicu: "Otišli smo tamo i spasili ga." Riječ je o 50 godina starom filmu koji zgodno najavljuje kakvim će se temama i kojim pristupima služiti Herzog, da o "radu s glumcima" ne govorimo (kako je samo natjerao strane policajce da cirkusantski ponavljaju istu rečenicu pred kamerom?).

Galerijski film *Sinkronizacija* (*Synchronisation*, Antje Ehmann, Harun Farocki, 2006) prikazuje legendarnu scenu iz Scorseseova *Taksista* (*Taxi Driver*, 1976) sinkroniziranu na pet europskih jezika. Nama komične njemačke, talijanske, španjolske i francuske verzije rečenice "Are you talkin' to me?" podsjećaju nas koliko su neka naizgled opća i zajednička iskustva zapravo različita i specifična za svaku zajednicu. Recimo, premda će svi njemački gledatelji prepoznati scenu, gestu i monolog, zapravo im je (barem do pojave brzog interneta) originalni govor bio nedostupan, nepoznat i, na kraju krajeva – nepotreban.

Najzanimljivije djelo u ovom bloku američki je eksperimentalni film *Kritična masa* (*Critical Mass*, Hollis Frampton, 1971). "Kritičnu masu" čini tek dvoje ljudi, odnosno, njihova montažno nagruvana svađa. Protagonisti su (ne baš više) zaljubljeni par koji se glasno svađa. Montažnim postupkom njihov se dijalog stalno vraća unatrag, dijelom ponavlja i napreduje par sekundi, da bi se opet vratio unatrag, itd. Ishod je glasna, nelagodna i nerazumljiva svađa dvoje ljutih, mladih ljudi. U početku filma nema slike nego tek slušamo koncentrirani bijes, no s pojavom jasne slike dvoje ljudi dobivamo dovoljno vizualnog materijala da možemo doista čuti i protumačiti dijalog. Ipak, u fokusu nije sadržaj dijaloga koliko puki ton govora – agresivan, fizički opipljiv, nasilan i bolan u jednakoj mjeri (ako već ne na jednak način) kao "klasično" fizičko nasilje. Unakrsna verbalna paljba prilično je neugodna i odvija se bez promjene intenziteta, a budući da film traje 26 minuta uporni gledatelj nema drugog



Vraćajući zvuk
(*Returning a Sound*,
Jennifer Allora,
Guillermo
Calzadilla,
2004)



Zadnje riječi
(*Letzte Worte*,
Werner
Herzog, 1967)

izbora nego naviknuti se na nju "kao magare na batine". I protagonisti su se također naučili na takav tip odnosa zbog čega uspijevaju potisnuti bol u sebe, premda je ne mogu ukloniti. Rasprava ne sadrži ni kap nježnosti ni naznaku mirenja, a na kraju filma ne dolazi do rasplesa – ne znamo nalazi li se par tik pred "neizbježnim" prekidom ili je u stanju unedogled nastaviti raspravu, "dok ih smrt ne rastavi". Dugo mi nije bilo tako drago što je neki film gotov, no i dugo se nisam toliko zamislio o obrascima verbalnog nasilja, koje zna biti jednako nepodnošljivo kao i fizička agresija.

Filmovi se temom i stilom toliko razlikuju da ih je sasvim dovoljno bilo nepošteno gurnuti u dvije kategorije, a kamoli da ih još smjestimo i u kalup jedinstvenog zaključka. Stoga naposljetku valja tek čestitati Deborah Stratman na odluci da u sklopu svog programa iz naftalina izvadi starije, teško dostupne filmove, ali i da istakne neke novije radove koji se drevnim motivom ponavljanja bave u sklopu aktualnih tema. A organizatorima festivala za buduća izdanja valja tek sugerirati: *Play it again, Sam!*

UDK: 791.633-051ROSI, G."2016"(049.3)

Fuocoammare (Gianfranco Rosi, 2016)

Prilikom preuzimanja glavne nagrade za najbolji film prikazan na 67. berlinskom međunarodnom filmskom festivalu, redatelj Gianfranco Rosi rekao je sljedeće: "Pitao sam doktora Bartola, koji liječi izbjeglice i pojavljuje se u filmu, zašto otok prihvaća desetke tisuća ljudi koji tamo dospijevaju. Odgovorio mi je da je Lampedusa mjesto ribara, a ribari bi uvijek trebali prihvatiti sve što dolazi s mora."

Fuocoammare je Rosijev tek peti dugometražni projekt, ali već treći za koji je dobio prestižnu nagradu; njegov raniji film *Sacro GRA* (2013) dobio je Zlatnog lava na filmskom festivalu u Veneciji, a *El Sícario – Room 164* (2010) nagradu za najbolji dokumentarni film. Usprkos popularnosti i hvalospjevima kritike, Rosi za sebe govori da mu te nagrade ne predstavljaju autorski cilj. U intervjuu za *The Irish Times* kaže: "Nagrade, iako značajne, trebam zaboraviti. Svaki film je moj prvi i zadnji rad. Uvijek počinjem ispočetka." *Fuocoammare* je također svojevrsno vraćanje na početak – Rosijevo djetinjstvo. Kao dijete je odrastao u Eritreji, te je bio primoran napustiti zemlju kada je počeo rat za nezavisnost početkom 1970-ih. Ostavivši iza sebe roditelje i svijet koji je poznao, nastavio je živjeti u Rimu i Istanbulu da bi na kraju završio u New Yorku, na tamošnjoj filmskoj akademiji. Iako sam kaže da to iskustvo nije direktno utjecalo na ideju snimanja *Fuocoammare*, priznaje da je moguće da je nesvjesno bio inspiriran vlastitim životom.

Fuocoammare je dokumentarni film u čijem je fokusu odnos ili, preciznije, izostanak odnosa između imigranata, koji na otok Lampedusu pristižu iz svih dijelova Afrike i Bliskog istoka, te stalnog stanovništva otoka. U fokusu Rosijeva objektiva je dvanaestogodišnji dječak Samuel koji dane provodi igrajući se s prijateljem, izra-

đujući pračke i uhodavajući se u očev posao ribara. Imigranti i migracijska kriza su u pozadini, no ipak su stalno prisutni kroz izvještaje na radiju ili zloslutne policijske brodove u luci i pri obali otoka. Rosi Samuela i ostatak likova u filmu prikazuje kao potpuno odvojene od imigranata; kriza koja je zahvatila Europu i po kojoj je Lampedusa poznata kao prvi prihvatni centar za pridošlice iz Afrike i Azije, kriza je koja ne dodiruje stalne stanovnike otoka.

Rosi je autor čiji je redateljski opus najbolje opisati kao evokativan. Njega ne zanima mooreovsko iznošenje podataka i eksplicitno prosuđivanje istih, već čisto dokumentiranje činjenica na način na koji su se dogodile. Sam Rosi za sebe kaže da "koristi jezik filma kako bi pojačao stvarnost", čime svoj autorski *oeuvre* predstavlja kao svojevrsnu interpretativnu realizaciju stvarnosti.

Fuocoammare je prvenstveno kreativno djelo čovjeka koji je i sam proveo godinu i pol dana na Lampedusi, razgovarajući, ali i možda važnije, promatrajući aktere filma u realnom okruženju. Rosijev jedini vidljiviji zahvat u prirodni tijek događaja uvodni je *info-dump*: tri kartice teksta u kojima navodi mjesto radnje (Lampedusa) i njegovu lokaciju (70 milja od obale Afrike i 120 od Sicilije) te subjekte (imigranti) i njihovu sudbinu (15 000 mrtvih u posljednjih 20 godina).

Usprkos tome, kao i naslovu filma, prva scena nisu imigranti na moru već protagonist Samuel na kopnu, gdje traži materijale od kojih će napraviti pračku. Rosijeva kamera ga mirno prati dok se igra u unutrašnjosti otoka, trči sa psom i penje se po krošnjama drveća. U pozadini dominira horizont gdje se olovno more spaja s jednako tmurnim oblacima nagovještavajući da je u fokusu – umjesto dječje razbibrige – nešto mnogo ozbiljnije. Dihotomija između mora i kopna, odnosno, Samuela i imigranata centralni je motiv filma. Oni nisu vidljivi u uvodnoj sceni, ali je njihovo prisustvo definirano kroz prirodni element – more. Ono poprima još zloslutnije konotacije u sljedećoj sceni, pri čemu vidimo policijski brod na pučini i čujemo zvukove kojima ne vidimo izvor; Rosi ne snima posadu ili imigrante,

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



već samo razgovor između policijskog službenika i nekog od imigranata zatečenih na brodu koji se potapa. Dok vidimo kadrove rotirajućih antena i morske pučine, glas moli za pomoć. Svjetlo policijskog broda prelazi preko morske površine, ali ne pronalazi izvor glasa. Radari ne mogu locirati imigrantsko plovilo. Jedna od narednih scena prikazuje Samuelovu baku kako sluša izvještaj s radija o prethodno stradanim imigrantima. Njezin jedini komentar dok reže rajčice prilikom pripreme ručka je: "Jadne duše." Tragedija, iako je prisutna, i dalje je distancirana kako od gledatelja tako i od Samuela.

Za uspjeh filma uvelike je odgovoran Jacopo Quadri, koji je Rosijevu dihotomiju između svakodnevnog života stanovnika Lampeduse i imigranata, koji su tek u prolazu, izvrsno prikazao kroz montažu; mirne, uobičajene scene Samuela i njegove obitelji prate eksplicitnije i dramatski "nabijene" scene s imigrantima. Izmjena dana i noći nam također otkriva Rosijevu namjere: imigranti su kroz cijeli film, sve do posljednjih nekoliko scena, prikazani kako dolaze na otok noću i tamo provode vrijeme u umjetno osvijetljenom prihvatnom centru. Dan je, s druge strane, vezan uz Samuela i ostale stanovnike Lampeduse. Tek u drugom dijelu filma, kada lokalni doktor Samue-

lu dijagnosticira probleme s vidom te ovaj počne nositi naočale, imigranti dolaze na "svjetlo dana". Kako je već prethodno spomenuto, Rosi kroz film prikazuje prvenstveno nepostojanje interakcije između stanovnika otoka i imigranata, što znači da su Samuelovi problemi s vidom i kasnija anksioznost stavljani u odnos s imigrantima isključivo montažom.

Jedna od rijetkih scena gdje Rosijeva kamera поближе prati imigrante uključuje izbjeglicu iz Nigerije, koji je sa skupinom zemljaka prošao čitavu Saharu i sve ono što to sa sobom nosi – zarobljeništvo, dehidraciju, premlaćivanje u zatvorima – da bi u konačnici doplovio brodom iz Libije na Lampedusu. U pjesmi koja ima visoko spiritualni prizvuk on nariče: "Planine nas nisu mogle sakriti, ljudi nas nisu mogli sakriti... ako nismo umrli u libijskim zatvorima, ne možemo umrijeti ni na moru. I nismo umrli na moru."

Nakon njegove ispovijesti slijedi scena na brodu sa Samuelom kojeg otac podučava obiteljskom poslu – ribarenju. Samuel se na brodu ne osjeća dobro, ima mučninu i povraća. More, koje za stanovnike Lampeduse ima životno značenje i izvor je njihova bogatstva, prepreka je za imigrante, ali i Samuela. On živi na otoku, ali se preferira igrati u unutrašnjosti, na kopnu. Pokušava

biti precizan s pračkom, ali ima problem s vidom i pati od anksioznosti, što je prikazano u sceni pregleda kod liječnika koja prethodi spasilačkoj akciji gdje svjedočimo velikom broju preminulih imigranata. Rosi je odabravši dječaka Samuela za protagonista filma, zapravo odabrao djetinju ne-svjesnost, ali i duboku empatiju koja je vidljiva u paralelama između imigranata i Samuela. Dječak predstavlja odnos građana Europe – onih koji, doduše, ne donose odluke, niti sudjeluju u događanjima vezanim uz emigrantsku krizu, spram samih imigranata. To možda najbolje oslikava scena u kojoj Samuelova baka prepričava situaciju iz Drugog svjetskog rata i po čijim je riječima film dobio ime. *Fuocoammare*, odnosno, “more koje gori” niz je ratnih brodova koji su sudjelovali u bitci oko Lampeduse, a njihova paljba daje crvenu teksturu morskoj površini. Dok to prepričava, baka i unuk se nalaze na sigurnom od oluje koja se vani sprema. Kiša koja pada tek je pozadinska buka, nalik izvještaju o stradalim imigrantima koji dopire s radija. Spasilački brodovi nalik su ratnim. Vatra na moru ponovno gori, ali je nitko više ne primjećuje. Ona je postala dio pozadine.

Josip Mioč

UDK: 591.633-051ALMODÓVAR, P."2016"(049.3)

Julieta (Pedro Almodóvar, 2016)

Kraj svake godine sa sobom neizbježno donosi analize, računice i vrijednosne sudove o političkim promjenama, ekonomskim i socijalnim perspektivama, kvaliteti umjetničkih ostvarenja i brojnim drugim aspektima ljudskog života koji su prethodnih 365 dana zadesili društvo. Ako su u proteklih dvanaest mjeseci političke promjene izazvale mnoštvo negativnih i turbulentnih reakcija, nešto slično se ne bi moglo reći za filmsku produkciju. Ona nas je, naprotiv, mogla samo pozitivno iznenaditi jer je godina na izmaku donijela neke uistinu izvrsne filmove i sumnjam da je veliki broj kritičara imao problema sa sastavljanjem uobičajene liste deset najboljih ostvarenja. Neki od filmova Pedra Almodóvara, najpoznatijeg živućeg španjolskog redatelja, često su se znali naći na takvim popisima postavši, popularno rečeno, suvremeni klasici. Posljednjih godina Almodóvar radi jednakim tempom (između njegovih filmova rijetko prođe dulje od dvije do tri godine) i zadnje što smo od njega mogli vidjeti bila je komedija *Putnici ljubavnici* (*Los amantes pasajeros*) iz 2013. koju je kritika dosta podvoje-no dočekala, a film je propustio i vodeće svjetske festivale, barem u onoj mjeri u kojoj smo to od Almodóvarovih ostvarenja navikli.

Ovog proljeća Almodóvar se vratio u Cannes s novim filmom *Julieta*, jubilarnim dvadesetim dugometražnim ostvarenjem. No nije se samo vratio na najvažniji svjetski filmski festival, već se odlučio i ponovno posvetiti ozbiljnijem izričaju, koji je nakratko napustio prije tri godine (kolegica Višnja Pentić, sada Vukašinić, kritiku filma *Putnici ljubavnici* svojevremeno je domišljato naslovila “Hitchcock na meskalinu”, što vrlo slikovito objašnjava o kakvu je djelu riječ). I *Julieta* u sebi sadrži hitchcockovske elemente, doduše ovaj put s manje meskalina.

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Julietta je adaptacija triju priča poznate kanadske nobelovke Alice Munro: "Prilika" ("Chance"), "Uskoro" ("Soon") i "Tišina" ("Silence") iz zbirke *Bjegunac* (*Runaway*) objavljene 2004. Oni koji su gledali film *Koža u kojoj živim* (*La piel que habito*, 2011) možda se sjećaju da je u tom filmu protagonistica čitala knjigu Alice Munro. Naime, Almodóvar je godinama pripremao adaptaciju njezinih priča; navodno se prema izvornoj ideji film trebao snimati u Kanadi i SAD-u s Meryl Streep u naslovnoj ulozi. Međutim, svi su ti planovi zbog kojekakvih razloga propali i film je naposljetku smješten u Španjolsku u kojoj Almodóvar kreativno najbolje funkcionira.

Film se otvara jednostavno, ali vrlo dojmljivo. Najavna špica praćena je pozadinom žarko crvene boje koja se ritmički blago pomiče. Premda bi se moglo pomisliti kako je riječ o kazališnom zastoru koji će se pomaknuti i otkriti nam tajne koje iza sebe skriva, udaljavanjem kamere shvaćamo da je to Julietina košulja; nakratko smo bili u njezinoj unutrašnjosti iz koje sada počinje priča. Nakon što je proteklih godinu dana sa svojim partnerom planirala preseljenje iz Madrida u

Portugal, sredovječna Julieta (Emma Suárez) naglo odustaje od tog plana jer je na ulici slučajno sreća Beu (Michelle Jenner), nekadašnju najbolju prijateljicu svoje davno otuđene kćeri Antije, koju nije vidjela proteklih trinaest godina.

Almodóvarovi narativni putevi i stranputice znaju biti složeni, pa je i ovaj početak tek djelić melodrame koja će se pred nama otkriti. Kako bi se suočila s duhovima prošlosti, Julieta mijenja svoj trenutni stan i vraća se u zgradu u kojoj je nekada živjela s kćeri te tu krene pisati svoje ispovijedi. Ona je u tom trenutku u međuprostoru dvaju života – onaj dosadašnji je napustila, a prošli još uvijek nije ponovno preuzela, i prije suočavanja s njim, nužno je posložiti slagalicu. Stoga uzima komadiće pokidane fotografije na kojoj su ona i Antija, iznova je slaže i začinje priču u koju nas Almodóvar retrospektivno odvodi.

Premda je Almodóvar u intervjuu izjavio da se nije striktno držao predložka, očite su velike sličnosti između Munroinih kratkih priča i njegovih pokretnih slika. Jedan od ključnih aspekata stvaralaštva Alice Munro propitivanje je unutar-njeg života žena, bilo mladih bilo starih, koje se

poput drevnih ormara intimnog sadržaja pred nama otvaraju sa svojim tajnama i intrigama prožimajući se u svakodnevicu. Nešto slično se može reći i za dobar dio Almodóvarovih filmova. Međutim, ono što u slučaju *Juliete* najviše privlači pozornost uronjenost je u mitologiju i grčku tragediju. U prvoj retrospektivnoj sceni vidimo mladu Julietu (glume je u dva različita razdoblja dvije glumice, staložena i shrvana Emma Suárez i živahna, ali čvrsta Adriana Ugarte) koja putuje vlakom. Studentica je grčkog i latinskog jezika te vrijeme krati čitanjem Albina Leskyja, austrijskog klasičnog filologa. Od tog upoznavanja s njom pa nadalje njezin će život biti obilježen trima ključnim događajima koji će je ispunjavati gotovo fatalnim osjećajem krivnje: samoubojstvom neznanca kojeg je sreća u vlaku, smrću muža na olujnom moru te odlaskom kćerke. No Julieta ne može pobjeći sudbini i činjenice njezina života unaprijed su određene. Almodóvar nam to sasvim jasno pokazuje uz pomoć dvaju *flashbackova* unutar retrospektivnog izlaganja događaja kada Julieta ostaje sama u hodniku praznog stana nakon konačnog Antijina odlaska: prvi prikazuje lice stranca iz vlaka, a drugi njezina muža koji stoji na vratima sobe u ribarskoj kućici u kojoj su nekada bili sretni. Čini se kako u tom trenutku Julieta osvještava svoj bezizlazni položaj, jer je vidimo osamljenu u polutotalu, dok smo dotad većinom mogli vidjeti krupne planove njezina lica i one bliže gornjeg dijela tijela.

U idućih nekoliko godina Julieta će ipak svim snagama pokušati promijeniti tijek stvari. Sve dok se u konačnici ne pomiri sa sudbinom, nakon čega će nastojati pronaći sebe i ponovno se osmisliti kroz vezu s Lorenzom (Darío Grandinetti). No nakon što ugleda Beu na ulici, ponovno tone u kritičko samoispitivanje, a snažan osjećaj krivnje bi ovaj put za nju uistinu mogao postati koban. Potrebno je dugo da se život iznova izgradi, a vrlo je malen korak do ponovne propasti. Taj neočekivani susret dovodi Julietu do ruba psihičke rastrojenosti i fizičke nemoći. Kao u grčkoj tragediji, junakinja ne može pobjeći sudbini jer su stvari predodređene i ponovno stupaju na scenu

kada to najmanje očekujemo. Međutim, nakratko se čini da je za Julietu došao trenutak iskupljenja i da su joj grijesi ipak oprošteni. Nakon trinaest godina šutnje njezina kći Antija u pismu će joj navesti svoju adresu, što je očiti znak da je konačno spremna vidjeti majku. Ipak, ključan je razlog zašto je to Antija učinila. Naime, nedavno se njezin najstariji sin Xoan (nazvan po njezinu tragično preminulom ocu – glumi ga Daniel Grao) utopio u rijeci i Antija po prvi put razumije osjećaje koje je Julieta proživljavala kada ju je ona napustila. Njihov je ponovni susret postao moguć tek onoga trenutka kada se uspostavila veza satkana od osjećaja krivnje i patnje zbog izgubljene ljubavi, tek kada su grijesi očeva i majki neizbježno prešli i na djecu. Možda se junaštvo ne sastoji nužno od herojske borbe ili beskonačnog nadanja, nego i od prihvaćanja sudbine kao dijela ljudskog stanja. Ali to je prihvaćanje podnošljivo samo ako imamo jedni druge, ako je šutnja prekinuta i veza opet uspostavljena, pokazuje nam Almodóvar.

Almodóvarovi su filmovi ispunjeni mnogim referencama. Uz one antičke, poput priče o Odiseju i Kalipso, koju Antija učenicima kazuje u školi (kod Munro se Julietina kći zove Penelopa, što je, dakako, još jedna očita posveta istom mitu) do likovnih (slika Luciana Freuda), književnih (knjiga Marguerite Duras) i baletno-kazališnih (poster na Julietinu zidu za predstavu Roberta Wilsona s Mihailom Barišnjikovim u glavnoj ulozi). Mnogstvo je tu i autoreferenci, što tematskih (smrt, izgubljena prijateljstva, komatozno stanje likova) što vizualnih (posveta vlastitim redateljskim počecima – npr. kada Julietu prvi puta vidimo u vlaku, netom prije nego što upozna budućeg muža Xoana, način na koji je odjevena ostavlja snažan učinak odabirom boja u kadru, naročito crvene koja uz orkestralnu pratnju glazbe Alberta Iglesiasa stvara posebno dojmljiv ugođaj scene).

Prvotni naziv filma trebao je biti *Šutnja*. No Almodóvar ga je odlučio promijeniti da ne bi dolazilo do zabune i zamjene njegova filma s novim Scorseseovim ostvarenjem. Bilo da je riječ o šutnji Boga kod Scorsesea, ili šutnji voljenih kod Almodóvara, obojica šutnju tematiziraju kao od-

sutnost koja nas uništava. U *Julieti* se Almodóvar još jednom odlučio na prikaz naizgled jednostavnog života koji skriva misterije, ovaj put uspješno u priču uklopivši promišljanja o krhkosti života, izgubljenoj ljubavi, vječnom čekanju i svakodnevicu u kojoj se ogledava mitsko, napravivši tako, po mom mišljenju, svoj najbolji film od *Vraćam se (Volver)* iz 2006.

UDK: 791.633-051STILLMAN, W."2016"(049.3)

Ljubav i prijateljstvo (*Love & Friendship*, Whit Stillman, 2016)

Vladimir Šeput

Duhovitost – krasna vrlina. Kompliment ide redatelju Whitu Stillmanu za filmsku adaptaciju teksta Jane Austen *Lady Susan* (kratka epistolarna pripovijest napisana vjerojatno 1794, ali objavljena tek 1871). Stillman je poznat kao redatelj filmova sa suptilno duhovitim pristupom manirama, brigama i životnim stilovima mladih pripadnika takozvane “urbane buržoazije” (*Metropolitan* /1990/, *Barcelona* /1994/, *Posljednji dani diska* /*The Last Days of Disco*, 1998/, *Djevojke u nevolji* /*Damsels in Distress*, 2011/). Ne čudi stoga previše da je obrada književnog predloška Jane Austen razigrala Stillmanov smisao za humor, što je osobito vidljivo pri izgradnji lika *sir* Jamesa Martina, bogatog neženje u tumačenju britanskog glumca i komičara Toma Bennetta. *Sir* James Martin svojim nespretnim i besmislenim izjavama te komplimentima gnjavi sve likove, a osobito šesnaestogodišnju Fredericu (Morfydd Clark) zapažanjima o njezinu umijeću da “jednako dobro čita stihove kao i poeziju”, što je vrlina koju je zasigurno naslijedila od majke, lijepe i mlade udovice Susan Vernon (Kate Beckinsale).

Gledanje filma *Ljubav i prijateljstvo* blisko je iskustvu čitanja pripovijesti Jane Austen, s uživanjem u napetosti između primjerene i (ne)spretne komunikacije glavnih likova u visokom društvu. U tom krugu spletkari snalažljiva udovica *lady* Susan Vernon koja vodi strategiju oko svoje i kćerine udaje te osiguravanja njihove buduće egzistencije. Neslaganje između kćeri Frederice i *lady* Susan postaje svima očito. Dok “osjećajna” Frederica očajava, jer brak podrazumijeva nešto “vječno”, “razumna” udovica taj ideal ne uzima zdravo za gotovo budući da njezino iskustvo braka nije bilo tako dugotrajno. Gleda-



telji u filmu tako mogu prepoznati humor suptilno utkan u dovitljive rečenice originalnog teksta. Susan se obraća svojoj prisnoj prijateljici: “Draga moja Alice [Chloë Sevigny], što si skrivila u ovom životu da si morala pristati na brak s muškarcem tih godina, suviše starim i formalnim, da bi se mogla s njim dobro slagati, a premladim da napusti ovaj svijet?”

No što je s ostalim vrlinama ove filmske adaptacije? Razumije li Stillman podjednako dobro i književnost i film, ili su razlike između ovih dvaju medija za njega istovjetne razlici između stihova i poezije? Čini se da pretjerano filozofiranje o umijeću filmske adaptacije nije nešto čime će se redatelj njegovih manira previše zanositi. I upravo je to slučaj s ovim filmom kojemu, doduše, ne nedostaje humora i dobre zabave, no unatoč redateljevu pasioniranom iskustvu čitanja Jane Austen – koje mu je i omogućilo da radnju iz epistolarne forme uspješno prebaci u filmske dijaloge u vlastitom stilu – naposljetku mu se ipak može zamjeriti manjak pozornosti za rad u tipično filmskom jeziku.

Ljubav i prijateljstvo između Stillmana i Austen nepobitni su. Sjetimo se samo lika Toma Townsenda (Edward Clements), inače marksista i sljedbenika francuskog socijalističkog utopista Charlesa Fouriera, koji u filmu *Metropolitan* pred romantičnom junakinjom Audrey (Carolyn Farina) izjavljuje da je kontekst svih romana Jane Austen iz današnje perspektive smiješan. Tom, doduše, nije pročitao niti jedan roman Jane Austen, ali zato voli “dobru književnu kritiku”. Audrey mu na to odgovara da bi današnjica iz perspektive Jane Austen izgledala još apsurdnije. Upravo takvi razgovori pripadnika “urbane buržoazije” stalna su točka Stillmanovih filmova. *Metropolitan* se često dovodi u vezu s romanom Jane Austen *Mansfield Park* (1814), a redatelju se mora priznati da ovdje, jednako kao i u drugim svojim filmovima, vješto slijedi spisateljicu u suptilnom komentiranju apsurdnih društvenih obrazaca više klase. Oni, kao i jezik, mogu biti dražesni ili smiješni, sputavajući i oslobađajući poput plesnih pokreta iz filma *Ljubav i prijateljstvo*. A kao što tvrde likovi iz filma *Metropolitan*, komentira-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jući ples *cha-cha-cha*, sam je ples apsurdan baš kao i život.

Stillman se našao pred nimalo laganim zadatkom prilagodbe književnog predloška u filmski scenarij. Izazovi u komunikaciji između književnog teksta, filmskog autora i gledatelja su brojni, ali dva su problema ovdje posebno intrigantna. Hoće li filmska adaptacija imati prepoznatljivu vlastitu vrijednost (komentar, stil...) u odnosu na originalni tekst? Uzmimo, primjerice, samo Kubrickovu ekranizaciju (1975) romana Williama Thackerayja *The Luck of Barry Lyndon* (1844), njezinu vizualnu snagu i dramatičnost, kojoj ne manjka ironije, zahvaljujući čemu ovaj film postaje jednim od najzanimljivijih primjera filmskih adaptacija nekoga književnog djela. Drugi je problem vezan za redateljev pronalazak filmskih izražajnih sredstava kojima će podcrtati posebnosti književnog uzora. Mogućnosti su ovdje zapravo mnogobrojne i ne idu nužno u smjeru kreativnog ograničavanja (malo koga danas zanimaju kriteriji vjernosti ili odstupanja od originalnog teksta); pogledajmo samo nedavni prijenos iz književnog u filmski medij romana Patricije Highsmith *Carol* (1952, poznatog i pod nazivom *The Price of Salt*) u djelu Todda Haynesa (2015). Intenzivan naglasak na vizualnom u filmu postaje dostojna zamjena za klišeizirane rečenice romana te čini ljubav između dviju glavnih junakinja dramatično osjetilnom, vidljivom i čitljivom.

Stillman je sklon jezičnim igrama u stilu Jane Austen, a ta bliskost vidljiva je i u dijalozima njegova novog filma. U pretvorbi epistolarne pripovijesti u filmski scenarij ključnim elementom postaju dijalozi. Uostalom, riječ je o redatelju koji je oduvijek posvećivao puno pažnje dijalozima jer je međusobna komunikacija ono što motivira djelovanje likova u njegovim filmovima. Oni dolaze iz visokih krugova, ali visoka i "primjerena" će komunikacija, kao i kod Austen, dodatno pojačavati njihovu nelagodu i dovesti ih u nevolje. Sjetimo se samo "nezgodne" rečenice kojom je Collins pohvalio Elizabeth u romanu *Ponos i predrasude* (*Pride and Prejudice*, 1813): "Imam najljepše mišljenje o vašem rasuđivanju o

svemu što je u granicama vašeg razumijevanja." Ovakve jezične igre tipične su za Austen, jednako kao i za Stillmana, pa je kritičar Jonathan Romney o filmu *Ljubav i prijateljstvo* napisao da neupućenom gledatelju može ostati nejasno je li riječ o dobrom pastišu ili o filmu snimljenom prema romanu Jane Austen u kojem se likovi izražavaju bizarno slično kao i u Stillmanovim filmovima.

Lady Susan spada u ranije radove Jane Austen – za njim ne posežu ni njezini deklarirani obožavatelji. Međutim, entuzijasti poput Whita Stillmana već i u ovom djelu prepoznaju izniman osjećaj za jezik i suptilnu izgradnju ljubavnih intriga u granicama kulturnih kodova georgijanske Engleske na kraju 18. stoljeća. Osjetno je da se u razvijanju filmskog scenarija Stillman vodio vlastitim osjećajem i razumijevanjem rada Jane Austen iz pozicije pasioniranog obožavatelja.

Paradoksalno je, nažalost, da će Stillmanov odnos s književnim tekstom i rad na scenariju potvrditi manjak ambicije za rad na onom filmskom. Zato u *Ljubavi i prijateljstvu* u uže filmskom smislu nema osobitih pikanterija: ujednačene kompozicije i statični kadrovi, srećom, nadomješteni su dinamičnim tempom kadrova koji održava interes za radnju, razne intrige i peripetije. Sve to samo potvrđuje činjenicu da je ono što zaista volimo kod Stillmana vezano za dovitljivu izgradnju zapleta i bizarnih dijaloga. Eksperimente s filmskim jezikom uzalud je tražiti od redatelja po tome nimalo pretencioznog. S druge strane, brojnim će gledateljima film biti važan kao iskaz povijesne autentičnosti te kao raskošan kostimirani prikaz aristokratskoga engleskoga društva s kraja 18. stoljeća. Takve je gledatelje Stillman počastio malenim detaljem – navodno savršeno autentično dizajniranom tortom kakva se mogla naći na stolu u visokim krugovima toga doba.

Na koncu, zanimljivo je primijetiti da se u brojnim adaptacijama raznih djela Jane Austen redatelji vjerno drže originala i kulturnog koda s kraja 18. stoljeća, dok su eksperimenti i odmaci puno učestaliji kod adaptacija, primjerice, Shakespeareovih djela. No zato treba istaknuti velik utjecaj romana Jane Austen na žanr melodrame

(primjerice, od recentnijih primjera serijal filmova o Bridget Jones korespondira s romanom *Ponos i predrasude*) čiji se protagonisti i protagonistice bore sa sentimentalnom zabrinutošću oko toga hoće li život ispuniti njihova očekivanja, dok je sama priča izložena s određenom dozom ironije prema ishodu koji vodi prema samospoznaji ili udaji.

Ljubav i prijateljstvo film je koji će, vjerujem, ostati zapamćen kao zabavan susret redatelja i književnice sa sličnim afinitetom za društveni komentar. Većini Stillmanovih obožavatelja vjerojatno će draži biti njegovi raniji filmovi čija je radnja smještena u bliži i prohodniji, suvremeni kontekst. S druge strane, pravi ljubitelji Jane Austen i kostimiranih drama upoznat će šarm ovog filmskog redatelja koji sa simpatijom i predrasudama prikazuje manire visokog društva na zabavan, ali "primjeren" način.

Ana Abramović

UDK: 791.633-051"2015"(049.3)

Ma ma (Julio Medem, 2015)

Julio Medem (1958) jedan je od najznačajnijih španjolskih autora koji su se pojavili nakon Pedra Almodóvara. Visoki je renome stekao filmovima nastalim u desetak godina na mijeni tisućljeća – *Krave* (*Vacas*, 1992), *Crvena vjeverica* (*La ardilla roja*, 1993), *Zemlja* (*Tierra*, 1996), *Ljubavnici polarnog kruga* (*Amantes del círculo polar*, 1998) i *Seks i Lucija* (*Lucía y el sexo*, 2001). Kao i ostali istaknuti suvremeni španjolski autori, Medem snagu svojih filmova gradi na snažnom doživljaju ljubavi, erotike i smrti, gradeći njihovu samosvojnost na poigravanju između stvarnosti i mašte koje rezultira originalnim prosedeom iznimno atraktivne vizualnosti, te na posebnoj pozornosti koju pridaje radu s glumcima koje navodi da u dubinama svojih osjećaja i doživljaja nađu posebne, izrazito osobne interpretacijske postupke. Ta specifična vrsta art filma u početku nije privlačila širu publiku, ali Medem nije odustavljao od svoje vizije filmskog stvaralaštva, pa je svojedobno odbio i ponudu Stevena Spielberga (kojemu ga je preporučio Stanley Kubrick nakon što je vidio *Crvenu vjevericu*) da režira spektakl *Zorro: Maskirani osvjetnik* (*The Mask of Zorro*, Martin Campbell, 1998), ne želeći se upuštati u komercijalnu hollywoodsku produkciju. Međutim, ubrzo njegov vjerojatno najvrjedniji film, *Ljubavnici polarnog kruga*, stječe brojna međunarodna priznanja, a privlači i znatno širi krug gledatelja, u čemu ga potom nadmašuje Medemov najveći komercijalni uspjeh *Seks i Lucija*.

No posljednjih petnaestak godina snima znatno manje, i ponovo kao na početku karijere, ima problem s pronalaženjem sredstava. Ne želeći ići utabanim stazama, snima kontroverzni dugometražni dokumentarac *Baskijska lopta: koža protiv kamena* (*La pelota vasca: La piel contra la piedra*, 2003) o oružanoj borbi ETA-e

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



za baskijsku nezavisnost. Film su napadale i španjolske vlasti i simpatizeri ETA-e, kao i njezine žrtve, ali je, možda baš zbog toga, s 345 000 prodanih ulaznica postao jedan od najgledanijih dokumentarnih filmova u Španjolskoj ikada prikazanih. Nakon što se tako našao u žarištu društvenih i političkih rasprava, Medem je napravio jedan od najosobnijih filmova, *Kaotičnu Anu* (*Caótica Ana*, 2007), koja je inspirirana sudbinom njegove, rano preminule sestre. No ta izrazito intimistička drama nije naišla na veće zanimanje gledatelja, a niti na oduševljenje kritike. *Soba u Rimu* (*Habitación en Roma*, 2010) vraća ga na staze uspjeha, što su neki objašnjavali i time što je to njegov prvi film na engleskom jeziku. No u filmu se govori i španjolski, talijanski, ruski, baskijski i arapski, a po svojim glavnim svojstvima, to je tipično Medemovo djelo koje se pomoću filmskih slika velike vizualne atraktivnosti bavi istraživanjem složenosti snažnih ženskih likova, koje tumače razne glumice, ostvarujući u suradnji s redateljevima vrlo osobnim poimanjem filmske glume vrlo dojmljive i često nagrađivane uloge. Tek pet godina kasnije realizira svoj sljedeći dugometražni film *Ma ma*, koji se ponajviše od svih njegovih ostvarenja približava *mainstreamu*, ali i u tom

ponešto promijenjenom okviru zadržava većinu svojih posebnih stilskih odlika.

Ipak, film je dobio znatan broj negativnih ocjena, ponajviše od američkih kritičara koji su skloni visoko ocjenjivati hollywoodsku žanrovsku produkciju pronalazeći i u fabularno pojednostavljenim djelima vrijednosti utemeljene na redateljskom umijeću. Međutim, za redatelja koji je odbio raditi u Hollywoodu, niti ne pokušavaju naći stilske posebnosti, pa i njegov zadnji film, samo na temelju priče, proglašavaju "srcedrapateljnom" melodramom koju je *art-filmaš* napravio "samo" zbog glavne glumice i producentice Penélope Cruz, koja se nakon hollywoodskih uspjeha poželjela vratiti u španjolsku kinematografiju ulogom kojom će pokazati svu raskoš svojeg glumačkog talenta.

Na prvi pogled ima argumenata za takav stav. Čitav film se zapravo vrti oko danas najveće španjolske glumačke zvijezde ili, točnije, oko lika koji interpretira – dakle, oko Magde, lijepe nezaposlene učiteljice u tridesetima koja gotovo istodobno saznaje da ima rak dojke, zbog čega će morati na kemoterapiju, a potom i na amputaciju dojke, ali i da joj je suprug Raúl (Álex Brendemühl), sveučilišni profesor, otišao na ljetovanje sa svojom studenticom. Iz ordinacije Magda

odlazi na nogometnu utakmicu po svog izrazito nadarenog sina Danija (Teo Planell), gdje je Arturo (Luis Tosar), skaut madridskog Reala, obavještava da će joj sina predložiti za prijelaz u slavnu momčad. No, nakon nekoliko trenutaka, Arturo dobiva vijest da mu je u prometnoj nesreći poginula kći, a supruga je u komi. Magda mu pomaže da stigne do bolnice.

Postupno se to dvoje nesretnih ljudi međusobno približavaju uzajamnim tješanjem, koje nakon smrti Arturove žene prelazi u ljubav. Magda je, čini se, izliječena, Arturo prema Daniju pokazuje veliku ljubav i razumijevanje, a i Dani ga prihvaća s radošću, pogotovo zato što je čvrsto povezan s nogometom. Idilu okrunjenu zajedničkim odlaskom na more u Magdinim očima kvari tek činjenica da Arturo ne vodi ljubav s njom. Kada se i taj problem riješi, otkriva se da je Magda predugo čekala na kontrolu i da rak ne samo da se vratio, nego da se toliko proširio da je postao neoperabilan. Takvih obrata, kojih do kraja filma ima još nekoliko, od kojih je svaki usmjeren na poticanje snažnih osjećaja, možda je ipak previše da bi djelovali posve uvjerljivo, posebice ako se publika prvenstveno koncentrira na priču.

Kritičari kojima se film ne sviđa najčešće prigovaraju načinu na koji je prikazano protagonističino saznanje da boluje od raka. Međutim, za analizu redateljskih postupaka izgleda mi bitno sagledavanje prvih kadrova u kojima se to saznanje događa, koji prikazuju djevojčicu koja se jedva nazire u dubini potpuno bijelog kadra i polako prilazi bliže. U sljedećem kadru (detalju muške ruke koja opipava polupokrivenu žensku dojku), koji traje toliko dugo da se gledatelj stigne zapitati o čemu se tu zapravo radi, otkriva se da je to pregled u kojem ginekolog Julian (Asier Etxeandia) otkriva sumnjivu kvržicu za koju se kasnijim pretragama potvrđuje da je rak. Magda fotografiju djevojčice iz uvodnog kadra vidi na liječnikovu stolu te saznaje da su se on i njegova žena, nakon bezuspješnih pokušaja da dobiju vlastito dijete, odlučili posvojiti djevojčicu Natašu iz Sibira, koja je na fotografiji. Već sam taj početak uvodne sekvence ukazuje da Medema ne

zanimaju kreiranje melodrame koja će maksimalno sličiti realnosti, nego da će njegova filmska slika na isti način tretirati stvarne događaje i maštu, gdje Magdine fantazije imaju jednak tretman kao i svijet koji je doista okružuje.

Likovi, pak, nisu građeni na principu psihološke uvjerljivosti, nego zapravo predstavljaju neobično uvrnute nositelje ideja koji nerijetko stvaraju trenutne, neobične kontraste promjenama, ne samo svog odnosa prema određenoj situaciji u filmu, nego i prema životu u cjelini. Posebno začudno djeluje Asier Etxeandia kao Julian, ginekolog koji za Magdu pokazuje toliko simpatija i razumijevanja da bi se moglo pomisliti kako se zaljubio u nju, posebice kada (nakon što ona od sestre u bolnici sazna da izvrsno pjeva) pristaje Magdi pjevati, držeći je za ruku prije anestezije. Međutim, on s razumijevanjem sluša o njezinim odnosima prema suprugu i Arturo pružajući joj podršku. Iako je na tom planu gotovo idealan liječnik i čovjek, njegovi sukobi s vlastitom suprugom, koji vode prema raskidu, ponajviše zbog njegove nesigurnosti oko usvajanja Nataše, stvaraju kod Magde (a i publike) rezerve prema njemu, jer za Magdu – uz ljubav prema sinu – briga o tome da Nataša ne ostane u Sibiru postaje toliko važna da ona Natašu viđa i u nekim "stvarnim" situacijama kao pravo, živo biće. I ovdje Medem pravi kontrast spram prvih kadrova, u kojima djevojčica predstavlja tek fantaziju koja je prikazana i na vizualno stiliziran način, do druge polovice filma gdje, barem u očima Magde, koja je jedina vidi, postaje potpuno ljudsko biće. Toj transformaciji (uz redateljevu pomoć) doprinosi i vrlo mlada Anna Jiménez. A da specifičnost Medemova rada s glumcima može i djecu dovesti do zapaženih glumačkih dometa, pokazao je Teo Planell kao Magdin sin, kojeg u početku ne zanima ništa osim nogometa, pa prema tome procjenjuje i ljude, a djelomice čak i majku, koju jako voli, ali joj spočitava nerazumijevanje obožavanog sporta, da bi u trenutku kada shvati težinu njezine bolesti gotovo zaboravio nogomet i počeo glumiti mnogo ozbiljnijeg i zrelijeg dječaka. Kontrasti na kojima Medem dobrim dijelom gradi

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

film možda su najmanje vidljivi kod Artura, koji je potpuno idealiziran kao zreo muškarac prepun dobrote, ljubavi i razumijevanja, no barem u Španjolskoj njegov je interpret Luis Tosar postigao zavidan renome ponajviše ulogama zastrašujućih i agresivnih negativaca. Nasuprot tome, u maloju uložni nevjernog Magdina supruga, Alex Brendemühl je mogao pokazati sposobnost transformacije od neosjetljivog muža i oca do čovjeka koji iskreno želi pomoći supruzi, da bi na kraju sam sebe sagledao na način kako ga drugi vide.

Zamišljenom kao nadilaženje okvira melodrame pomoću nesigurne granice između stvarnosti i mašte, te razbijanjem konvencija kontrastima u igri glumaca, ali i u idejama koje oni zastupaju, filmu *Ma ma* je za potpuno ostvarenje tih ciljeva bilo neophodno da Penélope Cruz bude sugestivna i uvjerljiva na način koji će predstavljati odmak od psihološki uvjerljive interpretacije. Uostalom, Cruz je već mnogo puta pokazala da može oduševiti takvim načinom glume, te je očito s Medemom pokušala naći neka nova glumačka rješenja. To je vjerojatno bio pravi razlog zbog kojeg se toliko – i kao glumica i kao producentica – angažirala oko *Ma me*, a ne kao što se često pisalo, da bi se nakon američkih spektakala kod kuće potvrdila kao prava glumica. Ona se takvom u Španjolskoj pokazala već na početku karijere u filmovima dvaju vrlo zanimljivih autora: u *Šunka, šunka (Jamón Jamón, 1992)* Bigasa Lune te *Zlatnim vremenima (Belle Époque, 1992)* Fernanda Truebe, da bi tek kao već priznata glumica počela nastupati u filmovima Pedra Almodóvara. Zato su je tek površni poznavatelji španjolskog filma nazivali Almodóvarovom glumicom, možda i zato što je u toj suradnji najuspjelije uloge ostvarila (kada je već bila hollywoodska zvijezda) u *Vraćam se (Volver, 2006)* i *Slomljenim zagrljajima (Los abrazos rotos, 2009)*. No, ma koliko su i ranije njezine suradnje s Almodóvarom doprinjele njezinoj reputaciji, ona je do Hollywooda stigla prvenstveno zahvaljujući sjajnom filmu *Otvori oči (Abre los ojos, 1997)* Alejandra Amenábara i ne toliko uspješnom *remakeu* toga filma, *Nebo boje vanilije (Vanilla Sky, 2001)*, Ca-

merona Crowea, u kojem je nastupila sa zvijezdama Tomom Cruiseom i Cameron Diaz.

Uz sve to veliko iskustvo u vrlo različitim filmovima, *Ma ma* je pružila Penélope Cruz mogućnost za još jedan novi glumački pristup koji briše granice između realističnog prikaza svijeta, koji doista okružuje junakinju, i fantastike njezinih zamišljaja. Medem uz to kombinira realistične detalje i stilizacije, pa čak i nekoliko neočekivanih kadrova Magdina srca, u trenucima njezinih emocionalno najintenzivnijih doživljaja, da bi svojim osobnim, vizualno atraktivnim redateljskim stilom analizirao neobičnu, iznimno snažnu i hrabru ženu koja potpuno zaokuplja gledateljevu pozornost, zahvaljujući i sjajnoj interpretaciji protagonistice, utemeljenoj, poput cijelog film, na dojmivim kontrastima. Penélope Cruz u pojedinim prizorima vrhunski iskazuje bijes i očaj žene koja se buni zbog toga što je baš nju zadesila smrtonosna bolest, no u skladu s Medemovim nastojanjima da glumci duboko u sebi pronađu elemente koji će lik koji tumače učiniti posebnim i neponovljivim, Cruz u sebi nalazi hrabrost za borbu protiv bolesti, ali još i više ljubav prema svojoj najbližoj okolini koja daje puni smisao životu bez obzira na to koliko on trajao. Taj kontrast između tragične bolesti i životnog optimizma teško je iskazati isključivim oslanjanjem na psihološke motivacije. No, ni one, a niti konvencionalna melodrama, nisu u prvom planu u *Ma mi*, iznimnom ostvarenju koje kroz simbole i strukturu blisku bajci efektno uobličuje teme ljudske upornosti i hrabrosti.

Tomislav Kurelec

UDK: 791.633-051JUŠIĆ, H."2016"(049.3)

Ne gledaj mi u pijat

(Hana Jušić, 2016)

Autorski prosede Hane Jušić prožet je mizantropijom i brutalnošću pomoću kojih redateljica istražuje međuljudske odnose unutar obitelji. Ljudi koje volimo i kojih se gnušamo, kao i intimni prostor koji s njima dijelimo, tematske su poveznice Jušićkinih kratkometražnih ostvarenja koje su kulminirale u njezin debitantski dugometražni igrani film. Na crveni tepih svoje hrvatske premijere film je došao na krilima zamjetnih postignuća s festivala diljem svijeta (nagrada FEDEORA-e za najbolji europski film u programu Dani autora na Međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji, nagrada za najbolju redateljicu na Međunarodnom filmskom festivalu u Tokiju, nagrada za najbolji film u programu "Meeting point" na Filmskom festivalu u Valladolidu, posebno priznanje s Međunarodnog filmskog festivala u Varšavi, nagrada za najbolju glumicu na Međunarodnom filmskom festivalu u Bratislavi), ali i na domaćem terenu budući da je na Zagreb Film Festivalu osvojio Posebno priznanje.

Radnju filma Jušić je smjestila u grad Šibenik iz kojeg vuče korijene. Drugačija je to vizura "Krešimirova grada" od one koja je uobičajeno uhvaćena okvirom filmskog, a pogotovo reklamnog kadra. Ovdje je grad lišen svoje turističke *persone* i mramorne baštine, te je umjesto kulturnih i prirodnih ljepota Mediterana naglasak stavljen na derutne građevine, socijalističke dalmatinske kvartove i pohabane kamene uličice centra grada. Šibenik iz ovog filma nije prikazan poput reklamnoga turističkoga raja, nego kao mjesto sa stvarnim slojem prljavštine koji se nalazi ispod svake idealizirane površine. Metaforički gledano – grad, to smo mi, lijepi i uređeni izvana, mračni i kaotični iznutra. Jer osim oslikavanja grada, redateljica ocrta i malograđanski mentalitet toga kraja te u stan uklesan u

betonski prorez šibenskog geta smješta obitelj Petković.

U središtu je zapleta introvertirana dvadesetčetverogodišnja laboratorijska tehničarka Marijana (Mia Petričević), o čijoj je privatnosti i tretmanu u obiteljskom mikrokozmosu sve jasno iz jedne od prvih scena kada njezino mijenjanje krvavih uložaka u skućenom zahodu prekida grubo lupanje na vrata osobe koja bi trebala imati najviše razumijevanja – majke Vere (Arijana Čulina). Igranofilmska debitantica Čulina dalmatinska je mati iz koje sikću otrovne riječi, koje nam otkrivaju tek ispraznu ljušturu poražene supruge prije negoli nam išta govore o svijetu i ljudima koje toliko prezire. Taj zajedljiv i bezizgledan lik, za gledatelje je obavijen humorom što cijelu situaciju čini još dubljom i mračnijom, jer smijeh potaknut nečim tako poraznim stvara gorak okus u ustima.

Nedostatak osobnog prostora dodatno je naglašen i u scenama u kojima Marijana odlazi na spavanje u krevet koji gotovo da dijeli s usporenim bratom Zoranom (Nikša Butijer), dok je obiteljska surovost – nad osobom koja im donosi najviše novaca za stol – najizraženija u sceni obiteljskog ručka tijekom koje ju autoritativni otac Lazo (Zlatko Burić) demonstrativno tri puta kuhinjskom krpom udari po tjemenu. Članovi obitelji Petković (majka, otac i priglupi sin) odreda su pakosni ljudi, i u tom se okruženju glavna junakinja doima kao zatočenica sustava koji bez nje nikada ne bi funkcionirao. Zaokružujući istinsku životnu simbiozu obiteljskih odnosa, redateljica nam u par scena pokazuje da je Marijani ipak stalo do onih koji je sputavaju – recimo u sceni u kojoj ne dopušta bratu da sjedne na motor.

Po Marijanu situacija krene još trnovitijim putem nakon što *pater familias* doživi moždani udar, pa je prisiljena naći dodatni posao. Ovaj incident ne samo da pokreće radnju, već ulazi dublje u prikaz kolektivnoga identiteta suvremenog društva po kojem ono stoji na plećima žena. U njemu tradicionalni patrijarh, baš poput oca Laze, vegetira prazna pogleda u mraku svoje bračne postelje, dok nove generacije muškaraca,

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



baš poput brata Zorana, iako imaju mogućnosti boriti se za svoju ulogu u društvu, tek tupo sline nad sladoledom i maminim ćuftama. Žene danas vode kolo, pa tako Marijana svoje radno mjesto dijeli s kolegicama, doduše brbljavim i neodgovornim, no nadređena joj je osoba također žena koja kroz film pokazuje distancirani oblik obzira spram glavne junakinje.

Kako bi se oslobodila okova svakodnevice i rutine stan-stanica-posao, Marijana odluči preuzeti kontrolu nad vlastitim životom te se prepusti kaotičnoj simboličkoj kastraciji u potrazi za svojim falusom. S namjerom da što autentičnije prikaže ravnodušnu degradaciju protagonistične specifične osobnosti, redateljica je za ulogu Marijane odabrala naturščika Miju Petričević. Njezin amaterizam i androgin, ali nježan izgled, uspješno predočuju lišenost efekata u ženskom subjektu, koji ispipava vlastitu slobodu, prvo kupnjom sendviča sa svim prilozima koji besplatno dolaze uz njega, a zatim i ulaskom u automobil nepoznatih muškaraca sa svim posljedičnim opasnostima koje mogu doći. U redateljskoj namjeri da bude što ispraznija, scena usputnoga seksa sa strancima lišena je svog emotivno-naturalističkog potencijala, jer u mraku ne razaznajemo nikakve osjete, a kamoli osjećaje. Sve dok na red ne dođe treći, obzirni mladić i s djevojkom vodi

ljubav na grubom šibenskom kamenju. Jušić u sljedećoj sceni Marijanu posjeda na rub postelje svog posrnulog oca, čime se dodatno naglašuje njezina duševna praznina, koju unatoč erotskoj ekskurziji, nijedan muškarac, osim oca, neće moći ispuniti.

Marijanina psihološka nestabilnost, osim narativnih dramaturških označitelja, naglašena je i radom snimateljice Jane Plečaš koja protagonisticu gura prema samim rubovima kadra, kao da ju tjera da više izađe iz okvira koji joj je zadan. Tek pred sam kraj filma vidimo Marijanu da stoji na položaju iznad Šibenika, koji treperi u daljini izvan fokusa, što nam insinuira da je napokon spremna osloboditi se svojih okova. Tu Marijana sreće dvojicu mladića svojih godina koji joj, osim primamljivog dima *jointa*, ponude da se s njima zaputi u Zagreb. Ona nešto kasnije uistinu iskorakne iz grada, uđe u autobus i otisne se u nepoznato, samo da bi naposljetku ipak podlegla nedostatku volje za isplivavanjem iz obiteljske kaljuže te izašla iz autobusa negdje u šibenskom zaleđu. Stoga se vraća tamo gdje joj je i mjesto, pa u završnoj, simboličnoj sceni zapliva u bazenu stisnuta između nogu i gljivica sugrađana i vlastite obitelji.

Ondje joj je mjesto, jer u konačnici nije ništa drugačija od njih, jednako je inertna, pa

i pakosna, što se vidi u njezinu odnosu prema kolegicama s posla. Prvo u zajedljivom odbijanju, istinabog *pro forma*, ruke pomoći, zatim i podmetanju laboratorijskih uzoraka. Umjesto da krene k oslobođenju i izbori se za neki bolji put, Marijanini su degradirajući postupci zabili čavle na zajednički obiteljski grob. Njezino se ponašanje može objasniti kao posljedicu obiteljskog terora, no to isto ga ne može i opravdati, jer dok obitelj ne možemo birati, vlastiti život i odluke kojima ga usmjeravamo, donosimo sami.

Marijana je izuzetno introvertirana osoba, i ta kompleksnost u spoju s nedostatkom emocionalnih ekspresija, neće kod svih gledatelja rezultirati empatijom, pogotovo ne kod onih koji se ne mogu poistovjetiti s njezinom sudbinom. Samim time film je lišen istinske karakterne dubine nositeljice radnje i emotivne rezonance priče koja bi gledatelje trebala uznemiriti do samih kostiju.

Ne gledaj mi u pijat suvremena je drama o mračnoj sudbini mlade žene koja ne može pronaći snagu da se izbori za vlastiti život izvan terorizirajućeg obiteljskog kalupa. Film je to aktualne tematike, zrelog autorskog pristupa, odličnih glumačkih izvedbi i, svakako, jedan od najsvjetlijih primjera novije hrvatske kinematografije. Hana Jušić još je jednom pokazala umijeće orkestriranja jednom fikcionalnom obitelji unutar disfunkcionalnog socioekonomskog konteksta. Međutim, analizirajući film ne bi trebali biti zaneseni festivalskim priznanjima i nagradama koje je ovo djelo dobilo i olako ga postaviti na imaginarno prijestolje domaće kinematografije. Njemu treba pristupiti skromno i sveobuhvatno, na isti način na koji je Jušić pristupila svom stvaralaštvu, što je i rezultiralo ovako uspješnim ostvarenjem i zaokruživanjem obiteljske tematike kojom se autorica dugo bavi. Stvari valja nazivati pravim imenom i reći da si je – istražujući jedan zatvoren mentalitet i predajući narativnu štafetu nerazlučivoj psihi mlade žene, koja daje svoje tijelo, a (navodnu) dušu ne – Jušić zadala jako težak zadatak. *Ne gledaj mi u pijat* je, slično svojoj glavnoj junakinji, zapeo negdje u kolotečini original-

ne estetike ružnoga i antropološkog proučavanja ženske emancipacije, što ga je koštalo izvedbe kakvu zaslužuje. Bilo bi pogrešno konstatirati da nam film duguje neki oblik raspetljavanja gordijskoga čvora, ali isto tako filmu nitko ne duguje niti jednu emociju ispuštenu tijekom gledanja.

Jasniju viziju i uspostavu veze s Marijanom možda bi se postiglo kroz onih dodatnih pola sata filma. Naime, prva verzija trajala je dva sata i dvadeset minuta, ali, vjerojatno da bi priča bila probavljiv(ij)a svakodnevnom gledatelju, redateljica je montažeru Janu Klemscheu dopustila da ga skрати na sat i četrdeset minuta. No, to je i suština filmske umjetnosti, pronaći ravnotežu između onoga što u priči treba biti prikazano, a što ne, procijeniti utisak koji se želi ostaviti i izbrusiti ga do savršenstva. Upravo ovdje se otkriva da je Jušić napravila hvale vrijedan, ali ne do kraja izbrušeni film. Njezin mozaik stiliziranih redateljskih postupaka, narativnog pristupa i autentičnih likova rezultirao je jedinstvenim ostvarenjem čija sinergija u konačnici ostavlja dojam nesenzibilnog hiperrealizma lišenog filmske čarolije.

Matej Beluhan

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051FANTAINÉ, A."2016"(049.3)

Nevine

(*Les innocentes*, Anne Fontaine, 2016)

Novo djelo produktivne francusko-luksemburške redateljice Anne Fontaine potresna je ekranizacija tek jednog u nizu svjedočanstava o masovnim ratnim silovanjima žena, koja su počinili sovjetski vojnici tijekom i neposredno nakon Drugog svjetskog rata. Film nam donosi priču silovanih pripadnica poljskog benediktinskog samostana koje su – i poput ostalih svojih sugrađanki – postale žrtve zločina za koji do danas ni jedan sovjetski vojnik nije odgovarao. Scenarij filma se uvelike temelji na dnevnicima francuske liječnice Madeleine Pauliac, sudionice Pokreta otpora i volonterke Crvenog križa koja je neposredno nakon kraja rata pružala pomoć francuskim ranjenicima u Poljskoj.

Film počinje meditativnom sekvencom: unutar hladnih samostanskih zidova ritualnu jutarnju molitvu časnih sestara nenadano prekida ženski krik. Ubrzo saznajemo da se u samostanu nalazi žena u visokom stupnju trudnoće, čiji bolni trudovi nagovještavaju skori porod. U šoku, jedna od sestara odlučuje potražiti pomoć. Nakon dugog probijanja kroz snijegom zatrpani šumski put, dolazi pred bolnicu gdje panično traži pomoć, usput naglašavajući da ne želi ruskog ili poljskog liječnika. Sasvim slučajno, nailazi na mladu francusku liječnicu Mathilde (Lou de Laâge), koju preklinje da pođe s njom u samostan. Ova ju isprva ignorira, znajući da je briga za poljske civile izvan njezine ingerencije, ali vidjevši da časna sestra ne odustaje, uporno klečeći pod njezinim prozorom, pristane poći s njom.

U samostanu nalazi trudnu djevojku, uz koju bdiju nadstojnica samostana, majka Abesse (Agata Kulesza) i njezina zamjenica Maria (Agata Buzek), koja je Mathilde i tražila pomoć. Vidjevši da je riječ o problematičnoj trudnoći, Mathilde

dijete porađa carskim rezom, te traži da ponovo dođe zbog kontrole stanja roditelje. Prilikom tog ponovnog posjeta doznaje da je još jedna časna sestra trudna, nakon čega će joj Maria razotkriti istinu – nekoliko je časnih sestara ostalo u drugom stanju nakon što su sovjetski vojnici višestruko silovali praktički sve pripadnice samostana.

Mathilde zahtijeva da o tome obavijesti svoje nadređene, međutim, u strahu od društvene stigme pripadnice samostana traže od nje da sačuva tu mračnu tajnu.

Mathilde će se pritom suočiti s vrlo teškim situacijama svjedočeći traumama mladih sestara, čije se narušeno psihičko stanje reflektira u nizu paničnih napadaja i patološkom osjećaju krivnje i srama. Bazični ginekološki pregledi postaju nemogući zbog opiranja sestara koje bilo kakav tjelesni dodir smatraju grešnim činom. Mathilde, kao ideal-tip emancipirane Francuskinje, koja se deklarira kao ateistica i komunistica, bit će uznemirena ponašanjem sestara koje konstantno strahuju od Božje kazne, pa će u jednom trenutku iznervirano zatražiti Mariju da umiri sestre upućujući joj retoričko pitanje: "Možemo li Boga privremeno sa strane?"

Premda svjetonazorski sukob između vjere i razuma perzistira tijekom cijelog filma, valja istaknuti da ga redateljica u ovom slučaju koristi isključivo zbog građenje dramaturške napetosti, razrade karakterizacije likova i dinamike njihovih odnosa, a nipošto u službi moraliziranja. Fontaine će tako uspješno izbjeći tendenciju suvremenih redatelja da svjetonazorski sukob poentiraju glorifikacijom modernog racionalnog svijeta te osudom srednjovjekovnog dogmatizma. Na koncu, umjesto sukoba roditelje će se prijateljstvo, dok će ideologiju pobijediti jednostavni, univerzalni humanizam.

Treba istaknuti specifičan ton i atmosferu tijekom čitava filma koji vjerno prenose kontemplativni karakter samostanskog okruženja u kojem se odvija većina radnje. Tomu je vjerojatno pripomoglo i to što je i sama Fontaine za potrebe filma više mjeseci boravila u dotičnom samostanu s časnim sestrama, prateći rituale, kako bi njihov život i atmosferu prenijela što autentičnije.

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kamera je stoga većinu vremena statična, gotovo uvijek na suptilnom odstojanju, dok se sugestivni, bliži kadrovi koriste uglavnom za naglašavanje ekspresije lica i praćenje reakcija likova. U tom pogledu, film osim odlične snimateljice Caroline Champetier uvelike nosi i izvrsna francusko-poljska glumačka ekipa, ponajprije mlada Lou de Laâge, koja je uvjerljivo ocrkala neustrašivu ženu kao što je bila Madeleine Pauliac, objedinjujući u sebi, s jedne strane, snagu i hrabrost, a s druge, požrtvovnost, krhkost i humanost. Tu je i karizmatična Agata Buzek, svestrana Maria koja igra ulogu svojevrsnog posrednika između Mathilde i ostalih sestara, nastojeći pomiriti dva suprotstavljena svijeta, dok je Agata Kulesza vjerojatno imala najtežu ulogu – ubrizgati humanost tvrdokornoj i autoritativnoj majci Abesse. Potonja je ujedno i jedini tragični lik, arhetip prekaljenog dogmatika, kojoj je obrana časti i ugleda samostana važnija od dobrobiti sestara. Koliko

god isprva njezin lik i djela bili degutantni, u njoj se ponajviše prelama konflikt između istinskog življenja vjere i normi ponašanja koje ženama do dan danas nalaže patrijarhalno društvo i Katolička Crkva.

Poljska je tradicionalna utvrda tvrdog tradicionalizma i katoličanstva. Predbračna "čistoća", čestitost i poniznost, vrijednosti su časte žene, koje bi u slučaju nepoštivanja normi bile stigmatizirane i odbačene od društva. Stoga većina žena nije gledala na silovanje kao na zločin, već kao na sraman čin kojim se ne narušava samo njezin, nego i dignitet cijele obitelji. Žene su bile dodatno nezaštićene zbog uvriježenosti da je silovanje tek legitimno iskazivanje moći muškarca i da je žena dužna podrediti mu se. U tom smislu ni ratna silovanja nisu izuzetak, pa se često može naići na Staljinovu reakciju na upozorenje o "neetičnom" vladanju njegovih trupa prilikom oslobođenja Beograda i Srbije 1944.¹

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Staljin je izjavio: "Zar ne možete razumjeti kada se vojnik koji je prošao tisuće kilometara kroz krv, vatru i smrt malo zabavi sa ženom ili ode u pljačku?"

O tome svjedoči Milovan Đilas u knjizi *Razgovori sa Staljinom* (Beograd, 1962).

Uzimajući u obzir dani historijski kontekst, Fontaine je imala itekako težak zadatak, jer se kod časnih sestara ne isprepleću samo specifični problemi ženskog identiteta, već i onog Božje službenice. Izbjegavajući dramatičnost i senzacionalnost, kojoj nerijetko pribjegavaju filmovi koji se bave problematikom ratnih, kao i silovanja uopće, Fontaine s rijetko viđenom odmjerenošću i suosjećajnošću prenosi na platno kompleksnu psihološku agoniju kroz koju prolaze sestre. Sva-ka se pritom bori s njom na svoj način, pri čemu će jedna od njih samu sebe čak uvjeravati da je silovatelj njezin ljubavnik s kojim će se vjenčati pošto izađe iz samostana. Rasprnuća vjere, izgubljenost, bespomoćnost te suočavanje s majčinstvom, koje se kosi s njihovim Božjim pozivom, sve su to teme koje Fontaine uspijeva provući kroz film, s efektom suptilnošću i nenametljivošću.

Valja se također osvrnuti i na simpatičan ljubavni odnos Mathilde i njezina kolege liječnika Samuela (Vincent Macaigne), čiji se šarmanтни sarkastični humor doima kao jedini mogući način nošenja s poratnim kaosom i bijedom koja ih okružuje. Odnos je to pun prijateljstva i zai-granog zadirkivanja, koji oboma zapravo služi kao razonoda za bijeg od stvarnosti, uz svijest da će trajati sve dok ih misija ne otpravi na drugo mjesto. Samuelov humor tako ima funkciju prijeko potrebnog omekšavanja i rasterećenja dramaturški nabijene radnje, posebno pri kraju filma kada će priskočiti u pomoć pri porođaju sestara.

Premda se može prigovoriti ponešto pre-optimističnom i trivijalnom kraju filma, u kojem Mathilde sugerira sestrama da prime siročice iz obližnjeg sela kako sugrađani ne bi zapitkivali o porijeklu brojne novorođenčadi, snažna humanistička poruka koju nosi ipak traži i opravdava takav završetak, stoga je malo vjerojatno da će se bilo koji gledatelj pobuniti. To je poruka o ženskoj solidarnosti i sestrinstvu, snažnim ženama, koje su usprkos ignoranciji društva, uspjele vratiti dignitet i izvojevati psihološku pobjedu.

Ejla Kovačević

UDK: 791.633-051VERHOVEN, P."2016"(049.3)

Ona

(*Elle*, Paul Verhoeven, 2016)

Radnja drame *Ona* – prvog ostvarenja na francuskom jeziku Paula Verhoevena – počinje još za najavne špice, i to isprva tek uznemirujućim zvukovima. Čuje se razbijanje porculana, zatim udarci, ženska vriska i teško muško disanje, no iza zacrnjenog ekrana u tom inicijalnom trenutku još nije moguće sasvim razabrati uzrok ove uskomešanosti. Upravo uslijed prikraćenosti za vizualni dio filmskog zbivanja gledatelja već u uvodnim minutama obuzima nelagoda.

Prvi kadar filma, a riječ je ovdje o adaptaciji kontroverznog romana *Oh...* (Gallimard, 2012) Philippea Djiana, francuskog autora armenskog porijekla, krupni je plan antracit sivog mačka i njegov ravnodušan zelenooki pogled fiksiran na poprište borbe koju gledatelj još uvijek samo čuje. Kad životinja izgubi interes za prizor, s njezinim fokusom mijenja se i kadar, pa napokon uz ton imamo i sliku: usred razbijenog servisa za čaj leži elegantno odjevena žena, a o pod je pritišće maskirani muškarac. Dramatično događanje situirano je u prostran građanski salon s dvokrilnim vratima koja vode u raskošan vrt. Ove činjenice – rasna mačka, skupa odjeća i iznadprosječan životni prostor – film društveno kontekstualiziraju u više sfere francuske buržoazije.

Michèle Leblanc (Isabelle Huppert), junakinja filma (*Ona* iz naslova), ostaje nepomično ležati, dok napadač bježi kroz vrt uz umirujuć cvrkut ptica i prigušenu klasičnu glazbu. Zvučna kulisa, posve u opreci s upravo viđenim, sugerira nepomutljivu idilu ugodnog popodneva, mir i harmoniju "u najboljem od svih svjetova". Nesklad zvuka i slike u scenu unosi apsurdni, groteskni humor, čime se intonira ozračje čitava filma koje će do samog kraja oscilirati, i to vrlo zavodljivo, između potmule trilerske napetosti i provokativnosti crne komedije. Film će poprimiti



još začudniji ton kad počnemo naslućivati, a bit će to relativno rano, tko bi maskirani silovatelj mogao biti. Događaji koji će uslijediti sugerirat će nam naime da je počinitelj Patrick (Laurent Lafitte), pristojan bankar mlađe dobi iz vile preko puta, oženjen lijepom, ali izrazito konzervativnom ženom. Od tog ćemo trenutka maločas opisanu scenu čitati i kao hiperironičan prikaz dobrosusjedskih odnosa među uljuđenim stanovništvom fine pariške četvrti.

Nakon napada Michèle će s parketa uz krhotine pomesti i svoje gaćice, u kupaonici potom u smeće baca inkriminiranu odjeću i liježe u pjenušavu kupku. Čini sve ovo s pribranošću neočekivanom za osobu koja je upravo doživjela silovanje. To, doduše, isprva toliko i ne začuđuje – gledatelj takvo ponašanje može prihvatiti i kao manifestaciju šoka – no njezina će se mirnoća (pokazat će se, ipak hinjena), s tek ponekim iskliznućem u (pomno prikrivanu) uznemirenost, zadržati sve do kraja filma.

Vidjet ćemo to i kasnije. Michèle kao po nekom obrascu u nizu situacija čini upravo ono što bismo od nje u datom trenutku najmanje

očekivali. U još jednoj od scena koje će uslijediti, ona telefonira, ali ne kako bi se očekivalo, policiji ili bliskoj osobi, već sjedeći na krevetu mirno naručuje dostavu. Uz tragove nasilja u stanu i na svome tijelu ta žena, dakle, odstranjuje i vlastite osjećaje, blokira razmišljanja o događaju onemogućivši si emocionalnu reakciju na proživljeno. Sinu Vincentu (Jonas Bloquet), zabrinutom zbog masnice na njezinu licu, laže da je pala s bicikla.

Sljedećeg jutra dotjerana, i s kavom u ruci, dolazi na posao, kao da se prethodnog dana ništa neuobičajeno nije dogodilo. Na sastanku se s pozicije autoritativne šefice snažno konfrontira s jednim od svojih mladih, arogantnih muških zaposlenika, potom se smireno podvrgava testiranju na spolno prenosive bolesti. Liječnik joj nudi postekspozicijsku profilaksu da bi se spriječilo aktiviranje infekcije HIV-a, ukoliko mu je bila izložena, što ona zbog nuspojava odbija, drugim riječima, zbog posla s kojeg ne želi izostajati, rizična zdravlje.

Dok u zalogajnici telefonski razgovara s ljubavnikom, neka žena na nju istresa ostatke svoje hrane i napadne je pogrđnim riječima; u

tom trenutku saznajemo da je Michèlein otac širom zemlje znani masovni ubojica zbog kojeg ona od djetinjstva doživljava neugodnosti. U razgovoru s majkom (Judith Magre), koju potom posjećuje, otesita je, usto i vrlo kritična spram njezina životnoga stila. Istodobno se pred njom grčevito trudi ne narušiti sliku samopouzdanе i nepokolebljive osobe. Dok pije kavu odbija skinuti kaput, izgovarajući se hladnoćom, no zapravo ne želi da majka vidi da joj je košulja umrljana hranom. Osjećamo pritom da joj je utjeha itekako potrebna, ali možemo pretpostaviti kako smatra da je ovdje ionako ne bi mogla dobiti. O tome što je pretrpjela naposljetku se ipak ima potrebu povjeriti najbližim prijateljima – bivšem mužu Richardu (Charles Berling), poslovnoj partnerici Anne (Anne Consigny) i njezinu suprugu Robertu (Christian Berkel), a svom ljubavniku. Učinit će to na večeri u ekskluzivnom restoranu, nesigurno i prividno nehajno: “Mislim da sam silovana”.

Sve obaveze Michèle odrađuje automatizirano i hladne glave, u želji da zadrži privid apsolutne kontrole nad svojim životom. Njezino suvereno držanje, sposobnost opuštenog konverziranja i koreografirano kretanje prostranim stanom, njezinom tvrtkom ili gradom, ne upućuju na to da ju je prepad imalo uzdrmao, no kad večer nakon provale isprati sina, provirit će kroz prozor s čekićem u ruci, a s njim će i zaspati, uz upaljen televizor. Naoko nimalo uznemirena situacijom, koji dan kasnije u panici će suzavcem pošpricati Richarda, nakon što mu netom kupljenom sjekiricom razbije vjetrobransko staklo posuđenog auta koji joj je, parkiran pred njezinom kućom, pobudio sumnju. Pri svim tim znakovima panike kamera je promatra podrugljivo voajerski i daje naslutiti da je napadač i dalje opsesivno prati i motri, što će se kasnije potvrditi porukama koje joj šalje ili ostavlja u kući.

Lako možemo izolirati još točaka gdje Michèleina superiornost puca pod znakovima slabosti, dubinske nesigurnosti ili osjećaja egzistencijalne promašenosti: nepoznatoj osobi požalit će se kako je Vincent od rođenja privrženiji njezinoj najboljoj prijateljici nego njoj. Istodobno

se osjeća ugroženom pojavom nove, od nje puno mlađe partnerice njezina bivšeg muža, do te mjere da od mladog kolege zahtijeva da se izjasni smatra li tu djevojku zgodnom. “Nikad me nisu brinule droljice s velikim sisama, ali žena koja je pročitala *Drugi spol* prožvakat će te i ispljunuti. Nisam ljubomorna, samo zabrinuta”, ozbiljno će Michèle Richardu. Jedna je to od zabavnijih i pamtljivijih rečenica iz filma koja sjajno portretira Michèle, kako karakterno tako i svjetonazorski.

Michèle, koja kao da je spoj Hanekeove hladne, implodirane Erike Kohut (također Isabelle Huppert) iz *Pijanistice* (*La Pianiste*, 2001) i Catherine Tramell (Sharon Stone) iz Verhoevenovih *Sirovih strasti* (*Basic Instinct*, 1992) i koja u svojem poslovno-privatnom kontekstu figurira kao snažna i neustrašiva žena, okružila se slabim muškarcima. Njezin bivši muž sveučilišni je nastavnik, ali neuspješan pisac. Sin joj je nekadašnji diler, zaposlen u lancu brze hrane, gdje ubrzo ostaje bez posla, a u međuvremenu “dobiva” dijete (koje evidentno nije njegovo) s manipulativnom, prgavom i otesitom Josie (Alice Isaaz). Drska djevojka usuđuje se spram Michèle odnositi krajnje neprijateljski, iako im upravo ona plaća visoku najamninu za stan. Dok su muškarci u njezinu najbližem okružju meki i frustrirani, žene su problematične, provokativne, ali i emancipirane. Michèle će u nekom trenutku shvatiti da osjeća stanovito poštovanje za Josienu vulgarnu probitačnost, a svoju majku – koja se u poznoj dobi želi udati za mladog žigola – prezire, ali joj i zavidi na oslobođenosti.

Verhoevenu, Nizozemcu koji sebe zbog hollywoodske faze smatra američkim redateljem, kritika katkada predbacuje mizogini karakter njegovih filmova. Pa tako ovdje, naprimjer, cinično tematizira žensku (ne)solidarnost, što je najeksplicitnije oprimjereno nezadovoljavajućom, pa stoga i posve “suvišnom” vezom koju Michèle mjesecima održava s mužem svoje najbolje prijateljice (koja joj je jedina pouzdana referentna osoba). Tu svojevrstu prevaru, isto tako posve nepotrebno, na koncu, kad je taj odnos već bila okončala, nehajno priznaje prijateljici, iako,

dakako, zna da će je time povrijediti. Usto je u najopćenitijem smislu neprijateljski raspoložena prema ženama, što se očituje u dvama slučajevima. Na predstavljanju nasilne videoigre, koju su smislili njezini muški zaposlenici, inzistira da orgazmični grčevi žene, koja je žrtva surova seksualnoga nasilja, budu jači, a krvi u kadru bude više. Zatim, umjesto medicinskoj sestri koja joj obavlja pretragu, ona se preko njezina ramena s pitanjem o postupku koji upravo provodi, obraća liječniku u prolazu.

Film je i očita kritika građanskog miljea, što je zgodno prikazano napetošću za stolom tijekom badnje večeri u Michèleinu domu. Blagdansko okupljanje pronađe se u farsu, jer domaćica u ionako slabo funkcionalan obiteljsko-prijateljski krug tendenciozno uvodi nepoznate ljude različitog profila: konzervativni bračni par iz susjedstva, majčina puno mlađeg zaručnika i novu djevojku svog bivšeg muža. Michèle pod stolom bosu nogu gura u Patrickovo međunožje, dok njegova žena Rebecca (Virginie Efira), na opće zaprepaštenje liberalnih francuskih srednjoklasnih buržuja, izgovara molitvu, da bi se u vrhunac večeri prometnula Irèneina najava njezina skoroga vjenčanja s mladim žigolom, nakon čega je njezinoj izbezumljenoj kćeri jedina preostala mogućnost otpora glumatati da budućem očuhu nikako ne uspijeva zapamtiti ime.

U kontekstu propitivanja malograđanskog sustava moralnih vrijednosti slikovita je situacija u kojoj Patrick samoinicijativno priskače u pomoć Michèle – zajedno u oluji zatvaraju brojne prozore po njezinoj kući, pri čemu kamera izoštrava njegov vjenčani prsten dok ruku zavlaci u prorez njezine kućne haljine. Također, nešto ranije, dok Patrick i supruga u svom vrtu postavljaju goleme jaslice, Michèle posve neimprionirana adventskim kičem, skrivena iza guste zavjese promatra susjeda dalekozorom i pritom masturbira. Dok njezino ponašanje riskira osudu neprihvatljivog, ili barem smiješnog, Patrick i Rebecca odišu besprijekornom normalnošću mirnih katolika i dobrotornih susjeda, baš kao što je to nekoć, kako navodi autor televizijskog priloga o njemu, bio i

Michèlein otac. Taj gotovo jezivi konformizam, forsiranje običnosti i neisticanja u oba slučaja skriva tinjajuću patologiju.

U filmu se stvarni događaji u nekoliko navrata isprepleću s Michèleinim umišljajima; šokantna scena silovanja više će se puta ponoviti, kako u realnosti tako i u njezinim rekonstrukcijama, kasnije i seksualnim fantazijama, ali uvijek s malim dramaturškim pomakom. Kad do napada u stvarnosti doista ponovno dođe, Michèle otkriva identitet počinitelja, no odnos ovih dvoje ljudi neće se prekinuti – u svojoj će se složenosti on razvijati sve do dramatične završnice. U jednoj hipotetskoj varijanti borbe, ona mu se uspijeva oduprijeti i razbija mu glavu vazom, što zapravo anticipira stvarni svršetak drame koji, opet, nije posve jasan, jer moguće ga je tumačiti i kao bizaran hir sudbine, ali i kao vrlo lukavo Michèleino insceniranje slijeda događaja.

Spomenimo sad i jedan vrlo zanimljiv lik, naoko možda posve "nevažan", zbog čega ga je lako previdjeti – Michèleina mačka Martyja, karizmatičnu životinjsku figuru koja se sporadično ukazuje poput kakva demona. Znakovito je da se životinja pojavljuje isključivo u scenama kad je njezina gazdarica sama, odnosno, u scenama koje prethode ili svjedoče napadu maskirana nasilnika u kojima nijemo i pasivno nazoči drami, indiferentna spram vlasničine patnje ili, pak, zaintrigirana ambivalentnošću zbivanja. Promišljajući lik mačke kroz arhetipsku vizuru mogli bismo je zamisliti kao simbolizaciju Michèleine animalne prirode, njezine zapretane seksualnosti, tj. onog libidinalnog impulsa koji je navodi na riskantno i gledatelju počesto nepronično ponašanje. Rasna domaća mačka ovdje, dakako, može biti i tek šminkerski neser buržoaske klase, no ipak nas navodi na nešto provokativnija tumačenja. Mačka je jedina životinja koja je pripitomljena, ali ujedno i ne posve "ukročena", koja svojim "divljim", libidinalnim impulsima "ida", iako prekrivenim umiljatim maznim ponašanjem "ega", uspijeva – bez obzira na svoje rasno porijeklo, koje očito nije dovoljno da bi poništilo njezinu neukrotivu životinjsku narav – ostati onkraj naše

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kontrole i razumijevanja; vjerojatno nije nimalo slučajno što je riječ i o mužjaku, gotovo sigurno kastriranom, koji za razliku od svojih divljih srodnika lovi i kad nije gladan... pa će tako zgrabiti jednu ptičicu koja se zabila u prozorsko staklo i ošamućena pala na tlo. Tu će ptičicu Michèle Martyju oteti i pokušati spasiti, tj. očuvati na životu, ali neće uspjeti. Je li upravo "prava" Michèle možda ta jedna ptičica koja će "pasti" i biti proždrti od surove muške, mačje naravi, čak i kad je ona formalno kastrirana, kao npr. u njezinih podjarmljenih muških zaposlenika?! Odnosno, oživljava li ta životinjska narav i u nje, poput kakva demonskog opsjednuća, usprkos njezinu hladnom, distanciranom i uvijek kontroliranom ponašanju, kojim to pokušava spriječiti?!

Prethodna nas razmatranja ostavljaju sa sklopom suštinskih dvojbi: je li ona, ta žena koja nam je 130 minuta neprestano u fokusu, nemoćna žrtva ili (ne)osviještena mazohistica? Strepi li od nasilja ili ga naprotiv priželjkuje? Od samog početka, doslovno od scene u kojoj nakon napadačeva bijega Michèle ostaje zuriti u prazno, nije jasno je li ona time što je upravo doživjela šokirana ili, pak, na neki način zabavljena. Jedno je zato sigurno; u nekom trenutku to iskustvo, ako ga je ikad uopće doživjela kao traumatsko, promeće se u užitak, žrtva u ravnopravnu sudionicu, a odnos lovca i lovine u dinamičnu igru dominacije i subordinacije.

No kako to objasniti? Mogli bismo zaključiti da Michèle Leblanc u tim napadima doista uživa, ako se povedemo za pretpostavkom, doduše smjelom, da ih osjeća nekim vidom primordijalnog, iako surovog i nasilnog, ipak autentičnog ljudskog zanimanja za svoju osobu, tj. pažnje kakva joj kronično nedostaje. Kao da kroz povremene kolizije sa silovateljem uspijeva uspostaviti jedini doista konkretan i iskren intimni odnos, a i njega ostvaruje samo zato što joj je nametnut. Izuzev toga, ona se običava držati na distanci, socijalno i emocionalno; sveprisutna je i dominantna, ali kao da je od okoline odijeljena nevidljivom barijerom, što je, dakako, samo vid obrambenog mehanizma i, prije svega, pokaziva-

telj poremećaja. Primjerice, kad majka na samrti pruži ruku prema njoj, Michèle oklijeva prije nego li je oprezno i s nelagodom prihvatiti.

S druge strane, začuđujuće je da upravo žena koja je napustila muža nakon jednog agresivnog incidenta, kasnije potajno priželjkuje posjete nasilnog uljeza. Uzmimo u obzir i mogućnost da ona naprosto želi odati dojam svojevrijednog sudjelovanja u nečemu protiv čega se nije kadra adekvatno boriti; drugačije rečeno, moguće je da se u toj bizarnoj situaciji nastoji prikazati jednakovrijednim sudionikom da bi se izmakla ponižavajućoj ulozi žrtve kakvu vuče od djetinjstva ili, pak, da bi potvrdila tj. perpetuirala etiketu ortakinje u zločinu koju su joj davno prilijepili mediji, a što je bitno određuje u njezinim kasnijim postupcima.

"Sramnije dovoljno jaka emocija a da bi nas spriječila u bilo čemu što činimo", kaže Michèle. Ona ocu ne može oprostiti zločin koji je počinio, ali ni osudu s kojom ona i njezina majka posljedično moraju živjeti. Michèleina je majka naprotiv u stanju relativizirati muževu krivnju, slično kao što i Rebecca nakon Patrickove smrti pomirljivo razmišlja o njemu, zahvalivši Michèle što mu je barem zakratko pružala ono što mu je bilo neophodno, iz čega je očito da je čitavo vrijeme ne samo znala za njegove nasilne i kriminalne sklonosti, nego da ih je i podržavala.

Verhoeven nije redatelj koji pribjegava "klasičnoj", realističkoj karakterizaciji zbivanja jer ju provlači kroz svoj osebujan groteskno-ironijski diskurs, pa je tako i ovdje izbjegao patetično psihologiziranje ili patologizaciju likova i njihovih postupaka i otvorio mnoge rubne teme – od voajerizma i sadomazohizma do seksa kao sredstva moći, a u sjeni ovakvih, visoko provokativnih pitanja promišlja i ona "slabijeg napona", poput obiteljskih disfunkcionalnosti, kroz sve to protegnuvši problem slobode i granica, vlastitih i tuđih.

Za trajanja filma, ali i dugo poslije, gledatelj će se pitati je li ono što je pogledao psihološki triler, društvena satira ili, tek, muška fantazija. Čini mi se da je ova drama, kako god je odluč-

li žanrovski odrediti, prvenstveno svojevrsna *comédie humaine*, kontemplacija ljudske prirode i ponašanja. Pred nama je, dakle, komedija karaktera i običaja i to onih zazornih; artističko promišljanje ljudske animalnosti, potisnutih nagona i neosviještenih želja, oprimjereno kaotičnom egzistencijom vrlo kompleksne junakinje koju nije lako voljeti ni razumjeti, a još ćemo je teže zaboraviti.

Vanja Kulaš

UDK: 791-633-051ANDERSON, L."2015"(049:3)

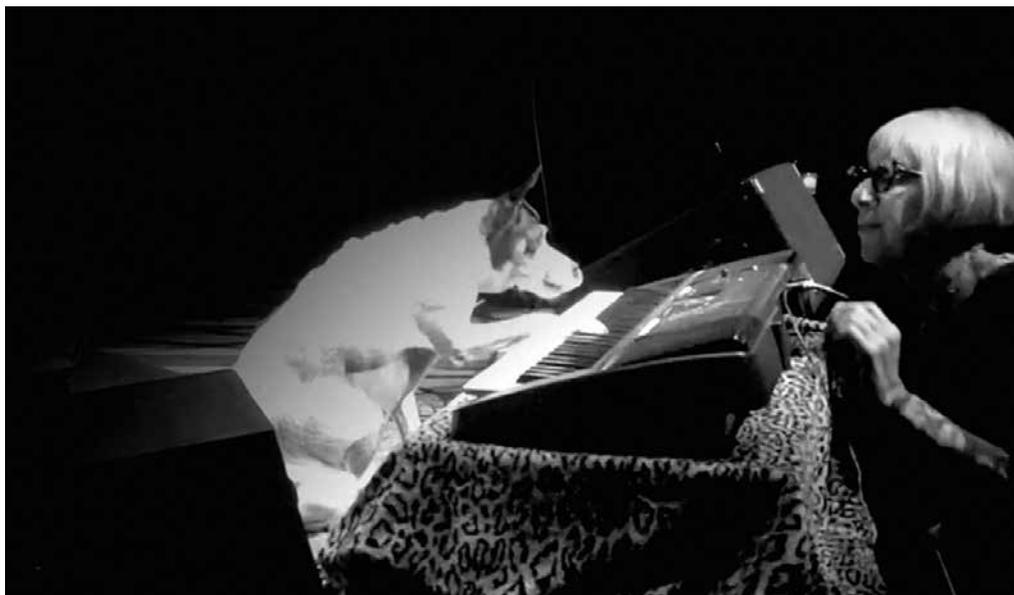
Srce jednog psa (*Heart of a Dog*, Laurie Anderson, 2015)

Tugovanje može biti izrazito maštovit proces, barem za umjetnike. Svijest koja nikada ne miruje, na zagonetku nečijeg fizičkog nestanka obično odgovara stvarajući nove zagonetke. Jer odsutnost pojava, stvari i ljudi poziva na njihovo rekreiranje u svijetu duhovnog, odnosno, umjetničkog, gradeći tako svojevrsni svijet duhova. Film *Srce jednog psa*, svestrane umjetnice Laurie Anderson, donosi nam jedan takav svijet koji je zapravo slikovni i verbalni otisak svijesti svoje autorice, čiju memoriju i dalje nastanjuju utvare onih koji su je fizički napustili. U svojim mislima ona ih uporno priziva, tražeći u svijetu koji je okružuje znakove njihove prisutnosti, pri tom stvarajući novu stvarnost – onu u kojoj su mrtvi jednako živi kao i mi, i u kojem i dalje s njima možemo dijeliti misli i osjećaje.

Karakteristike takva unutarnjeg svijeta nalikuju prostoru sna, jer je uzročno-posljedična logika napuštena, a umjesto nje nastupa ona podsvijesti; dominaciju asocijativnog slijeda nameću mašta i memorija. Te svoje muze autorica zaziva uvodnom animiranom sekvencom u kojoj upoznajemo njezino "tijelo iz sna", ono u kojem hoda "u svojim snovima", kako nam sama objašnjava u *off-u*. Najvažnija karakteristika toga "tijela iz sna" vjerojatno je da ono nije materijalno, te stoga nije niti prolazno i smrtno. Crteži su isprva nedokučivi, jer ih vidimo u detalju, a njihovo se značenje polako razotkriva širenjem plana, odnosno, uvođenjem komunikacijskog impulsa tako da se vlastita unutrašnjost reflektira u ogledalu vanjskog svijeta i zadobije iskupljujući smisao postajući pričom. A u pretvaranju svoga iskustva u pripovijest, autorica primarno koristi postupak nizanja mentalnih i vizualnih asocijacija koje tvore ade-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



kvatnu reprezentaciju njezinih unutarnjih putovanja. Film se na razini slike sastoji od mozaika raznovrsnih filmskih zapisa od kojih je većinu snimila sama autorica, a koji su upareni s arhivskim snimkama, kao i onima pronađenima na internetu. Njihov tretman i povezivanje bit će jednako onome iz uvodne animirane sekvence sna, jer će ih Anderson spajati asocijativnom logikom koristeći kao osnovno strukturno načelo struju, svoje gubitcima opterećene svijesti.

Junaci *Srca jednog psa* duhovi su bića i ljudi koje je Anderson fizički izgubila. Naslov se tako odnosi na obožavanu kuju Lolabelle, čija je smrt zvanični okidač za nastanak filma. U prvom dijelu iz niza kućnih snimaka upoznajemo simpatičnu kujicu i njezine pseće prijatelje, što neočekivano dovodi do niza iznimno duhovitih sekvenca koje izmamljuju osmijeh na lice (poput one u kojoj saznajemo kako bi tko od njih govorio da je čovjek). Prva je lekcija filma da se smrti valja znati i nasmejati, ali i da se duhom možemo vinuti iznad materije. Lolabelle tako, među ostalim, svira klavir nakon što je oslijepila, dokazujući da je umjetnost najsigurniji izlaz iz mraka. Tu su i snimke s izleta u kalifornijsku prirodu nakon događaja od 11. rujna 2001, na koji je autorica otišla vodeći sa sobom kuju, no ptice grabljivice koje

uporno nadlijeću idiličan krajolik uskoro će primiti značajke aviona koji su se zabili u Svjetski trgovački centar. Ova neočekivana zlokobna atmosfera, kojoj je nemoguće umaknuti, postat će konačni dokaz naše imanentne krhkosti. Lekcija druga: od smrti se ne može pobjeći te od nje ne treba bježati.

Anderson se na više razina bavi svijetom koji su donijeli teroristički napadi, a u kojem je smrt na neki način sveprisutna, jer ju se stalno mora držati na odstojanju mehanizmima prisilnog nadzora. Takav svijet, uviđa autorica, posljedično razotkriva apsurdnost postavki na kojima počiva takozvana građanska sloboda; njezin je najveći neprijatelj strah, a upravo nam se njega servira svim dostupnim sredstvima. Lekcija treća jest da je svaki strah besmislen, pa čak i onaj od smrti.

Smrt se neprestano pojavljuje u autoričinim mislima. Svaka slika u njezinim rukama postaje podsjetnik na one kojih više nema. U *voice-overu* Anderson luta od sjećanja na svog pokojnog prijatelja, kulturnog umjetnika Gordona Matta-Clarka, preko citiranja misli Wittgensteina i Kierkegaarda pa sve do još jednog prerano preminulog američkog umjetnika – romanopisca Davida Fostera Wallacea. Njegov citat da je

svaka ljubavna priča zapravo priča o duhovima, možda je ključna lekcija *Srca jednog psa* i ujedno moto s kojim autorica prilazi vlastitom iskustvu gubitka.

Povratak u djetinjstvo predstavlja finale mnogih umjetnički oblikovanih duhovnih putovanja, pa i ovog, što ga je na hrabar i maštovit, te generiranim značenjima nepresušan način, poduzela Laurie Anderson. Mozaična struktura filma postupno se usložnjava, a naš se pogled na nju sve više širi, te smo sposobni sagledati sve širi kontekst poduzete potrage koja nas na kraju dovodi do smrti autoričine majke. Njen cilj jest retrogradno dati značenje njihovu odnosu, koji je tek zvanično okončan majčinim odlaskom. Anderson traga za trenutkom kada ju je majka bezuvjetno voljela – to je sveti gral u srcu *Srca jednog psa*. A trenutak u kojem je čovjek bezuvjetno voljen, onaj je koji je jedini u stanju opravdati činjenicu njegove smrtnosti, isto kao što je naša mogućnost da bezuvjetno volimo, sposobna isкупiti bilo koji život. Anderson više ne meditira nad intelektualnim i umjetničkim veličinama koje vidi kao svoje duhovne suputnike, već nad osam milimetarskim obiteljskim filmovima koji prikazuju djecu što se kližu na zaleđenu jezeru. Puni se krug konačno zatvara, jer se približavamo njezinu prvom susretu sa smrću – onom kada je kao djevojčica iz toga zaleđenoga jezera spasila svoju braću nakon što je pod njima iznenada pukao led. Stojeći lice u lice s “nagovještajem” smrti, Anderson je upoznala neupitnu ljubav kroz reakciju svoje majke na taj događaj. Ono za čim je tragala, skrilo se u tom trenutku: s jedne je strane bilo prihvaćanje da smrt postoji, a s druge, snaga da je poništimo davanjem i ljubavlju. Posljednja lekcija filma jest ta da je smrt utvara onda kada smo u pomoć kadri prizvati ljubav.

Kraj intenzivnog putovanja nalazi se na mjestu na kojem autorica, prizivajući majčinu ljubav, konačno pobjeđuje smrt. *Srce jedno psa* film je koji govori o filmu, te posljedično omogućuje uskrснуće jer Anderson svojom nadahnutom kreacijom neprestano oživljava one koji su je fizički napustili.

Ta njezina svojevrsna metafizička pripovijest, prva je filmska u posljednjih 30 godina – a završava tišinom koja prekriva iskustvo o kojem još uvijek nije bila spremna govoriti – o smrti supruga Loua Reeda, čiju fotografiju vidimo u završnim kadrovima filma. Tu se ponavlja postupak s početka filma, samo što sad u izrazito bližim planovima gledamo fizičko tijelo, dok se u pozadini čuje pjesma koja govori o vraćanju vremena unatrag. Zahvaljujući svim slikama, koje su u filmu prethodile ovoj, ono sada ima i kvalitetu “tijela iz sna” – onog koje ne može umrijeti.

Nižući slike, asocijacije i meditacije, Anderson je na životu održala duh onih koji su joj najviše značili. *Srce jednog psa* učinilo je vidljivim svijet duhova koji postoji paralelno s onim oku vidljivim; montaigneovsko učenje kako umrijeti u rukama ove umjetnice postaje beskonačno putovanje prema kreaciji kao obliku vječnog prisjećanja. U ovom filmu slika nikada nije samo slika, već i *memento mori* – neiscrpno ogledalo emocija, misli i sjećanja kojima se služimo da bi oni kojih više nema i dalje sretno živjeli među nama.

Višnja Vukašinić

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051AKIN, F."2016"(049.3)

Tschick

(Fatih Akin, 2016)

Ima neka ludička bezrazložnost koja krase postupke Akinovih protagonista. Primjerice, ukleti ljubavnici Sibel (Sibel Kekilli) i Cahit (Biroel Ünel) u filmu *Glavom kroz zid* (*Gegen die Wand*, 2004), vječna su djeca koja odbijaju odrasti. Recimo, kad Cahit kaže rođacima svoje novopečene, mlade supruge da “zašto idu u bordele, ta zar ne mogu jebati svoje žene”; ili Sibelin prkos dok je surovo mlate, a ona se smije. Ili, pak, hirovito ponašanje starog Alija (Tuncel Kurtiz) kad upoznaje prostitutku Yeter (Nursel Köse) u filmu *Na rubu raja* (*Auf der anderen Seite*, 2007). Ponekad su autodestruktivni, ali uvijek djetinjte tvrdoglavi; nezreli, ali uvijek u stanju reći da je car gol. Sve njih srećemo u fazama u kojima treba odrasti, ali odrastanje je dugotrajan proces; možemo se samo prepustiti stihiji životnih događaja i nadati najboljem.

Ne iznenađuje stoga što je Fatih Akin, prema vlastitim riječima, žarko želio preuzeti režiju filmske adaptacije kulturnog *Bildungsromana* *Tschick* nedavno preminula njemačkog pisca Wolfganga Herrndorfa. Slabije poznat s ove strane Dunava, *Tschick* (Rowohlt Verlag, 2010; srpsko izdanje objavila je 2012. izdavačka kuća Laguna pod naslovom *Čik*, u prijevodu Mirjane V. Popović) u Njemačkoj je bio iznimno uspješan bestseller te je sudbinu njegove filmske ekranizacije pomno pratila kako odrasla, tako i tinejdžerska publika. Akin je roman pročitao još 2011, ali je izbor producenata pao na kontroverznog redatelja Davida Wnendta, poznatog po ekranizaciji erotskog *Bildungsromana* *Vlažna područja* (*Feuchtgebiete*, 2013) spisateljice i glazbenice Charlotte Roche, koji je svojevremeno zaradio pitanje: “Je li to najodvratniji film o odrastanju ikad snimljen?” koje je postavio novinar portala Indiewire nakon premijere na filmskom festivalu

u Locarnu (prema svjedočanstvu prisutnog filmskog kritičara Dragana Rubeše).

Bilo zbog terminskih problema, ili svega što podrazumijevamo pod eufemizmom “kreativne razmirice”, Wnendt je otpao iz projekta i njegovo je mjesto preuzeo Fatih Akin – premda, tko zna, možda bi Wnendtov ironični vulgariizam na koncu bio zanimljiviji od Akinova pomalo ziheraškog pristupa.

Ova priča o odrastanju dvojice tinejdžera tijekom putovanja istočnonjemačkom provincijom ukradenom Ladom Nivelom, melankolični je film ceste pun mladenačkog poleta i određene doze anarhije. Četrnaestogodišnji Maik Klingenberg (Tristan Göbel) zaljubljen je u svoju školsku kolegicu, popularnu Tatjanu (Aniya Wendel), koja ga “ne šljivi ni pol posto” te ga jedinog u razredu nije pozvala na svoju rođendansku zabavu. Ubrzo na scenu stupa otkvačeni Andrej Tschichatschow (Anand Batbileg), iliti Tschick iz naslova, koji je nedavno stigao u berlinsku gimnaziju iz daleke Rusije, te svojim neobičnim izgledom i još neobičnijim ponašanjem preuzima ulogu drugog školskog autsajdera. Dvojica dječaka zbližavaju se zahvaljujući zajedničkom statusu odbačenih koji dijele usprkos klasno-imovinskim razlikama (dok Maik sa svojim dobrostojećim roditeljima živi u luksuznoj vili s bazenom, Tschick živi u derutnom neboderu berlinskog predgrađa Marzahn). S obzirom na to da je Maikova mama (Anja Schneider) alkoholičarka koja je na rehabilitaciji u klinici za odvikavanje, dok mu je tata antipatičan propali biznismen (Uwe Bohm), koji “mora” odvesti mlađahnu Monu iz firme na “službeno putovanje”, Maik ostaje sâm preko ljetnih praznika, pa ga ništa ne sprječava da prihvati Tschickov poziv na pustolovinu u gore spomenutoj ukradenoj i trošnoj Ladi Nivi. Naši mladi otpadnici upućuju se na put do Tschickova djeda u daleku Vlašku, no neće stići dalje od idiličnih krajolika istočne Njemačke, u kojima vrijeme kao da je stalo.

Daniela Berghahn u svom radu “No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin” (*Journal of Contemporary Film*, god. 4, br. 3, 2006) s pravom ukazuje na to

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



da su Akinovi filmovi prožeti migrantskim iskustvom iskorijenjenosti i mogućnosti isкупljenja povratkom u vlastitu domovinu. U središtu je preokupacija konceptom “domovine” (njem. *Heimat*), koji nije povlastica samo onog što Hamid Naficy u djelu *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2001) zove “kino s naglaskom”, a drugi autori *cinéma du métissage* ili “kino hibridnosti”, već i popularnog njemačkog žanra, takozvanog *Heimatfilma*, koji je tematizirao povlačenje u harmonične životne uvjete prisutne u tipičnim krajolicima poput bavarskih Alpa, rajnske regije, Schwarzwalda i njegovih idiličnih sela. To je bio odgovor na masovnu izmještenost, prisilnu migraciju i gubitak stvarne “domovine” milijuna izbjeglica s područja na istoku Njemačke koja su bila izgubljena nakon Drugoga svjetskog rata – o ovom je žanru dosta pisala Sabine Hake, primjerice u djelu *German National Cinema* (London / New York: Routledge, 2002).

U *Tschicku* nailazimo na zanimljivu razradu Akinova poigravanja tim konceptom (koji je doduše naslijedio od Herrndorfa, ali se savršeno uklapa u njegovu mizanscenu). Krajolici kojima dječaci planduju – ispisujući Tschickovo ime autom u kukuruznom polju, spavajući pod vjetre-

njačama i pritom susrećući brojne začudne, često i karikirane likove – ne prizivaju samo očite uzore poput *Ostani uz mene* (*Stand by Me*, Rob Reiner, 1986) ili *Pustolovina Huckleberryja Finna* (1884) Marka Twaina, već i utopističku fantaziju “domovine” koja nije zahvaćena suvremenim stanjem (tamo nema supermarketa... uniformnosti sela zahvaćenog standardima Europske unije, i sve još uvijek zove na pustolovinu). Dječaci u njoj na neki način ponovno pronalaze svoju nevinost, a tu se savršeno uklapa i skladba *Ballade pour Adeline* u izvedbi Richarda Claydermana koju su pronašli na kaseti u Ladi te se s njom cijelo vrijeme dobrodušno sprdaju. Tschick i Malik ne razmišljaju pritom o povratku ili konačnoj destinaciji, važno je samo putovanje, ali i potreba za bijegom od sputavajućih životnih okolnosti.

I *Tschick*, kao i mnogi drugi Akinovi filmovi, počinje nasred ceste – scena prometne nesreće u gluho doba noći, krvavo Maikovo lice okruženo brojnim sirenama i automobilskim svjetlima, uvertira su u pripovijedanje u prvom licu glavnog junaka. Kao i u romantičnoj komediji *U srpnju* (*Im Juli*, 2000), Akin odbacuje linearnu naraciju počevši od poznog dijela dječачke odiseje i potom nas vraća unatrag. U *srpnju*, pak, glavni junak Daniel (Moritz Bleibtreu) u prljavoj potkošulji

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

negdje usred Bugarske panično stopira vozača crnog Mercedesa koji u prtljažniku automobila skriva truplo, da bi se potom krenula odmotavati priča njegova putovanja od Hamburga do Istanbula, presječena na pola puta. Od svih Akinovih filmova *Tschick* najviše zajedničkog po pitanju strukture i tematike ima upravo s njegovim drugim filmom, plitkom ali i pitkom romantičnom komedijom *U srpnju* koju je snimio prije kritičarskih favorita, mračnijih djela *Glavom kroz zid* i *Na rubu raja*.

Kao što u Maikov život ulazi neobični Tschick, tako i život Danijela, uštogljena učitelja matematike, iz temelja promijeni nepredvidljiva Juli (Christiane Paul), te ga odvodi na burno putovanje koje, iako je puno nepodopština, ipak odiše dojmom da se glavnim junacima ništa strašno neće dogoditi (što je prilično neočekivano kad pomislimo da upravo u to vrijeme tutnji rat u bivšoj Jugoslaviji, a Balkan je i inače suspektno geografsko područje za takav optimizam). *U srpnju*, koji spada u podžanr filma ceste, posveta je dobrodušnoj, pomalo utopijskoj viziji Europe; u jednom trenutku pojavljuje se i sam Akin u cameo ulozi rumunjskog graničnog policajca koji igra šah. "Nemaš vizu? Onda ništa od Rumunjske."

Kulturne i političke podjele ovdje su tek izvor komičnih zapleta, a impulzivna romantičnost glavnog junaka, zbunjenog i sramežljivog Danijela, glavni je pokretač radnje; kao što i Maika cijelo vrijeme (barem do susreta s lualicom Isom, koju glumi Nicole Mercedes Müller) vodi želja da impresionira nedostupnu Tatjanu, samo da bi ga, kad konačno uspije u svojem naumu, prestala zanimati. Oba filma obiluju klišejima i često ridikuloznim narativnim obratima; međutim, ne može se reći da im Akin kao redatelj nije sklon čak i u svojim "ozbiljnijim" djelima. Ipak, *U srpnju* posjeduje određenu dozu naivnosti i šarma koja *Tschicku* manjka. Blesava ljubavna priča, čiji kraj vidimo izdaleka, ispričana je bez srama, pa je na kraju više simpatična negoli iritantna (mada se dojmovi izmjenjuju, a često su i paralelno prisutni).

Mogli bismo reći da su svi filmovi ham-burškog redatelja Fatiha Akinu u svojoj suštini filmovi ceste. Čovjek (u autu) koji negdje ide. U osnovi u pitanju je arhetipska situacija u kojoj su se kad-tad našli gotovo svi Akinovi junaci. Svi su oni u potrazi. Riječima samog redatelja, "(...) tragaju za boljim životom. Međutim, svi ne uspijevaju u svojem naumu. Ili je to pitanje ostavljeno otvorenim. Traže spas u zemlji svojeg porijekla. Međutim, ne mogu ga pronaći".

Taj eskapistički zov ceste osjećaju i odbjegli klinici u *Tschicku*. U Akinovim filmovima okolnosti i iskustvo lutanja pretvoreni su u materijalni i diskurzivni rječnik za refleksiju imaginarija ceste, udesa pridošlice, egzila i izgubljenosti, beznađa i očajničkih poteza – svega onoga što je Vilém Flusser nazvao "slobodom migranta" (*The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 2003 – engleski prijevod knjige iz 1994). Iako kritičari kada govore o Akinovim filmovima obično skreću pažnju na način na koji redatelj obrađuje pitanja identiteta, iskustva iskorijenjenosti, sukoba kultura i življenja na razmeđu dvaju svjetova, sâm Akin je izjavio da njegova ambicija nije primarno reprezentirati svakodnevicu turske manjine u Njemačkoj. S onu stranu migracijskog iskustva, njegovi protagonisti primarno su aut-sajderi u potrazi za samima sobom. Oni pokušavaju promijeniti svoje živote, pronaći moralno iskupljenje ili zauzeti drukčiji stav prema okolini, i često zbog toga plaćaju gorku cijenu. Međutim, potraga je vječna i neizvjesna, kao u filmu *Glavom kroz zid* ili otvorenom, enigmatičnom kraju filma *Na rubu raja*.

Na putu protagonisti obično nailaze na srodne suputnike/supatnike i njihovo putovanje, koliko god bilo osamljeno, uvijek se zapravo odvija udvoje ili utroje s neizbježnim razdvajanjima ili razmimoilaženjima. No uvijek ostaje vjera da nas susreti s drugima mogu promijeniti, ma koliko potencijalno destruktivne bile posljedice. Moglo bi se čak reći da su na neki način neopterećeni svojim podrijetlom, da mu pristupaju nonšalantno (kao kad Tschick, koji je etnički Rus mongol-

skog podrijetla, kaže da je Nijemac, kako i piše u njegovoj putovnici) ili prizivaju "pluralnost vizije" koju spominje Edward Said u *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).

Kao što nam je ukazao Thomas Elsaesser ("Ethical Calculus", *Film Comment*, svibanj/lipanj 2008), u Akinovu svijetu transgresije bilo koje vrste (seksualne, političke, etničke, religijske) bivaju kažnjene. Težina kazne obično je proporcionalna težini prijestupa, a prati je spremnost na čino ve žrtvovanja ili samožrtvovanja kao odgovor na transgresiju. Tako Maik i Tschick na koncu doživljavaju prometnu nesreću koja prekida njihovo putovanje te Maik čini etički izbor preuzimanja odgovornosti za krađu auta, ne optužujući Tschicka koji bježi da ne bi završio u sirotištu. To rezultira time da Maikov otac konačno napusti svoju obitelj, što majka i sin proslavljaju euforičnim razbijanjem omraženih očevih stvari i bacanjem nepotrebnih kućanskih svaštarija u bazen uz ispijanje votke i ples pod vodom. Maik prihvaća obiteljsku disfunkcionalnost i vlastitu "različitost" – majka ne prestaje biti alkoholičarka, a on nije ništa manji čudak (sad kad ga se svi u školi boje, konačno pridobiva i Tatjaninu pažnju); dok se Tschick uz niz drugih problema mora nositi i sa svojom seksualnošću (pred kraj filma povjerava se Maiku da je gej). Isa sretno stiže kod sestre u Prag, dok bjegunac Tschick krade još jednu Ladu u znak dobre volje Maiku, koji kaznu odrađuje dobrotvornim radom.

Reklo bi se da je riječ o nekonvencionalnom kraju, da ne poznamo recentnu filmsku produkciju 21. stoljeća. U pitanju su klasične (neo)liberalne parole – budi svoj, ili već otrcane *carpe diem*, bez ikakve sustavnije i dublje kritike prevladavajućih normi. Sve ono zbog čega je Olaf Möller prilično oštromno nazvao Akina kompromisnim redateljem koji nikad previše ne uzburkava površinu (s druge strane Akin to sam priznaje, primjerice, kad izjavljuje da ne vjeruje u političke filmove jer politika kvari naraciju; on je klasični žanrovski sineast).

Akinov *pean* mladosti – usprkos brzom tempu i dinamičnim kadrovima – na koncu svojom površnošću ostavlja poprilično hladan dojam. Redatelj odrastao na američkoj kinematografiji i njezinim jednostavnim narativima ljubavi i nasilja, propustio je udariti svoj specifičan pečat na Herrndorfov predložak (scenarij su napisali Hark Bohm, Lars Hubrich i sâm Wolfgang Herrndorf).

Još od *Solina* (2002) Akin se nije prihvatio snimanja filma prema tuđem scenariju, a na ruku mu nije išlo ni to što je za snimanje imao svega sedam tjedana, dok obično svoje filmove snima nekoliko godina, uz česte izmjene scenarija i improvizacije. Jedan od najvećih podbačaja Akinova filma plošni su i stereotipni ženski likovi – doduše viđeni iz prizme adolescentnih dječaka, no to ne bi trebala biti isprika, a iznenađuje s obzirom na Akinovu sklonost poprilično dobro razrađenim i snažnim ženskim protagonisticama, poput neodoljive Sibel ili neustrašive Yeter, koje kontriraju svojim često neodlučnim i izgubljenim muškim partnerima. Tatjana nije daleko odmakla od šablonske navijačice iz američkih tinejdžerskih komedija, dok je lualica Isa (koja pruža glavnome junaku prvo erotično iskustvo i reže kosu kao – oh, tako tipično tinejdžerski – teatralnu gestu transformacije) samo još jedna gruba djevojka meka srca iz muških fantazija.

Ono što je još vrijedno spomena svakako je filmska glazba, koja je uvijek integralan dio Akinovih naracija. Britanski kompozitor Vince Pope skladao je glavnu glazbenu temu, dok ostale glazbene podloge variraju od laganih migo va prema tinejdžerskom buntu (*French Disko*, obrada Stereolabove pjesme u izvedbi berlinskih pankera Beatsteaks, ili *Hurra die Welt geht unter*, poskočica hip-hop grupe K.I.Z.) do lepršavih ljubavnih pjesmuljaka (*Genius of Love* Tom Tom Cluba ili *Goosebumps* berlinskog *dancehall* benda Sseed) čiji stihovi komentiraju radnju, te kao i sam film ostaju poglavito u domeni površnoga, ali dopadljivoga.

Može li jedno ljeto promijeniti sve? Je li kraj uistinu tako optimističan kako se čini? Tko kaže

da će se Tschick, Isa i Maik ikad ponovno sresti? Je li tako lako izbjeći konformizam? Utoliko je najljepša scena filma kada troje novopečenih prijatelja urezuje svoja imena u kamen uz obećanje da će se ponovno sresti za 50 godina – scena je to upućena starijim gledateljima i efektno izaziva nostalgiju za danima u kojima se čini kako je cijeli život još pred nama, a 50 godina eon koji treba ispuniti bezbrojnim egzotičnim pustolovinama i značajnim susretima. Ukoliko su Akinovi likovi autsajderi u vječnoj potrazi za iskupljenjem, utoliko su Maik, Tschick i Isa, za razliku od ostalih, tek na početku neizvjesne i duge potrage. Rješenja nikad nisu konačna, no ono što je bitno sama je potraga. Ipak je to “film odrastanja” redatelja koji ne vjeruje u odrastanje.

Dina Pokrajac

UDK: 791.633-051GRLIĆ, R."2016"(049.3)

Ustav Republike Hrvatske (Rajko Grlić, 2016)

Ustav Republike Hrvatske originalni je državotvorni film. Prvi državotvorni film u punom smislu tog pojma. Struja tzv. državotvornog filma pojavila se početkom 1990-ih kao amalgam dominantne ideologije HDZ-a i propagandnog impulsa za “širenje istine o Domovinskom ratu”. Posrijedi su bile dvije izrazito snažne povijesne i ideološke sile – i HDZ-ova demokratski izabrana vlast, a potom i rat, stvorili su potpuno nove političke i povijesne paradigme. U svega nekoliko godina promijenjen je oblik državne zajednice, njezin politički, ideološki i ekonomski ustroj. Rat je tomu dodao okupaciju trećine teritorija, krajnju mobilizaciju ekonomskih i psiholoških potencijala, traumatizaciju ratom pogođenog stanovništva te složeni sustav vanjskopolitičkih odnosa.

U tim okolnostima oformilo se nekoliko struja državotvornog filma, jedna je nastojala redefinirati nedavnu povijest, druga je htjela proširiti “istinu o Domovinskom ratu”, a treća je, pak, u ovom ili onom obliku, reproducirala mijesane elemente nove ideološke paradigme. Ono što je pritom bilo indikativno jest da je pojava državotvornog filma koincidirala s dramatičnim padom kvalitete hrvatskog filma. Ne samo da je zbog ratnih okolnosti došlo do produkcijskog urušavanja kinematografije (primjerice, gotovo potpuni nestanak animirane produkcije), već su specifične novonastale povijesne i ideološke okolnosti u bitnome reducirale kritičke i kreativne potencijale. Ta kriza hrvatskog filma trajala je cijelo desetljeće, a zahvatila je sve segmente kinematografije (dakle, ne samo one vezane uz tzv. državotvornu ideologiju) i prekidala se tek u onim trenucima u kojima bi se pojavili filmovi koji iskaču iz ideološkog kalupa, poput komedija Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) i *Maršal* (1999).



Zaključimo, ako je demokratskim izborima 1990. i ratom 1991-95. stvoren novi ideološki, politički, ekonomski i državni oblik – suverena Republika Hrvatska – državotvornim filmom, kao produžetkom državotvornog projekta, nije stvoren i novi hrvatski film. Hrvatska kinematografija u tom je periodu produkcijski i kreativno devastirana. I publika i kreativne klase *odalečile* su se od hrvatskog filma, a mukotrpní proces restauracije, koji je počeo početkom novoga tisućljeća, trajat će godinama.

Desetljeće i pol kasnije, Grličev i Tomićev film još uvijek možemo promatrati kao dio tog procesa restauracije hrvatskog filma začetog, primjerice, s *Maršalom*, *Finim mrtvim djevojkama* (Dalibor Matanić, 2002), *Oprosti za kung fu* (Ognjen Sviličić, 2004) ili *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (Tomislav Radić, 2005). No, istovremeno, na neki posve neočekivan, naizgled paradoksalan način, nameće nam se i gledanje *Ustava Republike Hrvatske* kao svojevrsnog nastavka državotvornog filma.

Ustav Republike Hrvatske sniman je u vrijeme desne rekonkviste kada je opozicijski HDZ

– u cilju destabiliziranja i izbornog pobjeđivanja vladajuće lijeve koalicije – organizirao i usmjeravao široku frontu izvanparlamentarne opozicije. U zemlji opterećenoj dugogodišnjom ekonomskom krizom najednom su se pojavili elementi građanskog rata: velike političke, ideološke, kulturološke, ekonomske, pa čak i teritorijalne podjele države. Politički komentatori sa zabrinutošću su političku i društvenu napetost opisivali kao povratak u 1990-e, u predrđavno stanje. Parlamentarna i izvanparlamentarna “desnica” igrala je na kartu “otete države”. Po njima je “ljevica” preuzela državu s kojom se “desnica” poistovjećuje, koju smatra “svojom”, koju je stvorila, a borba za državu podrazumijeva, pa i opravdava, prelaženje okvira uobičajenih demokratskih i ideoloških političkih nadmetanja.

Mobilizacija parlamentarne i izvanparlamentarne “desnice” potakla je i mobilizaciju kulturnih sektora, koji se općenito smatraju političkom predstražom “ljevice”. *Ustav Republike Hrvatske* žestoka je kritika ekskluzivnosti nacionalizma, njegove društvene raspolućenosti, kao i njegove retrogradnosti. Nećemo puno o sadr-

žaju, koji je već dovoljno poznat. Tek par riječi. Profesor povijesti Vjeko Kralj (glumi ga srpski glumac Nebojša Glogovac što je ironična autorska travestija), hrvatski je nacionalist, ali ujedno i transvestit koji se noću preoblači u ženu. I drugi likovi definirani su kostimima, uniformama, i određenom travestijom. Susjed Ante (Dejan Aćimović) dragovoljac je Domovinskog rata, ali i Srbin u uniformi hrvatskog policajca. Njegova žena Maja (Ksenija Marinković) po profesiji je medicinska sestra.

Posjećujući pretučenog profesora Kralja, susjeda Maja u njegovu ormaru, uz čitavu kolekciju haljina naslijeđenih od majke, otkriva i crnu ustašku uniformu. Profesor uniformu čuva kao posmrtnu odjeću za svog ostarjelog i teško bolesnog oca Hrvoja (Božidar Smiljanić) koji ga je zlostavljao u djetinjstvu zbog njegove spolne orijentacije; otac, koji je preživjeli sudionik blajburških egzekucija, sada je prikovan za krevet zbog starosti i amputiranih nogu. Prizor umrlog oca u crnoj uniformi na samrtnoj postelji, sa svećenikom i časnom sestrom sa svake strane uzglavlja, najdompljiviji je prizor filma. Oca ustašu sin će poput bebe zamotati u ustašku uniformu. Kontrastom bijele posteljine naspram crne ustaške odore i tamnih katoličkih halja, s tjelesnim deformitetom umrlog, postiže se izraziti fetišistički naboj prizora. Ujedno, on daje i opći fetišistički naboj filmu u kojem svi nose ove ili one uniforme – od medicinskih sestara do časnih sestara i pokojnika, od profesora transvestita do njegova oca, koji sa smrću oživljava u obličju nakaznog fašističkog demona – svi imaju tendenciju preoblačenja.

Ako se na jednoj razini, onoj vanjskoj, likovi definiraju svojim kostimima – i onim što njima otkrivaju ili skrivaju – na drugoj se razini određuju svojim krvnim zrnima. Majčine haljine otkrivaju profesorov homoseksualni i transseksualni identitet. Krvna zrnca ga pak definiraju kao Hrvata, kao hrvatskog nacionalista i sina ustaše s Bleiburga. Isto tako, policijska uniforma susjeda Antu predstavlja kao službenika Republike Hrvatske, ali krvna zrnca ga “razotkrivaju” kao Srbina. A na razini krvi identitet je neizbrisiv, i tu ne

pomaže niti uniforma MUP-a RH, niti promjena imena u Ante, niti sudjelovanje u Domovinskom ratu.

Rezimirajmo, u ovom je filmu hrvatsko društvo duboko podijeljeno. Nacionalističkom i homofobnom, ideološkom mržnjom. *Ustav Republike Hrvatske* koncentrat je podjela koje su obilježile sredinu drugoga desetljeća 21. stoljeća. “Srce tame” hrvatskog društva i hrvatske države Grlić i Tomić nalaze u hrvatskom nacionalizmu, njegovoj ekskluzivnosti i njegovoj inherentnoj reaktivnosti.

U najvećem dijelu 20. stoljeća hrvatskim nacionalistom, pa i hrvatskim domoljubom, moglo se biti samo kroz neki oblik animoziteta i kontraidentifikacije spram Srba. To je bila jezgra hrvatskog nacionalizma. Engleski nacionalizam možda je svoju identifikaciju pronalazio u oceanima – morima koja štite matični otok i morima kojima matica upravlja svojim carstvom. Hrvatski nacionalizam (čast izuzecima poput Vlade Gotovca ili Zvonimira Berkovića) svoju je identifikaciju crpio u mržnji spram Srba, zavisti spram Srba, osjećaju ugroženosti od Srba: u Srbima kao objektu sveprisutne negativne fascinacije.

Reaktivnost hrvatskog nacionalizma proizašla je iz reakcije na stvaranje srpske države i srpske ratne pobjede s početka 20. stoljeća. Srbi su se nametnuli ne samo kao hegemonistički narod, već i kao državotvorna, u ratovima iskovana nacija. Drugi svjetski rat tu donosi određeni pomak. Četnici, kao nositelji nacionalnog i hegemonističkog identiteta iz rata izlaze poraženi. Baš kao i ustaše, nositelji hrvatskog nacionalističkog identiteta. No i Srbi i Hrvati sudjeluju u pobjedničkom partizanskom pokretu, što većini iz obaju naroda ne ostavlja hipoteku gubitnika i poraženih. Međutim, hrvatski nacionalizam mahom se veže za poraženu opciju prenoseći predratni reaktivni nacionalizam u drugu polovicu stoljeća.

U 1990-ima Hrvati postaju ono što su Srbi bili početkom stoljeća: državotvorna, pobjednička nacija. Nakon lijevog, antifašističkog dijela nacije, sada i desni dio preuzima ulogu državo-

tvornog pobjednika. Identitetske konstrukcije formirane u prvoj polovici stoljeća još uvijek su prevladavajuće, ali i izložene redefiniranju. Nove povijesne okolnosti otvaraju prostor za dekonstrukciju starih nacionalnih identiteta, ali reaktivnost je još uvijek tu, određivanje identiteta spram Srba još je uvijek prevladavajuće, mahom kod desnog dijela nacije/društva. Primjerice, vukovarski branitelji razbijaju ćirilčne ploče, a ne bi trebali. Jer tako se ponašaju gubitnici, a ne pobjednici.

Isti taj reaktivni hrvatski nacionalizam, koji se nalazi u tamnom srcu *Ustava Republike Hrvatske*, ujedno je bio i jedno od obilježja tzv. državotvornog filma iz 1990-ih. Čitava povijest, čiji kraj predstavlja "uskrisivanje" neovisne Hrvatske, u državotvornom filmu tumačila se iz nacionalnog diskursa. Unutar tog diskursa postojimo "mi", koji smo historijski pozitivci i žrtve; i "oni", koji su historijski negativci i agresori. "Mi" se mogao dijeliti na Hrvate, dobre i loše, "desne" i "lijeve", nacionalne i anacionalne, primjerice, na one iz Hercegovine ili one iz Istre – no iza toga "mi" podrazumijevali su se Hrvati i sveodređujuće hrvatstvo. Isto tako "oni" su mogli biti stranci kao takvi, ovi ili oni povijesni neprijatelji hrvatstva, ali, bili su, i JESU, prije svega, politički ili etnički Srbi.

Takav diskurs sugerirao je plemensko određenje hrvatstva. Država se naizgled postavlja iznad svega, ona predstavlja cilj i svrhu povijesti, ali pritom se iz države isključuje srpska manjina (kao prirodni neprijatelj države), druge manjine (kao strano tijelo unutar države), oni loši i "krivi" Hrvati (kao anacionalni dio nacionalnog korpusa) te općenito elementi egalitarne i demokratske države, zbog čega se stanovnicima prvi predsjednik Republike Hrvatske Franjo Tuđman prvo obraćao kao "Hrvaticama i Hrvatima", a tek potom kao "građanima". No unutar državotvornog diskursa postojala je konstrukcijska greška. On, naime, uopće nije bio državotvoran. Pod državom najčešće se gledalo i vidjelo plemensko hrvatstvo. Štoviše, suspekti i nepoželjni su bili svi oni oblici suvremene (liberalne) države kao zajednice rav-

nopravnih građana koji se suprotstavljaju plemenskom i etničkom određenju nacije.

Upravo zato *Ustav Republike Hrvatske* možemo nazvati originalnim državotvornim filmom. On odbacuje nacionalističku ekskluzivnost i promovira državnu inkluzivnost. Umjesto mržnje i podjela on nudi temeljne državne akte, kako ih predstavlja i određuje Ustav. Pomažući susjedu Anti da položi poznavanje Ustava, profesor citira zajedničke odredbe Zaštite ljudskih prava i temeljnih sloboda Ustava RH.

Uzimajući u ruke Ustav Republike Hrvatske Grlić i Tomić su u njemu pronašli izuzetan tekst, posve suprotan mnogim snažnim političkim i društvenim tendencijama. U samom središtu državnosti krije se ljekoviti dokument. On nema veze s nacionalističkom ekskluzivnošću, s plemenskim hrvatstvom, već predstavlja temelj države kao zajednice egalitarnih građana. Zbog toga se u filmu Ustav ekstenzivno citira. Ima tu i određene didaktičnosti. No jasno je, tobože državotvornom nacionalizmu, nacionalizmu koji stvara podjele, suprotstavlja se inkluzivni Ustav. Štiteći društvo od nacionalnih, ideoloških i drugih mržnji Grlić i Tomić pribjegli su državotvorstvu, autentičnom državotvorstvu. I, eto, nakon godina restauracije, dugotrajne obnove hrvatskog filma, naposljetku smo, zajedno s kinematografijom i filmom, dobili i prvi državotvorni film.

Dragan Jurak

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

STOLJEĆE KRHKOG SEBSTVA

Psihoanaliza, društvo, kultura



ŽELJKA MATIJAŠEVIĆ

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

176

UDK: 159.964.2:791(049.3)

Dejan Durić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U RIJECI

Teorija i terapija, slika i sebstvo

Željka Matijašević, 2016, *Stoljeće krhkog sebstva: psihoanaliza, društvo, kultura*, Zagreb: Disput

Osim edipskoga, jedan drugi mit – narcistički – također je imao velik utjecaj na razvoj psihoanalitičke teorije i trendova te, gledano iz današnje perspektive, predstavlja mnogo poticajnije područje od edipskoga mita zbog mnogobrojnih društvenih, kulturnih, političkih i ekonomskih promjena koje su se dinamično odvijale u drugoj polovici 20. stoljeća te su imale dalekosežne posljedice za obrazovanje sebstva te odnos pojedinca i njegova okruženja. Kultura nije zatvoren i nepromjenjiv sustav te se njezina obilježja i vrijednosti mijenjaju, a kao takva ona utječe na strukturiranje života i sebstava pojedinaca pa tako postoji suodnos pojedinca i narcističke kulture. Navedeno je rezultat snažnih društvenih i gospodarskih promjena kasnoga kapitalizma u kojem frenetičan stil življenja, konzumerizam i površnost ljudskih odnosa stvaraju fragmentarna sebstva koja se ne mogu snaći u okruženjima koja nude toliko idealnih Ja putem proizvoda popularne, odnosno masovne kulture. Stoga je naslov nove knjige Željke Matijašević – *Stoljeće krhkog sebstva* – vrlo znakovit jer upućuje na temeljnu problematiku sebstva u posljednjih nekoliko desetljeća, što autorica i naznačava u uvodu. Cilj njezina proučavanja bit će odnos fragmentacije i cjelovitosti sebstva, zatim odnos teorijske i primijenjene psihoanalize, kao i teorijski problemi i izazovi s kojima se psihoanaliza danas susreće te moguće smjernice njezina daljnjega razvoja. U djelu se naglašavaju

emocionalni kapaciteti analize jer Matijašević navodi da terapija nije puka racionalizacija, nego se radi s emocijama pa ne treba odvajati teoriju od prakse, kao što ne treba ni neprestano isticati patologiju jer psihoanaliza nas uči o “mudrosti, empatiji, kreativnosti, humoru”.

Knjiga je promišljeno podijeljena u četiri cjeline: “Teorijska razmatranja sebstva u 21. stoljeću”, “Kulturalna psihoanaliza”, “Psihoanaliza i film”, “Psihoanaliza i hrvatska književnost”. Navedeno upućuje da Matijašević prvo čitatelje upozna s temeljnim pristupima u razmatranju sebstva u novom stoljeću, a potom to oprimjeruje kroz kulturalna, filmska i književna čitanja, pritom pokazujući da psihoanaliza i danas ima velik interpretativni potencijal te je primjenjiva na niz područja. Jednostavno rečeno: čovjeka i kulturu u 21. stoljeću gotovo je nemoguće razumjeti ako se ne razmatraju psihoanalitičke postavke.

Cjelina “Teorijska razmatranja sebstva u 21. stoljeću” uvodi čitatelja u problematiku narcizma, *borderline* poremećaja te tumači psihoanalitičke kategorije kao političke i kulturalne. Razmatranje narcizma kreće od Havelocka Ellisa, preko Otta Ranka te Freudova odnosa narcizma i melankolije, da bi obuhvatilo sve bitne autore 20. stoljeća koji su na različite načine nastojali freudovsko poimanje narcizma primijeniti na sagledavanje kako pojedinca tako i kulture, a u rasponu od Karla Abrahama, Herberta Rosenfelda i Otta Kernberga do Laca-

nova zrcalnoga narcizma. Posebna je pozornost posvećena Heinzu Kohutu i njegovoj formulaciji zdravoga narcizma, jer je riječ o autoru koji je uz Herberta Marcusea pokušao određenim aspektima narcizma dati pozitivan predznak, te Christopheru Laschu, čija je nezaobilazna studija *Narcistička kultura* (1979) pokušala narcističke poremećaje dijagnosticirati na široj – društvenoj i kulturnoj razini. Navedeno poglavlje na sustavan i pregledan način skicira promjene od edipske prema narcističkoj kulturi te uzroke i posljedice toga stanja. Tijekom prošloga stoljeća freudovske neuroze, uzrokovane potiskivanjem, sve više zamjenjuju shizofreni poremećaji jer nesvjesno počinje nalagati da sada treba uživati. U konačnici to dovodi i do kulture ekstaze koja je u središtu zanimanja ove knjige. Poglavlje završava poticajnim čitanjem *Velikoga Gatsbyja* F. Scotta Fitzgeralda, koje mijenja rakurs interpretacije. Za autoricu Jay Gatsby nije razočarani romantičar iskrivljenoga poimanja američkoga sna koji brka novac s ljubavlju i posrće pod utjecajem materijalističke kulture, nego emblematski primjer narcističkoga karaktera kakav će obilježiti kraj 20. stoljeća.

Osobito zanimljivo je drugo poglavlje koje se bavi *borderline* poremećajima. U Hrvatskoj se u okvirima teorijske psihoanalize još uvijek nije puno pisalo o tom području pa je stoga ovaj segment koristan doprinos uvođenju u koncept *borderlinea* te nudi čitatelju mogućnost da nešto više sazna o njemu te načinu na koji se može primijeniti na društvena i kulturna razmatanja. Matijašević ističe da je *borderline* nejasan pojam te da se može rabiti u različitim kontekstima – kao oznaka za strukturu ličnosti, poremećaj ličnosti te emocionalni intenzitet. Potonje značenje osobito je bitno s obzirom na kulturu intenziteta, razmatranje koje se provlači kroz cijelu knjigu. Autorica posebice ističe važnost Kernberga i Kohuta u tumačenju koncepta *borderlinea* te raščlanjuje njihova suprotstavljena stajališta: za prvoga je riječ o strukturi ličnosti, a za drugoga o jednoj od

razina ličnosti. Matijašević problematiziranje *borderlinea* pronalazi već u Freuda te njegovu razlikovanje neuroze i psihoze, a najviše pozornosti s razlogom posvećuje Kernbergu koji predstavlja najustavnijega teoretičara toga poremećaja (djelo *Borderline stanja i patološki narcizam*). U nastavku nastoji odgovoriti je li riječ o ličnosti ili razini te skicira različite psihoanalitičke doprinose tumačenju *borderlinea*: dobre i loše objekte Melanie Klein, prijelazni objekt Donalda Winnicotta te Lacanov fragmentarni subjekt. Pregled je sumiran sagledavanjem *borderline* intenziteta u širem kontekstu *borderline* kulture u kojoj “načelo ugone postaje načelo ekstaze”. Stoga je za Matijašević *borderline* kultura logičan nastavak narcističke kulture.

Treće poglavlje bavi se sagledavanjem političke psihoanalize, odnosno potencijala koji ona ima kao društvena i politička teorija, kao i time što nam može reći o društvu te odnosu društva i pojedinca. Inače je riječ o tematici koje se autorica doticala i u prethodnim dvjema knjigama. Kao povod poslužila je utjecajna studija Anthonyja Elliotta *Psychoanalytic Theory: An Introduction*, odnosno njezino drugo i ključno poglavlje “Modern Culture and Its Repressed: From Freud to Lasch” u kojem Elliott pokazuje društveni potencijal psihoanalize. Matijaševićino treće poglavlje za cilj pak ima predstaviti različite kulturalne psihoanalize – narcističku kulturu, kulturu paranoje, fetišističku kulturu, shizoidnu kulturu. Ono nudi dijakronijski presjek od Wilhelma Reicha i njegove *Psihologije fašizma* do suvremenih razmatranja kulture narcizma, paranoje, fetiša, sadomazohizma i shizofrenije te terapijske kulture. Važnost Reicha Matijašević vidi u poticajima koje je njegova knjiga dala suvremenim dijagnosticiranjima ideologije. Posebna pozornost posvećuje se i ostalim frankfurtovcima – Adornu, Horkheimeru, Marcuseu i Frommu, zato što su oni prvi nastojali uvesti društvenu i političku dimenziju u psihoanalizu kako bi proširili predmet interesa klasičnoga freudizma. Njihova tumačenja promjena u strukturi

obitelji te očinskoj funkciji, razmatranja grupe psihologije, utjecaja kolektivnih snaga na obrazovanje sebstva pojedinca i danas su poticajna. Prva cjelina “Teorijska razmatranja sebstva u 21. stoljeću” s obzirom na problematiku narcizma i *borderlinea*, koji se u određenim aspektima preklapaju, na koncizan i pregledan način predstavlja bitne promjene kako u predmetu psihoanalitičkih interesa tako i u stanju same kulture. Najveći doprinos svakako treba tražiti u problematiziranju pomaka od narcističke prema *borderline* kulturi.

Druga cjelina – “Kulturalna psihoanaliza” – otvara se poglavljem “Carl Gustav Jung: znanstvenik kolektivnog nesvjesnog”. U njemu Matijašević tumači razlike između Freuda i Junga, a s obzirom na njihova dobro poznata razilaženja: kritika naglašavanja seksualnosti, kolektivno nesvjesno, protupriješen, utjecaj na Melanie Klein i objektivne odnose, zaokret prema majci, nesvjesno ima određenu strukturu, liječenje psihoza. Posebice polemizira sa shvaćanjem da je Jung bio poticajan *new age* pokretu, koji za autoricu predstavlja jedan od bitnih pokazatelja *borderlinea*, odnosno kulture intenziteta. Autorica nudi tumačenje kolektivnoga nesvjesnoga i arhetipova te ukratko skicira bitne Jungove radove vezane uz tu problematiku. Posebnu pozornost posvećuje prijedporima koje je koncept kolektivnoga nesvjesnoga izazvao, kao i ideji naslijeđa kojoj se Jung vraća, a koja u srži ima odnos konstitucije i psihe. Poglavlje “Psihoanaliza i *new age*” nastavlja se djelomice na prethodno te tumači što *new age* jest, koja mu je funkcija, kako je nastao, da bi se detaljnije razmotrio njegov odnos sa psihoanalizom, što se čini iz dviju perspektiva. Prva se odnosi na Junga, Freuda i Reicha, a druga na perspektivu antipsihijatrije, koja pokazuje određene poveznice s *new ageom* kroz ideju širenja sebstva. *New age* se sagledava kao otpor osnovnim psihoanalitičkim konceptima. Matijašević također uočava da Freud nikada nije bio zanimljiv tom pokretu jer je za njega predstavljao zapadnjačku racionalnost,

pa veću pozornost posvećuje Reichu i njegovoj ideji oslobađanja seksualnosti od represivnog društvenog aparata. Osobito mjesto u studiji zauzima Jung jer Matijašević polemizira sa stavom da je on duhovni otac *new agea*, što se nastoji opovrgnuti argumentacijom. Budući da *new age* svoje korijene vuče iz kontrakulturnih pokreta 1960-ih, objašnjava se i razlika između staroga i novoga koncepta pokreta jer od kontrakulturnoga konteksta sada dolazi do njegove komercijalizacije i prodora u *mainstream* u skladu s kapitalističkim načinom života i narcističkom strukturom ličnosti. Proizlazi da *new age* predstavlja prikriven narcistički svjetonazor kroz naglašavanje psihološke kontrole, osjećaja svemoći, volje za moći, a njegova popularnost proizlazi iz činjenice da ljudima na jednostavan i prijemčiv način nastoji objasniti sve ono što im se čini nejasnim.

“Rousseauovo poimanje samilosti: suvremene psihoanalitičke perspektive” nudi čitanje Rousseaua, kako i naslov upućuje, iz suvremene psihoanalitičke perspektive tako što njegovo problematiziranje samilosti, samoljublja i ljubavi prema sebi sagledava u kontekstu teorija o narcističkim ličnostima i odnosu zdravoga prema patološkome narcizmu. Bitan je i odnos prema empatiji u psihoanalizi jer se on preklapa s pojmom samilosti. U Rousseaua kao protopsihoanalitičara iščitava se prevlast primarnih naspram sekundarnih psihičkih procesa, odnosno ograničavanje racionalnih impulsa u čovjeku. Navedeno se dovodi u vezu s Kohutom jer on smatra da narcisu temeljno nedostaje empatija. Također se nudi iscrpno definiranje Rousseauova koncepta samilosti kroz njegove radove. Potom se navedeno kontekstualizira s obzirom na psihoanalitičke škole – prededipsko i frejdovsko edipsko, odnos prema majci i odnos prema ocu, što se promeće u prijepore između nagonске i objektivne teorije. Posebice zanimljiv aspekt je povezivanje rusovske problematike s analitičarevim zadatkom: u postavci da samilost nema veze s veličinom patnje pronalaze se poveznice s analitičarevom

DEJAN DURIĆ:
TEORIJA I
TERAPIJA, SLIKA
I SEBSTVO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

empatijom. Upravo je sagledavanje koncepta empatije bitno za razmatrano poglavlje jer Matijašević smatra da je jedan od bitnih ciljeva psihoanalize djelovati empatično te učiti i poticati na empatično djelovanje. “Žižek sam protiv svih” sagledava njegov odnos prema Hegelu, Marxu i Lacanu, a pod povećalom se posebice našla njegova knjiga *Sublimni objekt ideologije*.

“Psihoanaliza i film” donosi pet tekstova: “Grudobolni vampiri današnjice i borderline kultura”, “Strogo kontrolirano prosvjetljenje (‘Igra’ Davida Finchera)”, “Lica i naličja disfunkcionalne obitelji u ‘Vrtlogu života’ Sama Mendesa”, “Rascjep između kontrakturne bezobjektne žudnje i kulturne objektne žudnje (‘Put oslobođenja’ Sama Mendesa)”, “Popularno ledena psihoanaliza i zaborav boli”. U filmskoj segmentu osobito se zanimljivim i poticajnim čini tekst vezan uz suvremenu vampirsku problematiku u književnosti i na filmu. Popularnost vampirskih romaneskkih serijala poput *Sumrak sage*, *Vampirskih kronika* i *Okusa krvi* autorica nastoji dovesti u vezu s *borderline* kulturom te polazi od teze da je vampirska tematika doživjela svoje promjene na kraju 20. stoljeća kao što i poimanje gotičkoga zadobiva sasvim drugačiji kontekst. Promjene u koncepciji vampirske problematike naziva neovampirizmom te upućuje da ono što se nekada poimalo kao monstruozi čudovišni Drugi sada treba u recipijentima izazvati sućut. Vješto pokazuje kako je psihoanaliza primjenjiva metodologija kada su u pitanju gotičko i vampirizam jer preko dominantnih kulturnih trendova posredno možemo iščitati mnogobrojne karakteristike psihizma s kraja 20. i početka 21. stoljeća. Suvremeni vampirski neurotici tako su za Matijašević izvrsni primjeri *borderline* kulture našeg doba jer u svojoj rascijepljenosti upućuju na krhak, nesiguran ljudski identitet današnjice.

Rad o Fincherovu filmu *Igra* (*The Game*, 1997) bavi se propitivanjem kategorije normalnosti kroz prizmu kompulzivnoga ponašanja

kao novoga oblika normalnosti, a u kontekstu kulture paranoje. Protagonist Nicholas je, tvrdi autorica, podvrgnut strogoj logici prosvjetljenja jer je utrnuo osjećaje te gubi doticaj s vlastitom duhovnošću. Time predstavlja emblematskoga čovjeka kasnoga kapitalizma, pa Fincherovo djelo može poslužiti kao primjer analize aktualnoga stanja naše kulture u kojoj dominiraju shizoidni poremećaji naspram nekadašnjih neurotskih. Nicholas tako gubi dušu koju treba vratiti, a u tome autorica vidi *new age* pristup problematici, pa je igri kojoj je protagonist podvrgnut cilj izravno udariti na nesvjesno kako bi ga dovela u rubno iskustvo. Subjekt čiji je život strogo kontroliran počinje gubiti kontrolu kako bi se opustio i vratio neposrednost egzistencije. Autorica iz filma iščitava rast terapeutske kulture: klasične psihoanalitičare i psihijatre zamijenila je agencija CRS kao apstraktna inačica *new age* gurua pa za nju *Igra* implicitno koketira s metodama *new agea*. Osobito zanimljiv aspekt interpretacije je problematiziranje kategorije normalnosti ili tiranije normalnosti, što je jedan od predmeta razmatranja koji se provlači kroz cijelu knjigu.

Analiza filma *Vrtlog života* (*American Beauty*, 1999) Sama Mendesa poslužila je za prikaz obiteljskih kompleksa u posljednjih pedesetak godina jer putem djela autorica ponovno sagledava aktualno stanje suvremenoga društva, što oprimjeruje usporedbom dviju filmskih obitelji. Glavni lik Lester doživljava adolescentsku regresiju, što se manifestira kroz krizu srednjih godina te krizu individualizacije, koja implicira problematiku narcističkoga društva te težnje za mladošću i uzbuđenjem. *Vrtlog života* tako upućuje na mnogobrojne promjene koje je registrirala psihoanalitička teorija u drugoj polovici 20. stoljeća u kontekstu zastarjelosti Freudova modela čovjeka. Trpeće majke i sadističke očeve, što je u individualu jednim dijelom stvaralo bunt, sada zamjenjuju kontrolirajuće majke i odsutni očevi. Potonji više nemaju funkciju imena oca jer ona opada, a majke žele biti superžene, koje sada

robuju dvama patrijarhalnim diskurzima: savršene majke i savršene poslovne žene, koje sve žele imati pod kontrolom.

Tekst o filmu *Put oslobođenja* (*Revolutionary Road*, 2008) Sama Mendesa razmatra paradoks žudnje kao središnju temu djela te uspoređuje 1950-e i doba tjeskobe s trendovima koji su danas zamjetni u društvu. Matijašević tako bračni par u filmu sagledava kroz prizmu žudnje za promjenom koja je lišena jasno postavljenih ciljeva promjene. Stoga se stanje beznađa tumači kao stanje bez objekta, nesvjesno u čistom obliku. Navedena bezdogađajnost sagledava se kao moderna neuroza, u čemu se uočavaju zametci kasnijih društvenih tipova – *yuppieja* i duhovnih obnova u stilu *new agea*.

Zadnji tekst u cjelini predstavlja osvrt na *Pervertitov vodič kroz film* (2008) Slavoj Žižeka te istoimeni film Sophie Fiennes (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006). Riječ je o polemičnom tekstu o Žižeku u kojem mu autorica zamjera poigravanje psihoanalitičkim kategorijama, jeftinu popularizaciju psihoanalize te status pop-ikone. Međutim, Matijašević najveći problem pronalazi u činjenici da se Žižek bavi isključivo dijagnosticiranjem patologije te analizom simptoma te mu spočitava nepovjerenje u terapeutsku moć psihoanalize. Naspram toga smatra da opisivanje patologija i terapeutska nemoć nisu sve što psihoanaliza danas može ponuditi jer su empatija i ljubav bitne odrednice te discipline. U cjelini “Psihoanaliza i film” na primjeru nekoliko egzemplarnih filmova razmatraju se dominantni psihološki i kulturološki trendovi naše suvremenosti. Korištenjem psihoanalitičke metodologije autorica pokazuje na koji način filmska djela reagiraju na društveni trenutak.

Posljednja cjelina u knjizi – “Psihoanaliza i hrvatska književnost” – posvećena je psihoanalitičkim tumačenjima niza djela hrvatske književnosti 20. stoljeća. Riječ je o sljedećim poglavljima: “Toplakova ‘dobro’ strukturirana neuroza i pokušaj izlaska iz hipertrofije neurotske autoanalize (‘Isušena kaljuža’ Janka

Polića Kamova)”, “Jaganjac božji koji pre-uzima grijeh svijeta (‘Kamen na cesti’ Marije Jurić Zagorke)”, “Krežino viđenje Freuda, Kako zelena polja postaju klaustrofobična, komorna drama (Miroslav Krleža, ‘Vučjak’)”, “Koja je prava boja nečiste krvi? (Miroslav Krleža, ‘Gospoda Glembajevi’)”. Prvi tekst tako razmatra proces autoanalize Arsena Toplaka te njegove složene neuroze, zatim odnos psihoze i neuroze u romanu, da bi se zadnji dio Kamovljeva djela “U vis” nastojao interpretirati kao mogućnost napuštanja Ja. Poglavlje o Zagorki temelji se na preispitivanju identiteta glavne protagonistice. Riječ je o višeslojnoj interpretaciji jer obuhvaća različite aspekte psihoanalitičkih tumačenja, pri čemu su obiteljski kompleksi polazište: zahtjevna, proždiruća majka te odsutan otac, položaj koji autorica naziva žrtvenim jarcem, depresivni položaj, odnos prema majci koja je žena, ali ne i majka, življenje žudnje Drugoga.

Osim tekstova o Kamovljevu i Zagorkinu romanu, veći dio cjeline posvećen je Miroslavu Krleži. Započinje razmatranjem Krležina viđenja Freuda, koje je mahom bilo usmjereno na pozniju psihoanalitičarevu fazu kada se bavio razmatranjem kulture i civilizacije. Proizlazi da je Krležino poimanje Freuda kao pesimista rezultat čitanja *Nelagode u kulturi*. Matijašević se pita nije li Krleža, skicirajući značajke njegove antropologije, ipak bio blizak Freudu.

Krležin odnos prema Freudu poslužio je za koncipiranje narednih dvaju poglavlja koja se bave analizom Krležinih djela. Odnos sela i grada, inače jedan od stalnih toposa hrvatske književnosti od 19. stoljeća, autorica zaogrće u psihoanalitičko ruho te nastoji iščitati na primjeru drame *Vučjak*. Stereotipnu dijadu o iskvalenosti grada koji pripada polu kulture te idiličnosti sela koje pripada polu prirode autorica dekonstruira psihoanalitičkom aparaturom. Selo tako počinje predstavljati grad u malome pa je prelazak iz grada u selo prelazak od Ja prema Onome. Ipak nije riječ o pomaku prema iskonskoj prirodi, nego prema ljudskoj. Matijašević zaključuje da se u

DEJAN DURIĆ:
TEORIJA I
TERAPIJA, SLIKA
I SEBSTVO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

protagonistu Horvatu bore dva tipa poremećaja koja pripadaju Onomu. Ulogu Leonea u *Gospodi Glembajevima* autorica pak sagledava kroz prizmu teorijskih postavki antipsihijatra Ronalda D. Lainga te ga tumači kao dobar primjer fragmentarnoga sebstva, koje upućuje na disocijaciju mentalnoga i afektivnoga. Cjelina "Psihoanaliza i hrvatska književnost" nudi poticajne uvide u klasična djela hrvatske književnosti iz novoga rakursa jer činjenica jest da djela hrvatske književnosti nisu doživjela podrobnija i sustavnija psihoanalitička tumačenja.

Nakon knjiga *Lacan – ustrajnost dijalektike* (2005), *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan* (2006) te *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde* (2011) – *Stoljeće krhkog sebstva* logičan je nastavak proučavanja Željke Matijašević. U prvoj se bavila odnosom lakanovske teorije i hegelijanstva, druga je osmišljena kao nastojanje da se čitatelje upozna s temeljnim konceptima frejdovske i lakanovske psihoanalize, a treća temeljne psihoanalitičke

kategorije sagledava u kontekstu psihoanalize kao književne i kulturne teorije pa stoga pruža i vrlo iscrpne analize triju književnih tekstova – *Kralja Edipa*, *Hamleta* i *Neobičnoga slučaja doktora Jekylla i gospodina Hydea*, protagoniste kojih sagledava kao psihoanalitičke i kulturne arhetipove. Već je u *Uvodu u psihoanalizu* Matijašević naznačila zaokret prema suvremenim psihoanalitičkim razmatranjima koja se bave narcističkim patologijama, depresivnim i *borderline* stanjima. Stoga za nju luk od Edipa do doktora Jekylla / gospodina Hydea predstavlja put od edipskoga sukoba prema lomljivom i na koncu rascijepljenom sebstvu. U *Stoljeću krhkoga sebstva* narcistička i *borderline* problematika zauzima središnje mjesto razmatranja, uz sagledavanje patologije normalnosti te uočavanje empatičkoga potencijala psihoanalize. Time ova studija pokazuje bogat društveni, kulturni, politički i interpretativni potencijal psihoanalize u nastojanju da nam objasni svijet u kojem se krećemo.

UDK: 791.633-051SCHMIDT, B.(049.3)

Tomislav Kurelec

Ruski pogled na Schmidta

Sergej Lavrentjev, 2016, *O Schmidtu: Iz Rusije s ljubavlju*,
Zagreb: Hrvatski filmski savez

Među malim brojem domaćih knjiga posvećenih hrvatskim redateljima *O Schmidtu: Iz Rusije s ljubavlju* zauzima posebno mjesto već i zbog toga što je jedina koju je napisao inozemni autor – jedan od najuglednijih ruskih filmskih kritičara Sergej Lavrentjev. Generacijski je blizak Branku Schmidtu – rođen u Orelu 1954, tri je godine stariji od hrvatskoga redatelja, a kao i on ozbiljno se počeo baviti filmom 1980-ih. Prije toga Lavrentjev je završio studij glume u Sverdlovsku i nastupao kao kazališni glumac u Nižnjem Tagilu, gradu od 350 000 stanovnika na Uralu, ali je nakon nekoliko godina diplomirao na Ruskom državnom filmskom institutu, odlučan u želji da se isključivo bavi svojom najvećom ljubavlju – filmom, bez obzira na to u kojem svojstvu. Tako je paralelno sa svojom sve uspješnijom kritičarskom karijerom radio i u Gosfilmfondu, jednom od najvećih filmskih arhiva u svijetu, bio stručni savjetnik za izbor repertoara u moskovskom kinu Iluzija, potom i na nekim TV-postajama, a i nakon što je u doba perestrojke stekao reputaciju jednog od vodećih kritičara, nastupio je kao glumac u nekoliko filmova do kojih mu je bilo stalo – primjerice tumačeći Ejzenštejna u filmu Valerija Ogorodnikova *Prišvinove papirnate oči* (*Бумажные глаза Пришвина*, 1989). U posljednjih dvadesetak godina imao je važnu ulogu u nekoliko ruskih međunarodnih festivala kao programski direktor, umjetnički ravnatelj ili selektor, pa je tako upoznao i Branka Schmidta 2002, kada je za festival u

Sočiju odabrao *Kraljicu noći* (2001), film koji ga je oduševio, a koji je hrvatskim kritičarima koji su vrlo negativno ocjenjivali Schmidtove filmove 1990-ih predstavljao iznenađenje i znak povratka visokim vrijednostima koje su njegova rana televizijska ostvarenja najavljivala, a u potpunosti ostvario njegov dugometražni igrani prvijenac *Sokol ga nije volio* (1988).

Tom prilikom Schmidt je, na Lavrentjevljevo čuđenje, umjesto uobičajenih pet dana poduzeo dug i kompliciran put od Zagreba preko Moskve do Sočija samo da bi se obratio publici i razgovarao i s kritičarima i s publicistima, te se sljedećeg dana vratio. U kratkom razgovoru u kafiću Schmidt je pozvao Lavrentjeva da dođe na festival u Pulu gdje je počelo i njihovo prijateljstvo, ali i temeljito i sustavno Lavrentjevljevo gledanje svih Schmidtovih filmova, uključujući i televizijske i dokumentarne, što je rezultiralo knjigom koja vrlo inventivno i zanimljivo analizira opus našeg redatelja iz rakursa u mnogim elementima drugačijeg od pristupa hrvatskih kritičara.

Namijenivši knjigu ponajprije hrvatskom čitatelju, Lavrentjev se potrudio da pojasni kontekst pogleda na hrvatskog redatelja iz vlastitog odnosa prema Jugoslaviji i državama koje su nastale nakon njenog raspada te njihovim kinematografijama, a još i više iz političke situacije u Sovjetskom Savezu, a potom i Rusiji te odnosa u njihovim kinematografijama, oblikujući s mnogo duha lako čitljivu i vrlo zanimljivu ispodjednaku prozu koju s lakoćom povezuje sa zani-



Sergej Lavrentjev
O Schmidtu
Iz Rusije s ljubavlju

88 / 2016

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Hrvatski filmski savez

mljivim i originalnim analizama Schmidtovih filmova, pisanim na sličan način, jer za njega redateljski postupci govore ne samo o načinu stvaranja nego i o autoru kao čovjeku.

Tako se korijeni njegova zanimanja za hrvatsku i ostale kinematografije država nastalih raspadom Jugoslavije, kojih je on nakon smrti Mirona Černjenka (1931–2004) među ruskim kritičarima najbolji poznavatelj, nalaze u načinu na koji su obični ljudi u Sovjetskom Savezu gledali na Jugoslaviju u koju su tek rijetki mogli putovati. Ona je za njih bila idealizirana slika socijalističke zemlje u kojoj se živjelo kao na Zapadu, pa se on tako prisjeća kako je 1981. bio u Bugarskoj i vidio putokaz koji je pokazivao smjer Beograda i činilo mu se nevjerovatnim da ima ljudi koji mogu krenuti tim putem i jednostavno stići u raj kakvim se njemu činila Jugoslavija. No, bila je to i zemlja o čijoj se kinematografiji u Sovjetskom Savezu znalo malo, a i nije ju se previše cijenilo, jer su se uglavnom gledali (a i bili popularni) akcijski partizanski filmovi, dok rijetka drugačija ostvarenja nisu bila prikazana u originalnom obliku, jer je cenzura iz njih izbacivala ideološki sumnjive i nećudoredne prizore, a u vremenima krize pravile su se i crno-bijele kopije filmova u boji. Ta je praksa (uobičajena i za filmove iz drugih zemalja) prestala 1987, i to ponajviše baš zahvaljujući Lavrentjevljevu kritičarskom angažmanu.

Zbog takvog (kako i sam Lavrentjev priznaje) pretjeranog idealiziranja Jugoslavije prvi film iz neovisne Hrvatske koji je vidio 1992. na festivalu u Montrealu *Priča iz Hrvatske* Krste Papića činio mu se pretjeranim u kritičkoj slici bivše države, iako Lavrentjev ne krije da je izraziti antikomunist koji je u stanju napisati i: “Ne znam kako objasniti mladima da je Tito ipak bolji od Staljina, da je Franco bolji od La Pasionarije, a Čang Kaj-šek kudikamo bolji od Mao Ce-tunga.” Ta politički nekorektna izjava ponajprije će šokirati usporedbom fašističkoga diktatora Franca i ikone komunističkih boraca u Španjolskom građanskom ratu La Pasionarije, o čemu Lavrentjev još jednom piše s argumentacijom da bi komunisti da su došli

na vlast pobili još više ljudi od frankista. Iako je ta vrsta nagađanja dvojbene utemeljenosti, treba ipak reći da je posredno na tu opasnost od komunističkih boraca u Španjolskom građanskom ratu (a u kojem oni nisu bili jedini Francovi protivnici) upozorio i George Orwell koji se također borio protiv fašista, ali osjetio i boljševičku okrutnost kojom su se komunisti obračunavali sa suborcima drugačijih ideoloških stavova i o tome svjedočio u svojim knjigama *Kataloniji u čast* (*Homage to Catalonia*, 1938) i *Sjećanja na Španjolski građanski rat* (*Looking back on the Spanish War*, 1943). Takvim provokacijama koje bi prije pristajale izrazitom desničaru, što on inače nije, Lavrentjev vjerojatno želi vrlo kratko i dojmljivo izraziti svoj stav prema komunizmu, što proizlazi i iz njegova neposrednog doživljavanja sovjetske diktature, iako je on svoju zavidnu karijeru ipak započeo u tom mrskom mu sustavu i prije perestrojke.

Nalazeći neke odbljeske takvog stava i u Schmidtovim filmovima, on je u njihovoj analizi mnogo politički umjereniji i skloniji nijansiranju. Zato u *Kraljici noći* ne gleda antikomunistički film kakvih je bilo mnogo u ostalim kinematografijama bivših socijalističkih zemalja, nego posebno naglašava kako je velika vrijednost filma što ne inzistira na izravnom prikazu Titovih mana i mana jugoslavenskog društvenoga sustava 1968, kada u Osijeku odrasta njegov protagonist. Takvo postavljanje odnosa u filmu dovodi Lavrentjeva do usporedbe sa značajnim svjetskim filmskim prethodnicima, što je bitan element njegove analize gotovo svih Schmidtovih filmova koje on promatra u kontekstu šire cjeline europske kinematografije, a ponekad i svjetske, a ne unutar u nas uobičajenog okvira nacionalne ili regionalne produkcije. Većina kritičara bi takvim pristupom efektno Schmidtovo balansiranje na rubu drame i komedije uspoređivala s češkim komedijama zlatnog doba te kinematografije 1960-ih, na što bi navodili i kadrovi intervencije snaga Varšavskog pakta u tadašnjoj Čehoslovačkoj 1968. na televizoru koji mladi protagonist priželjkuje. Međutim, Lavrentjev

TOMISLAV
KURELEC: RUSKI
POGLED NA
SCHMIDTA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nalazi sličnosti s Fellinijevim *Amarcordom* (1973), i to ne u površnoj sličnosti s tim remek-djelom kakvu je moguće naći u mnogim filmovima zasnovanim na nekoj vrsti nostalgije za nekadašnjom mladošću, nego u tome da se ni Fellini ni Schmidt ne obračunavaju s diktatorima koji se posve epizodno pojavljuju u njihovim filmovima. Lavrentjev u tome vidi odluku proizašlu iz namjere da im ne pridaju preveliku važnost, što autore određuje kao ljude koji se ne žele koncentrirati samo na grozote pojedinih povijesnih razdoblja nego pokazuju i radost u stvaranju filmske umjetnosti.

Kada je u svom sljedećem dolasku na pulski festival 2003. u retrospektivi Lavrentjev vidio Schmidtov prvijenac *Sokol ga nije volio*, bio je zapanjen što takav film kao specijalist za kinematografije nekadašnjih socijalističkih zemalja ne samo da nije ranije vidio nego nije ni čuo za njega. Fasciniran njegovim filmskim vrijednostima, usporedio ga je s još jednim velikim talijanskim filmom *Dvadesetim stoljećem* (Novecento, 1976.) Bernarda Bertoluccija, ali mu je značajnije bilo pozicioniranje toga filma u okviru kinematografija europskih zemalja koje su 1988, u vrijeme nastanka *Sokola* još uvijek bile socijalističke. Lavrentjev kod Schmidta započinje korak dalje od vrijednih i važnih filmova koji su se kritički odnosili prema vladajućem društvenom sustavu i do tada bili snimljeni u Poljskoj, Čehoslovačkoj, Mađarskoj i Jugoslaviji (crni val), jer se po njemu Schmidt prvi usudio na filmu pokazati da su fašizam i komunizam jednaki. To što takav film nije stekao veliki međunarodni odjek, Lavrentjev tumači i vremenom u kojem je pozornost međunarodne javnosti, pa i one filmske, bila usmjerena na perestrojku i zbivanja u Sovjetskom Savezu i smatra da bi, da je takav film tada snimljen u SSSR-u, zasigurno bio ne samo prikazan nego i pobijedio na festivalu u Zapadnome Berlinu.

Političku nepodobnost *Sokola* u tadašnjoj Jugoslaviji Lavrentjev pak smatra odgovornom za to što je film na festivalu u Puli dobio samo nagradu za najboljeg debitanta, mada to vjerovatno ipak nije bilo presudno, jer su dobitnika

Velike zlatne arene *Život sa stricem* (1988) Krste Papića na prvo mjesto stavljali i mnogi koji su vrlo pozitivno ocijenili *Sokola*, a ne samo ocjenjivački sud. Uz to ne treba zaboraviti da je na Festivalu jugoslavenskog igranog filma iznimno važan bio tzv. "republički ključ" pa Papićev film nije dobio nagrade ni za režiju ni za scenarij, nego su one otišle Žarku Dragojeviću, koji nakon toga ni u srpskim razmjerima nije ostvario zapaženiju karijeru, za film *Kuća pored pruge* (1988), kojeg se danas malo tko sjeća, o tragediji srpske obitelji kojoj pred očima majke kćer siluju albanski separatisti.

Čini mi se da Lavrentjev ipak precjenjuje festivalske nagrade i vjeruje da postoje neka objektivna mjerila po kojima će svi ocjenjivači (kritičari, žiriji, komisije...) jednako ocijeniti svaki pojedini film, ako se u to ocjenjivanje ne uguraju i neki izvanfilmski kriteriji (politička podobnost, osobne simpatije ili netrpeljivosti). Mislim, pak, da bi primjerice različiti pojedinci ili skupina (u ocjenjivačkom sudu) podjednako kvalificiranih znalaca bez ikakvih izvanfilmskih utjecaja barem neka ostvarenja ocijenila potpuno drugačije. Uz to, barem iz naše vizure, nagrade ne jamče i veći broj gledatelja, a najčešće se i zaborave u onih nekoliko mjeseci razmaka između festivala i prikazivanja u kinima. Konačno, one nemaju većeg utjecaja na distributere i prikazivače, za razliku od Rusije gdje, prema Lavrentjevu, ljudi koji se bave otkupom i distribucijom filma zapravo ništa ne znaju o onome što prodaju, pa su im nagrade bitan kriterij i najčešće se prema njima odlučuju za kupnju.

Za razliku od većine naših kritičara koji u Schmidtovu opusu najviše cijene *Metastaze* (2009), Lavrentjevu je najbolji *Put lubenica* (2006) jer mu je "uznemirio dušu, natjerao srce da brže zakuca, ovlažio oči, pomogao da se sjetim klasične izreke: U umjetnosti nije važno što, nego kako". Zato opet inzistira na skandaloznoj nepravdi zbog toga što je na festivalu u Puli 2006. taj film dobio samo nagradu za najbolju mušku ulogu (Krešimir Mikić), scenografiju i ton, iako je po mišljenju ruskog

kritičara očito nadmašio konkurente (dobitnika Velike zlatne arene *Sve džaba*, za koji je Antonio Nuić nagrađen i za režiju i scenarij, *Karaulu* Rajka Grlića, *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara, *Volim te Dalibora Matanića...*). No, izgleda mi ipak da je za Schmidta i definitivno stvaranje slike u filmskoj, pa i široj javnosti o njemu kao o velikom redatelju koji se nakon nekoliko slabih filmova konačno vratio u vrh, bila daleko značajnija nagrada Oktavijan za najbolji film Hrvatskoga društva filmskih kritičara, jer su upravo oni tu lošu percepciju redatelja i stvorili pišući o njegovim promašajima 1990-ih.

Međutim, prevelika pozornost koju Lavrentjev pridaje festivalskim nagradama ne može zasjeniti njegova vrlo originalna i nerijetko iznimno vrijedna kritičarska razmatranja među kojima je ono *Putu lubenica* upravo fascinantno po pristupu kojim u tom filmu otkriva zanimljive elemente o kojima do sada gotovo nitko nije pisao. Nakon što je dva ranija značajna Schmidtova filma usporedio s talijanskim velikanima Fellinijem i Bertoluccijem, i to ponajprije po strukturiranju filma i dramaturškom oblikovanju fabule, ovaj film o trgovini ljudima i njihovom gangsterskom prebacivanju iz Bosne preko Save u Hrvatsku uspoređuje sa samurajskim filmovima Akire Kurosawe, i to po načinu izlaganja, korištenja širine i dubine kadra i osmišljavanju akcijskih prizora (uz ponešto žaljenja što autor nije poput svog svjesnog ili nesvjesnog uzora snimio crno-bijeli film). Oduševilo ga je što Schmidt završni obračun deziluzioniranog borca iz ratova nakon raspada Jugoslavije s kriminalcima koji ubijaju nesretne ilegalne emigrante nakon što su im uzeli novac ne snima na tarantinovski način koji nasilje tretira kao efektni spektakl (a to radi većina suvremenih redatelja širom svijeta), nego poput Kurosawe, jer su i njegovi negativci tijela koja više nemaju duše, pa je njihova eliminacija nužnost, a ne atrakcija.

U tom okviru Lavrentjev s pravom upućuje i na to da je osamljeni protagonist u neobičnom i dojmljivom tumačenju Krešimira

Mikića također izgubio dušu u ratu iz kojeg je nekim čudom izašao fizički neozlijeđen i da mu je pomaganje Kineskinji koju spašava nakon što su se ostali njeni supatnici podavili u Savi, te obračun sa zlikovcima (u kojem i on fatalno stradava) osobna odluka o načinu na koji će prije smrti izravnati račune sa samim sobom i svojim ranijim postupcima. Upravo u načinu Mikićeve glume Lavrentjev pronalazi konačne dokaze da je i njegov lik tijelo bez duše izgubljene u ratnom užasu, dok u igri vrsne mu partnerice Sun Mei vidi potvrdu da je ona u tom pogledu zapravo Apsolutni duh, te da njena interpretacija i pored zanosne pojave daje dojam duše bez tijela.

Lavrentjev i u analizi ostalih filmova posvećuje glumačkim dometima mnogo više pozornosti no što čine naši kritičari, najčešće ne polazeći od cjeline filma da bi ocijenio kako su se pojedini interpreti uklopili u nju, nego krećući od opisa igre pojedinog glumca i smisla koji on pridaje liku, nalazeći u tome i jednu od važnih sastavnica Schmidtova prosedea. Iz tog karakterističnog elementa Lavrentjev gradi viziju cjeline autorova stila i dometa svakog pojedinog ostvarenja. Kada to čini opisujući glavnu ulogu Fabijana Šovagovića u *Sokol ga nije volio*, to se čini samorazumljivim već i zato jer je glumac bio i autor drame prema kojoj su on i redatelj napisali scenarij. No, vrlo je zanimljivo kako Lavrentjev i u nekoliko kasnijih manjih uloga pronalazi naznake utjecaja velikog glumca na cjelinu Schmidtova autorskog pristupa. Posebno mu je pak samosvojna argumentacija suda o iznimnim, ocu jednakopravnim glumačkim dometima Filipa Šovagovića i u *Sokolu* i u *Đuki Begoviću* (1991). Nakon Fabijanove smrti Lavrentjev autorova bitnog (bez obzira na veličinu uloge) glumačkog i kreativnog suradnika i prijatelja vidi u Ivi Gregureviću, a posebno mu je intrigantna ocjena dviju vrlo različitih interpretacija Renea Bitorajca koji dobrim dijelom svojom glumačkom energijom i umijećem nosi još dva velika Schmidtova uspjeha *Metastaze* i *Ljudoždera vegetarijanca* (2012). Ruski kritičar priznaje da je zbog njegove izvanredne glu-

TOMISLAV
KURELEC: RUSKI
POGLED NA
SCHMIDTA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mačke transformacije promijenio svoje uvjerenje da je u suvremenom filmu prošlo vrijeme glumačkih mijena i da jedino snažna glumačka osobnost odgovara današnjoj kinematografiji.

Iako nakon autorskog redateljskog postupka glumačke interpretacije zauzimaju najviše mjesta u Lavrentjevljevima analizama, on na sličan način pristupa i drugim sastavnicama cjeline, pronalazeći u njima kako način oblikovanja svakog pojedinog elementa otkriva i stil autora i njegove ideje, što je posebno vidljivo u filmovanju pejzaža. Tako rijeka Sava u *Putu lubenica* predstavlja mračnu i prijetecu granicu dvaju svjetova, smrti i života. Put u *Sokolu* sličnošću snimanja kolona zarobljenika koje vode ustaše, a kasnije i partizani otkriva ideju o izjednačavanju fašizma i komunizma kao jednakog zla. Uz to Lavrentjev vrlo nijansirano pokazuje razne varijacije prikazivanja puta i pomaka u smislu koji one donose u različitim filmovima, a slično je i s analizom prikaza širokih prostora (najčešće slavonske ravnice).

Iščitavanje smisla iz svakog redateljskog izbora karakterističan je i vrlo vrijedan način kritičarskoga pristupa djelu, a Lavrentjev na taj način iscrpno analizira i televizijske filmove koji su prethodili *Sokolu*, pronalazeći u njima ne samo naznake Schmidtova talenta nego i neke elemente stila koji se i kasnije pojavljuju, kao i zanimanja za neke teme i ljudske odnose koji će se također u nekom drugačijem obliku ponoviti. Iz toga rakursa, a dijelom i iz prikaza prilika u Hrvatskoj 1990-ih autor knjige pronalazi razloge zašto Schmidtu nisu uspjeli igrani filmovi iz toga razdoblja, ali im kao protutežu i po iskrenosti i po angažmanu i filmskom uobličenju kao znatno uspjelije stavlja dokumentarce koje je Schmidt snimao tijekom agresije na Hrvatsku. U iscrpnom prikazu gotovo svega što je Schmidt snimio posebno mjesto zauzima interesantna interpretacija najboljeg njegova dokumentarca *Panj pun olova* (2007). Uz već uobičajene asocijacije na velika imena iz povijesti filma – kontrapunkt slike i zvuka prema

nasljeđu Ejzenštejna i njegovih kolega, zamisli koje prizivaju u sjećanje Wylerove *Najbolje godine naših života* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) – posebna pozornost je posvećena tome da se protagonistu (depresivnom dragovoljcu Domovinskoga rata) ni u jednom trenutku ne vidi lice, a on ne izgovara ni jednu riječ. Lavrentjev u tome ne vidi samo efektni filmski prikaz razočaranosti čovjeka onime za što se borio nego to povezuje i sa Schmidtovom razočaranošću nakon što je službeni ocjenjivački sud festivala u Puli prethodne godine ignorirao vrijednosti *Putu lubenica* te taj dokumentarac doživljava čak i više kao film o duševnom raspoloženju autora nego čovjeka o čijem životu je ovaj dokumentarac snimljen.

Vjerojatno dio čitatelja i kritičara neće prihvatiti takvo tumačenje niti će se (kao uostalom i kod većine drugih tekstova) uvijek složiti s ostalim stavovima iznesenima u *O Schmidtu: Iz Rusije s ljubavlju*, ali će svako smislenije suprotstavljanje iziskivati i nalaženje jednako ozbiljnih argumenata. Zato od sada neće biti moguće ozbiljnije pisati o značajnom opusu Branka Schmidta bez dubljeg poznavanja ovoga djela Sergeja Lavrentjeva, koji je analizirao toliko redateljevih ostvarenja koliko je malo tko uopće vidio. Posebna je vrijednost vizura čovjeka iz druge sredine koja svojom različitošću omogućuje sagledavanje ne samo Schmidtovih filmova nego i hrvatske kinematografije bez nekih uvriježenih poopćavanja na koja smo toliko navikli da ih više niti ne primjećujemo. Uz to Lavrentjev analize filmova, društveni, politički i povijesni kontekst svojih stavova, a i neke svoje doživljaje i osjećaje koji su također na njih utjecali piše s izrazitim pripovjedačkim nervom, ležernošću i svojevrsnom lepršavošću koji čitatelju predstavljaju privlačno i zanimljivo štivo, čak i onda kada se bave najozbiljnijim temama. Sve to čini knjigu istaknutog ruskog kritičara o velikom hrvatskom filmašu iznimno vrijednim dijelom naših izdanja o filmu.

UDK: 791:37.091.33

Ana Đorđić i Jelena Modrić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI U ZAGREBU

Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Skafander i leptir* kao nastavne jedinice u srednjoj školi

SAŽETAK: Ovaj je rad namijenjen srednjoškolskim nastavnicima i iznosi prijedlog metodičke obrade nastavne jedinice *Skafander i leptir* (*Le scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel, 2007) u srednjoj školi.

KLJUČNE RIJEČI: nastava, *Skafander i leptir*, motivacija, analiza, interpretacija, mašta, sjećanje, sindrom zaključana čovjeka (*locked-in syndrome*)

1. Uvod

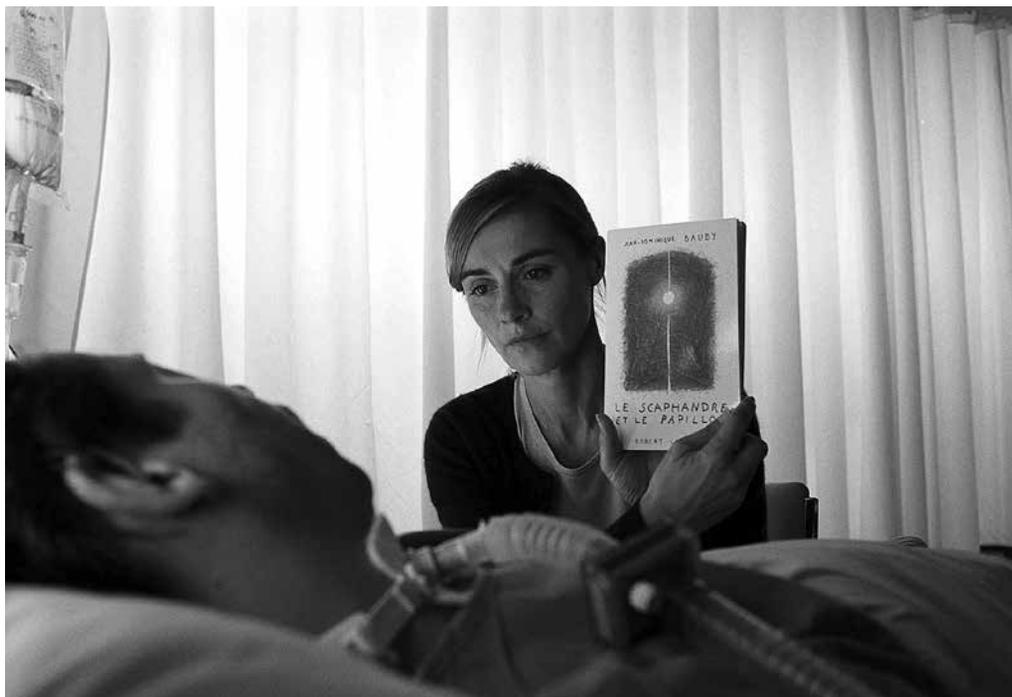
Skafander i leptir (*Le scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel, 2007), snimljen prema istinitom događaju, točnije prema istoimenim memoarima Jean-Dominiquea Baubyja (1997, hrvatski izdavač: Pergamena), film je izrazito bogat filmskim izražajnim sredstvima i snažne je vrijednosne poruke, stoga je odličan izbor za srednjoškolsku nastavu filma, a to se potvrdilo i u nastavnoj praksi.¹ Činjenica da je snimljen prema istinitom događaju učenike odvaja od ideje da gledaju “samo film” te ih upućuje na to da će tijekom projekcije prisustvovati nečemu gotovo “stvarnom”, nečemu vrlo mogućem, odnosno nečemu što se nekome (ne tako davno) i dogodilo te što se, nažalost, može dogoditi svakome od nas, a to je ono što ih dodatno intrigira.

Zbog toga što se bavi moždanim udarom i sindromom *locked-in* (sindromom “zaključana čovjeka”) kao njegovom posljedicom, ovaj

se film može koristiti i kao nastavno sredstvo u nastavi biologije u trećem razredu srednje škole, u okviru nastavne jedinice koja se bavi živčanim sustavom i osjetilima. Nadalje, zbog svoje ideje trijumfa ljudskog duha i mašte nad krhkošću i prolaznošću fizičkoga tijela te dezalijenacije u smislu povratka samome sebi, može se koristiti kao nastavno sredstvo u nastavi etike. Također, može se povezati i s nastavom književnosti u četvrtome razredu srednje škole, konkretno s Kafkinom pripovijetkom *Preobražaj* koja se na jednoj interpretativnoj razini bavi odnosom tijela i duše, baš kao i ovaj film. Osim toga, na temelju komparativne analize Baubyjeva romana i Schnabelova filma, s učenicima bi se moglo razgovarati o odnosu književnosti i filma kao dviju umjetnosti te o filmskim adaptacijama književnih djela, no ta je ideja doista utopijska uzmemo li u obzir činjenicu da su nastavnici hrvatskog jezika, kada je u pitanju izbor lektirnih djela, ograničeni manjkom nastavnih sati čak i za obvezne nastavne sadržaje, ali i ispitnim katalogom za državnu maturu koji ne ostavlja mjesta slobodi u izboru tih sadržaja. Valja još napomenuti da bi film *Skafander i leptir* u četvrtome razredu gimnazije mogao poslužiti kao izvrsno nastavno sredstvo u nastavi filozofije, posebice kad je u pitanju Kierkegaardova filozofija individualne slobode i odgovornosti za vlastitu sudbinu ili

¹ Učenici zagrebačke XIII. gimnazije bili su u prigodi pogledati film u kinu Tuškanac na Nastavi filma za srednjoškolce u organizaciji Hrvatskoga filmskoga

saveza te su izrazito aktivno sudjelovali u njegovoj analizi i interpretaciji.



Prizor iz filma
*Skafander
i leptir* (*Le
scaphandre
et le papillon*,
Julian Schnabel,
2007)

filozofija egzistencije koja čovjekovu “bačenost u svijet” povezuje sa slobodom i odgovornošću.

S obzirom na to da je odgoj imanentan dio obrazovanja, a obrazovanje odgoja, ne smijemo zanemariti krucijalnu odgojnu funkciju filmskoga djela. “Filmska je nastava odgoj za ekran, ali i odgoj ekranom” (Težak, 2002: 57), a *Skafander i leptir* film je koji to doista potvrđuje. Naime, ne samo da poučava filmskim izražajnim sredstvima već i odgaja svoju publiku.

2. Struktura nastavnoga sata

Film traje 112 minuta te su za njegovo cjelovito gledanje potrebna tri školska sata, a za analizu i interpretaciju još dodatna dva školska sata. “Film je cjelovito djelo i treba ga se tumačiti kao cjelinu. Cjepkanjem se dira u njegov integritet, ugrožava se shvaćanje cjeline. Međutim da bi se struktura djela upoznala u svoj svojoj složenosti, nužno je promatrati i pojedine sastavnice” (Težak, 2002: 57). Bilo bi nerealno očekivati da analiza i interpretacija slijede odmah nakon projekcije filma, stoga bi tijekom sljedeća dva školska sata, posvećena

analizi i interpretaciji, učenike trebalo podsjetiti na ključne momente filma ponovnim projiciranjem odabranih inserata.

Cilj nastavnoga sata jest navesti, prepoznati, razumjeti te objasniti sadržajna i izražajna obilježja filma *Skafander i leptir* te osvijestiti postojanje filmskih stilskih figura. S obzirom na cilj nastavnoga sata, predlaže se kombinacija dvaju tipova nastavnih sati: sata analize i interpretacije te sata obrade novoga gradiva.

Filmskoobrazovne zadaće ove nastavne jedinice jesu: imenovati rod i žanr, odrediti temu i motive, okarakterizirati junaka te odrediti ideju filmskoga djela; prepoznati tri različite narativne linije u filmu (sadašnjost, prošlost, odnosno prisjećanja, te maštanja i zamišljanja), upoznati se поблише s terminom fokalizacije, definirati i prepoznati subjektivni i autorski kadar te funkciju rakursa; identificirati i imenovati skokovitu montažu, prepoznati filmske stilske figure (filmsku metaforu) i objasniti njihovu funkciju te razumjeti pojam stilizacije u filmu. Odgojne su zadaće: razvijati učeničko zanimanje za europsku kinematografiju, poti-

cati humanistički svjetonazor i svijest o kvaliteti života osoba s invaliditetom i paraliziranih osoba, razvijati empatiju, promišljati o snazi ljudskoga duha, slobodi odabira životnoga puta i odgovornosti za vlastitu sreću – o oblikovanju života vrijednog življenja te o značaju umjetnosti u ljudskome životu. Funkcionalne su zadaće: promišljeno primjenjivanje prije stečenih znanja, razvijanje sposobnosti usmenog i pisanog izražavanja te sposobnosti doživljavanja, povezivanja i zaključivanja, poticanje argumentirana iznošenja mišljenja i oblikovanja kritičkog odnosa prema umjetničkom djelu.

2.1. Motivacija

Novinski članak koji govori o sindromu “zaključana čovjeka” može poslužiti kao uvod u razgovor s učenicima o svakodnevnim poteškoćama s kojima se susreću paralizirani ljudi ili ljudi koji pate od navedena sindroma te o kvaliteti njihova života.²

Drugi prijedlog motivacije jest razgovor s učenicima o tome koliko poznaju filmove koji se bave bliskom tematikom te koje su od tih filmova gledali. Primjerice *Teorija svega* (*The Theory of Everything*, James Marsh, 2014) film je o odnosu Stephena Hawkinga i njegove žene, *Nedodirljivi* (*Intouchables*, Olivier Nakache, Eric Toledano, 2011) film je o prijateljstvu bogata kvadruplegičara i siromašna mladića, *Život je more* (*Mar adentro*, Alejandro Amenábar, 2004) bavi se životom Ramóna Sampedra, kvadruplegičara koji je 29 godina vodio kampanju u korist eutanazije i svojeg prava na smrt, *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) film je o mladiću izrazito niska kvocijenta inteligencije koji “slučajno i bez razumijevanja svjedoči važnim događajima amer. povijesti od kraja 1950-ih do

² Primjer novinskih članaka o sindromu “zaključana čovjeka”: <<http://www.jutarnji.hr/23-godine-sve-sam-cuo--vidio-i-osjecao--ali-to-nitko-nije-znao/371609/>> (posjet: 14. rujna 2015); <[poč. 1980-ih” \(Primorac, 2003: 185\), a *Moje lijevo stopalo* \(*My Left Foot*, Jim Sheridan, 1989\) film je nastao prema istoimenoj autobiografiji irskog pjesnika i slikara Christyja Browna koji je bolovao od cerebralne paralize.](http://www.vecernji.hr/moje-zdravlje/dnevnik-profesora-draska-</p></div><div data-bbox=)

Sljedeći prijedlog motivacije jest proučavanje biografije svestrana redatelja Juliana Schnabela, koja uključuje i njegov likovni rad. Schnabel je i uspješan slikar koji je 1980-ih bio jedan od ključnih američkih neoekspresionista. Poznat je po djelima apstraktnoga slikarstva gdje je kistove zamijenio štapovima, rukama te materijalima umočenima u boju, a slikarsko platno zamijenio je materijalima poput jute, okrenutog baršuna i platna za jedra (usp. Smith, 2014). U njegovu opusu nalazi se i serija slika Marlona Branda od kojih je neke iskoristio u filmu *Skafander i leptir*.³

2.2. Najava teme, projekcija filma i iznošenje doživljaja

Skafander i leptir oduševio je i kritiku i publiku. Bio je nominiran za Akademijinu nagradu u četiri kategorije: za najboljeg redatelja, najbolji adaptirani scenarij, najbolju montažu i najbolju fotografiju. Osvojio je Zlatni globus u kategoriji najboljega redatelja i nagradu BAFTA u kategoriji najbolje adaptiranoga scenarija, a na 60. filmskom festivalu u Cannesu osvojio je nagradu za najboljega redatelja i nagradu za tehnička dostignuća te mnoge druge (usp. Internet Movie Database).

S obzirom na nominacije i nagrade, može se zaključiti da je, uz režiju, u ovome filmu posebno vrijedna i filmska fotografija, specifična i po dekomponiranom kadriranju. Janusz Kamiński, direktor fotografije, uz redatelja je najzaslužniji za vizualni identitet filma. Kako

regula-zarobljenog-u-tijelu-vec-10-godina-110096> (posjet: 14. rujna 2015).

³ Navedene slike mogu se pronaći na Schnabelovoj internetskoj stranici.

bi oslikao fizičko i psihičko stanje junaka, koristio je različite tehnike i načine snimanja, primjerice objektivne s pomaknutom ravninom fokusa, selektivne oštirine te je mijenjao brzinu snimanja (usp. Fisher, 2008).

Tijekom najave filma učenike treba upozoriti na to da je film nastao prema istoimenim memoarima francuskog urednika modnog časopisa *Elle*, odnosno da se temelji na istinitim događajima. Nadalje, dobro bi bilo učenicima objasniti da imenica “skafander” iz naslova filma prije svega znači ronilačko ili astronautsko odijelo (usp. Šonje, 2000: 1131) te da tijekom gledanja filma razmisle o značenju naslova. Nakon projekcije filma i nakon što učenici saberu svoje misli i osjećaje te iznesu svoje prve dojmove, koje nastavnik ne bi trebao korigirati, može se pristupiti analizi i interpretaciji.

2.3. Analiza i interpretacija filma

Ovaj središnji dio nastavnoga sata, posebice zato što slijedi odmah nakon iznošenja učeničkih dojmova, bilo bi zgodno početi usmjerenim pitanjima koja se odnose na sam sadržaj filma i na njegova junaka. Jean-Dominique Bauby boluje od sindroma “zaključana čovjeka”. Nakon moždanog udara koji je pretrpio u 43. godini, ostalo mu je paralizirano cijelo tijelo, osim lijevoga oka. Jedini način na koji Jean-Do može komunicirati jest treptajem vjeđe lijevoga oka. Dok mu se izgovaraju glasovi abecednim redom, Jean-Do treptajem označava slovo na koje misli te tako polako i mukotrpno, diktirajući treptajima, sastavlja riječi, rečenice, a na kraju i memoare na temelju kojih je stvoren i ovaj film koji počinje zanimljivom najavnom špicom, odnosno naslovnicom.

Tijekom kadrova detalja starih rendgenskih snimaka ljudskoga tijela, izmjenjuju se imena filmske ekipe, ispisana ljubičastom bojom mjestimično nepravilna fonta. Naslovnicu istodobno konvencionalno prati glazba, tj. francuska šansona *La Mer (More)* Charlesa Treneta. Detalji rendgenskih snimaka ljudskoga tijela sugeriraju da film koji slijedi ima veze

sa “slomljenim” ili “bolesnim” ljudskim tijelom (jer zdravo se tijelo ne snima rendgenom), a zvučna slika upućuje na sentimentalnost i poetičnost.

Tijekom špice gledatelj promatra statične rendgenske snimke koje se izmjenjuju u sporom ritmu koji prati glazbu. Sredinom špice dolazi do otklona, odnosno kadrovi rendgenskih snimaka se odjednom vrlo brzo izmjenjuju te izgledaju poput filmske role koja je u projektoru “iscurila”, što upućuje na metafilmskičnost kao jedno od obilježja općenito iminentnih filmskoj špici.

Budući da je špica sama po sebi meta-komunikacijski signal, filmotvorci su barem u izradi tog segmenta oslobođeni potrebe prikrivanja svojih postupaka, pa mogu izravnije komunicirati sa svojom publikom. To je rezultiralo pristupom u kojem se špicu ne pokušava što neprimjetnije uklopiti u tkivo filma, nego ju se, naprotiv, isticanjem njezine metafilmskičnosti pokušava pretvoriti u prostor kreativne igre.

(Tomić, 2005: 133)

Zaključno, učenicima se može objasniti da naslovnica često određuje audiovizualni identitet samoga filma te postavlja ključ u kojem ćemo ga gledati. U ovome filmu naslovnica završava rezom poslije kojega slijedi crni kadar, uz istodobni prestanak popratne glazbe.

Kadar koji slijedi jest subjektivni kadar polagana otvaranja oka junaka Jean-Doa. Cijela se sekvenca buđenja Jean-Doa u bolničkome krevetu sastoji od subjektivnih kadrova, uključujući i nekoliko vrlo kratkih crnih kadrova koji predstavljaju treptaj njegova oka. Vid mu se još uvijek privikava na svjetlost, što je izrazito sugestivno predloženo skokovitom montažom, naglim promjenama boje i svjetla te kadrovima izvan fokusa.

U gotovo cijeloj prvoj trećini filma gledatelj uopće nema priliku vidjeti junaka, nego svijet promatra iz njegove perspektive – “nje-



Mathieu
Amalric i
Emmanuelle
Seigner u filmu
*Skafander i
leptir*

ANA ĐORĐIĆ
I JELENA
MODRIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA
SKAFANDER
I LEPTIR KAO
NASTAVNE
JEDINICE U
SREDNJOJ ŠKOLI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

govim očima”, tj. okom. Time redatelj i u gledatelju uspješno stvara osjećaj bespomoćnosti, inferiornosti, zarobljenosti, klaustrofobije i skućenosti te omogućuje identifikaciju s junakom. Iako “napadno prikazivačko izjednačavanje gledateljevih informacija s informacijama kojima raspolaže junak (forsiranje subjektivnog kadra) omogućava lakše uočavanje artificialnosti i konvencionalnosti subjektivnog kadra” te “gledatelj zbog neuobičajene vizure i ponašanja likova (oni stalno gledaju ‘u kameru’) postaje svjestan čimbenika razlika” (Gilić, 2007: 81), u ovome je filmu navedena artificialnost (s obzirom na činjenicu da se gledatelj priviknuo na to da su subjektivni kadrovi ovdje postali gotovo konvencija, a ne otklon unutar filmskog izlaganja) u funkciji dramaturgije i što jače identifikacije gledatelja s junakom jer kao što junaka sputava njegovo tijelo, tako je i gledatelj “zarobljen” u tom istom paraliziranom tijelu, odnosno u subjektivnom kadru.

Gledatelj se budi kad i junak, pokušava dokučiti što se dogodilo, sluša liječnike te sve saznaje u istome trenutku kad i Jean-Do.

Dakle, istodobno kad i Jean-Do, i gledatelj spoznaje da je glas koji čuje (njegov glas) zapravo glas njegova “unutarnjega Ja”, ali spoznaje i da je ovdje na djelu fokalizacija kroz lik Jean-Doa u tom smislu da su, prema onome što znaju i vide, pripovjedač i lik izjednačeni.

Nakon što se Jean-Do probudi i shvati da je doživio moždani udar te mu objasne da ima sindrom “zaključana čovjeka”, slijedit će prvotni šok, a zatim i upoznavanje s liječnicima te fizioterapeutkinjom Marie i logopedinjom Henriette koje će postati važan dio njegova života. Osim toga, u prvim sekvencama filma otkrivamo i karakter Jean-Doa: duhovit je, inteligentan, šarmantan, borac je, ali i zavodnik (prvi susret s Marie i Henriette prikazan je subjektivnim, senzualnošću obojenim kadrovima – riječ je o detaljima njihovih usana, poprsja i očiju) te je često okružen ljudima koji se brinu za njega i vole ga.

U bolničke posjete redovito dolaze Celine, majka njegove djece, te nekolicina prijatelja koji mu, svatko na svoj način, pokušavaju objasniti da, unatoč njegovu nezavidnu stanju, ne

smije odustati. Jedan od njegovih prijatelja je i Pierre Roussin koji je u prošlosti s Jean-Doom zamijenio zrakoplovnu kartu kako bi stigao u Peking na vrijeme, no taj je let bio sudbinski za Pierrea jer je zrakoplov otet, a Pierre je završio u tamnici na četiri godine. Pierre Jean-Dou savjetuje da u nepokretnom tijelu sačuva svoju ljudskost tvrdeći da je njega upravo to spasilo u zatočeništvu. Svojevrsni je zatočenik i Jean-Doov otac koji ga ne može ni posjetiti u bolnici. "Zaključan" je u svome stanu zato što ima 92 godine, dakle, prestar je i suviše nemoćan da igdje izađe jer nije u stanju koristiti stube: "U istom smo čamcu. Zapeo sam u ovom stanu. Oboje smo zaključani. Ti u tijelu, ja u stanu."

Motiv zatočeništva (u vlastitu tijelu, u stanu ili u tamnici) suprotstavlja se motivu slobode koji je jedan od ključnih motiva ovoga filma.

U fundamentalnom ontološkom smislu sloboda čini bit čovjeka. Kao biće u svijetu on se razlikuje od svih ostalih bića time što nije naprosto upregnut u svoju prirodnu okolinu i potpuno determiniran njenom nužnošću, nego je u isti mah stavljen i u ono Otvoreno samoga svijeta. Time je ujedno stavljen pred neminovan zadatak da sam oblikuje svoj opstanak i brine za nj, daje mu smisao i tako ostvaruje svoje različite povijesne mogućnosti. Budući da na taj način konstituira bit čovjeka, ta je sloboda toliko fundamentalna da bi odricanje od nje značilo gubitak bitka čovjeka, njegove iskonske čovječnosti.

(Pejović, 1984: 304)

Može li čovjek imati slobodu i onda kada je zatočen? Može li i tada preuzeti odgovornost za svoju sudbinu?

Jean-Doov otac kaže da sjedi pored otvorena prozora u svom stanu koji mu je postao zatvorom, a Pierre tvrdi da je preživio zatočeništvo čvrsto se držeći vlastite čovječnosti. U usporedbi s njima, možemo zaključiti da je

Jean-Do pronašao način kako slobodno lutati svijetom te kako uistinu biti slobodan tek nakon što ga je okovalo njegovo vlastito tijelo. Otkrivši da se ljudski duh ne da sputati nikakvim barijerama, čak ni paralizom, tamnicom ili starošću, Jean-Do postao je iskonski slobodan. Moždani mu udar nije oduzeo maštu i sjećanja, a njihovo bogatstvo uspijeva nadomjestiti mučnu nepokretnost tijela i nemogućnost komunikacije bez posrednika. Upravo je u slobodi maštanja i sjećanja bogatstvo ljudskoga duha, i tom spoznajom u stanju smo preuzeti odgovornost za sebe same.

Učenici će vrlo lako samostalno prepoznati tri narativne linije ovoga filma: sadašnjost (Jean-Doova svakodnevnica u bolnici Berck), prošlost (njegove uspomene) te njegova zamišljanja i maštanja (daleke destinacije, skijanje po planinama, predivne žene, ronilac u teškom skafanderu...). Naime, "film je kroz svoju povijest, od nijemoga nadrealizma do klasičnoga mjuzikla, od ekspresionizma do postmodernizma, uvjerljivo dokazao da su mu dostupni sadržaji čovjekove duše" (Gilić, 2007: 66), a upravo su "sadržaji duše" u ovome filmu ključni. Kronološko izlaganje Jean-Doove bolničke sadašnjosti, koju obilježavaju nemoć, paraliza, zatočenost i frustracije, isprekidano je kadrovima i sekvencama sjećanja, ali i maštanja: "Odlučio sam da se ne sažalijevam. Osim mojih očiju postoje još dvije stvari koje nisu paralizirane, moja mašta i sjećanja."

U trenutku kad Jean-Do izgovara riječi "mašta" i "sjećanja", započinje sekvenca koja objašnjava metamorfozu duha Jean-Doa. Prvi kadar sekvence jest izlazak leptira iz čahure, a

leptir se najčešće smatra simbolom lakoće i nepostojanosti, dok se drugi aspekt leptirova simbolizma temelji na njegovim metamorfozama: čahura je jaje koje sadrži svu potencijalnost bića; leptir koji iz nje izlazi simbol je uskrsnuća. To je izlazak iz "groba".

(Chevalier i Gheerbrant, 1983: 347)

Preobrazba Jean-Doa u tom je trenutku potpuna. Pronašao je način kako pobijediti svoju bolest te kao ljudsko biće ostvariti svoj pun potencijal. Odlučio je napisati memoare (strpljivim i mukotrpnim diktiranjem slova po slova treptajem oka), čime će se, u nezamislivo teškoj situaciji, ostvariti kao slobodno ljudsko biće, odgovorno za vlastitu sudbinu, a nastalo će umjetničko djelo na koncu samo potvrditi njegovu ključnu životnu spoznaju da bogatstvo duha uvijek može pobijediti nemoćno tijelo.

Ovdje se postavlja i pitanje odnosa umjetnosti i života pa učenici u četvrtom razredu gimnazije mogu ovaj film dovesti u vezu s Proustovim romanom *Combray*. Oba djela – i literarno i filmsko – protkana su tezom o osmišljavanju vlastita života s pomoću umjetnosti, tj. tezom da naše izgubljeno, potrošeno ili oteto vrijeme može biti spašeno s pomoću umjetnosti: život tako postaje umjetničko djelo, a time nadilazi svoju potencijalnu promašenost, ali i nezaobilaznu tragediju prolaznosti.

Također, učenici četvrtih razreda, kao što je već spomenuto, na tematskoj razini odnosa tijela i duše ovaj film mogu usporediti s Kafkinom pripovijetkom *Preobražaj*. I Jean-Do i Gregor Samsa doživljavaju dvostruku metamorfozu: na fizičkoj razini (Gregor je zarobljen u tijelu kukca, a Jean-Do u paraliziranom tijelu), ali i na duhovnoj (obojica nakon fizičke preobrazbe doživljavaju duhovno buđenje trudeći se sačuvati svoju ljudskost i duhovnost). Zajedničko im je i to što svoju duhovnost nastoje sačuvati upravo s pomoću umjetnosti. Gregoru su sestrino sviranje violine i slika na zidu njegove sobe, koju grčevito nastoji spasiti, posljednji tragovi vlastite duhovnosti, a Jean-Do traži svoje bližnje da mu čitaju Balzacova, Dumasova i Greenova djela te naposljetku i sam stvara svoje književno djelo kojim oblikuje i samoga sebe i svoj život. Okolina je ta koja niječe Gregorovu ljudskost i duhovnost (on je kukac kojeg se svakako treba riješiti), dok Jean-Do uza sebe ima pravu malu vojsku potpore (od mnogobrojnog medicinskog osoblja, preko

obitelji do prijatelja koji ga više-manje redovito posjećuju).

Odnos okoline prema filmskom i literarnom junaku je evidentno drugačiji, kao što je drugačiji i njihov život prije fizičke preobrazbe, ali i nakon nje. Gregor je prije preobrazbe vodio monoton i automatiziran život tijekom kojega je dopuštao da ga gaze poput kukca – u potpunosti je bio inferioran u odnosu na druge i u odnosu na vlastiti život, a Jean-Do često je sniman iz donjega rakursa kako bi se naglasila njegova superiornost u odnosu na druge i u odnosu na vlastiti život.

Obrazloženje doživljaja rakursne snimke temelji se na "logici" vrednovanja ljudskoga doživljavanja pojedinih "rakursa" u zbiljskom gledanju okoliša, pa je, shodno tome, osnovna kvaliteta, a time i osnovna funkcija donjega rakursa u tvorbi doživljaja određene superiornosti onoga što je snimljeno iz tog rakursa. Kad je netko iznad nas – u filmu snimljen iz donjega rakursa – on ima stanovitu prednost.

(Peterlić, 1982: 77)

Jean-Do bio je glavni urednik časopisa *Elle*, uspješan i cijenjen u društvu, šarman i duhovit bonvivan, živio je brzo, "punim plućima", okružen lijepim ženama, visokom modom, skupocjenim i brzim automobilima – naizgled je imao sve. Da se njegov cijeli život preokrene, bio je dovoljan trenutak. Sekvenca moždanog udara počinje Jean-Doovom vožnjom kabrioletom kroz Pariz koji je prikazan polutotalima s neobičnim kutovima. Zanimljiv je kadar koji se okrene za 180 stupnjeva. Riječ je o autorskom kadru koji upućuje na to da će se svijet kakav Jean-Do poznaje okrenuti naglavačke. Autorski je

kadar stiliziran izborom točke promatranja (često ekstremni rakursi), upadljivo dinamičnom kamerom, iskripljenjima prostora zbog uporabe objektivna, neuobi-



Skafander i
leptir

čajenim bojama, tzv. efektima i drugim sličnim postupcima, koji se tumači kao autorov komentar prizorne situacije ili izlagačkog trenutka.

(Kragić i Gilić, 2003: 26)

Ubrzo u polutotalu vidimo da se “nešto” dogodilo: Jean-Do zaustavlja automobil na križanju, a njegov sin istrčava iz automobila panično vičući. Kamera potom švenka udesno, gdje vidimo praznu ulicu, pri čemu se odjednom začuje glasno brujanje automobilskog motora, a zatim kamera švenka ulijevo, gdje ponovno vidimo drugu praznu ulicu. Sve je to popraćeno neprizornom glazbom (ponovno šansonom *La Mer* koju smo čuli tijekom trajanja naslovnice). Upravo zato što švenk nije dramaturški motiviran, jasno shvaćamo režijsku sugestiju da se Jean-Do našao na raskrižju svojega života, sam i nemoćan.

Također, u sljedećem je kadru, ponovno autorskom, Jean-Doovo nepomično i izobličeno lice prikazano iz gornjega rakursa kako bi se naglasila njegova apsolutna nemoć, posvemašnja neizvjesnost i ovisnost o drugima. Kadar traje do dolaska pomoći – sina i tete Diane, te završava prvo promjenom zvučne slike (na-

glo nestaje prizorni zvuk motora te glazba), a potom i vizualnim prelaskom na iduću scenu. Tim postupkom autor “spaja” prošlost i sadašnjost te ostvaruje fluidnost između tih dviju narativnih linija.

Jean-Do poslije moždanog udara mnogo razmišlja o prošlosti, o ljudima koji ga okružuju i o svojim postupcima. Iz tamnice svoga tijela “bježi” zahvaljujući uspomena, mašti i zamišljanjima. “Kinematografski krajolici, ne samo doslovni nego i metonimijski i metaforički, mogu artikulirati nesvjesno kao i svjesno. Dakle, kinematografski krajolici mogu biti i krajolici uma” (Harper i Rayner, 2010: 21).

Isprva se osjeća poput ronioca, okovana nezgrapnim skafanderom te s teškom kacigom na glavi koja mu svojim skućenim otvorom za oči sužava pogled. Prvi kadar ronioca nakratko je vidljiv u uvodnoj sekvenci filma kada se Jean-Do budi, a njegovo se značenje gledatelju otkriva tek postupno. Ronilac je metafora psihofizičkoga stanja u kojem se Jean-Do nalazi: osjeća se skućeno, sputano, zatočeno, klaustrofobično te osjeća da ga skafander vuče na dno. Okovan skafanderom i zaključan u vlastitu tijelu, s vremenom postaje svjestan vlastite alijenacije koja je rezultat površna života koji je

vodio prije moždanog udara. Muče ga pogreške iz prošlosti, a promišljanje o njima prikazano je širim kadrovima ledenjaka koji se urušavaju.

Ledenjaci su metafora rasapa vlastita života u graničnoj situaciji teška invaliditeta. Sastavljajući komadiće vlastita Ja te osmišljavajući svoj prošli i budući život pisanjem memoara, Jean-Do s vremenom postaje svjestan da može biti poput leptira, slobodna i nesputana duha, te da može letjeti gdje god i kad god to poželi. Kadrovi leptira metafora su Jean-Doove duhovne preobrazbe. Tijelo mu je postalo tamnica, ali upravo je to oslobodilo njegov duh.

Učenike bi tijekom razgovora o metaforama u ovome filmu bilo dobro usmjerenim pitanjima navesti na to da zaključe koja je funkcija stilskih figura u filmu te im objasniti da je stilizacija svaki otklon od konvencionalnih postupaka u filmskome izlaganju. Stilska figura ima "funkciju snažnijeg obilježavanja danog mjesta u film. izlaganju, kao i njegova dodatna tumačenja, odn. pružanja dodatnih doživljajnih vrijednosti" (Turković, 2003: 647).

Nevjerojatnom snagom volje, bogatstvom duha i strahovitom požrtvovnošću, spoznavši istinske životne vrijednosti, Jean-Do ostvaruje svoju posljednju želju. Uspijeva završiti memoare koje posvećuje svojoj djeci, uz poruku da im želi mnogo leptira. Umire nekoliko dana nakon što mu je objavljena knjiga. Odjavna špica, tj. odjavnica filma sastoji se od kadrova urušenih ledenjaka koji se vraćaju u svoje prvobitno stanje, u jedinstvo – ponovno postaju cjeloviti. Metaforičnost tih kadrova sugerira da je Jean-Doov život, koliko god to naizgled paradoksalno zvučalo, iako završen, napokon dobio smisao.

2.4. Zadavanje zadataka za samostalan rad kod kuće

Prijedlog domaće zadaće, ako se *Skafander i leptir* gleda u okviru nastave filmske umjetnosti, jest taj da učenici kod kuće pogledaju film *Život je more* te napišu komparativnu analizu toga filma i filma *Skafander i leptir*.

Sljedeći je prijedlog taj da učenici pokušaju pronaći barem pet primjera stilskih filmskih figura u svojem najdražem filmu te da objasne njihovo značenje i funkciju.

Treći prijedlog zadataka za samostalan rad kod kuće jest taj da učenici napišu sastavak na temu "Skafander i leptir mojega najdražega filmskoga junaka" te da pokušaju opisati što bi bio skafander, a što leptir njihovu najdražem junaku.

Nešto bi praktičniji zadatak bio taj da učenici snime kratki film bilo kojega roda u kojem će sebe predstaviti koristeći među ostalim barem jedan autorski i barem jedan subjektivni kadar.

Još je jedan prijedlog domaće zadaće taj da učenici napišu knjigu snimanja u kojoj će među ostalim i s pomoću nekoliko stilskih figura opisati što je za njih sloboda.

Također, učenicima se za domaću zadaću može zadati da prouče *Konvenciju UN-a o pravima osoba s invaliditetom* te da napišu sinopsis za edukativni videospot kojim bi osvijestili važnosti teme i prava navedenih u Konvenciji.

3. Zaključak umjesto sinteze

Već sama činjenica da se tema sukoba duha i tijela razvija motivima ljudskosti, duhovnosti, zatočenosti, slobode, mašte, sjećanja, ljubavi i umjetnosti, u osjetljivim tinejdžerskim godinama kada učenici tragaju za vlastitim identitetom, može biti dovoljna da *Skafander i leptir* ostavi na njih vrlo snažan dojam. Iz ovog filma učenici mogu crpiti i obilje filmoloških spoznaja, ali treba apostrofirati ono što je možda najvažnije – njegovu nevjerojatnu moć u oblikovanju njihova vrijednosnog sustava. U skladu s tim sasvim je neosporno da ovaj film zaslužuje svoje mjesto u nastavnim planovima i programima.

Usput rečeno, valja upozoriti na to da će učenici vjerojatno zaključiti da je *Skafander i leptir* biografski film zato što tematizira život pojedinca te zato što se temelji na njegovim

memoarima, no neće pogriješiti ni ako zaključuje da je riječ o psihološkoj drami s obzirom na to da se junak nastoji nositi sa životnom traumom i egzistencijalnim dvojabama koje iz nje proizlaze.

Od potpuno poražena čovjeka, Jean-Do postao je pobjednikom u okrutnoj, bolnoj i

mukotrpnjoj utrci između prolaznoga života te traženja smisla vlastite egzistencije. Duh je trijumfirao nad tijelom. Leptir je pobijedio skafander. Na kraju ne preostaje drugo nego, poput Jean-Dominiquea Baubyja, poželjati mnogo leptira – svakom čovjeku i hrvatskom obrazovnom sustavu.

LITERATURA

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1983, *Rječnik simbola*, s. v. "Leptir", Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 347.

Fisher, Bob, 2008, "Janusz Kaminski on The Diving Bell and the Butterfly", *Moviemaker*, <<http://www.moviemaker.com/articles-moviemaking/janusz-kaminski-on-the-diving-bell-and-the-butterfly-20080205/>>, posjet: 14. rujna 2015.

Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga

Harper, Graeme; Rayner, Jonathan (ur.), 2010, *Cinema and Landscape*, Bristol / Chicago: Intellect Books

Internet Movie Database, www.imdb.com

Julian Schnabel Paintings, <<http://www.julianschnabel.com/category/paintings/recent-work/untitled-brando>>, posjet: 14. rujna 2015.

Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, s. v. "Autorski kadar", Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 26.

Pejović, Danilo, 1984, "Sloboda", u: Filipović, Vladimir (ur.), *Filozofjski rječnik*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 304.

Peterlić, Ante, 1982, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filмотeka 16

Primorac, Damir, 2003, "Forrest Gump", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 185.

Smith, Roberta, 2014, "Recapturing the Past, and Then Revising It", *The New York Times*, 25. travnja, <http://www.nytimes.com/2014/04/26/arts/design/two-shows-offer-a-new-look-at-julian-schnabel.html?_r=1>, posjet: 14. rujna 2015.

Šonje, Jure (ur.), 2000, *Rječnik hrvatskoga jezika*, s. v. "Skafander", Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Školska knjiga, str. 1131.

Težak, Stjepko, 2002, *Metodika nastave filma*, Zagreb: Školska knjiga

Tomić, Stanislav, 2005, "Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske 'špice'", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 43, str. 133.

Turković, Hrvoje, 2003, "Stilska figura", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 647.

Janko Heidl

Kronika

01.-09. 07. Karlovy Vary, Češka

Dugometražni igrani film *Kuća drugih* Rusudan Glurjide, nastao kao koprodukcija Gruzije, Rusije, Španjolske i Hrvatske, osvojio je glavnu nagradu u programu "East of the West" 51. Međunarodnog filmskog festivala u Karlovym Varyma. Hrvatska manjinska koprodukcija *Ustrajnost* (ostale zemlje-producenti su Slovenija, Italija i Srbija), debitantski dugometražni igrani film Slovenca Mihe Knifca, osvojio je nagradu u iznosu od 50 000 eura na Eurimages Lab Projectu kao "filmski projekt koji najviše obećava". Obznanjen je i popis nominiranih za godišnju nagradu LUX 2016 koju Europski parlament dodjeljuje filmovima što promiču europske vrijednosti i bave se društvenim pitanjima – među njih deset je i rumunjski film *Sieranevada* Cristia Puiu, ostvaren kao manjinska hrvatska koprodukcija. U programu East of the West sudjelovala je i manjinska hrvatska koprodukcija *Houston, imamo problem!* Slovenca Žige Virca.

01. 07.-12. 08. Zprešić

U Muzeju Matija Skurjeni održana je izložba likovnih radova Željka Kipkea, na kojoj je prikazivan i njegov kratki film *Le peintre enchanteur*.

03. 07.-04. 08. Varaždin

U atriju Staroga grada održan je program Ljetnog kina Galerija. Projekcije su održavane dvaput tjedno, a prikazivani su noviji cjelovečernji filmovi, dokumentarni i igrani.

03. 07.-04. 08. Vodnjan

U Portarolu 31 – staroj uljari održan je program artkine Cineast. Jednom tjedno prikazivani su noviji cjelovečernji igrani filmovi.

05. 07. Rijeka

Na Trgu Matije Vlačića Flaciusa prikazan je program animiranih glazbenih spotova "Kino za uši", s 26. Animafesta.

05.-08. 07. Labin

U sklopu projekta "Pop-up film", u osnovnoj umjetničkoj školi Matka Brajše Rašana održana je filmska radionica za djecu i mlade.

05.-16. 07. Zagreb

U Galeriji ULUPUH održana je izložba karikatura Borivoja Dovnikovića Borda, nazvana "Kaldrama na asfaltu".

06. 07. Zagreb

U prostorijama Hrvatskog autokluba proglašeni su pobjednici HAK-ova natječaja za filmove mladih kojima se upozorava na opasnosti od korištenja mobitela u vožnji, koji je dio HAK-ova projekta Pravilo 7. U kategoriji osnovnih škola izabrani su *Ne koristi mobitel dok voziš* Jane Burek, *Sigurnost prije svega* Foto-filmske grupe OŠ Samobor i *Pravilo 7* Hodača po žici. U kategoriji srednjih škola najboljima su proglašeni *Ne koristi mobitel kad voziš* Lee Šuper, *Zanemarite poziv* Karla Voriha te *Pričaj mi priču* Učeničkog doma Paola di Rosa, a u kategoriji studenata i mladih do 24 godine *Pravilo 7* Marte Soljačić, *Poruke* Ive Vuković i *Halo* Frane Pamića.

06. i 13. 07. Zagreb

U KUC Travno održan je 4. OFF, Otvoreni filmski festival Travno, s radovima djece, polaznika FKVK Zprešić i ŠAF Čakovec.

06.-27. 07. Rijeka

Na terasi Guvernerove palače prikazano je, u tjednom ritmu, sedam nagrađenih filmova 13. Liburnia Film Festivala (održanog 2015), festivala dokumentarnog filma, u sklopu programa filmske turneje "Liburnia uplovljava".

06. 07.-05. 09. Beč, Austrija

Kratki dokumentarni filmovi *Specijalni vlakovi* Krste Papića te *Putnici Eldorado Expressa* i *Jesenice-Stuttgart itd...* Miroslava Mikuljana prikazivani su u izložbenom prostoru frei_raum Q21 Museumsquartiera, u sklopu izložbe "Ajnhajtclub" (Klub Jedinstvo) o povijesti gastarbajtera u kontekstu radničkih klubova, a u povodu 50. godišnjice stupanja na snagu Sporazuma Austrije sa SFRJ kojim je omogućena legalna i dobrovoljna radna migracija, ali i pokrenut fenomen gastarbajtera. Na izložbi su okupljeni radovi umjetnika svih nekadašnjih republika SFRJ.

07. 07. Los Gatos, Kalifornija, SAD; Zagreb

Objavljeno je da je VOD (video-on-demand/video na zahtjev) servis Netflix otkupio petogodišnja prava na prikazivanje većinski hrvatske produkcije *Ti mene nosiš* Ivone Juke. To je prvi film iz regije na koji je Netflix, koji je od siječnja 2016. dostupan u gotovo svim zemljama svijeta, otkupio prava.

07. 07. Cetinje, Crna Gora

Žiri za dodjelu Trinaestojulske nagrade odlučio je da će ovogodišnju Trinaestojulsku nagradu za životno djelo dobiti Veljko Bulajić.

07.-10. 07. Veliki Tabor/Desinić

U dvorcu Veliki Tabor kod Desinića održan je 14. Tabor Film Festival. Grand Prix dodijeljen je poljskom animiranom filmu *Mačkica* Renate Gasiorowske. Nagrada za najbolji igrani film pripala je filipinskom *Danu prije kraja* Lava Diaza, američko-islandski *Ponos Strathmora* Einara Baldvina dobitnik je nagrade za najbolji animirani film, japanski *Zazivajući te* Ohtakare Hitomija dobitnik je nagrade za najbolji dokumentarni film, a francuski *Park* Rande Maroufi proglašen je najboljim eksperimentalnim filmom u međunarodnoj konkurenciji. U konkurenciji hrvatskog filma nagrađen je igrani *Nas dva* Andrije Mardešića, a animirani *Petrova šuma* Martine Meštrović dobio je posebno priznanje.

07. 07.-27. 08. Cres, Pula, Primošten, Ozalj, Vin-kovci

Deseti DORF, Festival dokumentarnog rock filma održan je u više gradova i u više termina: u Ljetnom kinu Cres, u Cresu (07.-09. 07.); u tvrđavi Fort Punta Christo, u Puli (21.-24. 07.), u okviru 14. glazbenog festivala Seasplash; u kompleksu nekadašnjeg hotela Marina Lučica, u Primoštenu (01.-03. 08.), u okviru 3. glazbenog festivala SuperUho; na Gradskom kupalištu Ozalj, u Ozlju (11.-13. 08.); u galeriji fotografija Meraja i drugim lokacijama u Vinkovcima (26.-27.08.). Prvu nagradu osvojio je slovenski *Ne padam na koljeno* Dušana Moraveca. Nagrada za životno djelo uručena je britanskom filmašu Donu Lettsu, u Puli. Nagradu Klasik TV-a za razvoj scenarija glazbenog dokumentarnog filma osvojio je hrvatski projekt *Mogu i sama* Antonele Marušić. Održane su filmske radionice, predstavljanja knjiga, izložbe i glazbeni programi.

09. 07. Slavonski Brod

U dvorani Ivana Brlić-Mažuranić održana je hrvatska premijera američkog dokumentarnog filma *Mia – a Dancer's Journey* Marie Ramas i Kate Johnson o Miji Čorak Slavenskoj, uz nazočnost članova autorske ekipe.

09.-16. 07. Pula

U Areni, kinu Valli, Istarskom narodnom kazalištu, Muzeju suvremene umjetnosti Istre, Galeriji Makina, Hrvatskoj gospodarskoj komori, Multimedijalnom centru Luka, Srpskom kulturnom centru, Zajednici Talijana Circolo, crkvi Sv. Srca, Galeriji C8, na Trgu Portarata i trgu Giardini održan je 63. Pulski filmski festival. Dobitnik Velike Zlatne Arene za najbolji film je *S one*

strane u režiji Zrinka Ogreste i produkciji Interfilma, a osvojio je i Zlatne arene za režiju, scenarij (Mate Matišić, Z. Ogresta), glavnu žensku ulogu (Ksenija Marin-ković), glavnu mušku ulogu (Lazar Ristovski), montažu (Tomislav Pavlic) te oblikovanje zvuka (Martin Semenčić, Ivan Zelić), kao i nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara. U Hrvatskom programu – hrvatski film, Zlatnim su arenama nagrađeni Tena Nemet Brankov za sporednu žensku ulogu (*Trampolin* Katarine Zrinke Matijević), Goran Navojec za sporednu mušku ulogu, Željka Burić za scenografiju, Ivana Zozoli Vargović za kostimografiju, Saša Budimir, Ratimir Rakuljić i Lado Skorin za vizualne efekte (sve četiri nagrade za *Sve najbolje* Snježane Tribuson), Tamara Cesarec za kameru i Slavica Šnur za masku (obje za *Narodni heroj Ljiljan Vidić* Ivan-Gorana Viteza) te Rundek Cargo Trio za glazbu (*Generacija '68* Nenada Puhovskog). Nagradu Breza za najboljeg debitanta osvojila je Renata Pokupić za ulogu u *Sve najbolje*. U Hrvatskom programu – manjinska hrvatska koprodukcija, Zlatna arena za najbolji film dodijeljena je *Dobro jutro ženi* Mirjane Karanović (hrvatski koproducent je Nukleus film), za režiju Rúnaru Rúnarssonu (*Vrapci*) te za glumu Vedranu Živoliću (*Lazar* Svetozara Ristovskog). Diploma za najbolji kratki film Hrvatskog programa dodijeljena je *Cvijeću* Judite Gamulin. Diploma za najbolji film programa Susjedi i prijatelji dodijeljena je rumunjsko-poljsko-francuskom *Nezakonitom* Adriana Sitarua, dok je posebnim priznanjem nagrađen *Houston, imamo problem!* Slovenca Žige Virca. U Međunarodnom programu Zlatnu arenu za najbolji film osvojio je *Nezakonito* Adriana Sitarua, a libanonsko-francuska *Tramontana* Vatchea Boulghorjiana dobila je posebno priznanje. U programu Pulica publika je diplomu za najbolji film dodijelila nizozemskom *Malom gangsteru* Arnea Toonena. U Studentskom programu diploma je dodijeljena bugarskoj *Ljubavi* Boye Harizanove, a posebno priznanje glumici Luciji Tratnik za ulogu u slovenskoj *Buntovnici Ani* Klemena Berala. Nagradu publike Zlatna vrata Pule osvojio je *Lazar* S. Ristovskog. Mađarskoj redateljici Márta Mészáros, koja je otvorila festival, dodijeljena je Zlatna arena za životno djelo. Glumici Veri Zimi uručena je nagrada Fabijan Šovagović Društva hrvatskih filmskih redatelja. Uručene su i nagrade Nikola Tanhofer Društva hrvatskih filmskih snimatelja za 2015, Branku Linti u kategoriji dugometražnog filma (*Kosac* Zvonimira Jurića), Mariu Sabliču u kategoriji televizijskih serija (*Crno bijeli svijet* Gorana Kulenovića) te Evi Kraljević u kategoriji kratkog filma (*Lijepo mi je s tobom, znaš* Eve Kraljević). Peri Kvesiću je za film *Dum spiro spero* dodijeljena Nagrada Vedran Šamanović. Festivalu su pribivali mnogi gosti, održane su radionice, predavanja, okrugli stolovi, seminari, izložbe, koncerti, pred-

stavljene su knjige. Izbor iz programa, nazvan "Pulski filmski festival u mreži", poslije je prikazan u nezavisnim kinima Kino mreže u jedanaest hrvatskih gradova (Bol, Čakovec, Daruvar, Dubrovnik, Koprivnica, Komiža, Kutina, Osijek, Split, Velika Gorica, Zagreb).

10. 07. Zagreb

Aktivirana je mrežna stranica <www.ivanmartinac.com> posvećena sineastu i umjetniku Ivanu Martincu (1938 – 2005). Sadržajno bogat portal pokrenuo je Martinčev nećak Ivan Vuković.

11. 07. Pula

Na konferenciji za medije održanoj na trgu Giardini, predstavnicima Pulskog filmskog festivala, Jugoslovenske kinoteke, Hrvatskog državnog arhiva, obznani su kako su Javna ustanova Pula film festival, Jugoslovenska kinoteka i Hrvatski državni arhiv potpisali Sporazum o suradnji na utemeljenju zbirke gradiva Pula film festivala koji regulira projekt utemeljenja kvalitetne i sveobuhvatne "Zbirke arhivskog gradiva Pula film festival". U dugoročnom planu je, rekoše, i uspostava Kuće filma kao svojevrsnog digitalnog muzeja koji bi široj publici na moderan način predstavio bogatu filmsku povijest.

11.-16. 07. Pašman

Na mjesnom igralištu u Pašmanu, na otoku Pašmanu, održane su 10. Pašmanske filmske večeri, s programom mahom inozemnih novijih dugometražnih filmova.

11.-17. 07. Zagreb

U Ljetnom kinu Tuškanac i kinu Metropolis u MSU održana je 3. Revija europskog filma, s programom novijih inozemnih dugometražnih filmova. Održana je i premijera hrvatskog dugometražnog filma *Zbog tebe* Anđela Jurkasa.

11.-19. 07. Sinj

U Kašetarnici Peškarije Sinj održana je ljetna radionica videa Video bit, pod vodstvom Rina Efendića.

14. 07. Zagreb

U Domu hrvatskih likovnih umjetnika uručene su nagrade 51. Zagrebačkog salona. Dobitnik Grand Prix-a je kratki eksperimentalni film *Na plaži* Gorana Škofića (ex aequo s performansom *Pravo glasa* Vlaste Žanić).

15. 07. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je projekcija Restartovih dokumentaraca *Ana trg* Jelene Novaković i *Neovisna lista oportunističara* Dejana Oblaka i Vedrana Senjanovića, uz nazočnost članova autorske ekipe.

15. 07.-07. 08. Karlovac, Duga Resa, Kamanje, Slunj, Ozalj, Jastrebarsko

Održano je 6. Riječno kino uz Karlovačko, program projekcija tuzemnih i inozemnih filmova na otvorenom, uz riječne obale Karlovačke županije. Održani su i drugi umjetnički i sportski zabavno-obrazovni programi.

16. 07. Špilja Samograd, Perušić

Nakon završetka 9. izdanja u lipnju, SEFF, Smaragdni eco film festival, od srpnja je nastavio putovati Hrvatskom. Među ostalim održane su i(li) najavljene projekcije u špilji Samograd kod Perušića (16. 07.), na proplanku na Okiću, u Samoborskom gorju, u Gospiću, na Silbi, u Skradinu, Starigradu Paklenici, Selcu, Sisku, Slatini...

16.-19. 07. Rijeka

U Art-kinu Croatia gostovao je filmski program Kina Mediteran.

16.-20. 07. Bol

U Ljetnom kinu Bol i Teatrinu Dva ferala, u sklopu 27. Borskog lita, održani su 5. Dani umjetničkog filma Lovely Days. Prikazani su tuzemni i inozemni radovi usmjereni na odnos prema filmu i videu kao formi likovne umjetnosti.

17. 07. Erevan, Armenija

Imena višnje Branka Schmidta osvojio je Grand Prix Međunarodnog filmskog festivala Zlatna marelica (Golden Apricot) (10.-17. 07.) te nagradu Međunarodne udruge filmskih kritičara FIPRESCI. U natjecateljskom programu Zlatne marelice prikazana je manjinska hrvatska koprodukcija *Puni udar* Davida Veerbeke, a izvan konkurencije manjinska hrvatska koprodukcija *Sieranavada* Cristija Puiua.

17. 07. Temišvar, Rumunjska

Život je truba Antonia Nuića osvojio je nagradu žirija za najbolji film na festivalu Ceau, Cinema! (14.-17. 07.).

17. 07.-04. 08. Rijeka

Pod nazivom "Slučajno kino", u Rijeci su, na raznim lokacijama – koje nisu otkrivene unaprijed, već u posljednji tren, putem društvenih mreža – približno u tjednom ritmu, održavane projekcije pretežno hrvatskih dokumentarnih filmova prikazanih na Liburnia Film Festivalu.

18. 07. Pula

Premينو je likovni i multimedijalni umjetnik te sineast Mladen Stilinović, rođen 1947. u Beogradu.

20.-21. 07. Zagreb

U sklopu izložbenog projekta "meer teilen: share more", u dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti prikazan je program novijih inozemnih i tuzemnih kratkih (eksperimentalnih) filmova, uz nazočnost i popratnu riječ autora.

24.-29. 07. Šibenik

U ljetnim kinima Mala loža i Gorica, Galeriji Sv. Krševan, Gradskoj knjižnici, Klubu Azimut, kinu Gradska vijećnica, Studiju Sv. Krševan i Muzeju grada Šibenika održan je 6. Supertoona, međunarodni festival animacije. Grand Prix u kategoriji kratkog filma osvojio je srpski film *Daljine su savladane* Jelene Milunović, dječji žiri je u kategoriji filma za djecu nagradio francusku *Kratku priču o lisici i mišu* Camille Chaix. Najbolji namjenski film je *Modern Love* britanskog Moth Collectivea, a najbolji glazbeni video nizozemski *Witch Doctor*, *De Staat* Florisa Kaayka. Poseban spomen zavrijedili su glazbeni video *Wild Frontier*, *The Prodigy* Masche Halberstad te kratki filmovi *Onaj s dvije duše* Fabrica Luang-Vije i hrvatska koprodukcija *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova. Održana su predavanja, radionice, retrospektive... U glavnoj natjecateljskoj kategoriji kratkog filma prikazani su i hrvatski filmovi *Dota* Petre Zlonoge, *Penjači* Siniše Mataića, *Petrova šuma* Martine Meštović, *Planemo* Veljka Popovića i *Jure Grando – štrigun iz Kringe* Martina Babića.

24.-29. 07. Kraljevica

U nacionalnom centru tehničke kulture održane su Filmske radionice za djecu i mladež s voditeljima Igorom Bezinovićem, Borisom Poljakom, Ivanom Rupić i drugima.

25. 07.-04. 09. Zagreb

Na Katarininom trgu, u sklopu sedme sezone Ljetnog kina Gradec, prikazan je niz tuzemnih i inozemnih filmova.

26.-30. 07. Motovun

Održan je 19. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu, Propeler Motovuna osvojio je irski film *Viva Paddy* Breathnacha, posebno priznaje dobio je ruski (M) *učenic* Kirilla Serebrennikova, najboljim kratkim filmom proglašen je kanadsko-francusko-nizozemski *Bezovolno* Emanuela Tenenbauma, a nagrada FIPRESCI međunarodnog žirija kritičara dodijeljena je manjinskoj hrvatskoj koprodukciji *Dobra žena* Mirjane Karanović. Nagrada 50 godina dodijeljena je Nenadu Puhovskom, a nagrada Maverick srpskom sineastu Želimiru Žilniku. U glavnom natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Sve najbolje* Snježane

Tribuson, a u kratkometražnom natjecanju hrvatski filmovi *Nedjelja* Gorana Devića i *Ničija zemlja* Branka Ištvančića. Prvi put u Hrvatskoj predstavljena je VR (virtual reality/virtualna stvarnost) tehnologija gledanja (VR naočale i VR uređaj-naglavak), primijenjena na deset filmova iz programa. Održana su predavanja i radionice te zabavni programi.

27.-31. 07. Postira

U kinima na otvorenom, na Pjaci i na plaži Prja, u Postirama, na Braču, održan je 6. Postira Seaside Film Festival, s programom dugih i kratkih inozemnih i tuzemnih filmova.

28. 07. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera *Rakiškog dnevnika* Damira Čučića, uz nazočnost autora i dijela ekipe.

28.-30. 07. Rijeka

U svetištu Majke Božje Trsatske održan je 7. Festival hrvatskih katoličkih filmova Trsat. Dokumentarni film *Sve je bio dobar san* Branka Ištvančića osvojio je nagradu za najbolji film, najbolju režiju i najbolju glazbu (Dalibor Grubačević). Nagradu za najbolji snimateljski rad osvojio je Anton Štor (*Na dobro vam Salvestrovu* Davora Borića), za montažu Anita Jovanov (*Graditelj Rima* Davora Borića), a Hrvoje Župarić za scenarij vlastitog filma *Moja Ljiljo*. Posebna nagrada dodijeljena je Ediju Benčiću za njegov film *Fra Berard*.

29.-31. 07. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je izbor filmova s 19. Motovunskog filmskog festivala.

30. 07.-04. 08. Gunja

U Osnovnoj školi Antun i Stjepan Radić održana je 7. Ljetna škola filma i kina Gunja.

01. 08. Varaždin

U dvorištu palače Sermage, u sklopu Ljetnog kina Galerija, održana je projekcija godišnje produkcije Filmsko-kreativnog studija VANIMA.

01. 08. Los Angeles, SAD

Kratki film *Cvijeće* Judite Gamulin, snimljen u produkciji Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, izabran je među sedam finalista u kategoriji inozemnog igranog filma, odnosno među ukupno trideset devet finalista 43. Studentskog Oscara, odnosno Studentske Akademijine nagrade (Student Academy Awards) koju dodjeljuje američka Akademija filmskih umjetnosti i znanosti (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences).

01.-06. 08 Opatija

U Paviljonu Šporer i na Maloj ljetnoj pozornici održan je 7. Solo Positivo Film Festival, festival glazbenih dokumentarnih filmova. Nagradu žirija za najbolji film, kao i nagradu publike osvojio je švicarski film *Raving Iran* Susanne Regine Meures. Nagradu za najbolju režiju osvojio je Andy Jones za britansko-tanzanijski film *Pucaosam u Bi Kidude*; za najbolji scenarij Jonathan Yi i Michael Haertlein, za film *Bijesni tigar* koji su i režirali; za najbolju kameru Karelle Walker, za film *Prvo će nas morati ubiti* Johanne Schwartz. U konkurenciji je prikazan i hrvatski film *Osvjetljivač zvuka* Mladena Čapina.

03. 08. Montreal, Kanada

Franjo Dijak nagrađen je nagradom za najbolju mušku glavnu ulogu, u filmu *Goran* Nevija Marasovića, na 20. Međunarodnom filmskom festivalu Fantasia (14. 07.-03. 08). Ondje je, 02. kolovoza, održana i svjetska premijera *Gorana*. Jednu od tri nagrade za najbolji film u konkurenciji kratkometražnih filmova osvojila je manjinska hrvatska koprodukcija *Only Lovers Leave To Die* Vladimira Kanića. Na festivalu su prikazani i hrvatski kratkometražni filmovi *Skriveni talent* Mirana Miošića, *Crvenkapica – još jedna* Ane Horvat te manjinska koprodukcija *Koyaa – Cvijet* Kolje Saksida.

03. 08. Hvar

Projekcijom *Priča s asfalta* Samuela Benchetrta otvoreno je digitalno Kino Mediteran.

07. 08. Zagreb

Premينو je skladatelj Anđelko Klobučar, autor glazbe mnogih hrvatskih filmova, rođen 1931. u Zagrebu.

07. 08. Herceg Novi, Crna Gora

Film *S one strane* Zrinka Ogreste osvojio je Grand Prix – Zlatnu mimozu na 30. Filmskom festivalu Herceg Novi Montenegro (02.-07. 08.). Dalibor Matanić osvojio je Zlatnu mimozu za režiju *Zvizdana*, Ines Tanović za scenarij *Naše svakodnevne priče*, snimljene u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji, Erol Zubčević za kameru u tri filma, među ostalim i u hrvatskim manjinskim koprodukcijama *Dobra žena* Mirjane Karanović i *Naša svakodnevna priča*. Mirjana Karanović je za *Dobru ženu* nagrađena i nagradom Živko Nikolić. *Veruda – priča o Bojanu* Igora Bezinovića nagrađena je nagradom žirija u konkurenciji dokumentarnog filma. Glumcu Mustafi Nadareviću uručena je nagrada Milan Žmukić. U konkurenciji su prikazani i hrvatski filmovi *Život je truba* Antonia Nuića, *Cvijeće* Judite Gamulin te manjinska koprodukcija *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića.

08.-14. 08. Zagreb; Bruxelles, Belgija

U razdoblju od 8. do 14. kolovoza hrvatske uspješnice audiovizualnoga sektora nalazile su se u fokusu povodom obilježavanja 25 godina postojanja Potprograma MEDIA. Svakoga dana u navedenome tjednu objavljivale su se pojedinačne priče o primjerima dobre prakse iz Hrvatske kako bi se i ostale članice Potprograma MEDIA što bolje upoznale s hrvatskom filmskom industrijom. Godine 2015. hrvatski su korisnici osigurali ukupan iznos od 797 430 eura. Radi se o rekordnome i ujedno najvećem iznosu koji su hrvatski korisnici stekli od ulaska Hrvatske u Program MEDIA 2008. U prvoj polovici 2016. u kategorijama za razvoj pojedinačnih projekata, za festivale i selektivnu distribuciju hrvatskim je korisnicima dodijeljen ukupan iznos od 115 600 eura. Hrvatske uspješnice koje su se našle u fokusu obilježavanja 25. godišnjice MEDIE su: Snimanje u Hrvatskoj, Djeca i edukacija (obrazovni program Škola u kinu, u organizaciji Art-kina Croatia u Rijeci; program filmske i medijske pismenosti Sedmi kontinent, u organizaciji udruge Djeca susreću umjetnost), Vruće ljetne priče (projekt revitalizacije dalmatinskih kina Kino Mediteran); Revija europskog filma u Ljetnom kinu Tuškanac, u Zagrebu, u organizaciji Kulturnog kluba i Ministarstva vanjskih i europskih poslova; Kina i festivali (Hrvatska mreža neovisnih kinoprikazivača, osnovana 2014); Zagreb Film Festival i njegova radionica Moj prvi scenarij; Potprogram MEDIA (sufinanciranje filmova *Zvizdan* Dalibora Matanića i *Štriguni* Alda Tardozzija te programa usavršavanja dokumentarista ZagrebDox Pro); Gaming (*gaming* sajam Reboot InfoGamer; CGDA/Croatian Game Developers Association, Klaster hrvatskih proizvođača računalnih igara, osnovan 2015).

09. 08. Zagreb

Društvo hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatska udruga producenata objavili su priopćenje za javnost u kojem izražavaju neslaganja s postupcima tehničkog ministra kulture Zlatka Hasanbegovića koji, smatraju, ugrožavaju kontinuitet filmskog stvaralaštva: "Društvo hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatska udruga producenata upozoravaju na neprihvatljivo ponašanje tehničkog ministra kulture Hasanbegovića koji nakon nepotrebne i neodgovorne smjene hrvatske predstavnice u Eurimagesu, umjesto dijaloga i nužne suradnje, a nakon neuvažavanja očitovanja Upravnog odbora HAVC-a i ignoriranja očitovanja ravnatelja na provedeni upravni nadzor u HAVC-u, najavljuje daljnje postupanje, a time i daljnje ugrožavanje djelovanja institucija i cjelokupne audiovizualne zajednice. Obraćamo se političkoj i svekolikoj javnosti, s apelom za zaustavljanje daljnje destrukcije hrvatskog audiovizualnog sustava i ugrožavanja kontinuiteta filmskog

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stvaralaštva koje je proteklih nekoliko godina donijelo Hrvatskoj mnoge uspjehe i zasluženu reputaciju, u Europi i svijetu. A uspješno provođenje sustava poticaja u samo četiri godine Hrvatsku je učinilo izuzetno atraktivnom filmskom destinacijom, kako europskih tako i američkih produkcija. U tom periodu međunarodne produkcije utrošile su oko 320 mil. kuna u Hrvatskoj, a samo 2015. godine čak 160 mil. kuna. Na taj način je domaća audiovizualna industrija postala brzorastuća industrija koja zapošljava hrvatske profesionalce i tvrtke te donosi izravne i neizravne prihode lokalnim zajednicama i državnom proračunu. Tehnička vlada, po svojoj definiciji, pa tako i svaki ministar, mora osigurati funkcioniranje sustava, a ne razarati ga. Hrvatski audiovizualni sustav razvijale su vlade u nekoliko mandata, kako one HDZ-a kada je donesen Zakon, osnovan HAVC i uveden sustav poticaja, tako i one SDP-a koje su nastavile s daljnjom izgradnjom sustava. Sustav se razvijao godinama, uz mar države i profesionalaca koji su ga gradili i zato je donio Hrvatskoj značajne uspjehe i na međunarodnoj sceni. Hrvatska audiovizualna zajednica postala je, zahvaljujući uređenim zakonskim okvirima s jedne strane, te kreativnosti, talentu i profesionalnoj i poslovnoj odgovornosti s druge strane, jedan od najboljih primjera uspješne primjene europskih modela i praksi u kulturi. Od industrije koja je, ne tako davno, isključivo ovisila o proračunskim sredstvima Ministarstva kulture i sredstvima pretplatnika HRT-a, danas je slika posve drugačija. Naši producenti na natječajima HAVC-a osiguravaju tek oko 50% sredstava za svoje filmove, a preostala sredstva pronalaze kroz domaće i međunarodne koprodukcije te korištenjem europskih fondova. Na dan 8. kolovoza 2016, baš uoči nove hrvatske premijere na venecijanskoj Mostri i novog hrvatskog nastupa na festivalu u Torontu, Hrvatska i dalje nema: zakonom obvezan novi Nacionalni program audiovizualnog stvaralaštva kojeg u konačnici donosi Ministar kulture; osigurana sredstva za isplatu poticaja, koja slovom zakona osigurava Ministarstvo kulture; Povjerenstvo za poticaje, budući da je starom istekao mandat, a tehnički ministar odbija imenovati novo. Hrvatski filmski sustav se institucionalno osipa, sustavnim bojkotom Ministarstva kulture od imenovanja u veljači 2016. i očitom, nama posve neprihvatljivom, voljom ministra Hasanbegovića. Upravo suprotno od logike tehničkog mandata, ministar izbjegava omogućiti kvalitetno funkcioniranje sustava, ali zato najavljuje druga postupanja za koja se bojimo da će biti poražavajuća. Upravni odbor Hrvatskog audiovizualnog centra, od datuma stupanja na dužnost ministra Hasanbegovića pa do danas, ustrajno upućuje dopise i apele ministru i službama Ministarstva kulture, a vezano uz gornja pitanja, posve uzaludno jer ista ostaju neodgovorena. Ministar Hasanbegovi-

vić i njegove službe jednako se oglašuju na zahtjeve ravnatelja HAVC-a ili predstavnika stručnih udruga (DHFR i HRUP), s kojima je prvo dogovorena suradnja, a zatim neobrazloženo izostala u potpunosti. Upravni odbor Hrvatskog audiovizualnog centra čini petero uglednih građana Republike Hrvatske, stručnjaka raznih područja, koji su na nagovor i prijedlog filmskih strukovnih organizacija prihvatili odgovornu zadaću nadzirati rad HAVC-a. Ministar je u svojem kratkom mandatu iskazao, umjesto podrške radu Upravnog odbora i drugih tijela HAVC-a, potpunu nezainteresiranost za rješavanje tekućih obveza i potreba sustava. Umjesto rješavanja postojećih problema samo je generirao nove te se umjesto daljnjeg rada na razvoju sustava radije tiho uključio u hajku protiv HAVC-a koju godinama nameću uske interesne skupine. Tome očito služi i provedeni upravni nadzor nad Hrvatskim audiovizualnim centrom o kojem se Upravni odbor HAVC-a temeljito očitovao te argumentirano odbacio navode o mogućim nepravilnostima, a isto je učinio i ravnatelj. Ministar niti nakon toga nije našao za shodno primiti *de iure* svoj Upravni odbor te u razgovoru razmotriti eventualna otvorena pitanja. Potpisujemo ovo pismo molbom svim javnim akterima da zašтите ugled i vrijednu reputaciju članova Upravnog odbora, te da zašтите uspješni nacionalni sustav koji se našao pod udarom ministra i njegovog nesnalaženja. Pozivamo tehničkog premijera Oreškovića da odgovori na dopise koji su mu upućeni, da iskoristi preostale mjesec tehnickog mandata u nastojanju da osigura nužna sredstva za isplatu poticaja te da svojim autoritetom utječe na ministra kulture kako bi se sačuvao sustav od daljnjih napada. S poštovanjem, Upravni i Nadzorni odbori Društva hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatske udruge producenata.”

10. 08. Varaždin

U kinu Galerija održana je projekcija godišnje produkcije Filmsko-kreativnog studija VANIMA te filmova nastalih na 12. Ljetnim radionicama VANIME.

11. 08. Dubrovnik

U ljetnom kinu Jadran, u sklopu 67. Dubrovačkih ljetnih igara, održana je premijera kratkog filma *Magda Mozarka* Bojane Momirović, snimljenog u hrvatsko-francuskoj koprodukciji.

11.-13. 08. Supetar

U ljetnom kinu Supetar, Narodnoj knjižnici i amfiteatru Waterman Resortsa, u Supetru, na Braču, održan je 2. Brač Film Festival. Prema glasovima publike najbolji film programa kratkometražnih filmova, jedinog natjecateljskog, je srpski *Fajrunt* Milene Grujić. Održane su radionice, izložbe i zabavni programi.

13. 08. Prizren, Kosovo

Tonći Gaćina je za srednjometražni film *Turizam!* osvojio nagradu Best Balkan Newcomer Award, a kratkometražni *Nešto o životu* Nebojše Slijepčevića nagrađen je posebnom nagradom žirija na 15. Međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma DokuFest (05.-13. 08.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Generacija '68* Nenada Puhovskog, *Spomenik* Igora Grubića, *Kratki obiteljski film* Igora Bezinovića i *Dota* Petre Zlonoge te manjinske hrvatske koprodukcije *Houston, imamo problem!* Žige Virca i *Sve, još uvijek, u orbiti* Dane Komljenja i Jamesa Lattimera.

18.-20. 08. Opuzen

Na dvije lokacije na otvorenom, održan je 6. OFF, Opuzen Film Festival.

18.-28. 08. Trakošćan

U Trakošćanu je održana 18. Škola medijske kulture Dr. Ante Peterlić, uz predavanja i radionice Slavena Zečevića, Dubravke Premar, Tomislava Mršića, Damira Čučića i dr.

19.-28. 08. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba prikazan je program filmova s 19. Motovunskog filmskog festivala.

20. 08. Sarajevo, Bosna i Hercegovina

Zvir Miroslava Sikavice dobio je posebnu nagradu žirija u konkurenciji kratkog filma na 22. Sarajevo Film Festivalu (12.-20. 08.). Silva Čapin osvojila je prvu nagradu u programu "Pack&Pitch" za projekt u razvoju radnog naziva *Tajnice*, koji nastaje u produkciji zagrebačke Eclectice. U dokumentarnoj konkurenciji sudjelovali su hrvatski filmovi *Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević i *Kino otok* Ivana Ramljaka te manjinske hrvatske koprodukcije *Zid smrti, i tako to* Mladena Kovačevića i *Četiri pasoša* Mihajla Jevtića. U nenatjecateljskom programu "Pretpremijera" pretpremijerno su prikazane dvije epizode hrvatske TV serije *Novine* Dalibora Matanića, dugometražni prvenac Igora Šeregija *ZG80* te manjinske koprodukcije *Oslobođenje* Skoplja Rade i Danila Šerbedžije i *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića. Izvan konkurencije prikazani su još: dokumentarni *Neželjena baština* Irene Škorić; igrane manjinske koprodukcije *Dobra žena* Mirjane Karanović i *Dobro utrošeno poslijepodne* Martina Turka; kratki igrani *Lula & Bručke* Igora Jelinovića, *Minjonja njanjonja* Josipa Lukića, *Ritki zrak* Šimuna Šituma, *Igra malog tigra* Jasne Nanut, *Piknik* Jure Pavlovića, *Indonezija* Darie Blažević, *Belladonna* Dubravke Turrić, *Zvjerka* Daine O. Pusić; kratki animirani *Planemo* Veljka Popovića.

20. 08. Skoplje, Makedonija

Na 7. Međunarodnom festivalu kreativnog dokumentarnog filma Makedox (20.-26. 08.), održana je svjetska premijera slovensko-makedonsko-hrvatskog filma *Moj svijet je naopačke* Petre Seliškar, koji je otvorio festival.

20. 08. Rijeka / Opatija

U nekadašnjem motelu Panorama (koji se nalazi na administrativnoj granici Rijeke i Opatije) održana je, kao najava Liburnia Film Festivala, posebna projekcija epizode *Kratki susreti uz Jadransku cestu* dokumentarne TV-serije *Betonski spavači* Saše Bana, čija je tema i motel Panorama. Nakon projekcije održana je tribina o budućnosti kompleksa.

20.-26. 08. Zadar, Ugljan, Preko, Kali, Petrčane, Biograd, Benkovac, Sv. Filip i Jakov

U lapidariju Narodnog muzeja u Zadru te u prigodnim ljetnim kinima okolnih mjesta(šca), održan je 7. Avventura Film Festival Zadar. Grand Prix osvojio je bugarsko-grčki film *Slava* Kristine Grozeve i Petra Valčanova, a Stefan Denoljubov je za ulogu u tom filmu nagrađen kao najbolji glumac. Nagradu za režiju osvojio je Slovenac Damjan Kozole za *Noćni život*, Ksenija Marinković nagrađena je za ulogu u *S one strane* Zrinka Ogreste, a posebno priznanje žirija u glavnom programu pripalo je filmu *Ovo nije najbolje vrijeme mojeg života* Szabolcsa Hajdua. U sekciji Prvi i drugi film nagrađen je austrijski *Jedan od nas* Stephana Richtera, u kratkometražnoj sekciji *Piknik* Jure Pavlovića, dok je posebno priznanje dobio *Na plaži* Gorana Škofića. Veljko Bulajić nagrađen je nagradom Tomislav Pinter za izniman doprinos filmskoj umjetnosti. U konkurenciji su prikazani hrvatski filmovi *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića, *Treći Arsen* Oremovića, *ZG80* Igora Šeregija, *Negdje* Katarine Radetić i *Glasovna pošta* Lea Vitasovića te manjinske koprodukcije *Puni udar* Davida Verbeeka i *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića. Održan je i industrijski dio FilmforumZadar Matchmaking.

20.-27. 08. Pontenure, Italija

Na 15. Concorso Film Festivalu prikazan je program filmova nastalih u (ko)produkciji hrvatskog Bonobostudio, a u glavnom je natjecanju prikazan kratkometražni animirani film *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova, manjinska hrvatska koprodukcija (Bonobostudio).

21. 08. Venecija i Verona, Italija

Slobodni Tomislava Žaje nagrađen je kao najbolji dugometražni dokumentarni film manifestacije Međunarodnog filmskog festivala u Veroni i Venecijanskog filmskog tjedna (Verona International Film Festival i

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Venice Film Week). Venice Film Week podijeljen je na mrežno-računalni (*online*) dio koji prikazuje službenu selekciju te na javno događanje 1. i 2. rujna, kada se u dvorani Casa Del Cinema, u Veneciji, prikazuju nagrađena ostvarenja.

22. o8. Hirošima, Japan

Hrvatska manjinska koprodukcija *Život s Hermanom H. Rottom* osvojila je posebno priznanje žirija na 16. Međunarodnom festivalu animiranog filma.

22.-26. o8. Opatija

Na Ljetnoj pozornici Opatija i u Villi Antonio održan je 14. Liburnia Film Festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Nagradu za najbolji film osvojio je *Dum spiro spero* Pere Kvesića, posebno priznaje žirija dodijeljeno je *Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević, a za najbolji regionalni film izabran je *Kratki obiteljski film* Igora Bezinovića. Nagradu za režiju osvojio je Tomislav Žaja, za film *Slobodni*; za montažu Jan Klemseh, za *Turizam!* Tončija Gačine; za kameru Vjeran Hrpka, za oblikovanje zvuka Vesna Biljan Pušić i Ivan Zelić, sve troje za *Iza lica zrcala*. Nagrada publike pripala je manjinskoj hrvatskoj koprodukciji *Tanka linija* Nine Mimice i Paole Sangiovanni. Održane su radionice, predavanja, diskusije i zabavni programi.

22.-28. o8. Vukovar, Osijek, Valpovo, Beli Manastir

U CineStaru Vukovar, na Vukovarskoj adi, na terasi Agencije za Vodne putove, u perivoju dvorca Eltz, u Muzeju vučedolske kulture i na brodu Bajadera u Vukovaru, u Centru kulture Valpovo u Valpovu, u Kinu Borovo u Borovom Naselju, u Centru znanja Vinkovci u Vinkovcima, u kinu Urania u Osijeku i u Etnološkom centru baranjske baštine u Belom Manastiru održan je 10. Vukovar Film Festival – festival podunavskih zemalja. Nagradu Zlatni šlep za najbolji dugometražni igrani film osvojio je rumunjski film *Matura* Cristiana Munguia, nagradu za najbolji kratkometražni film njemačko-austrijski *Sve će biti u redu* Patricka Vollratha, a za najbolji dokumentarni film njemačko-rumunjska *Zabrana s neba* Andreja Schwartz. Posebna priznanja dodijeljena su glumicama Leoni Paraminski, Nataši Janjić, Iskri Jirsak i Csilli Barath-Bastaić za uloge u hrvatskom dugometražnom igranom filmu *Zbog tebe* Anđela Jurkasa te dokumentarnom filmu *Dodir anđela* Mareka Tomasza Pawlikovskog. Nagradu Krsto Papić za poseban doprinos hrvatskom filmu dobio je Ivo Gregurević, a nagradu za životno djelo Marija Kohn. U konkurenciji su bili i hrvatski kratki igrani film *Igra malog tigra* Jasne Nanut te dokumentarni *Kandidat* Tomislava Pulića i Roberta Tomića Zuberu i *Prvi put* Mirjane Hrge. Održana je i scenaristička radionica.

23. o8. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će hrvatski kandidat za 89. nagradu Američke akademije filmske umjetnosti i znanosti, Oscara, u kategoriji najboljih filmova s neengleskog govornog područja biti dugometražni igrani film *S one strane* redatelja Zrinka Ogreste. Dugometražni igrani kandidat za 89. Oscara u kategoriji filma s neengleskog govornog područja ostvareni u hrvatskoj manjinskoj produkciji, a koje su kandidirala nadležna tijela zemalja većinskih producenata su još: srpsko-hrvatski *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića (srpski kandidat), slovensko-hrvatsko-njemačko-češko-katarski *Houston, imamo problem!* Žige Virca (slovenski kandidat), makedonsko-hrvatsko-finski *Oslobođenje* Skoplja Rade i Danila Šerbedžije (makedonski kandidat), gruzijsko-rusko-španjolsko-hrvatska *Kuća drugih* Rusudan Glurjidze (gruzijski kandidat), rumunjsko-francusko-hrvatsko-makedonsko-bosansko-hercegovačka *Sieranevada* Cristia Puiu (rumunjski kandidat) i islandsko-dansko-hrvatski *Vrapci* Rúnara Rúnarssona (islandski kandidat). Kandidat u kategoriji kratkog filma je i hrvatsko-finska *Zvjerka* Daine O. Pušić. Hrvatska, dakle, u cjelini, ove godine ima čak osam kandidata za Oscara.

23. o8. Berlin, Njemačka

Glavni odbor Europske filmske akademije objavio je popis pedeset najboljih europskih filmskih ostvarenja u 2016, među kojima je igrani film *S one strane* Zrinka Ogreste, snimljen u koprodukciji s Republikom Srbijom. Time film postaje kandidat za nominacije za 29. Europsku filmsku nagradu. Na popisu filmova kandidiranih za nominacije su i dvije hrvatske manjinske koprodukcije: islandsko-dansko-hrvatski *Vrapci* Rúnara Rúnarssona i rumunjsko-francusko-hrvatsko-makedonsko-bosanskohercegovački *Sieranevada* Cristia Puiu.

23.-24. o8. Vinkovci

U lapidariju Gradskog muzeja održane su 4. Antičke filmske večeri. Prikazan je kraći program novih filmova, održane su dvije radionice.

26. o8. Suceava, Rumunjska

Na Svjetskom festivalu neprofesijskog filma, UNICA (19.-26. o8.), kratki igrani film *Cvijeće* Judite Gamulin nagrađen je Zlatnom medaljom, kratki dokumentarni *Kupus na lešo* Zorka Sirotića Brončanom medaljom, a kratki animirani *Vučje igre* Jelene Oroz posebnim priznanjem. U konkurenciji su bili i hrvatski kratki dokumentarni film *Hrvatska djeвица* Sunčice Ane Veldić te kratki animirani *Apokalipsa* grupe autora iz Narodnog sveučilišta Dubrava iz Zagreba.

27. 08. Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina

Manjinska hrvatska koprodukcija *Houston, imamo problem!* Žige Virca osvojila je nagradu publike na 17. Mediteran Film Festivalu (24.-27. 08.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Turizam!* Tončija Gačine, 20141OKU Vjekoslava Gašparovića i *Višak popušim sam* Zorka Sirotića, a izvan konkurencije *Život je truba* Antonija Nuća.

27. 08. Čortanovci, Republika Srbija

Voda do grla Daniela Pavlića, nagrađen je Srednjim komarcem (druga nagrada), na 7. Čortafestu (25.-27. 09.), festivalu planinskog i avanturističkog filma.

27. 08. Ljubljana, Slovenija

Dokumentarni *Kratki obiteljski film* Igora Bezinovića pobjednik je 2. FEKK-a, Festivala kratkoga filma u Ljubljani (22.-27. 08.). Na FEKK-u su konkurirali i hrvatski filmovi *Dota* Petre Zlonoge, *Zvir* Miroslava Sikavice, *Zvjerka* Daine O. Pusić, *Grad duhova* Marka Dješke, *Petrova šuma* Martine Meštović, *Ambedo* Karla Voriha, *Planemo* Veljka Popovića, *Minjonja njanjonja* Josipa Lukića, *Nešto o životu* Nebojše Slijepčevića, *Piknik* Jure Pavlovića i manjinska koprodukcija *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova.

27.-28. 08. Osijek, Bjelovar

Nakon hrvatske pretpremijere 25. kolovoza na 7. Avantura Film Festivalu Zadar, svečane premijere filma ZG80 Igora Šeregija održane su, uz nazočnost članova ekipe, u kinu Urania, u Osijeku (27. 08.) i u Kulturnom i multimedijskom centru Bjelovar, u Bjelovaru (28. 08.), a film je u redovnu distribuciju pušten 1. rujna.

28. 08. New York City, SAD; Zagreb

Na filmskom TV-kanalu HBO premijerno je televizijski prikazan *Zvizdan* Dalibora Matanića i to kao prvi film iz regije emitiran u nedjeljnom najgledanijem terminu, u 20 sati, te kao prvi hrvatski film koji TV-premijeru ima na HBO-u. Uz televizijska emitiranja, *Zvizdan* je ponuđen i kao video na zahtjev.

29. 08. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Skrivena strana medalja* Antonije Dubravke Carnerud.

29. 08.-02. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je ljetni ciklus Nastave filmske umjetnosti za srednjoškolce i profesore, u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza.

31. 08. Zagreb

U kinu Europa održan je okrugli stol "Audiovizualna industrija i političke stranke".

01. 09. Toronto, Kanada

Bolesno Hrvoja Mabića nagrađen je kao najbolji dugometražni dokumentarni film udruženih manifestacija Torontskog festivala umjetničkog filma (Toronto Arthouse Film Festival, TAFF) i Torontskog filmskog tjedna (Toronto Film Week), pod zajedničkim nazivom Torontski suvremeni film (Toronto Contemporary Cinema). Priredba je podijeljena na mrežno-računalni (online) dio koji prikazuje službenu selekciju te na javno događanje 13, 15. i 17. rujna, kada se u dvorani Fox Theatre prikazuju nagrađeni filmovi.

01.-03. 09. Sisak

U Starom gradu, Kazalištu 21 i Narodnoj knjižnici i čitaonici Vlado Gotovac održan je 3. Star Film Fest, posvećen umjetnicima od 18 do 35 godina starosti. Nagrade žirija u svojim kategorijama osvojili su *Rezidba* Katerine Dude (dokumentarni), *Vrati se* Andrija Lyrillova (eksperimentalni), *Divna budućnost, ljubavi moja* Marka Žunića (igrani), *Sektor* Gorana Škofića (industrijski), *Ugasi svjetlo* Janje Bijelić (One Take) i *Tikvice otpora* Melisse Idrri (animirani), a nagradu publike osvojio je animirani film *Sestre* Lee Vidaković. Pobjednik foto-natječaja "Stvarni Sisak" je rad *Bijele ruže* Ivce Bohrca. Održana su predavanja, radionice, izložbe i zabavni programi.

02.-03. 09. Hrvatska Kostajnica

Na spomen području Gordan Lederer, Čukur i u Hotelu Central održan je 2. Press Film Festival, posvećen ratnom reporterstvu. Dana 16. rujna izbor iz programa festivala predstavljen je u Kulturnom informativnom centru u Gospiću.

03. 09. Kastellorizo, Grčka

Sve je *bio dobar san* Branka Ištvančića osvojio je Nagradu za najbolji povijesni dokumentarni film u dugometražnoj kategoriji na premijernom Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma Beyond the Borders (28. 08.-03. 09.).

03.-09. 09. Orašje, Bosna i Hercegovina

U kinodvorani Orašje održani su 21. Dani hrvatskog filma Orašje, na kojem su prikazani novi cjelovečernji igrani filmovi. Ravnatelju HAVC-a Hrvoju Hribaru i glumici Nives Ivanković dodijeljene su nagrade Zlatni dukat za doprinos razvoju hrvatske filmske produkcije, a gospodarstveniku Tomislavu Antunoviću, višegodišnjem pokrovitelju tog festivala, uručena je posebna nagrada.

04. 09. Zagreb

U prvom vikendu kinodistribucije, od četvrtka do nedjelje, film ZG80 Igora Šeregija pogledalo je 13 810 gledatelja. To je četvrto najuspješnije otvaranje hrvatskog filma od osamostaljenja. Na čelu tog popisa su *Svećenikova djeca* Vinka Brešana s 33 759 gledatelja, *Šegrt Hlapić* Silvija Petranovića s 21 693 gledatelja i *Narodni heroj Ljiljan Vidić* Ivan-Gorana Viteza s 14 327 gledatelja.

04.-14. 09. Zagreb, Split

U sklopu 4. Festivala svjetske književnosti, u zagrebačkom kinu Europa i u splitskoj Kinoteci Zlatna vrata prikazan je program inozemnih i tuzemnih filmova, uz razgovore s autorima.

05. 09. Montreal, Kanada

Dugometražni igrani film *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića osvojio je Grand Prize of Americas, glavnu nagradu 40. Međunarodnog filmskog festivala u Montrealu (25. 08.-05. 09.). Nagrada žirija dodijeljena je australsko-engleskom filmu *Tišina* u režiji hrvatskog redatelja Dejana Mrkića. U nenatjecateljskom programu festivala "World Greats" prikazan je film *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića.

05.-08. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je izbor filmova s 10. Vukovar Film Festivala.

06.-10. 09. Karlovac

U Gradskom muzeju Karlovac, Gradskom kazalištu Zorin dom, u otvorenim kinima na obalama Kupe (kod Banijanskog mosta), Mrežnice (kupalište "kod Bosiljevca"), Dobre (dvorac Novigrad), Korane (plaža "kod labudova") i drugim lokacijama održani su 21. Filmska revija mladeži i 9. Four River Film Festival. Grand Prix i nagradu publike osvojio je Most Dominika Ćorića i MMF Film School. U kategoriji antikorupcijskog filma nagrađen je *Antikorupcijski atom* Matije Benića, a nagrada Žuta zastava dodijeljena je *Kepti* grupe autora Studija kreativnih ideja Gunja. Nagrađeni filmovi 21. Revije su: *Navis Stelle* Hartman, FKVK Zaprešić (animirani), *Ne želim ni zbog čega* Lucije Strugar, Škola za umjetnost, dizajn, grafiku i odjeću, Zabok (dokumentarni), *Hano, Hana, Hanice* Marka Bičanića i Karla Voriha, *Blank* filmski inkubator (igrani) i *Urbex3: Ruševiči* Videoaktivista Srednje škole Petrinja (slobodni stil). Nagrađeni filmovi 9. FRFF-a su: slovački *Aguila Rapax* Eme Ključovske (animirani), makedonski *Lica* Hanisa Bagašova (dokumentarni), američki *Reinkarnacija d. d.* Hadleya Hillela (igrani) i hrvatski *Dezertirani* Karlovac Pavla Kocanjera (slobodni stil). Žiri mladih nagradio je Martina Osvolda za mušku ulogu u filmu *Kraj*

Jupitera Jørgena Egnera Graneruda, Kayu Borrett za žensku ulogu u *Krilima* za Sally Freje Lykke Maegaard, Simona Mariana Hoffmana za režiju i za scenarij *Natana*, Hanisa Bagašova za kameru u svom filmu *Lica* te Leona Vignjevića za montažu filma *Flatland* BMX Tea Vukšana. Održane su radionice, predavanja, razvojni programi i zabavni programi.

07.-10. 09. Varaždin

U kinu Galerija održan je 11. Trash Film Festival, posvećen kratkometražnim i srednjometražnim borilačkim, akcijskim, SF i horor filmovima, a ovogodišnja naslovna tema bila je "Glamour 70-ih". Nagrade Zlatna motorka za najbolji film osvojili su: španjolski *Imamo goste* Alberta Rodrigueza i Hectora Colona u kategoriji akcijskog filma, francuski *Bunkerska igra* Lionela Comptea u kategoriji horora i francuski *Juliet* Marc-Henri Bouliera u kategoriji SF-a, dok je nagradu publike osvojio španjolski *Zato što te volim* Fernanda Garcia-Ruiza Rubia. U konkurenciji je prikazan i hrvatski film *Loš izbor*. Održani su tribina i zabavni programi.

07.-11. 09. Zagreb

U sklopu 6. Festivala bosanskohercegovačke umjetnosti Ja BiH..., pet dana Sarajeva u Zagrebu, u kinima Metropolis (MSU), Tuškanac i Europa te u Kući Udruge Spajalica prikazan je filmski program. Održane su i filmske radionice.

08.-10. 09. Slavonski Brod

U Centru mladih održan je 6. Festival novih – festival dokumentarnih filmova autora iz regije. Najboljim filmom proglašen je bosanskohercegovački *Ja mogu da govorim* Mirze Skenderagića, a drugu nagradu podijelili su hrvatski filmovi *Hudo vreme* Anje Strelec i Tomislave Jukić i *Legenda o Veroniki Desiničkoj* Ljiljane Šišmanović i Davora Borića. Posebno priznanje za putopisni film dobio je hrvatski *Hlapich and Lima – First Journey* Berislava Petrovića, posebno priznanje za društveno angažiran film bosanskohercegovačko-hrvatska *Druga obitelj* Zdenka Jurilja, a priznanje za montažu hrvatski *Strah od nepoznatog* Olje Terzić, koji je osvojio i nagradu publike.

08.-11. 09. Ston i Mali Ston

Na Placi Ston, u Kneževu dvoru, tvrđavi Arcimon i poluotvorenom kinu Orsan (Mali Ston) održan je 7. Međunarodni gastronomski filmski festival Kinookus, s naslovnom temom "Hranidbeni turizam/Foodtourism". Glasovanjem publike Veliku kamenicu za najbolji dugometražni film osvojio je čileansko-njemački dokumentarni film *Surire* Bettine Perut i Ivána Osnovikoffa, a Mali kamenicu za najbolji kratki film talijanski igrani *Moć crvenog zlata* Davidea Minnelle. U konku-

renciji su prikazani hrvatski filmovi *Turizam!* Tončija Gaćine i *Mara i Kaja, dolina na Savi* Alena Kocića.

09. 09. Venecija, Italija

Film *Ne gledaj mi u pijat* redateljice Hane Jušić osvojio je Nagradu FEDEORA-e (Udruženje filmskih kritičara Europe i Mediterana) za najbolji europski film (Best European Film Award) u programu "Dani autora" (Giornate degli Autori) u sklopu 73. Međunarodnog filmskog festivala u Veneciji (30. 08.-09. 09.). Bila je to i svjetska premijera filma. U natjecateljskom programu Horizonti sudjelovala je i slovensko-(manjinsko)hrvatsko-austrijska koprodukcija, kratki igrani film *Sret-no, Orlo!* Sare Kern.

09. 09. Zagreb

Žiri nagrade Mirko Kovač odlučio je nagradu za najbolji scenarij dodijeliti Ivoni Juki za film *Ti mene nosiš*, koji je i režirala.

10. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je svečana hrvatska premijera manjinske hrvatske koprodukcije, bosanskohercegovačko-slovensko-hrvatskog filma *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović, nakon čega je počela njegova ograničena hrvatska distribucija.

10. 09. Toronto, Kanada

Na 41. Međunarodnom filmskom festivalu u Torontu (08. 09.-18. 09.) održana je svjetska premijera kratkometražnog igranog filma *Po čovika* Kristine Kumić, prikazanog u natjecateljskom programu "Kratki rezovi" (Short Cuts). Istog dana, u programu "Djeca" (TIFF Kids), bila je svjetska premijera dugometražnog igranog filma *Kada se moj otac pretvorio u grm* Nicole van Kilsdonk snimljenog u hrvatskoj (manjinskoj) koprodukciji s Nizozemskom i Belgijom. U pratećem programu "Majstori" (Masters) prikazan je film *Sieranevada* Cristia Puiua, manjinska hrvatska koprodukcija s Rumunjskom, Francuskom, Makedonijom i BiH, kojem je to bila sjevernoamerička premijera.

10.-18. 09. Split

U kinu Karaman, Kinoteci Zlatna vrata, ljetnom kinu Bačvice i u Zatvoru u Splitu održan je 21. Split(ski) Film(ski) Festival, međunarodni festival novog filma. Grand Prix u dugometražnoj kategoriji osvojio je kolumbijsko-argentinski film *Neobična životinja* Felipea Guerrera, a u kratkometražnoj indijski *Događaji u maglenoj komori* Ashima Ahluwalia. Posebna priznanja dodijeljena su *Događaju* Sergeja Loznice u dugometražnoj kategoriji te *Kretnjama što proizlaze iz različitih odnosa – između uobičajenoga i neuobičajenoga II* Mashira Tsutanija i *Livadi* Jele Hasler u kategoriji

kratkog filma. Posebnu nagradu festivala za izniman doprinos razvoju umjetnosti pokretnih slika dobio je španjolski sineast Albert Serra. U kratkometražnoj konkurenciji sudjelovala je manjinska hrvatska koprodukcija *Vlak* Oliviera Chabaliera. Prikazani su posebni programi hrvatskog filma, održana su predavanja.

11. 09. Varna, Bugarska

Bugarsko-(manjinsko)hrvatska koprodukcija, animirani film *Putujuća zemlja* autora Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova osvojio je nagradu Bugarskog društva filmskih djelatnika i posebno priznanje žirija, na 12. Svjetskom festivalu animiranog filma u Varni (07.-11. 09.).

11. 09. Čačak, Republika Srbija

Bugarsko-(manjinsko)hrvatska koprodukcija, animirani film *Putujuća zemlja* autora Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova nagrađen je posebnim priznanjem na 10. Međunarodnom festivalu animiranog filma Animanima (07.-11. 09.).

13. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac, u ciklusu Kratki utrak, prikazan je program "Modernističke prakse socijalističke svakodnevice", sastavljen od šest kinotečnih dokumentarnih filmova iz Mađarske i bivše Jugoslavije.

14. 09. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u Močvari, u klubu Močvara upriličen je program nazvan "Sve naše revolucije" u kojem je prikazan dokumentarni film *Generacija '68* Nenada Puhovskog, uz razgovor s autorom.

14. 09. Zagreb; Tel Aviv, Izrael

Izraelska medijska tvrtka Keshet International, koja distribuira televizijski program i u SAD-u, Velikoj Britaniji i Australiji, otkupila je globalna distribucijska prava na seriju *Novine* u režiji Dalibora Matanića i produkciji Drugog plana.

14.-16. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je drugi Sajam filma, na kojem su neovisni hrvatski kinoprikazivači razmjenjivali mišljenja i iskustva vezana uz važnost i ulogu kina u lokalnoj sredini i filmskoj zajednici te se upoznali s distributerskim novitetima za narednu sezonu. Održane su stručne radionice, a panel "Kino u zajednici" bio je otvoren za javnost.

15. 09. Rijeka

Nova sezona Art-kina Croatia otvorena je premijernom projekcijom prve dvije epizode u Rijeci snimane TV serije *Novine* Dalibora Matanića, uz nazočnost autora.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

16. 09.-05. 11. Berlin, Njemačka

U Galeriji Gregor Podnar održana je samostalna izložba radova Tomislava Gotovca imenovana "Circles" (Krugovi) kojom su obuhvaćeni njegovi likovni i multi-medijalni radovi te tri filma.

17. 09. Leskovac, Republika Srbija

Redatelj Zrinko Ogresta osvojio je Grand Prix Živojin Žika Pavlović za film *S one strane* na 9. Leskovačkom internacionalnom festivalu filmske režije – LIFFe (13.-17. 09.). Druga nagrada dodijeljena je redateljici Ines Tanović za film *Naša svakodnevna priča*, a posebnu nagradu žirija dobio je Svetozar Ristovski za režiju filma *Lazar*, oba ostvarena kao manjinske hrvatske koprodukcije. Ksenija Marinković, nagrađena je Zlatnim lješnjakom za najbolju glavnu žensku ulogu, za film *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, a Zlatni lješnjak za najbolju mušku ulogu ravnopravno su podijelili Nebojša Glogovac za nastup u istom filmu te Lazar Ristovski za manjinsku hrvatsku koprodukciju *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića.

17. 09. Zagreb

U kinu Europa je projekcijom *Taksista* Martina Scorsesea otvoren program "Kinolektira" koji prikazuje restaurirana klasična ostvarenja. Do kraja godine, u približno mjesečnom ritmu, prikazani su *Dr. Strangelove ili kako sam se prestao brinuti i naučio voljeti bombu* Stanleyja Kubricka, *Čarobnjak iz Oza* Victora Fleminga i *Divan život* Franka Capre.

18. 09. Split

U sklopu proslave 25. obljetnice Hrvatske ratne mornarice (14.-18. 09.), u kinoteci Zlatna vrata održana je premijera dokumentarnog filma *Hrvatska ratna mornarica 25* Zorana Margetića.

18. 09. Split

U Kino klubu Split, uz nazočnost mentora i autopolaznika, predstavljeni su filmovi nastali u sklopu radionice "Unfound People's Videotechnic" britanskog videoumjetnika Graema Colea, održane u travnju 2016.

18. 09. Portorož, Slovenija

Na 19. Festivalu slovenskog filma (13.-18. 09) *Houston, imamo problem!* Žige Virca, ostvaren kao manjinska hrvatska koprodukcija, osvojio je nagradu Vesna za najbolji dugometražni film. Božidar Smiljanić osvojio je nagradu za najbolju mušku ulogu, a Vladimir Gojun za montažu u istom filmu. Manjinska hrvatska koprodukcija *Noćna ptica* Špele Čadež nagrađena je kao najbolji animirani film. Hrvatsko-češko-makedonsko-slovenska koprodukcija, *Ustav Republike Hrvatske*

Rajka Grlića osvojio je Vesnu za najbolju slovensku koprodukciju i za kostimografiju (Leo Kulaš). Jura Ferina i Pavle Miholjević nagrađeni su kao skladatelji za slovenski film *Dođi sa mnom* Igora Šterka. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatske većinske ili manjinske koprodukcije *Život je truba* Antonia Nuića, *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića, *Moj svijet je naopačke* Petre Seliškar i *Sretno, Orlo!* Sare Kern.

18. 09. Otranto, Italija

Zvizdan Dalibora Matanića osvojio je Grand Prix 8. Otranto FilmFund Festivala (15.-18. 09.).

19.-23. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus suvremenog slovenskog filma, uz gostovanje nekih autora.

20. 09. Zagreb

Udruga Restart je na svom YouTube kanalu objavila snimku predavanja "Režija igranog i režija dokumentarnog filma" Jasmile Žbanić, održanog 24. svibnja u Dokukinu KIC. Tri dana poslije, na istom je kanalu objavljeno i predavanje/razgovor s Karpom Godinom, održano 16. svibnja u istom prostoru.

20. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera manjinske hrvatske koprodukcije *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović, uz nazočnost redateljice i članova autorske ekipe.

21.-23. 09. Zagreb

U Hrvatskom državom arhivu, kinu Tuškanac i hotelu Esplanade održan je 5. Zagreb Tourfilm Festival, međunarodni festival turističkog filma. Grand Prixom nagrađen je turski kratki promidžbeni film *Turkey: Home of the Turquoise*, a dodijeljeno je još trideset sedam nagrada.

21.-25. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 6. Ciklus turskog filma.

22. 09. Zagreb

Projekcijom restauriranog kinotečnog filma *Kratki susreti* Kire Muratove, MM centar Studentskog centra u Zagrebu u novu je sezonu ušao s obnovljenom digitaliziranom dvoranom.

22. 09. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazan je program arhivskih hrvatskih kratkih dokumentarnih filmova nazvan "Filmska turistička kokerija", uz uvodnu riječ filmskog arhivista Juraja Kukoča.

22.-25. 09. Fažana i Pula

U hotelu Brioni, Caffè baru Stara Fažana (Fažana), kinu Valli, Galeriji Cvajner (Pula) i Nacionalnom Parku Brijuni održan je 6. Vladimir Film Festival, skejtersko-filmski festival.

23. 09. Danilovgrad, Crna Gora

Na 2. Green Montenegro International Film Festu (20.-23. 09.), filmskom festivalu na temu zaštite životne sredine, *Berač kamena* Branka Ištvančića nagrađen je drugom nagradom u kategoriji "Ekologija duše", a posebna priznanja dobili su hrvatski filmovi *Mingi – prokleta djeca* i *Provjereno – duboko u džungli* Zorana Marinovića te *Filmovi na kotačima* Daniela Pavličića.

23. 09. Québec, Kanada

Zvir Miroslava Sikavice podijelio je Grand Prix s nizozemskim *Spoetnikom* Noëla Loozea, u kategoriji međunarodnog kratkog filma, na 6. Filmskom festivalu grada Québeca (Québec City Film Festival, 14.-24. 09.).

23.-24. 09. Vela Luka

U Tvornici ambalaže gostovao je Postira Seaside Film Festival, s programom hrvatskih i inozemnih kratkih filmova, te radionicom dramskih igara.

23.-25. 09. Zagreb

U MM centru Studentskog centra održana je Radionica za kinooperatore.

24. 09. Karlovac

Na starom gradu Dubovcu održan je 6. Speleo Film Festival, međunarodni festival dokumentarnog i igranog speleološkog filma u trajanju od 3 do 15 minuta. Prva nagrada dodijeljena je njemačkom filmu *Od modrog do tamnog* Olivera Scholla, druga slovenskom *Lovcu na čovječje ribice* Cirila Mlinara Cica, treća ruskom *Prometeju – pećina* Orda Andreja Gorbunova i Anne Erman, a četvrta kolumbijskom *Čuvaru pećina* Cristiana Camilla Chica.

24.-25. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je ovdašnji ogranak 20. Manhattan Short Film Festivala koji se održava od 23. rujna do 2. listopada u 250 gradova diljem svijeta.

25. 09. New York City, SAD; Ljubljana, Slovenija; Zagreb

Na filmskom TV kanalu HBO-u premijerno je, u nedjeljnom najgledanijem terminu, u 20 sati, prikazana hrvatska manjinska koprodukcija, igrano-dokumentarni film *Houston, imamo problem!* slovenskog redatelja Žige Virca, prvi film iz HBO-ove koprodukcije u našoj regiji.

25. 09. Bristol, Engleska

Manjinska hrvatska koprodukcija *Crveno Tome* Waszarowa osvojila je Nagradu publike, dok je hrvatski animirani film *Utjecaji* Petre Balekić osvojio glavnu nagradu i posebno priznanje u programu "DepicT! 2016" (Main DepicT! 2016 Award; DepicT! Random Acts Special Mention Award 2016), na 22. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma Encounters (20.-25. 09.). Na Encountersu su također prikazani hrvatski filmovi *Razgovor* Ane Horvat, *Pokretni elementi* Marka Tadića, *Tu tamo* Alexandra Stewarta, *Grad duhova* Marka Dješke, *Planemo* Veljka Popovića i *Piknik* Jure Pavlovića.

26. 09. Zagreb

U kinu Europa, uz sudjelovanje autora, predstavljena je knjiga *Modernizam u hrvatskom igranom filmu – nacrt tipologije* Tomislava Šakića.

26. 09.-02. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je retrospektiva filmova Kreše Golika, uz tribinu o filmašu i njegovu djelu.

26. 09.-02. 10. Zagreb

U Studentskom centru (Kino SC, Francuski paviljon, MM centar, Teatar &TD) održan je 12. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Ravnopravni Grand Prix osvojili su indijski *Dnevnik starog psa* Shumone Goel i Shai Heredije, američki *Nered* Petera Burra i američko-meksičko-britanski *Kako izvana tako i iznutra* Manuele De Laborde, a posebnim je priznanjem nagrađen *Grad Maja* Andréa Padille Domene. Nagradu žirija kritike osvojio je *Burro Nered*, a Nagradu publike *E Helene* Ungaretti, *Miguela* Antunesa Ramosa i *Alexandrea* Wahrhaftiga. Nagradu Green DCP koju organizatori festivala dodjeljuju hrvatskom filmu, osvojili su *Pokretni elementi* Marka Tadića. Od hrvatskih radova u konkurenciji 25 FPS-a bio je još i *Sve bih ostavio ovdje* Ivana Faktora. Održani su popratni programi i predavanja. Dana 6. i 7. listopada izbor filmova prikazan je u Art-kinu Croatia u Rijeci.

27.-29. 09. Zagreb

U sklopu 2. multimedijalnog festivala Eurijala, naslovljenog "Rezervoari vremena: Bilješke s kineske nezavisne scene", u Zagrebačkom kazalištu mladih prikazan je kraći program suvremenih kineskih društveno angažiranih dokumentarnih filmova.

27. 09.-03. 10. Zagreb

U kinu Europa održana je 4. Snimateljska retrospektiva, s temom i naslovom "Filmska estetika osamdesetih". Prikazano je šest hrvatskih dugometražnih igranih filmova i jedan dugometražni animirani.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

27. 09.-06. 10. Zagreb

Udruga Djeca susreću umjetnost je u okviru programa "Sedmi kontinent", u šest Kulturnih centara (KC Sušedgrad, KUC Travno, KNAP, NS Dubrava, NS Sesvete) održala niz obrazovnih susreta pod nazivom "Vrtići u kvartovskom kinu", na kojima su, uz predavanja, radio-nice i projekcije, upućivali predškolsku djecu u filmske vrijednosti, tj. filmski je opismenjivali.

28. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 6. Večer animacije s programom novih kratkih filmova iz srednje i istočne Europe. Predstavljena je i edukativna platforma Visegrad Animation Forum.

28.-30. 09. Split

U Kliškoj tvrđavi, Kinoteci Zlatna vrata i hotelu Cornaro održana je Međunarodna filmska konvencija, koju je u okviru projekta ADRIAwealth (IPA Jadranska prekogranična suradnja) organizirala Javna ustanova RERA. Glavne teme konvencije bile su: osnivanje Filmskog ureda u Dalmaciji, kreativne industrije kao pokretač gospodarskog rasta te međunarodna suradnja mladih filmaša. Održane su u projekcije filmova.

29. 09. Split

U Kino klubu Split otpočela je ovosezonska Filmska škola KKS, uz predavanja i radionice Borisa Poljaka, Jurice Pavičića, Igora Bezinovića, Ante Verzottija, Tončija Gačine i drugih.

30. 09. Zagreb

Ante Tomić i Rajko Grlić su u klubu Vinyl predstavili knjigu *Ustav Republike Hrvatske*, djelo kompletno istoimenom cjelovečernjem filmu u režiji Rajka Grlića.

01. 10. Beč, Austrija

Premislula je glumica te likovna i multimedijalna umjetnica Jagoda Kaloper, rođena 1947. u Zagrebu.

01. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je seminar "Kako snimiti film s predškolarcima" namijenjen odgajateljima u predškolskim ustanovama.

01. 10.-01.11. Zagreb, Rijeka, Osijek, Sisak...

U dvadeset nezavisnih kina Kino mreže diljem Hrvatske, održan je drugi Mjesec francuskih filmova *Rendez-vous au cinéma*, na kojem je prikazano sedam dugometražnih francuskih filmova.

03. 10. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana premijera dokumentarnog filma *Jasenovački memento* Bogdana Žižića.

03. 10. Zagreb

U Pogonu je otpočela 6. Škola dokumentarnog filma organizacije Restart, s predavačima i mentorima Anom Hušman, Borisom Mitićem, Oliverom Sertićem, Igorom Bezinovićem, Hrvoslavom Brkušić i drugima.

03.-06. 10. Makarska

U hotelu Rivijera održana je Regionalna konferencija o pravima djece u okviru medijske pismenosti.

03.-07. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je Tjedan japanskog filma.

03.-11. 10. Osijek

U kinu Urania održani su Dani slovenskog filma.

04. 10. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u Močvari, u klubu Močvara, održan je razgovor nazvan "Domaćice rasturaju: Hrvatski film u međunarodnom okruženju", s gošćama Hanom Jušić, Jasnom Jasnom Žmak i Zdenkom Gold. Razgovor je moderirala Mima Simić, a prikazani su i njihovi kratki filmovi.

04. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, u ciklusu Kratki utorak, održan je performans/projekcija filmova iz 1970-ih i 1980-ih, slovenskog umjetničkog kolektiva OM produkcija, uz razgovor sa Slobodanom Valentinčićem, čuvarom OM arhiva.

04. 10. Zagreb

U CineStaru Branimir Centar održana je svečana premijera *Ustava Republike Hrvatske* Rajka Grlića. Dana 6. listopada otpočela je redovna kino distribucija filma u zemlji.

04. 10. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Gazda* Daria Juričana, a tom je prilikom predstavljena i istoimena knjiga Saše Paparelle. Dva dana poslije otpočela je redovna kino distribucija filma u zemlji.

04. 10. Zagreb

Na konferenciji za medije održanoj u prostorijama HAVC-a, ravnatelj HAVC-a Hrvoje Hribar je, između ostaloga, upozorio i na devastaciju sustava poticaja:

“Zahvaljujući uređenim odnosima s Hrvatskom radiotelevizijom, te uz podršku drugih naših obveznika, uspjeli smo financijski pratiti domaću filmsku proizvodnju. Nacionalni sustav poticaja, međutim, središnji gospodarski projekt hrvatske filmske zajednice, nalazi se u krizi, a reputacija Hrvatske kao poslovnog partnera svjetske filmske industrije značajno je narušena. Ministarstvo kulture nije osiguralo zakonom predviđena sredstva, niti je omogućilo daljnji rad Povjerenstvu za poticaje. Istom tijelu mandat je istekao 4. kolovoza, nakon čega je tijelo raspušteno. Ovim putem izvješćujem hrvatsku javnost da je HAVC s namjerom da spriječi moguće sudske tužbe međunarodnih partnera bio prisiljen pravno se zaštititi te je zatražio od Upravnog suda privremenu mjeru koja bi zamijenila Odluku o imenovanju povjerenstva te omogućila nesmetan daljnji rad, tužbom ujedno tražeći i utvrđivanje nezakonitog postupanja Ministarstva kulture. Proteklih dana svjedoci smo brojnih klevetničkih napada na našu instituciju, a koje prenose pojedini portali. Rad HAVC-a reguliran je Zakonom i podzakonskim aktima koji omogućuju razgovijetan rad, čiji su rezultati ali i postupci i koraci dostupni javnosti. Negativne interpretacije koje spominjem, tumačim kao pokušaj da se skandaliziranjem starih neistina skrene pozornost sa stvarne odgovornosti za krivičnu i materijalnu štetu koja je nastala nedjelovanjem i nesnalaženjem nadležnog ministarstva. Hrvatski sudovi izrekli su tijekom ove godine niz nepravomoćnih i jednu pravomoćnu presudu protiv osoba koje su se protiv HAVC-a koristile potpuno istim patvorinama ili vrlo sličnim konstrukcijama, kao one koje čitam posljednjih dana. Za razliku od procesa protiv klevetnika koji su spori ali dosežni, probleme sa sustavom poticaja moramo rješavati odmah. Sustav poticaja od 2012. godine Hrvatsku je učinio izuzetno atraktivnom destinacijom međunarodnih produkcija i uveo je Hrvatsku u vrlo lukrativan svijet filmskog turizma. Stoga još jednom apeliram na sve u hrvatskoj javnosti, ali prije svega na Vladu RH, da se bez odlaganja zaustavi devastacija vrijednog društvenog i kulturnog resursa – hrvatske filmske industrije, od koje živi neposredno više od 1 500 filmskih radnika, a blagodati ubiru i mnoge druge gospodarske grane.”

05.-08. 10. Makarska

U hotelima Meteor i Rivijera održana je 54. Revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece. U kategoriji dokumentarnog filma stručni žiri dodijelio je prvu nagradu *Jorumu* (Filmski vitezovi, OŠ Grigora Viteza, Zagreb), drugu *Baki Mandi* (Videodružina OŠ Vladimir Nazor, Slavonski Brod) i *Harteri u dječjim očima* (OŠ Centar Rijeka, Rijeka), treću *Udomi, spasi život* (Družina Kreše Golika, Fužine), a posebno priznanje filmu

Fran Luka (Udruga ZAG, OŠ Marija J. Zagorka) koji je dobio i prvu nagradu dječjeg žirija. Drugu nagradu dječjeg žirija osvojio je *Najbolje mjesto za čuvanje tajni* (OŠ Strahoninec, Čakovec), a treću *Jorum*. U kategoriji animiranog filma, stručni žiri dodijelio je prvo mjesto filmu *Kesteni* (FKVK Zaprešić, Zaprešić), drugu su podijelili *Legija* (Narodno sveučilište Dubrava, Zagreb) i *Plavi i rozi* (FKVK Zaprešić, Zaprešić), treća je podijeljena između *Čovjeka i psa* (Paula Petković, samostalna autorica, Korčula) i *Kokoši napadaju* (Filmsko-kreativni studio VANIMA, Varaždin), a posebno priznanje dobio je *Mali pauk* (ŠAF Čakovec, Čakovec). Prvu nagradu dječjeg žirija zavrjedio je *Wake up* (ŠAF Čakovec, Čakovec), drugu *Jedna sasvim drugačija bajka* (Narodno sveučilište Dubrava, Zagreb), a treću *Legija*. U kategoriji TV-reportaže, stručni žiri dodijelio je prvo mjesto filmu *Opet taj fejs...* (Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik), drugo *Okusima doma* (FD OŠ Sveti Petar Orehovec), a treće *Životu s glazbom* (OŠ Tomáša Goričanca, Mala Subotica). Dječji je žiri za najbolji izabrao *Okuse doma*, drugo mjesto je dao *Životu s glazbom*, a treće *Tomislavu* (MD Bapatuljak, OŠ J. Kozarca, Slatina). Najbolji igrani film po izboru stručnog žirija je *Zadačaaa* (Filmska skupina OŠ Skakavac, Skakavac), drugonagrađeni je *Jazavac* (Filmska skupina OŠ Zaprude, Zagreb), trećenagrađeni *Pomirenje* (FKVK Zaprešić, Zaprešić), dok je posebno priznanje dobio *Mrak film* (FKVK Zaprešić, Zaprešić). Dječji žiri dodijelio je prvu nagradu za najbolji igrani film *Jazavcu*, drugu (*Ne)sretnom padu* (Udruga Hodači po žici, OŠ Rudeš, Zagreb), a treću *Ovisnicima* (OŠ Većeslava Holjevca, Zagreb). U kategoriji slobodnog stila, stručni žiri dodijelio je prvo mjesto filmu *Svako jutro* (FKVK Zaprešić, Zaprešić), a drugo *Svetom mobitelu* (Udruga Hodači po žici, OŠ Rudeš, Zagreb). Dječji je žiri prvonagrađio *Sveti mobitel*, drugu je nagradu dodijelio filmu *Cajke* (II. OŠ Vrbovec), a treću *Školarijama* (OŠ Malešnica, Zagreb).

06. 10. Zagreb

U klubu Vinyl premijerno je prikazan dokumentarni film *Fields of God* Daria Bukovskog, uz nastup protagonista filma, glazbenog sastava Zayn.

06.-09. 10. Zagreb, Rijeka, Zadar, Šibenik, Split...

U kinima CineStar diljem Hrvatske (Zagreb, Rijeka, Zadar, Šibenik, Split, Osijek, Varaždin, Dubrovnik, Slavonski Brod, Vukovar) održan je 3. Dječji festival, na kojem su prikazivani filmovi za djecu i održani prigodni popratni zabavni programi.

07. 10. Labin

Projekcijom filma *Lako pokojnima* Matee Šarić u Gradskoj knjižnici Labin otpočele su Večeri autorskog

filma, u sklopu projekta Pop-up film, na kojima su u otprilike tjednom ritmu prikazivani filmovi hrvatskih autora.

07. 10. Zagreb, Sisak, Pakrac, Sinj, Vodice, Hrvatska Kostajnica

U kinu Europa u Zagrebu, DK Kristalna kocka vedrine u Sisku, kinu Hrvatski dom u Pakracu, Gradskom kinu Sinj u Sinju, Kinu Vodice – POU Vodice u Vodicama i GK Milivoj Cvetnić u Hrvatskoj Kostajnici održana je 3. Noć hrvatskog filma i novih medija, na kojoj je prikazano niz hrvatskih filmova svih rodova, duljina i nadnevaka. Osim u Hrvatskoj, filmovi su prikazivani i u Subotici i Sremskoj Mitrovici (Republika Srbija), Stuttgartu i Mainzu (Njemačka) te u Aucklandu (Novi Zeland).

07.-26. 10. Zagreb, Split, Rijeka, Osijek, Vukovar, Slavonski Brod, Varaždin...

U osamnaest gradova u Hrvatskoj (Zagreb, Split, Rijeka, Osijek, Vukovar, Slavonski Brod, Varaždin, Šibenik, Zadar, Dubrovnik, Pazin, Rovinj, Pula, Sisak, Novska, Koprivnica, Čakovec, Poreč) održan je 8. Festival o pravima djece. Prikazani su profesionalni inozemni cjelovečernji igrani i dokumentarni filmovi te inozemni i hrvatski filmovi djece i mladeži svih rodova, svi prilagođeni za osobe s oštećenjima sluha i vida. Održane su radionice i debate.

08. 10. Zagreb

U galeriji Greta održan je posljednji u nizu od tri seminara posvećena istraživanju jugoslavenske eksperimentalno-filmske i kinoklupske proizvodnje, nazvan "Arhivi alternativnog filma i 'vreme kinoklubova'". Održan je razgovor o važnosti i očuvanju eksperimentalne filmske baštine i prikazani su kratki filmovi nastali u SFRJ 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih.

08.-14. 10. Bjelovar

U Kulturnom i multimedijalnom centru održan je 11. DOKUart, festival profesionalnog dokumentarnog filma iz Hrvatske, zemalja EU te država u susjedstvu RH. Nagradu publike i Nagradu žirija mladih osvojio je argentinsko-njemački *Naš posljednji tango* Germana Krala. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević, *Sindrom 17* radionica za dokumentarni film Škole medijske kulture dr. Ante Peterlić 2016. i *Kino otok* Ivana Ramljaka. U programu osnovnoškolskih ostvarenja, 9. Malom DOKUartu, Grand Prix dodijeljen je filmu *Naša Seve* OŠ Tomaša Goričanca, Mala Subotica, prvu nagradu osvojio je *Janko* FKVK Zaprešić, drugu *Adela* OŠ Katarine Zrinske Mečenčani, Donji Kukuruzari, a treću *Karlina zlatna ribica* Filmske družine OŠ Ivanovec.

Održana su predavanja i DOKUradionica. DOKUart je s izborom iz programa gostovao u Štefanju (15. 10.) i u zagrebačkom kinu Tuškanac (04.-05. 11.).

08.-16. 10. Zagreb

U Dokukinu KIC održan je 10. Vox Feminae Festival, s temom "Djevojke i djevojaštvo". Pobjedničkim filmom proglašen je američki dokumentarni *Major!* Annalise Ophelian. Održana su predavanja, radionica i izložba.

09. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je druga filmska večer Hrvatskog filmskog ljetopisa, nazvana "GEFF i poslije GEFF-a". Prikazani su restaurirani filmovi Mihovila Pansinija, Vinka Rozmana, Karpa Godine, Vladimira Peteka i Divne Jovanović te pet suvremenih hrvatskih eksperimentalnih filmova ostvarenih u Kinoklubu Zagreb kao *hommage* GEFF-u (Genre Film Festivalu), o njegovoj 50. obljetnici: *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji* Dalibora Barića, *Kraj* Tomislava Šobana, *Dota* Petre Zlonoge, *X Tape* Dragana Mileusnića i *Željka* Serdarevića te *Machinae Novae* 002 Darka Vidačkovića. O hrvatskom eksperimentalnom filmu od 1960-ih do danas i nasljeđu Mihovila Pansinija, govorili su Petra Belc, Ivan Ramljak, Vedran Šušvar i Nikica Gilić.

09. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra prikazan je Shnit Cinemas Selection, dio programa 14. međunarodnog festivala kratkog filma Shnit, sa sjedištem u Bernu, u Švicarskoj, koji se održavao od 5. do 17. listopada, istovremeno u nekoliko gradova (Bangkok, Buenos Aires, Kairo, Cape Town, Hong Kong, Moskva, San José) na pet kontinenata.

10. 10. Zaprešić

U POU Zaprešić održana je projekcija godišnje produkcije FKVK Zaprešić.

10.-15. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus španjolskih komedija.

11.-15. 10. Zagreb, Split, Zadar, Čakovec

U sklopu međunarodnog projekta KineDok, latvijska redateljica Ieva Ozolina predstavila je svoj film *Moj otac bankar* na projekcijama u zagrebačkom Dokukinu KIC (11. 10.), splitskom Judinom drvu (12. 10.), zadrarskom klubu ACME (13. 10.) i čakovečkom Prostoru CeZam (15. 10.).

11.-17. 10. Zagreb

U kinu Europa održan je 23. Tjedan češkog filma.

13. 10. Poreč

U POU Poreč otpočeo je radionički ciklus dokumentarnog filma imenovan "Na filmu ribari – riba na filmu".

13. 10. Zagreb

U HAVC-u je održana izvanredna konferencija za medije na kojoj su predstavnici HAVC-a i Hrvatske udruge producenata govorili o optužbama koje su iznijeli predstavnici Koorodinacije braniteljskih udruga, odnosno o njihovim navodima vezanima uz provedeni upravni nadzor Ministarstva kulture i proračunski nadzor Ministarstva financija.

13. 10. i 15. 10. Zagreb

U Pogonu Mislavova predstavljeni su dokumentarni film *Gazda* Daria Juričana i istoimena komplementarna knjiga Saše Paparelle, uz nazočnost autora.

13.-15. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 3. Međunarodni studentski filmski festival – STIFF, pod motom "Promišljajući stvarnost/Rethinking Reality". Pri izboru naglasak je stavljen na dokumentarne filmove. U kategoriji animiranog filma nagrađena je slovačka *Zemlja kauboja* Davida Stumpfa, a posebna su priznanja dodijeljena izraelskim filmovima *Aljaska* čiju režiju potpisuju Or Drori i Yarin Kaplan te *Zrcala* Lee Dror i Yali Herbert. U kategoriji igranog nagrađena je poljska *Amerika* Aleksandre Terpišnske, a posebno priznanje dobilo je hrvatsko *Cvijeće* Judite Gamulin. U kategoriji dokumentarnog filma nagrađeno je slovačko *Gnijezdo* Kristine Leidenfrostove, a posebno je priznanje dobio srpski *Pogled zatvorenih očiju* Dore Filipović. Posebno priznanje selektorica i programskih urednica 3. STIFF-a, Sanje Marjanović i Maše Drndić, u kategoriji "Domaćini" (filmovi studenata sveučilišta u Rijeci) dobio je film *Zauvijek* Monike Rusak, dok je nagradu publike osvojio norveški dokumentarni film *Albatros* Sverrea Kvammea.

13. 10.-23. 12. Bukurešt, Rumunjska

U galeriji Eastward Prospectus održana je izložba "Repeat After Me" multimedijalnog umjetnika Damira Očka, uključujući četiri njegova filmska rada.

15. 10. Skradin

U kinu Skradin održan je program Supertoon u gostima, s projekcijama ponajboljih i nagrađenih animiranih filmova 6. festivala Supertoon, održanog u srpnju u Šibeniku.

15. 10. Varšava, Poljska

Ne gledaj mi u pijat Hane Jušić osvojio je Posebno priznanje u programu prvih i drugih filmova na 32. Međunarodnom filmskom festivalu u Varšavi (Warszawski festival filmowy, 07.-16. 10.). U festivalskom programu prikazani su i hrvatski film *S one strane* Zrinka Ogreste te manjinske hrvatske koprodukcije *Houston, imamo problem!* Žige Virca (oba izvan konkurencije) i *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića (u konkurenciji).

15. 10. Tanger, Maroko

Marija Kohn nagrađena je za najbolje glumačko ostvarenje, za ulogu u *Zvjerki* Daine O. Pusić, a Viktor Dessov i Toma Waszarow osvojili su nagradu za scenarij, za film *Crveno* Tome Waszarowa, ostvaren u bugarsko-(manjinsko)hrvatskoj produkciji, na 14. Mediteranskom festivalu kratkometražnog filma u Tangeru (10.-15. 10.). U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Belladonna* Dubravke Turić i *Indonezija* Darie Blažević.

15. 10. Maribor, Slovenija

Slon u oblacima Melite Sandrin, ŠAF Čakovec, proglašen je najboljim filmom 6. međunarodnog festivala filmova djece i mladih Enimation Mali slon (11.-16. 10.), a u kategoriji MAXI, za mlade u dobi od 15 do 19 godina, nagradu za najbolji film osvojili su Marko Bičanić i Karlo Vorih za kratki film *Šta sad?*, Blank_filmski inkubator.

15.-23. 10. Toruń, Poljska

Na 14. Međunarodnom filmskom festivalu Toffest prikazao je program "Novi hrvatski film/New Croatian Cinema" u koji su uvršteni *Zvizdan* Dalibora Matanića, *Život je truba* Antonia Nuića, *S one strane* Zrinka Ogreste, *Takva su pravila* Ognjena Sviličića i *Vis-à-Vis* Nevija Marasovića. U natjecateljskim programima Toffesta sudjelovali su *Trampolin* Katarine Zrinke Matijević (međunarodna premijera), *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić i *Belladonna* Dubravke Turić.

15.-30. 10. Napulj, Italija

Dokumentarno-eksperimentalni film *Spomenik* Igora Grubića svake je večeri projiciran na pročelju palače u središtu gradske četvrti Monsanto, u sklopu manifestacije Q.I. (Quartieri Intelligenti) Vedo koji radove umjetnika smješta na urbana mjesta te na taj način pokušava osvjestiti ponovno korištenje zanemarenih gradskih prostora.

16. 10. Tuzla, Bosna i Hercegovina

Zvjerka Daine O. Pusić nagrađena je Vilom TFF-a za najbolji kratki igrani film, a *Grad duhova* Marka Dječevića Vilom TFF-a za najbolji animirani film 5. Tuzla Film

Festivala (12.-16. 10.). Na TFF-u je sudjelovalo još dvadeset hrvatskih produkcija i manjinskih koprodukcija: *Houston, imamo problem!* Žige Virca, ZG80 Igora Šeregija, *Zvizdan* Dalibora Matanića, *Oslobođenje* Skoplja Rade i Danila Šerbedžije, *Orah* Danila Šerbedžije, *Ponoćno sivo* Branka Ištvančića, *Indonezija* Daria Blažević, *Minjonja njanjonja* Josipa Lukića, *Magda Mozarka* Bojane Momirović, *Gonič* Tome Zidića, *Delta – obilje umjetnosti* Marina Lukanovića, *Ana trg* Jelen Novaković, *Treći Arsen* Oremovića, *Zločin za koji nitko nije odgovarao* Dubravka Kovača, *Robotica* Ivana Fodora, *Penjači* Siniše Mataića, *Pokretni elementi* Marka Tadića, *Plavo nebo* Kašmira Huseinovića i *Andree* Petrik Huseinović, *Oni žive noću* Gorana Trbuljaka i *Stakleni čovjek* Daniela Šuljića.

17. 10. Zagreb

Ustav Republike Hrvatske Rajka Grlića u prvom tjednu distribucije u hrvatskim kinima pogledalo je 16 314 gledatelja, što film stavlja na treće mjesto gledanosti hrvatskog filma u tom "prvotjednom" razdoblju, od osamostaljenja, nakon *Svećenikove djece* Vinka Brešana i *Šegrt* Hlapića Silvija Petranovića.

17.-21. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 6. Tjedan (novog) korejskog filma.

18.-23. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 8. Tjedan češkog filma.

19. 10. Córdoba i Buenos Aires, Argentina

S one strane Zrinka Ogreste nagrađen je posebnim priznanjem na 3. festivalu Al Este del Plata održanom u Córdoba (10.-19. 10.) i Buenos Airesu (13.-19. 10.), a koji prikazuje ostvarenja iz zemalja središnje i istočne Europe. U natjecateljskom programu sudjelovao je i *Zvizdan* Dalibora Matanića.

20. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u sklopu programa *Kratke slike* prikazano je sedam hrvatskih kratkih eksperimentalnih filmova nadahnutih znanstvenom fantastikom, pod prigodnim nazivom "Hrvatski svemirski program". Uz projekciju, temu su razgovorno ispitali filmski kritičar Silvestar Mileta i producent i predsjednik Kinokluba Zagreb Vedran Šuvar.

20. 10. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog Državnog arhiva, u okviru Filmskog četvrtka u HDA, prikazan je program "Branitelji: vrijeme za rat, vrijeme za mir" s dokumentarnim filmovima Ivana Salaja i Damira Čučića.

20.-23. 10. Dubrovnik

U Gimnaziji Dubrovnik, kinima Sloboda i Visia te klubu Lazareti održan je 5. Duff – filmski festival djece i mladeži zemalja Mediterana. Grand Prix festivala osvojio je film *Hano, Hano, Hanice* u režiji Karla Voriha i Marka Bičanića te produkciji Blank_filmskog inkubatora. Najboljim igranim filmom u kategoriji do 15 g. ocijenjen je španjolski *Korak po korak* grupe A Bao A Qu-Cinema en curs, dok je posebno priznanje pripalo *Mostu* Dominika Čorića i MFF School. U kategoriji mladeži od 16 do 20 g. najboljim igranim filmom proglašen je *Kad padne mrak* Pavla Kocanjera, dok je posebno priznanje pripalo filmu *E, moj Luka* Dominika Čovića i Blank_filmskog inkubatora. Najbolji dokumentarni film u kategoriji do 15 g. je *Korita* Maje Karolj iz Filmske družine OŠ Stjepana Kefelje iz Kutine, a posebno priznanje zaslužio je španjolski *Uspomene na tanano more i grad* grupe A Bao A Qu-Cinema en curs. U kategoriji mladeži od 16 do 20 g. najbolji dokumentarni film je *Dezertirani* Karlovac Pavla Kocanjera, a posebno priznanje pripalo je filmu *Dug* grupe 1st Epal of Argos. Najbolji animirani film u kategoriji do 15 g. je portugalski *A Rena Bela* grupe Anilupa Porto, a posebno priznanje podijelili su 100 % cotton Vlatke Korbar iz Škole crtanog filma Dubrava te *Alica* Brine Lekše. U kategoriji mladeži od 16 do 20 g. najboljim je animiranim filmom proglašen portugalski *Mi i svijet* grupe Associacio de Ludotecas do Porto/Anilupa. Djeca su za najbolji animirani film izabrala *Ja sam rođen da mi (ne) bude lipo* FKVK Zaprešić. Najbolji film u otvorenoj kategoriji je *Crème Caramel* Lane Bregar. Publika je najboljim filmom proglasila *Unutar zidina* Ženskog učeničkog doma Paola di Rosa iz Dubrovnika.

21.-23. 10. Pazin

U POU Pazin održan je 3. Production In, maraton izrade filma Pulske filmske tvornice. Premijera realiziranih dokumentaraca održana je posljednjeg dana radionice u buffetu Bunker.

21.-23. 10. Zagreb

U kinu Europa, Gliptoteci HAZU i galeriji Greta održan je 8. One Take Film Festival, bijenalni festival filmova u jednom kadru. Grand Prix osvojio je australski cjelovečernji film *Osam* Petera Blackburna. U konkurenciji su sudjelovali hrvatski filmovi *Sirene i krikovi* Ivana Perića, *Na plaži* Gorana Škofića i *Pogled s prozora* Stanka Hercega. Održane su radionice, predavanja i izložbe.

22.-23. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac ASIFA Hrvatske obilježila je Međunarodni dan animacije, koji se diljem svijeta slavi u čast prvog javnog prikazivanja animiranog filma u kinu Opatique u Parizu, 28. listopada 1892. U dva programa

prikazano je dvadesetišest novih hrvatskih animiranih filmova, među kojima premijerno *Gamer Girl* Irene Jukić Pranjić, *Protoplazma* Katrin Novaković, *Mutne vode* Ana-Marije Vidaković, *Otok Tee* Nucak i *Zašto lve Božić*. Prikazani su i filmovi djece i mladeži, održani su okrugli stol i neformalni sastanak producenata.

24. 10. Zagreb

U City Centru One, a potom dva dana poslije (26. 10.) u Muzeju suvremene umjetnosti, održane su svečane premijere debitantskog dugometražnog igranog filma *Zbog tebe* Anđela Jurkasa. Dana 27. 10. otpočela je redovita kino distribucija filma u zemlji.

24. 10. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb je pod vodstvom Petre Zlonoge započela trotjedna "Radionica filmske pogreške", odnosno "Rad-i-igraonica How to Fail Good", s temom otvaranja prema grešci kao ravnopravnom, možda i nadahnjujućem dijelu stvaralaštva.

24.-29. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je Ciklus korejskog filma.

24.-29. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus suvremenog argentinog filma.

25. 10. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb započela je dvomjesečna Filmska škola Kinokluba Zagreb pod vodstvom Lane Kosovac, Eve Kraljević i Karla Gorupa.

27. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac je programom digitalno restauriranih filmova Zagrebačke škole crtanog filma, nastalih u razdoblju od 1958. do 1988, obilježen Svjetski dan audiovizualne baštine. Projekt digitalne restauracije animiranih filmova Zagrebačke škole crtanog filma predstavili su ravnatelj Zagreb filma Vinko Brešan, autor Krešimir Zimonić, restauratori ATER studija Mirela Budimić i Mario Pulek, restauratori studija Vizije S.F.T. Tomislav Vujnović i Gordan Antić te Carmen Lhotka, načelnica Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva Hrvatske kinoteke Hrvatskog državnog arhiva, a razgovor je moderirao Vjeran Pavlinić, stručni suradnik HDA.

27. 10. Chicago, SAD

Hrvatska manjinska koprodukcija *Sieranevada* Cristia Puiu osvojila je Zlatnog Huga za najbolji film te Srebrnog Huga za najbolju režiju, na 52. Međunarodnom filmskom festivalu u Chicagu (13.-27. 10.). U festivalskom informativnom programu "Svjetska kinematografija" (World Cinema) prikazan je i hrvatski film *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića.

grafija" (World Cinema) prikazan je i hrvatski film *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića.

27. 10. Valladolid, Španjolska

Ne gledaj mi u pijat Hane Jušić nagrađen je kao najbolji cjelovečernji film u natjecateljskom programu "Susretište" (Meeting Point), a *Po čovika* Kristine Kumrić kao najbolji kratkometražni film u istom programu 61. Međunarodnog tjedna autorskog filma (Seminci, Semana international de cine de autor, 22.-29. 10.).

28. 10. Banja Luka, Bosna i Hercegovina

Na 9. Međunarodnom festivalu animiranog filma Banja Luka 2016. (23.-28. 10.), Borivoj Dovniković Bordo primio je Nagradu za životno djelo.

28.-29. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra održana je 2. Revija studentskog filma. Nagradu žirija osvojile su *Djevojke* Luke Galešića, posebnim priznanjima istaknuti su *Show* Sonje Lazić, *m.Ocean* Tončija Bakotina i *E, moj Luka ili (film nesuđenog lika)* Dominika Čovića koji je osvojio i Nagradu publike.

29. 10.-13. 11. Rijeka

U Filodramatici je u četiri termina (29.-30. 10. i 12.-13. 11.) održana Radionica primjene videa u izvedbenim umjetnostima, pod vodstvom Marina Lukanovića.

30. 10. Zagreb

U okviru programa Filozofski teatar, u HNK je gostovao britansko-pakistanski književnik i filmaš Tariq Ali.

31. 10. Zagreb

U Cinestaru Branimir Centar održana je svečana premijera dugometražnog igranog filma *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića, a 3. studenoga otpočela je redovna kino distribucija filma u zemlji.

31. 10. Zagreb

U knjižnici i čitaonici Bogdana Ogrizovića održana je tribina "Je li hrvatski film ikada bio moderan?", u povodu objavljivanja knjige *Modernizam u hrvatskom filmu* T. Šakića. Sudionici su bili Tomislav Šakić i Hrvoje Turković.

02. 11. Zagreb

Preminuo je filmski redatelj i dramski umjetnik Šime Šimatović, rođen 1919. u Perušiću.

02. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je čileanska filmska večer.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

02.-03. 11. Samobor

U kinu Samobor održane su "Dvije večeri kratkog filma hrvatskih autora" na kojima je prikazano tridesetak kinotečnih i suvremenih filmova, uz nazočnost nekih autora.

02.-06. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je ciklus suvremenog japanskog filma.

03. 11. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice predstavljeno je osam kratkometražnih dokumentarnih filmova ostvarenih na 3. Production Inu Pulske filmske tvornice.

03. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je portugalska filmska večer.

03. 11. Tokio, Japan

Hana Jušić osvojila je Nagradu za režiju filma *Ne gledaj mi u pijat*, na 29. Međunarodnom filmskom festivalu u Tokiju (25. 10.-03. 11.).

03.-04. 11. Split

U Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika Split održan je 4. MFAF, međunarodni festival (dokumentarnog) arheološkog filma. Prvu nagradu žirija i publike osvojio je hrvatski film *Az, Branko pridivkom Fučić Bernardina Modrića*, drugu njemački *Ukradeni ratnici* Wolfganga Lucka, a treću turski *Velika slagalica: epikurejski natpis Diogena iz Oinoande*, Nazima Güveloğlua. U konkurenciji su bili i hrvatski film *Blago iz potonulog broda* Mirele Sakoman te hrvatsko-slovenski *Claustra* Ane Golje, Helene Traub i Aleša Suka.

03.-05. 11. Zagreb

U kinu Europa počeo je 5. ciklus Fil(m)harmonija u kojem se klasici nijemog filma prikazuju uz živu glazbu Zagrebačke filharmonije. Na programu su bili *Dokoličar* i *Pasji život* Charlieja Chaplina, a repriza je održana 21. prosinca.

03.-24. 11. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb prikazan je "Ciklus filmova Orfeju i Euridici: Filmske metamorfoze mita".

04. 11. Zagreb

U Galeriji SC je, uz projekciju filmova i dija projekcije austrijske fotografkinje i filmašice Friedl Kubelke te razgovor s autoricom, otvorena izložba "FK – Friedl Kubelka One Is Not Enough" (04.-26. 11.), u sklopu projekta "Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)" posvećenog Mladenu Stilinoviću, a koji predstavlja radove iz bečke zbirke Kontakt zajed-

no s drugim povijesnim i suvremenim radovima koji je interpretiraju i kritički preispituju. Istog dana u Zagrebačkom kazalištu mladih, u sklopu istog projekta održan je i program "Juriš kolači – kulturna scena prisjeća se Mladena Stilinovića performansima, projekcijama i anegdotama", također prisnažen projekcijama slikopisara raznih umjetnika.

04. 11. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb upriličena je analitička večer gledanja eksperimentalnih filmova Bena Wheelera izravno s njegova YouTube kanala.

04.-05. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održane su radionice animiranog filma i TV-reportaže za osnovnoškolce, pod vodstvom platforme EDIT-Comics i Filmsko-kreativnog studija VANIMA.

05. 11. Zagreb

Projekcijom filmova *Nešto o životu* Nebojše Slijepčevića i *Žena zmaj* Ivane Sansević, uz razgovor s autorima, otvoreno je novouređeno Dokukino KIC.

06. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program "Dan Factuma", na kojem su prikazani najnoviji dokumentarni filmovi iz produkcije Factuma: *Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević, *Generacija '68* Nenada Puhovskog i *Dum spiro spero* Pere Kvesića.

06. 11. Leipzig, Njemačka

Slovensko-hrvatski kratki animirani film *Noćna ptica* Špele Čadež osvojio je posebno priznanje u kategoriji kratkog filma na 59. DOK Leipzigu, međunarodnom festivalu dokumentarnog i animiranog filma (31. 10.-6. 11.).

06. 11. Kaohsiung, Tajvan

Kratki igrani film *Zvir* Miroslava Sikavice nagrađen je s Green S. O. S. Award, koja se dodjeljuje filmovima s temom okoliša, na 16. Filmskom Festivalu Kaohsiung (21. 10.-06. 11.).

06. 11. Chitose, Japan

Kratki animirani film *Planemo* Veljka Popovića nagrađen je Nagradom ministarstva vanjskih poslova na 3. Međunarodnom festivalu animacije zračne luke New Chitose (New Chitose Airport International Animation Festival, 03. 11.-06. 11.).

07. 11. Pariz, Francuska; Zagreb

Zagrebačko kino Europa dobitnik je Nagrade za najbolji program za 2016, koju dodjeljuje mreža europ-

skih kina Europa Cinemas. Kino Europa titulu je europskog kina s najboljom filmskom ponudom osvojilo u konkurenciji između 1078 kina u 644 gradova iz 41 europske zemlje, koliko ih se trenutačno nalazi u spomenutoj mreži. Nagrada za najbolji program najznačajnije je godišnje priznanje koje dodjeljuje Europa Cinemas, najviše priznanje koje jedno kino može dobiti na europskoj razini. Nagradu je upravi kina – direktoru Borisu T. Matiću, izvršnom direktoru Hrvoju Laurenti, programskoj koordinatorici Selmi Mehadžić i producentici Lani Ujdur – uručila Nina Peče, članica upravnog odbora Europa Cinemas i direktorica ljubljanskog Kinodvora, na svečanosti otvaranja 14. Zagreb Film Festivala, 12. studenog, u kinu Europa.

07.-08. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je međunarodni festival kratkih filmova Uхвати film.

07.-12. 11. Poreč

U POUP-u je održan 6. Porečdox, međunarodni revijski festival dokumentarnog filma. Održana je radionica, izložba i koncert.

07.-12. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su 11. Dani talijanskog filma, s izborom novih naslova.

08. 11. Zagreb

U kinu Europa izraelski je filmaš i autor knjiga za djecu Rony Oren promovirao svoju novu knjigu *Divlje životinje*.

09. 11. Strasbourg, Francuska

Dalibor Matanić nagrađen je Nagradom za ljudska prava Odisejeva vijeća Europe (Odyssee-Council of Europe Prize for Human Rights) za režiju *Zvizdana*, ostvarenog u hrvatsko-slovensko-srpskoj koprodukciji, *ex aequo* s tursko-francuskim filmom *Blokada* Emina Alpera, na 17. festivalu Zvijezde i platna europske kinematografije (Etoiles et Toiles du Cinéma Européen, 04.-09. 11.) posvećenom isključivo cjelovečernjim filmovima snimljenima u međunarodnim koprodukcijama koje je podržao Eurimages. Žiri čini dvanaestero ambasadora Vijeća Europe, zamjenik glavnog tajnika Vijeća Europe i izvršni direktor Eurimagesa. Na 17. festivalu prikazano je, odnosno konkuriralo, jedanaest filmova, a dodjeljuju se ukupno dvije nagrade – drugu, Nagradu za umjetničko postignuće (Odyssee-Council of Europe Prize for Artistic Creation), osvojio je francusko-poljski film *Nevine* Anne Fontaine.

10. 11. Vinkovci

U Galeriji Slavko Kopač otvorena je retrospektivna izložba Krešimira Zimonića, na kojoj su prikazivani i njegovi animirani filmovi.

10.-12. 11. Zagreb

U CZK Trešnjevka održan je 10. PSSST! Festival nijemog filma. Glavnu festivalsku nagradu Veliki Brcko odnio je španjolski kratki igrani film *¡Aleluja!* Pacheca Iborra, a nagradu publike osvojio je španjolski *stop-motion* film *Proizvedeno u Španjolskoj* Coke Riobooa. U konkurenciji je sudjelovao hrvatski kratki film *Slovenski hulja hop* i. j. Pina. Tema festivala bila je istraživanje odnosa modernosti i filma. Dobar dio programa prikazivao se uz glazbenu pratnju uživo, koju su dali Vitimir Ivanjek, Light Work i Sunrise Sessions.

11. 11. Šibenik

U Hrvatskom narodnom kazalištu u Šibeniku održana je svečana hrvatska premijera kratkometražnog igranog filma *Po čovika* Kristine Kumrić.

12.-13. 11. Osijek

U sklopu 7. Dana austrijske kulture Osijek, u kinu Urania održane su filmske projekcije.

12.-20. 11. Zagreb

U kinima Europa i Tuškanac, Dokukinu KIC, Muzeju suvremene umjetnosti, dvorani F22, Goethe-Institutu, prostoru HUB385 i Kući Europe održan je 14. Zagreb Film Festival. Zlatna kolica za najbolji dugometražni film dodijeljena su egipatskom filmu *Sukob* Mohameda Diaba, a posebna su priznanja dodijeljena hrvatskom filmu *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić i izraelsko-francuskom *Dva svijeta* Maysaloun Hamoud. Zlatna kolica za najbolji kratkometražni film osvojio je britanski *Balkon* Tobyja Fell-Holdena, dok je posebnim priznanjem nagrađen rumunjski *Ferdinand* 13 Cecilije Ștefănescu. Najboljim u programu kratkog hrvatskog filma, Kockice, proglašen je *Mlječni zub* Saše Bana, a posebna priznanja dodijeljena su *Medu i mliku* Marka Jukića i 13+ Nikice Zdunić. Manjinska hrvatska koprodukcija, *Sieranevada* Cristia Puiu-a dobitnik je najnovije ZFF-ove nagrade, Zlatni bicikl, koja se dodjeljuje najboljem ostvarenju u programu "Ponovno s nama". Najboljim filmom programa PLUS proglašen je austrijski *Jedan od nas* Stephena Richtera, a HT nagradu publike osvojio je izraelsko-francuski *Dva svijeta* Maysaloun Hamoud. U glavnoj konkurenciji dugometražnog igranog filma sudjelovali su i hrvatski *Trampolin* Katarine Zrinke Matijević te hrvatske manjinske koprodukcije *Oslobođenje* Skoplja Danila i Rade Šerbedžije i *Kuća drugih* Rusudan Glurjidge. Izvan konkurencije premijerno je prikazan hrvatski omnibus *Transmania*

više redatelja. Godišnja nagrada Albert Kapović, koju dodjeljuje Hrvatska udruga producenata, uručena je Ivanu Maloči, čelniku Interfilma. ZFF-u su pribivali mnogi i gosti (Andreas Dresen, Fred Breiendorfer, Tony Grisoni, Peter Suschitzky, Deborah Kara Unger, Cristi Puiu, Tid Cooney, Steven Matthews, Gabor Krígl, Doris Pack, Mirsad Purivatra, Stevan Filipović...), održane su radionice, predavanja, okrugli stolovi. U sklopu ZFF-a panel programom "Ovako MI to radimo!" (Kuća Europe, 17. 11.) obilježena je 25. obljetnica Potprograma MEDIA, a raspravljalo se o pitanjima jedinstvenoga digitalnog tržišta i novoga europskog zakona o autorskim pravima, reviziji Europske konvencije o kinematografskoj koprodukciji te o izazovima i primjerima uspješne prakse u kontekstu Potprograma MEDIA. Izbor iz programa ZFF-a, nazvan "ZFF putuje!" prikazan je u Rijeci (12.-15. 11., Art-kino Croatia), Splitu (18.-20. 11., kino Karaman), Varaždinu (18.-20. 11., kino Galerija), Čakovcu (21.-22. 11., 27. 11. i 29. 11., CZK Čakovec) i Samoboru (01.-04. 12., kino Samobor).

16. 11. Beograd, Niš i Novi Sad, Republika Srbija

Kino otok Ivana Ramljaka nagrađen je kao najbolji film regionalne konkurencije 12. Filmskog festivala Slobodna zona (10.-15. 11.) koji se održavao istovremeno u tri grada. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Treći Arsena Oremovića*, *Kandidat* Tomislava Pulića i Roberta Tomića Zuberu, *Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević, *Kratki obiteljski film* Igora Bezinovića, *Grimizno* Dijane Mladenović, *Zvir* Miroslava Sikavice i *Počovika* Kristine Kumrić.

16. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera filma *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, uz nazočnost redateljice i dijela autorske ekipe.

16. 11. Zagreb

Vijeće Animafesta obznanilo je da je Borivoj Dvorniković Bordo dobitnik Nagrade za životno djelo 27. Svjetskog festivala animiranog filma – Animafest Zagreb. Nagrada će mu biti uručena na svečanom otvaranju Animafesta u Zagrebu 5. lipnja 2017.

16.-17. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri, u klubu Močvara prikazivan je dokumentarni film *Gazda* Daria Juričana, uz razgovor s redateljem i predstavnicima radnika i sindikata.

16.-20. 11. Pula

U kinu Valli održana je 2. Pulica u kaputu – Dani dječjeg filma. Članovi dječjeg žirija za najbolji su film izabrali njemačko-švicarsko-južnoafrički *Heidi* Alaina Gspanera.

17. 11. Bratislava, Slovačka

Mia Petričević osvojila je Nagradu za najbolju glumicu za ulogu u filmu *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, na 18. Međunarodnom filmskom festivalu u Bratislavi (11.-17. 11.). U natjecateljskom programu sudjelovao je i kratki igrani film *Zvir* Miroslava Sikavice, a Festival je Radi Šerbedžiji uručio Nagradu za izvrsnost u svjetskom filmu. Izvan konkurencije prikazani su *Novi Južni Zagreb* Darka Fritza te manjinske hrvatske koprodukcije *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića i *Oslobođenje Skoplja* Danila i Rade Šerbedžije. U programu "Fokus: Hrvatska" prikazan je izbor novih hrvatskih filmova.

17. 11. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazan je program "Šibenske tisne kale", s izborom arhivskih dokumentarnih filmova o gradu Šibeniku.

19. 11. Zagreb

U AKC Medika prikazan je program suvremenih slovačkih kratkih filmova, uz gostovanje i popratnu riječ izbornika Jurja Kovalčika.

19. 11. Bellinzona, Švicarska

Zvizdan Dalibora Matanića nagrađen je nagradom Utopia što ga studentski žiri dodjeljuje filmu koji "najuspješnije promiče utopijsku čaroliju", na 29. Međunarodnom festivalu mladog filma Castellinaria (Castellinaria – Festival internazionale del cinema giovane Bellinzona, 12.-19. 11.).

20. 11. Pula

U klubu Pulske filmske tvornice predstavljeni su radovi 12. Škole filma Pulska filmska tvornica 2016 – održane u Klubu PFT, od 10. do 20. studenog, pod mentorskim vodstvom Zorka Sirotića, Tome Zidića i Martina Šatovića – uz program "Kritičko rešeto" u kojem je filmaš Boris Poljak procjenjivao domete prikazanih radova.

20. 11. Rijeka

Filmaktiv i Art-kino Croatia su na parkiralištu Beretich upriličili program "Autokino", tj. *drive in* projekciju filma *Stranac* Orsona Wellesa na pročelju nekadašnjeg Teatro Fenicea. Pribivanje programu bilo je slobodno i nije bilo neophodno doći automobilom, jer je zvuk emitiran putem FM signala koji je bilo moguće hvatati spajanjem slušalica na mobilni. Između ostalog, namjera pothvata bila je svratiti pažnju na sudbinu zgrade Teatra Fenice, nejasne zbog njezina statusa zaštićene građevine kulturne namjene i nezainteresiranosti vlasnika za kulturnom aktivnosti i ulaganjem u nužnu obnovu.

20. 11. Ljubljana, Slovenija

Mirjana Karanović osvojila je nagradu Vodomec za režiju filma *Dobra žena*, ostvarenog u srpsko-bosansko-(manjinsko)hrvatskoj koprodukciji, na 27. LIF-Fe-u, međunarodnom filmskom festivalu u Ljubljani (Ljubljanski mednarodni filmski festival, 09.-20. 11.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić i *Belladonna* Dubravke Turić te manjinska hrvatska koprodukcija *Noćna ptica* Špele Čadež. Izvan konkurencije prikazani su hrvatski *S one strane* Zrinka Ogreste i manjinskohrvatski *Sieranevada* Cristia Puiu te *Moj svijet* je naopačke Petre Seliškar.

20. 11. Tallinn i Tartu, Estonija

Hrvatska manjinska koprodukcija *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova nagrađena je Zlatnom nagradom u natjecanju "Shut Up!" (film je prikazan i u glavnom natjecateljskom programu), a *Noćna ptica* Špele Čadež (hrvatska manjinska koprodukcija) nagrađena je posebnim priznanjem žirija u glavnom programu 18. festivala Animirani snovi (Animated Dreams, 16.-20. 11.), usporednom programu 20. filmskog festivala Crne noći (PÖFF, Pimedate ööde filmifestival/Black Nights Film Festival, 11.-27. 11.) koji se odigrava istovremeno u Tallinu i Tartuu. U natjecateljskim programima svih odsječaka Crnih noći sudjelovali su hrvatski filmovi *Dota* Petre Zlonoge, *Tu tamo* Alexandra Stewarta, a u nenatjecateljskima *S one strane* Zrinka Ogreste, *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, *Trampolin* Katarine Zrinke Matijević, *Stakleni čovjek* Daniela Šuljića, *Vučje igre* Jelene Oroz, *Piknik* Jure Pavlovića i *Satiemania* Zdenka Gašparovića te manjinske hrvatske koprodukcije *Sieranevada* Cristia Puiu i *Kuća drugih* Rusudan Gluridze.

21.-22. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održane su posebne projekcije animiranog filma *Hrabri mališan* Thomasa Szaba i Hélène Giraud prilagođene djeci sa senzornim poteškoćama.

21. 11.-06. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus filmova Larsa von Triera.

22. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u okviru ciklusa *Kratki utorak*, predstavljen je rad Austrijskog filmskog muzeja (Das Österreichische Filmmuseum) iz Beča, uz filmski program nazvan "Filmski mozaik: Magija Austrijskog Filmmuseuma", s trinaest kratkih filmova i uz gostovanje Filmmuseumova djelatnika Christoph Hubera.

22.-29. 11. Udine, Gorizia i San Pietro al Natisone, Italija; Nova Gorica, Izola i Ljubljana, Slovenija

U navedenim gradovima i mjestima održan je putujući "monografski festival" Kinoatelje na kojem su prikazivani filmovi Dalibora Matanića, dobitnika godišnje nagrade Darko Bratina, poklon viziji što je slovensko-talijanska organizacija Kinoatelje dodjeljuje autorima koji se zauzimaju za međukulturnu komunikaciju u širem prekograničnom prostoru i čija estetika obraća pažnju na povijesnu i društvenu sredinu u kojoj je nastala. Ime dobitnika nagrade proglašeno je 4. rujna, za 73. Međunarodnog filmskog festivala u Veneciji.

23. 11. Varaždin

U palači Herzer obilježena je 30. godišnjica djelovanja udruge Filmsko-kreativnog studija VANIMA. Predstavljena je monografija *Od a do V – od Varaždina do animacije*, prikazan je filmski program, održan je razgovor o povijesti i djelovanju VANIME.

23. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia, u programu Film izvan okvira, predstavljena je knjiga *Leksikon YU filma* Nenada Polimca, uz nazočnost autora.

23.-25. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su Dani domovinskog filma.

23. 11. 2016.-11. 01. 2017. Zabok

U Zelenoj dvorani (Green Room Cinema) u tri je termina (23. 11. i 07. 12. 2016. te 11. 01. 2017.), po principu 3x3 (tri programa – tri termina) prikazan "Kratko je bitno!"; program kratkih filmova Europske filmske akademije koji putuje po europskim filmskim festivalima i institucijama, i šire, s ciljem da publici predstavi kandidate za Europsku filmsku nagradu. Među četrnaest filmova EFA-e je i hrvatski *Piknik* Jure Pavlovića, dobitnik Europske filmske nagrade 2015.

24. 11. Zagreb

Projekcijom u kinu Europa, otpočela je kino distribucija manjinsko hrvatski produciranog dugog igranog filma *Sieranevada* Cristia Puiu.

24. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera ominbusa *Transmania* u režiji petnaestoro redatelja, uz nazočnost dijela autorske ekipe.

24. 11. Acireale, Italija

Na 15. Međunarodnom festivalu kratkog filma Magma (24.-26. 11.) prikazan je program kratkih hrvatskih filmova "Kratki na brzinu".

24. 11. Zagreb

Franjo Dijak nagrađen je Nagradom hrvatskog glumišta za najbolje glumačko ostvarenje u TV-drami, za ulogu u *Trebalo bi prošetati psa* Filipa Peruzovića, na 24. dodjeli Nagrada hrvatskog glumišta održanoj u HNK.

24.-30. 11. Pula

Kao uvod u 22. Festival knjige i autora Sa(n)jam knjige u Istri (01.-11. 12.), u kinu Valli prikazana je Revija brazilskog filma.

25. 11. Zagreb

U dvorani Zagrebačkog foto kino saveza održana je 12. Revija filma kratke forme 60 sekundi hrvatskog filma.

25.-27. 11. Varaždin

U kinu Galerija, palači Herzer, Galerijskom centru Varaždin i varaždinskoj sinagogi održana je 48. Revija hrvatskog filmskog stvaralaštva, završna godišnja priredba neprofесиjskog filmskog stvaralaštva. Prve nagrade osvojili su *Indonezija* Darie Blažević, *Paspin kut 3* Zorka Sirotića i *Rođendan* Tadije Tadića, drugu *Turizam!* Tončija Gačine, treću *Tajni život vila* Igora Jelinovića, a posebnim diplomama nagrađeni su *Knjiga vjetrova* Ree Gajić, *Samo tvrdo* Dražena Puklavca, *Ispred zastava* Sanje Bistričić te trodijelni film/installacija *mali čovik... ja ali o'čarano kruženje...* Josipa Pine Ivančića. Nagradu publike Rogoz (ime nagrade mijenja se iz godine u godinu, prema znamenitoj osobi koja je obilježila grad domaćin) osvojio je *Turizam!*. Voditeljima Filmsko-kreativnog studija VANIMA, Sandri Malenici i Hrvoju Selecu uručena je plaketa UNICA-e, za dugogodišnji doprinos u razvoju audiovizualnog stvaralaštva i izvaninstitucionalnog obrazovanja djece i mladih. Predstavljena je knjiga *Od V do A – od Varaždina do animacije u 30 godina*, održana je izložba "Cretež, strip i film" Krešimira Zimonića i Matije Pisačića.

25.-29. 11. Zagreb

U sklopu 9. Dana bosanskohercegovačke kulture, u kinu Europa prikazan je filmski program.

27. 11. Amsterdam, Nizozemska

Španjolsko-islandsko-američki film *La Chana* u režiji Lucije Stojević, međunarodne sineastice zagrebačkog podrijetla, osvojio je Nagradu publike 29. Međunarodnog festivala dokumentarnog filma u Amsterdamu – IDFA (16.-27. 11.).

28. 11. Zagreb

Vijeće Svjetskog festivala animiranog filma – Animafesta Zagreb obznanilo je da će godišnju Nagradu za izniman doprinos proučavanju animiranog filma dodijeliti američkoj povjesničarki animacije Maureen Furniss.

30. 11. Mostar, Bosna i Hercegovina

Na 10. MOFF-u, Mostar Film Festivalu (24.-30. 11.), prethodno zvanom Dani filma Mostar, Ksenija Marinković osvojila je Nagradu za najbolju žensku ulogu, a Dijana Vidušin za sporednu, za glumu u filmu *S one strane* Zrinka Ogreste. Nagradu za sporednu žensku ulogu *ex aequo* osvojila je i Nataša Petrović, za glumu u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji *Lazar* Svetozara Ristovskog. Stjepan Perić osvojio je Nagradu za najbolju mušku ulogu, za glumu u filmu *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića, dok su Nagrade za najbolju sporednu mušku ulogu *ex aequo* osvojili Goran Navojec, za ulogu u *Lazaru* i Muhamed Hadžović, za ulogu u bosanskohercegovačko-francuskom filmu *Smrt u Sarajevu* Danisa Tanovića. Najboljim debitantom proglašen je David Todosovski za ulogu u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji *Oslobođenje* Skoplja Rade i Danila Šerbedžije, a Rade Šerbedžija nagrađen je posebnim priznanjem žirija za ulogu u tom filmu. U glavnom natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski film *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, te manjinska hrvatska koprodukcija *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića, a u programu kratkih studentskih filmova, *Cvijecé* Judite Gamulin. Hrvatski filmovi *Sve je bio dobar san* Branka Ištvančića i *Brda 21000 Split* Silvia Mirošničenka prikazani su u pratećem dokumentarnom programu, dok je prateći program "Dječji klasici" sastavljen isključivo od hrvatskih filmova: *Šegrt Hlapić* Silvija Petranovića, *Duh u močvari* Branka Ištvančića, *Koko i duhovi* i *Ljubav ili smrt* Daniela Kušana te *Zagonetni dječak* Dražena Žarkovića. Festival je, izvan konkurencije, otvorila premijera filma *Mrtve ribe* Kristijana Milića. Glumcima Draganu Despotu i Lazaru Ristovskom dodijeljena je nagrada Stablo ljubavi za životno djelo.

30. 11. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u programu *Kratke slike: Runda kratkog*, a pod nazivom "Što su nam htjeli reći?" prikazani su eksperimentalni filmovi hrvatskih autora *Madeleine*, *Madeleine* Vlade Kristla, *Water pulu 1869 1896* Ivana Ladislava Galeta i *Skoro ništa* Ane Hušman, uz interpretaciju kritičara Hrvoja Turko-ovića, Višnje Vukašinić i Maria Kozine.

30. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia je projekcijom *Solarisa* Andreja Tarkovskog, uz uvodnu riječ Marijana Krivaka, otpočeo ciklus "Tarkovski srijedom", u kojem su do kraja godine prikazana još četiri filma.

30. 11.-04. 12. Zagreb

U kinu Europa održan je 8. Tjedan izraelskog filma.

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Branko Ivanda

Biciklisti u mračnoj šumi i drugi scenariji / Nakladnik *Ars septima d.o.o.* / Biblioteka *Hrvatski imaginarni film* / Urednik biblioteke *Branko Ivanda* / Za nakladnika *Lidija Ivanda* / Urednici izdanja *Petar Bujas, Lidija Ivanda* / Lektura i korektura *Paulina Tomić* / Grafički urednik *Mario Toth* / Naslovnica *Otto Antonini* / 407 stranica / Zagreb, ožujak 2015.

ISBN 978-953-584-501-0

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000902978

Sadržaj: *Nedovršen san (predgovor) / Noć vukodlaka / Biciklisti u mračnoj šumi / Moć sudbine / Skica za filmske planove / Branko Ivanda (životopis)*

Zoran Tadić i prijatelji

Drvo života: scenariji i sinopsi / Nakladnik *Ars septima d.o.o.* / Biblioteka *Hrvatski imaginarni film* / Urednik biblioteke *Branko Ivanda* / Za nakladnika *Lidija Ivanda* / Urednica izdanja *Lidija Ivanda* / Lektura i korektura *Ana Puljić Janjić* / Naslovnica *Miroslav Krajljević* / 319 stranica / Zagreb, studeni 2016.

ISBN 978-953-58450-2-7

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000950011

Sadržaj: *Umjesto predgovora / Scenariji / Drvo života / Ubojstvo za London / Pečalno lutanje / Proljeće bu naše! / Sinopsi / Čudan kriminalac Roko / Alibi 2 / Do zelenog svjetla na raskršću / Sastanak kod mrtvog čovjeka / Dugi gnjev / Zoran Tadić (životopis)*

Ljubiša Prica

Film kao medij filozofskog mišljenja / Nakladnik *Naklada Jurčić d.o.o.* / Za nakladnika *Ljubica Jurčić* / Urednik *Saša Novak* / Recenzenti *Nikica Gilić, Davor Pečnjak* / Dizajn korica *Vilim Plužarić* / Grafički urednik *Stjepan Ocvirik* / 320 stranica / Zagreb, 2016.

ISBN 978-953-245-081-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 933306

Sadržaj: 1. Uvod / 2. Ontološko određenje filma / 2.1. Ovisnost filma o tehnologiji / 2.2. Kritika medijskog esencijalizma / 2.2.1. Fotografija i fonografija / 2.2.2. Stalni formalni elementi oblikovanja filma / 2.2.3. Montaža / 2.3. Pokretne slike / 2.4. Određenje filma / 2.4.1. Osnovni filmski rodovi: igrani, dokumentarni i eksperimentalni film / 2.5. Način postojanja filma / 3. Film kao medij mišljenja / 3.1. Kratki povijesni pregled razvoja ideja o povezanosti filma, uma i procesa mišljenja / 3.2. Film, um i proces mišljenja – kritička analiza / 3.2.1. Analogija između formalnih elemenata oblikovanja filma i mentalnih procesa / 3.2.2. Analogija između filma i uma / 3.2.3. Film i proces mišljenja / 3.2.4. Analogija između filma i snova / 3.3. Mogućnost filma za prenošenje mišljenja / 3.3.1. Objektivnost interpretacije filma / 4. Film i filozofija / 4.1. Spoznajna i edukativna relevantnost filma / 4.1.1. Radikalni skeptički prigovori filmu / 4.1.2. Odgovori radikalnim skeptičkim prigovorima / 4.2. Filozofska relevantnost filma / 4.3. Film kao medij filozofskog mišljenja / 4.3.1. Filozofija u filmu i film kao filozofija / 4.3.2. Rasprava o granicama filma kao medija filozofskog mišljenja / 4.3.2.1. Postavljanje filozofskog pitanja / 4.3.2.2. Opo- vrgavanje filozofske teze / 4.3.2.3. Ilustriranje filozof- skih stajališta, problema ili teorija / 4.3.2.4. Misaoni eksperiment i film / 5. Zaključak / Literatura

Marijan Mikac

Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj / Izdavači *Ograna- nak Matice hrvatske u Senju, Vedis* / Za izdavače *Velj- ko Krulčić, Mislav Bilović* / Suradnici na realizaciji pre- tiska *Nives Rakamarić, Matija Prlić, Marina Barišić* / 195 stranica, fotografije / Zagreb, 2016. / Napomena: pretisak izdanja iz 1971.

ISBN 978-953-7679-49-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000941881

Sadržaj: *Film u Nezavisnoj državi Hrvatskoj / O piscu / Umjesto predgovora / O filmu / Film u kraljevini Ju- goslaviji / Banovina Hrvatska: ništa novo pod kapom nebeskom / "Jugoslavenski filmski jezik" / Nehaj tiska za film / Kako sam došao k hrvatskom filmu / Nova država – novi zadaci / Njemački filmski zavod i nje- mački kinematografi / Neugodan posjet / Prvi film: Poglavnikov govor / S konja na magarca / Opet u Ravnateljstvu za film / Nijemci i Talijani / Uvoz filmo- va / Hrvatski filmski tjednici / Međunarodna filmska komora / Međunarodna filmska izložba u Mlecima / Sporazum s Mađarima / Novi hrvatski filmovi / Izo- brazba filmskih stručnjaka / Odnosi s Talijanima i Ni- jemcima / Zasjedanje Međunarodne filmske komore u Budimpešti / Novi ljudi – nove poteškoće / Državni filmski zavod Hrvatski slikopis / Hrvatski filmovi na*

Međunarodnoj filmskoj izložbi / Ugovor s Italijom / Putujući kinematografi / Opet nova garnitura / Suradnja s Deutsche Wochenschau / Francuski filmovi / Sjena Morica Švarca / Zasjedanje filma uske vrpce / Gubitak talijanskog tržišta / Talijanski filmovi / Posljednja narudžba: automobili za zvučna snimanja / Hrvatska vojska i američki filmovi / Kako je nastao Lisinski? / Je li uspio Lisinski? / Neobična tužba i istraga / Neizbježne žrtve / Posljednji mjeseci / I na svršetku partizani / Zaključak / Tri godine rada Hrvatskog slikopisa / Što je zapravo slikopis (film)? Ideja u slikopisu i trgovina slikopisom / Suvremen čovjek prema slikopisu / Zablude u slikopisu / Oči i uši svieta / Slikopis i kazalište / Područja slikopisnog djelovanja / Slikopis u Nezavisnoj državi Hrvatskoj / Kako je bilo prije / Ravnateljstvo za film / Slikopisni odsjek / Državni slikopisni zavod Hrvatski slikopis / Veljko Krulčić Riječ dvije... o Marijanu Mikcu, ocu hrvatske profesionalne kinematografije

Jonathan Beller

Kinematički načini proizvodnje: ekonomija pažnje i društvo spektakla / Naslov izvornika: Jonathan Beller *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle* / Biblioteka *Popularna kultura i filozofija* / Izdavač Jesenski i Turk / Za izdavača Mišo Nejašmić / Urednik izdanja Ognjen Strpić / Preveo Snježan Hasnaš / Recenzenti Mario Vrbanić, Žarko Paić / Grafički urednik Boris Kuk / 294 stranice / Zagreb, rujan 2016.

ISBN 978-953-222-739-0

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000943342

Sadržaj: Uvod: *Politička ekonomija postmoderne* / Dio I / Poglavlje 1: *Optjecaj: Dziga Vertov i film novca* / Poglavlje 2: *Proizvodnja: Gledateljstvo proleterijata* / Poglavlje 3: *Nesvjesno: Nesvjesno nesvjesnog ili Djelo svijesti u doba tehnološke imaginacije* / Dio II / Poglavlje 4: *Nadahnuće objekata, iščeznuće riječi: Kinematografija, kapital 20. stoljeća* / Poglavlje 5: *Pirotehnika nadzora: Numizmatika osjetilnoga, kalkulacija slike* / Poglavlje 6: *Propriocepcija: Oko-ubojica, svijet ubojica: medijsko okružje za Rođene ubojice* / Epilog: *Obračanje pažnje* / Bilješke

Tanhofer / Izdavači Hrvatski filmski savez i Društvo hrvatskih filmskih redatelja / Za izdavače Vera Robić-Škarica, Danilo Šerbedžija / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza Diana Nenadić / Urednici knjige Diana Nenadić, Silvestar Kolbas / Suradnik urednika Stipe Radić / Prijevod Nikolina Jovanović / Lektura Saša Vagner / Oprema Željko Serdarević / 345 stranica, fotografije / Zagreb, prosinac 2016.

ISBN 978-953-7033-51-4

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000950465

Sadržaj: Uvod / Diana Nenadić *Umjesto predgovora* / Ivo Škrabalo *Nedostizni filmski desetobojac* / Tanhoferove režije / Dragan Jurak *Nije bilo uzalud – što je Tanhoferu film?* / Slaven Zečević *Stilske osobine i kinematografski značaj prvog cjelovečernjeg igranog filma Nikole Tanhofera* / Jurica Pavičić *H-8... – film socijalističke katastrofe* / Silvestar Mileta *Galama nezainteresirana gledališta – Sreća dolazi u 9 u očima kritike* / Nenad Polimac *Dvostruki obruč kao yu-pret-hodnica špageti-vesterna* / Damir Radić *Tanhoferovi modernistički rubovi – Osma vrata, Svanuće i Bablje ljeto* / Stipe Radić *Tamo gdje caruje drugarstvo – Klemo Nikole Tanhofera* / Juraj Kukoč *Tanhoferovi dokumentarci – kreativno odrađeni zadaci* / Tanhofer za kamerom / Silvestar Kolbas *Ogledalo, analiza filmske slike* / Petar Krelja *Tani na Recitalu* / Tanhofer njim samim / Nikola Tanhofer *Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam prvi put omirisao barut* / Nikola Tanhofer *Filmski Kiklop iliti sintetički čovjek* / Nikola Tanhofer *Profesija ratni snimatelj* / Pet osobnih pogleda / Enes Midžić *S Tanijem kroz studij i Akademiju* / Tomislav Mikulić *Znaš da je Tani kupio kompjuter?* / Vicko Raspor *Nemirno oko Nikole Tanhofera* / Nenad Puhovski *Nekoliko tabli neplaniranog foto-stripa* / Zvonimir Berković *Posljednja riječ Nikoli Tanhoferu* / Ivo Škrabalo *An Unrivalled Master of the Decathlon of Filmmaking* / Summaries / Životopis Nikole Tanhofera / Filmografija / Bibliografija / Kazalo

ČASOPISI

Filmonaut / broj 15 / tema broja *Dvojnici* / Izdavač *Udruga Filmonaut* / Pokretač *Blank_filmski inkubator* / Odgovorna osoba *Danijel Brlas* / Urednici *Tamara Kolarić, Mario Kozina, Valentina Lisak* / Urednik teme broja *Mario Kozina* / Dizajn i prijelom *Luka Reicher, Mihovil Vargović* / Suradnici u ovom broju: *Luka Antonina, Petra Belc, Peter Cerovšek, Miro Frakić, Dora Golub, Vjeran Kovljanić, Karla Lončar, Silvestar Mileta, Jelena Pašić, Maša Peče, Stipe Radić, Diana Robaš, Mirza Skenderagić, Ivana Mihaela Žimbek* / Lektorice: *Mirjana Ladović, Anja Pletikosa* / Naslovna fotografija *Nina Đurđević* / 116 stranica / Zagreb, 2016.

ISSN 1848-1493

Sadržaj: *Na terenu* / Bliski susreti: *U oku promatrača: Kulturni rat Roberta Mapplethorpea* / Pod povećalom: *Otočni blues: suvremeni islandski film* / Kinokava: *Kraljevi vlastitog dvorišta: Razgovor s Grimurom Hákonarsonom* / Autor u fokusu: 1+1=1: *Denis Ville-*

neuve i estetika zarobljenosti / Tema broja / Dvojnici: *S druge strane ogledala / Stvarnije od stvarnosti: Dostojevskijev Dvojniki u svojim odrazima / Pred Narcisovim zrcalom: Cronenbergovi Ukleti blizanci / Stepfordske supruge: Žene-roboti iz susjedstva / Striptiz smrti: Umijeće laži 24 puta u sekundi / U crvenoj sobi: Udvajanja i zrcaljenja Twin Peaksa / Zvizdan: Transhistorijski danse macabre / Retrovizor / Bravo! / Groblje raskoši / Houston, imamo problem! / Ljubav / Mladost / Mrska osmorka / Narodni heroj Ljiljan Vidić / S one strane / Saulov sin / Carol / Cobain: Montaža pakla / Mustang / Videofilija (i drugi internetski sindromi) / Zagrljaj zmije / Zvjerka / Priča nad pričama*

KATALOZI

Filmski programi / Filmski ciklusi jesen 2016. / rujan, listopad 2016. / Godina 15., br. 48 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Vera Robić-Škarica / Urednica Agar Pata / Suradnici Tanja Vrvilo, Tomislav Kurelec, Dragan Rubeša, Tomislav Šakić / Prijelom Sandra Malenica / 44 stranice, fotografije / Zagreb, 2016.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Slovenski novi film / Slovenija / Dragan Rubeša: *Pankeri, čefuri i Judita* / Biografije redatelja / Filmografija / Retrospektiva Kreše Golika / Hrvatska / Tomislav Šakić: *Golik* / Biografija / Filmografija / Ciklus japanskog filma, Japan / Tanja Vrvilo: *Ispod poklopca japanskog mora* / Biografije redatelja / Filmografija / Novi španjolski film / Španjolska / Tomislav Kurelec: *Pet komedija* / Biografije redatelja / Filmografija / Korejski novi film / Južna Koreja / Dragan Rubeša: *Velike dame i mlade nade* / Biografije redatelja / Filmografija / Novi argentinski film / Argentina / Dragan Rubeša: *Prostori divljeg beskraj* / Biografije redatelja / Filmografija / Distributerski ciklus / Propustili ste – pogledajte u Tuškancu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – Dan za dokumentarni film / Tri glazbena dokumentarca / Kratki utorak / Kazalište na filmskom platnu: William Shakespeare – 400 godina od smrti / Filmske večeri Ljetopisa na velikom platnu / Mala dvorana kina Tuškanac / Filmski klub kina Tuškanac samo za članove FP / Večeri animacije / Filmski programi u kinu Tuškanac od 5. rujna do 30. listopada

Filmski programi / Filmski ciklusi jesen/zima 2016. / studeni, prosinac 2016. / Godina 15., br. 49 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Vera Robić-Škarica / Urednica Agar Pata / Suradnici Josip Grozdanić, Tomislav Kurelec, Dragan Rubeša / Prijelom Sandra Malenica / 32 stranice, fotografije / Zagreb, 2016.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Filmske večeri Čilea i Portugala / Josip Grozdanić: *Društvene drame i obiteljski odnosi* / Biografija / Filmografija / Revija suvremenog talijanskog filma / Italija / Tomislav Kurelec: *Novosti iz talijanske kinematografije* / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus Larsa Von Triera / Danska / Dragan Rubeša: *Persona non grata* / Filmografija / Dragan Rubeša: *Dužina (filma) je Von Trieru bitna: Nimfomanka 1 i 2* / Biografija / Dani norveškog filma / Dragan Rubeša: *Prijetnje iz fjorda* / Biografije redatelja / Filmografija / Distributerski ciklus / Propustili ste – pogledajte u Tuškancu / Velika dvorana kina Tuškanac / Dva dana s DokuArt festivalom 4. i 5. studenog / Četvrtak – Dan za dokumentarni film / Kratki utorak / Kazalište na filmskom platnu / William Shakespeare – 400 godina od smrti / Dodatni program: Dvije verzije londonske uspješnice / Pametno kino – Subotnje filmsko kreativne matineje za djecu / Mala dvorana kina Tuškanac / Filmski klub kina Tuškanac samo za članove FP / Večeri animacije / Velika dvorana kina Tuškanac / Obrazovni program u kinu Tuškanac: Gledamo, analiziramo i stvaramo filmove! / Filmski programi u kinu Tuškanac od 29. listopada do 31. prosinca

21. filmska revija mladeži & 9th Four River Film Festival / Karlovac, 6. – 10. rujna 2016. / Izdavač/Publishers Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac / Za izdavača/Published by Marija Ratković Vidaković, Sanja Zanki / Urednica/Editor Marija Ratković Vidaković / Autori tekstova/Texts by Ana Đorđić, Stipe Radić, Marija Ratković Vidaković, Boško Picula / Prijevod/Translation Andreja Piskač / Lektorice i korektorice/Proofreading Ivančica Šebalj, Maja Zuber / Grafička urednica/Graphic Designer Sandra Malenica / 191 stranica, fotografije / Zagreb, Karlovac, 2016.

Sadržaj: *Programski raspored/Program schedule / Tko je tko/Who is who / Uvodna riječ podvučena žutim/Intro highlighted in yellow / Festivalski foršpan/Festival trailer / Partnerski programi Revije i Festivala/Partner programs of Four River Film Festival / Mreža filmskog stvaralaštva mladih/Youth Cinema Network / Seleksijska komisija/Selection committee / Ocjenjivački sud/Jury / Ocjenjivački sud srednjoškolača/International Youth Jury / Žuta zastava/Yellow Flag / Natjecateljski program/Competition program / Raspored projekcija/Screening Schedule / Nagrade/Awards / Edukativni programi/Workshop program / Srednjoškolci predstavljaju srednjoškolcima/High school students presenting / Najbolje iz dječje filmske kuhinje/Best of the children's film cuisine / Nekad laureati Revije i Festivala, a danas.../Once laureats of the festival, and today? / Večernji program na četiri rijeke/Evening program on four rivers / Predstavljanje projekta Tandem/Tandem Bicycle Project – presentation*

STIPE RADIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

/ Popis prijavljenih filmova/Submitted films / Adresar/
The Address book / Statistika/Statistics

54. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece / Makarska, 5. – 8. listopada 2016. / Izdavač/Publisher Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association / Za izdavača/Published by Vera Robić-Škarica / Urednica/Editor Marija Ratković Vidaković / Grafički urednici/Graphic designers Ela Ban i Nino Plevnjak / Suradnici/Associates Hrvoje Selec, Duško Popović, Josip Vujčić, Stipe Radić / Prijevod i lektura/Translation and proofreading Andreja Piskač, Ivančica Šebalj, Maja Zuber / Fotografije/Photos Arhiv Hrvatskog filmskog saveza, Arhiv Udruga Dokuma, Tina Divić, Tea Gabud, Tjaša Kalkan, Dinka Radonić / 130 stranica, fotografije / Zagreb, 2016.

Sadržaj/Content: Tko je tko u priređivačkom odboru/Who's who in the Organizing Committee / Dobrodošli u Makarsku!/Welcome to Makarska! / Kinoklub Biokovo / Udruga Dokuma/Civic Association Dokuma / Makarska je cijelu godinu živjela dječji film!/Makarska lived for children's films year round! / Tko je od 195 filmova izabrao 83 najbolja?/Out of 195 films, who selected the best 83? / Tko to tamo sudí? Stručni ocjenjivački sud!/Selection jury members – let's meet the judges! / Tko to tamo sudí? Međunarodni ocjenjivački sud djece!/Who's the judge? An international jury of children! / Savjet Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva djece/Croatian Children's Film Festival Council / Gdje? Kako? Kada? Zašto? Revijijski program!/Where? How? When? Why? Festival program! / 83 veličanstvena/The 83 magnificent / Komentari selekcijske komisije/Comments of Selection Committee / Pronađi svoj film! Revijijske projekcije/Find your film! Festival screenings / Regionalna konferencija o pravima djece u okviru medijske pismenosti/Regional conference about children's rights within media literacy / Put oko svijeta u 365 dana/Around the world in 365 days! / Festival o pravima djece/Children's Rights Festival / Deseći susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnog zdravstva i šesti Dječji filmski kamp/Tenth Children's Film and Video Making in Function of Public Health meeting and sixth Children's Film Camp / Revijijski marketing/Festival marketing / Traži, traži, pa ćeš naći! Adresar/Look and you shall find! The Address book / Zzzz... Statistika/Zzzz... Statistics / Popis prijavljenih filmova/Submitted films / Bez njih ne bi bilo niti nas/ Without them there would be no us/

48. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva / Varaždin, 25. – 27. studenog 2016. / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Vera Robić-Škarica, Eva Brlek / Urednici Marija Ratković Vidaković, Hrvoje Selec / Grafička urednica Petra Milički za Pipser / Lektura

Ivančica Šebalj / Fotografije Krunoslav Heidler, Iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza, Filmsko-kreativnog studija VANIMA, Udruga TRASH, Gradskog muzeja Varaždin, Galerijskog centra Varaždin, TZ Grada Varaždina / 71 stranica, fotografije / Zagreb, Varaždin, 2016.

Sadržaj: Priređivački odbor / Amateri – Proizvođači snova / Umjesto uvodnika / Filmsko-kreativni studio VANIMA / Partneri u organizaciji – Udruga TRASH / Partneri u organizaciji – Galerijski centar Varaždin / Partneri u organizaciji – Gradski muzej Varaždin / Film u Varaždinu / Ocjenjivački sud / Revijijski program / Raspored projekcija / Filmovi u natjecateljskom programu / Popratni program / Vikend udruga članica HFS-a / Union Internationale du Cinéma 2016. / Nagrada publike / Više nije s nama / Popis prijavljenih filmova / Adresar / Statistički podaci / Zahvale / Impressum

12. 25 FPS Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa / 22. rujna – 02. listopada 2016., Zagreb / 06. – 07. listopada 2016., Rijeka / Nakladnik/Publisher 25 FPS, Udruga za audiovizualna istraživanja/25 FPS Association for Audio-visual Research / Urednica/Editor Marina Kožul / Tekstovi/Contributors autori filmova, produkcijski tekstovi/filmmakers, production texts, Danijel Brlas, George Clark, Dane Komljen, Deborah Stratman, 25 FPS / Prevoditeljica/Translator Ivana Ostojić / Lektorica/Proofreading Mirjana Ladović / Oblikovanje/Design Andro Giunio / 150 stranica, fotografije / Zagreb, 2016.

ISBN 978-953-7848-06-4

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000943101

Sadržaj/Content: Uvod/Introduction / Žiri/Jury / Natjecateljski program/Competition Program / Žiri predstavlja/Jury's Choice / George Clark: Filmovi umjesto mjesta/Films in Place of Places / Deborah Stratman: Zarazni refreni/Sticky Refrains / Dane Komljen: Svi sjeverni gradovi/All the Cities of the North / Refleksi/Reflexes / Ode filmu/Odes to Film / Expanded Cinema / Kino-predavanje/Cine-lecture: Daichi Saito / Indeks redatelja/Directors Index / Indeks produkcija i distribucija/Production and Distribution Index / Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, partners, sponsors / Zahvale/Thank You / Raspored/Schedule / Impressum

14. Zagreb Film Festival / 12. – 20. studenog 2016. / Izdavač/Publisher Zagreb Film Festival / Urednica kataloga/Catalogue Editor Valentina Lisak / Prevoditeljica/Translator Vivijana Vidas / Lektorica/Proofreader Ivana Šušćević / Oblikovanje i prijelom kataloga/Design & Layout Pero Vojković / Vizualni identitet/

Visual identity Šesnić&Turković / 238 stranica, fotografije / Zagreb, 2016.

ISSN 1849-8728

Sadržaj/Content: *Tko je tko/Who is Who / Uvod/Introduction / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Natjecateljski program/Competition program / Glavni program: Dugometražni igrani filmovi/Main program: Feature Films / Glavni program: Kratkometražni igrani filmovi/Main Program: Short films / Glavni program: Kockice/Main program: Checkers / Ponovno s nama/Together Again / PLUS / Popratni program/Side program / Velikih 5/The Great 5 / Dani LUX filma/ LUX Film Days / Bibijada by RBA/Bib for Kids by RBA / Moj prvi film: Irska/My First Film: Ireland / Čemu smo se smijali u socijalizmu: Komedije istoka Europe/Funny Side of Socialism: Eastern European Comedies / Moc-kumentarci/Mockumentaries / Retrospektiva: Andreas Dresen/Retrospective: Andreas Dresen / Industrija/ Industry / Industrija: Edukativni programi/Industry: Educational Programs / Radionica: Moj prvi scenarij/ Workshop: My First Script / Ovako MI to radimo!/ This Is How WE Do It! / Televizija je novi film/Television is the New Cinema / Okrugli stol: Rast trenda witer' room u našoj regiji/Round table: The Rise of the Writers' Room in the Region / Nova teška artiljerija u TV-svijetu: Razgovor s HBO Adrijom/The New Heavy Hitters on the TV Block: In Conversation with HBO Adria / Masterclass: Tony Grisoni / Masterclass: Pri-povijedanje u videoigrama/Masterclass: Storytelling in Video Games / Masterclass: Fred Breinersdorfer / Industrija Mladosti!/Industry Youth! / Radni sastanak Hrvatske udruge producenata i Društva slovenskih producenata/Working Meeting of the Croatian Producers Association and Association of Slovenian Film Producers / Filmska stvaraonica Bibijade by RBA/Bib for Kids by RBA Film Workshop / Industrija: Festivali pod reflektorom/Industry: Festivals in the Spotlight / 15 dana autora/Directors' Fortnight / Sarajevo Film Festival / Međunarodni filmski festival u Sofiji/Sofia International Film Festival / Međunarodni filmski festival u Rotterdamu/International Film Festival Rotterdam / Kino Mediteran: Priče s asfalta/Kino Mediteran: Macadam Stories / Sarajevska filmska akademija: film.factory/Sarajevo Film Academy: film.factory / Popratna događanja/Special Events / Događanja godišnje nagrade Albert Kapović/Albert Kapović Annual Award / Venecija u Zagrebu/Venice in Zagreb / ZFF putuj!/ZFF Travels! / Druženje uz Ožujsko pivo/Hanging Out with Ožujsko / Hvala/Thank You / Volonteri/Volunteers / Index / Impressum / Sponzori/Sponsors*

STIPE RADIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

English Summaries

INDIAN FILM

Rada Šešić

***Hinglish* – new mantra of contemporary Indian film or between Bharat and India**

Hinglish (a blend of Hindi and English) is a language spoken by 350 million people, according to the linguist David Crystal. It belongs to a young generation of India, but also of Great Britain and the USA as well as other countries with Indian diaspora, a population living in the age of liberal economy, globalization, international cultural influences and social changes. The term is also used for the most recent film production, of the past twenty years, aimed at urban, active Indian audiences, interested in the critical reflexion of reality. The authors of this new film expression very often tackle taboo topics from Indian society: sexuality (particularly homosexuality), false morals, unemployment, corruption, the fickleness of politicians, etc. *Hinglish* is the characteristic of a brave, intriguing, exciting film expression, standing between what we know as the popular (Bollywood) film and the Indian regional, parallel, art house cinema. *Hinglish* is the expression of a young generation of directors who address the also young, educated audience, brought up on the Indian, as well as European and American cinematic heritage. The new film expression very often fights against censorship in India so a large number of *Hinglish* films had to wait for the screening authorization for several months, even years, and some films have never been approved for public screening. Despite this fact, they have been selected and awarded at the biggest world festivals, from Cannes, Venice, Berlin and Rotterdam to Locarno and Toronto. The humour, the irony, playful dialogues, discreet acting and exciting narrative structure, the relevance of themes and the uncompromising overview of pressing social and political issues characterise the new film expression that brought dynamism and freshness to Indian cinema. In this paper the author analyses some of the films by Dev Benegal, Partho Sen-Gupta, Aparna Sen, Rajat Kapoor, Nagesh Kukunoor, Shonali Bose, Kaizad Gustad, Sudhir Mishra.

Key words: *Hinglish*, India, Mumbai, Hindi, English, television, urban generation, new Indian film, *multi-plex* film, censorship

Pooja Pottenkulam

Creating national identity: government-sponsored animation in India 1956-1990

The paper looks at the development of the identity of Indian animation in relation to the growth and identity of the Indian nation. It covers the period marked by socialist context in which two government-funded organizations, the Cartoon Film Unit (CFU) at the Films Division of India (FDI) and the National Institute of Design (NID) produced a total of 266 animated films. In the first decades it is an era characterized by broad international influences in animation and design, works of producer Jehangir Bhowmistry and the rise of Indian animators such as Ishu Patel, R. L. Mistry, Ram Mohan, Binita Desai and Pramod Pati, as well as by making of the first independent Indian animated film *The Banyan Deer* (1957). Then the paper examines more closely two films that illustrate how the filmmakers in the following decades tried to integrate indigenous narrative traditions, sound and visuals to create films to deliver essential messages that were relevant to the growth of the Indian socialist nation: Vijaya Mulay's and Bhimsain Khurana's *Ek Anek Aur Ekta* (*One, Many and Unity*, 1974) and R. L. Mistry's *National Highway* (1984).

Key words: India, animation, socialism, nation, government-sponsored filmmaking, Jehangir Bhowmistry, R. L. Mistry, Ishu Patel, *Ek Anek Aur Ekta*, *National Highway*, *The Banyan Deer*, Films Division of India (FDI), National Institute of Design (NID)

Rwita Dutta

Satyajit Ray and his city

The text discusses how the film captured the new experience of metropolis in Bengali realistic cinema. It situates Calcutta city within a set of practices and discourses which in turn have influenced the way Satyajit Ray (great Indian artist inspired by Italian neorealism) and his city films have represented the urban experience. In films such as *Mahanagar* and the whole of *The Calcutta trilogy* (*Pratidwandi*, *Seemabaddha* and *Jana Aranya*), the problems of the emerging city, the capitalist society and its ramifications are dealt with typical subtle Ray's style. In order to facilitate the understanding of these films, Rwita Dutta's text also explains the events leading to the making of *The Calcutta trilogy* and the events depicted therein.

Key words: modernity, city, Satyajit Ray, India, Calcutta, Bengali cinema, *Mahanagar*, *Calcutta trilogy*, postcolonial era

Premendra Mazumder**Indian film industry: a new perspective**

In his discussion about Indian film industry, the author explains main historical trends and organizational issues of Indian cinema – from the very beginnings of Indian cinema and Dadasaheb Phalke to the start of the era of big studios and big cinema theatres, to the recent developments. Apparently, the legendary star and producer Amitabh Bachchan was the first to realise that corporatization was the need of the hour for Indian cinema's survival in the global market, but the problems for this vibrant industry haven't ended by such realisations. Written from the business perspective, the text explains both the difficulties faced by Indian cinema and possible paths to dealing with these difficulties.

Key words: Indian cinema, corporatization, Bollywood, production, Madan Theatres, film studios, film theatres, professionalism, film business

STUDIES**Petra Belc****Experimental film with a female signature: short overview of selected themes and films**

Although it is problematic to single out films based on the gender of their author, the invisibility (until recently) of female directors in the case of post/Yugoslav and western canon of experimental cinema openly calls for such a move. On the basis of the archival research of Yugoslav experimental cinema and two studies offering a correction of the existing Western canon (*Women and Experimental Filmmaking*, 2005 and *Women's Experimental Cinema*, 2007), the paper presents the works of particular female directors of the Western experimental film and refers to the works of female authors who were active in the Yugoslav context between the 1960s and 1980s. Furthermore, the author analyses the reasons for their marginalization and singles out the dominant themes and poetic elements in their work that serve as a navigation framework through the presented filmography. At the same time, this means that the overview is partial and serves as a starting point for researching this art movement.

Key words: women's experimental cinema, Tatjana Ivančić, Biljana Belić, Zorica Kijevčanin, Bojana Vujanović, avant-garde, Carolee Schneemann, Gunvor Nelson, Joyce Wieland, Marjorie Keller, Marie Menken, form, body, sexuality, diary film, feminist film, marginalization

Janica Tomić**Network narrative**

Network narrative is the term used for a type of film story, especially frequent since the beginning of the 1990s, which connects several interconnected narrative lines, most frequently united by a space and time framework and thematic parallels. Following the overview of the historical development and network narrative conventions in the first part of the paper, and then dominant interpretation models in the existing film production relating to the topic (it is particularly interesting that this form of narration was strongly developed in the 1990s in different film industries), in the final part the author gives an overview of the impact of the form on national cinemas on the example of Swedish film. In order to explore this phenomenon, it is important to analyse David Bordwell. However, the author also makes use of the studies and reviews by other foreign and Croatian film scholars and critics.

Key words: network narrative, Swedish film, characters, fragmented narration

CROATIAN FILM**Ivan Velisavljević****Modernity and modernism in art film: *Monday or Tuesday* by Vatroslav Mimica**

Based on Bordwell's conclusions regarding the 1960s European art film as the cinema that "tames" avant-garde and early modernist techniques, such as stream of consciousness, the author of the paper supports the idea that Vatroslav Mimica's *Monday or Tuesday* (1966) is a typical representative of such cinematic style. Moreover, he analyses the relationship between modernity and the Holocaust in Mimica's films, or rather the use of modernist techniques in order to tackle the theme of the dark side of the rationalized, alienated and bureaucratized modernity that produced the Holocaust in the first place. Tomislav Šakić's phrase "the ongoing Holocaust" adequately describes the approach to this theme in Mimica's insufficiently researched film.

Key words: Vatroslav Mimica, modernity, Holocaust, modernism, European art film, stream of consciousness

Irena Paulus

Film songs as an overview of Alfi Kabiljo's work

As a soundtrack presenting film songs, the CD *Alfi Kabiljo – Songs from Films and TV Series* is unique in Croatian music publishing industry. Because, although the interest in film music keeps growing, producers' motivation to deal with this part of Croatian music and cinematic works is close to zero. Alfi Kabiljo initiated this work by himself and offered the audience his songs, many of which legendary, composed for TV series and films (many of which cult classics). The CD *Songs from Films and TV Series* (Croatia Records, 2014, editor: Klaudija Čular) brings a series of different music genres (*schlager* songs, chansons, ballads, children's songs, charleston, patriotic songs, disco music, pop songs, etc.) composed for films and series of different genres. Their form is mostly strophic, but the composer varies the usual creation of the "show-biz" song, adapting it to the character of the film and the performer. Tereza Kesovija, Radojka Šverko, Miro Ungar, Arsen Dedić, Gabi Novak, Stjepan Đimi Stanić, Ivana Husar, Sanja Doležal, Kićo Slabinac, Mišo Kovač, Branko Blaće, Vice Vukov and many others mark every single film song by Kabiljo with their specific interpretation. Apart from songs made for particular films, the CD also contains those that were made earlier, independently from cinema, as well as those inspired by film. Although the songs and films do not come in chronological order, it is clear that the CD provides an overview of Kabiljo's cinematic work. The songs had been composed both for national and foreign films and they present the author as a true cinephile and music connoisseur – songwriter, conductor, score-writer and producer.

Key words: film song, show business, strophic form, musical interpretation, instrumentalization, musical performer, songwriter, music producer, Alfi Kabiljo

Key words: teaching, *The Diving Bell and the Butterfly*, motivation, analysis, interpretation, imagination, memory, locked-in syndrome

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

Ana Đorđić and Jelena Modrić

Methodical approach to the analysis and interpretation of the film *The Diving Bell and the Butterfly* as a secondary school teaching unit

This paper is aimed at secondary school teachers and it gives an example on how to teach the unit *The Diving Bell and the Butterfly* (*Le scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel, 2007) in secondary schools.

O suradnicima

Ana Abramović (Zagreb, 1987), diplomirala komparativnu književnost te ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje u *Zarezu* i na portalu <kulturpunkt.hr>.

Petra Belc (Zagreb, 1982), diplomirala je filozofiju i religijske znanosti na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove u Zagrebu i završila obrazovni program Ženskih studija pri zagrebačkom Centru za ženske studije. Trenutno pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala u *Zarezu*, *Životu umjetnosti* i časopisu *Kazalište*. Autorica je više filmskih kino i TV foršpana.

Matej Beluhan (Zagreb, 1993), završio je preddiplomski 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 docentica. Predaje o raznim filmološkim temama. Objavila je znanstvene radove 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.

Dejan Đurić (Pula, 1981), diplomirao je hrvatski jezik i književnost na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, gdje je zaposlen kao docent. Doktorirao je s temom iz psihoanalitičke teorije na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture u Zagrebu. Radio je kao novinar u *Novome listu*, filmske kritike i eseje objavljuje na portalu <filmovi.hr> te u časopisu *Re*. Objavio je zbirke filmskih eseja *Filmska slagalica* (2008) i *Kratki rezovi* (2014) te knjigu *Uvod u psihoanalizu: od edipske do narcističke kulture* (2013). Dobitnik nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2011.

Rwita Dutta (Rita Datta), filmologinja, filmska kritičarka i autorica, profesorica politologije na Sveučilištu

West Bengal. Glavna je urednica filmskog časopisa *Film Buff* i priprema doktorsku disertaciju pod naslovom *City and Cinema* te uređuje knjigu o regionalnim kinematografijama Indije. Izlagala je na više međunarodnih simpozija, bila u žirijima festivala u Delhiju, Kijevu, Kairu, Busanu, Cannesu i Nepal.

Ana Đorđić (Zagreb, 1983), diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje studira na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao nastavnica hrvatskog jezika i filmske umjetnosti te kao voditeljica dramske skupine u XIII. gimnaziji u Zagrebu.

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 *Večernjem 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 nagrade 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 kratkometražni igrani film *Ante i Vanja* (2016). Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2015.

Ejla Kovačević (1989), apsolvantica na Pravnom fakultetu u Zagrebu te studentica francuskog jezika i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica u programu filmskog laboratorija Klubvizija pri Studentskom centru u Zagrebu. Objavljivala tekstove u *Zarezu* te na portalima <kulturpunkt.hr>, <muf.com.hr> i <www.filmske-radosti.com>.

Vjeran Kovljanić (Sisak, 1983), diplomirao kroatistiku i polonistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, zaposlen na Institutu za slavensku filologiju Jagelonskog Sveučilišta u Krakovu. Primio je nagradu Vranac za najbolju kratku priču 2010. Objavljivao u zbirka *Izvan koridora* i u *Jutarnjem listu*. Kao autor tekstova o animiranom filmu surađivao je i s Animafestom.

Filmsku kritiku i esejistiku objavljuje u *Filmonautu* te u ovom časopisu.

Vanja Kulaš (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik i književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje u časopisu *Zarez*.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski jezik. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

Premendra Mazumder, filmski kritičar, scenarist, organizator festivala i aktivist u filmskim društvima. Sudjeluje na stručnim skupovima i bira filmove za svjetske festivale poput onih u Cannesu i Kairu. Bio je tajnik i predsjednik više međunarodnih i indijskih filmskih udruga. Predsjednik je kritičarske udruge Film Critics Circle of India i glavni tajnik Indijskog udruženja filmskih kritičara (Indian Film Critics Association). Objavljuje u brojnim indijskim časopisima i novinama (npr. *Screen*, *Rupwani*, *Cinemaya*, *Filmbuff*, *College Street*, *Deep Focus*), kao i u međunarodnim časopisima (npr. *Positif*). Urednik je više knjiga i časopisa (npr. *Indian Film Culture*, 2010. i *Indian Film Culture: Indian Cinema*, 2016).

Josip Mioč (Dubrovnik, 1989), diplomirao sociologiju na Filozofskom fakultetu u Splitu. Volontirao na Split Film Festivalu i u Udruzi MoSt. Pisao je filmsku kritiku za portal <hororvizija.hr> te filmsku esejistiku za časopis *The Film Itself*. Redovni je voditelj edukativnih filmskih projekcija u Gradskoj knjižnici Marko Marulić u Splitu.

Jelena Modrić (Pula, 1983), diplomirala je filmsku montažu na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu gdje danas radi u zvanju docentice na Odsjeku montaže. Suradnica je Hrvatskog filmskog saveza (Škola medijske kulture dr. Ante Peterlić, Nastava filmske umjetnosti za srednjoškolce). Radi kao montažerka slike i zvuka na različitim filmskim i TV projektima.

Luka Ostojić (Šibenik, 1987), diplomirao sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u

Zagrebu. Pisao tekstove za portale <booksa.hr> i <kulturpunkt.hr>, časopise *Zarez*, *Filmonaut* i *Narodna umjetnost*. Glavni je urednik Booksinog portala i izvršni urednik *Zareza*.

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 Trećeg programa Hrvatskoga radija, *Vijenca* i ovog časopisa. Autorica je više knjiga: *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990.* (2002), *Brainstorming – zapisi o filmskoj glazbi* (2002), *Kubrickova glazbena odiseja* (2011) te *Teorija filmske glazbe: kroz teoriju filmskog zvuka* (2012).

Dina Pokrajac (1986), završila je preddiplomski studij novinarstva i diplomski studij politologije na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Od 2017. upisana je na Poslijediplomski doktorski studij etnologije i kulturne antropologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 2014. voditeljica je i glavna koordinatorica filmskog programa Subversive Festivala. Urednica je izdavačke kuće Scarabeus libris, te suradnica na izdavačkim projektima Naklade Jesenski&Turk. Tekstovi su joj, između ostalog, objavljavani na portalu <kulturpunkt.hr>, u dvotjedniku *Zarez* i publikacijama Subversive Festivala.

Pooja Pottenkulam (1976), nastavnica animacije na Sveučilištu East London i autorica animiranih filmova (npr. *Škola crtanja / Drawing Class*, 2005; *Spavanac / Nap*, 2006). Školovala se na National Institute of Design u Indiji te na Royal College of Art u Londonu. Filmovi joj se prikazuju na međunarodnim festivalima, a uspješna je i kao ilustratorica više od 40 knjiga za izdavačke kuće kao što su Scholastic, Zubaan i Duckbill.

Stipe Radić (Šibenik, 1987), završio preddiplomski studij novinarstva i diplomski studij politologije na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Tekstove o filmu, među ostalim, objavljuje u časopisu *Filmonaut* i u radijskoj emisiji *Filmoskop*. Dobitnik je diplome Vladimira Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014.

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.

Rada Šešić (Bjelovar, 1957), kritičarka, filmska autorica, selektorica i organizatorica filmskih festivala. Režirala je više međunarodno prikazivanih filmova (npr. *Lam arabi*, 1991, *Soba bez pogleda*, 1997; *Soske*, 2001; *U prebijeloj samoći*, 2002; *Put u školu*, 2007). Od 1999. predaje filmske kolegije na nizozemskim, a potom i drugim sveučilištima (u Bosni i Hercegovini, Indiji, itd.). Selektorica je za indijski film na filmskom festivalu u Rotterdamu, voditeljica programa na Trieste Film Festivalu, među selektorima je zaklade Hubert Bals, vodi dokumentarni program Sarajevo Film Festivala i radionicu Rough Cut Boutique, radila je i za DOK Leipzig. Pisala je za brojne časopise kao što su *Skrien* (Nizozemska), *Dox* (Danska) te *Film Guide* (Velika Britanija). Surađivala je na više knjiga, pokrenula je festival Doku Art u Bjelovaru, umjetnička je ravnateljica festivala Eastern Neighbours u Hagu.

Janica Tomić (Zagreb, 1980), diplomirala anglistiku i komparativnu književnost te studirala švedski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; doktorirala filmološkom temom. Od 2016. godine radi kao docentica na Katedri za skandinavistiku pri Odsjeku za anglistiku istog fakulteta.

Ivan Velisavljević (Šabac, 1982), diplomirao opću književnost i teoriju književnosti, apsolvirao dramaturgiju na Sveučilištu u Beogradu, diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. S Dejanom Ognjanovićem priredio je knjigu *Novi kadrovi – skrajnute vrednosti srpskog filma* (2008). Radio kao asistent na Fakultetu za medije i komunikaciju u Beogradu.

Višnja Vukašinović (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Zarezu*, *Filmonautu*, na portalu <dokumentarni.net> i drugdje. Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg mladog kritičara 2012. Redateljica je kratkih filmova *Srećko Kramp: skica za portret* (2014), *Roza – teološki film ceste* (2015) i *Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno* (2016).

Milan Zaviša (Zrenjanin, 1983), diplomirani filolog i komparatist. Tekstove o filmu objavljuje u emisijama Trećeg programa Hrvatskog radija *Lica okolice* i *Filmoskop*.

O SURADNICIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Diana Nenadić, Nenad Polimac (ur.)
BERKOVIĆ
Monografija

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2016.
 343 stranice; ilustrirana
 ISBN 978-953-7033-49-1
 CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000925009.

Pišu: Zvonimir Berković, Konrad Eberhart, Marko Grčić, Dragan Jurak, Silvestar Kolbas, Sanja Kovačević, Bruno Kragić, Petar Krelja, Juraj Kukoč, Gérard Langlois, Ivana Miloš, Diana Nenadić, Irena Paulus, Jurica Pavičić, Nenad Polimac, Maja Rodica-Virag, Ivo Škrabalo, Slaven Zečević.

Portreti Zvonimira Berkovića, redatelja, scenarista, kritičara, esejista, feljtonista... i još ponekog -ista, gotovo redovito započinju nabranjem "njegovih najvećih ljubavi". Glazba je na neupitnom prvom mjestu, na drugom i trećem mjestu, ovisno o izvoru, izmjenjuju se kazalište i film, četvrto zauzima politika... Očigledno, Berković je bio čovjek kojega je istodobno voljelo više muza, a on im je – s jednom nogom čvrsto na zemlji, a drugom u zarobljeništvu vlastitih "demon" – uzvraćao najbolje što je mogao: zavodljivim i strastvenim refleksijama o umjetnosti i svijetu oko sebe, izmišljajima u kojima se uvijek igrao skrivača sa samim sobom, vječnom sumnjom... Rezultat tih neprekidnih procesa četiri su cjelovečernja igrana filma, jedna televizijska serija, dvadeset-trideset ufilmljenih i nešto više nerealiziranih scenarija, stotine kritičkih tekstova, feljtona i eseja ukoričenih u četiri knjige, jedna velika povijesna drama, i mnogo toga što će se širiti usmenom predajom, kako to obično biva s eruditima brze i žive misli. Monografija *Berković* ponajviše se usredotočuje na onaj dio Berkovićeve kreativne ostavštine u kojem su se mogle združiti sve njegove "ljubavi", a to se po prirodi stvari najlakše događalo u filmovima. Kad bi Berka pitali, tu množinu nedvojbeno bi zamijenila jedina njegova jedinstvenog prvijenca *Rondo*, a ni tada, u vlastitom remek-djelu, koje će gotovo osamljeno odjekivati i preko granica otužne Diletantije, ne bi vidio dovoljno razloga da mu se posvećuje pozornost kao filmskom čovjeku. Berkovićevo filmsko djelo, dakako, neodvojivo je od drugih sastavnica njegove misleće i stvaralačke persone, što će se neizbježno povlačiti i drugim tekstovima, kako bi osvjetlili sve dimenzije rijetke pojave hrvatskoga filma i kulture.

Tu obuhvatnu portretističku liniju u monografiji *Berković* započinje uvodni tekst Ive Škrabala, a nastavlja



ga drugi blizak Berkovićeve suradnik i prijatelj, Marko Grčić, koji otvara vrata kritičkom diskursu o veličanstvenoj rondoidnoj spirali jednoga filma i svim dramaturškim izazovima koje su pred scenarista i redatelja postavljale žene i šah, klasični dramski tekstovi i Mozart, njegova (auto)ironičnost i romantičnost i još pokoja neizlječiva slabost. *Rondo* će se, dakako s varijacijama na temu, tražiti i tamo gdje ga nominalno nema, kao što će se Berkovićeve prisutnost detektirati i ondje gdje se dosad slabo ili nikako zapažala.

Nakon pomne analize četiriju igranih filmova i njihove kritičke recepcije iz nekoliko kritičarskih pera mlađe generacije, monografija dolazi i do još jedne sinteze Berkovićeve poetike, ovaj put iz perspektive koja mu je kao pripadniku muškoga roda i "prosvijećenom patrijarhu" bila strana, a tiče se reprezentacije ženskih likova u njegovim reprezentativnim fikcionalnim filmovima. Tekst koji je napisala njegova studentica dramaturgije Sanja Kovačević imao je prilike pročitati i nije se bunio. Nije imao ni razloga, jer je riječ o prvoj ozbiljnoj dramaturškoj studiji njegova igranofilmskog opusa. Slijedi vivisekcija kratkih dokumentarnih, igranih i namjenskih filmova, koji su dosad potpuno izmicali kritičkoj pozornosti, a sadrže moćne dokaze redateljeve rane esejističke, feljtonističko-kozerske budnosti, osobito izražene u njegovoj kolumnističkoj praksi posljednjih petnaestak godina života. Posebna se pozornost zatim posvećuje Berkovićevu shvaćanju scenaristike i nerealiziranim scenarijima, među koje se na kraju upisalo i dramsko djelo *Vladko Maček: tri razgovora*, u koje je ugradio nekoliko posljednjih godina života, svoje viđenje hrvatske povijesti dvadesetog stoljeća i njezinih ključnih aktera, a objavljeno je u vrijeme njegove agonije. Konačno, sam Berković dobio je priliku da se posthumno oglasi u prvom licu jednine, u biofilmografskom razgovoru koji je s njim u bolničkoj sobi vodio Nenad Polimac.

Cijena 230,00 kn

Diana Nenadić, Silvestar Kolbas (ur.)
TANHOFER
Monografija

Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Zagreb, 2016.

343 stranice; ilustrirana

ISBN 978-953-7033-49-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000950465.

Pišu: Zvonimir Berković, Dragan Jurak, Silvestar Kolbas, Petar Krelja, Juraj Kukoč, Enes Midžić, Tomislav Mikulić, Silvestar Mileta, Jurica Pavičić, Nenad Polimac, Nenad Puhovski, Damir Radić, Stipe Radić, Vicko Raspor, Ivo Škrabalo, Nikola Tanhofer, Slaven Zečević.

U široj javnosti ime Nikole Tanhofera najčešće se povezuje s kulturnim klasikom *H-8...*, koji je režirao u mladim danima (1958); u užoj – filmu okrenutoj – cijeni ga se i kao redatelja i kao filmskog snimatelja; najuži krug profesionalaca i prijatelja, koji mu se obraćao intimnijim nadimkom Tani, itekako zna da se njegova filmografija ne završava na jednom velikom filmu, a njegova vještina i talenti ne iskazuju samo u dvama najvažnijim filmskim zanimanjima, među kojima je cijeli radni vijek meandrirala linija njegove kreativnosti. Snimajući filmove, Tanhofer je znao i (za)glumiti – primjerice u Bauerovu *Sinjem galebu* (1953), scenarije nekih filmova prema kojima je snimao ili režirao sam je zamislio (*H-8...*) i/ili napisao (*Nije bilo uzalud*, 1957; *Svanuće*, 1964), svoju kinematografsku praksu artikulirao je u objavljenim stručnim i teorijskim tekstovima, a životna i profesionalna iskustva u prigodno pisanoj, ali stilski dotjeranoj memoarskoj prozi. Konačno, ne i posljednje, priče o njegovim snimateljskim inovacijama *in situ*, tehničkim izumima i eksperimentalnom *erosu* čine se neiscrpnima. A one, među ostalim, nude ključ za razumijevanje i onih marginaliziranih sastavnica pedesetogodišnje karijere hrvatskoga filmskog klasika bez kojih nije moguće u potpunosti valorizirati ni onaj dio filmske baštine u kojem je kao kreativac sudjelovao.

Tanhoferovo zaigrano sveznadarstvo, rijetko među domaćim filmašima, zato se činilo kao logičan i prirodan okvir monografije njemu posvećene koja, uz naklon prema svom predmetu i želju da mu se što više približi, želi zadržati i potreban kritički odmak od njegova djela, pokušavajući ga istodobno razumjeti uz pomoć i na prvi pogled "efemernih" činjenica. Taj čin



naknadna upoznavanja počinje (i završava) čitanjem dvaju portreta iz pera njegovih prijatelja i filmskih suradnika, onih koji su imali puno pravo oslovljavati ga nadimkom Tani. Prvi, povjesničar hrvatskoga filma i redatelj Ivo Škrabalo, nazvao ga je svojedobno hrvatskim filmskim "začinjavcem"; aludirajući time na njegovo kreativno vizionarstvo u okviru još nerazvijene poratne kinematografije, a njegov uvodni portret "Nedostižni filmski desetobojac" pritom se referira na sintagmu drugoga suvremenika, Zvonimira Berkovića, izrečenu u nekrologu prijatelju kao pohvala njegovim nebrojenim talentima i neobuzdanoj zaigranosti, smještenu na samu kraju ove knjige. Nažalost, suvremenika s kojima je dijelio iskustva ranih filmskih dana ostalo je vrlo malo. Zato je glavni put do Tanhofera bio onaj koji – poštapajući se pisanom poviješću, arhivskom građom i usmenom predajom, vodi od filma do filma, od filmskog teksta do kinematografskog i povijesnog konteksta, od snimatelja do redatelja, i natrag. Drugi put, onaj memoarski, otvorio je posredno sam Tanhofer odgojivši niz generacija filmskih snimatelja i redatelja, na koje je prenosio mudrosti i zamke kinematografskoga zanata.

Cijena 230,00 kn

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, *online*-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose upravno, u gornjim navodnicima (”), a citati unutar citata u polunavodnicima (‘).

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

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

Kragić, Bruno, 2006, “Ford, Peterlić i mi”, u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, “Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)”, *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.