(•)
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 23 (2017)
broj 89, proljeće 2017.

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

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:
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. 22 (2016) je 365 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2016. godinu iznosi 10.439,72 kune. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34. Zakona o medijima (NN. 59/04., 84/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

Republika Hrvatska Ministarstvo kulture
Republic of Croatia Ministry of Culture

Godište 23 (2017) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 20. ožujka 2017, a objavljen je 25. svibnja 2017.

Hrvatski audiovizualni centar
Croatian Audiovisual Centre

NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz filma *Nimfomanka* (*Nymphomaniac: Vol I. & Vol. II*, Lars von Trier, 2013)

(•)
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
89, PROLJEĆE 2017.

SADRŽAJ

NARACIJA U INTERMEDIJALNOME KONTEKSTU (GOŠĆA UREDNICA: SAŠA VOJKOVIĆ)

5 **Boris Ružić i Saša Vojković** / Filmska naratologija: dubina polja i pripovijedanje
17 **Ilija Barišić i Katarina Peović Vuković** / Narativnost: videoigre i film. Oblici medijskih konvergencija
28 **Nataša Govedić** / Ženski Koriolan, antinarativ žudnje i neponištivost dijaloga u *Nimfomanki* Larsa von Triera

GOSPODARSKA I KULTURNA POLITIKA

39 **Irena Klemenčić** / Poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela

LJETOPISOV RAZGOVOR

57 **Damir Radić** / Filmski i književni svjetovi Răzvana Rădulescua

HRVATSKI FILM

69 **Iva Prosoli** / Tošo Dabac i film
90 **Juraj Kukoč** / Uporaba zvuka u dokumentarnim filmovima Krste Papića

STUDIJE

103 **Maja Gregorović** / Tematika Edipova kompleksa u nadrealističkim filmovima

FESTIVALI

121 **13. Zagreb Dox – međunarodni festival dokumentarnog filma (2017):** Panorame ljudskog iskustva, Stipe Radić / Preispitivanje kolektivnog identiteta unutar potrage za vlastitom egzistencijom, Matej Beluhan / Estetika i čovjekov okoliš, Vladimir Šeput / Egzistencija društva ili egzistencija dokumentaristike?, Luka Čubrić
140 **45. FEST – međunarodni filmski festival (2017):** Filmski svetionik, Milan Zaviša
146 **14. Human Rights Film Festival (2016):** Rute u bolju budućnost, Stipe Radić
152 **10. Vukovar Film Festival (2016):** Još jedna godina sazrijevanja, Kristina Marić

NOVI FILMOVI

157 **Kinorepertoar:** *Anka* (Matej Beluhan), *Goran* (Kristina Marić), *Neruda* (Ana Abramović), *Noćne životinje* (Vanja Kulaš), *Sve ili ništa* (Dinko Štimac), *Sve najbolje* (Ejla Kovačević), *Toni Erdmann* (Dina Pokrajac)

SERIJE

179 **Televizija:** *Novine* (Karla Lončar)

NOVE KNJIGE

183 **Krunoslav Lučić** / O putevima filmske borbe / A. L. Rees, 2016, *Povijest eksperimentalnog filma i videa: od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse*, Zagreb: 25 FPS, Udruga za audio-vizualna istraživanja
189 **Janko Heidl** / Privlačni eseji / Milen Alempijević, 2014, *Umetnost preterivanja: beleške jednog gledaoca*, Čačak: Ludibundus

PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE

193 **Darko Masnec** / Estetika animiranog filma

REAGIRANJA

203 **Inoslav Bešker** / Neutemeljen citat

DODACI

205 **Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima**

(•)
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
89, SPRING 2017.

CONTENTS

NARRATION IN THE INTERMEDIAL CONTEXT (GUEST EDITOR: SAŠA VOJKOVIĆ)

5 **Boris Ružić and Saša Vojković** / Film narratology: depth of field and narration
17 **Ilija Barišić and Katarina Peović Vuković** / Narrativity: videogames and film. Forms of media convergence
28 **Nataša Govedić** / Female Coriolanus, drive anti-narrative and the irreversibility of dialogue in Lars von Trier's *Nymphomaniac*

ECONOMIC AND CULTURAL POLICY

39 **Irena Klemenčić** / Encouraging investment in the production of audio-visual works

INTERVIEW

57 **Damir Radić** / Răzvan Rădulescu's world of film and literature

CROATIAN FILM

69 **Iva Prosoli** / Tošo Dabac and film
90 **Juraj Kukoč** / Use of sound in Krsto Papić's documentary films

STUDIES

103 **Maja Gregorović** / Oedipus complex theme in surrealist films

FESTIVALS

121 **13th Zagreb Dox – International Documentary Film Festival (2017):** Panoramas of human experience, Stipe Radić / Examination of collective identity within the search for one's own existence, Matej Beluhan / Aestheticism and human environment, Vladimir Šeput / Existence of society or existence of documentarism?, Luka Čubrić
140 **45th FEST – International Film Festival (2017):** Film beacon, Milan Zaviša
146 **14th Human Rights Film Festival (2016):** Routes to a better future, Stipe Radić
152 **10th Vukovar Film Festival (2016):** Another year's maturing, Kristina Marić

NEW FILMS

157 **Cinema:** *Anka* (Matej Beluhan), *Goran* (Kristina Marić), *Neruda* (Ana Abramović), *Nocturnal Animals* (Vanja Kulaš), *Hell or High Water* (Dinko Štimac), *All the Best* (Ejla Kovačević), *Toni Erdmann* (Dina Pokrajac)

SERIES

179 **Television:** *The Paper* (Karla Lončar)

NEW BOOKS

183 **Krunoslav Lučić** / Paths of Film Struggle / A. L. Rees, 2016, *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-garde to contemporary British Practice*, Zagreb: 25 FPS Association for Audio-Visual Research
189 **Janko Heidl** / Attractive Essays / Milen Alempijević, 2014, *The Art of Exaggeration: Notes of a Spectator*, Čačak: Ludibundus

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

193 **Darko Masnec** / Animated film aestheticism

REACTIONS

203 **Inoslav Bešker** / Unfounded quote

APPENDICES

205 **Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide**

UDK: 791.041.7

Boris Ružić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

Saša Vojković
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Filmska naratologija: dubina polja i pripovijedanje

Sažetak: Potreba analize recepcije slikovnih sadržaja u kontekstu analize filmske naratologije i tehničkih elemenata poput dubine polja danas je relevantna upravo zbog činjenice suočavanja sa svojevrsnim sinkronijskim fenomenom putem kojeg smo istodobno uronjeni u cijeli dijapazon slikovnih manifestacija, od filma preko televizije do tzv. novih medija. Zadatak interdisciplinarnog proučavanja odnosa gledatelja i tako skicirane medijske slike leži upravo na sjecištu slikovnih praksi. Ova studija analizira najvažnije momente stvaralaštva francuskog redatelja Louisa Feuilladea, te ga kontekstualizira unutar teorijskih rasprava o montaži i naraciji toga doba. U radu se tvrdi da je tehničko ovladavanje filmom (putem montaže, primjerice, ali i prije nje) od nezaobilazne važnosti za oblikovanje narativa. Na primjeru Feuilladeovih filmova, prikazuje se važnost dubine polja, ali i klasičnog montažnog stila, te se predlaže važnost takvih analiza za uspostavu epistemološki relevantnog odnosa gledatelja i samog filmskoga teksta.

Ključne riječi: naratologija, monstracija, atrakcija, dubina polja, Louis Feuillade, André Bazin, *Vampiri* (1915-16), *Fantomas* (1913-14), *Judex* (1916-17)

1. Uvod

U najranije doba priče su se pričale po principu ikoničke analogije. Kako objašnjava Ante Peterlić, jedan razlog okretanja filma prema priči izvire iz sama "bića" filma, film na poseban način naginje priči (Peterlić, 2008: 54). Peterlić tvrdi da nije nevažan put kojim se u filmu stiglo do priče. Jezgra iz koje se ona počela razvijati događajni su filmovi u kojima je naglasak na ljudima (dakle, ne snimke krajolika ili veduta s mnoštvom koje automatizirano vegetira), i to na izdvojenim ljudima (dakle, ne na "masi", u priredbama, vrevi ulica, tržnica i sl.), odnosno na izdvojenim ljudima koji su u nekakvu raspoznatljivu odnosu s drugim ljudima.

Nakon kratkog pregleda teorija pripovijedanja u ranome filmu usmjerit ćemo se na pitanja filmskoga stila i načina na koji određeni stil utječe na pripovijedanje. Naglasak je na dubini polja u ranome filmu, posebno u serijama i serijalima Louisa Feuilladea, *Fantomas* (1913–14), *Vampiri* (*Les Vampires*, 1915–16) i *Judex* (1916–17). Prema Gaudreaultu (1990; 2009), filmski narativni tekst je proizvod dijalektičkog spoja dvaju osnovnih modela narativne komunikacije – naracije i monstracije. U tom smislu, rani filmovi proizvedeni u jednome kadru, bez obzira na narativne implikacije posjeduju samo prvi narativni sloj. Narativnost može biti pripisana samo diskursu monstratora, što rezultira artikulacijom jednoga fotograma s drugim. Kako se zapravo opisuje tzv. monstracija? Gaudreault se referira na Christiana Metza koji je ustvrdio da se filmska priča može ispričati već po samom principu ikoničke analogije, a rani filmaši su činili upravo to kad su snimali neki skeč/trenutak iz mjuzikla/kazališta/vodvilja u razdoblju u kojem još uvijek nije postojao filmski jezik (1895–1900), pa čak djelomično i od 1900. do 1915. Film ima u sebi ugrađenu narativnost pa nije

čudo što je od samih početaka našao svoju vokaciju u pričanju priča. Svaki segment filma priča nešto. Pitanje koje se ovdje postavlja jest na koji način tehničke intervencije poput montaže, ali i dubine polja, oblikuju filmsku priču, ali i njezinu recepciju.

2. Film atrakcije/monstracije

Najranije razdoblje filma implicira mobilnost subjekata koji su (re)prezentirani nizom fotograma, no tu nedostaje mobilnost prostorno-vremenskih segmenata, odnosno kadrova. Gaudreault naziva ovu prvu razinu naracije – monstracija. On također postavlja monstratora i monstratorova posrednika. Monstrator aktivira posrednika kako bi monstrirao, odnosno artikulirao fotograme.[1] Artikulaciju fotograma Gaudreault naziva "monstracija, kao specifičan modus naracije" (Gaudreault, 2009: xxiii). Ovdje je, prema njemu, riječ o prvoj razini narativnosti koja se mora sagledati odvojeno od druge razine narativnosti.

Govoreći o drugoj razini narativnosti, Metz objašnjava kako taj proces podrazumijeva drugi niz kodificiranih konstrukcija, nešto što je iznad same slike, što se postupno usavršilo zahvaljujući najviše znamenitom američkom redatelju D. W. Griffithu (prema: Gaudreault, 1990: 71–72). Ove dvije razine korespondiraju dvjema artikulacijama dvostruke mobilnosti koja je karakteristična za filmski medij: mobilnost prikazanoga subjekta i mobilnost prostorno-vremenskih segmenata. Druga razina može funkcionirati samo tako da prikrije prvu razinu – gledatelji nemaju svijest da gledaju niz mikropriča (kadrova) koje se slažu tako da stvaraju makropriču (film). Makropriča ovisi o negaciji mikropriča.[2] Na koji način dolazi do okupljanja takozvane makropriče? Jedan od temeljnih načina narativne organizacije kadrova svakako je montaža standardnoga stila, koja za Christiana Metza igra toliku ulogu da je u studiji *Ogledi o značenju filma II* (1978) proziva zaslužnijom za "pokretanje" filma, odnosno prijelaz filma sa statičnog kinematografa prema pomičnoj slici, nego što je to sama tehnička činjenica sve pokretnije i laganije kamere (usp. Metz, 1978: 69). Iako je svoju ulogu imala u filmovima ranog 20. stoljeća, kao npr. u Griffitha, za Metza je pravo sredstvo izražavanja film postao tek kada je montaža postala dominantan način narativne i prostorno-vremenske organizacije. U knjizi *Ogledi o značenju filma II* on ovako piše: "oslobođenju kamere su mnogo više doprinele montaža i podela na kadrove kao njena posledica nego stvarni pokreti aparata" (ibid.).

Noël Burch hollywoodske filmove i općenito nacionalne filmove klasičnoga razdoblja naziva filmovima koji se koriste takozvanim institucionalnim modusom reprezentacije, odnosno IMR (usp. Bordwell, 2005: 124) koji se nada u potpunosti stvoriti filmsku iluziju stvarnosti, prije svega poistovjećivanjem gledatelja s likovima. Paralelna montaža oblikuje gledatelja koji je sposoban sve vidjeti stavljajući se u središte filmske percepcije: "Zajedno s konvencijama renesansne perspektive, montažni kodovi služe 'centriranju' gledatelja, stvarajući iluziju da je nevidljiv, sveznajući svjedok događaja" (ibid.: 127).

1 Gaudreaultovu definiciju treba shvatiti u odnosu na rane filmove u kojima pripovijedanje u jednom kadru nije stvar autorskog izbora. Ovdje se skreće pozornost na razinu razvijenosti filmskoga jezika.

2 Baudry (1986) naglašava da su određeni procesi vezani uz snimanje i prikazivanje filma zapravo skriveni. Činjenica je da se film sastoji od odvojenih fotograma koji se zbog perzistencije oka u projekciji pretvaraju u pokretne slike, kao i to da su filmovi sastavljeni od kadrova koji se snimaju odvojeno, no procesom montaže i uspostavljanjem principa kontinuiteta taj se diskontinuitet također prikriva. Kako taj proces nije očit, nego skriven, Baudry ga dovodi u vezu s Althusserovim idejama; napominje kako u tom smislu film proizvodi ideološki višak vrijednosti.

Njemački filmski teoretičar Rudolf Arnheim već 1930-ih piše svoju seminalnu studiju *Film kao umjetnost* u kojoj brani umjetnički prefiks filma naspram onoga tehnicističkoga, no istodobno je svjestan uloge autora, odnosno redatelja, u oblikovanju filmskoga iskustva. Za razliku od Bordwella koji – kako smo već naveli – pronalazi naratore koji gledateljima objašnjavaju što vide već u samim počecima filmskoga stvaranja, Arnheim ulogu redatelja kao naratora skicira kroz njegovo stvaranje filma u kojem odlučuje što pokazati, a što skriti pred gledateljem: "filmski redatelj može naglašavati objekte – učiniti jedan objekt vidljivim, a drugi nevažnim ili uznemirujućim. (...) Pored toga, može micati objekte na način da naglasi njihov međusobni odnos" (Arnheim, 1957: 48). Arnheim oblikuje i formalne opservacije gledateljeve pozornosti. Razlika filma i kazališta za njega je istodobno razlika i scene na jednoj razini (kako predstaviti različite objekte na sceni ovisi o mediju snimanja), ali i upravljanja pogledom na drugoj. On primjećuje nešto što će André Bazin i talijanski redatelj Vittorio de Sica pokušati profilirati kroz filmski smjer talijanskog neorealizma, te time kristalizira jedno od temeljnih pitanja ovog istraživanja već ocrtanoga u uvodu: kako shvatiti pokretnu sliku kao spoznajni medij ako je on tradicionalno shvaćen kao onaj koji usmjerava pozornost gledatelja bez mogućnosti njegove intervencije? S tim pitanjem u debatu ulazi i Arnheim kada piše: "Uzmimo ponovno da se u jednoj specifičnoj sceni cvijet nalazi na stolu. Taj cvijet ne bi mogao nikada – bez pomoći glumaca – privući pažnju publike. (...) Pažnja publike uvijek mora biti usmjerena prema specifičnoj točki akcije" (ibid.: 84–85).

Ako se standardni model povijesno opisivao u terminima ideoloških učinaka na gledatelja te centralizirajuće perspektive unutar koje značenja dolaze "odozgo", Tom Gunning (1990) upravo u ranoj kinematografiji nalazi potencijal za veću angažiranost gledatelja te ulazak u dijalog s onim prikazanim. Za rane filmove Gunning uvodi pojam "atrakcija"; prema njemu, film atrakcije odnosi se na razdoblje do 1906, u kojem ne prevladava pripovjedna logika. Bordwell spominje približno sličan vremenski raspon, tvrdeći da je film atrakcija za povjesničare filma prve polovice 20. stoljeća "ponajprije trebao gledateljima ponuditi niz vizura" (Bordwell, 2005: 160), za razliku od filmaša "standardne verzije" koji su težili narativnom filmu u klasičnome smislu. U svakom slučaju, treba napomenuti da pojam "atrakcija" dolazi od Sergeja Mihajloviča Ejzenštejna i njegova pokušaja da nađe novi modus analize za kazalište (jedinku impresije kazališne umjetnosti). Atrakcija je na agresivan način kod gledatelja poticala senzualan i psihološki učinak. Prema Ejzenštejnu, kazalište bi trebalo sadržavati montažu takvih atrakcija, stvarajući odnos prema gledateljima koji je potpuno različit od onih tradicionalnih. Gledatelji takvih predstava trebali bi se drastično razlikovati od statičnih uspavanih voajera tradicionalnoga kazališta. Tada, kao i sada, atrakcija je pojam vezan uz lunaparkove te je za Ejzenštejna predstavljala njihovu najvažniju atrakciju – vlak smrti (*roller coaster*) ili, kako se zvala u Rusiji, američku planinu. Zanimljivo je da pojava lunaparka koincidira s pojavom filma, a taj element uzbuđenja je fenomen koji srećemo i danas.

Joseph Garncarz u tekstu "The European Fairground Cinema" piše:

> *Za Ejzenštejna, atrakcija je "svaki agresivni pokret u kazalištu, odnosno svaki njegov element koji podvrgava publiku emocionalnom i psihološkom utjecaju, koje je proizvod iskustva i matematički je izračunat kako bi proizveo specifične emocionalne šokove u gledatelju u određenom redu unutar cjeline. Ti šokovi pružaju jedinu priliku percipiranja ideološkog aspekta onoga što se prikazuje, završnog ideološkog zaključka".*
>
> (Garncarz, 2012: 318)

Pri ovom se tipu montaže gledatelju najizravnije obraća kao specifičnom subjektu na kojeg se utječe određenim slaganjem kadrova. Jurij Mihajlovič Lotman u raspravi *Semiotika filma i pro-*

blemi filmske estetike (1976) spominje filmove koji će kroz kontrastno kadriranje i montažu stvoriti nova značenja u "proturječnoj slici" – primjerice kada na kočiju koja označava miroljubivu pojavu redatelj montira mitraljez i tako stvori novi filmski znak "naročitog rata – rata sa izmešanim frontom i pozadinom, sa polupismenim podoficirima koji komanduju divizijama i pobeđuju generale" (Lotman, 1976: 42). Takva slika za njega postaje nositeljem filmske informacije.

Dakle, riječ je o montaži dviju iznutra sukobljenih slika, koje tako spojene postaju ikonički znak nekoga trećeg pojma. Taj tip montaže je vrlo važan i zato što upućuje na to kako se Ejzenštejn koristio procesima matematičke organizacije ne bi li polučio umjetničke, odnosno emocionalne, psihološke i ideološke učinke. Atrakcija se, dakle, u filmskoj povijesti veže dvojako:

1. Uz same početke stvaranja, kada filmski aparat, odnosno tehnologija biva premrežena ne samo tehnološkim ograničenjima i pokušajima ovladavanja novim tehnikama snimanja već i eksperimentiranjem s novootkrivenim sustavima reprezentacije. Takvi kratki uradci koriste se trikovima, prostornim iluzijama, te naglim pokretima koji uvode smetnju u standardno statičan kadar.
2. Uz montažu atrakcija Sergeja Mihajloviča Ejzenštejna 1920-ih koja predstavlja narativizaciju samostalnih kadrova upravo putem dijalektičke montaže. Takvom montažom smjeralo se oblikovati dijalektičko iskustvo koje se može najbolje opisati formulom 1 + 1 = 3. Ejzenštejn je tvrdio da film nije dovršena priča ako samo proučavamo individualne kadrove, odnosno scene. Filmska umjetnost je potpuna "samo ako putem montaže spajamo kadrove u cjelinu" (u: Bordwell i Thompson, 2001: 414). U tekstu "Montage is Conflict" iz 1929, on progovara o Pudovkinu: "on glasno brani shvaćanje montaže kao *spajanja* dijelova. U lanac. Opet, cigle. (...) Ja sam se tome suprotstavio s mojim pogledom na montažu kao na sudar. To je pogled da iz sudara dva dana čimbenika *izrasta* koncept" (Ejzenštejn, 2007: 30). Utoliko, njegova razrada oblikovanja filma nije ona koja se povezuje isključivo s tehnikom (slaganje određenih elemenata, kadrova, tvorničkom ekonomijom), već s epistemologijom (gledanje filma u totalu, odnosno sudaranje partikularnih kadrova zahtijeva određene kognitivne i intelektualne sposobnosti gledatelja).

3. Značaj dubine polja

U ovoj raspravi fokus je na analizi načela na kojima počivaju filmovi koji se koriste tzv. dubinom polja, te to čine baštineći neka tehnička rješenja ranoga filma atrakcije – poglavito strategiju prikazivanja scene u jednom kadru unutar kojeg supostoji više djelatnih objekata. Takvu dominantnu filmsku praksu između 1894. i 1914. Noël Burch opisao je kao primitivni modus reprezentacije PMR – *Primitive Method of Representation*. U primitivnom modusu ključan je tablo koji bi obuhvaćao cijelu epizodu ili čak cijeli film. To je posebno vidljivo u Feuilladeovim serijalima. Povezanost između tabloa nije bila uspostavljena, prostorni i vremenski odnos između tabloa nije bio određen. Likovi nisu posjedovali točku gledišta, točka gledišta bila je "vanjska" likovima; njihova unutarnja stanja mogla su se nazrijeti isključivo njihovim ponašanjem. Za razliku od IMR-a (institucionalnog modusa reprezentacije), radnja u primitivnome modusu bila je "nelinearna" i nije se razvijala kontinuirano. Nije bilo izmjena napetosti i opuštanja, niti je bilo osjećaja razrješenja. Oslanjalo se na izvantekstualnost, priča je tako bila smještena izvan slike. PMR se koristio montažom, no na drugačiji način od IMR-a. Pertinentno svojstvo IMR-a, koji Burch naziva hollywoodski iluzionistički film, nastojanje je da se snimi stvarnost, a za to su se rabila realistična sredstva koja su bila svojstvena književnosti i drami; vladala je fokusiranost na

lik. Individualizirana osoba je glavni pokretač radnje i središte pozornosti. Narativni svijet ili dijegezu određuju likovi koji taj svijet nastanjuju (Bordwell, 2005: 124–125). Jedini način na koji taj svijet može biti stvaran je da su tehnike naracije nevidljive. Prema Burchu, IMR je započeo oko 1904. Najraniji oblik montaže je ulazak u prizor i povećavanje detalja ili "rez po osi pogleda", koji je pridonio centriranju gledatelja.

Kao što je već napomenuto, primitivni modus reprezentacije okvirno odgovara onomu što Gaudreault naziva filmom monstracije. Gaudreault u studiji *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* tvrdi da je filmsko razdoblje od 1900. do 1915. sadržavalo tenziju između dvaju različitih oblika filmskoga gledateljstva (koje se vezuje uz specifičan oblik proizvodnje filma): prvi je utemeljen na odnosu "egzibicionističkog suočavanja" (Gaudreault, 2009: 18) između ekrana i gledatelja (autor taj oblik naziva filmskom atrakcijom), dok je drugi pretpostavljao gledateljevu "dijegetsku apsorpciju", gdje je ekran tek posrednik između gledatelja i izloženoga narativa. Unutar filmske atrakcije, "čitava bi epizoda, ili čak čitav film, obujmila jedan udaljen tablo" (Bordwell, 2005: 135), dok su sljedeći kadrovi, odnosno tabloi ponekad nelinearno (ili čak nepovezano) bili nadograđivani na prethodne. Jedan od ključnih čimbenika takva stila za ovu studiju bit će potreba koja proizlazi iz takva dispozitiva, koju Bordwell ovako opisuje: "Zbog nelinearne naracije i decentrirana kadriranja mogao je biti prisutan pripovjedač da bi objasnio radnju i 'zauzdao' gledateljevo oko" (ibid.). Dakle, ponovimo: za Gunninga, atrakcija je pojam kojim naglašava odnos prema gledatelju, "egzibicionistički sukob radije nego obuzetost dijegetskim svjetovima" (Gunning, 1990: 59). Ipak, s obzirom na to da je predmet ove analize uspostaviti povezanost narativa i filmske tehnike bez obzira na raznorodne tehnike snimanja u historijskome smislu, valja se zapitati u prvome redu na koji način su montaža i naracija u tom razdoblju povezane. Gaudreault tvrdi da se film monstracije putem montaže oblikuje u narativni film (usp. Gaudreault, 2009: 86). Međutim, on nije naivan u primisli da filmovi primitivnoga stila već ne sadrže neke oblike naracije. Kao što smo već naznačili, svijest o mikronarativima postoji, dok i sam Gaudreault priznaje da principi monstracije nisu bez semiotičkih prinosa. On ustvrđuje da svakako "filmski monstrator upisuje točku gledanja u materijal" (ibid.: 95). Drugim riječima, autor ne bježi od činjenice da i sama monstracija privilegira jedne objekte u odnosu na druge, te da se koristi kamerom i njezinim sposobnostima kako bi snimila nešto nauštrb nečega drugoga. No razlika monstratora i naratora je ta da prvi nešto transparentnije iskazuje svoju djelatnost u odnosu na potonjeg unutar standardnoga stila.

Taj modus nikad nije zaživio kao internacionalni stil niti je bio temeljito usustavljen kao institucionalni modus reprezentacije, no ipak je dosegnuo određenu stabilnost. Prema Burchu, PMR je vladao do približno 1906, kada je postupno zamijenjen kontinuitetnim stilom koji su širili prvo britanski, a zatim američki filmovi (Bordwell, 2005: 135–137). Neke odlike PMR-a su i kasnije ostale prisutne, a to je posebno očito u serijalima francuskog redatelja Louisa Feuilladea. Feuillade i njegovi kolege zadržali su mnoga njegova sredstva, a tijekom 1920-ih, pa čak i u 1930-ima u europskim su se filmovima mogli naći znakovi primitivne udaljenosti, frontalnosti i decentriranja. Primjerice Bazin se ne slaže s Burchom, te tvrdi da oštrina u dubinu nije bitno različita u 1940-ima. On tvrdi da su Feuillade, Gasnier i drugi stvorili "ekstremnu primitivnu dubinu", koju su poslije ponovno otkrili Renoir, Welles i Wyler (ibid.: 143). Za Bazina i mnoge kritičare nakon njega *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) bio je paradigmatski primjer *profondeur de champ*. Od toga se prototipa Bazin vratio "primitivnoj" dubini i Jeanu Renoiru iz 1930-ih, a zatim krenuo prema kasnijim djelima Williama Wylera i drugih autora, prateći liniju nasljeđivanja na kojoj je *Građanin Kane* značio "dijalektički korak naprijed filmskoga jezika" (ibid.: 197).

Bordwell razdoblje nakon onoga što ga Gunning i Gaudreault zovu filmom atrakcije (monstracije) naziva "zlatno (...) doba dubinske mizanscene" (ibid.: 217) između 1909. i 1920. To je doba, tvrdi autor, ono u kojem redatelji iznalaze nove načine raspoređivanja glumaca, ne samo dvodimenzionalno, plošno već i u dubinu mizanscene.

Ti rudimentarni počeci vidljivi su već u filmu *Frankenstein* J. Searlea Dawleya iz 1910, koji je ostao upamćen i kao prva adaptacija romana Mary Shelley *Frankenstein ili Moderni Prometej* iz 1818. U njemu autor rabi zrcalo na sceni ne bi li "produbio" kadar i pokazao dvije usporedne akcije na ekranu unutar jednoga kadra.

1. Zrcalna slika najavljuje dolazak čudovišta – prizor iz filma *Frankenstein* (James Searle Dawley, 1910)

2. Zrcalni odraz kao preteča dubinskoga kadra – prizor iz filma *Frankenstein*

Redatelj korištenjem tehničkoga trika u istome kadru prikazuje tri narativne linije koje bi uporabom paralelne montaže bile prikazane raskadrirano: jedan slijed je onaj između doktora Frankensteina i čudovišta, drugi je onaj između doktora i njegove zaručnice, treći okupira čudovište sâmo koje nije u kadru fizički prisutno, već postoji tek kao prisutnost u zrcalnom odrazu. Slikovno prikazivanje je ovisno o dijapazonu tehnika koje naglašavaju diskrepanciju između proizvodnje stvarnosti i percipiranja te stvarnosti putem slika.

4. Analiza narativa

Postoje i mnogo sofisticiraniji primjeri ostvarivanja dubinske mizanscene. Primjerice u dugačkim tabloima filma *Vampiri* Feuillade često postavlja scene u složenu i slojevitu dubinu, dok u *Judexu* (1916-17) taj majstor tabloa razdvaja jednostavnu radnju na simetričan niz kadrova (vidi sliku 3).

3. Prizori iz filmskog serijala *Judex* (1916-17) Louisa Feuilladea

U *Vampirima*, dvije godine ranije, nije se koristio tom metodom, već bi prikazao istu radnju u jednome kadru (ibid.: 173).

Zanimljiva je scena u banci (slika 4), u kojoj se antijunakinja Irma Vep predstavlja kao bankovna činovnica. Iako dominira dubinsko polje, insertirani su bliži planovi. Primjerice u devetoj epizodi *Vampira* (a to nije jedina takva epizoda) ne koriste se dubinski kadrovi, već se montira na rez; kao što je slučaj s telefonskim razgovorom koji vodi Irma Vep.

4. Prizori iz filmskog serijala *Vampiri* (*Les Vampires*, 1915–16) Louisa Feuilladea

5. Telefonski razgovor Irme Vep iz *Vampira*

Jedna od najzanimljivijih scena u kojoj Feuillade proširuje strategiju dubine polja je uvodna scena serijala *Vampiri*. U "francuskom prednjem planu" novinar Philippe otkriva da mu je netko ukrao dosje. On izvlači priznanje iz činovnika Mazamettea. Glave i vrata stalno tvore otvore za kadriranje (ibid.: 234). Feuilladeovo žustro žongliranje likovima odgovara zapletu punom preokreta. Burch smatra Feuilladea malograđanskim redateljem koji ustrajava na "primitivnom" tablou. Sve tehnike i metode korištene su u svrhu pripovijedanja; tako se i bliži prednji planovi ili brzo seljenje pozornosti s lica na lice mogu doživjeti kao potreba za složenijom dramaturgijom (ibid.: 241). Filmski stvaraoci u Americi i Europi pokušavali su savladati pripovijedanje, dok Bordwell napominje kako se razlika između tablo-filmova i filmova klasične montaže nakon 1918. ne čini tako velikom. Bordwell spominje osnovnu razliku između strategija Amerike i Europe; dok su američki producenti nadzirali fazu predprodukcije (pisanje scenarija i centralizirano planiranje projekta) i postprodukciju (montažu), europski su se redatelji koncentrirali na mizanscenu kao najvažniju odrednicu. Za I. svjetskoga rata u Francuskoj su dominirali američki filmovi pa se postavljalo pitanje – što je zapravo francusko u francuskoj nacionalnoj kinematografiji? Jedan odgovor dao je

6. Irma Vep uhvaćena u zamku. Prizori iz *Vampira*

Feuillade, koji je prestao raditi kriminalističke trilerske serijale te je s romanopiscem Arthurom Bernèdeom počeo pisati "osvetničke" serijale koji su se oslanjali na francuske tradicije pripovijedanja 19. stoljeća i viteškoga junaka učinili su suvremenijim. Serijal *Judex* bio je toliko popularan da je Feuillade vrlo brzo počeo pripremati i drugi serijal/nastavak. Počeli su se snimati filmovi na dvjema rolama umjesto na jednoj, što je omogućilo da se snimaju komedije i drame koje su imale kompleksnije dramske strukture. Snimanje na više rola omogućilo je Feuilladeu da počne snimati svoje kriminalističke serije ranih 1910-ih: *Fantomas*, *Vampiri* i *Judex*. Ti su se filmovi smatrali kultnima i oko njih su kružili mitovi – posebno o likovima u trikoima kao što je Irma Vep u *Vampirima* ili kapuljačama koje nose vampiri iz bande vampira ili Fantomas u istoimenome djelu.

Ono što je bilo posebno zanimljivo gledateljima bila je radnja smještena na poznatim lokacijama kao što su predgrađa Pariza. Nasilje koje se događalo na poznatim ulicama bilo je stoga još šokantnije. Fascinacija figurom kriminalca počela je prije kriminalističkih filmova, u popularnim romanima na prijelazu stoljeća i popularnoj kulturi te kriminalu o kojem su pisale dnevne novine. Kriminalci su privlačili publiku bez obzira na to je li bila riječ o zločinima iz strasti ili o zločinima anarhističkih bandi kakva je bila banda vampira u *Vampirima*. Publika je vjerno slijedila filmove i filmske napise. U kasnijim varijantama kriminalističkoga žanra, posebno u *Fantomasu* i *Vampirima*, kriminalci i detektivi se prerušavaju, mijenjaju odjeću i identitete.

U *Vampirima* je banda kriminalaca sveprisutna; član bande mogao se pojaviti, kao što je već napomenuto, u poznatim predgrađima, vampiri su se mogli pojaviti bilo kada i bilo gdje, s bilo kojim identitetom; npr. kao gost na društvenom događaju, kao činovnica u banci, kao što je bio slučaj s Irmom Vep. Kriminalci su se mogli prerušiti i u dadilju, kao što je slučaj u *Judexu*, novinara ili vozača taksija. Osim činjenice da ih se moglo sresti na bilo kojem mjestu, ti kriminalci imali su još uznemirujućih karakteristika. Napadali su bez nekog konkretnog plana, što znači da su njihovi napadi bili nepredvidivi, i napadali su samo bogate. U *Vampirima* upadaju primjerice na bal, nakon što su u dvoranu pustili plin koji je uspavao sve uzvanike. Mogao se steći dojam da su kriminalci pripadnici radničke klase. Ti urbani kriminalci, iako zli, nisu bili antipatični. Filmovi su se prikazivali publici različite klasne i spolne pripadnosti. Postojao je široki raspon identifikacija, pa se publika identificirala i s kriminalcima i s autoritetima. Primjerice policajci u seriji *Fantomas* uglavnom su anonimni i čak korumpirani, s iznimkom detektiva Juvea. Detektiv Juve nije posebno učinkovit, sposobniji od njega je njegov prijatelj novinar Fandor. On nikako nije mogao uhvatiti Fantomasa, tako da su novine već počele spekulirati da je Juve Fantomas. No čak i energični Fandor nije ravan neuhvatljivom Fantomasu. Suština Fantomasove serijalnosti i serijalnosti ostalih kriminalističkih filmova je u tome što zlo ne može biti iskorijenjeno i uvijek se iznova vraća kako bi progonilo ugledno društvo imućnih. U *Vampirima* Irma Vep završi u zatvoru, no ipak na kraju, u desetoj epizodi gledamo njeno vjenčanje.

Ti kriminalistički filmovi imaju dvostruki narativni učinak, oni izazivaju strah od kriminala, dok u isto vrijeme nude zadovoljstvo prikazivanjem straha. Publika bi rado vidjela vladajuću klasu

7. Mazamette je odlučio napustiti vampire. Prizori iz *Vampira*

kako gubi osjećaj sigurnosti i blagostanja, što upućuje na narativni paradoks. Posebno zanimljiv lik među vampirima je Mazamette koji mijenja društvene uloge; najprije ga upoznajemo u novinskoj redakciji. On je korumpirani činovnik i u to vrijeme je član bande vampira. Nakon toga se iskupljuje, brine se za svoje sinove i zapošljava se u pogrebnom poduzeću.

Mazamette postaje pomoćnik novinara Philippea Guerandea kojemu je banda vampira svojevrsna opsesija. Mazamette stječe društveni ugled prijateljstvom s Guerandeom, no u konačnici oženi kućnu pomoćnicu obitelji Guerande.

Novi trend u kriminalističkim serijalima je i pojava odmetnica. Musidora (Jeanne Roques) koja glumi Irmu Vep je djelatni subjekt i posjeduje hibridni identitet. Ona se prerušava, kao što je već spomenuto, u bankovnu činovnicu ili u muškarca, spretna je i sposobna te može predvidjeti nečiji dolazak prislanjanjem uha na cestu. Figura žene kriminalke povezana je s promijenjenom ulogom žena u francuskom društvu. Kao što se vidi iz samih početaka francuske kinematografije – npr. u *Izlasku radnika iz tvornice Lumière* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895) braće Lumière – žene u to doba rade u tvornicama. Velik broj žena zaposlen je izvan kuće. Vodile su se debate o "novoj ženi" u Francuskoj, potaknute velikim promjenama u radnom iskustvu povezanima s pitanjima ženskih prava. Promjene o kojima je riječ nisu bile ograničene na francuski kontekst, bile su vidljive i na međunarodnoj razini, što je naglašavala i filmska industrija. Promijenjena uloga žena u društvu zrcalila se u strahovima koje one izazivaju kao kriminalke. Osim uloga kriminalki, ženski likovi su sve važniji i utjecajniji u filmskim pripovjednim tekstovima. U 1910-ima i 1920-ima ženski su likovi imali središnju ulogu u zapletu i radnji. Zvijezda nijemoga filma Musidora bila je zao lik u dvama Feuilladeovim znamenitim kriminalističkim serijalima – *Vampiri* i *Judex*. Njena suparnica na kinoblagajnama bila je američka glumica Pearl White, vjerojatno i veća zvijezda u Francuskoj sudeći po filmovima kao što je *Misteriji New Yorka* (*Les Mystères de New York*, Louis Gasnier, George B. Seitz, Leopold Wharton, 1914). Za razliku od Musidore, Pearl je bila dobra i pristojna, dok je Musidora bila personifikacija zla. Te dvije glumice predstavljale su kontradiktornost u vezi s novom ženom u francuskom društvu (Callahan, u: Temple i Witt, 2007: 65–74).

5. Subjektivnost, naracija i film

Kao što je vidljivo iz priloženih analiza, naracija već u samim svojim začecima oblikovanja filmske umjetnosti igra ključnu ulogu u stvaranju kulturoloških markera i značenja, neovisno o tome je li riječ o narativizaciji putem montaže ili putem likova u dubinskome kadru. André Gaudreault je u inovativnoj studiji početaka filmske umjetnosti *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* ustvrdio kako je invencija filma kakav danas poznajemo rezultat dvaju odvojenih jezičnih sustava. Filmski je jezik, postulira, "istovremeno proizvod osmišljavanja *procedure* (kamere koja snima kadrove) i razvoja procesa (spajanje i montiranje različitih kadrova u svrhu kreiranja jednog entiteta – filma)" (Gaudreault, 2009: 12). Dakle, teorija i praksa filma sazdane su na preklapajućim idejama filmske forme: aparata (kamere) s jedne strane

te kulturalnih, odnosno ideoloških procesa koji stvaraju specifična značenja (odnos gledatelja i gledanoga) s druge.

Thomas Elsaesser govori da je s razvojem psihoanalize i filma došlo i do promatranja razvoja gledatelja. U knjizi *The Film Spectator: From Sign to Mind* (1995) urednika Warrena Bucklanda Elsaesser tvrdi da se "gledatelj, shvaćen kao instanca na koju se tekst odnosi, kao i središte razumijevanja teksta, pojavio kao proizvođač kako značenja, tako i subjektivnosti" (u: Buckland, 1995: 10). U kratkom povijesnom pregledu naracije u filmu, Elsaesser naglašava kako je upravo Metz preradio Benvenisteovu teoriju iskazivanja, premrežujući je s Freudovom psihoanalizom te Baudryjevom teorijom i njegovom interpretacijom psihoanalize te primjenjivanjem kroz teoriju kinematografskog aparata, te time predložio da svaka vizualna reprezentacija "nužno implicira subjekta" (ibid.). Metz specifično prepoznaje važnost koncepta "iskazivanja"[3] (*enunciation*), no ne pristaje na njegovu definiciju kao apstraktnog govornoga čina unutar općega lingvističkoga komunikacijskoga sustava. Buckland i Jan Simmons navode da upravo Metz prepoznaje iskazivanje kao koncept "usko povezan s pojmom *subjektivnosti*, odnosno, s pojavom subjekta unutar diskursa" (Buckland, 1995: 113). Dakle, svako pričanje priče, pa i ono putem montaže unutar kadra ili mobilizacijom kadrova, ne može se analizirati bez analiziranja subjektivnosti.

No, postavlja se pitanje o kakvom se subjektu zapravo govori. Uistinu, pri bavljenju odnosom gledatelja i filmske slike na ovaj način jedan bi od prigovora mogao biti da istraživanje pretpostavlja neki opći subjekt, odnosno da stereotipizira koncept gledatelja kako bi uspješno predstavilo svoju argumentaciju. No, taj prigovor promašuje bit ove vrste analize. Naime, njezin cilj nije ustanoviti neki sasvim specifični subjekt (gledatelja) koji valja konkretno tematizirati. Naprotiv, u pitanju je gledatelj kao pojava koja je implicirana (kako je već navedeno) u samome filmu, te je u povijesti historijski i kulturološki relevantan kao šire polje raznih diskurzivnih borbi. Možda je najpoznatija razrada ideološkog utjecaja na film putem ideje da se to upisivanje subjekta u film odvija interpelacijom koju smo već ukratko skicirali poznatom Baudryjevom intervencijom sredinom 1970-ih.

Bazin je tu preokupaciju riješio oblikovanjem onoga što Bordwell naziva – kako smo već naveli – Bazinovim dijalektičkim programom, odnosno alternativnom verzijom filmske povijesti (Bordwell, 2005: 69–110). Kako, naime, pomiriti želju da se film približi publici (nasuprot umjetničkom stilu *montagea*), ali istodobno ne pristati na rascjepkano kadriranje *découpagea* (kojim se katkad krati vrijeme i ekonomizira prostor) ne toliko različito od onoga u klasičnom europskom umjetničkome filmu? Bazin odgovor daje u obliku "evolucije filmskoga jezika", koju nalazi u djelovanjima autora poput Renoira i Wellesa. Oni, naime, spajaju želju za odsutnošću *montagea* (primjerice Ejzenštejnovom intelektualnom montažom) s potrebom za ekonomijom kadriranja. To Bazin pronalazi u takozvanoj dubinskoj mizansceni, koja mu predstavlja velik pomak na planu filmskoga jezika. Naime, montaža se sada može odvijati unutar jednoga dugog kadra koji – zbog napretka tehnologije – može u fokusu leće držati više različitih fokalnih dubina u isto vrijeme. To stvara napetost kod gledatelja jer odjednom on mora upravljati svojom pozornošću i pratiti razne potencijalne događaje na ekranu, bez eksplicitne prisutnosti montaže koja mu pozornost usmjeruje na način koji je Arnheim skicirao opisujući odnos vaze i gledatelja na filmu. Dakle, može se primijetiti koju ulogu igra tehnologija i u tim raspravama, poglavito u kontekstu Feuilladeovog stvaralaštva.

3 Nikica Gilić u knjizi *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) navodi da iskaz pretpostavlja koherentno izlaganje nekog teksta, dok se "iskazivanje odnosi na opći proces tvorbe iskaza" (Gilić, 2007: 33).

6. Zaključak

Cilj ove analize bio je prikazati neraskidivu povezanost različitih oblika predstavljanja priča u filmu (naracija, monstracija) i formalnih načina na koji je film uspostavljen (atrakcija, standardni stil, odnosno PMR/IMR), prije svega montažom, te upozoriti na važnost koju igra koncept subjektivnosti u primjeni tehnike koja se u historijskome smislu dovodi pod zajednički nazivnik "dubinske mizascene". Već je Metz prepoznao važnost "iskazivanja", no ne pristaje na njegovo uokvirivanje kao apstraktnog govornog čina unutar općeg lingvističkog komunikacijskoga sustava. Metz prepoznaje enuncijaciju kao koncept koji je blisko povezan s pojmom *subjektivnosti*, odnosno s pojavom subjekta u diskursu (Buckland, 1995: 113). U skladu s tim može se reći da je odnos subjektivnosti i filmskoga teksta ne samo povezan s kompleksnim društvenim i političkim odnosima u filmu i izvan njega (kako je pokazano na primjeru Feuilladeovog stvaralaštva) već i da neke tehnike snimanja u povijesnome smislu ne mogu biti svedene na ideju *utjecaja* filma na gledatelja, odnosno na njegovu manipulaciju putem ideološke interpelacije. To je pokazano na kratkoj analizi korištenja dubinskoga kadra koji ostavlja prostor gledatelju za autonomno praćenje objekata na ekranu/sceni bez redateljeva upućivanja na ono što je najvažnije u kadru. Stoga analiza filmskoga pripovijedanja može pomoći u proučavanju odnosa između gledatelja i proizvođača filmskoga teksta, a izvedenom analizom ona postaje instrumentom kompliciranja jednosmjernog odnosa između proizvodnje i recepcije djela. Naposljetku, ovakvo istraživanje upućuje na još uvijek velik prostor koji je otvoren filmskoj teoriji za proučavanje važnih povijesnih markera u vizualnim umjetnostima, koje se nerijetko previđa.

Literatura

Arnheim, Rudolph, 1957, *Film as Art*, London: University of California Press

Baudry, Jean-Louis, 1986, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", u: Rosen, Philip (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press, str. 286–298.

Bazin, André, 1967, *What is Cinema?*, Berkeley: University of California Press

Bordwell, David; Steiger, Janet; Thompson, Kristin, 1991, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge

Bordwell, David; Thompson, Kristin, 2001, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill

Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: HFS

Buckland, Warren, 1995, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Bukatman, Scott, 1998, "Zooming Out: The End of Offscreen Space", u: Lewis, Jon (ur.), *The New American Cinema*, Durham i London: Duke University Press

Burch, Noël, 1978/1979, "Porter or Ambivalence", *Screen*, sv. 19, br. 4, zima, str. 91–105.

Burch, Noël, 1990a, "A Primitive Mode of Representation?" u: Elsaesser, Thomas (ur.), *Early Cinema Space Frame Narrative*, London: British Film Institute, str. 220–227.

Burch, Noël, 1990b, *Life to These Shadows*, London: BFI

Callahan, Vicki, 2007, "Representations: Mutability and Fixity in Early French Cinema", u: De Cordova, Richard (ur.), *Picture Personalities*, Chicago: University of Illinois Press

Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič [Eisenstein, Sergei], 1975, *The Film Sense*, San Diego / New York / London: Harcourt Brace & Company

Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič [Eisenstein, Sergei], 2007, "Montage is Conflict", u: Campany, David (ur.), *The Cinematic*, Cambridge: The MIT Press

Elsaesser, Thomas, 1998, "Digital Cinema: Delivery, Event, Time", u: Elsaesser, Thomas; Hoffmann, Kay (ur.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 201–222.

Garncarz, Joseph, 2012, "The European Fairground Cinema", u: Gaudreault, André; Dulca, Nicolas; Hidalgo, Santiago (ur.), *Companion to Early Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 317–334.
Gaudreault, André, 1990, "Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers", u: Elsaesser, Thomas (ur.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, str. 68–75.
Gaudreault, André, 2009, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema,* Toronto: University of Toronto Press
Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
Gunning, Tom, 1990, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant – Garde", u: Elsaesser, Thomas (ur.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, str. 56–67.
Lotman, Jurij Mihajlovič [Lotman, Juri], 1976, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, preveo Mitar Popović, Beograd: Institut za film
Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*, Cambridge / London: The MIT Press
Metz, Christian, 1974, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York: Oxford University Press
Metz, Christian, 1978, *Ogledi o značenju filma II*, prevela Gordana Velmar-Janković, Beograd: Institut za film
Metz, Christian, 1990, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan
Musser, Charles, 1992, "The Travel Genre in 1903–1905: Moving Towards Fictional Narrative", u: Elsaesser, Thomas (ur.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, str. 123–132.
Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija II: L-Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
Peterlić, Ante, 2008, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: HFS
Rodowick, David, 2007, *The Virtual Life of Film,* Cambridge / London: Harvard University Press
Temple, Michael; Witt, Michael, 2007, *The French Cinema Book*, London: BFI
Zielinski, Siegfried, 1999, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam: Amsterdam University Press

UDK: 795.041.7:791.041.7

Ilija Barišić i Katarina Peović Vuković
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

Narativnost: videoigre i film. Oblici medijskih konvergencija

Sažetak: Od imitacije jednoga medija u drugome do razvijanja autohtonog jezika, možemo pratiti sličnosti i razlike filma i videoigara. Posluživši se teorijskim okvirom filmologije (Turković, Peterlić, Bordwell) i ludologije (Ryan, Aarseth, Galloway) – teorije kompjutorskih igara, rad će iscrtati osnovne konture konvergencije filma i videoigara. Rad uzima u razmatranje odnos videoigara i filma, s posebnim naglaskom na njihovu narativnost. Kao dvije ključne odrednice videoigara u radu se opisuju interventna aktivnost i videozaslon. Dok je videozaslon obilježje obaju medija, interventna aktivnost specifičnost je videoigara, zbog čega će se toj odrednici posvetiti i više pozornosti. Kao istaknuti oblici konvergencije posebno će se elaborirati adaptacija, imitacija i citat.
Ključne riječi: interventna aktivnost, videoigre, film, naratologija, ludologija

1. Uvod

1.1. Interventna aktivnost i videozaslon

U ovome radu uzimamo u razmatranje odnos videoigara i filma, a napose u segmentu narativnih konvergencija. Dvije su ključne odrednice polazišta razmatranja narativne dimenzije videoigara – prva je njihova igrajuća sastavnica, a druga filmska. Pritom će se pokazati kako se u segmentu specifično igrajuće sastavnice igre odvajaju od filma, no u segmentu filmske sastavnice u mnogim odrednicama slijede film. Dva su ključna teorema video-igrajućeg doživljaja. Prvo, za videoigre ključno je elektroničko prenošenje videosignala prema nekoj vrsti zaslona. Dakle, u tehnologijskome smislu medija, zajednička je odrednica videoigrama elektroničko računalno sklopovlje sa zaslonom na slikovni prikaz kojega utječe igrač, odnosno putem kojega se igra. Uz nebrojene tehnološke varijacije koje imaju i perceptivne, doživljajne posljedice, vječno promjenjive i čak potrošne platforme i konzole, module za učitavanje podataka, procesorske i grafičke snage, softversku potporu, različite veličine i tehnologije zaslona i različite upravljačke jedinice, sve videoigre ipak imaju zajedničko to da se prate putem ekrana.

Kako je zaslon jedna od temeljnih medijskih odrednica videoigara, kao nešto što je već sadržano u prvome dijelu riječi "video", to nameće moguće rješenje oko odabira naziva medija. Naime, dio problema medijskog određenja videoigara odražava se i u činjenici da i u teoriji i u popularnom, kolokvijalnom govoru kruži nekoliko različitih inačica imena za taj medij. U nastanku nove riječi za novi medij, *igre* se prefiksiraju jednom od svojih medijskih fizičkih ili tehnoloških odrednica, dakle najčešće kao video, kompjutorske (računalne), digitalne ili elektroničke. No kako je za videoigre tehnološki presudan videozaslon, to bi moglo opravdati ovaj odabir nazivlja. Čak i tekstualne videoigre bez problema ulaze u ovu definiciju.[1]

1 Termin kompjutorske igre pak ciljao je razgraničiti one igre koje se igraju na konzoli koristeći videomonitor, konzolne igre (arkade) koje su koristile kabinete za igranje (*Pong*, *Space Invaders*, *Asteroids*,

I drugo, uz ekran, tu je nužnost onoga što se može nazvati interventnom aktivnošću, a što određuje tipično igrajuću značajku igara, čemu ćemo se više posvetiti. Ta pak značajka proizlazi iz procesualnosti – koja je pak posljedica numeričke reprezentacije digitalnih podataka. Ta ih druga bitna odrednica temeljna za videoigre upravo razlikuje od filma. Ako s filmom sinkretički dijele mnoga obilježja, prema tome videoigre uglavnom odudaraju. Galloway to nastoji jednostavno formulirati: ako su filmovi pokretne slike, videoigre su akcije, djelovanja (Galloway, 2006: 2). Na slično upućuje i Aarseth – igre su i objekti i procesi, ne mogu se čitati ili slušati kao glazba, one se moraju igrati (Aarseth, 2001).

Videoigre su kibertekstualni žanr upravo zato jer igre kao i drugi kibertekstovi počivaju na "kiborškoj estetici" – gdje osim operatera u izvedbi teksta sudjeluje i medij (Aarseth, 2001).[2] Espen Aarseth sva nelinearna djela u kojima se od igrača/čitatelja zahtijeva intervencija kako bi se prolazilo kroz "tekst" naziva *kibertekstom*, koji će se pokazati vrlo utjecajnim i prisutnim u novomedijskoj teoriji i studijima videoigara. Kibertekst (engl. *cybertext*) označava sustav koji sadrži informacijsku petlju povratne veze (Aarseth, 1997: 1). Za prolazak tekstom potrebno je određeno motoričko djelovanje igrača, a koje nije trivijalno i automatizirano poput listanja stranica i pokreta oka, prisutnog u tradicionalnim medijima.

Tehnološka komponenta tu je iznimno važna. Kiborška se tekstualnost temelji na strojnome djelovanju koje je (donekle) izvan ljudske kontrole i automatizirano. Kao i u slučaju drugih kibertekstova, autor je odgovoran za kreiranje osnovnih mehanizama igre. Tekst je pritom varijabilan, a izvedba automatizirana, što znači da je igra algoritamski mehanizam za proizvodnju "teksta", stroj za proizvodnju značenja. Igrači "pokreću", iniciraju mehanizme teksta kojega će se izvedba temeljiti na njihovim izborima i varijablama igre. Videoigre počivaju na ekonomiji skriptona i tekstona: dizajner/autor igre kreira niz tekstona, dok igra uvijek predstavlja neku "izvedbu" koju određuje izbor skriptona. Proizvodnja značenja odvija se kao automatizacija "teksta" koji je varijabilan, jer svako pojedinačno igranje predstavlja drugi "tekst". Primjerice igra *Fallout* (Interplay, 1997), s obzirom na našu odluku da preuzmemo ulogu pravednog osvetnika, nenasilnog znanstvenika ili zlog sociopata, kod svake izvedbe stvara novu naraciju.

Algoritam može biti jednostavan, kao u slučaju *Avanture* (*Adventure,* Mainframe, 1976), te pratiti naše poteze, kako bi nas "pustio" u nove prostore igre u trenutku kada smo odradili sve zadatke. Algoritam može biti i kompleksniji, što znači kako je zadužen i za mijenjanje, pisanje teksta "u hodu" prilagođavajući naraciju našim potezima, pa će rezultat biti mnoštvo varijanti igre.

Pac-Man, Donkey Kong, Street Fighter II i dr.), od igara na osobnom računalu. No izraz se koristi i u općem značenju koje uključuje sve digitalne medije: arkade, osobna računala, kućne konzole (Sony, Nintendo, Atari, Sega), ručne računalne igre (engl. *hand held*, poput PSP), igre na mobitelima kao i na internetu. U hrvatskom jeziku dosta se često videoigre naziva i "igricama", ali taj naziv zvuči pejorativno, a za to nema prostora posebno ako je riječ o složenim i kompleksnim videoigrama s ozbiljnom tematikom. To bi bilo kao kada bi se za animirani film poput *Valcera s Bashirom* (*Vals Im Bashir*, Ari Folman, 2008), upotrijebio termin "crtić". No naziv "igrica" dobar je za jednostavnije videoigre, ponajprije namijenjene ručnim računalnim spravama (*Bijesne ptice / Angry Birds*, Rovio Entertainment, 2009), za žanrove s jednostavnim komandama, primjerice platformere (*Super Mario Bros*, Nintendo R&D4, 1985) i/ili za videoigre animacijom nalik animiranim filmovima koje se inače naziva "crtićima".

2 Aarseth dodaje i treći element – znak, no znak je već izvedba samog materijalnog medija, ako govorimo o jezičnim ili drugim znakovima u igri, oni su uvijek povezani s materijalom.

Bez obzira na kompleksnost algoritma (tek praćenje i usmjeravanje ili generiranje) definiranje konačnog izgleda "teksta" uvijek je rezultat djelovanja triju čimbenika: igrača, autora i algoritma.

Ovakva aktivnost i sudjelovanje igrača u oblikovanju igre omogućeni su fizičkom medijskom osnovicom videoigara koja je u najužoj vezi s tehnologijom. Iako kodirane, informacije i nizovi instrukcija mogu biti posredovani različitim tehnologijama. Podaci čak mogu biti kodirani analogno, odnosno mjerljivim fizičkim varijablama kao što su voltaža ili napon, no najčešće su oni, naravno, kodirani digitalno, u numeričkome sustavu (najčešće binarnome sustavu jedinica i nula). S obzirom na prevlast digitalne tehnologije u današnje doba, koja zahvaća i druge medije u toj mjeri da Manovich (2013) govori o "monomedijalnosti", nije odveć hrabro definirati videoigre u tehnološkome, pa i fizičkome smislu upravo njihovom *digitalnošću* jer svi su programi i algoritmi danas isključivo digitalni znakovi. Manovich (2001) tako nove medije općenito u materijalnom smislu definira kao numeričku reprezentaciju specifičnu za svaku digitalnost.[3]

1. 2. Film i videoigre

Uz važnost specifično igrivih sredstava u izazivanju određenih doživljaja, ovdje je potrebno istaknuti važnost onih filmskih sredstava kojima su u temelju neki univerzalni ljudski perceptivno-spoznajni mehanizmi. Temelj analitičkih podudarnosti dvaju medija tako je ista psihološka, kognitivistička logika, pa kao metodološka osnovica istraživanja filmske diskurzivnosti mogu poslužiti i neke postavke kognitivističke filmologije i formalističke analize s empirijski provjerljivim doživljajnim učincima na igrače/gledatelje (v. Bordwell, 1985, 1999; Turković, 1999). Videoigre uglavnom nastoje imitirati i reprezentirati ono iskustvo koje imamo u svakodnevnom životu, način na koji gledamo svijet. Kao i film, i videoigre nastoje osigurati

> *u nestandardnim uvjetima kontekstualne perceptivne nepripremljenosti i specijalizirane tvarne ograničenosti (jednoobraznosti) nadražajnog područja – tako razrađene perceptivne poticaje da oni budu sposobni izazvati* načelo jednako složene prizorne percepcije kakvu nam tipično pružaju životni prizori.
>
> (Turković, 1999: 51)[4]

U odnosu na film postoji znatna razlika u načinu promatranja prizora. Razmatrajući slikovnost i odnos prema slikovnom prikazu, Turković razlikuje *epistemično*, spoznajno, od *akcijskog*, interventnog snalaženja u prizoru (Turković, 2002: 77), a upravo ovo posljednje razlikuje film od našeg vizualno-auditivnog snalaženja u izravnoj životnoj okolini (v. Turković, 2000: 64–67). Kao i u životnom prizoru, premda bitno limitirano i najčešće posredovano upravljačkom jedinicom, u prizoru videoigre imamo mogućnost "interventno djelovati" (Turković, 2000: 64). Nasuprot

3 Za Manovicha je vizualna kultura kompjutorskog doba filmska u svojoj pojavnosti, digitalna na materijalnoj razini, a komputacijska, odnosno pokretana softverom u svojoj logici (v. Manovich, 2001: 165).

4 Iako se može govoriti i o razlikama (osobito u vizuri prvoga lica) jasna je tendencija u velikom broju novijih videoigara, donekle i u onima iz prvoga lica, ali osobito u žanru akcijske avanture u trećem licu, da se uvodi sve više filmskih montažnih rješenja i sve više varijabilnosti u kadriranju. U videoigrama sve su prisutniji mnogobrojni brzinski "nevidljivi rezovi" (Turković, 2000), odnosno elementi kontinuirane montaže, a uz to sve je više dinamičnih izmjena vizura i raznovrsnijih kutova koji ne remete tijek interakcije i ne prekidaju korisničku kontrolu.

tome, filmski prizor, uz neke vrlo rijetke eksperimentalne iznimke, tipično je raspoloživ isključivo promatranju (Turković, 2000: 64). Stoga čest pojam interaktivnosti u videoigrama treba specificirati kao *interventnu aktivnost*, djelovanje kojim se na određeni način uplećemo u predočena zbivanja, "korisničko iniciranje" (Ryan, 2006) pojedinih faza odvijanja djela, odnosno teksta u širem smislu te riječi.[5]

Interventnu aktivnost kao konstitutivnu značajku videoigara važno je istaknuti kao primarnu u promišljanju njihova medijskog opisa. Premda nije jedinstvena za taj medij, nužno je prisutna u svim njegovim raznovrsnim oblicima, makar u rudimentarnom obliku i makar u pojedinoj vrsti prevladavalo neko drugo obilježje, recimo receptivno-filmsko, pa korisnik u njima tek bira među nekoliko opcija, koje čak mogu biti irelevantne za razvoj priče.

2. Konvergencija filma i videoigara

Ovdje ostavljamo po strani tehnološku konvergenciju, kako bismo se posvetili sadržajnoj. Sadržajna konvergencija filma i videoigara čini se nepreglednim i beskonačnim područjem, pa nije ni čudno da su se dosadašnja istraživanja usmjerila tek na jedan uži aspekt problematike. Protok sadržaja u popularnoj kulturi i kulturi općenito odvija se na svim medijskim platformama i nije lako postaviti kategorizacijsku osnovicu za tako dinamičnu i fluentnu razmjenu. Filmovi, televizijske emisije, knjige, kazališne predstave, stripovi, slike, videoigre, sport, igračke, glazba, radijske emisije i drugi oblici zabave i umjetnosti svi skupa čine veliko povezano more sadržaja koji se prelijevaju i utječu jedni na druge. Predstavit ćemo nekoliko načina konverzije sadržaja iz jednog medija u drugi.

2. 1. Adaptacija

U djelima koja se mogu nazvati adaptacijama često se može uočiti velika razlika u pristupu i ekstenzivnosti korištenja izvornoga materijala. Zbog velikog odudaranja od izvornika, u takvim se licenciranim djelima često izbjegava sama riječ adaptacija te se tek naglašava da je film nastao na temelju videoigre ili obrnuto.

Izravnih je adaptacija u svijetu filma u posljednje vrijeme sve više, a najpoznatije su one igrano-filmske i hollywoodske. Navest ćemo samo nekoliko adaptacija videoigara: *Smrtonosna borba* (*Mortal Kombat*, Paul W. S. Anderson, 1995), *Lara Croft: Pljačkašica grobnica* (*Lara Croft: Tomb Raider*, Simon West, 2001), *Princ Perzije: Pijesak vremena* (*Prince of Persia: The Sands of Time*, Mike Newell, 2010).[6]

5 Najjednostavnije bi bilo aktivnosti u videoigrama odrediti kao "interaktivno" djelovanje, no termin treba shvatiti uvjetno jer i čitatelj i gledatelj aktivno sudjeluju pri konstruiranju slike svijeta djela, pa interakcija označava i "kolaboraciju čitatelja i teksta u proizvodnji značenja" (Ryan, 2001). S druge strane, u doslovnom smislu riječi, interaktivnosti, odnosno "međudjelovanja" uglavnom nema ni u videoigrama (usp. Peović Vuković, 2012). Korisnik ne utječe na svojevoljno oblikovanje djela jer su mu mogućnosti djelovanja izrazito ograničene. Čak i kad ima više mogućih ishoda, sve su opcije snažno predeterminirane. Postoje određeni programi i projekti u kojima se donekle postiže i doslovna interaktivnost, ali velika većina videoigara nema razrađen taj stupanj kombinatornosti povratne sveze, pa simulacijski sustavi na korisnikovo djelovanje reagiraju jednostavnim prikazom već gotovih elemenata (usp. Ryan, 2006). Ta prikazivačka zapisanost videoigara slična je onoj filmskoj, ali ipak i različita.

6 Animiranih je filmova i serija prema videoigrama mnogo više, ali oni često nisu u fokusu šire javnosti. Publika općenito ne računa da se animirani film neće

Angelina Jolie u filmu *Lara Croft: Pljačkašica grobnica* (*Lara Croft: Tomb Raider*, Simon West, 2001)

Videoigre nastale prema filmovima, s druge strane, čak i kad je riječ o licenciranim proizvodima za koja su plaćena autorska prava, u većini slučajeva uzimaju samo dio materijala koji im stoji na raspolaganju, pa stoga takve adaptacije možemo nazvati neizravnima. Čak i kad je vrsta videoigre narativno snažna, većinom se iz filma preuzima samo ambijent i ugođaj, dok se nova priča usmjerava na izmišljene likove ili one koji su bili sporedni u filmu. Ako su u fokusu ipak glavni likovi filma, radnja se seli u prošlost ili budućnost, ili obuhvaća neku manje poznatu epizodu iz istog vremenskog okvira u kojem se odvija radnja predloška.

Ako se u razmatranje uzmu samo priča i likovi, ta bi se djela preciznije mogla odrediti terminom *spin-off*. No, kako je riječ o tranziciji sadržaja u drugi medij i kako se pritom često ne mijenja ni ime izvornog djela, ostaje nam da ipak i ta djela zovemo adaptacijama, makar treba naglasiti njihovu razliku u odnosu na potpunije prilagodbe inomedijskoga sadržaja. Na primjer videoigra *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Westwood Studios, 1997) ako se gleda samo priča, odnosno bilo koji od više mogućih narativnih rukavaca, tipičan je *spin-off* istoimenog filma Ridleyja Scotta iz 1982.

2. 2. Imitacija

Kako se imitacija može shvatiti vrlo široko, jer puno se elemenata jednoga medija može imitirati u drugome, ovdje ćemo suziti značenje na neka obilježja. Primjerice postoje ona audiovizualna obilježja kojima je isključivi cilj referirati se na drugi medij prikazom njegovih tehničkih nedostataka iz ranijih razdoblja, koji su otežavali prizorno raspoznavanje i narušavali iluzijski do-

smatrati adaptacijom videoigre, ako je *machinima* ili fanovski. Ako nije igrao u kinima, ako nije dugometražni i igrani, a jedino po nefotorealističnim igrama može biti i animiran, kao u primjeru filma *Bijesne Ptice* (*Angry Birds*, Clay Kaytis i Fergal Reilly, 2016), za širu javnost ta videoigra nema svoju filmsku varijantu, premda, ako ćemo biti teorijski precizni, to vjerojatno nije točno.

Filmska adaptacija videoigre *Princ Perzije: Pijesak vremena* (*Prince of Persia: The Sands of Time*, Mike Newell, 2010)

življaj, no koji se ipak uzimaju kao trajna simbolička obilježja jednog medija (iako su uklonjeni kao tehnički nedostaci).

Ponajprije se to odnosi na reproduciranje audiovizualnih mogućnosti 8-bitnih procesora, a karakterizira ih pikselizirana grafika ograničene palete boja i specifičan čipovski zvuk.[7] Tako se bilo kakva animacija piksela te sintetizirani zujavi zvuk audiočipa u filmu može shvatiti kao imitacija videoigara, odnosno specifične estetike koju su videoigre razvile unutar svojih tehničkih ograničenja.

Drugi prepoznatljivi vizualni indikator imitacije videoigara prikaz je trodimenzionalnih objekata s manjim brojem poligona, a posljedice su geometriziranost i oštriji rubovi tih objekata. Primjer poligonalnog imitiranja videoigre glazbeni je videospot grupe Red Hot Chili Peppers *Californication* (Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2000), a osim poligonalne grafike, u tom se glazbenom filmu koriste i neki drugi tropi videoigara: nedijegetski pokazatelji, minimapa, odabiranje razina i igrača itd.

Iz pojedinih djela drugoga medija također se imitira izgled nekih likova ili objekata, scenografija, koreografija pokreta, mizanscena, tehnika animacije itd. Za razliku od imitiranja tehničkih ograničenja, u ovome aspektu videoigre daleko prednjače. Imitacijom nekih elemenata iz filma i same videoigre često poprimaju njihov stilski identitet. U tom slučaju, kada videoigra oponaša neki filmski element u toj mjeri da on postaje njezinim odredbenim čimbenikom, pa se i označava kao, primjerice, igra u stilu anime, narav te imitacije može se opisati unutar razreda filmskih stilova. Videoigre prema tome imitiraju film na tri stilske razine: na razini stila pojedinog filma,

7 Slična obilježja često ima i 16-bitna grafika, ali ipak nešto "ispeglanija" i manje izražena, stoga je 8-bitno sklopovlje postalo univerzalna oznaka za taj tip vizualnog prikaza.

na razini osobnog stila filmskog autora, te na razini skupnog filmskoga stila u koji spadaju aspektualni, producentski i regionalni stilovi, stilske struje i razdoblja.[8]

Imitacija pojedinačnog stila filma *Istrebljivač* može se prepoznati u istoimenoj videoigri. Nije naodmet još jednom napomenuti kako nije svaka adaptacija filma i njegova imitacija, kao što zorno svjedoče igre *Ralje* (*Jaws*, Westone Bit Entertainment, 1987) ili *E.T. – izvanzemaljac* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Atari Inc., 1982).

Videoigre koje se mogu istaknuti i kao primjer imitacije filmskih tehničkih nesavršenosti istodobno su dobar primjer imitiranja osobnih autorskih stilova: *Nezgode P. B. Winterbottoma* (*The Misadventures of P. B. Winterbottom*, The Odd Gentlemen / 2K China, 2010) u mnogim elementima kopiraju prepoznatljivu poetiku redatelja Georgesa Mélièsa, dok se *Šoljoglavi/Glava šalice* (*Cuphead*, Studio MDHR, 2017) ponajviše oslanja na autorski stil braće Fleischer. Pomalo parodijsko oponašanje filmova redatelja Guya Ritchieja može se primijetiti u segmentu igre *Kaskader* (*Stuntman*, Reflections Interactive, 2002) u kojem igrač izvodi akrobacije autom u fikcionalnom filmu *Bezubi šamarači* (*Toothless in Wapping*).

Imitacija producentskog ili "kućnog" stila animacijskoga studija Pixara može se pak prepoznati u videoigri *Timska utvrda 2* (*Team Fortress 2*, Valve Corporation, 2007). Stilizirani dizajn likova deformiranih proporcija, grafičkih oznaka i nekih drugih objekata očito je preuzet iz Pixarovih animiranih filmova poput *Izbavitelja* (*The Incredibles*, Brad Bird, 2004).

Najprepoznatljiviji je primjer imitacije regionalnog stila u videoigrama implementacija japanskog nacionalnog stila animacije, odnosno anime. Likovi s velikim očima i živahnim frizurama, tematsko povezivanje mitološkoga i futurističkoga, reduciranost pokreta u filmskim insertima i druge značajke stila anime mogu se prepoznati u nizu videoigara, osobito japanskih, a jedan je od najpoznatijih primjera takve animacije serijal igara *Finalna fantazija* (npr. *Finalna fantazija VII /Final Fantasy VII/*, Square, 1997).

Među aspektualne stilove, koji su "vezani uz temeljna izdvojena stvaralačka, odnosno 'profesionalna' područja filma" (Turković, 2010: 143), spadaju mizanscenski, snimateljski, montažni, kostimografski, scenografski, dizajnerski i glumački stilovi (v. Turković, 2010: 143). Kao primjer možemo istaknuti oponašanje stila glume Brucea Leeja u videoigrama. Mnogobrojne borilačke videoigre imitiraju ne samo njegov fizički izgled i kostimografiju iz filmova nego i njegovu tehniku borbe i karakteristične prodorne uzvike dok zadaje udarce.

Filmska stilska struja koja je ostavila najviše traga u videoigrama zasigurno je film noir. Akcijska kriminalistička avantura *L. A. Noire* (Team Bondi, 2011) već naslovom sugerira svoje stilističko opredjeljenje.

Videoigre oponašaju i stilska razdoblja iz povijesti filma. U nešto širem smislu tako *Nezgode P. B. Winterbottoma* imitiraju nijeme filmove, a *Šoljoglavi* animirane filmove iz 1930-ih. Videoigra *Zmajeva jazbina* (*Dragon's Lair*, Advanced Microcomputer Systems, 1983) imitira klasični crtani film, dok videoigra *PSHNGGG!* (Mint, 2015) imitira modernistički.

8 Podjela na razrede i podrazrede filmskih stilova preuzeta od Turkovića (2010: 131–156).

Videoigra *L. A. Noire* (2011, Team Bondi, Rockstar Games)

2. 3. Citat

Doslovni citati u kojima su izravno preneseni inserti iz videoigara gotovo su neizostavni dijelovi dokumentarnih filmova o videoigrama, a također se često javljaju u igranim filmovima i serijama u kojima likovi igraju videoigre. Na razini ekstenzivnijeg korištenja takvih citata u pojedinim djelima, varijabilnost audiovizualnog materijala videoigara pokazuje se kao velika prednost. Naime, mogućnosti modificiranja slikovnog prikaza omogućuju da se citati u velikoj mjeri prilagode izlagačkim potrebama filma, da ih se bešavno uklopi u samo filmsko izlaganje. To je i izvedeno u filmu *Ben X* (Nic Balthazar, 2007) koji se u velikoj mjeri u svojoj naraciji služi ulomcima iz igre *ArchLord* (NHN Corporation / COG, 2005–14). Zapravo, riječ je o *machinimi*[9] iz igre uklopljenoj u film, ali se u tom kontekstu svejedno može smatrati inomedijskim citatnim elementom.

Videoigre, s druge strane, prije svega primjenjuju "perifrastične citate" (Turković, 1986) u kojima je neki dio tek obrađen po uzoru na djelo iz drugoga medija. O inomedijskim perifrastičnim citatima možemo govoriti kada se s popriličnom točnošću može ustanoviti iz kojega je djela preuzet određeni motiv te da je riječ o namjernom upućivanju na oponašano djelo. Iz toga proizlazi da se očiti perifrastični citati relativno lako mogu prepoznati tek u adaptacijama. Naime, u drugim primjerima u kojima se može uspostaviti međumedijska referentna veza nije jasno je li riječ o nešto širem imitiranju obilježja vrste ili žanra koje raspolaže istim ikonografskim repertoarom i sličnim narativnim i dijaloškim obrascima.

9 Ovdje se nećemo baviti žanrom *machinime* koji predstavlja oblik izravne remedijacije sadržaja videoigara u filmski medij bilježenjem i montiranjem igranja. *Machinime* su ustvari zabilježena performativna djelatnost igrača koji svoju originalnost ostvaruju osobitom postprodukcijskom montažom kadrova i zvukova. Iako su ograničene vizualnim mogućnostima koje su za njih unaprijed pripremili autori videoigara, specifičnom montažom *machinime* stvaraju svoju naraciju. *Machinima* znači neki oblik izvrtanja izvornoga sadržaja, pa predstavlja alternativnu, često parodijsku inačicu naracije iz videoigara. Uz to *machinime* su uglavnom i nekomercijalne, što im omogućava slobodu stvaranja.

Film *Warcraft* (Duncan Jones, 2016)

U filmu *Warcraft* (Duncan Jones, 2016) tako se može prepoznati cijeli niz neizričitih citatnih perifraza Blizzardovih videoigara po kojima je nastao. Sam početak filma, u kojem čovjek i ork stoje jedan nasuprot drugomu prije nego što će jurnuti u dvoboj dok narator (Durotan) govori o povijesti sukoba dvaju rasa, informiranog gledatelja navodi na početak videoigre *Warcraft III: Vladavina kaosa* (*Warcraft III: Reign of Chaos*, Blizzard Entertainment, 2003), u početnom filmskom ulomku kojeg se bore čovjek i ork uz glas naratora u pozadini. Drugi je primjer dolazak Khadgara (Ben Schnetzer) na grifinu u grad Stormwind koji je istovjetan onomu u igri *Svijet Warcrafta* (*World of Warcraft*, Blizzard Entertainment, 2004). Khadgarova čarolija pretvaranja čuvara u ovcu koja traje minutu također je nešto što je preuzeto iz igara i namijenjeno prepoznavanju, prije svega onima koji su ih igrali.[10]

Videoigra *Istrebljivač* u više navrata perifrastično citira film iz 1982. po kojem je nastala. Neki kadrovi i pokreti kamere doslovna su preslika kadrova iz istoimenoga filma, samo u vokselskoj, pikseliziranoj animaciji. Takvi su kadrovi dolaska letećeg automobila u policijsku postaju, ili ulaska detektiva u narednikovu sobu, popraćenog istim vizurnim pomakom panorame nadolje.

Videoigrama je, pak, svijet filma u središtu zanimanja kada igrača stavljaju u ulogu nekoga tko sudjeluje u stvaranju filmova. To može biti uloga hollywoodskog magnata, redatelja, animatora, kaskadera ili glumca, a neizravno i montažera. U poslovnom simulatoru *Filmovi* (*The Movies*, Lionhead Studios, 2005) igrač je u funkciji hollywoodskog magnata, a na trenutke i redatelja u opciji "*moviemaking*", iza koje se ustvari krije prototip alata za izradu *machinima* filmova.

Funkciju redatelja, a *de facto* montažera, igrač preuzima u igri *Redateljski stolac Stevena Spielberga* (*Steven Spielberg's Director's Chair*, Knowledge Adventure, 1996), u kojoj ga poznati redatelj iz naslova vodi kroz proces stvaranja filmova.

10 O ovim i drugim referencama na videoigre po motivima kojih je snimljen film *Warcraft*, služeći se drugim terminima, govorio je i Dyce (2016).

Videoigra *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1997, Westwood Studios, Virgin Interactive)

U izradi animacije igrač sudjeluje u igrama poput *Tvornice animacije Acme* (*Acme Animation Factory*, Probe Software, 1994).

3. Zaključak

Konvergencija filma i videoigara prati se na najmanje dvjema razinama. Prva je rana faza videoigara u kojoj se igre, baš kao i rani film, oslanjaju na ranije medije. Činjenica je kako "mladi" mediji "imitacijom" ranijih medija razvijaju vlastite izražajne mogućnosti. Kao što je film "posuđivao" od fotografije, književnosti, teatra, slikarstva itd., tako se i videoigre razvijaju kao hibridna remedijacija filma i drugih narativnih vrsta. Razvijajući svoje izražajne mogućnosti, vlastitu vremensko-prostornu organizaciju i sl., u razdoblju ranoga filma razvijali su se osnovni oblici filmske naracije (krupni kadar, dužina filma, filmične scene potjere i sl.) "imitirajući" sve do tada poznate umjetnosti, a pritom razvijajući vlastite tehnike naracije. Prvi filmovi su "činjenični", "dokumentarističkog karaktera" (Peterlić, 1990), a početna istraživanja kulminiraju spoznajom elementarnih prostorno-vremenskih svojstava i zakonitosti filma.

Tako i videoigre u svojoj zreloj fazi razvijaju vlastita izražajna sredstva i zakonitosti, koja se od filma uglavnom udaljavaju napose prema drugoj temeljnoj karakteristici – interventnoj aktivnosti. U uvodu smo skicirali dvije temeljne karakteristike videoigara – jednu tehnološku, a drugu složeniju, djelomično i narativnu, koje predstavljaju upravo takvu vrstu konvergencije. Dok se činjenici da se videoigre koriste ekranom, što ih nesumnjivo vezuje uz film, nema što dodati, princip interventne aktivnosti zahtijeva dublju analizu. Pogotovu stoga jer interventna aktivnost predstavlja obilježje koje i tehnički i sadržajno određuje igre, pa determinira i njihove narativne elemente i način razvijanja naracije.

Druga razina konvergencije odnosi se na izravnu komunikaciju dvaju ravnopravnih medija koji ulaze u odnos na najmanje tri načina, koje smo ovdje naveli i ukratko opisali kao adaptaciju, imitaciju i citat. Prateći intermedijske konvergencije pokazuje se kako su se videoigre razvile do te mjere da njihov narativni izričaj, specifičan način pričanja priče, danas postaje jasno prepoznatljiv. Ta se stabilna faza razvoja jednog medija očituje i potvrđuje upravo ovakvim inomedijskim komunikacijama, posuđivanjima i transformacijama.

Literatura

Aarseth, Espen, 1997, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore / London: Johns Hopkins University Press

Aarseth, Espen, 2001, "Computer Game Studies, Year One", *Game Studies, The International Journal of Computer Game Research*, sv. 1, br. 1 (hrv. prijevod u: *Libra Libera*, br. 17, 2005)

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press

Bordwell, David, 1999, "Argumenti u prilog kognitivizma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19–20, str. 7–20.

Dyce, Andrew, 2016, "Every Warcraft Movie Easter Egg & Game Reference", *Screen Rant*, 11. lipnja, < http://screenrant.com/warcraft-movie-easter-eggs/?view=all>, posjet 20. 6. 2016.

Galloway, Alexander R., 2006, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*, Cambridge / London: The MIT Press

Manovich, Lev, 2013, *Software Takes Command*, New York / London: Bloomsbury

Peterlić, Ante, 1990, "Povijest filma", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija II, L–Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Peović Vuković, Katarina, 2012, *Mediji i kultura*, Zagreb: Jesenski Turk

Ryan, Marie-Laure, 2001, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore / London: Johns Hopkins University Press

Ryan, Marie-Laure, 2006, "Imerzivnost vs. interaktivnost: virtualna realnost i teorija književnosti", *Književna smotra*, god. 2, br. 140, str. 81–89.

Turković, Hrvoje, 1986, "Citat, filmski", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I, A–K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Turković, Hrvoje, 1990, "Montaža", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija II, L–Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

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

Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar

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

Turković, Hrvoje, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska

UDK: 791.041.7:616.89-008.442

Nataša Govedić
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Ženski Koriolan, antinarativ žudnje i neponištivost dijaloga u *Nimfomanki* Larsa von Triera

Sažetak: Tekst promišlja različite dimenzije filozofske, dramske i terapeutske dijaloške prakse, kao i "antinarativa" žudnje na filmskome materijalu *Nimfomanke: prvi i drugi dio* (*Nymphomaniac: Vol I & Vol. II*) Larsa von Triera iz 2013. Protagonistica Joe uspoređuje se s Koriolanom iz istoimene Shakespeareove tragedije, ostvarujući srodnost upravo po pitanju socijalne instrumentalizacije tijela, straha od intimnosti te težine oslobađanja od sustavnog emocionalnog samoizgladnjivanja. Dijalog ovim iznimno podartikuliranim likovima pruža mogućnost samosagledavanja, s time da Von Trier uprizoruje i njegovo naličje ili izdaju međusobne intimnosti, kojom je zaokupljen sve od filma *Medeja* (*Medea*, 1988).
Ključne riječi: dijalog, zatvorena i otvorena narativizacija, skopička žudnja, auditivna žudnja, seksualna žudnja, zajednica, samokažnjavanje, žrtva, empatija

Joe: Ja sam jednostavno loša osoba.
Seligman: Nikad nisam sreo lošu osobu.
Joe: Eto, sad jeste.
Seligman: Želite pričati o tome?

Nimfomanka: prvi dio (Lars von Trier, 2013)

Dijalog se u različitim humanističkim disciplinama veoma različito rabi i tumači. U teatrologiji, dijalog je relacijski proces koji u jednakoj mjeri može otkrivati i povezanost i posvemašnju distanciranost sugovornika, baš kao i bogatu paletu međunijansi, bilo socijalne, bilo intimne udaljenosti među sudionicima. Nedvojbeno ga narativno kontroliraju dramatičari i nezamislivo je da bi teatrolozi zapisali rečenicu kakvu nalazimo u seminalnoj knjizi Mieke Bal (1997: 64): "Dijalog je forma u kojoj sami sudionici, a ne primarni narator, daju svoj jezični iskaz". Za razliku od proznoga pisca, dramatičar i scenarist cijelo su vrijeme svjesni da upravljaju svojim likovima, premda koriste upravni govor. U filozofiji, dijalog je procedura "idealnog" preslušavanja argumenata, s osobitom pozornošću usmjerenom prema vokaliziranju (nerijetko i "iscrpljivanju") različitih stajališta (usp. Rockwell, 2003). U aktivističkim studijama dijaloga, primjerice u veoma utjecajnom djelu Davida Bohma (2006; prvo izdanje 1996), ponovno je u pitanju shvaćanje dijaloga kao procedure opreznog i postupnog osvještavanja međurefleksivnih momenata između sugovornika, oko koje postoje posebna pravila međusobnog uvažavanja. U terapijskim praksama (usp. Seikkula i Arnkil, 2014; Friedman, 1985) dijalog je metoda saslušavanja pacijenata, često više orijentirana na terapeutovo slušanje i pacijentovo pripovijedanje negoli na međusobnu razmjenu mišljenja. U književnome i filmskome tekstu, dijalog je jedno od narativnih sredstava. I premda ga bahtinovska tradicija (Bahtin, 1981; 1989) vezuje uz idealističke pretpostavke demokratizacije teksta povećavanjem broja glasova i odrješenja naracije od nametljivo monološke perspektive, dijalog se

Joe (Charlotte Gainsbourg) i Seligman (Stellan Skarsgård)

jednako tako unutar naratoloških studija romana (usp. Fludernik, 1996: 453) može smatrati i "lingvističkom halucinacijom", u kojoj čitatelj rado zaboravlja da je i dijaloške i nedijaloške dijelove proznoga teksta napisala ista osoba. Isto vrijedi i za tretman dijaloga unutar filmskoga scenarija. Meir Sternberg (1982: 69) zbog toga smatra da bi bilo najtočnije govoriti o dijalogu kao *vrsti intradijegetičke montaže*, u kojoj upravni govor funkcionira kao neka vrsta umetnutog citata (*inset*) unutar šireg okvira relacijskog konteksta ili okvira (*frame*) pripovijedanja.

U filmskome diptihu *Nimfomanka* (*Nymphomaniac: Vol I. & Vol. II,* 2013) Larsa von Triera definiciji dijaloga mogli bismo dodati i seksualnu dimenziju, s pitanjem: je li za dijalog dovoljna slobodna interakcija ili pod dijalogom podjednako mislimo i praksu međusobnog "upijanja" i s time najuže povezanog reflektiranja. Kako znamo da je neka seksualna izvedba uistinu *suprožimanje*, u originalnom grčkom značenju međusobnog suprodiranja i samim time unutarnje mijene svojih sudionika (*dia*, grč. kroz; *logos*, grč. riječ; s/misao)? Je li "dovoljno" da u seksualnoj izvedbi sudjeluju dvije verbalno nemanifestne i emocionalno distancirane fantazije, orkestrirane po relativno malom broju strukturalnih kombinacija snošaja, ali sposobne doći svaka do svog osobnog oduška i pokazati ga jedna drugoj? Ili je nužno da obje osobe *deklariraju* svoju međusobnu prožetost? Što se događa na dijaloškoj intersekciji tijela s odijeljenim, a što na dijaloškoj intersekciji tijela sa zajedničkim fantazijama partnera?

Ako dijalog shvatimo kao unutarnje kretanje međusobnog obraćanja i uvažavanja koje ne mora stići do deklarativnog slaganja, nego, naprotiv, potiče različite dimenzije prihvaćanja i izdržavanja frustracije neslaganja i dodatnog objašnjavanja, unatoč tome potičući ostajanje u intenzivnom kontaktu, onda već i samim svojim akcijskim otkrivanjem drugoj osobi uspostavljamo neku vrstu transformativnog, dijaloškog odnosa. U tom slučaju zapravo nema načina da izmjerimo "stupnjeve" međusobnog utjecaja između dva sudionika tako specifične izvedbe kao što je seksualna. Štoviše, dijalog može nastati i ako jedna osoba ne čini ništa osim slušanja i promatranja druge osobe, jer je snaga interakcije itekako prisutna u samom činu apelativnosti te poklanjanja i zadržavanja pozornosti. Time želim reći da *Nimfomanka* na mnogo načina *promišlja dijaloške prakse*, varirajući i njihovu izravnost i njihovu neizravnost te inzistirajući na tome da je *značenje dijaloga u pravilu nestabilno, postupno i stalno iznova emergentno, bez mogućnosti obuzdavanja*.

S tim je u vezi i osobita Von Trierova politika nezasitnosti; ne samo one seksualne. Nezasitnost je vrsta metafizičke bezmjernosti njegovih heroina, često gurnutih prema ekstremnim stanjima stradanja, emocionalnih paroksizama i samožrtvovanja. Je li onda u pravu kritičarka Toni Bentley (2014: 3), tvrdeći da je Von Trierova "sveždерska" Joe (u izvedbi glumice Charlotte Gainsbourg) naprosto junakinja neutaživa seksualnog i manifestno antiljubavnog apetita, s posebnim interesom za one dimenzije žudnje koje izbjegavaju emocionalno približavanje u korist Pirove pobjede okrutnog, ponižavajućeg, otuđenog, usputnog, mehaničkog, ali i orgijastički eksplozivnog orgazma?

Ili je već i sam pokušaj kritičarke da normira Joeinu žudnju kao "nasilnu" ujedno oblik njezine normativizacije i instrumentalizacije, dakle njezina gušenja. *Je li žudnja ikada "stabilno" uokvirena svojom ispovjednom narativnošću* (vezanom uz različite oblike fantazmatskih i/ili iskustvenih scenarija), tako da zahtijeva beskonačno nizanje i umetanje sličnih i odveć sličnih epizoda, bez mogućnosti narativnog sagledavanja i nadopunjavanja, *ili je žudnja dijaloška upravo u smislu svoje stalne rekonfiguracije i inovativnosti*?

Je li žudnja inovativna ili konzervativna?

Prema mišljenju filozofa G. F. Schuelera (1995), žudnja nije i ne može biti jedini pokretač naših akcija, jer bi to značilo da mi samo slijepo slijedimo svoju nagonsku motivaciju, dok u stvarnosti čitav niz akcija obavljamo iz dužnosti, znatiželje, bez logičke ili jake emocionalne motivacije, iz navike, nostalgije ili neke neodređene anticipacije mogućeg dobitka. Drugim riječima, često se ponašamo "nemotivirano", koliko se često ponašamo i "iracionalno". Stalno djelovanje iz samog središta žudnje jednako je nezamislivo kao i neprekidno djelovanje iz središta racionalne argumentacije. U tom smislu shvaćanje žudnje kakvu nudi Lars von Trier mnogo je bliže njezinoj radikalnoj fikcionalizaciji, bajci permanentnog zavođenja u kojoj blijedi i nestaje sve osim imperativa prvoga lica jednine i objekta požude. Izuzmemo li kratko razdoblje kad je junakinja zaposlena u marketinškoj kompaniji svog "fatalnog muškarca", ostatak njezine osobne povijesti kao da je oslobođen potrebe bilo kakva stabilnijega profesionalnog funkcioniranja. Fokus je isključivo na Joeinoj utopijskoj, po jednoobraznosti definitivno konzervativnoj pornografskoj žudnji – s time da se seksualnu ovisnost protagonistice vrlo lako može protumačiti kao bilo kakav narativ ovisnosti, s nužnim ponavljanjima identičnog obrasca ponašanja. Zbog toga se čini da *Nimfomanka* niti pripada projektu koji prati realističke uspone i padove stvarnosne motiviranosti ljudske žudnje, niti istražuje mutacije i eksperimentalne mogućnosti žudnje unutar nečijeg nekompulzivnog emocionalnog polja.

Naprotiv, Joe je vrsta djelatnog subjekta "zaglavljenog" u vrsti mimeze iz koje nema pomaka – osim kroz specifičnu mogućnost dijegeze ili verbalnog pokušaja da topiku žudnje Joe ispripovijeda nekomu tko vlastitim komentarima na nju baca novo svjetlo i samim time pridodaje osobnom narativu junakinje moment refleksivnosti. Lik Seligmana (Stellan Skarsgård) nije samo oprečan nego i komplementaran liku Joe: onoliko koliko je ona hiperseksualna, on je aseksualan. Onoliko koliko je ona orijentirana na ljude kao objekte, on je orijentiran na knjige i likove kao subjekte. Onoliko koliko je ona iskusna, on je neiskusan. Onoliko koliko ona govori, on sluša. Razmjena misli sa starijim muškarcem koji je jedne večeri podiže s ulice pretučenu i krvavu, pruživši joj zaklon svog doma, prvo je Joeino životno iskustvo pozornog, kontinuiranog, neprekinutog slušanja od bilo koje odrasle osobe. Čak i njezin otac pojavljuje se isključivo u ulozi pripovjedača, a ne kćerkina slušača. To znači da se glas ženskoga subjekta u *Nimfomanki* uspostavlja tek kroz muško slušanje (i to nakon čina altruističkog milosrđa), odnosno da je ženski put do vlastita glasa nezamisliv bez receptivnosti Seligmanove "uhografije".

Joe (Stacy Martin) i prijateljica B (Sophie Kennedy Clark)

Tabu *Nimfomanke* svakako je intimnost, u značenju istraživanja ne samo erotike fizičkih otvora tijela protagonistice (njena seksualna mantra glasi: *Ispuni sve moje otvore*) nego i onoga što je sublimirano pripovijedanjem o dušama i drveću. Mitologija stabala čini najprivatniji dijalog između Joe i njezina oca, uvodeći u film "tajnu" preokupaciju druidskom metafizikom uz pomoć koje Joe nastavlja definirati svoju nutrinu, tražeći za svoju ličnost adekvatan korelativ među drvećem. Sve do susreta sa Seligmanom, Joe kao da je živjela u svijetu *čiste akcije* – filmska retrospektiva prati njezin životopis isključivo kao iniciranje i konzumaciju seksualnih izvedbi, u kojem ne postoje momenti analitičkog odmaka i refleksije. Žudnja se manifestira kao mimeza, a ne kao dijegeza. Tek susrevši Seligmana, Joe stječe iskustvo verbalnog i neverbalnog *uštimavanja* s osobom koja je bezinteresno sluša, dopuštajući njezinim emocijama da prođu kroz velike amplitude, mijene, kolebanja, reartikulacije. Stoga se čini da sve do Seligmana Joe posve pasivno sudjeluje u jeziku. Kao i drveće (koje predstavlja kontinuirani fokus njezine misaone fascinacije), Joe se u dugom razdoblju svoje biografske povijesti ne predstavlja riječima i rečenicama, nego ciklusima rasta, sazrijevanja, rasipanja plodnih tekućina, mirovanja. Drveće je, nadalje, baš kao i protagonistica, uhvaćeno u tijelo osobite ukorijenjenosti, iz kojeg nema bijega. Mogli bismo, dakle, zaključiti da Von Trier radi film o likovima koji su *emocionalno atipično statični* ili čak *nepomični*: Seligman za sebe kaže da je odavno aseksualan i da se tu ništa ne može učiniti; Joe za sebe tvrdi da je hiperseksualna, ali njezina emocionalna glad ostaje bez objekta zadovoljenja, dakle nepomična je, tijekom vremena pretvarajući se u osobitu vrstu uznapredovale, megalomanske emocionalne neutaživosti.

> *Frendica iz njezine mladosti B jednog joj dana šapne* ljubav je tajni sastojak seksa, *ali Joe ne pada na tu foru. Znakovito je da gubi seksualne osjećaje ne onda kad potroši deset muškaraca na dan, nego onda kad je udobno smještena u rolu domaćice i majke, živeći s jedinim čovjekom u kojeg se ikada zaljubila, smatrajući to, doduše nečim sramotnim i dostojnim isprike (danas je sve glasnija diskusija o tom bolnom paradoksu: ljubav kao smrt požude). Ali Joe vrlo brzo bježi iz navedenog zatvora, ostajući militantna nihilistica sve do svog brutalnog kraja (...).*
>
> Bentley (2014: 3)

Govoreći o granicama onoga što se može ispripovijedati, pa samim time i o granicama naratologije, iskustvo emocionalne anoreksije *ne može* se pretočiti u riječi – ono je vrsta traumatske gladi ili kompulzivnosti tijela koja se na različite načine opire izričajnoj kontroli. Ili, kako ističu Wildes, Ringham i Marcus (2010), anoreksija je u svim svojim oblicima oblik patološkog *izbjegavanja emocionalnosti*. Von Trierova se glumica svojim zatvorenim licem i minimalnim emocionalnim reakcijama potpuno uklapa u pripovijest o afektivnoj neishranjenosti lika. Zadano joj je da poduzme kompliciranu odiseju seksualnog "lažnog hranjenja" koje ne ulazi u odnose da bi se "zasitilo" i "namirilo", nego svjesno i neprestano izbacuje bilo kakav sastojak intimnosti iz svog organizma. Zbog toga nakon nekog vremena po pitanju proizvodnje žudnje prestaje biti djelotvorna čak i masturbacija. Redatelj i scenarist Von Trier gura svoju junakinju u svojevrsni emocionalni stupor, iz kojeg se polako oporavlja tek jezičnom, a ne više samo fizičkom izvedbom.

Muški dvojnik Von Trierove *Nimfomanke* je Shakespeareov *Koriolan* (1608), također čovjek od akcije (a ne elokvencije), ispunjen jedino napetostima, tjeskobama i odušcima pobjede s bojnog polja, ali nesposoban uživati bilo kakvu intimnost izvan one borbene. Ni Koriolan ni Joe nemaju naročito visoko mišljenje o ljudima. Ne smatraju ih vrijednima posebnog interesa. Koriolan ih naziva "štakorima" (I, i. 161–62). Joe ponajprije osuđuje samu sebe, ali pritom gazi i preko tuđih osjećaja, razarajući brakove s lakonskom rečenicom: "Moraš razbiti par jaja ako želiš napraviti omlet." Ne udubljuje se ni u psihologiju ni u osobne povijesti svojih partnera. Ne zna točno ni imena ni raspored svojih ljubavnika, toliko mehanički doživljava njihove posjete. Kompetitivnost njezina osvajanja predstavljena je već u ranoj kronici Joeina mladenačkog natjecanja s prijateljicom u vlaku: Joe pobjeđuje jer ne preže ni pred čim da osvoji još jednu "recku" seksualne avanture.

> *Činjenica je da Koriolan u isti mah njeguje ogroman prezir prema ljudima, pa ipak ima apsolutnu potrebu za njima, što ga potpuno izluđuje.*
>
> Cavell (1999: 155)

I Joe je neprestano na ratištu jer joj trebaju novi okršaji, jedino što je njezina bojišnica vezana uz osvajanje muških tijela. I baš kao što je stereotip muževnosti tradicionalno vezan uz *univerzalnog vojnika* (Koriolana), tako je i stereotip ženstvenosti vezan uz *univerzalnu prostitutku* (Joe). Socijalno programiranje i muških i ženskih tijela također se ne zbiva samo na razini filmski ili dramski ekspliciranoga jezika nego i posredovanjem implicitnih socijalnih očekivanja. Što želi zajednica od svojih radikalno instrumentaliziranih tijela? Cavell je u vezi s tim nadasve jasan: "Zajednica je stoga određena kao dioba istog tijela, zajedničke žrtve." (ibid.: 165) Koriolan će biti unovačen i ranjavan sve dok ga ne osude na smrt komadanjem, dok će Joe primati različite vrste seksualnih *kazni* sve dok fizički i emocionalno na kolabira.

Žrtva je povezana i s konceptom dionizijske mahnitosti, odnosno ekstatičnosti koja je moguća upravo zbog radikalne anonimnosti i "obezglavljenosti" svojih sudionika – bilo ratnih, bilo seksualnih. Gotovo sve kulture poznaju neku vrstu karnevalskog oduška žudnje, istinske polifonije kao poligamije i poliandrije, ali Lars von Trier zanimljiv je po tome što ne dopušta društvu da izvana, deklarativno i moralno "kazni" ili korigira svoju ekstatičnu heroinu. Umjesto toga, ugrađuje joj oblik nerazgradive krivnje koja tijekom vremena zahtijeva sve brutalnije mazohističke rituale samopodvrgavanja fizičkom zlostavljanju. Joe, kao ni Koriolan po Cavellovu (ibid.: 161) mišljenju, *ne može doseći tragediju*, ni katarktično pražnjenje u vezi s njom. Umjesto toga, izvedba ratnih i seksualnih mašina stalno je frustrirajuća, varirajući između groteske i filozofske drame o beskonačnoj samoobjektifikaciji. Ali potrošnja tijela nije tek "ekonomski" iscrpiva, poput kakve

Stacy Martin
kao mlada Joe

potrošnje goriva. Umjesto toga, oba tijela stvaraju i svojevrsnu *nelagodu svoje zajednice*, svjesna da malo previše ravnodušno pridonosi njihovu sagorijevanju.

Mogli bismo, stoga, reći da se jedan sloj dijaloga *Nimfomanke* odvija na relaciji implicitna moralizatorska zajednica – junakinja. U pitanju je vrsta internaliziranoga teatra u kojem je žudnja *istodobno i osuđena i minuciozno propisana*. Zato tako teško postaje dijaloški narativ: ona je shizofreno "izvan jezika", a opet i vrlo precizno fantazmatski citirana i skriptirana. Konfliktna je i stoga što zamišljeni seksualni objekti često bivaju mnogo "stvarniji" i "stabilniji" od konkretnih partnera, upravo zato jer potpadaju pod neki *režim zatvorene, a ne otvorene narativizacije ili dijaloga*.

Dodatnu emocionalnu "oduzetost" predstavlja i Joein potpuni gubitak interesa za prijateljske i majčinske odnose, osim ranomladenačkog natjecateljskog odnosa s B. i kasnijega postupnog uspostavljanja (ali i prekida) povjerenja sa Seligmanom.

Čini se da Von Trier gradi narativ koji svim silama želi ispasti iz poretka bilo kakve moralizatorske seksualnosti, na mnoge se načine protiveći očekivanim porecima interpretacije i očekivanjima publike, ali na kraju se ipak preokreće u hagiografiju ljudske – dapače ženske – žrtve. Priča o Joe stoga više pripada domeni duboke psihe ili čak bajke (tipa *Modrobradi*) negoli kontekstualizaciji koja bi se činila socijalno održivom i uvjerljivom: Joe je neka vrsta ničeanske antisvetice, antikristice, s vrlo jakom potrebom da ipak pronađe *vjeru u čovjeka*.

Mnoge Von Trierove heroine (primjerice u filmovima *Ples u tami /Dancer in the Dark*, 2000/ ili *Dogville* /2003/) tragaju za sličnom vrstom sekularnog posvećenja. Štoviše, one su toliko beskrajno i onkrajno potrebite za nenarušenim ljudskim kontaktom, odnosom koji neće prerasti u iskorištavanje, da se čini kao da pripadaju tradiciji sakralne književnosti.

Onkrajnost njihova tijela vidljiva je i u tretmanu Joeina tijela: Von Trierova se heroina u dugom nizu godina upušta u mnogobrojne vrste rizične seksualnosti – i time ni na koji način nije ni zdravstveno ugrožena ni emocionalno uzdrmana. Manjak njenih fizičkih reakcija i zdravstvenih posljedica nije samo dosljedan nastavak Joeina sustavnog pomanjkanja afekata nego je riječ

Charlotte Gainsbourg kao odrasla Joe

i o osobitom narativnom konstruktu mučeničke *mašine/boginje/stvari* (da se ponovno poslužim Shakespeareovim odrednicama Koriolanove vojničke egzistencije), čiji nagon za akumulacijom "borbenog" iskustva prerasta u mitske dimenzije. Von Trier svjesno eksploatira muški strah od "neutažive" vulve (*mea vulva, mea maxima vulva* tinejdžersko je geslo protagonistice), još jednom plešući na tankoj crti između feminizma i mizoginije. S jedne strane, Joe je "slobodna" od melodramatskih stereotipa. S druge, u potpunosti robuje krajnje stereotipnoj muškoj pornografskoj mašti.

Filmolog Peter Schepelern u *Kosmorami* (11. ožujka 2015) tvrdi kako Von Trier kroz *Nimfomanku* komentira skopičku, a ne seksualnu žudnju. Schepelern se poziva na Christiana Metza i na njegovu tezu da je seksualni nagon sličan filmskoj žudnji jer u oba slučaja postoji *želja da vidimo* i nemogućnost da *time što vidimo* (koliko god to bilo seksualno eksplicitno i elaborirano) ikada zadovoljimo svoju žudnju gledanja. Ali u *Nimfomanki* isto tako postoji i žudnja da čujemo, dapače, prisluškujemo ultimativnu privatnu ispovijed o socijalno devijantnom ponašanju, s time da ova žudnja i naše slušanje (Seligman nas vodi prema slušanju bez osude) mijenja protagonisticu na način na koji je skopička žudnja ni ne dotiče. Jer Joe na kraju filma napokon želi slobodu od svoje kompulzivnosti, što joj je ranije bilo nezamislivo. Nema sumnje da je ispovijed ili puna težina oslonca na povjerenje i povjeravanje Seligmanu rezultirala tom promjenom. Ispovijed ju je, nadalje, učinila ranjivijom no ikada prije. Zanimljivo je da protagonistica to *može* podnijeti; ne slama se nakon pucanja opne zatvorenosti; izražava olakšanje i interes za novostečeni mir. Ima pred sobom drugačiji osobni i socijalnih horizont.

I sama filmska scenografija dodatno naglašava komornost povjeravanja: isposnička Seligmanova (ime na jidišu znači "blaženi") sobica s jednim krevetom za ispovjednicu i jednim stolcem za slušatelja gotovo je sakralno introspektivni prostor. *Sveto mjesto.*

I dok žudnja u retrospektivnim dionicama filma funkcionira kao diskurs citiranja jednolično otuđene pornografske akcije, u onim dionicama u kojima pratimo proces povjeravanja javlja

se *dijaloška nestabilnost* (humor, izazivanje, oklijevanje oko značenja, neslaganje, provociranje, postavljanje dodatnih pitanja i sl.), odnosno mogućnost da heroina misli svoju personu kroz proces obostrano otvorene interakcije s nekom drugom osobom. Seligman se tijekom čitavog prvog i drugoga dijela (do samog završetka naracije) čini idealnim slušateljem. Upravo savršenim dijalogičarem. Citiram:

> *Joe: Onda ću ti morati ispričati čitavu priču. A prilično je dugačka.*
> *Seligman: Dugačke priče su dobre priče.*

Seligman ni u jednom trenu ne stigmatizira svoju gošću. Na svaku njezinu samooptužnicu odgovara nekom parabolom iz svijeta glazbe, matematike, vojnih letjelica ili ribolova. Primjerice, Joe mu opisuje svoje bolno razdjevičenje, koje je sigurno imalo izravne posljedice na tipologiju seksualnosti koju kasnije odabire iznova tražiti i beskonačno ponavljati (mogli bismo reći da Joe u svim svojim seksualnim razmjenama uprizoruje *istu* brutalnost toga prvog, otuđenog koitusa), na što Seligman ima potpuno apstraktni komentar:

> *Joe: Gurnuo je svoj kurac u mene i nabio se tri puta. Onda me okrenuo kao da sam vreća krumpira. I nabio pet puta u guzicu. Nikad neću zaboraviti te bolno ponižavajuće brojeve.*
> *Seligman: Tri i pet? To su Fibonaccijevi brojevi.*

Priču o arbitrarnom seksanju za okladu u vlaku Seligman neutralizira metaforom ribolova, nazivajući je "ispitivanjem ili čitanjem rijeke", što je posve normalno ako ribe žele pronaći najbolji položaj unutar matice. I u nastavku pripovijedanja Seligman inzistira na tome da je Joe možda socijalni kuriozitet, ali nipošto ne "grešna" ili "loša" osoba. Joe također smatra da jednostavno ima pravo na svoje intenzitete: "Možda jedina razlika između drugih ljudi i mene sastoji se u tome što sam ja uvijek zahtijevala još nešto od zalaska sunca. Još spektakularnih boja kad sunce udari u horizont. Pretpostavljam da je to moj jedini grijeh." U filmu, međutim, postoji i zahtjev znatno visceralnije seksualne romantičnosti: "Ispuni sve moje rupe!", koji Joe ponavlja kao mantru svog odnosa s likom svog fatalnog partnera Jerômea, ne uspijevajući pritom postići taj ispunjujući užitak. Ponovno i ponovno, njihova seksualna sloboda ne prerasta u intimni dijalog. I baš kao u studiji *Overexposed* Sylvèrea Lotringera (1988), u kojoj seksualna perverzija vremenom gubi na snazi upravo zbog svoje jednoobrazne monotonije ili nemogućnosti razvijanja fantazmatskih scenarija koji bi je revitalizirali i nadopunili novim emocionalnim sadržajem, tako i Joe vremenom – posebice tijekom građanskoga braka s čovjekom za kojega tvrdi da ga je jedinog postojano voljela – postaje anorgazmična, nalazeći užitak još samo u surovim mazohističkim ritualima u kojima je ponovno i ponovno premlaćivana. Na ovaj način Von Trier radikalizira tezu kako je ženska dionizijska seksualnost i dalje duboko vezana uz osjećaje krivnje, koji traže sve jaču ritualizaciju kazne. Žensku krivnju zbog seksualnosti i s njome povezane smrti djeteta Von Trier istražuje i u filmu *Antikrist* (*Antichrist*, 2009), s time da se u njemu ispovijed događa u relaciji suprug-i-terapeut nasuprot pacijentici-i-supruzi, rezultirajući krvavim fizičkim obračunima bračnoga para pod punim udarom najprije ženske, a onda i muške psihoze.

I u *Antikristu* i u *Nimfomanki* (inače dijelovima istoga filmskoga ciklusa) višestruko je ismijana dijaloška instanca psihoterapijske pomoći, koja svaki put od opsesivne osobe traži da se odrekne svoje strasti kao nosive emocionalne pripovijesti najvišega intenziteta i da prihvati vlastitu narativnu patologizaciju (izraženu vokabularom eksperata i njihove medicinske struke), što Von

Trierovi likovi (iz valjanih razloga) odbijaju učiniti, inzistirajući na tome da je njihova opsesija jedina mogućnost neokrnjenog emocionalnog preživljavanja i afektivne autentičnosti. Pa premda Joe postupno mijenja vrstu ispovjednoga narativa koji dijeli sa Seligmanom, s narativa isticanja vlastite krivnje i samooptuživanja zbog hiperseksualnosti u prvome dijelu filma prelazeći na sarkastični antinarativ biranja nijemog, anarhičnog užitka boli u drugome dijelu, razmjena između Joe i Seligmana ne pretvara se ni u ironiju ni u parodiju dijaloga. Razlog tome je Seligmanovo postojano uvažavanje glasa svoje sugovornice, potičući je da govori dalje, dublje, detaljnije.

Ovdje je važno primijetiti da je dijalog na neki način *ireverzibilni proces prožimanja* – čak i ako se prekine, njegove su posljedice neizbrisive. Zahvaljujući unutarnjem radu ispovijedi, Joe više nikada neće biti ista ličnost kao prije susreta sa Seligmanom ili prije susreta sa samom sobom Seligmanovim posredovanjem.

Krah zajedništva, međutim, nastupa na samom kraju filma, nakon što je Joe svečano zahvalila svom "prvom, možda i jedinom prijatelju" u životu, Seligmanu, na mogućnosti da necenzurirano ispripovijeda svoju priču i nađe neki novi način nošenja s ovisnošću. Svjetla se gase, likovi odlaze na spavanje, svatko u svoju sobu. Upravo tada deklarirano aseksualni Seligman odlučuje da ipak neće pustiti svoju gošću da mirno spava, nego će se pokušati uvući u njezin krevet i seksualno se zadovoljiti na koji god to način njezinim (prebijenim) tijelom to bude moguće. "Ne!", viče Joe. "Ali jebala si se s tisućama muškaraca...", stenje Seligman. Odjekuje hitac, nakon kojega redatelj ironično pušta Hendrixovu baladu *Hey Joe*. Filmski je kadar u mraku, ali jasno je da netko pogiba. Vjerojatno Seligman, jer je oružje bilo kod Joe. Na taj se način konstrukcija prijateljstva rasplinjava poput utvare. Slušač se pokazuje mnogo nepouzdanijim od pripovjedača. Na mjesto dijaloga stupaju prvo Seligmanova izdaja pa Joein zločin. Ali to ne znači da je prethodni dijalog kao proces redefiniranja *obiju* instanca svojih sudionika poništen. Baš kao što je Seligman zbog susreta i razgovora s Joe aktivirao svoju davno umrtvljenu seksualnost, Joe je zbog iste interakcije odlučila iskušati može li samoj sebi nastaviti poklanjati ranije nezamislivu autorefleksivnost.

Dijalog ih je oboje promijenio.

Istaknimo, zaključno, da se *Nimfomanka* na različite načine bavi i temom naličja dijaloške bliskosti ili temom izdaje međusobne intimnosti. I kao što dramski Shakespeareov Koriolan susreće svog jednog jedinog prijatelja u dvojničkome liku zapovjednika protivničke vojske Aufidija, s kojim se prisno mrzi pa udružuje da bi od njegove ruke i smrtno stradao, tako i filmska Von Trierova Joe svoju dvojnicu nalazi u liku male šegrtkinje i prostitutke P., s time da će i njoj "borbeno savezništvo" s mlađom verzijom sebe na kraju pokloniti radikalnu degradaciju, emocionalnu izdaju i fizičko premlaćivanje, dakle posvemašnju izdaju blizanačkoga dvojništva, sličnu situaciji u Shakespeareovu *Koriolanu*. U oba slučaja, likovi koji traže svog fantazmatskog dvojnika žele se u njemu ekstatično izgubiti ili poništiti, a ne uspostaviti odnos prepoznavanja, istraživanja distance i održavanja međusobnih različitosti. Ničija potreba dijaloga nije tako snažna kao njihova, jer dijalog je diskurs ljekovite razlike, a ne asimilacije. I nitko se u vrtlogu dijaloga ne snalazi slabije od onih koji su navikli samo na različite oblike samokažnjavanja, samoponištenja, gnjeva i samouskrate: njihova *permanentna, divinizirana glad* čini ih nepremostivo usamljenima.

Zaključno, tragedija se itekako uspostavlja i na kraju *Koriolana* i na kraju *Nimfomanke*: to su pripovijesti o rastakanju zajednice koja od svojih protagonista traži toliko drastičnu instrumentalizaciju da im na kraju oduzima i žudnju i mogućnost socijalnoga povezivanja. Umjesto sigurnog prostora makar jedne sobe u kojoj je moguće saslušati nečiju pripovijest, stižemo do kolapsa zajedništva. Kao da čitamo Dostojevskijev roman *Zločin i kazna*, ali u obrnutom smjeru: prvo pokajanje i posvećenje, zatim ubojstvo.

Jesmo li time *prekoreni*?

Ili samo razbuđeni iz "naivnog" pristanka uz dijalog?

U pozadini figura kao što je Von Trierova Grace iz *Dogvillea* ili Joe iz *Nimfomanke* po mom se mišljenju nalazi još jedna arhetipska heroina europske kulture o kojoj je Von Trier 1988. također snimio film: *Medeja*. Ona koja ima zadnju riječ i ta je riječ zločin/osuda. No i Medejina je socijalna gesta nadasve dijaloška: na nemilosrdnost će odgovoriti nemilosrdnošću, ali preživjet će i vlastitu degradaciju i vlastitu osvetoljubivost. Nakon završnih kadrova *Dogvillea*, *Nimfomanke* i *Medeje* njihove heroine napuštaju svoj "zatvor", sigurno odvodeći sa sobom i jedan dio publike. Jesmo li time pozvani na teroristički odušak? Ili upozoreni na bumerang svakog nasilja? Von Trier je redatelj kojega neizdrživo muči društveno pomanjkanje brižnosti i suosjećanja. A upravo je suosjećanje, rekla bih, najradikalniji oblik dijaloga. Sve dok za njime tragamo, ponavljaju njegovi filmovi, nismo samo luđaci i *Idioti* (*Idioterne*, naslov Von Trierova filma iz 1998) nego i neka vrsta ničeanskih idealista; ispovjedača nepodnošljive nepravde. Sudeći po redateljevu opusu, to nipošto nije ni bespomoćna, ni jalova pozicija.

Literatura

Bahtin, Mihail Mihailovič [Bakhtin, Mihail], 1981, *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press

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

Bal, Mieke, 1997, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative,* Toronto: University of Toronto Press

Bentley, Toni, 2014, "The Rage of Joe: Lars von Trier's Nymphomaniac and the Female Scream", *Vanity Fair*, 11. travnja, str. 2–5.

Bohm, David, 2006, *On Dialogue*, London: Routledge

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen

Branigan, Edward, 1992, *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge

Cavell, Stanley, 1999, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare,* Cambridge: Cambridge University Press

De Man, Paul, 1983, "Dialogue and Dialogism", *Poetics Today*, br. 4, str. 99–107.

Fludernik, Monika, 1996, *Towards a 'Natural' Narratology,* London: Routledge

Friedman, M. S., 1985, *The healing dialogue in psychotherapy*, New York: Jason Aronson

Hirschkop, Ken, 1992, "Is Dialogism for Real?", *Social Text*, br. 30, str. 102–13.

Linell, Per, 1998, *Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*, Amsterdam: Benjamins

Lotringer, Sylvère, 1988, *Overexposed: Perverting Perversions*, New York: Pantheon

Rockwell, Geoffrey, 2003, *Defining Dialogue: From Socrates to the Internet*, New York: Humanity Books

Schepelern, Peter, 2015, "Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's 'Nymphomaniac'", *Kosmorama*, br. 259, 11. ožujka

Schueler, G. F., 1995, *Desire*, Cambridge MA: MIT Press

Seikkula, Jaakko; Arnkil, Tom Erik, 2014, *Open dialogues and anticipations: Respecting the otherness in the present moment*, Helsinki: THL publications

Sternberg, Meir, 1982, "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse", *Poetics Today*, br. 3, 107–56.

Sternberg, Meir, 2001, "How Narrativity Makes a Difference", *Narrative*, god. 9, br. 2, str. 115–122.

Wildes, Jennifer E.; Ringham, Rebecca M.; Marcus, Marsha D., 2010, "Emotion avoidance in patients with anorexia nervosa", *Internationl Journal of Eat Disorders,* god. 5, br. 43, str. 398–404.

Pierre Brice kao Winnetou

UDK: 791.6:330.32

Irena Klemenčić
Institut za javne financije, Zagreb

Poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela

Sažetak: Državne potpore za proizvodnju audiovizualnih djela uvedene su u hrvatski pravni sustav 2012, s ciljem poticanja ulaganja u filmsko stvaralaštvo i ostvarenja kulturnih i gospodarskih pozitivnih učinaka. Državne potpore pod nadzorom su Europske unije te su hrvatski propisi usklađeni s europskim pravilima. Hrvatski se sustav temelji na povratu dijela uloženih sredstava subjektima koji proizvode audiovizualna djela, čime Hrvatska postaje, uz svoje prirodne i kulturne znamenitosti, i u financijskom smislu atraktivna lokacija za snimanje audiovizualnih djela. Europska pravila o poticanju filmskog stvaralaštva proširila su opseg djelatnosti za koje je moguće odobriti državne potpore, uvela su mogućnost potpora za prekogranične produkcije i promoviranje filmskog naslijeđa te proširila opseg državnih potpora za sve faze stvaranja audiovizualnog djela.

Ključne riječi: državne potpore, audiovizualna djelatnost, Hrvatska

1. Uvod

Poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela primjenjuje se u Republici Hrvatskoj (dalje u tekstu: RH) od 2012.* Poticanjem ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela aktivira se cjelokupno gospodarstvo i postižu se učinci višestruko veći od uloženih sredstava – ostvaruju se kroz prikupljene poreze, povećanje zapošljavanja, povećanu potrošnju i aktiviranje svih gospodarskih sektora, poput turizma, ugostiteljstva, prometa i poduzetništva. Privlačenje stranih produkcija u RH dodatno promovira kulturnu i prirodnu baštinu, što omogućuje ostvarivanje pozitivnih rezultata u drugim područjima gospodarstva. Stoga je sustav poticanja bitan za reafirmaciju RH kao lokacije atraktivne za snimanje filmova te stvaranje uvjeta za izgradnju infrastrukture (kao što su npr. bili studiji Jadran filma) kako bi se ponovno snimale serije i filmovi poput *Winnetoua* (1962–68), *Dvanaestorice žigosanih* (*The Dirty Dozen: The Television Series*, 1988), *Sofijinog izbora* (*Sophie's Choice*, Alan J. Pakula, 1982) i *Limenog bubnja* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, 1979). Danas, u nedostatku kvalitetnih filmskih studija, RH je inozemnim produkcijama zanimljiva isključivo za lokacijska snimanja. Djelomično je taj proces započeo dolaskom raskošnih produkcija kao što su serije *Igra prijestolja* (*Game of Thrones*, David Benioff i D. B. Weiss, 2011–) i *Borgije* (*The Borgias*, Neil Jordan, David Leland i Guy Burt, 2011–13), a sustav poticaja trebao bi dodatno potaknuti daljnji razvoj RH kao atraktivne lokacije za snimanje filmova zbog svog položaja, prirodnih bogatstava, kulturnih spomenika, povezanosti, stručnog osoblja te bogate turističke ponude.

* Tekst je plod istraživačkog projekta "Gospodarski i fiskalni učinci audiovizualne djelatnosti i državne potpore" Instituta za javne financije, nastalog 2013. po narudžbi HAVC-a. Voditelj projekta bio je prof. dr. sc. Anto Bajo. Tekst je u odnosu na objavljeni projekt bitno korigiran i prilagođen, a značajno je izmijenjen dio o hrvatskom zakonodavstvu kojim su regulirane državne potpore te onaj o usklađenosti s pravilima Europske unije. (op. I. K.) Uredništvo zahvaljuje Margariti Perić i Sunčici Pleštini na pomoći u pripremi teksta za objavu u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*. (op. ur.)

Meryl Streep na snimanju filma *Sofijin izbor* (*Sophie's Choice*, Alan J. Pakula, 1982)

Cilj je ovoga rada analiza sustava financiranja proizvodnje filmova i audiovizualnih djela putem državnih potpora u RH *de lege lata*. Razlikuje se s jedne strane financiranje putem ostvarenja Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva kroz rad Umjetničkih vijeća, kao ostvarenje ciljeva kulturne politike, te s druge strane poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela, o kojima odlučuje Povjerenstvo za poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela Hrvatskog audiovizualnog centra (u daljnjem tekstu: HAVC), kao ostvarenje ciljeva gospodarske politike, koje su predmet ovoga rada. Istražuje se usklađenost potpora ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela s općim sustavom državnih potpora u RH, usklađenost s pravilima Europske unije (dalje u tekstu: EU) o državnim potporama općenito te s dokumentima EU-a koji se odnose na sustav državnih potpora proizvodnje audiovizualnih djela. S obzirom na podzastupljenost teme u znanstvenim radovima u RH, rad objedinjuje financijsko-pravna pitanja sustava poticanja audiovizualnog stvaralaštva.

U prvome se dijelu rada opisuju modaliteti financiranja proizvodnje filmova i audiovizualnih djela. Slijedi prikaz hrvatskog zakonodavstva kojim se regulira poticanje ulaganja u audiovizualna djela. Potom rad sadrži analizu propisa EU-a o državnim potporama za audiovizualnu djelatnost te dokumenata kojima se ispituje usklađenost instrumenata za poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela s propisima RH o državnim potporama. Završni dio rada donosi zaključke.

2. Modaliteti financiranja proizvodnje filma i audiovizualnih djela

Za razliku od europskih, prihodi drugih međunarodnih filmova i projekata, primjerice u Hollywoodu i na vodećim komercijalnim televizijama, uglavnom su veći od troškova izrade takvih projekata. U većini, pak, europskih slučajeva troškovi izrade projekata veći su od pri-

Igra prijestolja (*Game of Thrones*, David Benioff i D. B. Weiss, 2011–)

hoda koje taj projekt nosi. Filmovi, dokumentarni filmovi, animacije, kratki filmovi i programi za javno prikazivanje subvencioniraju se iz javnih izvora, reklamiranjem, investicijama ili besplatnim angažmanom filmskih radnika. Takav model prevladava u Europi i državama južnoga Sredozemlja. Izrada filmskog ili audiovizualnog projekta obuhvaća troškove istraživanja i razvoja, trošak produkcije (predprodukcije,[1] produkcije[2] i postprodukcije),[3] marketinga i distribucije te naznačene predviđene prihode (od prikazivanja u kinima, prodaje i iznajmljivanja DVD-a, plaćenih TV programa) (Beath, 2012: 4–5). Broche et al. (2007: 44) smatraju kako bi nepostojanje javne potpore filmskoj produkciji u većini država članica EU-a dovelo do nestanka europske produkcije.

Filmski sektor nosi uz mnoge kulturne i socijalne, također i značajne gospodarske prednosti. To su ulaganje u produkciju s multiplikativnim učinkom, stvaranje zaposlenosti, razvoj vještina, povrat izravnih ulaganja, zarada od izvoza, povećanje sektora turizma, izgradnja nacionalnog *branda* te uloga filma kao pokretača kreativnog gospodarstva.[4] Beath (2012: 15–65) usustavljuje izvore financiranja filmova i audiovizualnih projekata u sljedeće kategorije i podkategorije:

1 Predprodukcija obuhvaća djelatnosti redatelja, glumačke ekipe, scenografa, producenta i njihovih pomoćnika prije početka snimanja.

2 Produkcija obuhvaća djelatnosti tijekom snimanja filma, uključujući rad tehničke ekipe i sporednih glumaca. Troškovi produkcije odnose se na trošak tehničke opreme i usluga.

3 Postprodukcija se odnosi na djelatnosti uređivanja, glazbe, zvuka i efekata, koji se dovršavaju nakon završetka snimanja filma.

4 Vidjeti detaljnije u: Olsberg SPI, 2012.

2. 1. Financiranje subvencijama

Nacionalni fondovi su javna ili neovisna tijela djelomično financirana iz javnih izvora ili vladine agencije kojih je zadatak financiranje filmskog ili audiovizualnog sektora u toj državi temeljem smjernica o tome koji su projekti prikladni za financiranje i temeljem kojih se podnose prijave popraćene sadržajem, proračunom i planom za predstavljanje djela publici. Prijedloge ocjenjuju stručnjaci, a financira se od 25 do 100% proračuna filma i audiovizualnih projekata.

Regionalni i lokalni fondovi su javna ili neovisna tijela djelomično financirana iz javnih izvora ili agencije kojih je zadatak financiranje filmskog i audiovizualnog sektora na geografski ograničenom prostoru. Fondove financiraju regionalne ili lokalne vlasti, često uz uvjet da investirana sredstva rezultiraju rashodima na tom području koji su 1,5 puta veći od uloženih sredstava (učinak multiplikatora).

Nadnacionalni fondovi su javna ili neovisna tijela djelomično financirana iz javnih izvora kojih je dužnost financiranje filmskog i audiovizualnog sektora u nekoliko država s ciljem povećanja produkcije, koprodukcije i distribucije u regiji. Sve prijave ocjenjuju stručnjaci, a najuspješniji potpisuju ugovor s naznačenim iznosom potpore, rasporedom plaćanja i ostalim uvjetima.

Teritorijalni fondovi podrške su tijela ili agencije koji financiraju film i audiovizualni sektor u svojoj državi, uz dodjeljivanje dijela proračuna produkcijama nacionalnih producenata i koproducenata izvan svog područja. Često je bitan uvjet financiranja pripadnost producentskog društva, producenata, redatelja i ekipe određenoj državi uz dodatne uvjete vezane uz žanr, proračun, sadržaj, dužinu i sl.

2. 2. Porezni poticaji

Porezno izuzeće (*tax exemption*). Nacionalne, regionalne i lokalne vlasti dopuštaju izuzeće od plaćanja PDV-a za dobra, sirovine i usluge koji se koriste za proizvodnju filma i audiovizualnih projekata. Porezno izuzeće propisuje porezna uprava, a producentska društva mogu ostvariti izuzeće putem potvrde koju daju dobavljaču i temeljem koje se dopušta umanjenje računa za poreznu stopu koja je u primjeni. Prednost je ovoga modela izravno umanjenje troškova za dobra i usluge i jednostavna primjena.

Sniženje poreza (*ili povrat poreza, tax rebate, tax refund*). Nacionalne, regionalne ili lokalne vlasti mogu odobriti sniženje poreza (ili povrat) za ukupni iznos PDV-a ili njegov dio koji se plaća na dobra i usluge koja se izravno koriste u produkciji filma i audiovizualnih projekata. Isporučitelj u tom slučaju na računu iskazuje ukupnu cijenu uvećanu za iznos poreza. Cijeli ili dio iznosa poreza vraća se produkcijskom društvu koje je dužno predočiti poreznoj upravi račune s ukupnim iznosom plaćenoga poreza. Porezna uprava u tom slučaju odobrava povrat poreza u obliku potvrde koju producent koristi za plaćanje svih postojećih ili budućih poreznih obveza.

Odbitak poreza (*tax credit, povrat dijela uloženih sredstava*). Postotak troškova ostvarenih u regiji ili državi država vraća lokalnom producentu, koproducentu ili producentskom društvu u visini 15–65% iznosa. Potiče se dolazak stranih produkcija zbog aktiviranja gospodarstva, prilike za zaradom, ubiranjem više poreza, zapošljavanjem i dr. Lokalni producent podnosi vlastima ukupni proračun produkcije uključujući pregled troškova u državi i inozemstvu za dobra, usluge i plaćanje osoblja. Porezna uprava revidira konačni izvještaj i povrat ostvaruje u gotovini, uplatom na račun ili kreditom za iznos poreza koji će trebati platiti u budućnosti.

Porezno utočište (*tax shelter*). Država može zakonom dozvoliti poreznim obveznicima neplaćanje poreza na iznose doprinosa produkciji filmova. Ponekad se propisuje mogućnost većeg otpisa od poticaja, npr. u iznosu 150% investicije. Porezna uprava obično provodi postupak prethodnog odobrenja. Porezna su utočišta ograničena na financiranje nacionalnih produkcija ili nacionalnog dijela koprodukcije.

Najčešće se propisuje iznos po projektu, od 15 do 30% proračuna projekta. Čest je slučaj da produkciju financiraju velika trgovačka društva koja na taj način izbjegavaju plaćanje poreza na uložena sredstva, a država nadoknađuje izgubljene prihode kroz poreze koji se plaćaju na povećanje aktivnosti produkcije.

2. 3. Koprodukcija

Dva ili više društava mogu ugovoriti produciranje filma ili audiovizualnog djela, udružujući sredstva i osoblje. Koprodukcije moraju biti usklađene s odredbama bilateralnih ugovora koje su odobrile vlade dviju država te nadležna tijela tih država, čime stječu "dvojnu nacionalnost". Taj status omogućuje projektu korištenje subvencijskih fondova, odbitaka poreza i kvota u objema državama. Formalne koprodukcije mogu biti ostvarene samo ako su ispunjeni zahtjevi lokalnih vlasti glede poreznog statusa, rezidentnosti, registracije društva i sl. Često je udio jednog producenta ograničen na najmanje 20% ili najviše 80%.

2. 4. Televizijsko financiranje nezavisnih producenata

Televizije (*broadcasters*) financiraju producente putem gotovine ili dobara, usluga i pogodnosti u zamjenu za prava prikazivanja programa u dogovorenom razdoblju. Televizije ponekad sudjeluju u stvaranju programa na način da unajme producenta koji za njihove potrebe producira projekt. Urednici odabiru i ugovaraju pravo na prikazivanje određenih programa (npr. filmova, dramskih serija, dokumentarnih filmova, dječjeg programa i sl.) sklapajući ugovore o razvoju. Nakon te faze, televizija odobrava proračun, raspored, glumce i ekipu te obje strane sklapaju ugovor o produkciji. Televizija najčešće obvezu izvršava u obrocima, uz pravo nadzora nad razvojem projekta. Po završetku produkcije producent predaje televiziji program i prateće materijale, uključujući konačni financijski izvještaj. Nakon odobrenja televizije, plaća se ostatak ugovorenog iznosa.

2. 5. Pretprodaja

Distribucija. Producent prenosi na poduzeće isključiva prava iskorištavanja filma u državi ili na određenom području u nekom razdoblju i za određene medije (kino, video, DVD, internet, TV i sl.). Distributer za ta prava plaća jednokratnu naknadu ili određeni postotak svih prihoda filma nakon odbitka troška oglašavanja. Distribucijska društva zainteresirana za stjecanje isključivih prava na film u svojoj državi procjenjuju scenarij i ostale ključne informacije. Ako se radi o filmu za koji procijeni da će postići uspjeh, distributer može jamčiti plaćanje iznosa prije produkcije kako bi spriječio ostale distributere da steknu prava na film.

Međunarodni agenti za prodaju (sales agents). Producent može prenijeti na trgovačko društvo isključiva prava prodaje filma distributerima i/ili televizijama bilo gdje na svijetu osim u državi producenta. U zamjenu producent dobiva postotak ukupne dobiti od filma nakon pokrića troškova i naknada.

Online platforme. Online platforme su internetske stranice na kojima se može gledati ili preuzeti film i audiovizualni projekt. Korisnik može putem kreditne kartice platiti gledanje projekta na računalu, može plaćati mjesečnu pretplatu koja omogućuje neograničeni pristup tijekom određenog vremena ili korisnik uopće ne plaća korištenje, već projekte financira oglašivač.

2. 6. Reklamiranje

Sponzorstvo. Osoba, skupina, trgovačko društvo ili organizacija mogu podržati produkciju filma ili audiovizualnog projekta novčanim donacijama ili donacijama dobara ili usluga bez financijske naknade ili utjecaja na uređivačke poslove. Sponzori ne dobivaju udio u prihodima od projekta, ali mogu imati pravo na određeno reklamno vrijeme tijekom emitiranja projekta.

Plasiranje proizvoda (product placement). U filmu ili audiovizualnom projektu može se koristiti dobro ili usluga u zamjenu za plaćanje naknade (npr. satovi Omega, automobili Aston

Martin i sl.). Poznatiji *brandovi* plaćaju visoke iznose za pojavljivanje u filmovima s velikom gledanošću.

Razmjena (*barter*) je razmjena dobara i usluga koja ne obuhvaća plaćanje naknade. U audiovizualnoj se industriji najčešće odnosi na televizijske programe – producent daje televizijskoj postaji program ili seriju u zamjenu za televizijsko vrijeme za prikazivanje reklama. Producent to vrijeme prodaje oglašivačima i zadržava određeni postotak ili sav novac koji oni plaćaju za oglašavanje.

2. 7. Privatne investicije

Plasman vlastitog kapitala (*equity investment*). Osoba ili trgovačko društvo može kupiti postotak vlasništva nad filmom ili audiovizualnim projektom u zamjenu za udio u budućim prihodima od projekta. Većina investicija ugovara se prema načelu "visoki rizik – visoka nagrada".

Odgoda (*deferrals*). Član ekipe koja stvara film ili audiovizualni projekt pristaje se odreći dijela svoje naknade, najčešće uz odredbu da će se naknada platiti iz ostatka sredstava, dodatnog financiranja produkcije ili od prihoda. Honorari se često isplaćuju naknadno, kada projekt počne ostvarivati prihode.

Podrška u obliku dobara i usluga. Pružatelj dobara i usluga podržava produkciju putem manjih naknada ili davanjem dobara i usluga bez naknade. Industrijske usluge mogu se odnositi na postprodukciju ili računalnu obradu slike, a neindustrijske na bilo koju vrstu proizvoda (npr. obroci za glumačku i snimateljsku ekipu, materijali za kostime i sl.).

2. 8. Masovni izvori

Masovno financiranje (*skupno financiranje / crowdfunding*). Kampanja za financiranje može se provoditi putem internetske stranice s ciljem prikupljanja sredstava od pojedinaca kako bi se platila ukupna produkcija filma ili audiovizualnog djela ili samo njezin dio. Obično postoji niz poticaja (nagrada) kojima se zainteresirani potiču na plaćanje putem interneta.

2. 9. Nagrade i darovnice

Filmski festivali, filmsko tržište ili razni fondovi nude novčane nagrade za razvoj, produkciju ili postprodukciju kao dio natječaja. Prijave se temelje na objavljenim smjernicama, a stručni žiri odabire pobjednika. Često je uvjet natječaja navođenje organizacije koja dodjeljuje nagradu u najavi ili odjavi filma.

Osim navedene klasifikacije, Serra (2014: 22) razlikuje privatne i javne izvore financiranja filmskih produkcija. Privatni izvori obuhvaćaju korporativne investicije (ulaganja privatnih investitora i banaka), pretprodaju (prodaja distribucijskih prava nacionalnim ili međunarodnim distributerima prije završetka snimanja filma), financiranje imovinom financijskih institucija, televizija i medijskih grupa, koprodukcije, prodaju prava (na distribuciju, objavljivanje i sl.) raznim subjektima te ostale izvore (sponzorstva, plasiranje proizvoda, prodaja licence za prodaju promotivnih materijala). Javni izvori obuhvaćaju niz državnih potpora i alata kojih je cilj poticanje nacionalne filmske industrije. To mogu biti izravna ulaganja u produkciju u obliku subvencija, porezne povlastice na troškove produkcije ili ulaganja, praktična pomoć putem filmskih komisija zaduženih za pronalazak lokacija za snimanje, javnih studija, prijevoza i sl. te nagrade produkcijama od posebne važnosti za nacionalnu kulturu ili temeljem ostvarenih uspjeha na međunarodnim filmskim festivalima.

Serra (2014: 28) pritom navodi kako je moguć izravan pristup, koji se ostvaruje osnivanjem tijela zaduženog za dodjelu sredstava temeljem zadanih (kulturnih ili gospodarskih) kriterija, kao i neizravan pristup, koji se odnosi na ostale oblike poticaja, uglavnom putem poreznih povlastica.

3. Zakonodavni okvir poticanja ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela u RH

Temeljni je zakon koji regulira audiovizualnu djelatnost i poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela Zakon o au-

diovizualnim djelatnostima.[5] Zakon uređuje obavljanje, organiziranje i financiranje audiovizualnih djelatnosti,[6] poticanje hrvatskog audiovizualnog stvaralaštva i distribucije, promicanje kinoprikazivalaštva te komplementarnih djelatnosti,[7] zaštitu i proučavanje audiovizualne baštine te prikazivanje hrvatskih audiovizualnih djela[8] u zemlji i inozemstvu. Audiovizualne djelatnosti od interesa su za RH, i u skladu s time zakon potiče njihov razvoj i promiče audiovizualno stvaralaštvo na međunarodnoj razini, očuvanje vrijednosti nacionalne kinematografije te ustanovljava i razvija sustav potpora razvoju audiovizualnih djelatnosti, zaštite prava i interesa gledatelja, kao i stvaranje uvjeta za koprodukciju.

HAVC je javna ustanova osnovana sa svrhom sustavnog poticanja audiovizualnog stvaralaštva u RH i provodi mjere poticanja ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela kao kulturnih proizvoda odlučujući o zahtjevu za ostvarivanje prava na financijski poticaj. Osim toga HAVC provodi Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva, prikupljanja i raspodjele sredstava za poticanje audiovizualnih djelatnosti, poticanja, usmjeravanja i organiziranja domaćih i inozemnih ulaganja u audiovizualne djelatnosti, predstavljanja hrvatske audiovizualne djelatnosti i stvaralaštva, poticanja sudjelovanja hrvatskih producenata u europskim i međunarodnim koprodukcijama i dr. Sredstva za rad HAVC-a kao institucije osiguravaju se u njegovom osnivaču – Ministarstvu kulture, a izvori sredstava za provođenje Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva definirani su prema članku 36. Zakona o audiovizualnim djelatnostima, koji nakon donošenja Zakona o izmjenama i dopuni Zakona o audiovizualnim djelatnostima (članak 7) u relevantnom dijelu glasi:

> *Članak 36.*
> *Sredstva za provedbu Nacionalnog programa osiguravaju se iz državnog proračuna te iz dijela ukupnog godišnjeg bruto prihoda ostvarenog obavljanjem djelatnosti iz članka 3. stavka 1. podstavka 1. ovoga Zakona, i to:*
> *– Hrvatske radiotelevizije u iznosu od 2%,*
> *– nakladnika televizije na nacionalnoj razini u iznosu od 0,8%,*
> *– nakladnika televizije na regionalnoj ili gradskoj razini čije područje pokrivanja obuhvaća više od 750.000 stanovnika u iznosu od 0,5%,*
> *– pružatelja audiovizualnih medijskih usluga na zahtjev u iznosu od 2%,*
> *– pružatelja medijskih usluga koji imaju dopuštenje za satelitski, internetski, kabelski prijenos i druge dopuštene oblike prijenosa audiovizualnog programa u iznosu od 0,5%,*
> *– kinoprikazivača u iznosu od 0,1%.*
> *Operatori javnih komunikacijskih mreža, uključujući operatore usluga pristupa in-*

5 Zakon o audiovizualnim djelatnostima, NN 76/07, 90/11

6 Audiovizualne (AV) djelatnosti su razvoj, proizvodnja, promocija, distribucija i prikazivanje AV djela, a obuhvaćaju i proizvodnju jednog ili više AV i multimedijskih programa, pružanje AV medijskih usluga, AV medijskih usluga na zahtjev i usluga elektroničkih publikacija te prijenos i/ili retransmisiju AV programa i njihovih dijelova.

7 Komplementarne djelatnosti su zaštita audiovizualne baštine, uključujući kinotečnu djelatnost, filmske festivale i druge AV manifestacije, te djelatnosti razvijanja AV kulture, programi promocije i prodaje hrvatskih AV djela, međunarodna suradnja, proučavanje i kritičko vrednovanje AV djelatnosti, izdavaštvo u području AV djelatnosti, programi stručnog usavršavanja i programi AV udruga i organizacija.

8 Audiovizualna djela su igrani i dokumentarni filmovi, animirani filmovi, alternativni filmovi, eksperimentalni filmovi te sva druga AV djela, koja su umjetnički i/ili autorski izraz, bez obzira na tehnologiju kojom su nastala, podlogu na kojoj su fiksirana te način na koji se prikazuju.

ternetu, osim operatora kojima je osnovna djelatnost obavljanje usluga prijenosa i odašiljanja audiovizualnih i/ili radijskih programa osoba iz stavka 1. ovoga članka, za provedbu Nacionalnog programa plaćaju 0,8% ukupnog godišnjeg bruto prihoda ostvarenog u prethodnoj kalendarskoj godini obavljanjem djelatnosti prijenosa i/ili retransmisije audiovizualnih programa i njihovih dijelova u javnim komunikacijskim mrežama, a što obuhvaća internetsku i kabelsku distribuciju. Sredstva za provedbu Nacionalnog programa mogu se osiguravati i iz proračuna jedinica lokalne i područne (regionalne) samouprave, međunarodnih fondova, donacija, kao i iz dijela prikupljenih naknada za privatno i drugo vlastito korištenje audiovizualnih djela. (...) [9]

3.1. Financiranje audiovizualne djelatnosti i poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela

Zakon o audiovizualnim djelatnostima predviđa dvije vrste financijskih instrumenata za poticanje audiovizualne djelatnosti. Jedan od njih je provedba Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva, sukladno kojem HAVC-ovo Hrvatsko audiovizualno vijeće raspisuje javni poziv kojim određuje uvjete podnošenja prijave i kriterije za dodjelu sredstava. Programe i projekte prijavljene na javni poziv razmatraju umjetnički savjetnici. Umjetnički savjetnici čine Umjetničko vijeće koje usuglašava prijedlog liste prioriteta i raspodjele sredstava, a temeljem odluke o dodjeli sredstava koju donosi Hrvatsko audiovizualno vijeće ravnatelj HAVC-a zaključuje ugovor s nositeljem programa. No, taj se dio financiranja audiovizualne djelatnosti zasniva na kulturnoj politici i nije predmet ovoga rada, koji se usredotočuje na analizu poticanja ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela, odnosno mjera gospodarske politike.

Ulaganje u proizvodnju audiovizualnih djela potiče se mjerama koje propisuje Zakon s ciljem razvoja projekata s područja filmskih i audiovizualnih djelatnosti, stvaranja povoljnih uvjeta razvoja hrvatskog i europskog kulturnog proizvoda, razvoja međunarodne filmske suradnje i internacionalnih koprodukcija, poticanja razvoja struke i rasta zapošljavanja te postizanja dugoročnih pozitivnih učinaka za RH kao produkcijsku lokaciju, s ciljem napretka audiovizualnog stvaralaštva i očuvanja hrvatske kulturne baštine u zemlji i inozemstvu. Mjerama poticanja ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela ostvaruje se i međunarodna promidžba RH, jačanje međunarodne kulturne razmjene, povećanje kvalitete audiovizualnih djela, razvoj i jačanje audiovizualne tehničke infrastrukture, stručno usavršavanje kreativnog i tehničkog osoblja u audiovizualnim i pratećim djelatnostima.

Poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela ostvaruje se kroz financijske poticaje u obliku povrata dijela novčanih sredstava utrošenih u RH za proizvodnju audiovizualnih djela. Način ostvarivanja financijskog poticaja detaljno je propisan Pravilnikom o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela[10] iz 2015, koji je zamijenio Pravilnik[11] iz 2012. Pravilnik je usklađen s propisima o državnim potporama i Odlukom Vlade RH o objavljivanju pravila o državnoj potpori kinematografskoj i ostaloj audiovizualnoj djelatnosti.[12]

9 Zakona o izmjenama i dopuni Zakona o audiovizualnim djelatnostima, NN 90/11

10 Pravilnik o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela, NN 3/2015

11 Pravilnik o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela, NN 86/12, 104/12, 105/13, 83/14

12 Odluka Vlade RH o objavljivanju pravila o državnoj potpori kinematografskoj i ostaloj audiovizualnoj djelatnosti, NN 46/08, 144/11

3.2. Kriteriji i uvjeti za financijske poticaje

Pravilnikom o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela utvrđena su detaljna pravila o načinu, uvjetima i kriterijima za ostvarivanje državne potpore za proizvodnju audiovizualnih djela. Davatelj državne potpore je HAVC, a mjere poticaja predviđene Pravilnikom predstavljaju državnu potporu koja se financira iz državnog proračuna.

Državna potpora je povrat 20% ukupnog iznosa opravdanih troškova koji su učinjeni u RH za proizvodnju igranih, animiranih i dokumentarnih filmova, televizijskih filmova ili televizijskih serija koji se djelomično ili u cijelosti proizvode u RH i namijenjeni su javnom prikazivanju i ispunjavaju propisane uvjete. Ukupno, troškovi učinjeni u RH temeljem kojih se izračunava povrat sredstava ne smiju prelaziti 80% cjelokupnog proračuna audiovizualnog djela. Državna potpora iznosi maksimalno četiri milijuna kuna, uz određene iznimke. Zbroj državnih potpora iz RH i drugih država Europskoga gospodarskoga prostora (dalje u tekstu: EGP) ograničen je na 50% ukupnog proračuna audiovizualnog djela. Pravilnikom je intenzitet potpore za prekogranične koprodukcije koje financiraju barem dvije države članice ograničen na 60% proračuna produkcije. Iznimka je propisana za teška ili zahtjevna audiovizualna djela[13] i audiovizualna djela niskog proračuna,[14] kojima je omogućeno sufinanciranje državnim potporama do 80% proračuna audiovizualnog djela.

Poseban je položaj predviđen za proizvodnju djela u RH kojih ukupni troškovi premašuju 20 milijuna kuna. U tom je slučaju moguć veći iznos državne potpore od propisanog maksimuma, koji se utvrđuje razmjerno raspoloživim sredstvima.

3.3. Kriteriji za podnositelja zahtjeva za ostvarivanje prava na financijski poticaj

Podnositelj zahtjeva za ostvarivanje prava na državnu potporu mora ispunjavati formalne kriterije. To mora biti pravna osoba koja je registrirana u RH za proizvodnju audiovizualnih djela, koja u svojstvu producenta, koproducenta ili izvršitelja usluge proizvodnje inozemnog djela[15] proizvodi igrani, animirani ili dokumentarni film, televizijski film ili seriju u cijelosti ili djelomično u RH. Podnositelj zahtjeva mora raspolagati autorskim pravima na scenarij te mora ispunjavati uvjet da je u posljednje tri godine prije podnošenja zahtjeva proizveo najmanje jedno audiovizualno djelo koje je javno prikazano u kinima, na televiziji ili na međunarodnom filmskom ili televizijskom festivalu. Uz navedeno, podnositelj zahtjeva mora raspolagati podacima o proračunu audiovizualnog djela za koje se traži državna

13 Teško ili zahtjevno AV djelo je djelo posebne umjetničke i/ili kulturne vrijednosti za nacionalnu ili europsku filmsku umjetnost, koje pridonosi kulturnoj raznolikosti i pluralizmu umjetničkog izraza. To je djelo visoke kvalitete, ili kreativnog rizika ili eksperimentalni film, koje iz bilo kojeg razloga nije komercijalno isplativo, odnosno kojemu je otežan pristup financiranju; djelo zahtjevne tematike važne za kulturni cilj koje nije komercijalno održivo; prvi ili drugi film nekog redatelja, dokumentarni film, kratki film i slično.

14 AV djelo niskoga proračuna je svako djelo kojega troškovi proizvodnje ne premašuju prosječne troškove AV djela u njegovoj kategoriji (cjelovečernji igrani film, kratki igrani film, cjelovečernji dokumentarni film, kratki dokumentarni film, animirani film, eksperimentalni film) koje je pretežito financirano iz javnih sredstava RH u posljednje tri godine.

15 Izvršitelj usluge proizvodnje inozemnog djela (*production service company*) je pravna osoba registrirana u RH za proizvodnju AV djela, koja temeljem ugovorene suradnje s inozemnim subjektom pruža usluge proizvodnje inozemnog djela u RH te podnosi zahtjev.

potpora. Zahtjev može podnijeti i inozemno trgovačko društvo sa sjedištem izvan RH ako u RH ima osnovanu podružnicu.

Ako zahtjev podnosi pravna osoba koja u posljednje tri godine nije proizvela najmanje jedno audiovizualno djelo, potrebno je da je njezin osnivač ili direktor bio producent audiovizualnog djela koje zadovoljava uvjete javnog prikazivanja u posljednje tri godine, odnosno da je u svojstvu izvršitelja usluge proizvodnje surađivao u proizvodnji audiovizualnog djela koje je javno prikazano na barem jedan od sljedećih načina: komercijalno distribuirano u kinima i/ili na televiziji i/ili na najmanje jednom međunarodnom festivalu, ili da je u svojstvu izvršitelja usluge proizvodnje surađivao u proizvodnji reklamnih audiovizualnih djela koja su komercijalno distribuirana u kinima i/ili na televiziji. U navedenim slučajevima uvjet je da angažira osobu zaduženu za produkciju s operativnim iskustvom u proizvodnji istovrsnog audiovizualnog djela.[16]

Podnositelj zahtjeva, međutim, ne može biti poduzetnik u teškoćama, osoba koja je u postupku predstečajne nagodbe, stečaja ili likvidacije, kojoj je naložen povrat nezakonite državne potpore te koja ima neplaćene dospjele obveze po osnovi javnih davanja.

3.4. Audiovizualno djelo za koje se može tražiti financijski poticaj

Državnu je potporu moguće zatražiti za audiovizualno djelo koje je igrani film, dokumentarni film, animirani film, televizijski film ili televizijska serija, koje se proizvodi u cijelosti ili djelomično u RH, namijenjeno je javnom prikazivanju te ostvaruje minimalan broj bodova u Kvalifikacijskom testu[17] – testu koji ispunjava podnositelj zahtjeva i kojim se bodovno vrednuje kulturni sadržaj audiovizualnog djela te njegov doprinos korištenju produkcijskih i ljudskih potencijala. Potporu je moguće zatražiti i za inozemno djelo, za scenarije kojega je autorska prava stekla inozemna pravna osoba registrirana za proizvodnju audiovizualnih djela izvan RH ili država EGP-a.

Nadalje, za dobivanje državne potpore audiovizualno djelo mora ispunjavati i uvjet da najmanji iznos ukupnih troškova učinjenih u RH u okviru proizvodnje djela mora, bez PDV-a, iznositi dva milijuna kuna za igrani film, 300 000 kuna za dokumentarni film, 500 000 kuna za animirani film, milijun kuna za televizijski film i najmanje 750 000 kuna po epizodi televizijske serije. Najmanje 50% članova ekipe angažirane u RH za proizvodnju djela moraju biti hrvatski državljani ili državljani članica EGP-a ako se djelo u cijelosti proizvodi u RH. Ako se djelo djelomično proizvodi u RH, a djelomično u drugoj državi, najmanje 30% članova ekipe angažirane u RH za proizvodnju djela moraju biti hrvatski državljani ili državljani članica EGP-a. Ako je riječ o dodjeli državne potpore u iznosu većem od četiri milijuna kuna, osim ispunjavanja navedenih uvjeta, podnositelj zahtjeva mora zaposliti najmanje jednog pripravnika hrvatskog državljanstva ili hrvatskog poreznog rezidenta u svakom od glavnih sektora produkcije.[18] Dodjela državne potpore nije moguća za promidžbeno

16 Pravilnik o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela (NN 3/15)

17 Kvalifikacijski test je test koji ispunjava podnositelj zahtjeva, kojemu je svrha kroz sustav bodova vrednovati kulturni sadržaj AV djela za koje se traži financijski poticaj, doprinos ljudskih potencijala i korištenje produkcijskih potencijala RH. Podnositelj zahtjeva čije djelo u Kvalifikacijskom testu ostvari veći broj bodova od djela nekog drugog podnositelja ne ostvaruje nikakve pogodnosti pri redoslijedu obrade zahtjeva ni pri rezervaciji sredstava. Test se sastoji od Dijela A – kulturni sadržaj, Dijela B – doprinos ljudskih potencijala i Dijela C – korištenje produkcijskih potencijala RH. Da bi pojedino djelo zadovoljilo uvjete, mora ostvariti najmanje 12 bodova od mogućih 34.

18 To su scenografija, produkcija, kamera, kostimografija, režija, maska, kaskaderi.

audiovizualno djelo ili audiovizualnu komercijalnu komunikaciju, za djelo koje promiče nasilje, rasizam, govor mržnje ili ima pornografski sadržaj, djelo koje promiče ponašanje suprotno interesima javnog zdravlja, zaštite ljudskih prava i javne sigurnosti, ako je riječ o dnevnoj drami (sapunici) ili situacijskoj komediji (*sitcom*). Podnositelj zahtjeva obvezan je do dana predaje zahtjeva osigurati 70% sredstava predviđenih za pokrivanje troškova proizvodnje djela u RH.

3.5. Podnošenje zahtjeva i ostvarivanje prava na financijski poticaj

O podnesenim zahtjevima odlučuje Povjerenstvo HAVC-a za poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela koje se sastoji od pet članova, predstavnika Ministarstva kulture, dva producenta iz Hrvatske udruge producenata, člana Ministarstva financija te člana iz HAVC-a.

Zahtjev se podnosi najkasnije 30 dana prije početka snimanja audiovizualnog djela u RH ili prve animacije učinjene u RH (kasniji zahtjevi mogu se odbaciti kao neosnovani). Podnositelj zahtjeva mora priložiti ispunjeni obrazac, potvrdu o uredno izvršenim obvezama plaćanja po osnovi javnih davanja te dokaz o javnom prikazivanju audiovizualnog djela koje je proizveo u prethodne tri godine. Osim navedenoga, predaje i scenarij i kratki sadržaj (sinopsis) audiovizualnog djela, cjelokupni proračun (troškovnik) audiovizualnog djela, plan financiranja s navođenjem izvora financiranja uz naznaku državnih potpora i postotke sudjelovanja svakog izvora financiranja, financijski plan proizvodnje djela, popis autora i djelatnika uz naznaku njihove nacionalnosti i porezne rezidentnosti, operativni plan proizvodnje djela i plan snimanja, datum završetka cjelokupne proizvodnje djela, plan priljeva i potrošnje sredstava, dokaz da je osigurano 70% sredstava predviđenih za pokrivanje troškova proizvodnje djela, ispunjeni obrazac Kvalifikacijskog testa, potpisanu izjavu producenta te ovjereni koprodukcijski ugovor ili servisni ugovor.

Temeljem prijedloga Povjerenstva, HAVC donosi rješenje kojim se jamči podnositelju zahtjeva ostvarivanje prava na državnu potporu u određenom novčanom iznosu koji će mu se isplatiti po završetku proizvodnje audiovizualnog djela u RH. Rješenja o jamstvu donose se po sustavu prednosti prijave (*first come first served*, "tko je prvi pristupio, prvi je uslužen").

Nakon završetka proizvodnje djela, pravna osoba kojoj je izdano rješenje dužna je dostaviti HAVC-u dokumentaciju o cjelokupnom izračunu stvarno učinjenih troškova proizvodnje audiovizualnog djela u RH, koju je potvrdio ovlašteni revizor, te preslike dokaza da su uredno izvršene sve obveze plaćanja vezane uz proizvodnju audiovizualnog djela u RH. Povjerenstvo potom utvrđuje jesu li dokazi usklađeni s popisom planiranih troškova proizvodnje djela u RH i s ostalom dokumentacijom temeljem koje je podnositelj dobio rješenje.

Godišnji iznos sredstava za financijske poticaje planiran je u državnom proračunu na poziciji Ministarstva kulture i kao namjenska sredstva doznačuje se na račun HAVC-a po pravomoćnosti rješenja o jamstvu.

4. Usklađenost regulative o državnim potporama za audiovizualnu djelatnost s propisima EU-a i propisima o državnim potporama

Navedena pravila, propisana hrvatskim zakonom i podzakonskim propisima, usklađena su s pravilima EU-a o državnim potporama audiovizualnoj djelatnosti. U studenome 2006. Vlada RH je temeljem Uredbe o državnim potporama[19] donijela Odluku o objavlji-

19 Uredba o državnim potporama, NN 50/06

vanju popisa pravila o državnim potporama.[20] Navedena su pravila o državnim potporama koja obuhvaćaju posebne sektore ili reguliraju dodjelu potpora za određene ciljeve, čime postaju sastavni dio zakonodavnog okvira RH za ocjenu sukladnosti državnih potpora. Time RH u potpunosti ispunjava kriterij usklađenosti svojeg zakonodavstva iz područja državnih potpora s onima koja vrijede u EU-u.

4.1. Zakonodavstvo EU-a o državnim potporama za audiovizualnu djelatnost

Važan je dokument za reguliranje pravila o državnim potporama kinematografskoj i audiovizualnoj djelatnosti *Cinema Communication* iz 2001, priopćenje kojega je važenje produženo 2004, te ponovo 2007. Godine 2009, produljenjem valjanosti u Priopćenju o kinematografiji najavljeno je stupanje na snagu novih pravila o državnim potporama najkasnije do 31. prosinca 2012 (European Commission, 2009; European Commission, 2011; Blaney, 2012). Nova su pravila usvojena Priopćenjem Komisije o državnim potporama za film i ostala audiovizualna djela[21] koje je stupilo na snagu 16. studenoga 2013.

Sadržaj dokumenata koji su bili na snazi do kraja 2012. prenesen je u Odluci Vlade RH o objavljivanju pravila o državnoj potpori kinematografskoj i ostaloj audiovizualnoj djelatnosti, a u njima se opisuje opća orijentacija Komisije s obzirom na državne potpore kinematografskom sektoru. Važnost državnih potpora za film u EU-u vidljiva je iz činjenice da države članice podupiru filmsko stvaralaštvo s oko 2,3 milijarde eura godišnje kroz razne oblike potpora, a s 1168 proizvedenih filmova u 2009, čime je EU jedan od najvećih proizvođača filmova u svijetu.

U Priopćenju se navodi kako je Komisija provela istraživanje ekonomskih i kulturoloških učinaka programa potpora za poticanje filmske industrije, uz preporuku daljnjeg razmatranja prije predlaganja izmjena postojećeg kriterija za dodjelu državnih potpora, sadržanog u Priopćenju o kinematografiji iz 2001, koji uvjetuje dodjelu potpore obvezom trošenja na teritorijalnoj osnovi, u skladu s osnovnim načelima Ugovora. Postojeći kriteriji za ocjenu državnih potpora mogu se nastaviti primjenjivati s ciljem poticanja kulturnog stvaralaštva te će osigurati da potpore koje se dodjeljuju kinematografskoj i ostalim audiovizualnim djelatnostima ne utječu na tržišno natjecanje i trgovinu u mjeri u kojoj bi to bilo u suprotnosti sa zajedničkim interesom.

Dokument konstatira da su kinematografija i televizijski programi sadržaji dvaju najuniverzalnijih medija zabavne industrije, sa snažnim učinkom na veliki broj ljudi širom svijeta. Zbog trenutačne razine razvoja i posebnih obilježja audiovizualne proizvodnje unutar EZ-a, proizvođačima je teško postići dostatnu razinu tržišne potpore kojom bi sklopili financijsku konstrukciju za nastavak proizvodnih projekata. U takvim je okolnostima ključan poticaj država članica audiovizualnoj proizvodnji, kojim se osigurava mogućnost izražavanja njihove izvorne kulture i kreativne sposobnosti, istodobno odražavajući raznolikost i bogatstvo europske kulture. U Maastrichtskom ugovoru Zajednica je priznala iznimnu važnost promicanja kulture za EU i države članice, uvrstivši kulturu među politike Zajednice posebno predviđene u Ugovoru o EZ-u. Istodobno predviđa se nova posebna mogućnost izuzeća od općeg načela neusklađenosti za potpore koje države članice odobravaju za promicanje kulture. Države članice primjenjuju širok raspon mjera podrške audiovizualnoj proizvodnji filmova i televizijskih programskih sadržaja, s naglaskom na stvaralačke i proizvodne faze snimanja filmova, koje odobravaju u obliku

20 Odluka o objavljivanju popisa pravila o državnim potporama, NN 121/2006

21 *Communication from the Commission on State aid for films and other audiovisual works*, SL. C 332/1, 15. 11. 2013.

subvencija ili povratnih predujmova. Razlozi opravdanosti tih mjera su kulturni i industrijski. Primarni je kulturni cilj osigurati izražavanje nacionalnih i regionalnih kultura i stvaralačkih potencijala uz pomoć audiovizualnih medija. S druge strane, njihov cilj je i stvaranje kritične mase djelatnosti potrebne za stvaranje dinamike razvoja i učvršćivanja industrije poticanjem poduzetnika koji dobro posluju i razvojem stalne pričuve ljudskih resursa i iskustva.

Prema osnovnim pravilima o državnim potporama iz Ugovora o EZ-u države članice moraju obavijestiti Komisiju o svim planovima za odobrenje ili izmjenu potpora prije nego što stupe na snagu. Zabranjene su potpore koje je odobrila država ili potpore iz državnih resursa koje narušavaju ili prijete narušavanjem tržišnog natjecanja i trgovine među državama članicama. Međutim, Komisija može izuzeti određene državne potpore od ove zabrane. Jedna od takvih iznimki je odredba koja se odnosi na potporu promicanja kulture, ako takva potpora ne utječe na tržišno natjecanje i uvjete trgovanja u mjeri koja je u suprotnosti sa zajedničkim interesima.

Prigodom ocjenjivanja programa potpora kinematografskoj i TV proizvodnji Komisija mora potvrditi:

– prvo, poštuje li program potpore načelo "opće zakonitosti", tj. Komisija mora potvrditi da program ne sadrži klauzule koje bi bile u suprotnosti s odredbama Ugovora o EZ-u u područjima koja nisu državne potpore (uključujući porezne odredbe);
– drugo, ispunjava li program posebne kriterije usklađenosti za potpore.

Komisija mora, prvo, potvrditi da uvjeti za mogućnost dobivanja programa državne potpore ne sadrže klauzule suprotne odredbama Ugovora o EZ-u koje zabranjuju diskriminaciju temeljem nacionalnosti, slobode poslovnog nastana, slobodnog kretanja roba i slobode pružanja usluga. Sukladno navedenim načelima, programi potpora ne smiju: npr. rezervirati potporu isključivo za državljane određene zemlje; zahtijevati od korisnika da imaju status nacionalnog poduzetnika s poslovnim nastanom sukladnim nacionalnom trgovačkom pravu (poduzetnici koji imaju poslovni nastan u jednoj državi članici, a koji djeluju u drugoj državi članici preko stalne podružnice ili predstavništva moraju imati mogućnost dobivanja potpore) kao niti zahtijevati da se na radnike stranih tvrtki koje pružaju kinematografske usluge primjenjuju nacionalni standardi o radnoj snazi. Određeni programi potpora kinematografskoj i TV proizvodnji financiraju se parafiskalnim pristojbama. Sukladno politici Komisije prigodom donošenja odluka i sudske prakse EZ-a, kada korist od takvih programa imaju isključivo nacionalni proizvođači ili imaju veću korist od konkurenata u drugim državama članicama, u svrhe usklađivanja s Ugovorom, uvozni se proizvodi ne smiju oporezivati, a nacionalna proizvodnja ne smije se oporezivati po nižoj stopi poreza kada se izvozi.

U smislu drugog uvjeta, posebni kriteriji na temelju kojih Komisija trenutačno ocjenjuje programe potpora kinematografskoj i TV proizvodnji u skladu s izuzećem koje se odnosi na područje kulture su sljedeći:

– Potpora je namijenjena kulturnom proizvodu. Svaka država članica mora osigurati da je sadržaj poticane proizvodnje kulturni sukladno potvrđenim nacionalnim kriterijima (sukladno primjeni načela supsidijarnosti).
– Proizvođaču se mora omogućiti da potroši najmanje 20% filmskog proračuna u drugim državama članicama, a da se zbog toga ne smanji iznos potpore osigurane iz programa. Drugim riječima, Komisija je prihvatila kao kriterij za mogućnost dobivanja potpore teritorijalizaciju u iznosu od najviše 80% proračuna proizvodnje filma ili TV djela koje je primilo potporu.
– Intenzitet potpore, u načelu, mora se ograničiti na 50% proračuna proizvodnje, s ciljem poticanja normalnih tržišnih ini-

cijativa svojstvenih tržišnom gospodarstvu te izbjegavanja nadmetanja među državama članicama. Ovo se ograničenje ne odnosi na zahtjevne filmove i filmove s niskim proračunom.
– Dodatne potpore za posebne kinematografske djelatnosti (npr. postprodukcija) nisu dozvoljene kako bi se osigurala potpora koje je učinak neutralan poticaj te izbjegla zaštita/privlačenje tih posebnih djelatnosti u/prema državi članici koja odobrava potporu.

Tijekom 2011, godinu i pol prije isteka važenja postojećih kriterija za ocjenu državnih potpora, Europska komisija organizirala je javne konzultacije o javnoj potpori filmskome sektoru (Cabrera Blàzquez, 2012: 1–22). Održana su tri kruga konzultacija, koji su rezultirali novim dokumentom iz 2013. kojim je Europska komisija revidirala kriterije za ocjenu pravila o državnim potporama za film i druga audiovizualna djela. U obzir je uzet napredak u tehnologiji izrade filmova, posebice nove digitalne tehnologije koje utječu na produkciju, distribuciju i predstavljanje djela, kao i njihovo očuvanje. Osim toga, promijenjeno je ponašanje potrošača i očekivanja publike te je povećano prekogranično kruženje filmova (European Union, 2014). Novim Priopćenjem proširen je opseg djelatnosti za koje je moguće odobriti državne potpore, naglašeno je pravo država članica na definiranje koje kulturne djelatnosti zavrjeđuju potpore, uvodi se mogućnost potpora prekograničnim produkcijama i promoviranju filmskog naslijeđa. Za razliku od Priopćenja iz 2001. koje se odnosilo samo na filmsku produkciju, novim se Priopćenjem predviđaju državne potpore za sve faze stvaranja audiovizualnog djela, što se opravdava opasnošću da izrađeno djelo ne bude prikladno distribuirano i promovirano. Pravila o državnim potporama temelje se na iznimci Ugovora o funkcioniranju Europske unije (UFEU) u pogledu promoviranja kulture, no definicija kulturnih djelatnosti ostaje u nadležnosti država članica, a na Komisiji je da provjeri je li država članica uspostavila učinkovit mehanizam kontrole. Stoga država članica može za dodjelu potpore postaviti uvjet o jeziku koji se koristi u filmu ako je taj zahtjev nužan za ostvarenje kulturnih ciljeva audiovizualnog sektora (Cabrera Blázquez i Lépinard, 2014: 1–22).

Intenzitet potpore ostao je na ranije predviđenih 50%, no sada se potpore odnose i na distribuciju i promociju. Međutim, koprodukcije koje financira više od jedne države članice mogu primiti potpore u iznosu do 60% proračuna, dok nisu propisana ograničenja za potpore pisanju scenarija ili razvoja filmskog projekta kao ni za zahtjevna audiovizualna djela. Novim se Priopćenjem naglašava vrijednost filmskog naslijeđa, prikupljanja, očuvanja i dostupnosti europskih filmova, dok su određeni novi oblici audiovizualnih djela (npr. videoigre) izostavljeni. Predviđeno je da tijekom dvije godine države članice usklade svoje propise s novim pravilima (European Commission, 2013).

Priopćenje nema ograničeno trajanje, što zakonodavstvo čini stabilnijim, a od 1. srpnja 2014. dopunjeno je pravilima o državnim potporama u audiovizualnom sektoru koja se temelje na Općoj uredbi o skupnom izuzeću, čime se pojednostavnjuje administracija i ubrzava postupanje, jer sheme državnih potpora s godišnjim proračunom manjim od 50 milijuna eura više ne trebaju biti prijavljene Komisiji (European Union, 2014: 5). Prema Cabrera Blázquezu (2014: 21–22) novim je Priopćenjem postignut kompromis i uspješno su objedinjeni stavovi i prijedlozi filmske i audiovizualne industrije i država članica.

Procjenjuje se kako države članice EU-a podupiru filmsku industriju s oko 2,3 milijarde eura godišnje, od čega 1,3 milijarde putem darovnica i povoljnih zajmova te 1 milijardu putem poreznih poticaja (Orssich, 2012: 50). Najveće iznose izdvajaju Francuska, Velika Britanija, Njemačka, Italija i Španjolska (*Study on the Economic and Cultural Impact*..., 2008;

Serra, 2014: 4). Priopćenjem iz 2013. korigirane su procjene i ocijenjeno je da države članice ulažu oko 3 milijarde eura godišnje za potporu filmu, od čega 2 milijarde kroz darovnice i povoljne zajmove te 1 milijardu kroz porezne poticaje, od čega se oko 80% troši na filmsku produkciju (European Commission, 2013).

4.2. Propisi RH o državnim potporama za audiovizualnu djelatnost

U veljači 2012. Agencija za zaštitu tržišnog natjecanja (dalje u tekstu: AZTN) razmatrala je odredbe Pravilnika o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela temeljem prijedloga za odobrenje državne potpore Ministarstva kulture i svoje zaključke iznijela u Rješenju.[22] AZTN je u postupku primijenio važeći Zakon o državnim potporama[23] i Uredbu o državnim potporama[24] koja upućuje na pravila iznesena u Odluci o objavljivanju pravila o državnoj potpori kinematografskoj i ostaloj audiovizualnoj djelatnosti. AZTN je odobrio državnu potporu (subvenciju) za audiovizualne djelatnosti u ukupnom iznosu od 40 000 000 kn za razdoblje od dvije godine (2012. i 2013), koju je ovlašten davati HAVC u intenzitetu od 20% opravdanih troškova proizvodnje pojedinog audiovizualnog djela nastalog u RH. Iako Zakon o državnim potporama propisuje opću zabranu dodjele državnih potpora koje narušavaju ili bi mogle narušiti tržišno natjecanje davanjem povlastica na tržištu korisniku državne potpore u mjeri u kojoj to može utjecati na ispunjenje međunarodno preuzetih obveza RH, predviđeno je izuzeće od opće zabrane, konkretno za državne potpore namijenjene promicanju kulture i zaštiti baštine.

Budući da je riječ o državnoj potpori u obliku subvencije za poticanje audiovizualne djelatnosti, bilo je bitno utvrditi da je državna potpora u skladu s odredbama Odluke o potpori kinematografskoj i ostaloj audiovizualnoj djelatnosti, koje se odnose na kulturni sadržaj, teritorijalnost, intenzitet potpore, odnosno dodatne potpore za kinematografske djelatnosti. Stoga je Vijeće za zaštitu tržišnog natjecanja utvrdilo kako je državna potpora namijenjena kulturnom proizvodu koji se vrednuje temeljem Kvalifikacijskog testa. Dopušteno je trošenje najmanje 20% filmskog proračuna i u drugim državama članicama EU-a, određen je intenzitet od 20%, odnosno 50% opravdanih troškova pojedinog audiovizualnog djela nastalog u RH, a za posebne kinematografske djelatnosti nisu predviđene dodatne potpore. Sukladno navedenomu, Pravilnik i Program predstavljaju program državne potpore na koje se može primijeniti izuzeće iz Zakona o državnim potporama.

Ugovor o funkcioniranju EU-a u članku 107. stavku 3. točki (d) određuje kako se određene vrste potpora mogu smatrati spojivima s unutarnjim tržištem, a među ostalima navodi potpore za promicanje kulture i očuvanje baštine, ako takve potpore ne utječu na trgovinske uvjete i tržišno natjecanje u EU u mjeri u kojoj bi to bilo suprotno zajedničkom interesu (tzv. kulturne iznimke) (Orssich, 2012: 49–55).

Europska komisija razmatrala je hrvatski sustav poticaja za ulaganje u proizvodnju audiovizualnih djela i Odlukom[25] zaključila da je potpora u skladu s Ugovorom o funkcioniranju EU-a i spojiva s unutarnjim tržištem. Program poticaja je odobren do 31. prosinca 2019. Komisija je konstatirala da je riječ o potpori u obliku izravnih bespovratnih sredstava i testirala je u odnosu na pravila Priopćenja iz 2013. U skladu s načelom o zabrani diskrimina-

22 Rješenje Agencije za zaštitu tržišnog natjecanja od 14. veljače 2012, Klasa: UP/I 430-01/11-03/0002, Urbroj: 580-03/12-43-07

23 Zakon o državnim potporama, NN 140/05, 49/11

24 Uredba o državnim potporama, NN 50/06

25 Europska komisija, Odluka od 24. lipnja 2014., C(2014)4342 final

cije temeljem državljanstva, sloboda kretanja robe i radnika, poslovnog nastana, pružanja usluga i slobodnog kretanja kapitala, pravo na potporu imaju poduzetnici koji imaju poslovni nastan u jednoj državi članici, a u drugoj posluju putem podružnice. Osim toga, proširen je uvjet o zapošljavanju kadra na građane drugih država EGP-a. Kao što određuje i Priopćenje, države članice dužne su osigurati da je potpora usmjerena na kulturni proizvod, što ostvaruju provođenjem kvalifikacijskog testa i provjerom njime određenih minimalnih kriterija.

5. Zaključak

Filmski je sektor jedan od najvažnijih sektora u području kulture jer istodobno stvara ekonomsku i kulturnu vrijednost. U Europi se potpore audiovizualnoj djelatnosti raspodjeljuju putem nacionalnih fondova i sustava potpora. Zakon o audiovizualnim djelatnostima predviđa dva sustava financiranja. Jedan je u službi kulturne politike i provodi ga HAVC putem javnog poziva. Prijavljene projekte razmatraju umjetnički savjetnici koji, okupljeni u Umjetničkom vijeću, predlažu listu prioriteta sufinanciranja, dok o dodjeli raspoloživih sredstava potom odlučuje Hrvatsko audiovizualno vijeće. Drugi sustav, predmet ovog istraživanja, zasniva se na gospodarskoj politici kojoj je cilj rast BDP-a, fiskalnih prihoda, rast zaposlenosti i dr. To je sustav poticanja ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela, kojemu je cilj razvoj projekata s područja filmskih audiovizualnih djelatnosti, stvaranje povoljnih uvjeta razvoja međunarodne filmske suradnje i međunarodnih koprodukcija, razvoj struke i afirmiranje RH kao produkcijske lokacije. Provodi ga Povjerenstvo HAVC-a za poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela. Poticanje se ostvaruje povratom dijela novčanih sredstava utrošenih u RH za proizvodnju igranih, animiranih i dokumentarnih filmova, televizijskih filmova i televizijskih serija namijenjenih javnom prikazivanju. Kulturni sadržaj djela vrednuje se putem Kulturnog testa na kojem djelo mora ostvariti minimalni broj bodova, čime se kvalificira za financijski poticaj, a potpore se dodjeljuju prema prvenstvu primljenih zahtjeva, a ne prema ocjeni kvalitete predloženih djela. Propisima je određen postupak podnošenja zahtjeva za poticajima, ovlaštenici i potrebna dokumentacija. HAVC temeljem podnesenog plana proračuna donosi rješenje kojim jamči ostvarenje prava na financijski poticaj koji se isplaćuje po završetku proizvodnje djela i podnošenju izvještaja o stvarno učinjenim troškovima popraćenim dokazima.

Hrvatska su pravila o državnim potporama audiovizualnoj djelatnosti u skladu s pravilima EU-a, odnosno *Cinema Communication*, dokumentom koji sadrži pravila za ocjenu državnih potpora kinematografskoj i audiovizualnoj djelatnosti. Tekst toga dokumenta prenesen je u hrvatsko zakonodavstvo Odlukom Vlade RH, a i ostali su propisi (Zakon i Pravilnik) usklađeni s europskim zakonodavstvom te posebice pravilima o državnim potporama.

Literatura

Beath, Linda, 2012, *Study: Identification of Financing tools for film and audiovisual production and their practical use in the South Mediterranean region*, Euromed Audiovisuel, <http://euromedaudiovisuel.net/Files/2012/06/05/1338905700390.pdf>, posjet 20. siječnja 2017.

Blaney, Martin, 2012, "EC addresses Cinema Communication concerns", *Screendaily*, 28. studenoga 2012, <http://www.screendaily.com/news/-ec-addresses-cinema-communication-concerns/5049477.article>, posjet 17. ožujka 2013.

Broche, Jérome; Chatterjee, Obhi; Orssich, Irina; Tosics, Nóra, 2007, "State aid for films – a policy in motion?", *Competition Policy Newsletter*, br. 1, <http://ec.europa.eu/competition/publications/cpn/2007_1_44.pdf>, posjet 20. siječnja 2017.

Cabrera Blázquez, Francisco Javier, 2012, "Towards a New Cinema Communication", *IRIS plus*, br. 3, str. 1–22.

Cabrera Blázquez, Francisco Javier; Lépinard, Amélie, 2014, "The New Cinema Communication: All's Well that Ends Well?", *IRIS plus*, br. 1, str. 1–22, <http://www.obs.coe.int/documents/205595/7944996/iris+plus+2014-1+EN_LA.pdf/931440ea-fa17-4660-822d-a0dd1930512a>, posjet 20. siječnja 2017.

Cinema Communication – Priopćenje Komisije Vijeću, Europskom parlamentu, Gospodarskom i socijalnom odboru i Odboru regija o nekim pravnim aspektima u vezi s kinematografskim i ostalim audiovizualnim djelatnostima 52001DC0534, (SL C 43, 16. 2. 2002.)

Communication from the Commission on State aid for films and other audiovisual works, SL. C 332/1, 15. 11. 2013.

European Commission, 2009, "State aid: Commission prolongs film support rules until end 2012", *Press release*, 28. 1. 2009., <http://europa.eu/rapid/press-release_IP-09-138_en.htm?locale=en>, posjet 20. siječnja 2017.

European Commission, 2011, *Assessing State aid for films and other audiovisual works*, <http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011_state_aid_films/index_en.html>, posjet 20. siječnja 2017.

European Commission, 2013, "State aid: Commission adopts new film support rules", *Press release*, 14. studenoga 2013, <http://europa.eu/rapid/press-release_IP-13-1074_en.htm>, posjet 20. siječnja 2017.

European Union, 2014, "State aid rules for films and other audiovisual works", *European Commission Competition Policy Brief*, br. 13, 2014, <http://ec.europa.eu/competition/publications/cpb/2014/013_en.pdf>, posjet 7. studenoga 2014.

Odluka Komisije od 24.6.2014. o državnoj potpori SA.38392 (2014/N) – Hrvatska, C(2014) 4342 final

Odluka o objavljivanju popisa pravila o državnim potporama, NN 121/06

Odluka Vlade RH o objavljivanju pravila o državnoj potpori kinematografskoj i ostaloj audiovizualnoj djelatnosti, NN 46/08, 144/11

Olsberg SPI, 2012, *Building sustainable film businesses: the challenges for industry and government*, London: Olsberg SPI, <http://www.cmpa.ca/sites/default/files/documents/industry-information/studies/Building%20sustainable%20film%20businesses%20-%20the%20challenges%20for%20industry.pdf>, posjet 20. siječnja 2017.

Orssich, Irina, 2012, "State Aid for Films and Other Audiovisual Works – Current Affairs and New Developments", *European State Aid Law Quarterly*, god. 49, br. 1, str. 49–55.

Pravilnik o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela, NN 86/12, 104/12, 105/13, 83/14

Pravilnik o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela, NN 3/15

Priopćenje Komisije o kriterijima ocjene državnih potpora sukladno Priopćenju Komisije o određenim pravnim aspektima u vezi s kinematografskom i ostalim audiovizualnim djelatnostima (Priopćenje o kinematografiji) od 26. 9. 2001. godine (52009XC0207(01), SL C 31, 7. 2. 2009.)

Rješenje Agencije za zaštitu tržišnog natjecanja od 14. 2. 2012., Klasa: UP/I 430-01/11-03/0002, Urbroj: 580-03/12-43-07

Serra, Francesca, 2014, *Film production incentives in Europe: who is the most "ciak" appealing?*, Copenhagen: Copenhagen Business School, <http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/4642/francesca_serra.pdf?sequence=1>, posjet 22. siječnja 2017.

Study on the Economic and Cultural Impact, notably on Co-productions, of Territorialisation Clauses of state aid Schemes for Films and Audiovisual Productions: A final report for the European Commission, DG Information Society and Media, 2008, Cambridge: Econometrics, Germann Avocats, Rambøll Management i David Graham & Associates

Uredba o državnim potporama, NN 50/06

Zakon o audiovizualnim djelatnostima, NN 76/07, 90/11

Zakon o državnim potporama, NN 140/05, 49/11

Zakon o izmjenama i dopuni Zakona o audiovizualnim djelatnostima, NN 90/11

Răzvan Rădulescu, fotografirala Carmela Žmirić (V.B.Z. d.o.o.)

UDK: 791.632-051RADULESCU, R.(047.53)

Damir Radić

Filmski i književni svjetovi Răzvana Rădulescua

Intervju s Răzvanom Rădulescuom vođen je 29. listopada 2014. u prijepodnevnim satima u zagrebačkom hotelu Palace, gdje je rumunjski scenarist svjetskog glasa, ali i ugledni književnik, odsjeo za vrijeme gostovanja na literarnoj manifestaciji Europea u Dvorištu, u sklopu koje je predstavljen hrvatski prijevod njegova debitantskog romana *Život i djelo Ilije Cazanea* (1997).[1]

Nakon doba nitkova – književni pol

Gospodine Rădulescu, izvan granica Rumunjske, bez obzira na Nagradu Europske unije koju ste 2006. dobili za svoj drugi roman *Teodozije Mali* (*Teodosie cel Mic*), ponajprije ste poznati kao filmski scenarist, jedan od ključnih autora takozvanog novoga rumunjskog vala. Upravo zato želim započeti ovaj razgovor osvjetljavanjem onoga što je izvan Rumunjske, a osobito u Hrvatskoj, manje poznato – rumunjskom književnom scenom. Svoj samostalni književni debi bilježite 1997. romanom *Život i djelo Ilije Cazanea* (*Viața și faptele lui Ilie Cazane*) i odmah ste prepoznati kao autor od formata – dobivate nagradu rumunjskog društva književnika za najbolji debi. Možete li ukratko opisati kako u tom trenutku, kad se Vi na njoj pojavljujete, izgleda rumunjska književna scena, koliko su na njoj prisutni tragovi prethodnog socijalističkog razdoblja, te koliko je snažan raskid s tim razdobljem?

Ako kažete da se ovdje u Hrvatskoj tako malo zna o rumunjskoj književnoj sceni, onda je moja odgovornost kao prvoga koji ovdje govori o tome vrlo velika. Pokušat ću ovaj put biti mnogo blaži nego što bih inače bio s jednim prostorom za koji sam odabrao da ne budem njegov institucionalni dio. Kao što možete zamisliti, prije 1989. rumunjski pisci morali su pripadati rumunjskoj zajednici pisaca, a ta struktura nakon 1989. nije raspuštena. Taj je savez pisaca ostao jednako okoštao kao i prije, i za mlade je pisce u njemu bilo vrlo malo toga. Tako da je na početku 1990-ih paralelno osnovan još jedan savez koji je pokušao obnoviti striktno profesionalne interese i zadaće udruženja, dok se stari savez pisaca više bavio penzijama, godišnjim odmorima na moru i posudbom novca za pisce. To Vam govorim zato da biste shvatili da su pisci tada, oko 1996, bili stavljeni u situaciju biranja između te dvije unije kojima su morali pripadati kako bi efikasno djelovali. Što se tiče pitanja o vidljivim tra-

1 Razgovor je izvorno ostvaren za emisiju Na kraju tjedna Trećega programa Hrvatskog radija, a trajao je sat i pedeset minuta (uključujući otprilike desetominutnu stanku). Na radiju je emitirana skraćena (45-minutna) verzija, dok ovdje donosimo integralnu inačicu. Prevoditelj je bio Goran Čolakhodžić, kojem autor intervjua i ovom prigodom toplo zahvaljuje na visokoj kompetenciji i entuzijazmu. Tonski zapis, koji je temelj transkripta koji slijedi, ostvario je HRT-ov snimatelj Danijel Blagec. Autor i uredništvo zahvaljuju svima njima, Hrvatskom radiju i Petri Ljevak te Lidiji Krvarić iz Naklade Ljevak, organizatora Europee u Dvorištu, jer su omogućile opsežan razgovor sa svojim prestižnim gostom u optimalnim uvjetima.

govima koji su preostali od socijalizma na književnoj sceni, jasno – ostalo je takvih tragova. Oni koji su ostali u staroj uniji naprosto su se iz običaja i navike pridržavali svojeg starog stila, dok su mladi pokušavali, a ovdje govorim primarno o prozi, a ne o poeziji koja je uvijek imala poseban status, krenuti u istraživanje onih tema koje su do 1989. bile zabranjene i na njih su stavljali naglasak. Sjećam se jedne svoje prijateljice s kojom sam tada bio na fakultetu, koja je kasnije postala književna kritičarka i koja je rekla da više nema teka za čitanje rumunjske proze jer joj se čini da su svu rumunjsku prozu napisali nitkovi.

Čini mi se da je činjenica da su za vrijeme socijalizma mnoge teme i stilska usmjerenja bili zabranjeni zapravo prisilila nove i mlade autore da se bave tim istim stilovima i temama, ali na pretjeran način, koji zapravo nije bio njihov. I čini mi se da je ipak postojala jedna neovisna književna scena koja nije djelovala u podzemlju, već se normalno razvijala, a to je bila književna scena sveučilišta na kojima su postojali književni kružoci. Tako sam za vrijeme studiranja bio u prigodi susresti se s autorima koji su počeli pisati i čak postali poznati prije 1989, kao što su Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Stratan, Iaru, Simona Popescu, i to je bila velika prilika za mene još u vrijeme fakulteta. Žao mi je što sam toliko govorio i što nisam rekao sve, ali pitanje koje ste mi postavili je vrlo opširno.

Mala digresija – spomenuli ste poseban status poezije u vrijeme socijalizma. Znači li to da je ona imala autonomiju u odnosu na vlast i ideologiju, i podrazumijeva li se da je zahvaljujući tome postizala više estetske domete?

Točno tako. Jako je teško jednoj diktaturi, jednoj cenzuri kvantificirati diskurzivne slojeve poetskog jezika. Tako da mislim da je poezija, počevši negdje od 1970-ih, slijedila svoj vlastiti put na kojem su se pojavila mnoga velika ostvarenja. 1960-e i 1970-e dale su koliko-toliko važne romane, čak i ako su oni bili napisani u stilu socijalističkog realizma, dok su 1970-e i 1980-e ponudile ponovno upečatljivu i vrlo važnu poeziju. S iznimkama, naravno, u oba slučaja, ali sada pokušavam ponuditi jednostavnu sliku.

U Hrvatskoj je raskid, barem nominalni, sa socijalističkim razdobljem pod komunističkim režimom – iako je taj bio znatno liberalniji nego u ostalim europskim socijalističkim zemljama – bio drastičan, pa i agresivan. Filmovi i književna djela što su se bavili tim razdobljem najčešće su težili ocrtati ga u tamnim bojama, a nositelji režima često su se prikazivali kao izraziti negativci. Vaš roman *Život i djelo Ilije Cazanea* bitno je različit. Vi već 1990-ih, ni jednog trena ne bježeći od jasne kritike komunističkog režima i njegove tajne službe Securitate, doduše koristeći poetiku koja značajno uključuje dječju, pomalo bajkovitu perspektivu, odnosno koja realistički pristup spaja s intenzivnom stilizacijom što uključuje finu, maestralno izvedenu ironiju, ocrtavate to prošlo vrijeme sa stanovitom neupitnom nježnošću i toplinom. Štoviše, u jednom od dvojice glavnih likova, pukovniku odnosno majoru Securitate Vasileu Chiriți, iako ga nimalo ne štedite, pronalazite i afirmirate ljudskost, humanost. U tom smislu, koliku je novost predstavljao Vaš roman na književnoj, pa možda i široj kulturnoj sceni Rumunjske?

Možda je ono što ću Vam sada reći zapravo povezano s onim što sam rekao ranije, a to je ono što je moja prijateljica rekla o nitkovima u rumunjskoj književnosti. Naime nakon 1989. postojao je određen broj djela koja su prikazivala komunističko razdoblje vrlo živim bojama i u kojima su predstavnici tog režima prikazivani kao vrlo negativne osobe. Čini mi se, međutim, da su oni koji su preživjeli taj režim, tako i savez pisaca, zapravo gledali na to razdoblje s omamljenošću, šokom koji su mogli doživjeti samo oni koji su do same dubine proživjeli zlo toga razdoblja. Teško je u okolnostima u kojima je sve oko tebe mistificirano i iskvareno ostati time neokaljan. A mnogi su

bili time vrlo okaljani. Mislim da su bez nekih velikih moralnih dvojbi naprosto instinktivno osjećali da se ne mogu usprotiviti i srušiti režim u kojem su toliko aktivno sudjelovali. Oni koji s time nisu imali nikakvih problema ušli su u politiku, ali o njima ne razgovaramo. Tako da kad se prisjetim toga vremena i onoga što sam proživio, to su bili ljudi koji su bili šokirani i dirnuti samom svojom ulogom koju su imali u tom sistemu. Što se mene osobno tiče, imao sam devetnaest godina kada je pao stari režim, tako da nisam proživio ni trenutka odraslog života s partijskim odgovornostima, da to tako kažem. Ali mislim da sam i tada imao dovoljno bistrine i svijesti da mogu reći da bih nastavio takvim (nezavisnim, op. D. R.) putem i da režim u tom trenutku nije skončao. Tako da roman koji na taj način govori o tom prošlom vremenu nije nužno isprika tom vremenu, već nastoji govoriti o onome što je to vrijeme odbacivalo. Zahvaljujući mojim roditeljima, a zahvaljujući i svim drugim roditeljima, moje i naša djetinjstva bila su mirna i puna lijepih sjećanja. Bilo bi već samim time apsurdno pisati o takvom režimu drugačije.

Ne mislim da je za dijete od sedam godina važno što su ekonomske prilike loše ili što se hrana dobiva na porcije. S druge strane upoznao sam mnoge ljude koji su aktivno i angažirano sudjelovali u režimu i koje sam smatrao, mogu to tako reći, sebi bliskim ljudima. Tako da kad se roman pojavio, način na koji su ljudi u njemu prikazani i sama tema romana nisu baš bili neka novost, već je to više bio estetski pristup kojim je on realiziran. Stilistička ambicija bila je ta da se o romanu više neće moći reći da ga je napisao nitkov. To se tiče i mojih preferencija u vezi drugih pisaca. Ne volim baš previše takozvane snažne autore koji u punom smislu koriste svoju materiju i koji preokreću stvari. Više cijenim autore koji se bave u prvom redu teksturom.

Rekli smo da bi se *Život i djelo Ilije Cazanea* mogao opisati kao spoj stilizacije i realizma, kao fino pomaknut, često poetičan realizam sa svojevrsnom bajkovitom intonacijom. Takav stil uključuje i narativnu eksperimentalnost – radnja se ne razvija kronološki-linearno na standardan način, nego više kružno, ciklički, prati se, kombinacijom linearnog i nelinearnog, prvo jedan od dvojice protagonista, dječak pa mladić Ilie Cazane, pa drugi, spomenuti Vasile Chiriță, na isti način, a kao poveznica između njih tu je i lik dječakova oca, Ilie Cazane stariji, koji također dobiva velik prostor. Pri tome sustavno koristite postupak ponavljanja, repeticije čitavih odlomaka iz jednog dijela romana u drugim dijelovima, na neki način sugerirajući jedinstvo vremena u životu čovjeka, ili barem u, recimo tako, glavnim razdobljima tog života. Kako ste došli do te narativne koncepcije, odakle ideja?

Što se tiče same tehnike, pozvao sam se na jednog rumunjskog autora. On je, možemo to tako reći, iznimka u odnosu na ono što sam na početku ustvrdio, a to je da je samo poezija bila dobra 1970-ih, dok je proza svoje najbolje dane imala 1960-ih. Naime, to je autor Ştefan Agopian, čija je proza bila jako dobra 1980-ih. I dva, zapravo tri njegova romana uvelike su me i duboko inspirirala – to su romani *Manualul întâmplărilor* (1984), *Tache de catifea* (1981) i *Sara* (1987). U romanu *Tache de catifea*, koji je, da tako kažemo, lažna kronika 18. stoljeća u Kneževini Vlaškoj, Ştefan Agopian pravi veliki vremenski eksperiment, a to je da pokušava jezičnim sredstvima držati sve konce vremenskog protoka u rukama. Jedan od postupaka kojima to čini jest da tri uzastopna poglavlja naslovljava istim naslovom. To sam i ja učinio u svom romanu kao neku vrstu posvete tom autoru. K tome, ponovio sam u cjelini određene pasaže. To sam učinio dijelom zato što smatram da je apsolutno legitimno koristiti neki književni prosede koji vam se sviđa, a mislim i da na taj način, inducirajući dojam da vrijeme stoji na mjestu, istodobno induciram melankoliju koja mi je bila potrebna. Čini mi se da je to i strukturalno bilo opravdano jer su ti trenuci o

Fotografirao
Damir Radić

kojima govorimo trenuci dvaju likova, Cazanea oca i Cazanea sina, a ta su dva lika zapravo dvije strane jedne te iste apstraktne ličnosti. Stvarni je lik pukovnik Ciriță, a dva Cazanea zapravo su dva trenutka iz Ciriționa života u kojima se on mora suočiti sa stvarnošću. To je razlog zašto sam htio da dva trenutka koji se pojavljuju na dva strukturalno udaljena dijela knjige, na njezinu početku i na kraju, budu jedna vrsta zaokruženja.

U romanu koristite i iznenadne metatekstualne upade. Tako u jednom trenutku pripovjedač iz čista mira intervenira u pripovijedanje opaskom da se ni iz usporedbe njegovih fotografija iz prve osobne iskaznice i one koju je napravio deset godina kasnije, kao ni iz Chiriționih, ne mogu izvlačiti bitni zaključci. Zašto ti metatekstualni momenti?

To sam učinio jer mi se čini da je to praktički piščeva dužnost. Jer mi se čini apsurdnim književnom konvencijom skrivati glas pripovjedača. Čini mi se da je vrlo odbojna ona nekakva naivno sveznajuća pozicija staroga pripovjedača, to bi bilo kao da se pokušavam sakriti iza vlastitog prsta. Na kraju krajeva, ja sam autor. Zašto da se pravim da nisam? To je zapravo drugačije nego na filmu. Čini mi se da ako je u književnosti obavezan taj metatekstualni odmak, on je zapravo na filmu vrlo teško zamisliv. Mislim da to ima veze s načinima prikazivanja. U trenutku kad na ekran postavite priču koju glume ljudi postavljeni u dekor koji pokušava oponašati stvarnost, metatekst koji bi naznačivao autorski glas bio bi automatski lažan, dok u književnosti stvari postoje zato što sam ja taj koji o svakoj od njih govori, a vi ih sebi predstavljate kako god želite u svom umu, pa je metatekst obavezan dodatak.

Jedan od najdojmljivijih trenutaka romana onaj je upoznavanja u vlaku mladog Ilie i Chiriține kćeri Tamare, upoznavanje koje ste riješili uporabom tradicionalne filmske tehnike/interpunkcije – pretapanja, koje se, *nota bene*, zadnjih desetljeća vrlo rijetko koristi na filmu. Tehniku pretapanja povezali ste s pretapajućim odrazima u prozorima vlak(ov)a kao svojevrsnim ogledalima, i taj postupak doista je impresivan. Je li ideja za nj došla izravno iz filma, jeste li je svjesno preuzeli iz takozvanog filmskog jezika?

Da. Obradovalo me je što ste spomenuli tu scenu i što Vam se svidjela. Na njoj sam radio

četiri dana. Stalno sam se na nju vraćao i pokušavao sam ne ponavljati riječi u tom prizoru u kojem se zapravo radi o odrazima između tri sloja stakala – riječ je o dva pejzaža, svakom s jedne strane vlaka, staklu kupea, staklu između kupea i drugog vlaka, staklu drugog vlaka i pejzažu s druge strane drugog vlaka. Da, bilo je teško, bila je to scena koja se najviše svidjela Lucianu Pintilieu. Imitirajući taj prosede mnogo sam razmišljao o filmovima iz 1960-ih, i žalim što se taj postupak na filmu više ne koristi. Ja bih ga vrlo rado koristio, na primjer kada bi to materijalna stvarnost dopuštala, kao što je ova u slučaju vlakova. Odabrao sam ga zapravo zato što govori o filmu, filmskoj poetici koja je bila suvremena u vrijeme kad se odvija radnja romana.

Radim samo s prijateljima (osim kad režiram) – filmski pol

Sad već dolazimo na filmsko tlo. Pišući svoj debitantski roman, koristeći i filmske postupke, jeste li razmišljali o tome da bi u budućnosti mogli raditi na filmu, pisati filmske scenarije?

Ne.

Kako ste se uopće povezali s mladim ljudima iz svijeta filma, svojim otprilike vršnjacima? Vi ste, naime, studirali filologiju i opernu režiju. Kako ste došli u kontakt s budućim svjetskim filmskim redateljskim zvijezdama, ponajprije, za to rano razdoblje rumunjskog novog vala, ključnom osobnošću – Cristijem Puiuom?

Cristija sam poznavao od 1993–94. Susreli smo se na jednom dočeku Nove godine, i to vrlo kasno u noći. Zapravo sam bio na dočeku kod svoje prijateljice koja je studirala kiparstvo. Ta je zabava propala i onda je ona nazvala svog prijatelja i rekla mi "hajde, ima tulum kod jednog mog prijatelja koji živi malo dalje u Colentini". Prešli smo pola Bukurešta taksijem u doba kada je taksi bilo vrlo teško naći i došli na mjesto na kojem zapravo nije bilo nikakve zabave. Bio je ondje samo Cristi Puiu, jer je njegova zabava propala. Mislim da je bilo četiri sata ujutro i razgovarali smo sve do jedanaest sati. Razgovarali smo o slikarstvu, o filmu, on je zapravo bio na kratkim praznicima vrativši se iz škole koju je pohađao u Švicarskoj. U to je vrijeme studirao slikarstvo, a tek kasnije prebacio se na film. Razgovarali smo o svemu, slikarstvu, književnosti, glazbi, osobito glazbi. Nakon toga smo se nastavljali viđati kad god bi on dolazio u Rumunjsku i zatim, kad se za stalno vratio 1999, vidjeli smo se kako bismo raspravili priliku koja nam se pružila da zajednički pišemo scenarij. Ali znajte da to nije bio nikakav svijet filmskih zvijezda. Možda je to zato što ja sam nikad nisam bio pretjerano oduševljen tim svijetom, i činilo mi se da su oni koji pokušavaju biti zvijezde apsolutno smiješni. U to sam vrijeme vidio, što se tiče filmova (rumunjskog, op. D. R.) novoga vala, ili točnije rečeno prethodnika novoga vala, samo film *Asfaltni tango* (*Asfalt tango*, 1995) Naea Caranfila, koji mi se učinio vrlo lošim. Vidio sam i Mungiuov film *Zapad* (*Occident*, 2002) koji mi se također činio kao vrlo loš, te film Radua Munteana *Bijes* (*Furia*, 2002) koji mi se učinio dijelom uspjelim, dijelom neuspjelim. Kakve zvijezde...

Kakva je u to vrijeme bila situacija u rumunjskoj kinematografiji? Puiu i drugovi, kako smo čitali, zapravo su na prijelazu stoljeća/tisućljeća izvršili svojevrsni prevrat u državnoj instituciji zaduženoj za kinematografiju. Kakva je bila Vaša uloga u tome, ako ste bili uključeni u te događaje?

Nije to bio nikakav veliki prevrat, i to ne na početku novog stoljeća. To je vrlo komplicirano. Puiu je osvojio Zlatnoga medvjeda svojim kratkometražnim filmom *Cigarete i kava* (*Un cartuş de Kent şi un pachet de cafea*) 2004. Uspjeh filma *Roba i lova* (*Marfa şi banii*, 2001) na festivalu u Cannesu (bio je to Puiuov dugometražni igrani debi, prikazan u canneskoj selekciji La Quinzaine de Réalisateurs, a

Rădulescu je bio suautor scenarija; op. D. R.) bio je dokaz da Puiu ima potencijala na razini opće rumunjske kinematografije. U međuvremenu se Nacionalni centar za kinematografiju koji je financirao film *Roba i lova* i Pintilieov film *Niki i Flo* (*Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki și Flo*, 2003) uvelike promijenio. Odnosno tamo se već utaborilo novo vodstvo i nova komisija. Ali ta je nova komisija odbila film koji je Puiu prijavio, odnosno koji smo Puiu i ja prijavili, i nije odbila film samo njemu, bilo je tu više ljudi kojih se više ne sjećam koji su doživjeli isto. Došlo je do određenog skandala, ali do prevrata nije. Nisam sudjelovao u tom skandalu, zato što smatram da je to etički upitno. To sam rekao i onda. Jer ni za koga od nas nije bila tajna čijem sudu predlažemo svoje projekte. A žaliti se na odluku za koju si zapravo znao tko će je donijeti čim si se prijavio, meni se nije činilo korektnim. To je razlog zašto se nikad nisam uključio ni u kakve pokrete koji su se bunili protiv odluka Nacionalnog centra za kinematografiju. Bio sam umiješan samo u one stvari koje su se ticale promjena regulative, nikad u mijenjanje samih odluka Centra.

U početku ste bili kreativno vrlo bliski s Cristijem Puiuom, radili ste zajedno njegova prva dva redateljska projekta, *Roba i lova* i probojni film rumunjskog novoga vala *Smrt gospodina Lazarescua* (*Moartea domnului Lăzărescu*, 2005), no posebno je zanimljivo da ste zajednički pisali scenarij za film koji ste maloprije spomenuli, *Niki i Flo*, međunarodno najpoznatijeg rumunjskog sineasta (i kazališnog redatelja) u doba socijalizma i prije pojave vaše filmske generacije – Luciana Pintiliea. Kako je došlo do te suradnje, je li Vas Pintilie nakon uspjeha vašeg i Puiuovog debija *Roba i lova* sam angažirao, ili ste možda imali gotov scenarij koji ste iz nekog razloga ponudili upravo njemu?

Pintilie je uvijek za moju generaciju i za ljude mojih godina bio jedna vrsta uzora. Njegov životni put čini mi se vrlo poseban. Debitirao je filmom *Nedjelja, 6 sati ujutro* (*Duminică la ora 6*), negdje 1960-ih (po većini nerumunjskih izvora 1966, po rumunjskoj Wikipediji 1965, op. D. R.). Taj je film bio vrlo inspiriran francuskim novim valom i mogao je tada proći kao podjednako važan kao i filmovi francuskog novoga vala. Danas ako ponovno gledaš taj film, čini ti se da je velik njegov dio zastario. Drugi je njegov film jedan od onih koje izdvajam kao jedan od rijetkih koji su nastali prije 1980, a mogu se i dan-danas gledati. U tom filmu (*Rekonstrukcija / Reconstituirea* iz 1969, odnosno po rumunjskoj Wikipediji iz 1968, op. D. R.) ima nešto što ga i danas čini zanimljivim. Sadržava sve one dobre, ali i loše stvari u Pintilieovu razumijevanju kina. Sadržava sav njegov teatarski genij i sve njegove nepodnošljive tikove. S obzirom na to da je taj film veoma naljutio režim, zabranjeno mu je da snima i Pintilie je u tom trenutku, što je razumljivo, ozbiljno razmišljao da pobjegne iz zemlje. Znam da je u jednom trenutku otišao, pa se vratio, pa je opet otišao i vratio se, ne znam kako je u to vrijeme to bilo moguće. Ali znam da je negdje potkraj 1980-ih završio svoj posljednji film iz tog razdoblja *Romania*. Taj je film snimljen prema drami Iona Luce Caragialea, poznatog rumunjskog dramatičara, ali nitko od nas nije ga vidio (zapravo je riječ o filmu *Zašto zvona zvone, Mitică? / De ce trag clopotele, Mitică?* iz 1981, op. D. R.). Cenzura je dopustila da se snimi, ali onda ga je stavila u bunker i nije dopustila da se prikaže. Nakon 1989. izvađen je iz bunkera, a Pintilie se vratio u zemlju.

Kad sam vidio film, zaključio sam da mi se ne sviđa, ali u isto vrijeme bio je prilično velik pritisak da ti se mora sviđati. Bio je to zabranjeni film s velikim Z i velikim F, i svi su ga gledali s takvom vrstom strahopoštovanja. Na žalost, tada kada sam ga gledao i kad sam ga pogledao nedavno, zaključio sam da su Pintilieovi tikovi u njemu ipak prevladali. To nekakvo histerično predstavljanje dramatike i pokušaj da se u istom mahu riješe svi rumunjski problemi. Kad nas je Pintilie kontaktirao,

već je bio doživio uspjeh u Cannesu s filmom *Hrast* (*Balanța*, 1992) koji mi se čini neujednačenim i zapravo lišenim ikakve zanimljivosti. Poslije toga snimio je još dva filma i uglavnom, kad nas je kontaktirao, bio je već star čovjek (Pintilie se tada približavao sedamdesetoj godini, op. D. R.) i, kako mi se čini, u velikoj kreativnoj krizi. Kontaktirao nas je nakon filma *Roba i lova*, i rekao da u svakom slučaju želi da mu napišemo nekakav scenarij, bilo kakav. Najveći dio pregovora vodio je sa mnom. Kad se Cristi uključio u te rasprave, želio je da se ne pobrinemo samo za scenarij nego i za režiju. "Ja ne mogu snimiti film s novcem koji vi za to imate u Rumunjskoj, meni obavezno treba koprodukcija s Francuzima. Ako nađem francuskog koproducenta, ja ću snimiti film. Ako ne bude drugog novca osim onog koji možemo dobiti iz Rumunjske, onda ćeš ti snimiti film", rekao je Pintilie i pokazao na Puiua.

Takav je bio dogovor. Novac koji smo dobili za film bio je vrlo mali. No, prednost je bila u mogućnosti koju je Cristi dobio, a to je da snimi još jedan film, što je razlog zašto sam i ja prihvatio dogovor, nadajući se od sveg srca da Pintilie neće dobiti novac od Francuza (smijeh, op. D. R.). I nadao sam se da će čak i ako primi taj francuski novac, doista snimiti film prema našem scenariju koji je bio iznimno pažljivo napravljen, suh, bez histerije karakteristične za Pintiliea. Ono što se stvarno dogodilo, već znate. Pintilie nije dobio novac od Francuza, snimio je film praveći se da postoji koproducent koji nije postojao, i neizmjerno je promijenio scenarij kako bi uveo svoje histerične scene. Posljednji razgovor koji smo vodili s njim bio je vrlo ružan. Bio je to telefonski razgovor u troje, u kojem nas je obojicu nazvao varalicama, a ja sam mu rekao da je filmski nepismen.

S još jednim važnim autorom rumunjskog novoga vala, Raduom Munteanom, surađivali ste na više filmova, možete li usporediti kreativnu kolaboraciju s njim i s Puiuom?

Pišem samo s ljudima s kojima sam zapravo blizak prijatelj. Kad god sam drukčije radio, ispalo je loše. Cristija sam poznavao od prije, bili smo izvrsni prijatelji, dobro smo se razumjeli i praktički smo jedan drugome dovršavali rečenice. Ista je stvar bila s Munteanom i mislim da je više stvar u prirodi prijateljstva i njegovoj kvaliteti nego kakve su osobine Puiua i Munteana. Jedna stvar je zajednička tim karakterima koji su zapravo veoma različiti, a to je da se svatko od njih angažira u priči koju piše sa svom predanošću. Isto tako činim i ja kada pišem priče i romane, mislim da svaki put kad pišemo imamo vrlo dobru zajedničku bazu.

Nijedan filmski scenarij, ako je vjerovati službenim podacima, niste napisali sami, nego obično u suradnji s još jednim ili dvojicom scenarista, odnosno redatelja. Kako se zapravo odvijaju te suradnje? Jeste li češće Vi glavni nositelj ideje ili netko drugi, odnosno jeste li češće, da tako kažem, na poziciji idejnog začinjavca ili razraditelja tuđih ideja, ili se sve to odvija na neki ravnopravan način? Odnosno, iako nijedan scenarij niste napisali samostalno, a režirali ste samo jedan film, ipak ste percipirani kao jedan od vodećih autora novoga rumunjskog filma – kako to, koja je "Vaša tajna"?

Nije to nikakva tajna. Moje se ime pojavljuje na odjavnoj špici kraj, na primjer, imena Radua Munteana i Alexa Baciua, koji je također bio scenarist tih filmova koje smo zajedno pisali. Za mene je pisanje scenarija na takav, zajednički način jedino koje ima smisla. Film će snimiti režiser i zato je važno da taj kontakt postoji od samog početka, od rasprava o tome kako će se snimiti film. Ideje su uvijek pomiješane, neki put su moje, neki put su od suradnika, vrlo često dolaze još od prve rasprave o filmu koja kreće od određenog osjećaja tjeskobe, da tako kažem. Kad budem snimao film kojem ću sam biti redatelj, onda ću sam i napisati scenarij. Nakon sedamnaest filmova za koje sam napisao scenarij, shvatio sam da ne mogu pi-

sati ni s kim drugim osim s prijateljima. Iako su to možda privremena prijateljstva, ona su u vrijeme dok pišemo vrlo intenzivna. Dovoljno intenzivna, na primjer, da dođemo do vrlo izraženog stupnja iskrenosti. Tajna uspjeha ne znam je li tajna. Napisao sam vrlo mnogo scenarija, mislim da je to možda tajna. Od sedamnaest scenarija koje sam napisao prema četrnaest su se snimili filmovi, a tri su u različitim stadijima produkcije. Vjerojatno ono što drugi misle, koji mi pokušavaju prići, jest da je stvar u nekakvoj sretnoj ruci.

Kakva je zapravo bila Vaša uloga scenarističkog savjetnika Cristiana Mungiua za najveći formalni uspjeh rumunjske kinematografije u njezinoj povijesti, Zlatnom palmom nagrađeni ostvaraj *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* (*4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*, 2007)? Koliki je vaš doprinos konačnoj verziji filma?

Smatram da sam, točno onako kako piše na odjavnoj špici, za taj film bio konzultant na scenariju, a ne scenarist. To sam isto rekao i Mungiuu kada me je pitao za odjavnu špicu i kada sam mu rekao da se ne smatram scenaristom. Tražio me nakon jednog posla, imao je scenarij već dovršen u nekoj verziji, dva smo tjedna raspravljali i još smo dva tjedna uistinu radili. Na kraju se scenarij podosta modificirao. Jasno da sam ja dao svoj doprinos, ali on je u isto vrijeme, da tako kažem, autorski ograničen. Modificirao sam strukturu, promijenio glavni lik iz djevojke koja je ostala trudna u prijateljicu djevojke koja je ostala trudna, gospodin Bebe, onaj koji obavlja pobačaj, postao je važniji lik, od pet minuta na ekranu dobio je dvadeset, dodana je i jedna majka kako bi bilo jasno da su čak i negativne ličnosti toga doba bile nečiji roditelji, djeca i možda su iz neke perspektive bili dobra djeca i roditelji. I zato što se perspektiva lika promijenila, morao sam ponovno razmisliti i napisati čitav prizor oko stola (u obiteljskom stanu, op. D. R.). Jer čini mi se da je, kad je prijateljica djevojke koja je zatrudnjela postala glavni lik, sve što je u tom trenutku važno briga trudne djevojke za onu koja se žrtvuje (seksualno podaje vršitelju abortusa, op. D. R.).

I dalje sam vrlo ponosan na taj trenutak filma, jer je iznimno napet. Još sam nešto pokušao učiniti, ali to nije uspjelo. Htio sam uvjeriti Mungiua da ne pokaže fetus, nisam uspio. I htio sam ga nagovoriti da ne nastavi film prizorom u kojem prijateljica baca taj fetus u smeće, što također nisam uspio. I tu se vide razlike u našim pogledima. S obzirom na to da nisam scenarist tog filma, mogu na njega gledati kao i na bilo koji drugi. Mislim da nakon opisanih modifikacija taj film više nije film o pobačaju, nego o zlostavljanju u prijateljskom odnosu, i mislim da je iz te nove perspektive prikazati fetus posve irelevantno. Ono što se imalo reći o zlostavljanju do tog trenutka bilo je već rečeno. Znam da je to u ovom trenutku najpoznatiji film novoga vala zato što je osvojio Zlatnu palmu, film je to s mnogo odlika koji međutim ima dosta nizak stupanj trajnosti. Zanimalo bi me da ga pogledamo za dvadesetak godina pa da vidimo sviđa li nam se još uvijek.

Iz ovog što ste rekli zaključio sam da Vi po svojem doprinosu filmu jeste bili suautor, ali da se niste željeli potpisati kao scenarist zbog razloga koje bi možda mogli nazvati i ideološkima, a ne samo estetskima, a to se odnosi na vrlo bitnu scenu prikazivanja pobačaja i bacanja fetusa.

Mislim da kad pokazujete fetus na ekranu, ne možemo govoriti o ideologiji. Mislim da tu najviše govorimo o ontologiji i na koncu o estetskom izboru. Moje je uvjerenje da se najgore i najodvratnije stvari događaju u gledateljevoj glavi, a ne pred njegovim očima, a to je stvar koju sam naučio iz književnosti. Ono što možeš zasaditi u maštu jednog čovjeka je mnogo gore od onoga što možeš pokazati. Ali da, postoji određena razlika u kreativnim pogledima. Činjenica da je Mungiu već imao dovršenu priču i da je dio stvari koje se meni ne sviđaju već bio dio te stare priče obvezuje me da kažem

da sam ja samo obavio posao zaposlenika koji je bio plaćen da napravi određena poboljšanja, i da sam to i učinio. Kad ste me pitali za ideologiju, jeste li mislili na moj osobni stav prema pobačaju?

Možda.

Ja imam svoj stav o pobačaju, ali nisam siguran ima li film svoj stav o pobačaju.

Kad se prikaže fetus, može se steći dojam da se na neki način osuđuje pobačaj; to što je pokazano je istinito.

Da, to je jedna od opasnosti prikazivanja fetusa na ekranu, da ljudi mogu učitati takva značenja. Morate priznati da u slučaju da taj fetus nije bio prikazan, gledatelji bi mogli zamišljati isti prizor usklađen s mjerilom strahote toga čina. Da bude još paradoksalnije, kad bih se angažirao u raspravi za ili protiv pobačaja, ja bih bio za pobačaj, što ne znači da u trenutku kad vjerujem u nešto na estetskom nivou ne želim prikazati strašan dio koji taj čin implicira. Čini mi se da nakon što prođemo određeni intelektualni put, na kraju smo svi suočeni sa svojim vlastitim emocijama; možemo osjećati na jedan način, a razmišljati na neki drugi. Ukratko, smatram da je pobačaj strahota, ali ako bih se morao ideološki angažirati, angažirao bih se za pobačaj.

Godine 2009. ostvarili ste i zapažen redateljski debi *Prije svega, Felicia* (*Felicia, înainte de toate*), u paru s nizozemskom sineasticom i, ako se ne varam, Vašom tadašnjom družicom Melissom de Raaf, prema zajedničkom scenariju. Kako je došlo do te suradnje i kako ste donijeli odluku da prvi put režirate vlastiti scenarij?

Bila je redateljica, bila je, kako ste rekli, moja družica, došlo je to samo po sebi.

U jednom ste intervjuu rekli da je osnovna ideja tog filma bila eksperimentiranje s dramaturgijom u odnosu na standardnu filmsku dramaturgiju od tri čina. Možete li razrađenije pojasniti o kakvom se eksperimentu radi?

Da, konvencija dramaturgije s tri čina je pokušaj da se stvarno vrijeme komprimira u dramaturško vrijeme. Smatrao sam i dalje smatram da se komprimiranje stvarnoga vremena u dramaturško vrijeme može izvesti i drugačije, a ne samo kroz strukturu s tri čina. Ovo što sad kažem možda je banalnost, jer postoji mnoštvo filmova koji su u tome uspjeli i prije. Ono što sam se pitao i što smo se nas dvoje pitali u vrijeme kad smo snimali *Feliciju* bilo je koji je naš organski stil komprimiranja stvarnoga vremena u dramaturško vrijeme. U vremenu od kad smo snimili taj film do danas sabrao sam mnogo teorijskog materijala što mi je, na primjer, omogućilo da držim tečaj o dramaturgiji u Karlsruheu. To je materijal koji još uvijek skupljam. Što se tiče eksperimenta koji smo napravili u *Prije svega, Felicia*, on se zapravo odražava u nekoj vrsti ukočenosti koja odlikuje taj film.

Planirate li režirati u budućnosti?

Da, sad pišem scenarij i nadam se da ću ga snimiti sljedeće godine. I budući da ću ja biti režiser, pišem ga sam.

U filmografiji imate tri kapitalna uratka nove rumunjske kinematografije: *Smrt gospodina Lazarescua*, *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* i *Pozicija djeteta* (*Poziția copilului*, Călin Peter Netzer, 2013, Zlatni medvjed u Berlinu). Koji Vam je osobno najbliži i/ili najdraži? Ili preferirate neki sasvim drugi film iz svog opusa?

Bez ikakvog oklijevanja, najdraži mi je *Smrt gospodina Lazarescua*. Jako mi se sviđa *Utorak poslije Božića* (*Marți, după Crăciun*, Radu Muntean, 2010), također mi se vrlo sviđa *Papir će biti plav* (*Hârtia va fi albastră*, Radu Muntean, 2006).

Zanimljivo je da oba Vaša romana koketiraju s fantastičnim, da su obilježena snažnom stilizacijom. S druge strane, većina fil-

mova koje ste sukreirali izrazito je realistička. Kako to? Ima li veze s različitim umjetničkim medijima, ili je tako ispalo posve slučajno?

Oba su izraza, i onaj iz romana i onaj iz filmova, izrazito stilizirana. Samo što su stilizirani na dva različita načina, kao što ste sugerirali, ovisno o mediju u kojem se priča nalazi. U filmovima za koje sam pisao scenarije nikad ne postoje trenuci improvizacije ili momenti bez kontrole kao u stvarnosti; u *Smrti gospodina Lazarescua* napisani dijalozi poštovani su do zadnjeg zareza, čak i kretanja u trećem planu određenih statista postoje u scenariju. Mislim da je namjera istovrsna i u romanima i u filmovima, a to je da se promatranoj stvarnosti doda poetska dimenzija.

Poznato je da je rumunjski model socijalizma pod komunističkim režimom bio jedan od najrepresivnijih, te da je rezultirao najnižim životnim standardom među svim europskim socijalističkim zemljama. Nova rumunjska kinematografija često naglašava upravo materijalnu oskudnost rumunjskog socijalizma, ili kako se obično popularno kaže komunizma. S obzirom na to da je, nazovimo ga tako, komunistički socijalizam prokazan i danas opće tretiran kao nepoželjan sustav, je li uspjehu novoga rumunjskog vala doprinos dala upravo činjenica da se taj danas nepoćudni sustav prikazuje u skladu s onim kako ga kapitalistički Zapad želi vidjeti? Naime, socijalizam u nekim drugim europskim zemljama, osobito Jugoslaviji, rezultirao je solidnijim životnim standardom stanovništva, barem u svojim zlatnim 1970-ima, a bio je i liberalniji u pogledu građanskih sloboda, utjecaja kapitalističke kulture i slično. Meni osobno, rumunjski se socijalistički model nikako ne čini reprezentativnim za europski socijalizam u cjelini, a dojma sam da se kroz dio suvremenih rumunjskih filmova, možda bez ikakve njihove "krivnje", nameće upravo njegova općesocijalistička (općekomunistička) reprezentativnost. Što mislite o tome?

Ciljate li ovim pitanjem na usporedbu između socijalizma u Jugoslaviji i socijalizma u Rumunjskoj?

Ne zapravo. Čini mi se, na neki način, da je uspjeh novoga rumunjskog filma povezan s tim što se rumunjsko iskustvo socijalizma/komunizma, da ga tako nazovem, može predstaviti kao opća karakteristika tog društvenog sustava, mada je u nekim drugim zemljama, ponajprije u Jugoslaviji, taj sustav ipak bio puno liberalniji, slobodniji, s većim životnim standardom. Je li, jednim dijelom, naravno, novi rumunjski film postigao uspjeh zato što zadovoljava, bez vlastite namjere i krivnje, očekivanja "standardnog" zapadnog gledatelja?

U svakom slučaju život u Jugoslaviji bio je bolji od onoga što smo mi proživljavali, na primjer, u 1980-ima. Tri stvari koje nas povezuju to dokazuju: česti pokušaji pojedinaca da preko Dunava pobjegnu u Jugoslaviju, činjenica da smo u Temišvaru kupovali Vegetu i cigarete Vikend, te da su na zapadu zemlje ljudi gledali jugoslavensku televiziju. Mislim da je socijalizam, ovisno o geografskoj poziciji na kojoj se nalazio, koliko je velik bio pritisak Moskve, realizirao različite načine prakticiranja moći, odnosno izražavanja sile. I da je to uvijek ovisilo o osobnom apetitu za moći i snagom svakog pojedinačnog vođe takvih sistema. Na koncu konca, razlika između jugoslavenskog i rumunjskog socijalizma jest jednaka razlici između Tita i Ceauşescua, čak dotle da više ne možemo govoriti o doktrini i sistemu. Ne možemo više govoriti ni o čemu što piše u doktrini, što se tiče Rumunjske, zato što je Ceauşescu želio takvu moć kakvu je želio.

Smatram da nije bilo ničeg doktrinarno koherentnog ni u socijalizmu kakav je zamišljao Tito. Mislim da je doktrina za svakog diktatora samo izlika. Tako da mi se čini da nijedna od tih slika, koliko god one bile ili ne bile reprezentativne, ne daje sliku socijalizma. Možemo gledati na socijalizam samo kao na pojedinačne slučajeve implementaci-

je apsolutne sile. U tom smislu Zapad može odabrati kakvu god sliku socijalizma želi, kako im već pogoduje. Sam je pogled koji će zauzeti kapitalistički Zapad jedna vrsta ideologije. Usuđujem se nadati da uspjeh dijela rumunjskih filmova nije samo posljedica neke konformističke slike koju smo Zapadu pružili o socijalizmu i komunizmu već da je stvar u tome da su ti filmovi i njihova ekspresivnost važni za neke ljude i za neko vrijeme u kojem ti ljudi žive. Ako u tome nismo uspjeli, onda za dvadeset godina, ponavljam, nećemo imati o čemu razgovarati.

Možete li nešto reći o svojim novim filmskim i književnim projektima, odnosno planovima?

Što se filma tiče, već sam rekao, snimit ću sam svoj film (do danas se to nije ostvarilo, op. D. R.), očekujem da se pojavi novi film Radua Munteana koji se trenutačno montira (riječ je o filmu *Jedan korak ispod / Un etaj mai jos* koji su zajednički napisali Muntean, Bacio i Rădulescu te koji je premijerno prikazan u canneskom programu Izvjestan pogled u proljeće 2015, kad je Mataničev *Zvizdan* u istoj selekciji nagrađen, op. D. R.), zatim je tu film *Soy Negro* Rafija Pittsa koji je na početku snimanja (film je premijerno prikazan u glavnom programu Berlinalea u veljači 2016, op. D. R.), a očekujem i da se financira sljedeći film Radua Munteana koji smo već zamislili (do danas taj film nije ušao u produkciju, op. D. R.). Što se tiče književnosti, to je već složenije. Jako mi je teško na dnevnoj osnovi prebacivati se s pisanja romana na pisanje scenarija i vjerojatno ću pričekati nekoliko godina da bih samo pisao književnost. Naravno, ako mi to pođe za rukom.

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma Oktavijana Miletića *Barok u Hrvatskoj* (1942).

UDK: 77-051DABAC, T.:791

Iva Prosoli
Muzej grada Zagreba

Tošo Dabac i film

Sažetak: Ovaj rad obrađuje početak profesionalne karijere Toše Dabca vezane uz film. Dabac je započeo kao voditelj propagande i prevoditelj u Fanametu 1927, da bi zatim iste dužnosti obavljao u zagrebačkoj podružnici MGM-a, gdje je uređivao i glasilo *Metro Megafon*. Godine 1929. sudjelovao je u nastanku filma *Vodica za kurajžu*, koji se prikazivao u zagrebačkom kinu Europa Palace. Fotografski je dokumentirao snimanje nekoliko filmova. Atribuirane su snimke *Plesa u prirodi* (Oktavijan Miletić, 1935), *Baroka u Hrvatskoj* (Oktavijan Miletić, 1942) i *Zastave* (Branko Marjanović, 1949).

Ključne riječi: Tošo Dabac, fotografija, Fanamet, MGM, Sergije Tagatz, *Vodica za kurajžu*, *Metro Megafon*, filmsko izdavaštvo, Fotoklub Zagreb, Oktavijan Miletić

1. Uvod

Tošo Dabac je široj publici poznat ponajprije kao jedan od ključnih domaćih fotografa 20. stoljeća.* Formirao se početkom 1930-ih kao fotoreporter, što će unijeti socijalnu notu u sav njegov rad. Paralelno počinje izlagati na međunarodnim izložbama i salonima kao član Fotokluba Zagreb, i to uglavnom fotografije folklorne i socijalne tematike, pejzaže te portrete. No cijelo će vrijeme ostati otvoren i eksperimentima u fotografiji, koje gotovo da i neće izlagati, što zbog dominantnog stila u amaterskoj fotografiji, koji je diktirao zagrebački Fotoklub, što zbog vlastite odluke. Od 1950-ih do 1970-ih bit će jedan od najzaposlenijih državnih fotografa, snimat će na području čitave Jugoslavije na različitim zadacima, od izgradnje države, tvornica, života radnika do kulture, portreta umjetnika i njihovih radova, te će opremiti velik broj monografija najrazličitijeg profila. U povijesti će najviše ostati zapamćen po radovima iz 1930-ih: gradskim scenama i seriji *Ljudi s ulice*. Danas se cjelokupna njegova ostavština, koja uključuje oko 200 000 negativa, nekoliko tisuća pozitiva te arhivsku građu, čuva u Arhivu Tošo Dabac, u Ilici 17 u Zagrebu, koji je pod upravljanjem Muzeja suvremene umjetnosti.

Manje je poznata činjenica da je Dabac godinama bio blizak filmu, premda ga Majcen (1998: 115) spominje kao "jednog od najboljih filmskih stručnjaka". Od ranije su poznati podaci da je Dabac radio najprije za Fanamet, zatim zagrebačku podružnicu Metro Goldwyn Mayera te da je sudjelovao u snimanju filma za izvedbu skeča *Vodica za kurajžu* 1929. Te natuknice, međutim, do sada nisu bile pomnije istražene.

2. Organizacijski i novinarski poslovi

Početkom 1927, s nepunih dvadeset godina, Tošo Dabac zaposlio se u poduzeću za promet i distribuciju filmova Fanamet u Zagrebu, gdje je radio kao prevoditelj filmova i šef propagande. Tijekom 1920-ih i 1930-ih bilo je uo-

* Sve fotografije objavljene uz ovaj tekst u vlasništvu su Arhiva Tošo Dabac – umjetničke zbirke kojom upravlja Muzej suvremene umjetnosti. (op. ur.)

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma Oktavijana Miletića *Barok u Hrvatskoj* (1942).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma Oktavijana Miletića *Barok u Hrvatskoj* (1942).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma Oktavijana Miletića *Barok u Hrvatskoj* (1942).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma Oktavijana Miletića *Barok u Hrvatskoj* (1942).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma Oktavijana Miletića *Barok u Hrvatskoj* (1942).

bičajeno da strane filmske kompanije otvaraju u Europi svoje središnjice, a zatim više nacionalnih podružnica. Sve su one imale razvijenu i dobro opremljenu informativnu službu, sastavljenu od ekipa novinara, prevoditelja, čak i snimatelja. Tako je još u Fanametu Tošo Dabac bio u prigodi upoznati se sa snimateljem Sergijem Tagatzom,[1] s kojim će kasnije surađivati. Podružnica Fanameta u Zagrebu je 1928. zatvorena, odnosno prema podacima iz *Filmske revije* dotadašnji direktor Fanameta R. Richter preuzeo je vođenje jugoslavenske filijale Metro Goldwyn Mayera.[2] Tošo Dabac će također prijeći u MGM i nastaviti prevoditi filmove, ali i uređivati *Metro Megafon*, jedno od njegovih glasila. *Metro Megafon* izlazio je neredovito (od jednom u dva mjeseca do jednom tjedno) od 1929. do 1931. na dvije ili četiri stranice novinskoga formata. U njemu su se objavljivale najave i prikazi MGM-ovih filmova, crtice o glumcima, ali i prenosili tekstovi iz drugih medija. Tošo Dabac uređivao je brojeve od 15. srpnja 1929. do 15. studenoga 1930, nakon čega uredništvo preuzima Ivan Flod. Posljednji broj izašao je 15. siječnja 1931. Nažalost, tekstovi u *Metro Megafonu* nisu bili potpisivani, pa je nemoguće znati je li Dabac bio njihov autor i u kojoj mjeri.

Jedini članak o filmu potpisan imenom Toše Dabca jest "Tonfilm", objavljen 1932. u trećem broju *Cinema revije*. Riječ je o stručno napisanom, informativnom tekstu, koji govori o pojavi zvučnoga filma i revoluciji unutar filmske industrije koju je ona izazvala. Dabac uspoređuje tehniku snimanja zvučnoga i nijemoga filma, načine na koje surađuju filmski djelatnici, razlike u scenariju (čak donosi kao primjer odlomak iz scenarija zvučnoga filma), detaljno opisuje izgled i opremu filmskoga studija. Pritom pokazuje dobro poznavanje filmskoga medija te afirmativan stav prema pojavi zvučnoga filma, kojega prednosti naglašava u cijelom tekstu.

Tonfilmu, odnosno prvome zvučnome filmu prikazanome u Kraljevini Jugoslaviji, bio je posvećen i čitav 8. broj *Metro Megafona* iz 1929. Riječ je o filmu *Bijele sjene* (*White Shadows in the South Seas*, William Van Dyke, Robert Flaherty, 1928), snimljenome na Tahitiju u produkciji MGM-a. U Zagrebu je prikazan prvi put 11. studenoga 1929. u kinu Olimp.

U *Metro Megafonu* su se u povodu projekcije *Bijelih sjena* citirali članci iz *Jutarnjeg lista*, *Morgenblatta*, *Novosti*, *Politike* i *Hrvatske straže*. Zanimljiv je tekst prenesen iz *Politike*, nažalost nepotpisan, koji spominje Tošu Dabca i govori o kvaliteti njegova prijevoda:

Sem toga prevod filma precizan je i pismen, što je retko kod nas. Prevod i sihnronizaciju filma uredio je, kako se to stručnjački kaže, g. Toša Dabac, neobično srećno, tako da su posle predstave svi bili zadovoljni, pa je i direktor kazališta g. Bah otišao zadovoljan.

Osim *Metro Megafona* hrvatska je podružnica MGM-a izdavala i časopis *Metro novosti* od 1934. do 1941. Poznato je da mu je prvi urednik bio Eckhardt Rhomberg, međutim nije sačuvan ni jedan primjerak, pa ne možemo znati je li Tošo Dabac imao ikakvog udjela u njegovu stvaranju. Jednako tako nije sačuvan ni časopis *Film* Warner Brosa, koji je izlazio od 1938. do 1941. Vjekoslav Majcen (1998: 96)

1 O radu Sergija Tagatza u laboratoriju Fanameta doznajemo iz nepotpisanog članka, "Film, Miss Zagreba" (1928: 13): "Prvo poznanstvo sklopili su Zagrepčani s njime gledajući savršeno umjetničke filmske naslove, koje je on izradio u laboratoriju Fanameta. Ti naslovi po mišljenju stručnjaka nemaju premca ni u dalekom svijetu."

2 U rubrici "Što filmska revija priča", *Filmska revija*, 15. travnja 1928, str. 5, stoji obavijest da je u Zagrebu osnovana filijala MGM-a za Jugoslaviju s g. R. Richterom na čelu, dok naslovnica *Filmske revije* od 1. kolovoza 1928. donosi obavijest da MGM objavljuje preseljenje na adresu: Zagreb, Pejačevićev trg 17/ I, a kao potpisnice navode se tvrtke Fanamet Zagreb (R. Richter) i Metrofilm Zagreb (P. N. Brinch).

navodi da su u njegovu "predstavništvu radili Tošo Dabac i Zlatko Gorjan, a urednik lista bio je Josip Majer".

U MGM-u Dabac će se također sresti sa svojim budućim suradnicima Sergijem Tagatzom i Oktavijanom Miletićem, koji su obojica snimali priloge za MGM-ove žurnale, ali i "čitave dokumentarne filmove" (ibid.: 95) koji su se prikazivali prije glavnoga filma. Osim za Fanamet i MGM, Tošo Dabac prevodit će filmove i za Fran-jug, kojega se zastupništvo nalazilo u Beogradu. O tome svjedoče dopisi iz 1937. i 1938, koji se čuvaju u Arhivu Tošo Dabac.

3. *Vodica za kurajžu*

Najintrigantniji podatak iz Dabčeve filmske povijesti jest navodno sudjelovanje u nastanku filma *Vodica za kurajžu*. Podatak je spomenut prvi put u biografskome prilogu monografije *Tošo Dabac: Zagreb tridesetih godina*, za koju je preuzet s jedne od Dabčevih rukom pisanih biografija. U natuknici za godinu 1929. piše: "Režira i vodi snimanje filma za izvedbu skeča Vodica za kurajžu, snimatelj Sergej Tagatz, a među glumcima August Cilić" (Knapp i Koščević, 1994: 118). Daljnjih podataka nije bilo. Film najvjerojatnije nije sačuvan,[3] niti se spominje u postojećim filmografijama, kao ni u filmskome tisku. No dokaz da je film ipak postojao i da se čak prikazivao u kinu pronalazimo u dnevnim novinama. U *Novostima* od 9. do 11. veljače 1929. stoje najave iz kojih saznajemo da je riječ o filmskome skeču, koji će biti prikazan u kinu Europa Palace 12. veljače u 19 sati i 15 minuta. Glavnu ulogu igra Gustl (August) Cilić, a film je najavljivan kao film koji govori.

Više informacija doznajemo u tekstu objavljenom na datum prikazivanja, 12. veljače u istim novinama. Tekst nosi naslov "August Cilić kao filmski glumac / Interesantna kombinacija kazališta i filma". Potpisan je s Filmus, što je pseudonim kojim se najčešće koristio Boško Tokin. U uvodnome dijelu teksta Filmus piše o problemima i nemogućnosti osnivanja domaće filmske industrije:

> *Naša zemlja ima doduše sve preduvjete za razvoj domaćeg filma i ona je, kako je prigodom svoga nedavnog boravka u Zagrebu izjavio Vladimir Gajdarov idealna filmska zemlja. Imamo pravih rasnih tipova, lijepih žena, lijepih muškaraca, koji bi svojom ljepotom mogli konkurirati i mnogim poznatim filmskim starovima, imamo jednom riječju sve, samo ne kapitala, koji bi omogućio gradnju potrebnog atelijera, bez kojeg se ne može snimati potpuni veliki film. Kod nas se je već doduše dosta snimalo ali su to iz spomenutih razloga bili slabi produkti, koji zasita nisu mogli nikoga zainteresirati za domaći film i koji nisu prodrli u šire mase.*

Filmus u *Vodici za kurajžu* vidi primjer prevladavanja spomenutih problema, jer je film sniman – u eksterijeru! U nastavku piše:

> *(...) sve (će se) scene koje se odigravaju u zatvorenim prostorima, odigravati na sceni, dok će se scene, koje se odigravaju izvan kuće, prikazivati filmski. Tu dakle nije potreban atelijer, jer se tzv. eksterijeri tj. vanjske snimke, mogu vrlo lijepo snimiti u prirodi i za to nije potrebno ništa drugo nego dobar operater i nekoliko stotina metara negativa, a to imamo.*

Saznajemo ipak da je bilo neprilika na snimanju jer se snimalo po šest sati uz kraće prekide, na temperaturi –10 do –15 stupnjeva. Filmus zaključuje da je, unatoč lošim uvjetima, film potpuno uspio. U nastavku tekst donosi još nekoliko konkretnih informacija:

3 Film nije sačuvan, podaci o njemu ne postoje ni u Hrvatskoj, ni u Jugoslavenskoj kinoteci, kao ni u Austrijskom filmskom arhivu (Filmarchiv Austria).

Fotografija Toše Dabca. Nikola Tanhofer na snimanju filma *Zastava* Branka Marjanovića (1949).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma *Zastava* Branka Marjanovića (1949).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma *Zastava* Branka Marjanovića (1949).

Fotografija Toše Dabca. Sonja Kastl na snimanju filma *Zastava* Branka Marjanovića (1949).

Fotografija Toše Dabca. Marijan Lovrić na snimanju filma *Zastava* Branka Marjanovića (1949).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma *Zastava* Branka Marjanovića (1949).

Fotografija Toše Dabca. Snimanje filma *Zastava* Branka Marjanovića (1949).

film je sniman na Radničkome dolu, snimanje je trajalo od 31. siječnja do 2. veljače, osim Augusta Cilića, glumili su i Gizela Huml i Alfred Grünhut. "Fotografija je bila povjerena našem najboljem operateru g. Sergiju Tagatzu, a snimanje je vodio g. Tošo Dabac, šef Metro Goldwynovog pressbiroa." S obzirom na to da se ne spominje neko treće ime, može se pretpostaviti kako takva formulacija znači da je Dabac film i režirao. Na kraju teksta Filmus zaključuje da je poteškoće zadavalo snimanje trikova, jer na raspolaganju nije bilo sprava koje omogućuju njihovo precizno izvođenje, no da su unatoč tome i trikovi, a i cijeli film uspjeli iznad svakog očekivanja.

Što bi se u ono doba u domaćim uvjetima podrazumijevalo pod trikovima, dobro ilustrira tekst Oktavijana Miletića "Što da filmujemo" objavljen u *Foto reviji*:

> *Dolazimo do sljedeće grane, do filma trikova. Trikova kamere imamo vrlo mnogo, a najglavniji su, prelaz jedne slike u drugu, dvostruko snimanje na jedan film, okretanje prema natrag, lagano i brzo okretanje itd. U potankosti svih ovih trikova ne mogu ulaziti, jer mi to ne dozvoljava prostor. Napominjem samo, da sa polugom za snimanje pojedinačnih snimaka možemo praviti vrlo šaljive filmove.*
>
> (Miletić, 1934: 108)

Informacije o sadržaju *Vodice* donijet će nam tekst "Poznati kazališni umjetnici Cilić i Grünhut prešli su k filmu", objavljen dva dana kasnije u novinama *Večer* i potpisan pseudonimom Coock:

> *Martin (Cilić) je već dugo godina oženjen za Jualžu (Gizela Huml), koja je vremenom postala prava kućna aždaja. Ona ne da Martinu niti da se gene iz kože, a tuče ga od rana jutra do kasno na večer. U blizini kuće Martinove živi Francek Coprnjak, za kojega postoji fama da ima neku vodicu kurajžiku, od koje kada se je malo ispije muž postaje toliko hrabar da može nahariti svoju aždaju. Međutim Martin živi pod papučom i to mu ne polazi za rukom. U duši ga pak mori želja da jednog dana postane kazališni glumac i zbog toga on svake nedjelje polazi u Maksimir da vidi kako oni komedijaši spelavaju ludorije. Konačno jednog dana on je ispričao sve Franceku Coprnjaku, koji mu je dao vodice kurajžike. I kada se Martin napio te vode, on se napio usput i vina, tako da mu se u fantaziji pričinilo da je sv. Juraj... na kraju on pobjeđuje kličući od radosti.*
>
> (Coock, 1929: 6)

Autor teksta, čiji je identitet, nažalost, nepoznat, zaključuje da je film pravo malo tehničko savršenstvo i također spominje trikove. Piše da su od svih najljepši oni kada Cilić umišlja sebi da je postao sv. Jurek i kada se pijan vraća kući, a cijeli se Zagreb okreće oko njega. Iz ovoga teksta saznajemo i da je film bio dugačak 1000 m. Iz svega navedenoga možemo pretpostaviti da se radilo o profesionalnoj produkciji, iz čega proizlazi da se film snimao ili na 35-milimetarskoj ili na 16-milimetarskoj filmskoj vrpci. Vjerojatnije je da se radilo o 35-milimetarskoj, u tom je slučaju film trajao 36 minuta, što je uobičajeno za onodobnu domaću filmsku produkciju. Ako je pak bio snimljen na 16-milimetarskoj vrpci, trajao je 90 minuta, što je malo vjerojatno.

U svakom slučaju, bila je riječ o igranom narativnom filmu, koji bismo današnjim rječnikom mogli nazvati i multimedijalnim uprizorenjem, s obzirom na to da uključuje i snimljene i uživo odigrane (izvedene) sekvence.[4]

4 Dakle, riječ je o nizanju živih glumačkih izvedbi i prikaza filmskih scena (osobito za potrebe prikaza eksterijera), o kombinaciji kazališta i filma. (op. ur.)

Drugo zanimljivo pitanje koje se postavlja jest zvuk u filmu. Naime, već u najavi u *Novostima* stoji da je *Vodica za kurajžu* film koji govori. Ako bismo u to povjerovali, došli bismo do zaključka da je *Vodica za kurajžu* prvi hrvatski zvučni film. Do danas se prvim hrvatskim zvučnim filmom smatrao ili *Šešir* Oktavijana Miletića iz 1937 (koji je snimljen nijemom tehnologijom, nakon čega je na vrpcu naknadno snimljen zvuk) ili pak *Melodija hiljadu otoka* Marka Oswatitscha iz 1932, koji je vjerojatno služio kao sredstvo promocije novog tonskoga sustava Tobis, ali i kao turistička promocija Jadrana.[5] Film se snimao na Kornatima u koprodukciji Svetlotona iz Zagreba i Emelke iz Münchena. Činjenica je da je u doba nastanka *Vodice za kurajžu* u Jugoslaviji već bilo pokušaja izrade aparature za tonsko snimanje. Ivo Škrabalo (1998: 88) piše da je Gerasimov 1932. konstruirao "takvu aparaturu, koja se pokazala potpuno doraslom, za sve potrebe tonskog snimanja", te da su "približno u isto vrijeme slične konstrukcije, svaki za sebe, ostvarili Noworyta i Tagatz u Zagrebu i Stevan Mišković u Beogradu". Dakle, postoji određena šansa da je Tagatz početkom 1929, dakle u doba nastanka *Vodice*, već imao mogućnost tonskoga snimanja. Ipak, pretpostavku da je *Vodica za kurajžu* zvučni film demantira obavijest iz *Filmske revije* od 15. siječnja 1931, iz koje saznajemo da je u kinu Europa Palace odgođen početak prikazivanja zvučnoga filma na, kako se navodi, kasnije vrijeme, zbog komplikacija tehničke prirode. Iz navedenoga proizlazi da u doba prikazivanja *Vodice za kurajžu* spomenuto kino još uvijek nije posjedovalo potrebnu aparaturu za prikazivanje zvučnih filmova.

Druga mogućnost je da je *Vodica za kurajžu* bila, kako se u literaturi naziva, govoreći film, odnosno da se zvuk reproducirao s gramofonske ploče. U Zagrebu su se takvi filmovi prikazivali od 1898. No pritom se nikad nije radilo o dugometražnim filmovima, već o filmovima duljine oko 70–80 m – uglavnom skečevima ili glazbenim točkama, koji su se prikazivali ili prije glavnoga (nijemoga) filma ili tijekom stanke. Ipak, "taj se sistem nije održao ni u nas ni u svijetu, jer se nije moglo provesti potpuno poklapanje slike i zvuka, pa će do konačnog dolaska zvučnog filma u Hrvatsku trebati čekati do 1929. godine" (ibid.: 32), kada je u kinu Olimp prikazan film *Bijele sjene*, o čemu je već bilo govora.

Iz prethodnoga se s popriličnom sigurnošću može zaključiti da u *Vodici za kurajžu* nije bilo nikakva zvuka, već da je "film koji govori" s najave pretpostavljao metodu u kojoj glumci govore i kad nisu na sceni, odnosno kada se prikazuju sekvence snimljene u eksterijeru.

4. Fotoklub Zagreb – Kinosekcija

U okviru Fotokluba Zagreb 1928. osnovana je na inicijativu Maksimilijana Paspe i Oktavijana Miletića Kinosekcija, koju danas smatramo prethodnicom Kinokluba Zagreb. Vjekoslav Majcen (2001: 189) među imenima kao što su Maksimilijan i Ivan Paspa, Oktavijan Miletić, Zlatko Lippa, Aurel Gorjan i Ljudevit Griesbach kao jednog od prvih članova sekcije navodi i Tošu Dabca. Ispostavilo se ipak da taj podatak nije točan. U Arhivu Toše Dabca čuva se Dabčeva članska iskaznica Fotokluba Zagreb, koja jasno pokazuje da je članom postao tek 1933. Majcen i sam navodi da se sve informacije o Kinosekciji prije 1932, odnosno prije pokretanja *Foto revije* temelje na pretpostavkama i svjedočenjima suvremenika. U srpnju 1932. počinje izlaziti *Foto revija*, časopis za sve grane fotografije, koji će redovito donositi i informacije o djelovanju Fotokluba Zagreb, pa tako i njegove Kinosekcije. To omogućava rekonstrukciju svih aspekata njezina djelovanja, od predavanja i projekcija do natječaja i samostalnog snimanja članova. Majcen također piše

5 Za podatke zahvaljujem Jurju Kukoču iz Hrvatske kinoteke.

o radu Kinosekcije oslanjajući se na podatke iz *Foto revije*:

> *Iz kasnijih se podataka može zaključiti da su se sastanci kinosekcije održavali svakih petnaest dana uz projekcije amaterskih filmova. Redovito su održavana stručna predavanja iz područja kinotehnike, tehnike snimanja i pripreme filmskog snimanja. U razdoblju do 1934. kao predavači na sastancima kinosekcije zabilježeni su: Maksimilijan i Ivan Paspa, Oktavijan Miletić, Zlatko Lippa, Aurel Gorjan, Tošo Dabac, Ljudevit Griesbach, M. Marković.*
> (ibid.)

Pozornim pregledavanjem *Foto revije*, međutim, može se ustanoviti da Tošo Dabac ipak nije održao nikakvo predavanje na temu filma. Jedino njegovo predavanje zabilježeno u tom razdoblju je ono održano 25. siječnja 1935, prigodom kojega su prikazani dijapozitivi *Ljudi* (najvjerojatnije je riječ o socijalnoj fotografiji, kasnije preoblikovanoj u ciklus *Ljudi s ulice*). Također se ni na jednom mjestu Dabac ne spominje kao sudionik filmskih natječaja, odnosno kao autor nekog od filmova. Ni u Arhivu Tošo Dabac nisu sačuvani pisani tragovi koji bi govorili o Dabčevu kinoamaterskom djelovanju. Godine 1933. kinoamateri su snimili i dokumentarni film *Upisujte se u Fotoklub Zagreb*. U filmu se među ostalima pojavljuje i Tošo Dabac, no u kojima je od postojeće tri sekcije (Fotosekcija, Kinosekcija i Leica-sekcija) djelovao, nemoguće je ustvrditi.

Godine 1935. će se Kinosekcija odcijepiti od Fotokluba Zagreb te će na skupštini održanoj 20. studenoga osnovati Klub kinoamatera Zagreb. O tome će naknadno pisati i u "Društvenim vijestima" *Foto revije* iz travnja 1936. Za članove prvoga predsjetništva izabrani su: Maksimilijan Paspa (predsjednik), Oktavijan Miletić (potpredsjednik), Alfred Leitner (tajnik), Leo Paspa (kustos), Oto Almasy (bibliotekar) i Žiga Spitzer, Franjo Schwazwald, Ljudevit Vidas (odbornici).[6] Prema Zapisniku osnivačke skupštine Tošo Dabac nije bio prisutan, te će nastaviti djelovati u okviru Fotokluba Zagreb. Iz svega navedenoga može se zaključiti da se Tošo Dabac nije bavio amaterskim filmom, najvjerojatnije nije niti bio članom Kinosekcije, no bitna je činjenica da je u Fotoklubu ponovno došao u doticaj s Oktavijanom Miletićem, s kojim će kasnije surađivati.

5. Fotografska dokumentacija sa snimanja filmova

5. 1. *Ples u prirodi*

U Arhivu Tošo Dabac nedavno je pronađena i fotodokumentacija sa snimanja nekoliko filmova. Najraniji od njih je dokumentarno-igrani film redatelja i snimatelja Oktavijana Miletića *Ples u prirodi*, snimljen 1935. u produkciji Pan filma, "baletnoplesna fantazija snimljena u parku Maksimir. Film posvećen prirodi i ljepoti ljudskog tijela u pokretu, s plesnim nastupom balerina zagrebačkog kazališta Nevenke Perko i Traute Reuter" (Peterlić i Majcen, 2000: 164). *Ples u prirodi* se godinama smatrao izgubljenim, no nedavno je u ostavštini plesačice i koreografkinje Nevenke Perko[7] otkriven njegov isječak u trajanju od 1 minute i 30 sekundi. Otprije je poznat članak objavljen u *Svijetu* 1. siječnja 1936. pod naslovom "Ples u prirodi". U članku se, doduše, ne spominje sam film, ali su objavljene fotografije, koje su bez sumnje nastale tijekom njegova snimanja i koje, iako nisu potpisane, nakon uvida u fond Arhiva Toše Dabca te u ostavštinu Nevenke Perko možemo pripisati Toši Dabcu. Nakon pregledavanja

6 Podaci potječu iz Zapisnika osnivačke skupštine Kluba kinoamatera, HDA, 144 SBU, POV II 1935, K 268 (Hrvatski državni arhiv, fond 144 Savska banovina. Upravno odjeljenje, kutija 268).

7 Ostavštinu Nevenke Perko trenutačno obrađuje Maja Đurinović kojoj zahvaljujem na informacijama, mogućnosti uvida u film i većem broju fotografija sa snimanja.

Sa snimanja filma Oktavijana Miletića *Ples u prirodi* (1935).

isječka filma u Arhivu je pronađeno dvadesetak fotografija sa snimanja filma, od kojih dvije pokazuju Oktavijana Miletića na snimanju, dok ostale pokazuju plesačice u eksterijeru. Osim Toše Dabca *Ples u prirodi* fotografski je dokumentirao i Đuro Janeković, s kojim je Dabac u to doba imao zajednički studio, tako da je nemoguće sa stopostotnom sigurnošću utvrditi koje fotografije pripadaju kojem autoru.

5. 2. Barok u Hrvatskoj

Fotografski najtemeljitije dokumentirani film je još jedan film Oktavijana Miletića – *Barok u Hrvatskoj* iz 1942. Riječ je o dokumentarno-igranome filmu, nastalome u produkciji Hrvatskog slikopisa. Režiju, kameru i montažu potpisuje Miletić, scenarij ugledni novinar i povjesničar kulture Josip Horvat (djelomično prema memoarima grofa Oršića), a glazbu Boris Papandopulo. U filmu igraju članovi ansambla Hrvatskoga narodnoga kazališta: Marija Crnobori, Tito Strozzi, Milica Mihičić, Josip Daneš, Ana Roje, Oskar Harmoš, Marija Belušić i drugi. *Barok u Hrvatskoj* pravi je primjer tzv. kulturnoga filma (*Kulturfilm*), i cilj mu je prikazati ljepote baroknoga naslijeđa sjeverne Hrvatske. Sniman je u dvorcima Brezovica i Oršić (Gornja Bistra) te crkvi sv. Marije Snježne u Belcu.

> *Dramaturški film se sastoji od kulturno povijesnog uvoda ilustriranog snimcima hrvatskih gradina i fresaka u dvorcu Brezovica, Oršićeva sna, u kojem ponovo proživljava svoje vjenčanje i svadbu, te završnog prizora pučkog veselja s porukom o sretnijoj budućnosti hrvatskog naroda.*
>
> (Peterlić i Majcen, 2000: 56)

U Arhivu Tošo Dabac pronađeno je sveukupno čak 126 negativa koji dokumentiraju snimanje filma.[8] Fotografije Toše Dabca prate strukturu Miletićeva filma do te mjere da bi uz njihovu pomoć gotovo bilo moguće rekon-

8 Prvi je na činjenicu da je riječ o negativima sa snimanja *Baroka u Hrvatskoj* upozorio Daniel Rafaelić.

struirati slijed filmskih sekvenci. Kao što film na početku pokazuje arhitektonske i prirodne ljepote sjeverne Hrvatske, zatim primjerice freske s prizorima bitaka iz Sedmogodišnjega rata u dvorcu Brezovici, isto to čini i Dabac fotografijom. Posebno je zanimljivo usporediti Miletićeve i Dabčeve kadrove događaja iz Oršićeva sna. Dabac najprije poštuje Miletićev kadar, očigledno je da sa svojim fotoaparatom stoji samo nekoliko metara udaljen od kamere, da bi se zatim odmaknuo i snimio totale (kojih u samom filmu gotovo da i nema), i tako pružio više informacija o mjestu snimanja. Osim što je pratio snimanje filma, Dabac je fotografirao i samog Miletića pri radu, zatim šminku, filmsku ekipu tijekom stanke te je načinio i portrete glumaca.

Reportaža sa snimanja filma objavljena je u filmskome časopisu *Hrvatski slikopis. Barok u (sjevernoj) Hrvatskoj* nazvan je prvim hrvatskim umjetničkim slikopisom, fotografije su potpisane i kao autor navodi se Tošo Dabac.

U razdoblju Nezavisne Države Hrvatske kao pandan hrvatskom kulturnome filmu u fotografskome mediju možemo smatrati tri bogato ilustrirana izdanja: fotomonografiju Zagreba naslova *Metropola Hrvata*, zatim fotomonografiju Hrvatske *Lijepa naša domovina* i knjigu urednika Augusta Frajtića *Hrvatska zemlja ljepote.* Dok je u *Metropoli Hrvata* Tošo Dabac isključivi autor fotografija, u drugim je dvjema knjigama jedan od autora. Najveću srodnost s dramaturgijom *Baroka u Hrvatskoj* pokazuje upravo posljednja spomenuta monografija. Započinje tekstom (i opet) Josipa Horvata, podijeljenim na četiri poglavlja: "Lice hrvatske zemlje", "Lice hrvatskog čovjeka", "Lice hrvatske prošlosti" i "Lice današnje Hrvatske". Slijede fotografije prirodnih ljepota, povijesnih građevina, folklorne scene i neizostavni prizori mlade seljanke koja doji dijete te žitnog polja. Film *Barok u Hrvatskoj* također završava scenama majke koja doji dijete i poljem žita, što bi, samorazumljivo, trebalo simbolizirati obnovu i nastavljanje života zemlje i njezinih ljudi. Pozornijim gledanjem i usporedbom fotografije majke s djetetom i iste scene iz filma postaje posve jasno da je riječ o istoj osobi odjevenoj u narodnu nošnju, o istome mjestu snimanja, čak postoji i gotovo identičan kadar. Autor navedene fotografije u monografiji je Tošo Dabac, a potpisana je kao *Seljakinja iz sela Bistre*.

Na ovome bi mjestu trebalo spomenuti da fotografije prikazane u ovoj monografiji, autora Toše Dabca, Mladena Grčevića, Ignjata Habermüllera, Zlatka Spiesa, koje je domaća kritika bez osnove nazivala Zagrebačkom školom u velikoj želji da im pripiše specifična nacionalna obilježja, nisu ništa drugo doli fotografije često prisutne u fotografskim amaterskim krugovima onoga doba, a koje bi se moglo svesti pod nazivnik domovinskih (*Heimatfotografie*). Stilski one predstavljaju svojevrsni nastavak piktorijalizma s početka 20. stoljeća, o čemu svjedoče mnogobrojni katalozi međunarodnih fotoamaterskih izložbi onoga doba. U razdoblju NDH takva se fotografija vrlo često koristila u propagandne svrhe, kao što je i primjer u knjizi *Hrvatska zemlja ljepote*.

5. 3. Zastava

Posljednji film kojega je fotografska dokumentacija pronađena u Arhivu Tošo Dabac je partizanski film *Zastava* iz 1949. *Zastavu* je režirao Branko Marjanović prema scenariju Jože Horvata. Snimatelj je tada mladi Nikola Tanhofer, a glavne uloge igraju Sonja Kastl, Marijan Lovrić, Joža Gregorin i Antun Nalis. Radnja filma povezuje borbe partizana u šumama, koje su snimane na Kalniku s ilegalnim pokretom u gradskoj sredini. Fotografska dokumentacija filma obuhvaća samo dio snimljen na Kalniku. Gradske scene kao ni scene iz studija ne postoje ili nisu sačuvane. U Arhivu Toše Dabca čuvaju se ukupno 62 negativa: četiri prikazuju Nikolu Tanhofera za kamerom, svega je nekoliko fotografija sa snimanja, od kojih su tri krupni planovi, te ih prije možemo smatrati fotografskim eksperimentom, nego filmskom dokumentacijom. Najveći broj fotografija su

portreti glumaca u partizanskim uniformama, snimljeni u eksterijeru pod prirodnim osvjetljenjem.

6. Zaključak

Istraživanje je dokazalo da se na početku svoje karijere Tošo Dabac profesionalno bavio filmom. Nema sumnje da je blizak dodir s filmom utjecao na njegovo razumijevanje fotografske slike. Tako je primjerice već u lipnju 1933. u *Foto reviji* objavio iscrpan tekst o snimanju portreta kod umjetne rasvjete, u kojem objašnjava osnovne pozicije svjetla. I sam će stečeno znanje primijeniti na portretima, koje je u najvećoj mjeri snimao početkom 1930-ih.

Vrlo važan dio Dabčeva bavljenja filmom predstavlja i njegova suradnja s Oktavijanom Miletićem. Dabac možda nije bio član Kinosekcije, niti se sam bavio amaterskim filmom, ali je utjecaj Miletićeve fotografske estetike u amaterskim filmovima (ili je možda riječ o uzajamnom utjecaju) itekako vidljiv na njegovim fotografskim eksperimentima s različitim očištima, krupnim planovima, kosim sjenama, dvostrukom ekspozicijom i slično.

Kad je riječ o Dabčevu autorskome filmu *Vodica za kurajžu*, postoji još pitanja, koja nisu sasvim razjašnjena jer film nije sačuvan. Prema do sada dostupnim informacijama vjerojatno ga možemo, zbog kombiniranja filmskoga zapisa s glumljenim scenama, smatrati specifikumom unutar onodobnog domaćeg filmskoga stvaralaštva.

Literatura

Coock, 1929, "Poznati kazališni umjetnici Cilić i Grünhut prešli su k filmu", *Večer*, 14. veljače, str. 6.

Dabac, Tošo, 1932, "Tonfilm", *Cinema Revija*, br. 3, str. 17–18.

Dabac, Tošo, 1933, "Snimanje portreta kod umjetne rasvjete", *Foto revija*, br. 5, lipanj, str. 9 i 12.

"Europa Palace kino, Zagreb i tonfilm", 1930, *Filmska revija*, 15. siječnja, str 1.

"Film, Miss Zagreba 1928.", 1928, *Kulisa*, br. 11, str. 13.

Filmus, 1929, "August Cilić kao filmski glumac", *Novosti*, 12. veljače, str. 16.

Frajtić, August, 1944, *Hrvatska zemlja ljepote*, Beč: Verlag Rudolf Hans Hammer

Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international

Knapp, Peter; Koščević, Željko, 1994, *Tošo Dabac: Zagreb tridesetih godina*, Zagreb: ATD

Kosanović, Dejan, 2011, *Kinematografija u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*, Beograd: Filmski centar Srbije

Majcen, Vjekoslav, 1998, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Majcen, Vjekoslav, 2001, "Hrvatski neprofesijski film, 70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928–1998)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 29, str. 188–203.

Majcen, Vjekoslav; Kukuljica, Mato, 2003, *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904–1940*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv

Miletić, Oktavijan, 1934, "Što da filmujeno", *Foto revija*, br. 6, str. 107–109.

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

Popović, Duško (ur.), 2003, *Kinoklub Zagreb: Filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez / Kinoklub Zagreb

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

UDK: 791.229(086.7):791.633-051PAPIĆ, K.

Juraj Kukoč
Hrvatski filmski arhiv – Hrvatski državni arhiv

Uporaba zvuka u dokumentarnim filmovima Krste Papića

Sažetak: Tekstom se argumentira hipoteza o izrazitoj stilskoj i značenjskoj važnosti zvuka u dokumentarnim filmovima Krste Papića. Premda uronjen u stvarnost i blizak *cinéma véritéu*, s rđećim izletima u neprizornost, zvuk Papićevih dokumentaraca bogato je sredstvo autorskih komentara, čak i stilizacija. Papić pokazuje kako se "neretoričnim" filmskim sredstvom poput (dokumentarnoga) prizornoga zvuka mogu stvarati snažni autorski komentari društveno-ideoloških opreka, ironijske opaske i metafore. Rijetki neprizorni zvukovi i glazba nikad nisu "ambijentalni", već imaju aktivnu ulogu komentara stvarnosti, pri čemu je uporaba neprizorne glazbe u filmu *Jedno malo putovanje* (1976) rijedak, gotovo jedinstven primjer u svjetskome filmu.

Ključne riječi: dokumentarni film, hrvatski film, prizorni zvuk, prizorna glazba, neprizorni zvuk, neprizorna glazba, unutarnji zvuk, kontrast, ironija, humor, metafora, ideologija, sociolingvistika, *cinéma vérité*

1. Uvodno o zvučnom bogatstvu Papićevih dokumentaraca

Među uglednim redateljima hrvatskih dokumentaraca do 1990-ih Krsto Papić ističe se kao redatelj koji je izrazito obraćao pozornost na zvučnu razinu filma. Za početak, kod njega je prisutno kvantitativno bogatstvo zvuka. Većina Papićevih dokumentaraca utemeljena je na izjavama ljudi. Mnogi hrvatski dokumentaristi veći dio svojeg opusa ostvarili su kao naturalističke dokumentarce ili tzv. čiste dokumentarce, u kojima su se koncentrirali na praćenje fizičkih aktivnosti ljudi, bez naratorova komentara, izjava i razgovora. Takvi su autori Zoran Tadić, Ante Babaja i Aleksandar Stasenko, a i mnogi filmovi Nikole Babića i Rudolfa Sremca su "šutljivi". S druge strane su filmovi Petra Krelje, koji su, poput Papićevih, većinom "brbljavi". Kad u Papićevim dokumentarcima nema izjava ili ih ima manje, njihov značenjski temelj opet je zvuk, ali ovaj put u obliku prizorne glazbe i zvuka s radija. Također, Papić se zvukom koristi vrlo kreativno – govorom, šumovima i glazbom kreirajući autorske komentare, metafore, značenjske kontraste, ironijske opaske i humor.

Govoreći o važnosti zvuka na filmu Michel Chion (2007: 13) uzima primjer jednog televizijskog prijenosa i tvrdi da tekst "preciznim vođenjem ustrojava samo to gledanje" i da je slika "marioneta koju vodi glas komentara". Chion se u tom dijelu knjige osvrće samo na informativnu stranu teksta u dokumentarnoj snimci, ali u njezinu ostatku opisuje razne kreativne mogućnosti zvuka na filmu općenito. Kako Papić kreativnom uporabom zvuka u svojim dokumentarcima daje značenje slici i cjelini filma, tema je ovoga teksta.

Papićevo kreativno korištenje zvuka ne šteti naturalističnosti, odnosno dokumentarnoj "istini" njegovih filmova. Maštovito rabeći zvuk, Papić pazi da je on uvijek ukotvljen u stvarnosti predočenoj u njegovim filmovima. Zvuk u njegovim dokumentarcima gotovo nikad nije stiliziran, a neprizorni zvukovi poput popratne glazbe rijetka su pojava.[1] Ako i ima takvih slučajeva, oni uvijek na neki način proi-

1 O razlici između prizornoga i neprizornoga zvuka vidi: Paulus, 2012: 193–198.

Čvor (1969)

zlaze iz stvarnosti koju Papić prikazuje. Bez obzira na obogaćenost autorskim komentarima, ironijom i metaforama, Papićevi dokumentarci i dalje su vrlo bliski stilu *cinéma vérité*.

Sve ili gotovo sve knjige o zvuku na filmu bave se u cijelosti ili ponajprije igranim filmovima. Zbog nedostatka literature o zvuku u dokumentarnim filmovima, ovaj tekst referirat će se na literaturu o igranim filmovima. U prvom će redu biti prisutne reference na knjigu *Overhearing Film Dialogue* (2000) u kojoj Sarah Kozloff analizira uporabu govora u igranim filmovima. Ta knjiga bit će primarni izvor referenci ne samo zbog toga što se mnoge Kozloffine primjedbe o govoru u igranome filmu mogu primijeniti i na uporabu izjava u dokumentarnim filmovima već i zbog toga što Kozloff svojoj materiji prilazi kognitivistički, sa željom da obradi sve segmente uporabe zvuka, uključujući i one zanemarene u estetskim analizama zbog njihove "običnosti", poput prizornoga govora i prizornih zvukova općenito.

Analizirat ću pet dokumentaraca u kojima je Papić najkreativnije uporabio zvuk. U dvama od tih dokumentaraca dominiraju izjave. U filmu *Čvor* (1969) Papić opisuje ljude s vinkovačke željezničke postaje, s jedne strane putnike nadničare koji se većinom žale na težak i siromašan život te s druge strane službenika postaje koji opisuje njezin raskošan izgled i upozorava da bi trebalo u dokumentarcima prikazivati ljepšu stranu socijalističkoga društva. U filmu *Specijalni vlakovi* (1972) Papić opisuje organizirani prijevoz domaćih emigranata u Njemačku kroz izjave bijesnih i tužnih emigranata, samozadovoljnog voditelja prijevoza te jugoslavenskog i njemačkog državnoga službenika.

Dva dokumentarca posvećena su glazbeno-govornim izvedbama. *Mala seoska priredba* (1971) snimka je priredbe u zagorskom selu koja se sastoji od amaterskog pop-rock glazbenog natjecanja, izbora za *miss* sela, nastupa folkloraša i nastupa lokalnog komičara. *Jedno malo putovanje* (1976) prikazuje put seoskoga djeteta u Zagreb, na koncert klasične glazbe te snimku samog koncerta. *Nek se čuje i naš glas* (1971) sastoji se i od izjava sugovornika i od glazbeno-govornih izvedaba. U filmu se opisuje rad zagorskih ilegalnih radiostanica kroz izjave vlasnika tih stanica i državnoga službenika te prizore snimanja raznih emisija na spomenutim radiostanicama.

2. Govor kao moćno sredstvo isticanja društveno-ideoloških opreka

Izjave intervjuiranih ljudi jedan su od značenjskih temelja Papićevih dokumentaraca. Kozloff (2000: 66–70), opisujući strukturalne i stilske varijable govora na filmu, opisuje kratke i duge replike u filmskim dijalozima (*short turns* i *long turns*). Za brzu izmjenu kratkih replika kaže da daju ubrzani tempo filmu (ibid.: 69). Papić se u svojim dokumentarcima uglavnom koristi izjavama kraćega ili prosječnog trajanja, trudeći se da nikada ne budu duge, odnosno da ne prijeđu granicu od približno minute. Ono što još više daje dinamiku njegovim filmovima jest izmjena govornika, ne izjava. U njegovim ranijim dokumentarcima gotovo uvijek svaki govornik dobije samo jednu, kraću izjavu. Tako se u 10–20 minuta ranijih Papićevih dokumentaraca izmijeni do deset govornika, a rezultat je dojam brzog tempa.[2] Rezultat je isti u njegovim dokumentarcima o glazbeno-govornim nastupima u kojima se u živahnom ritmu izmjenjuju razni izvođači.[3]

2 Sličan postupak izmjene kratkih replika često je koristio dokumentarist Rudolf Sremec (npr. *Ljudi na točkovima*, 1963; *Zemlja*, 1964; *Zemljo, primi me!*, 1973; *Stranac*, 1974; *Cijeli život*, 1975; *Vrsta koja nestaje*, 1986).

3 Kasniji Papićevi dokumentarci, kako je bilo tipično u hrvatskoj dokumentaristici kraja 1970-ih i 1980-ih, traju oko 30 minuta, zbog čega često gube na dinamici ritma.

Specijalni vlakovi (1972)

Osim stvaranja dinamične cjeline, razlog zbog kojeg Papić svakom govorniku daje suženo vrijeme govora jest autorov manjak zanimanja za kreiranje psiholoških portreta ljudi i njihove intime. Papić je zainteresiraniji progovoriti o jugoslavenskom društvu i političkome sustavu općenito, odnosno o položaju "običnog čovjeka" u njemu. O tome u svojim filmovima progovara ponajviše zvukom. Gotovo svi njegovi filmovi posjeduju slikovno-zvučne kontraste kojima je cilj pokazati opreke prisutne u jugoslavenskom društvu. Iz izjava nadničara u *Čvoru* i gastarbajtera u *Specijalnim vlakovima* jasno je da se oni osjećaju siromašnima i nemoćnima promijeniti svoj status, a iz izjava i vizualnih prikaza voditelja prijevoza i državnih službenika u *Specijalnim vlakovima* te službenika u *Nek se čuje i naš glas* jasno je da su oni imućniji i da kontroliraju društveno-političku zbilju. Razvija se jasna opreka između siromašnoga i bogatoga te nemoćnoga i moćnoga. S obzirom na to da su jedni radnici, a drugi predstavnici vlasti, jasno je također da se spomenute opreke odnose na opreku između naroda i vlasti. Kako radnici i nadničari pričaju o svojoj egzistencijalnoj stvarnosti, a državni službenici, voditelj prijevoza i službenik željezničke postaje nude uljepšanu sliku stvarnosti iz perspektive socijalističke ideološke frazeologije, sljedeća opreka jest ona između *stvarnosti* i *ideologije*. Također, u *Maloj seoskoj priredbi* kroz šarolike izvedbe i priredbe, od folklora i narodskih pošalica do pop-rock glazbe i izbora za *miss*, vidljiva je opreka između tradicijskoga i modernoga, ruralnoga i urbanoga, a tih opreka ima i u *Čvoru*, *Specijalnim vlakovima* i *Nek se čuje i naš glas*.[4]

Kontraste koji sugeriraju spomenute opreke stvara autor birajući izjave i glazbeno-

4 Više o drugim vrstama opreka u Papićevim dokumentarcima vidi u Kukoč, 2010.

scenske nastupe te ih pozorno raspoređujući u cjelini djela. U *Specijalnim vlakovima* sve izjave gastarbajtera vrlo su intenzivne te usmjerene na opis njihova siromaštva i tuge zbog prisilnog odlaska u Njemačku, kao i nepravde društva u kojem neki imaju puno, a neki malo. Izjave daje mnoštvo gastarbajtera, tako da je jasno da nije riječ samo o mišljenju pojedinca već o prevladavajućem mišljenju jugoslavenske emigracije. S druge strane Papić prikazuje trijumfalnu i zaslađenu frazeologiju državnih službenika. Te izjave autor montažno organizira tako da je vrlo jasna njihova oprečnost. Tako je govor sindikalnoga povjerenika okupljenim emigrantima o pravima radnika povezan s izjavom jednoga radnika o nedostatku radničkih prava. Govor drugoga službenika emigrantima o potrebi da se u inozemstvu dostojno predstavlja svoju zemlju povezan je s govorom jednoga radnika o nedostojnom tretmanu radnika u zemlji, a govor organizatora putovanja o navodnom osjećaju sigurnosti kod radnika povezan je s prizorom u kojem njemački liječnik pregledava golog, uplašenog i zbunjenog radnika.

U filmu *Čvor*, kao i u *Specijalnim vlakovima*, prikazuje se nizanje izjava sezonskih radnika koji pričaju o svojoj tegobnoj egzistenciji. Opreka njima izjave su službenika željezničke postaje koji nas upozorava na drugu, ljepšu stranu socijalizma kroz raskoš i funkcionalnost vinkovačkog kolodvora te izražava svoje mišljenje da bi filmaši trebali pokazivati lijepe i napredne stvari te zabavne sadržaje umjesto problemskih. Papić je na snimanju poticao službenika da svoje mišljenje uobliči kao deklamatorni, podučavalački govor.[5] Trijumfalne izjave službenika i prizemljene izjave nadničara se stalno izmjenjuju tvoreći ubitačan kontrast stvarnosti i ideologije.

U izjavama se nalazi ključ tematske poruke tih filmova, ali njihova tematska poruka ne ovisi samo o sadržaju izjava već i o Papićevu izboru (broja) govornika, izjava i međusobnom organiziranju tih izjava u cjelinu. Kozloff (2000: 58) opisuje kako mnogi igrani filmovi kroz govor likova izražavaju svoje tematske poruke (*thematic messages*) pri čemu autori pozorno biraju tko će i u kojem trenutku filma te poruke izreći i kako će se one odnositi prema cjelini filma. Slično se može reći i za Papićeve dokumentarce, jer tematske poruke tih filmova nisu (samo) rezultat mišljenja ljudi koje je Papić intervjuirao već i rezultat namjere da se kroz pozorno odabrane i u cjelini filma raspoređene izjave da pregled društveno-političke stvarnosti Jugoslavije, odnosno razvije autorov stav o njoj. Baš kao što autori mogu dati svoje autorske komentare (*authorial commentary*) kroz govor likova u igranome filmu (Kozloff, 2000: 56–60), Papićevi dokumentarci pokazuju da se slično može napraviti čak i u slučaju kad autori filma nisu autori tih izjava.

3. Glazba kao sredstvo isticanja opreka

Sličnim se značenjskim kontrastima govora Papić koristi u filmu *Nek se čuje i naš glas*, u kojem kombinira izjave i glazbeno-govorne nastupe na zagorskim ilegalnim radiostanicama. *Nek se čuje i naš glas* je dokumentarac kojega je tema zvuk, odnosno program zagorskih ilegalnih radiostanica, ali Papić ni ovaj put ne ostaje samo na informativnoj kvaliteti zvuka već ga koristi da još jednom razvije opreke između vlasti i naroda, ideologije i stvarnosti. No, ovaj put autor sugerira da su narod i stvarnost moćniji od vlasti i ideologije. U tome filmu tipični Papićevi zvukovno-slikovni kontrasti suprotstavljaju, s jedne strane, državnoga službenika koji suhoparnim birokratskim rječnikom govori o štetnosti ilegalnih radiostanica te, s druge strane, živahnost i kreativnost ra-

5 U jednom intervjuu Papić kaže: "Potaknem ja njega, kad on kaže kako se to prikazuje, a tad je bilo puno u novinama protiv crnog vala, a on je to sve čitao. Pa ja kažem – daj nešto o tome." (Kukoč, Rafaelić, Šakić, 2010: 28)

dijskih emisija u kojima seljaci predstavljaju folklorno bogatstvo svoga kraja, daju vrckave društveno-političke komentare i prikazuju šaljive radiodrame. Zvučna životnost njihovih emisija sušta je suprotnost službenikovu suhoparnom govoru, a kulturno, informativno i misaono bogatstvo emisija odgovor njegovu komentaru o njihovoj "društvenoj, političkoj, moralnoj i materijalnoj štetnosti".

Film *Mala seoska priredba* posvećen je isključivo glazbeno-govornim nastupima, odnosno prikazu jedne zagorske priredbe. I u tome filmu Papić ne ostaje na informativnoj etnološkoj zabilješci. On prikazuje nastupe lokalnih bendova i pjevača samo zato da bi ismijao njihove nemušte pokušaje da uvjerljivo izvedu domaće pop-rock hitove. Također, ni ovaj put ne odustaje od opreka. Nemuštim glazbenim izvedbama i trapavom natjecanju za *miss* sela suprotstavlja kratke prizore folklorne izvedbe i nastupa lokalnog zabavljača, koje planski umeće u prikaz glavnih atrakcija priredbe kako bi kontrastirao tradicijsko i moderno, ruralno i urbano. Njegov je cilj zaključiti da je tadašnjoj seoskoj sredini puno prikladnija tradicijska kultura nego moderna urbana kultura.

4. Lingvističke osobine govora kao nositelj značenja

U Papićevim dokumentarcima vrlo važnu ulogu imaju lingvističke osobine govora. Slijedeći zaključke socijalne lingvistike o govoru kao najsigurnijem označitelju društvene i etničke grupe, Kozloff opisuje kako u igranim filmovima

> *prepoznatljivi, klišeizirani dijalekti služe za skiciranje prošlosti lika i njegove kulturne popudbine, za određivanje lika u odnosu na njegov materijalni status, razinu obrazovanja, zemljopisnu pozadinu ili etničku pripadnost.*
>
> (Kozloff, 2000: 82)

Na sličan način Kozloff (2000: 83–84) opisuje i ulogu kolokvijalnog, žargonskog govora u filmu. Iako je riječ o nefikcionalnim filmovima, u Papićevim dokumentarcima način govora nije samo puki odraz stvarnosti već je i planirani, manipulirani nositelj poruke filma. Većina intervjuiranih osoba u Papićevim filmovima ne govori dijalektom, vjerojatno zbog toga što misle da u prisutnosti kamere moraju govoriti standardom. Međutim, prisutne su razlike u načinu govora. Sve intervjuirane osobe u opisanim Papićevim filmovima koje otvoreno pričaju o svojim svakodnevnim životnim tegobama, siromaštvu, odnosno nositelji "stvarnosti" tih filmova, govore jednostavnim, prizemnim rječnikom i intonacijom. S druge strane su intervjuirane osobe koje pričaju o životu po mjeri ideologije, bilo da nam nude ideološka pravila po kojima bi trebalo živjeti (državni službenici u filmovima *Specijalni vlakovi* i *Nek se čuje i naš glas*, službenik postaje u *Čvoru*, voditelj priredbe u *Maloj seoskoj priredbi*) ili izražavaju želju za uspjehom kroz prilagodbu društveno-ideološkim pravilima (dva radnika u *Specijalnim vlakovima*, jedan voditelj radiostanice u *Nek se čuje i naš glas*). Te su osobe nositelji "ideologije" tih filmova. Oni govore ili se trude govoriti što standardnijim govorom, bogatim birokratskim, socijalističkim frazama. Pritom su najzanimljiviji "obični" ljudi koji se, za razliku od državnih službenika koji suvereno vladaju takvim diskursom, svojski i s dosta pogrešaka trude govoriti u tom duhu. Njihovi ušminkani, umjetni govori upućuju na lažnost vizije idealnog socijalističkoga društva, a sirov, spontan govor radnika sugerira istinitost njihove životne traume.

I dijalekti su, međutim, prisutni u Papićevim dokumentarcima. Oni su također ideološka opreka službenom, ideološkom govoru. U spomenutim filmovima to je mahom kajkavski dijalekt. Njime lokalni zabavljač u *Maloj seoskoj priredbi* zabavlja publiku izbacujući politički provokativne viceve, a u *Nek se čuje i naš glas* lokalni pjesnik u sličnom duhu blage provokacije zagorskim *rapom* pjeva o našoj društvenoj stvarnosti. Dijalekti su u Papićevim dokumentarcima simbol slobodnog, kritičkog, politički

Mala seoska priredba (1971)

nepodobnog stava. Načinima govora koristi se da bi opisao svoje "likove" i nešto izrekao kroz njih, ali ovaj put ključ značenja nije ni njihova etnička ili zemljopisna pripadnost, ni njihov materijalni status, ni razina obrazovanja, već njihova (dez)ideologija.

5. Učitavanje ironije u prizorni zvuk

Papić u svojim dokumentarcima često teži ironijskom i humorističnom efektu, a kreativna uporaba zvuka u tome mu znatno pomaže. Na primjer on voli prikazivati ljude nižega obrazovanja koji se trude govoriti standardno, kićeno, upotrebljavati učene izraze, a rezultat su mnoge jezične nesklapnosti koje stvaraju komičan efekt. Autorov cilj ipak nije ismijati ljude, već pokazati što se događa kad ljudi žele biti ono što nisu. Tako radnik u *Specijalnim vlakovima* želi govoriti na razini fakultetskog obrazovanja, a seljak, radioamater u *Nek se čuje i naš glas* želi odati dojam profesionalnog voditelja radiostanice. Seoskom glasniku u *Maloj seoskoj priredbi* dobro ide dok izvikuje oglas o prodaji svinja i telića, a teže dok pokušava uobličiti oglas o "najmodernijoj" kulturnoj priredbi. Vrhunac komike u *Maloj seoskoj priredbi* izjave su seoskoga glasnika da će se izabrana *miss* sela natjecati za "još veću i ljepšu *miss*" te ona voditelja priredbe koji manifestaciju zatvara nazvavši je "kulturnim iživljavanjem". Je li ova izjava bila slučajna pogreška ili frojdovska omaška u govoru koja otkriva govornikovu podsvijest – ne zna se. Bitno je da se u cjelini filma ta izjava uklapa u opći autorov komentar o neskladu takve priredbe i ruralne sredine.

Kozloff, govoreći o uporabi ironije i humora u filmskome govoru, za oba ova stilska sredstva kaže da je u njihovu temelju gledateljeva superiornost nad likom. "U mnogim filmovima, zato što smo 'sveznajuće' privilegirani imati pregled bolji od svih likova, često smo u poziciji da razotkrijemo njihovu samoobmanu ili namjerno prijetvorništvo" (Kozloff, 2007: 54–55). Tako nam u Papićevim dokumentarcima naše znanje o redateljevim izborima i pregled nad cjelinom djela omogućuju znati ono što likovi ne znaju, odnosno proniknuti u njihovo samozavaravanje, te osvijestiti

Nek se čuje i naš glas (1971)

nesklapnosti i promašenost pokušaja da seljak imitira gradsku kulturu, a radnik pokušava biti učen socijalistički kadar. Tako službenik željezničke postaje u *Čvoru*, dok štreberski pokušava imitirati socijalističku frazeologiju i zauzeti ideološki podoban stav, u skladu s dogmom o nazadnoj prošlosti i naprednoj budućnosti upozorava da je u nekadašnjim turobnim vremenima na kolodvoru zbog nedostatka sigurnosti bilo "i po pet mrtvih na dan". Suludost ove tvrdnje službenik, uživljen u svoju ulogu socijalističkog ideologa, očito ne može osvijestiti, ali gledatelj to može vrlo lako.

Ironiju Papić povremeno stvara efektnim audiovizualnim kontrastima, pri čemu mu je omiljeno sredstvo glazba. Službenikov idealizirani opis savršenog izgleda i funkcije vinkovačkog kolodvora popratit će informativnim kadrovima kolodvora u stilu namjenskog filma i popratnom "salonskom" glazbom koja imitira tipičnu pozadinsku glazbu namjenskih filmova, čime osnažuje ironiju hvastanja s uglađenošću kolodvora u okružju bijede korisnika toga kolodvora. Ovo je jedan od vrlo rijetkih primjera uporabe neprizorne glazbe u Papićevim dokumentarcima u kojima uobičajeno dominira prizorna glazba, i to najčešće upravo radi humorističnog efekta. U *Čvoru*, nakon što službenik izjavi da treba u filmovima "prikazivati nešto zabavno, da se čovjek malo odmori dok gleda, a ne uvijek neku problematiku", Papić duhovito ubacuje ironijski kadar siromašnog radnika koji pjeva zabavnu pjesmu. U sličnoj ironijskoj funkciji pojavljuje se glazba u jednom trenutku filma *Nek se čuje i naš glas*. Nakon što voditelj ilegalne radiostanice pomalo ironijski zavapi kako na selu nema puno "kulturne razonode i nekog posebnog uzdizanja", vidimo kadar seljaka koji pompozno pleše uz taktove opere koja se čuje na radiju.

6. Zvuk kao metafora

Papić se zvukom u svojim dokumentarcima povremeno koristi i za kreiranje metafora. To se događa dva puta u filmu *Specijalni vlakovi*, oba puta u završnici filma. Kad gastarbajteri na münchenskom kolodvoru uđu u podrumsku prostoriju, sa zvučnika se čuje glas koji ih počne prozivati, ali ne po imenima, već po dodijeljenim im brojevima. Kako glas sa zvučnika

čita brojeve, tako vidimo prizore intervjuiranih gastarbajtera u vlaku. Svaki kadar pojedinog gastarbajtera popraćen je glasom iz zvučnika koji izgovori jedan broj. U tim kadrovima glas iz zvučnika postaje neprizorni zvuk koji prizorima gastarbajtera ne odgovara ni vremenski ni prostorno. On tim prizorima ne odgovara ni informacijski jer je jasno da nije riječ o brojevima koje su njemačke službe dodijelile upravo tim ljudima, već je autor nasumično spojio kadrove ljudi sa zvukom izgovorenih brojeva. Zvuk u tim kadrovima nema vrijednost prizornoga registratora zbilje ni informativnu vrijednost. Njegova vrijednost je u njegovu metaforičkom potencijalu. Papić se nastavlja na birokratsku hladnoću njemačkih službi koje ljude prozivaju brojevima umjesto imenima. On brojeve dodjeljuje ljudima koje smo prethodno upoznali i suosjećali s njihovom tugom, čime osnažuje osjećaj otuđenosti i nehumanog odnosa prema njima. Riječ je, dakle, o metafori u kojoj spoj zvuka i slike upozorava na nehumanost današnjega društva, ne samo njemačkog već i jugoslavenskog, što se može zaključiti uvidom u cjelinu filma.

Druga metafora odnosi se na sam završetak filma, na zvuk sirene vlaka. Čujemo ga u zadnjem kadru filma, onome vlaka koji putuje u Njemačku. Zvuk sirene vlaka u tom kadru tipičan je prizorni zvuk. Ipak, postoje razlozi zbog kojih uporabu toga zvuka u *Specijalnim vlakovima* možemo prozvati metaforičnom, a oni proizlaze iz konteksta filma, ali i konteksta cijele filmske umjetnosti. Kadar u kojem čujemo sirenu uporabljen je kao zadnji kadar filma, što mu daje potencijalnu vrijednost zaključka, završnoga komentara. Tijekom cijeloga filma slušali smo izjave gastarbajtera pune nezadovoljstva, očaja i prigušenog bijesa, nakon čega kao vrhunac slijedi spomenuta metaforična scena izjednačavanja ljudi s brojevima. U ovoj gradaciji tuge i ljutnje scena sirene može biti shvaćena kao metaforični krik bijesa i očaja zbog sudbine tih ljudi.

Pritom je znakovito da red izjava ljudi u vlaku završava onom tužne djevojke zatomljena bijesa, a nizanje kadrova praćenih izgovaranjem brojeva završava kadrom iste djevojke, nakon čega slijedi spomenuti kadar vlaka i sirene. Ta djevojka, jedina žena koju se intervjuira u filmu, u svojoj izjavi vrlo je otvoreno pokazala emocije tuge i bijesa zbog svoje situacije. Zvuk sirene svojim akustičnim kvalitetama, odnosno visinom tona, sliči ženskom kriku,[6] s kojim se u povijesti filma i učestalo povezivao.[7] U *Specijalnim vlakovima* ne vidimo ženu koja vrišti, ali na temelju montažnoga spoja vlaka koji zviždi i uplakane djevojke, akustične sličnosti zvukova i konteksta povijesti filma možemo zaključiti da se u Papićevu dokumentarcu zvižduk sirene metaforički izjednačava sa ženskim krikom. Chion (1999: 77), analizirajući razne primjere iz povijesti filma, ženski krik postavlja, pomalo i mistificira, kao kulminaciju filma, kao zvuk koji mora "eksplodirati u točno određenom trenutku, na križanju spajajućih fabularnih linija, na kraju često zamršenog puta, ali kalkuliranog da točci krika dodijeli maksimalan učinak". Za Chiona (1999: 76, 78) je ženski krik u filmu crna rupa koja usisava cijeli film, apsolut izvan jezika i vremena. Tako nekako pojavljuje se zvuk sirene u *Specijalnim vlakovima*, kao univerzalni krik očaja prema kojem je tragedija cijelog filma usmjerena i koji pričama ispričanima u filmu daje globalno značenje.

6 O visini tona i efektu sličnosti između tonova vidi: Paulus, 2012: 33–37.

7 "Hitchcock, na primjer, u filmu *39 stepenica* (*39 Steps*, 1935) pretvara zvuk vriska stanodavke, koja je otkrila mrtvo tijelo u apartmanu, u zvižduk vlaka." (Paulus, 2012: 165)

7. *Jedno malo putovanje* – jedinstveni primjer uporabe zvuka

U tekstu još nije iznesen ni jedan primjer iz filma *Jedno malo putovanje*, premda je na početku taj film spomenut kao još jedan Papićev dokumentarac koji će biti predmet ove analize. Razlog je njegova specifičnost. Tematska poruka toga filma nije povezana sa spomenutim oprekama prisutnima u gotovo svim Papićevim dokumentarcima, u njemu nema ni tipične Papićeve ironije i humora. Osim toga *Jedno malo putovanje*, zahvaljujući jednom svom stilskom postupku, ima specifično mjesto, ne samo u Papićevu opusu već i znatno šire. U početku filma pratimo dječaka koji rano ustaje u svojoj seoskoj kući i sprema se za izlazak. Nakon toga ga minutu i pol pratimo kako hoda po zagorskim brežuljcima do željezničke postaje. Tišina u tim prizorima, u kojima nema ni popratne glazbe ni istaknutijih šumova okoliša, je pomalo neuobičajena, jer ovu dugačku sekvencu siromašnu informacijama čini još monotonijom. Nakon što kratko promatramo putovanje djece vlakom na koncert u Zagreb, slijedi dugačka sekvenca koncerta klasične glazbe u zagrebačkoj koncertnoj dvorani. Tom sekvencom dominiraju prizori lica dječaka i njegovih školskih kolega koji slušaju koncert, *Petu simfoniju* Ludwiga van Beethovena u izvedbi Zagrebačke filharmonije. Nakon toga, u završetku filma, opet promatramo dječakovo putovanje kući pješice istim putem.

Međutim, ovu sekvencu od sekvence pješačenja do vlaka razlikuje popratna glazba, i to najpoznatiji odlomak iste Beethovenove simfonije koju je dječak slušao tijekom koncerta. Neobično se u uporabi zvuka u ovome filmu krije u sugestiji da spomenuta popratna glazba zapravo uopće nije popratna, već pripada onomu što su David Bordwell i Kristin Thompson (1980: 284) nazvali unutarnjim zvukom, odnosno zvukom koji dolazi iz glave ili uma. Mogućnost ove sugestije prilično je utemeljena. Neobično je da se u filmu odjednom počinje koristiti popratnom glazbom pri kraju, a znakovito je i da se rabi ista skladba koju su djeca slušala na koncertu. Iz opisanoga je vidljivo da film nije posvećen ni Beethovenu ni Zagrebačkoj filharmoniji, već djeci koja su prisustvovala koncertu, odnosno jednom dječaku. Zašto autor ponavlja istu simfoniju koju smo maloprije čuli da bi njome pratio prizor dječakova putovanja kući? Riječ je o skladbi koja je povezana s dječakovim osobnim iskustvom i koja se u trenutku izvođenja ne pojavljuje u fizičkome svijetu prizora. Stoga je jasna sugestija da se ona pojavljuje u dječakovu psihičkome svijetu. Jedini uvjerljivi odgovor jest, dakle, da ta glazba svjedoči o dječakovoj impresioniranosti koncertom. Pritom je zanimljiva njena uporaba kao sredstva kontrasta, jer je snimka Beethovenove simfonije u toj sekvenci prilično glasna, dok je u sličnoj sekvenci dječakova odlaska na vlak dominantna tišina. Na temelju toga možemo doći do sljedećeg zaključka: nakon što je ujutro prema vlaku pješačio nezainteresiran, bez ikakvih očekivanja od koncerta, dječak je koncert odslušao pozorno, sa zanimanjem i užitkom (što se sugerira kadrovima dječaka i njegovih školskih kolega koji netremice i pozorno gledaju glazbenike u koncertnoj dvorani). Impresioniran koncertom, tijekom svojeg uobičajenog puta kući pješice najpoznatiji dio odslušane skladbe iznova je proživio, odnosno "odsvirao" u svojoj glavi. Dakle, autor nam snimkom najimpresivnijega dijela Beethovenove *Pete simfonije* sugerira da dječak u svojoj glavi proživljava, pjevuši ili se prisjeća izvedbe koju je čuo. Zbog toga ovu uporabu zvuka možemo nazvati unutarnjim zvukom, odnosno unutarnjom glazbom.

Ovaj je primjer uporabe glazbe neobičan za dokumentarni film. Doduše, ukoliko gledatelj u pojedinom dokumentarnom filmu dobije informaciju da određeni čovjek voli neku pjesmu i često je pjevuši u sebi, reprodukcija te pjesme u svojstvu unutarnjeg zvuka u tom filmu može odgovarati težnji dokumentarnog filma da nam predoči informacije o stvarnom svijetu. Međutim, u *Jednom malom putovanju* to

Prizori iz filma *Jedno malo putovanje* (1976)

nije slučaj. Iz sadržaja snimaka predočenih u filmu (prizori pažljivog promatranja i slušanja koncerta te prizori hodanja prema kući) gledatelj ne može doći od zaključka da je dječak doista bio impresioniran odslušanim koncertom i da ga je naknadno proživljavao u glavi. Eventualno može zaključiti da ga je sa zanimanjem poslušao. Informaciju da je dječak impresioniran i sluša skladbu s koncerta u svojoj glavi sugerira nam jedino redatelj svojim stilskim odabirima. Dakle, redatelj nam sugerira nešto čega nema u stvarnom životu, što je osobina igranog, a ne dokumentarnog filma. Uporaba unutarnjega zvuka je zbog svoje artificijelnosti primjerenija fikcionalnomu nego dokumentarnomu filmu. Ovaj Papićev postupak još je neobičniji ako znamo da je uporaba unutarnje glazbe rijetkost, ne samo u dokumentarnom filmu već u filmu općenito. Opisujući unutarnji zvuk, Bordwell i Thompson ne spominju ni jedan primjer uporabe unutarnje glazbe. Mladen Miličević (1995: 103–108), pišući o metadijegetskome zvuku, pojmu Claudie Gorbman sličnom pojmu unutarnjega zvuka, govori o zvučnom onirizmu koji označava glazbu i zvukove što sugeriraju nečije stanje uma. Tom prigodom spominje mnogobrojne primjere metadijegetske glazbe u igranim filmovima, ali u svakom od tih primjera riječ je o prizornoj ili neprizornoj glazbi koja sugerira emocionalno stanje lika. Ni u jednom primjeru nema sugestije da lik tu glazbu čuje u sebi, odnosno da ona doista proizlazi iz njegova uma.

Claudia Gorbman, dok opisuje metadijegetski zvuk, spominje da je moguće postojanje ne samo metadijegetskoga govora i šuma već i metadijegetske glazbe, ali kao primjer takva metadijegetskoga zvuka ne uzima prizor iz postojećega filma, već hipotetski primjer prizora u kojem se lik X sjeća pjesme koju je čuo kad je prvi put sreo ženu koju voli (Paulus, 2012: 216). Gorbman je, očito, uzela hipotetski primjer zbog toga što stvarni primjer nije mogla pronaći iz svojeg filmskog iskustva. Teško je vjerovati da takav primjer doista ne postoji u povijesti filma, ali moguće je na temelju njego-

va izostanka iz spomenute literature zaključiti da je uporaba unutarnje glazbe iznimno rijetka u povijesti igranoga filma. To više zanimljivo je da se ona pojavljuje u jednom hrvatskom filmu te je neobično da se od svih rodova javlja upravo u dokumentarnome filmu, kojemu zbog svoje fikcionalne prirode nije primjerena. Papić je, vjerojatno nesvjesno, u *Jednom malom putovanju* napravio rijedak, gotovo jedinstven filmski postupak.

Ovom analizom nisu obuhvaćeni svi primjeri kreativne uporabe zvuka u spomenutim Papićevim dokumentarcima. Zanimljivi su česti primjeri Papićeve uporabe zvuka koji dolazi iz zvučnika, tranzistora i gramofona. Zatim, Papić nekad rabi stilsko sredstvo ponavljanja zvuka. Također nisu spomenuti svi primjeri uporabe zvuka radi humorističnog efekta (npr. iz *Nek se čuje i naš glas* u kojem vidimo da glazba s radija ne dolazi s nosača zvuka, već od glazbenog sastava koji svira ispred kuće iz koje se emitira ilegalna radiostanica itd.). O tim se primjerima nije razglabalo jer bi previše opteretili tekst informacijama. Bogatstvo zvuka u Papićevim dokumentarcima jest toliko da bi bilo moguće posvetiti nekoliko tekstova ovoj temi. A to je doista neobično za jedan dokumentarni opus.

Literatura

Bordwell, David; Thompson, Kristin, 1980, *Film Art: An Introduction*, Reading: Addison-Wesley Publishing Company

Chion, Michel, 1999, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press

Chion, Michel, 2007, *Audiovizija: zvuk i slika na filmu*, Beograd: Clio

Kozloff, Sarah, 2000, *Overhearing Film Dialogue*, Berkley i Los Angeles: University of California Press

Kukoč, Juraj, 2010, "Opreke u dokumentarnim filmovima Krste Papića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 61, str. 84–91.

Kukoč, Juraj; Rafelić, Daniel; Šakić, Tomislav, 2010, "Krsto Papić u razgovoru: 'Želim pridobiti vječnu publiku'", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, broj 61, str. 10–69.

Miličević, Mladen, 1995, "Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 1, broj 3/4, str. 103–108.

Paulus, Irena, 2012, *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Hodat ću kao divlji konj (J' irai comme un cheval fou, Fernando Arrabal, 1973)

UDK: 791.037.5:159.923.2

Maja Gregorović

Tematika Edipova kompleksa u nadrealističkim filmovima

Sažetak: Tematika Edipova kompleksa često se obrađivala u klasičnim narativnim filmovima u kojima iz ponašanja, djelovanja i razgovora doznajemo podatke o stanju psihe glavnoga junaka. U nadrealističkim filmovima iste tematike o tom stanju doznajemo na drugačiji način. Umjesto na logičan slijed događaja, u takvim se filmovima trebamo najprije usredotočiti na redateljske postupke – odabir kadrova, stilizaciju boja i planove. Već iz tih postupaka doznajemo nešto o psihi. Nadalje moramo pratiti pojedinačne, naizgled nepovezane situacije u kojima se lik nalazi. Situacije iz kojih se može iščitati dječakov odnos s majkom i ocem, problemi odrastanja i rezultati tih problema iz tog će se razloga detaljno analizirati. Da bi obiteljski odnosi i posljedice odnosa bili jasniji, upotpunjeni su prisutnošću simbola. Važno je interpretirati svaki od njih, a pritom imati na umu suradnju tih simbola i situacija. Interpretacija, naime, nije proizvoljna ako je u skladu sa značenjem situacija u kojima se lik nalazi. Situacije i simboli čine nadrealistički film posebnim i cjelovitim u pristupu junakovoj psihi. U radu su obrađeni primjeri iz filmova *Živjela smrt* (*Viva la Muerte*, Fernando Arrabal, 1971), *Hodat ću kao divlji konj* (*J' irai comme un cheval fou*, Fernando Arrabal, 1973), *Pastorala: igra skrivača* (*Den-en ni shisu*, Shūji Terayama, 1974), *Sveta krv* (*Santa Sangre*, Alejandro Jodorowsky, 1989), *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), *Pečat na mozgu* (*Brand upon the Brain!*, Guy Maddin, 2006) i *Preživjeti život* (*Přežít svůj život*, Jan Švankmajer, 2010).

Ključne riječi: Edipov kompleks, odnos s majkom, odnos s ocem, rezultat nerazriješena Edipova kompleksa, simboli, nadrealizam, nadrealistički film

1. Edipov kompleks i nadrealizam

Tema Edipova kompleksa često se obrađivala u književnim i filmskim ostvarenjima te je zaokupljala pozornost znanstvenika raznih profila – od psihologa do postmodernističkih filozofa. Mnogi su je iznova prezentirali, interpretirali, dorađivali i kritizirali. Primjerice Erich Fromm tvrdi da je Freudova teorija jednostavna: njezin je glavni akter dječak koji u dobi od četiri ili pet godina razvija intenzivnu seksualnu žudnju za majkom. Ostvarenje njegove želje ometa otac koji mu, stoga, postaje suparnikom. Primijeti li otac suparništvo, za kaznu će kastrirati dječaka. Fromm, naravno, napominje da je privrženost djeteta majci lako shvatljiva jer ga ona hrani, štiti i za njega skrbi (usp. Fromm, 1989: 34). No, smatra da je Freud do zaključka o mržnji prema ocu došao na pogrešan način – promatrajući patrijarhalno društvo u kojem je odrastao, a karakteristika kojega je bila podložnost sina očevoj volji. Sin teži za slobodom i buni se protiv diktature pa suparništvo oca i sina proizlazi iz potrebe da se potonji razvija i djeluje u skladu sa svojim, a ne očevim zamislima (ibid.: 35–36). Dakle, razlog suparništva je neseksualan i pojavljuje se isključivo u patrijarhalnom društvu. Fromm također smatra da dječak može osjećati seksualnu privlačnost prema majci, ali ona ne proizlazi iz njegove privrženosti, već iz truda koji ona ulaže u njegovo odrastanje (ibid.). Privlačnost je posve neovisna o privrženosti.

U svakom slučaju, cilj je da zatomi tu privlačnost i uvidi da mora poštovati tabu incesta. Prema klasičnoj Freudovoj teoriji na taj se način razrješava Edipov kompleks. Osobe koje

Živjela smrt (*Viva la Muerte*, Fernando Arrabal, 1971)

uspješno ne razriješe kompleks ostaju nezrele, nesposobne za daljnji život, sklone emocionalnim ispadima itd. (usp. Young, 2006: 9). Tipičan filmski primjer mladića koji se nije uspio osloboditi grijeha infantilne nastranosti je Norman Bates (Anthony Perkins), protagonist Hitchcockova *Psiha* (*Psycho*, 1960). Bates je bio ovisan o majci i ljubomoran na njezina ljubavnika te ih je iz bijesa i nemoći oboje odlučio ubiti. Kasnije je osjećao teret svoje krivnje do te mjere da je internalizirao majčinu ličnost koja je otad supostojala s njegovom. U majčino ime počinio je i zločin – uklonio s puta ženu koja je nenadano postala njezinom suparnicom.

Spomenuti film karakterizira narativna kontinuirana montaža s jasno uočljivim uzročno-posljedičnim vezama u zbivanjima, a to znači da pratimo kronološki slijed postupaka glavnoga lika, a iz njih, kao i iz komentara drugih sudionika filmske zbilje doznajemo sve o njegovim mislima, osjećajima i prošlosti.

Za razliku od *Psiha*, nadrealistički filmovi iste tematike na drugačiji nam način nude uvid u karakter glavnoga lika i njegov odnos s roditeljima. Filmovi uključeni u ovu analizu su: *Živjela smrt* (*Viva la Muerte*, Fernando Arrabal, 1971), *Hodat ću kao divlji konj* (*J' irai comme un cheval fou*, Fernando Arrabal, 1973), *Pastorala: igra skrivača*[1] (*Den-en ni shisu*, Shūji Terayama, 1974), *Sveta krv* (*Santa Sangre*, Alejandro Jodorowsky, 1989), *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), *Pečat na mozgu* (*Brand upon the Brain!*, Guy Maddin, 2006) i *Preživjeti život* (*Přežít svůj život*, Jan Švankmajer, 2010).

Ti nam filmovi pružaju izravan uvid u ljudsku psihu kombinacijom bogatstva simbolike snova, maštanja i skrivenih misli te prikaza pojedinačnih situacija koje su relevan-

1 Naslov sam prevela na hrvatski jezik prema engleskoj inačici prijevoda – *Pastoral: Hide and Seek*.

tne za doživljaj odnosa likova. Činjeničnost te kombinacije čini simboliku jasnom i nedvosmislenom jer da ne postoji njezina korelacija sa situacijama, ne bi se mogla prevesti na jezik doslovne stvarnosti i tumačenje bi bilo previše proizvoljno.

S obzirom na važnost takve prevodilačke djelatnosti, logično je da u nadrealističkim filmovima prevladava idejna montaža, što podrazumijeva naglasak na zaključcima i idejama, dok je nevažan kronološki slijed zbivanja (usp. Mikić, 2001: 81). Primjerice, u Maddinovu *Pečatu na mozgu* suočavamo se s prošlošću glavnoga lika promatrajući prizore koji nam ocrtavaju utjecaj autoriteta na njegov duševni razvoj. Vidimo majku kako je uperila reflektor svjetionika da bi locirala dječaka i kontrolirala njegovo kretanje. Kasnije saznajemo da vampirska majka ispija krv iz mozga svojih žrtava. Posve je jasno da postoji značenjska veza ispijanja krvi i kontrole kretanja. Ostale ćemo primjere navesti u sljedećim poglavljima, pri komparativnoj interpretaciji simbola. Ovaj nam je poslužio samo kao dokaz suradnje simbola i situacije u formiranju ideje koja bi gledatelju trebala biti što razumljivija.

Osim idejne montaže bitna je karakteristika nadrealističkih filmova s tematikom Edipova kompleksa pozamašna prisutnost subjektivnih i autorskih kadrova. Ta je prisutnost očekivana s obzirom na to da je riječ o filmovima kojima je cilj analiza psihe glavnoga junaka pa je, stoga, ključno na koji predmet ili pojavu on usmjerava svoj pogled. On, kao i svatko drugi, bira svoj fokus, a izbor nije slučajan, već usklađen s njegovim interesima i emocijama. Po učestalosti subjektivnih kadrova prednjači *Sveta krv*. Za Jodorowskoga kadriranje ima bitnu ulogu u prikazu psihičkoga stanja lika, a također je u funkciji najave budućih postupaka. Primjerice, u jednom od subjektivnih kadrova filma žena (Blanca Guerra) ljubomorno promatra svoga muža (Guy Stockwell) kako nožem miluje tetoviranu cirkusanticu (Thelma Tixou) koja ga zavodi plesom. Na temelju toga kadra možemo pretpostaviti da će žena nešto poduzeti kako bi kaznila muža zbog nedopuštene zabave i prijevare, a u daljnjoj implikaciji njezin će postupak utjecati i na sina (Adan Jodorowsky). Očekuje se da će osjetljiv sin loše podnijeti grijeh i kaznu, razdor i neslogu u obitelji. I doista... majka u navali bijesa na oca baca sumpornu kiselinu, a on je potom posljednjim snagama uspijeva ubiti. Sin, vidjevši sve, ostaje obilježen traumom, zarobljen u prošlosti i naizgled mentalno retardiran. Pri kraju filma snažnim autorskim kadrovima aludira se na gubitak ravnoteže i mučninu izazvanu potiskivanjem trauma i sviješću o teretu grijeha počinjenih u ime majčine sjene – ubojstava svih žena koje su joj postale suparnicama u borbi za sinovljevu ljubav. Kamera se ljulja poput uništene psihe i gledatelj se pita hoće li doći do kolapsa ili potpuna junakova ozdravljenja i preporoda.

No, umjesto subjektivnim i autorskim kadrovima u filmovima s tematikom kompleksa na stanje psihe može se upućivati i drugim redateljskim postupcima, kao što je primjerice krupni plan i detalj. Ta vrsta planova prevladava u filmu *Preživjeti život*. Ona ima važnu ulogu u prikazu emocija koje obuzimaju likove, a u skladu su s neobičnim situacijama u kojima se nalaze na granici sna i budnosti. Primjerice, glavni junak filma Evzen (Václav Helšus) u svom snu upoznaje izvjesnu Evu (Klára Issová), za koju se kasnije saznaje da predstavlja figuru njegove majke. Pri upoznavanju kamera je usredotočena na njezino nasmijano lice koje zbunjuje već ostarjelog Evzena, nenaviknuta da na njega pozornost obraćaju mlade i lijepe žene.

No, od prisutnosti krupnih planova, koji su tipični za oslikavanje unutarnje drame, više iznenađuje detalj. U detalju se redovito pojavljuju usne gotovo svih likova koji pripadaju filmskoj zbilji i koji u određenom trenutku izgovaraju kakvu rečenicu. Na taj se način gledatelj zaokuplja sadržajem govora jer usne su te koje donose informaciju o mislima, za-

ključcima i pretpostavkama vezanima uz temu konverzacije. No, teško je ne doživjeti usne kao erogenu zonu i povezati ih s frojdovskom teorijom o oralnoj fazi razvoja. Prema Freudu (2000: 347), dijete je u prvoj, oralnoj fazi usredotočeno na majčine grudi jer one ne zadovoljavaju samo potrebu za hranom, već je u činu sisanja prisutna i erotska komponenta. Usne su sredstvo spoznaje prvoga erotskog objekta pa su zato vrlo bitne. Prisutnost usana u planu detalja stoga nam najavljuje uranjanje u najdublje predjele psihe glavnoga junaka, koje je moguće samo uz povratak do mutnih sjećanja iz oralno obilježenoga ranoga djetinjstva.

Uz poigravanje s planovima poseban je način subjektivne obrade filmskoga sadržaja prisutan i u *Pečatu na mozgu*. U tom filmu odmah privlače pozornost kratki i vrlo kratki kadrovi koji izazivaju u gledatelja napetost i glavobolju – ne bez razloga. Uzburkane emocije glavnoga lika preslikavaju se izravno u našu psihu samo putem te iritantne kratkoće kadra. Takvim se kadrovima prikazuju bljeskovi sjećanja, a ne čitave priče; prezentiraju se izjedajući isječci iz života koji neuspješno žele biti potisnuti. To su prizori sirotišta u kojem je dječak Guy (Sullivan Brown) proveo mučno djetinjstvo pod budnim nadzorom majke (Gretchen Krich) koja je i njega i siročiće terorizirala pravilima i redom. Osim tih prizora u kadrove su razloženi i oni u kojima se prikazuju majčino uporno dozivanje sina aerofonom[2] na večeru, zastrašujući crnomagijski rituali pod vodstvom siročića Divljeg Toma (Andrew Loviska), čišćenje stuba pod majčinom paskom... Sve su to sjećanja koja Guy (Erik Steffen Maahs) želi odagnati, "prekriti bojom" pa, stoga, film i počinje prizorom njega, sad već odraslog ličioca koji odlazi na rodni otok kako bi oličio svjetionik ljepšim bojama od onih koje su uništile njegovo djetinjstvo. To je djetinjstvo crno-bijelo, bez veselja, istraživačke slobode, nepodopština i avantura koje bi rado pamtio. Zamućene slike traumatičnih iskustava na savršen su način interpretirane redateljskim postupcima. Naime, film je snimljen u stilu prastarih nijemih filmova u kadrovima kojih prevladavaju jaki kontrasti svjetla i sjene te povremeni *sfumato* efekti što na potresan način dočaravaju jezovita sjećanja.

Uloga boja važna je i u filmu *Pastorala: igra skrivača*. U njemu prevladavaju jarke i nestvarne boje. Za glavnoga junaka djetinjstvo je priča koju je moguće mijenjati i uljepšavati jer su istine koje ga pletu ionako nedokučive i zaboravljene, a njegov pečat na ostatak života evidentan. Dječak vidi živopisan cirkus sa svim svojim likovima – predebelom, doslovce napumpanom ženom, patuljcima i akrobatima pod osvjetljenjem u duginim bojama. Želi li i on svojim temperama prijeći preko fasade trauma?

Zaključujemo da sve analizirane filmove karakterizira pogled na svijet i vlastiti život iz perspektive glavnoga junaka te njegova pristranost u analizi traumatične prošlosti.

2. Edipov kompleks – analiza situacija

2.1. Odnos majke i sina

Redateljski postupci, vidjeli smo, važni su za prikazivanje situacija iz perspektive junaka. Većinom su to odrasli ljudi koji vide šarenilo ili akromatsku maglu svoga djetinjstva, koji mu se vraćaju u simbolima ispunjenim snovima ili nedovoljno uvjerljivim sjećanjima. Znamo da je svačije djetinjstvo ponajprije obilježeno odnosom s vlastitom obitelji jer ona je prvo socijalno okruženje u kojem se mlada osoba nalazi, iz kojega preuzima modele ponašanja,

2 Aerofon je naprava koju je izumio Guyev otac. Služi za komunikaciju dviju osoba na daljinu. Aktivira se pod utjecajem snažnih emocija.

Preživjeti život (*Přežít svůj život*, Jan Švankmajer, 2010)

upoznaje emocije, komunicira i biva podvrgnuta odgojnim postupcima. U tom okruženju ističe se figura majke, prve žene s kojom se dječak u životu susreće i koja ga svojom ljubavlju, toplinom i brigom štiti od pošasti okrutnoga vanjskoga svijeta.

U *Pečatu na mozgu* nailazimo na prizore u kojima majka entuzijastično hrani svoga sina kolačima, pere mu zube i ljubi ga u stražnjicu zanesena velikom privrženošću. Tjelesni je kontakt u ovome slučaju na granici incestuoznosti, a do krajnje eksplicitnosti doveden je u ostvarenju *Hodat ću kao divlji konj*, gdje vidimo dječaka (Luc Guérin) kako strastveno ljubi majku (Emmanuelle Riva) u vrat, a nju taj potez toliko uzbuđuje da doživljava orgazam. Majka je na sličan način zaljubljena u sina Evzena i u filmu *Preživjeti život*. Ona vidi u sinu ljubavnoga partnera koji je muža posve bacio u sjenu. S druge strane, erotska je komponenta manje zastupljena u *Pastorali: igri skrivača*, dok je naglasak stavljen na majčine zaštitničke porive, tj. želju da se dijete ne upozna prerano s problemima odraslosti pa time ni s vlastitim tijelom. Primjerice, u jednome prizoru pojavljuje se dječak Shūji (Hiroyuki Takano) i spominje majci (Masumi Harukawa) tjelesne promjene u pubertetskih dječaka. Majka je uzrujana jer je njezin sin već zainteresiran za seksualnost, a zna da je o promjenama negdje pročitao i o njima čuo od drugih dječaka te ga upućuje da se vrati čitanju stripova kojima ga je ona opskrbila. Vjerojatno je riječ o nevinim "ružičastim" stripovima koji život predstavljaju kao bajku u kojoj pobjeđuje pravda. Na sličan način u filmu *Živjela smrt* majka (Núria Espert) štiti dijete (Mahdi Chaouch) od istine o sudbini njegova oca, komunista koji je završio u zatvoru pa potom bio pogubljen. Trudi se da ne pokreće razgovor o prošlosti, no zbog te tajnovitosti dječak je samo više zaintrigiran za istraživanje činjenica. Pronalazi i čita pismo u kojem zatvorski direktor majku informira o izgonu iz vojske i razlogu kažnjavanja njezina muža.

Međutim, majčina je ljubav ponekad toliko golema da zaštitnički poriv prelazi u autoritarnu kontrolu koja dječaka guši i uništava kao jedinku. U *Pečatu na mozgu* majka svog sina promatra reflektorom svjetionika, aerofonom ga zove na večeru i očekuje njegov hitni dolazak te mu naređuje i prijeti samo-

Léolo (Jean-Claude Lauzon, 1992)

ubojstvom kad god dječak ne počini nešto u skladu s njezinim zamislima. Od maloga Guya i njegove sestre (Maya Lawson) očekuje da budu čisti i uredni, a slična očekivanja ima i Adenova majka u filmu *Hodat ću kao divlji konj*. Zahtijeva od sina brižljivo besprijekoran izgled koji će mu, kako tvrdi, osigurati tuđe poštovanje. U *Svetoj krvi* majčina je sklonost kontroli dosegla vrhunac. Ne saznajemo na izravan način kako je majka u djetinjstvu vršila pritisak na malog Fenixa, već vidimo kako njega sad odrasloga (Axel Jodorowsky) koristi kao oruđe kojim prikriva svoju sakatost. Naime, majka je bez ruku, a sin stoji iza njezinih leđa i kroz majčine rukave od haljine provlači svoje ruke i gestikulira u skladu sa sadržajem njezina govora. Stječemo dojam da su njegove ruke ustvari njezine jer on toliko uvjerljivo njima prati govor, kao da njezine misli njima upravljaju. On je potpuno lišen svoje volje. No, lišenost je ipak drugačija nego što izgleda jer na kraju filma saznajemo da je sin tu situaciju samo umišljao – majka je odavno mrtva i on je samo metaforički u njezinoj službi. Služi joj na taj način što nije uspio zaboraviti prošlost pa majka njime upravlja samo neizravno. Motiv upravljanja prisutan je i u filmu *Léolo* u kojem se majka (Ginette Reno) pojavljuje kao zdrav autoritet, jedina osoba koja obitelj spašava od totalnoga raspada.

Pozornost trebamo obratiti i na djetetovu reakciju na majčinu ljubav, pažnju, zaštitu ili kontrolu. U filmu *Živjela smrt* dječak Fando osjeća neodoljivu privlačnost prema majci, požudno je gleda dok se češlja, a pritom je i dodiruje. Sigmund Freud tvrdi da

> *pokaže li mališan neprikrivenu seksualnu znatiželju za svoju majku, zahtijeva li da noću spava pored nje, zahtijeva li svoju prisutnost dok se ona dotjeruje (...) tada je erotska priroda vezanosti uz majku ipak sigurna od svake dvojbe.*
>
> (Freud, 2000: 352)

Dakle, u dječakovu slučaju, jedna je komponenta Edipova kompleksa očita. U ostvarenju *Hodat ću kao divlji konj*, kao i u većini ostalih filmova koji su predmet ove analize, odnos djeteta prema majci je ambivalentan. Odrasli Aden (George Shannon) joj s jedne strane prilazi kao zavodnik i masturbira u njezinoj odjeći, a s druge se želi osloboditi njezina terora, ukloniti je sa svoga puta. Izjeda ga pomisao na njezino očekivanje perfekcionizma i jednom kad začuje majčin glas u svojoj glavi, uzima u ruke obiteljske fotografije, komada ih i guta iz bijesa. Jednako je bijesan dječak Shūji iz *Pastorale: igre skrivača*, samo što on majku ne želi protjerati niti ubiti, već smatra da bi bezazleniji bio njegov bijeg od kuće u nekakav prostor slobode. U *Pečatu na mozgu* dječak pokazuje svoju ljubav tugom zbog majčina izgona s otoka, dok je ostalo premalo energije u njemu za ljutnju i pobunu protiv autoriteta. Guy je tek svjestan da je ona onemogućila razvoj njegova karaktera.

Freud je na ideju o ambivalentnom odnosu došao na temelju vlastita iskustva. U literaturi se, prema Hans-Martinu Lohmannu (2005: 10), Freudova majka Amalija opisuje kao ljupka, majčinska i topla osoba, ali ponekad nametljiva, egoistična i dominantna.

Osim ambivalentnog odnosa prema majci druga je važna komponenta koja upućuje na Edipov kompleks dječakova ljubomora usmjerena prema ocu. U subjektivnom kadru uočavamo kako Adenova majka oralno zadovoljava oca koji je potom oblijeva spermom. Kadar, dakle, vidimo iz perspektive druge osobe, a ta je osoba mali Aden, razočaran i ljubomoran na oca što ima privilegiju da mu majka na takav način iskazuje ljubav. Dječak u tom trenutku dobiva epileptični napad. Zanimljiva je, naime, vizualna podudarnost sperme, rezultata vrhunskog užitka, i pjene kao negativne reakcije na neželjeni prizor. Na nešto diskretniju sliku seksualnoga čina nailazi Fenix, ne pokazujući brutalno znakove ljubomore. Ona se samo podsvjesno usadila u njegovu ličnost.

Ponekad nema mjesta ljubomori jer je otac zaokupljen sobom i nezainteresiran za majku ili pak odavno mrtav. Uloga oca također je bitna za razvoj dječaka pa je, stoga, potrebno analizirati i njihov odnos.

2.2. Odnos oca i sina

Otac ima važnu ulogu u dječakovu razvoju jer dijete od njega uči model ponašanja koji se očekuje od muške osobe (usp. Fromm, 1989: 42) te primjećuje, gledajući taj predložak, da se muškarac od žene razlikuje po izdržljivosti, fizičkoj snazi, racionalnosti i ostalim stereotipnim osobinama. Slijepo prihvaćanje tih osobina može biti pogubno ako u odgoj nije uključeno i prenošenje znanja i iskustva, no od svega još je najgora očeva odsutnost. U tom slučaju dječak ne odrasta pronalazeći putokaz koji će slijediti, već isključivo intimno se vezujući za prvu ženu koju je ikad upoznao, a da ga pritom ne brine borba za njezinu naklonost.

Sadržaj svih filmova koji su predmet ove analize karakterizira odsutnost očeva autoriteta. Shūjijev i Fandov otac mrtav je, pa nužno i odsutan, a to je za njih teško podnošljivo. Fando jednom prigodom pita majku je li njegov otac bio komunist i ateist, a kad majka to potvrdi, dijete neočekivano priznaje da bi htjelo biti poput oca. Majka je, naravno, šokirana jer smatra očeve svjetonazore izdajničkima, buntovnima i u svakom slučaju pogrešnima. No, ne shvaća da dječak ne prihvaća same očeve svjetonazore jer o njima i premalo zna, već samo žudi za osobom istoga spola od koje bi mogao preuzeti mušku ulogu. Shūji je na sličan način razočaran odsutnošću oca i očajno komunicira s njim putem medija koji počiva na Planini straha, a ima moć stupanja u kontakt s mrtvima i progovaranja u njihovo ime. Dječak se žali ocu na majčinu torturu koja u njemu potiče zgražanje umjesto zahvalnosti na pokušaju socijalizacije. Shūji pretpostavlja da bi ga otac bolje od majke upoznao s vanjskim svijetom, nudeći mu i njegove mračne strane, ne skrivajući da takav

obiluje kriminalom, perverzijama, prijevarama i ovisnostima.

No, otac ne mora biti mrtav da bi bio odsutan. Dovoljno je da bude zaokupljen poslom pa time i nespreman posvetiti se odgoju i obrazovanju svog sina. Takav je otac mladoga Guya – prezauzet svojim znanstvenim pokusima i izumima, zatvoren u svoj ured i nedostupan obitelji. Guy o svom ocu ne zna ništa, osim toga da je izumio aerofon kojim majka doziva djecu na večeru te otkrio čarobni moždani napitak koji majku pomlađuje, a na djeci iz čijih je glava isisan ostavlja trag u obliku pečata.

Nezainteresiran za svoje dijete je i Léolov otac (Roland Blouin), ali ne zbog zaokupljenosti poslom, već zbog svoje lijenosti, nebrige i proždrljivosti. Kako tvrdi i sam dječak – njegov otac ima bore koje su isključiv dokaz godina starosti, ali ne i tegobnog života.

Fenixov je otac donekle odsutan, i sam vrlo nezreo, sklon zabavi i čulnim zadovoljstvima, a u rijetkim trenucima svoje životne "vrijednosti" pokušava prenijeti na sina. On ga želi pretvoriti u snažna čovjeka, ali neuspjelo i na krivi način. Misli da se snaga svodi na tjelesnu izdržljivost i suzdržavanje od emocija. Primjerice, sjetimo se pogreba cirkuskog slona. Toga je slona dječak volio i pogodio ga je prizor krvarenja surle. Bio je iznimno potresen njegovom smrću i bizarnim pogrebom. Naime, pri kraju rituala otvoren je veliki lijes, a hrpa prašnjavih ljudi okupila se sa svih strana i počela iz lijesa krvoločno otkidati dijelove slonova tijela. Fenix nije mogao podnijeti takvo svetogrđe, a otac ga je upozoravao na to da mora biti jak i hladno prihvatiti činjenicu smrti.

Dakle, uočavamo da je u svim slučajevima dijete patilo zbog očeve odsutnosti ili lošeg pristupa odgoju. Bilo je prepušteno majci koja je preuzela ulogu autoriteta, a rezultat toga uvijek je bio žalostan, u svakom aspektu negativan.

2.3. Rezultat neriješena kompleksa

Spomenuli smo da kao rezultat neriješena Edipova kompleksa ostaje nerazvijena ličnost, nespremna prihvatiti društvena pravila. Za takvu je osobu karakteristična fiksacija i regresija. Prema Freudu, fiksacija je zaostajanje djelomičnog nagona na ranijem stupnju, dok je regresija kretanje unazad – iako je razvoj proveden, on se na trenutak zaustavlja pa vraća u prethodnu fazu i javljaju se sve reakcije karakteristične za nju (usp. Freud, 2000: 360). Da bude jasnije, ponovit ćemo o kojim je fazama riječ. Prva je oralna, o kojoj smo i prije ponešto rekli. Za tu je fazu, kako objašnjava Fromm, karakteristično spoznavanje svijeta ustima pa osoba koja ostaje fiksirana u toj fazi ima i u neprimjerenoj dobi "otvorena usta" – ona očekuje da bude emocionalno, materijalno i intelektualno nahranjena. Smatra da bi se drugi ljudi trebali brinuti za nju. Sljedeća je faza analna – u toj fazi djeca uživaju u defekaciji, da bi tek kasnije, pod utjecajem kulture, shvatila da je takav užitak nedopušten i prljav. Osobe koje ostaju fiksirane u analnoj fazi škrte su, uredne, tvrdoglave i povučene (usp. Fromm, 1989: 62). Tek se u falusnoj fazi javlja Edipov kompleks. Ako dijete ostane prejako povezano s dominantnom majkom, uz slabog i odsutnog oca, ono razvija homoseksualnu orijentaciju[3] (usp. Young, 2006: 8).

Dječaci o kojima govorimo ostali su fiksirani u nekoj od kombinacija tih faza.[4] Guy je postao usamljen, melankoličan čovjek, pun kajanja i bez inicijative za djelovanje – dakle obilježen elementima analnoga karaktera. Majčin je autoritet zapečatio njegov mozak, zatvoren za iskustva i kritiku postojećega

3 Takva je teorija homoseksualnosti, naravno, Freudova. U ovoj analizi nije cilj pobijati je, iako znamo za dokaze o utjecaju gena na tu orijentaciju.

4 Prema Melanie Klein, te faze ne treba strogo odvajati. Ona ih ne prati kronološki poput Freuda.

znanja. Odrasli Guy vraća se nakon 30 godina na otok kako bi posjetio slijepu majku. Taj je otok za njega pun utvara, a jedna od njih je i Wendy (Katherine Elizabeth Scharhon), djevojka u koju je bio zaljubljen u dječačkoj dobi, ali s njom nije ostvario željeni kontakt. Pojava toga duha prvi je znak da je za njega još odavno stalo vrijeme. Drugi je znak ponavljanje prizora u kojem majka hrani sina, a potom mu pere zube. Na takav smo prizor već naišli, no Guy je tada bio mnogo, mnogo mlađi!

Sat života zaustavljen je i za Shūjija. Shūji (Kantarô Suga) je postao redatelj i, naravno, snima film inspiriran vlastitim djetinjstvom. Svjestan je da se ne može sjetiti svih činjenica pa je prisiljen na uljepšavanje, izmjene, interpretaciju, pretvaranje svog života u, kako kaže, "jeftini spektakl". Njegovo je djetinjstvo fikcija bez pravoga uporišta. No, ono je, neovisno o sjećanju, postojalo i učinilo ga takvim kakav jest u sadašnjosti. Mijenjanjem priče ne mijenjaju se i činjenice.

Prizor u kojem lik dolazi do ovoga zaključka zanimljiv je jer je autoreferencijalan. Redatelj filma *Pastorala: igra skrivača*, naime, snimio je autobiografski film i motivaciju za snimanje objašnjava upravo u tom prizoru. Ipak, i Shūji je pasivan u pristupu svojim traumama. On ih samo bespomoćno analizira misleći da je vremeplov jedina sprava kojom može u životu nešto promijeniti. Nema, naime, promjene u budućnosti bez otkopavanja njezina korijena.

U tome se tek ponešto razlikuje Léolo. On je, kako sam tvrdi, promatrač vlastita života, introvertirani pjesnik, ponajviše analno fiksiran sakupljač vlastitih sjećanja, analitičar obiteljskih odnosa koji su ga obilježili. No, Léolo ipak ne odustaje od djelovanja. Smatrajući da je djed kriv za kaos u obitelji, odlučuje ga ubiti. Jedan od razloga toga pokušaja je i ljubomora. Naime, dječak je zaljubljen u susjedu Biancu, no djed djevojku potplaćuje da ga zabavlja ljubavnim igricama i tako mu uljepša inače mlitavu starost. Léolo ne može podnijeti djedovu pohotu. Doista, kao jedino rješenje nameće se okrutna kazna.

Kazna bez povoda je s druge strane Fandov odabir. Fando tuče svoju prijateljicu, iako mu nije učinila ništa nažao, no taj je postupak samo preslika onoga što je upravo naučio od autoriteta. Naime, njegova ga je teta (Anouk Ferjac) zamolila da je bičuje jer je smatrala da će ta žrtva umilostiviti Boga pa će njezinu nedavno umrlu ocu oprostiti grijehe. Dakle, Fando zahvaljujući teti razvija destruktivnu narav.

Fenix je sklon destrukciji iz izravnije edipovskih razloga. Ubija sve žene s kojima se imalo zbliži jer u majčino ime prema njima osjeća ljubomoru. U tome potpuno podsjeća na Normana Batesa. No, Fenixov je poriv obrađen na duhovit i groteskan način, počevši od samog odabira partnerica. Jedna od njih je "hrvačica" (Hilario Vargas), nimalo ženstveno stvorenje, transvestit koji svojom pojavom izaziva smijeh. Po tome se može zaključiti da Fenix naginje ka sklonosti vlastitu spolu, što je još uočljivije u Adenovu slučaju. Fenix je usto poput Shūjija i Guya zarobljen u prošlosti, štoviše, još snažnije i potresnije. Njegov je um potpuno blokiran, on je poput biljke, bez volje i htijenja, pa je stoga i smješten u ustanovu punu djece s Downovim sindromom. Protiv svoje volje čini i nasilje.

Aden je također sklon nasilju. Najprije ubija pravi uzrok svoje patnje – napornu majku. Ubija je indirektno, naglim prepadom, svjestan da ima bolesno srce pa bi je iznenadan strah mogao otjerati u smrt. Kasnije angažira djevojku da uvede njegova prijatelja iz pustinje u svijet seksualnih užitaka, no snažno je pljusne kad ona to odbija zbog neugodna smrada namijenjena objekta. Djevojka slučajno udari glavom o kamen i umire, a Aden to prihvaća bez grižnje savjesti. Uostalom, žene su za njega predmet mržnje jer ga sve podsjećaju na majku i njezino gušenje autoritetom. Potaknut tom mržnjom Aden je postao homoseksualac. Iako je prijatelju Marvelu (Hachemi Marzouk)

iskreno iz ljubavi htio priuštiti prvo iskustvo sa ženom, još je zadovoljniji bio kad je shvatio da je nakon djevojčine smrti Marvel prepušten njemu. Marvel je za Adena divan mladić, nevin i osjećajan; njegova ljubav prema prirodi i nepoznavanje društvenih normi Adena posebno oduševljavaju jer on je, suprotno tome, normama oduvijek bio sputan.

Rob normi oduvijek je bio i Evzen. Evzenov je superego[5] jak i on ga sputava u grešnim mislima. Evzen je vjeran ženi, uzorno obavlja svoj posao, ne razmišlja o avanturama. No, kad jedne noći u snu susretne majku i s njom uđe u romantičnu vezu, dolazi do njegove regresije u oralnu, analnu i falusnu fazu. Gubi zanimanje za realnost i posvećuje se uzbudljivijoj, slikovitijoj zbilji u svijetu sna.

Uočavamo, dakle, da su Evzen i drugi dječaci pod utjecajem traumi postali dvodimenzionalne ličnosti, sklone destrukciji, potiskivanju ili depresiji. No, sve dosad rečeno mogli smo o likovima saznati i iz klasičnoga narativnog filma. Prava je vrijednost nadrealističkoga filma u tome što se u njemu stanje psihe prikazuje i simbolima koji bez prethodno predstavljenih situacija ne bi bili razumljivi.

3. Simbolika

3.1. Obiteljski odnosi i Edipov kompleks

Prema Freudu, u našoj se podsvijesti želje i strahovi javljaju u simboličkom obliku jer su civiliziranom čovjeku ti sadržaji uma neprihvatljivi i potrebno ih je iz srama cenzurirati (usp. Freud, 2000: 158). Junaci filmova koji su predmet ove analize osjećaju takav sram – oni sebe krive jer su pali pod majčin utjecaj bez pobune, bijesni su što ih je majka svojim čarima uspjela zavesti i natjerati ih da ne pomisle ni na jednu drugu ženu te se boje očeve reakcije na suparništvo u borbi za majčinu ljubav.

Propadanje psihe prihvaćanjem reda koji majka nameće dječakovo je poniženje koje u sjećanju mora zaodjenuti u simbol, a jedan od mogućih je motiv vampira. Majka u liku vampira javlja se u *Pečatu na mozgu*. Ona pije krv svojoj djeci i drugim siročićima kroz rupu u mozgu. Za majku je krv spasonosni nektar što je opskrbljuje energijom koja joj je potrebna da se vrati u mladost i bude privlačna, poletna, sposobna za svako djelovanje. Nažalost, djelovanje krvi prestaje pod utjecajem njezine nervoze i ona se uvijek iznova vraća u prijašnje sredovječno stanje. Majčin je vampirizam, jasno, simbol uništavanja tuđe psihe na račun vlastita zadovoljstva. Ona od sina i kćeri zahtijeva red i disciplinu jer je njezina autoritarna moć čini ispunjenom osobom. Kao što tvrde Wayne Bartlett i Flavia Idriceanu (2006: 15), vampir osjeća glad za krvlju, a to u prijevodu znači da živi od zlostavljanja drugih, slabijih ljudi.

Krv je već sama po sebi snažan simbol. Prije otkrića gena smatralo se da se osobine prenose s roditelja na djecu putem krvi. Štoviše, djeca zahvaljujući tom prijenosu plaćaju grijehe svojih predaka (ibid.: 103). Krv je, stoga, i razlog za majčino brutalno postupanje sa sinom, za njezinu sebičnost i nametanje principa. U *Svetoj krvi* pojavljuje se motiv te crvene čarolije na početku filma. Fenixova majka osnivačica je i štovateljica religije svete krvi, posvećene djevojčici koju je njezina sekta proglasila sveticom zbog tragične sudbine. Naime, djevojčica je silovana, a potom su joj odrezane ruke i na koncu je umrla u bazenu krvi. Oko tog bazena sagrađeno je svetište. Kasnije, ironično, majka stradava na sličan način, a njezina vjera pretvara se u prokletstvo. Vjerujući u svetu krv, ona smatra da je sin njezino vlasništvo.

5 Superego je dio ličnosti po Freudu zaslužan za poštovanje moralnih i općenito društvenih normi, ključan za disciplinu ega.

Preživjeti život

U filmu *Preživjeti život* Evzen je također zauvijek obilježen traumom usko povezanom s krvlju. U zadnjem sanjanom prizoru vidimo majku kako leži u kadi punoj vode obojene tekućinom iz njezinih presječenih žila. Sadržaj sna uvjetovan je pradavnom realnošću. Naime, majka je na javi, dok je Evzen još bio dijete, počinila samoubojstvo jer je mislila da je sin kriv za očevu smrt, a nije bila dovoljno snažna da ga zaštiti od kazne.

Majka i dijete su, dakle, u krvnom zajedništvu, a tu je krv dopušteno i vampirski ispijati radi navodne dobrobiti podređenoga jer, naravno, očekuje se da takva vrsta kontrole protoka životnih tekućina dovodi do djetetova duhovnog savršenstva, a ne samo do već spomenute majčine obnove energije. Djetetova žrtva u tom slučaju podsjeća na Isusovu – on nakon pribijanja na križ postaje slavljen i hvaljen jer umire za dobrobit naroda. Znamo da je Isus rekao: "Oče, u ruke tvoje predajem duh svoj" (*Biblija*, Lk 23: 46). Slično čini i Fenix koji se predaje na milost i nemilost majci, hrabro podnoseći svoju žrtvu, čak pokušavajući osloboditi se tijela i uz pomoć posebnih kemijskih supstancija postati nevidljiv te ostaviti očuvanima samo svoje ruke koje bivaju u majčinoj službi. Fenix, stoga, u trenucima psihičke rastrojenosti ima priviđenje simboličkoga značenja – vidi sebe u liku Isusa na križu. Dakle, od njega se očekivalo savršenstvo reda i morala kakvo nije mogao podnijeti i dostići, a slično se događa i u Adenovu i Fandovu slučaju. Aden zamišlja svoje prve dane života u jaslama. On je Isus nad kojim se mole Josip i Djevica Marija u skromnoj štalici punoj sijena, znajući da su blagoslovljeni rođenjem Spasitelja. Za Adena ta slika simbolički predstavlja i stvarna očekivanja njegove majke, vezana uz njegova buduća postignuća. Majka bi htjela da dječak postane uzoran i skroman poput Isusa. Isus je rekao: "Ne gomilajte sebi blago na zemlji gdje ga moljac i rđa uništavaju i gdje tatovi potkapaju i kradu. Gomilajte sebi blago na nebu gdje ga ni moljac ni rđa ne uništavaju i gdje tatovi ne potkapaju i ne kradu" (*Biblija*, Mt 6: 19–21). Orijentiranost prema nebeskim dobrima očekuje se i od Fanda. Od njega se također traži da izbjegava zlo i iskušenja vanjskoga svijeta. Majka je njegova zaštitnica koju u mislima vidi kao Djevicu Mariju.

Uz moralno uzdizanje usko je vezana i sublimacija spolnih nagona. Racionalno proči-

šćenje može simbolizirati i ptica u letu prema visinama (usp. Durand, 1991: 109). Na taj slučaj nailazimo u *Svetoj krvi* gdje se svako toliko pojavljuje motiv orla, a i samo ime glavnoga junaka sugerira želju za uzdizanjem, rađanjem iz pepela nakon kojega slijedi dugačak put u potrazi za svjetlošću. Već na početku spazili smo Fenixa na vrhu stabla, u sobi institucije za djecu s posebnim potrebama. Primjećujemo da Fenix iz ptičje perspektive gleda liječnika koji mu brižno i miroljubivo donosi hranu, a odmah potom uočavamo tetovažu ptice na njegovim prsima te vidimo kadar u kojem je prikazan let orla. Posve je jasno da Fenixovo poistovjećivanje s pticom ima dublje razloge, iste one zbog kojih vidi sebe u liku Krista. Nešto drugačiji simbol uzdizanja javlja se u filmu *Preživjeti život*. Tu u jednome trenutku, u prikazu Evzenova sna, vidimo helikopter, modernu inačicu ptice. Spomenuli smo već da Evzen ima jak superego pa je posve jasna i pojava toga simbola.

Međutim, uzdizanje je tek cilj koji djetetu postavlja autoritet, dok ono samo ima posve drugačije, prizemljenije težnje. Dijete želi zaštitu, a ne kontrolu, stroge zahtjeve i odricanja. Boji se nesreća na koje ne može utjecati, bilo da demoni koji donose mrak dolaze izvana ili iz njegove podsvijesti. Simbol vode pojavljuje se upravo kao signal takvih strahova te prije spomenutih težnji. Svaki je čovjek, prema Freudu (2000: 170), svoju prvu fazu postojanja proveo kao embrij u plodnoj vodi. U toj se vodi osjećao zaštićeno. No, voda nije uvijek sigurna i blagotvorna tekućina – ona može predstavljati i opasnost u nekim drugim okolnostima. Prema riječima Gilberta Duranda (1991: 84), voda ponekad donosi smrt ili lošu sudbinu. Njezin mračni aspekt predstavljaju poplave i močvarno blato te mogućnost utapanja u morskim dubinama. Vode tekućice posebno su kobne jer se nikad ne vraćaju izvoru i kao takve simboliziraju put u nepovrat. Motiv vode pronalazimo u filmu *Preživjeti život*. U posljednjem prizoru majka u snu svog sina Evzena uči plivati. Tko ne nauči plivati, kaže, taj će se utopiti i neće znati preživjeti svoj život. U prijevodu, majka sina upozorava na životne probleme protiv kojih se teško boriti. U filmu *Léolo* preživljavanje u vodi ima također bitnu ulogu. U jednome prizoru vidimo dječaka u plitkom napuhanom bazenu kako, pokušavajući plivati, nestašno prska djeda koji ga mrkim pogledom promatra dok sjedi na stolici u njegovoj blizini. Iznerviran prskanjem guši malenog pod vodom, a dječaku se u subjektivnom kadru priviđa blago sakriveno na dnu oceana pa umjesto straha osjeća pozitivno uzbuđenje i smirenje. Dakle, voda u ovom slučaju predstavlja opasnost od smrti, ali i čaroliju u tajnu koje se može pouzdati. Dječak u vodi vidi početak svog života, trenutke u kojima je bio zaštićen u utrobi, no uočava da je sad ta ista voda poput života poprimila i nova, zlokobnija obilježja. U tom se životu pojavljuju osobe koje ne mogu biti uzori vrijedni divljenja, već prijekora. Jedna od tih osoba je i djed.

Dijete u vodi primjećuje opasnost, no svjesno je da u životu nije moguće izbjeći probleme i promjene, a prva takva bila je već i izlazak iz majčine utrobe. Prema Durandu, promjenu simbolizira gmizanje, vrvljenje i kaotično gibanje životinja (ibid.: 69). Svako je kretanje, dakle, promjena. Motiv životinje čije kretanje simbolizira promjenu pojavljuje se, primjerice, u filmu *Živjela smrt*. Vidimo Fanda kako uzima u ruku daždevnjaka i odmah ga guta, a potom se pojavljuje i dječak koji odgriza komadić sendviča s crvima. U takvom neobičnom kontekstu teško je povjerovati da pojava navedenih životinja nema simboličko značenje. Uostalom, znamo da je majka dječaka uporno htjela zaštititi od svijeta, no promjene su neizbježan dio odrastanja i u motivu kretanja životinje prepoznajemo dječakovu svijest o toj činjenici. Léolovo skupljanje živih jelenaka koji se gibaju u staklenci ima sličnu funkciju – simbolizira njegovu potrebu, ali i strah od promjene.

Prije svega, dječaci su svjesni svojih tjelesnih promjena, buđenja seksualnosti od najra-

nije dobi. Prema Freudu (2000: 346), seksualni život djeteta od treće godine nadalje pokazuje mnogo podudarnosti s onim u odraslih i od potonjeg se razlikuje samo nedostatkom čvrste organizacije pod primatom genitalija i očevidnim crtama nastranosti. Tu spada erotsko uživanje u defekaciji i homoseksualnost. Svijest o tijelu i njegovim promjenama simbolički predočava motiv kuće. Po Freudovim riječima, kuće s posve glatkim pročeljima predstavljaju muškarce, a one opremljene izbočinama i balkonima žene (ibid.: 163). Kuća koja šeta ulicom iz koje povremeno proviruju ruke što plješću Evzenovim uspjesima na pozornici života pojavljuje se u filmu *Preživjeti život* kao bitna sastavnica Evzenova sna. Evzen, dakle, u snu upoznaje zatomljene porive svog dosad obuzdanoga tijela.

To je tijelo samo formalno nevino do svog prvoga spolnoga odnosa jer rekli smo da je već "puno grijeha" od rođenja. Cvjetanje i cvijeće u snovima simbol su toga djevičanstva (ibid.: 167). Evzen, primjerice, u svom prvom uzbudljivom snu upoznaje figuru mlade, razdragane majke koja se za spoj presvlači, da bi mu bila privlačnija, u crvenu opravu i dok hoda prema njemu, iza leđa joj se pojavljuje buket cvijeća. To je cvijeće znak njezine nevinosti koju će zahvaljujući odnosu sa sinom uskoro izgubiti. Cvijet se pojavljuje kao važan motiv i u filmu *Léolo*. U jednom prizoru vidimo dječaka kako komentira lažnu ljepotu plastične ruže u vazi koju je jednom prigodom kupila njegova majka da ukrasi sobu. Cvijet je, kao što kaže, ideja prirode. No, ovaj cvijet ne može predstavljati njezinu nevinost jer je plastičan. Ta nam činjenica sugerira rijetkost i kratkotrajnost stvarnog djevičanstva. U Léolovoj obitelji uopće ne vlada ozračje nevinosti – odnos članova obitelji je nezdrav, a kad je riječ o samoj dječakovoj seksualnosti – ona je budna, divlja i bogata. Shūji, glavni lik filma *Pastorala: igra skrivača*, također je svjestan da je nevinost nemoguće očuvati. Stoga se nakon prizora razgovora s majkom koja ga upozorava na važnost obiteljske povezanosti javlja u svrsi komentara poetični prikaz djevojke demonice na planini koja proždire cvijet. Osakaćen cvijet znak je dječakovih bludnih želja.

Teško je postići da se dječaci ne zapitaju čemu, kako kaže Léolo, služi rep koji bubri među njihovim nogama. Dječaci znaju da im taj organ može biti sredstvo kojim će postići užitak pa su spremni istražiti način na koji njihov alat funkcionira. Simboli penisa su, prema Freudu, stvari koje mu nalikuju svojim oblikom – štapovi, suncobrani, šipke, drveće, noževi, mačevi (ibid.: 164). U *Svetoj krvi* javlja se nož kao simbol muškosti. Naime, Fenixov je otac cirkuski bacač noževa i tom je ulogom ponosan jer je njegova vještina samo još jedan od dokaza muške snage i preciznosti. Tim vrlinama podučava i sina, na taj ga način simbolički uvodeći u svijet seksualnosti. U filmu *Živjela smrt* sličnu ulogu ima motiv lule. Lula je jedini očev predmet koji Fando posjeduje nakon njegove odsutnosti. S obzirom na to da ga otac ne može naučiti kako biti muškarcem, ulogu učitelja preuzima falusni simbol.

Kad dječaci shvate ćemo služi njihov alat, vrijeme je da ga upotrijebe, da iskušaju njegovu moć iskorištavajući prvi objekt svoje žudnje, a to je majka. Spolni se odnos simbolički prikazuje plesom, kaže Freud. Razlog je taj što je ples poput seksa ritmička djelatnost (ibid.: 166). Evzen u svom snu pleše s majkom i uživa u eleganciji pokreta. Taj je ples očit znak seksualne žudnje, incestuozne strasti koju je na javi odavno potisnuo i naizgled zaboravio. S druge strane, Adenu se pred očima jasno ukazuje ples s majkom u ruševnoj sobi prepunoj svijeća – a one su još jedan od falusnih simbola. On je s majkom uspostavio eksplicitnije zabranjen odnos.

Pomirenje s tim da majka pripada ocu i da su dječačke želje zabranjene dovodi do straha od kastracije. Kastracija je kazna za onaniju, a simbolički se javlja kao ispadanje ili vađenje zuba (ibid.: 166). Dok u filmu *Hodat ću kao divlji konj* nailazimo na prizore u kojima vidimo doslovno odsijecanje penisa sjekirom, u ostva-

renju *Preživjeti život* pojavljuje se u Evzenovu snu velika ruka s kliještima koja vadi dječaku Petričeku sve zube. Prema Freudu, mala djeca simboliziraju genitalije (ibid.: 167) pa je i jasno da uklanjanje bilo kojeg elementa s dječakova tijela predstavlja sakaćenje genitalija. Simbolički, na taj je način Evzen kažnjen zbog svoje erotske privrženosti majci.

Dosad smo, dakle, obratili pozornost na simbole vezane uz odnos dječaka i majke, žudnju, istraživanje podsvijesti i svijesti te stav prema promjeni. No, potrebno je ponešto reći i o simbolima psihičkoga stanja osobe koja nije uspjela razriješiti Edipov kompleks.

3.2. Posljedice obiteljskih problema

Analizom situacija iz kojih se iščitava rezultat neriješena kompleksa ustanovili smo koje karakteristike posjeduje nerazvijena odrasla ličnost. No, strukturu njezine psihe na poseban način opisuju simboli i time nam pomažu u razumijevanju toga specifičnog pogleda na svijet, pristupa događajima, psihičkoga proživljavanja.

Najprije treba spomenuti da su djeca koja su odrastala pod utjecajem majčina autoriteta, njezine zaštite i kontrole, ostala trajno obilježena ranim iskustvima i znanjima. Drugim riječima, njihova je sudbina zapečaćena. Pečat je, prema Katekizmu Katoličke crkve, neizbrisiv biljeg. Krizma je, stoga, obred u kojem nas Otac označuje svojim pečatom vjere (usp. "Sedam sakramenata Crkve"). Na sličan način u *Pečatu na mozgu* majka svojoj, ali i tuđoj djeci pečatira jedno mjesto na zatiljku iz kojega vadi životne sokove. Na taj način preuzima tuđu energiju i puna poleta terorizira djecu zabranama koje će zauvijek potisnuti njihovu volju za lutanjima. Motiv pečatiranja mozga javlja se i u ostvarenju *Živjela smrt*. U tom je slučaju neobično što brijač pečatira mozak Fandova djeda, no možemo pretpostaviti da se njegova krutost prenosi na daljnje naraštaje pa je baš zato on, a ne sam Fando, objekt toga čina. Prenošenje, dakle, kreće od djeda koji je odgojio svoje kćeri promičući religioznost, pa su one ljubav prema vjeri nastojale probuditi i u Fandu. Na koncu, spomenuli smo da je Fenix imao na prsima tetovažu ptice, što je još jedna inačica pečata. Taj je znak bio uputa za njegov razvoj – od djeteta se beskompromisno očekivalo savršenstvo, moralni let prema nebesima, iako je možda otac dok je utiskivao pečat imao druge namjere na umu. Za njegov se pojam savršenstvo svodi na tjelesnu snagu.

No, želja za nametanjem pravila postigla je i neki oblik suprotnog efekta – iako djeca nisu postala samostalni, slobodni, širokogrudni odrasli ljudi, nisu se, zbog dugotrajna navikavanja na pravila, razvila ni u odgovorne i uredne pojedince perfekcioniste, barem ne na ispravan način. Njihova se podsvijest nikad nije zdravo i odlučno povezala sa sviješću, a samo se ispravnim ujedinjenjem postiže cjelovitost ličnosti (usp. Jacobi, 2006: 134). U suprotnome, ljudska ličnost ostaje podijeljena i fragmentirana. Druge su osobe za nju samo statue, roboti, makete, dvodimenzionalne poput njih samih (usp. Durand, 1991: 152).

Podijeljenost i fragmentiranost ličnosti prikazuju se simbolički motivom cirkusa. Cirkus je sličan karnevalu. Prema Johnu Fisku (2001: 98), karneval se odlikuje smijehom, pretjeranošću, lošim ukusom, uvredljivošću i degradacijom. Karneval je povezan s tijelima, općom "materijalnošću života koja prethodi individualnosti, duhovnosti, ideologiji i društvu" (ibid.). Dakle, tijekom karnevalske svečanosti ljudi oslobađaju svoje tjelesne nagone, zaboravljaju na red, pristojno ponašanje i društvenu klasu kojoj pripadaju. Na sličan se način ljudi vesele tijelima patuljaka i istreniranim akrobatima u cirkusu. Motiv cirkusa nalazimo i u filmu *Sveta krv*. Fenixovi otac i majka rade u cirkusu, a uz njih tu su i drugi živopisni likovi koji pripremaju svoje točke. Dok otac, kao što smo spomenuli, uvježbava bacanje noževa, majka je profesionalka u višenju na vlastitoj kosi. No, sva bizarna zbivanja u cirkusu samo su simbol nereda u Fenixovoj glavi. Mnogi se

Sveta krv (*Santa Sangre*, Alejandro Jodorowsky, 1989)

likovi pojavljuju i kad dječak odraste, a nestaju poput utvara u trenutku kad shvaća da je majka odavno mrtva pa se treba napokon i osloboditi njezina autoriteta. Iz istoga se razloga cirkus pojavljuje i pokazuje kao nestvaran u filmu *Pastorala: igra skrivača*. Dječakovo promatranje cirkuskoga šarenila, šatora ispunjenoga slikama, rekvizitima i hiperaktivnim čudacima i u ovom je slučaju samo preslikavanje podsvijesti. On kao odrastao čovjek shvaća da cirkus u stvarnosti nikad nije postojao pa to izravno i kaže. Želeći se riješiti cirkusa, u mislima planira ubiti majku, no takvo iluzorno ubojstvo ionako neće promijeniti beznadnu stvarnost. Na koncu, u filmu *Hodat ću kao divlji konj* Marvel nastupa u cirkusu kao atrakcija. On, patuljak koji pleše, izaziva smijeh i porugu jer ga običan narod doživljava kao polučovjeka, divljaka. U svakom slučaju, njegov im nastup pruža vrhunsku razonodu. No, tko je ustvari Marvel? Ontologizacija demona iz Adenove podsvijesti. Marvel je jungovska sjena, figura koja predstavlja Adenove potisnute osobine projicirane na drugu osobu (usp. Von Franz, 1987: 168). Osobine se uglavnom potiskuju jer su negativne – npr. škrtost, ljubomora, nepoštenje, ali i zbog društvene nepoželjnosti, kao u Adenovu slučaju. Njegovo civilizirano ponašanje tek je površno, dok podsvijest divlja u svim cirkuskim bojama.

Nepotpunost ličnosti može se simbolički prikazati i motivom sakatih ljudi ili patuljaka. Durand (1991: 190) spominje da patuljak predstavlja "minimum muževne snage". Dakle, muževnost u tom slučaju nije dovoljno razvijena ni podvrgnuta redu. Sakato ili na bilo koji drugi način groteskno tijelo slično tome simbolizira beskompromisnu, tvrdoglavu odsutnost reda kao posljedicu nedovršenosti (usp. Fisk, 2001: 116). Fenixovu nerazvijenost simbolizira pojava cirkuskoga patuljka, djece s Downovim sindromom i gluhonijeme djevojčice. Svi su oni na neki način oduzeti i nedovršeni poput njegova razvoja. S obzirom na to da je Aden naišao na iste teškoće u razvoju, ne čudi pojava njegove sjene u liku patuljastog Marvela. U filmu *Preživjeti život* simbolika nepotpunosti pojavljuje se na drugačiji, originalan način. Patuljci ni sakati likovi nisu prisutni, već se povremeno umjesto živih glumaca kreću njihove fotografije u jednako nestvarnom, plošnom prostoru. Tim se redateljskim postupkom upućuje na

dvodimenzionalnost Evzenove ličnosti, na njegovo odbijanje podsvijesti. Redatelj na početku filma iz šale cinično tvrdi da se fotografijama koristio kako bi uštedio na glumačkim honorarima. No, čak i kad bi to bila prava motivacija, uspješno je tim postupkom dočarao stanje psihe glavnoga junaka.

Na koncu još treba spomenuti da se kaos uma u jednom slučaju pojavljuje u liku hrvačice. Hrvanje je, prema Fisku, specifičan sport jer se ne temelji na pravilima, niti mu je cilj pobjeda jednoga sudionika, a kamoli iskazivanje poštovanja poraženomu. Hrvanje naglašava fizičku silu prije negoli dojmljivost pobjede u nadmetanju. Cilj je protivnika što više poniziti i degradirati, a u taj se spektakl može uključiti i publika, barem psovanjem i vrijeđanjem (ibid.: 100). Dakle, hrvanje je sport koji negira kulturne, društvene vrijednosti. Zbog te se negacije reda motiv "hrvačice" javlja u filmu *Sveta krv*. "Ona" podsjeća Fenixa na njegovu bolnu rastrojenost.

Dakle, simboli nam uz situacije u kojima se likovi nalaze jasno skreću pozornost na mračnu sudbinu dječaka, koje je majka sputavala dok je otac bio odsutan. Njihova ovisnost o majci nikad nije prestala, a podsvijest je sa sviješću u neprijateljskim odnosima umjesto u skladu i suradnji.

4. Zaključak

Nadrealistički filmovi nemaju klasičnu fabulu utemeljenu na kronološkome slijedu događaja među kojima se uočavaju uzročno-posljedične veze. Oni nam, naprotiv, nude ideje i traže od gledatelja angažman u procesu interpretacije značenja situacija u kombinaciji sa simbolima. U prijenosu ideja sudjeluju i prepoznatljivi redateljski postupci kojima se dočarava perspektiva glavnoga lika. Prvi je važan postupak uporaba subjektivnih kadrova jer se njima upućuje na predmet koji zaokuplja junakovu pozornost, a drugi stilizacija kolorita u službi osobnog, pristranog pogleda na djetinjstvo. Slike djetinjstva u neprirodnim bojama sugeriraju nam junakovu želju za zaboravom ili uljepšavanjem prošlosti.

Prerada prošlosti junaku je jedina utjeha jer je djetinjstvo obilovalo neugodnim iskustvima koja nije poželjno prizvati u izvornom obliku, ni u logičnom slijedu. Dolazimo u doticaj samo s pojedinačnim situacijama u kojima se ogleda djetetov odnos s majkom. Iz tih situacija iščitavamo majčine zaštitničke instinkte koji prelaze u iritantnu potrebu za nadzorom i manipulacijom. Situacije su nadopunjene simbolima. Primjerice, najprije vidimo majku kako od djece zahtijeva čistoću i red, a potom se ista osoba pojavljuje kao povampireno stvorenje koje žudi za spasonosnim nektarom. Vampirizam je samo simbol potrebe za kontrolom i to je tek jedan primjer motiva koji u kombinaciji sa situacijom prezentira jasnu ideju.

Osim majčinih pothvata vidimo i djetetov način suočavanja s obiteljskim okruženjem i vlastitim odrastanjem. Dječak otkriva svoju seksualnost na javi, u snovima i mašti. On je zainteresiran za spolne organe i njihovu funkciju te svjestan da je nevinost običan mit. Mladi junak želi odrasti i pokušava odagnati strah od promjena, tog životinjskoga gmizanja i uranjanja u vodu svoje podsvijesti, a time i u svijet seksualnih fantazija. Prvi seksualni objekt na koji usmjerava svoju žudnju je majka. Da bi je zaveo, mora dokazati svoju muževnost. Dokazuje je bacanjem noževa, falusnoga simbola, a potom slijedi zavodnički ples. No, usmjeravanje žudnje na majku vrlo je grešno i dječak je spreman za kaznu. Zna da bi ga otac mogao kastrirati ili simbolički – izvaditi mu sve zube. Međutim, ne mora značiti da će otac imalo obratiti pozornost na svoje dijete. On je najčešće odsutan, prezauzet, a možda i mrtav.

Dječak se u očevoj odsutnosti neće imati na koga ugledati i nikad neće shvatiti što doista čini muškarca, koje su njegove osobine i dužnosti. Zauvijek, stoga, ostaje zarobljen u prošlosti. Njegova je ličnost nedovršena poput sakatog čovjeka, kaotična kao cirkus. On ostaje dvodimenzionalan i njegov se karakter može

usporediti s fotografijom, dakle, plošnom iluzornom stvarnošću.

O odnosu dječaka i roditelja, karakteru majke, Edipovu kompleksu i nemogućnosti njegova razrješenja te posljedicama toga doznajemo iz situacija i simbola te nam je zahvaljujući toj kombinaciji moguće jasnije shvatiti psihičko stanje glavnoga lika. Analiza toga stanja potpunija je u ovakvim filmovima negoli u narativnima. Stoga treba razbiti predrasudu da su nadrealistički filmovi mutni, besmisleni i teški za razumijevanje. Naprotiv, oni nas vrlo precizno upoznaju sa svim aspektima stvarnosti.

Pritom treba zanemariti istinosnu vrijednost Freudove teorije o utjecaju ranih iskustava na formiranje ličnosti. Naime, on je precijenio ulogu obitelji, a posve zanemario genetsku uvjetovanost osobina. No, u ovoj analizi nismo pokušali dokazati što je istinito, već samo uočiti na koji se način može u filmu kvalitetno pristupiti problemu traume.

Literatura

Bartlett, Wayne; Idriceanu, Flavia, 2006, *Legende o krvi, vampiri kroz povijest i mit*, Zagreb: Naklada Ljevak

Durand, Gilbert, 1991, *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb: Biblioteka August Cesarec

Fisk, John, 2001, *Popularna kultura*, Beograd: Clio

Freud, Sigmund, 2000, *Uvod u psihoanalizu*, Zagreb: Stari grad

Fromm, Erich, 1989, *Veličina i granice Freudove misli*, Zagreb: Naprijed

Lohmann, Hans-Martin, 2005, *Sigmund Freud*, Zagreb: Naklada Slap

Jacobi, Jolande, 2006, *Psihologija C. G. Junga, uvod u djelo*, Zagreb: Scarabeus naklada

Mikić, Krešimir, 2001, *Film u nastavi medijske kulture*, Zagreb: Educa

"Sedam sakramenata Crkve", u: *Katekizam Katoličke Crkve*, Hrvatska biskupska konferencija, <http://www.hbk.hr/katekizam/ii/ii2ee3.html#RTFToC15>, posjet 8. ožujka 2017.

Von Franz, Marie Louise, 1987, "Proces individuacije", u: Jung, Carl Gustav, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb: Mladost, str. 158–230.

Young, Robert M., 2006, *Edipov kompleks*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

ZAG
REB
DOX
26/02
05/03
2017
Medunarodni
festival
dokumentarnog
filma
International
Documentary
Film Festival
KAPTOL BOUTIQUE CINEMA
CENTAR KAPTOL
ZAGREB, CROATIA
WWW.ZAGREBDOX.NET

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2017"(049.3)

Stipe Radić

Panorame ljudskog iskustva

Uz međunarodnu konkurenciju na 13. izdanju ZagrebDoxa – međunarodnog festivala dokumentarnog filma, 26. veljače do 5. ožujka 2017.

Neke od najdojmljivijih filmova, iz u cjelini solidne, međunarodne konkurencije ovogodišnjeg ZagrebDoxa, povezuju raspršene, eliptične strukture. Dok se u tradicionalnim dokumentarcima priče čine dramaturški preglednijima kako bi lakše komunicirale s gledateljem, filmaši u tih nekoliko djela svojim impresionističkim, više intuitivnim pristupima ukazuju na nepostojanost svijeta koji nas okružuje. Njihovi su filmovi tako svojevrsne panorame ljudskog iskustva sastavljene od brojnih slika, vinjeta i epizoda, lica i glasova. Na taj način autori nastoje pokazati da se ljudsko stanje u svojoj kompleksnosti teško može svoditi samo na jednostavnije razložene priče. Teme se pritom prilično razlikuju, kao i pristupi samih autora, pa su neki od filmova promatrački dokumentarci, u nekima se primjenjuje dokufikcijski pristup, a u nekima je intimno prepleteno s društvenim temama. Gledatelju se pak omogućava da iz manjih djelića, te različitih, ponekad i kontradiktornih, detalja, sam izvodi zaključke o cjelokupnoj filmskoj slagalici.

Upravo su dva filma koje karakterizira takav pristup dobila važnija festivalska priznanja. Veliki pečat za najbolji film međunarodne konkurencije dobio je mozaični etnografski o životu u gruzijskoj provinciji, *Zasljepljujuća svjetlost sutona* (*Daisis miziduloba*, Salomé Jashi, 2016). Posebno je pak priznanje žirija dobio hipnotički filmski kolaž o iskustvu življenja u urbanom mravinjaku, *21 x New York* (*21 x Nowy Jork*, Piotr Stasik, 2016). Osim tih dvaju filmova, otvorenijim se strukturama izdvajaju *Izazov* (*The Challenge*, Yuri Ancarani, 2016) i *Sve te neprospavane noći* (*Wszystkie nieprzespane noce*, Michal Marczak, 2016). Potonji je stilizirani dokufikcijski hibrid o noćnom životu mladih u Poljskoj, dok je prvi vizualna meditacija, koja na primjeru razmetljivih katarskih petrobogataša propituje odnos modernosti i tradicije na Bliskom Istoku. Naredna pak dva dokumentarca snažno spajaju autobiografsko s društvenim i univerzalnim temama. *Ratni show* (*The War Show*, Andreas Dalsgaard, Obaidah Zytoon, 2016) svojim labavo povezanim poglavljima predstavlja osoban i složen prikaz početka rata u Siriji. *Snimateljica* (*Cameraperson*, Kirsten Johnson, 2016), pak, fragmentirani je metadokumentarac u kojemu se intimno same autorice prepleće sa zapažanjima o ljudskom stanju, dok pritom propituje i karakteristike samog dokumentarnog filmskog roda.

Zasljepljujuća svjetlost sutona predstavlja život u malom gradu u gruzijskoj provinciji, a pritom umnažanjem priča i aktera film postaje kaleidoskopski prikaz jedne male zajednice. Raznovrsne scene javnih okupljanja, među ostalim, svadbi i izbora za *miss*, pogreba i izbora, labavo su povezane radom dvojca s amaterske televizijske postaje. Voditeljica i njezin urednik tako neprestano tragaju za svakodnevnim

Sve te neprospavane noći (*Wszystkie nieprzespane noce*, Michal Marczak, 2016)

lokalnim vijestima, a svoj posao rade entuzijastično, usprkos slaboj opremljenosti studija. Autorica Salomé Jashi pritom svakodnevni život prikazuje empatično, polaganim ritmom te vizualno prilično rafinirano. Događaji u malom mjestu većinom su lišeni tenzija, a dobar dio epizoda nosi određenu razinu potisnutog, pomalo apsurdnog humora. Umjesto da se, recimo, fokusira na neki dramatski snažniji zaplet – natruhe za to pak vidimo u obavijesti da televizija treba veliku donaciju ili će biti ugašena – autorica bira smireni, promatrački pristup u kojemu su tmurne stvari iz života, poput neimaštine i smrti, nešto sasvim prolazno, pa tako i utopljene u mozaiku svakodnevice. Ipak, bez da se išta snažnije sugerira, film suptilnim propitivanjem odnosa politike, medija, religije i zabave, daje naslutiti da ispod površine ipak ne vlada naivna idila. S tim je povezan i kadar pred sam kraj u kojemu televizijski dvojac izražava zabrinutost zbog sudjelovanja u dokumentarcu, jer zbog njega trpe pritisak državnih službenika. Slojevitost autoričina mozaičnog pristupa ogleda se i u tome kako taj jedan kadar baca sasvim drugačije svjetlo na ostatak filma.

21 x New York je hiperstilizirani portret galerije stanovnika naslovnog grada. Broj 21 se pak odnosi na isto toliko glasova različitih dobi i društvenih statusa, koji nam u *off*-u epizodno iznose svoje životne priče, razočaranja i želje. Pričaju o raznim intimnim temama, dok svojevrsnu provodnu liniju kroz film predstavljaju dublja, filozofska zapažanja o životu mladog Azijata. Stasik većinom snima u prostorima podzemne željeznice, pa oni tako postaju metafora dehumanizirajućeg velegrada koji ljude, usprkos brojnosti i blizini drugih, ipak čini usamljenima. Redatelj je Europljanin, pa je njegov antropološki uvid u život stanovnika New Yorka ipak definiran perspektivom stranca. U filmu je stvarnost tako sasvim očuđena, a taj se osjećaj postiže asocijativnom montažom i raznim manipulacijama slikom i zvukom – koristeći različite leće i kamere, usporavanjem kadrova, naglašavanjem umjetnog, neonskog svjetla i pulsirajuće elektronske glazbe. Tako se život koji kamera bilježi destabilizira i zamućuje, a film postaje urbana fantazmagorija tijela i glasova u stalnoj fluktuaciji. Iako se u nekim sekvencama doima poput ušminkanog videospota, film to prema kraju sve više nadgrađuje turobnijim tonovima. Pun fascinantnih slika i zapažanja, *21 x New York* je djelo iznimnog audiovizualnog ugođaja kojim se ljudsko stanje

Zaslepljujuća svjetlost sutona (*Daisis mizidulobа*, Salomé Jashi, 2016)

oslikava, u isto vrijeme, kao dinamično, grubo i zavodljivo.

Izazov, pak, donosi prepletene epizode u kojima se katarski bogataši razmeću statusnim simbolima u različitim zajedničkim aktivnostima. Slično kao i Stasik u New Yorku, i talijanski je redatelj filma, Yuri Ancarani, stranac u tom svijetu pustinjskih moćnika, a njegov strpljivi promatrački pristup prikazuje mužjačke rituale od kojih mnogi nose humornu, nadrealnu notu. Gledatelj je pritom prepušten polaganom tempu filma te autorovu formalno strogom pogledu obilježenom izuzetno preciznim *widescreen* kompozicijama. Ancarani u filmu pritom propituje odnos modernih i tradicionalnih navada, pa njihova svakodnevica spaja najsuvremeniju tehnologiju i kičasti luksuz s religijskim i kulturnim specifičnostima. Zanimljiva je tako epizoda vožnje motociklima kroz pustinju koju će vozači morati prekinuti zbog obavezne molitve. U filmu je političko-ekonomski moment postavljen u drugi plan, ali i dalje izbija kao snažan podtekst filma. Intrigantno je pritom da su kao simboli statusa, osim visoke tehnologije, predstavljene i životinje. Filmom tako dominira prikaz sokolarenja kao omiljenog hobija, pa će *Izazov* završiti natjecanjem u kojemu skupocjeni sokoli love golubove. Formalnu strogost djela hrabro prekidaju kadrovi niske kvalitete slike nastali minijaturnom kamerom prikačenom za sokola. Sasvim na tragu izražajnosti dokumentarno-eksperimentalnog remek-djela *Levijatan* (*Leviathan*, Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, 2012), zadnji će kadar u *Izazovu* biti fascinantna, vrtoglava snimka nastala u zraku tijekom koje sokol pokušava uloviti goluba. Kao što će se sirovost slike vizualno suprotstaviti ostatku filma, krvavi će kraj i značenjski sasvim poremetiti dotadašnju aseptičnost pustinjske tehno-utopije.

Sve te neprospavane noći Michala Marczaka prati, kroz duži period i većinom u nepovezanim vinjetama, dvojicu mladih varšavskih cimera tijekom njihovih noći bez sna – tuluma, gradskih lutanja, kratkotrajnih veza, pijanih prepirki i kvazifilozofskih rasprava. Film je pritom dokufikcijski hibrid u kojemu je teško razdvojiti istinsko od iskonstruiranog, što posebno zamućuje filmičnost fotografije i pokreta kamere. Autor to postiže dugim *steadicam* kadrovima koji neprestano, s odmjerenom kontrolom i okom za kompozicije, kruže oko aktera (uz redatelja, kao snimatelj potpisan

21 x New York (*21 x Nowy Jork*, Piotr Stasik, 2016)

je i Maciej Twardowski). Iako je ukazivanje na mladenačku besciljnost i ispraznost elektronske glazbene scene popriličan klišej, autor svojim eliptičnim i uviđavnim pristupom ipak uspijeva izaći iz te zamke. Svjestan da je bespomoćno traganje njegovih aktera sasvim svojstveno mladosti, on im prilazi s poštovanjem, niti slaveći, niti optužujući partijanersku scenu. Cimeri su pritom obični, dobrostojeći momci zarazne energije o kojima skoro pa ništa ne znamo izvan samih izlazaka. Osjećaj neispunjenosti koji vlada među svim mladima u filmu, najbolje će sumirati mlada djevojka tijekom jednog iscrpljujućeg *aftera*, kada će izjaviti da se toliko toga trebalo desiti, a da se na kraju nije dogodilo ništa. Usprkos površnosti većine prikazanih odnosa, u filmu će se otkriti i nježna ljubavna priča zbog koje će, u konačnici, i doći do zahlađenja i udaljavanja među glavnim akterima. Prikazana je s dozom autentične intimnosti, no zanimljivo je da, uslijed eliptičnog izlaganja, nećemo uopće vidjeti njezin kraj. Veze se stvaraju i prekidaju, poručuje film, život ide dalje. Osim fragmentiranosti, filmu slojevitost daje i lirična tmurna fotografija zbog koje cijeli *Sve te neprospavane noći* nosi atmosferu polusna. Film je pritom svjesno pun kontradiktornosti koje za gledatelja djeluju prilično izazovno. U isto vrijeme i distanciran i invazivno intiman, i šminkerski stiliziran i psihološki suptilan, Marczak je ovim filmom postavio novu, uzbudljivu granicu u spajanju dokumentarnog i igranog.

U *Ratnom showu* suredateljica Obaidah Zytoon (uz Andreasa Dalsgaarda) koristi vlastite snimke koje su nastajale od početaka prosvjeda protiv sirijskog predsjednika Bašara al-Asada te prikazuje postepeno eskaliranje sukoba u kaotično klupko građanskog rata. Podijeljen u nekoliko razmjerno nepovezanih poglavlja, film prati faze od početnih prosvjeda, brutalne represije režima i konačnog buđenja ekstremizma iz društvenih raspuklina. Već sam naslov ukazuje na to da su autori svjesni ograničenosti vlastitog materijala da u vidu filmskog dokumentarca prezentira doživljaj rata, jer za gledatelja on neumitno uvijek ostaje samo *show*. Ipak, kaotičnost sukoba autori uspješno prenose dramaturškom rastresenošću, pa prilično šarolike epizode spaja autoričina naracija u *offu* i naglasak na životnim pričama grupice njezinih prijatelja. Intimno tako u dokumentarcu djeluje poput niti koje spajaju širi, fragmentirani narativ o sirijskom sukobu. Njihove rane snimke pune inicijalnog zanosa i opuštenosti, kasnije će biti suprotstavljene epizodama režimske represije i konačno snimkama nastalima na samoj bojišnici. Tehnička sirovost filma, pogotovo u prvom dijelu kada snimatelji koriste kamere s niskom kvalitetom

slike, dodatno naglašava autentičnost svega čemu svjedočimo. Zytoon će kasnije djelovati u sklopu sirijske mirovnjačke medijske grupe tijekom čijeg će rada i nastajati dio materijala za dokumentarac. U filmu tako sve više prostora, u većinom nepovezanim epizodama, dobiva galerija civila i vojnika iz dijelova zemlje u kojima bjesni rat. Osobito je zanimljivo nekoliko scena u kojima se uviđa da, koristeći kaotičnost ustanka, sve veću moć stječu religijski ekstremisti, što djeluje kao naznaka uspona ISIS-a. Društvena se freska *Ratnog showa* predstavlja kao mučna genealogija jednog složenog sukoba, koja osim društvene dimenzije ipak zadržava i intenzivnu emocionalnu i intimnu okosnicu.

I u konačnici *Snimateljica*, prvi autorski dugometražni dokumentarac profesionalne snimateljice Kirsten Johnson, nastaje kao kolažni spoj snimki koje je privatno ili profesionalno snimala tijekom zadnjih dvaju desetljeća. Kroz njezin objektiv gledamo nepovezane intervjue, slike i detalje s različitih strana svijeta, a jasno je da kadrovi nisu sasvim nabacani, već da na različite načine međusobno rezoniraju. Kako je često radila na angažiranim dokumentarcima, većina profesionalnih snimaka nastaje s društvenim ili političkim aspektom, pa su dobrim dijelom usmjerene na tmurnu stranu života, pogotovo na nasilje i njegove posljedice. Smjenjuju se tako epizode s akterima nastale na različitim krajevima svijeta, od SAD-a do Bosne i Afrike. Autorica nadodaje i osobne snimke svoje obitelji, male djece i svojih roditelja, s posebnom pažnjom na majku koja boluje od Alzheimerove bolesti. Osim šireg ljudskog stanja, u filmu se propituje i sama snimateljska profesija, kao i koncept dokumentarnog roda da bilježi stvarnost. Spontani kadrovi tako većinom ostavljaju dojam kao da je riječ o montažnim viškovima, a sam proces snimanja istaknut je time što cijelo vrijeme čujemo glasove snimateljice i njezinih suradnika. Ogoljavanje tog procesa ukazuje da je stvarnost u dokumentarcima uvijek rezultat manipuliranja, prije svega, uslijed kadriranja, montaže te komunikacije s akterima. Indikativna je tako scena u kojoj snimateljica svoje sugovornice više puta traži da ponove neku riječ samo za kameru. Iako autoricu stalno čujemo te u biti cijelo vrijeme gledamo ono što ona vidi preko kamere, tek je u zadnjoj sekvenci na trenutak napokon i vidimo. Ta spontana i razdragana scena s bolesnom majkom, svoju pravu snagu za gledatelja dobiva u sjeni koju baca na ostatak filma. Kako se već otkrilo da je majka u međuvremenu preminula, scena pokazuje snagu dokumentarnih snimki da konzerviraju sjećanje, ali i to da u fragmentiranim strukturama jedan jedini kadar može nositi nevjerojatnu važnost. Jednostavan *selfie* portret majke i kćeri definira cijeli dotadašnji vrtlog slika ljudskog stanja, oblikujući ga pritom u gledateljevu umu kao nešto sasvim razoružavajuće humano i poetično.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2017"(049.3)

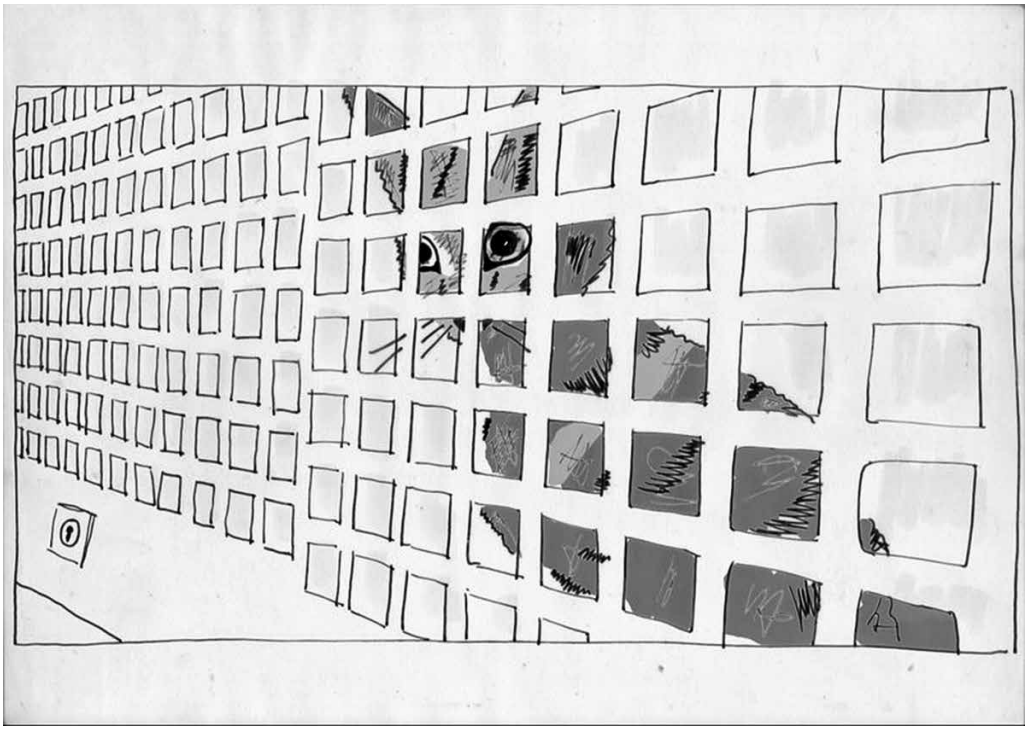
Matej Beluhan

Preispitivanje kolektivnog identiteta unutar potrage za vlastitom egzistencijom

Uz regionalnu konkurenciju na 13. izdanju ZagrebDoxa – međunarodnog festivala dokumentarnog filma, 26. veljače do 5. ožujka 2017.

Za Veliki pečat u regionalnom dijelu programa 13. izdanja ZagrebDoxa natjecali su se 21 autor i autorica od kojih je većina tematski bila okupirana pogledom u neizvjesnu budućnost ili istraživanjem vela prošlosti. Rane socijalizma i ratova što su slijedili nakon raspada bivše države još uvijek nisu zacijelile, vječan je to proces i bitka, kako na društveno-političkoj, tako i na osobnoj razini, pa su dokumentarni filmovi nanovo zagrebli ispod površine ljudskih sjećanja i osjećaja. Pokazujući nam da ne svrbi samo prošlost, već i put što je ispred nas, filmovi su zabilježili priče ljudi čija je sudbina zapečaćena davnim odabirima i priče ljudi čiji su snovi emigrirali u Njemačku, zajedno s njima. Uzevši u obzir da domaći ljudi nisu usamljeni na putu preko balkanskih granica, neizbježan je bio dokumentaristički osvrt na najveći izbjeglički val na ovim prostorima od Drugoga svjetskoga rata.

U kontrastu spram fragmentiranih novinarskih isječaka, *Granice* (2016) u desetominutnom statičnom kadru djelomično oživljavaju izbjeglički put preko hrvatsko-slovenskog teritorija. Autor Damjan Kozole kameru je postavio na blagu uzvisinu s koje se pruža pogled na zmijoliku putanju kolone izbjeglica te je bez dodatnog uplitanja gledateljima prepustio da se suoče s utiskom koji na njih ostavljaju stotine (ako ne i tisuće) mladića, žena i djece praćenih policijskim čizmama i vojničkim puškama. Dok se Kozole suzdržavao od distorzije stvarnosti koju je zabilježio filmskom kamerom, Lisbeth Kovacic je u *#njihovemačketakođer* (2016) pretočila virtualnu korespondenciju između dvoje sirijskih izbjeglica i austrijske aktivistice u kratkometražnu animaciju. Razgovor putem aplikacije WhatsApp u kojem Sirijci izvještavaju o nesnošljivim uvjetima u izbjegličkom kampu, protestima imigranata, napadima radikalnih nacionalista i korumpiranim zaštitarima, na inovativan način zaokuplja pozornost gledatelja uvlačeći nas u blagu napetost jer se doima kao da uživo pratimo zbivanja u uzavreloj situaciji. Dopisivanje aktivistice i Sirijaca, te fotografije nehumanih uvjeta, naposljetku su doprli do *mainstream* medija – vodstvo kampa za izbjeglice našlo se pod pritiskom šire javnosti, a digitalne platforme još su se jednom pokazale kao kanal kroz koji prodire vapaj za pomoć onih čiji se glas ponekad teško čuje. Dodatni šarm cijeloj priči donijela je mačka koju su Sirijci poveli na daleki put, a čak nije na odmet zamijetiti kako je upravo taj dlakavi ljubimac, kao neprikosnoveni vladar virtualnog sadržaja, odigrao važnu ulogu da bi situacija u kampu doprla do ostatka globalnog sela.



#njihovemačketakođer (Lisbeth Kovacic, 2016)

Doduše, postoje i sela u dijelovima regije do kojih globalizacija nije došla internetskim vezama već rutama koje su utabale noge stotine tisuća imigranata na putu prema srcu Europe. *Dobri poštar* (*Добрия пощальон*, Tonislav Hristov, 2016) odvodi nas u malo bugarsko naselje na granici s Turskom, zapušten krajolik u kojem su i groblja žičanom ogradom odvojena od ono malo starog stanovništva što ga nastanjuje. Glavni junak ovog, dijelom (od) igranog filma poštar je Ivan koji se odluči kandidirati za načelnika na predstojećim lokalnim izborima s idejom da spasi selo politikom integracije imigranata u zajednicu. Na putu njegovoj misiji stoje dva protukandidata, njegov prijatelj i zagovaratelj povratka socijalizma te dosadašnja načelnica koja, po svim prilikama, uopće nema niti provodi ikakvu politiku već jednostavno vegetira na dodijeljenoj joj poziciji. U dočaravanju apatične atmosfere i idealizirane politike usamljenog poštara, Hristov je posegnuo za narativnom strukturom s vrhuncem i rezolucijom, a pridodavši tome insceniranje pojedinih situacija u kojima protukandidate pretvara u karikature njihovih osobnosti, promišljenom interferencijom traga za realnošću bezizgledne sudbine jednog ruralnog kraja na rubu vlastite egzistencije.

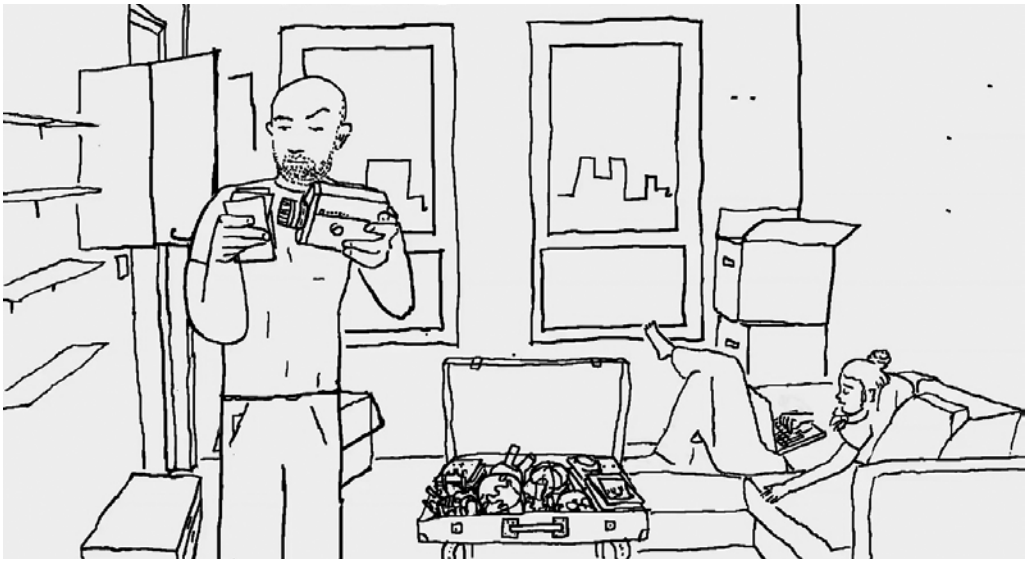
Dok bi se neki vratili u socijalističku prošlost, Vesela Kazakova i Mina Mileva u *Zvijer je još uvijek živa* (*Звярът е още жив*, 2016) istražuju prisutnost aparature starog sustava u Bugarskoj, kao i ontologiju socijalizma kao jedine alternative kapitalizmu. Prikazima muzeja posvećenih socijalizmu, pa listanjem imena bivših agenata tajne službe nekadašnjeg režima, koji sada sjede na dekanskim i političkim foteljama, ostavlja se dojam apsurdnosti situacije i ukazuje na zakamufliranost jednog sustava u drugi. Osim oligarhijskih krakova, u filmu su prikazane ostale teme aktualne i u našoj državi; pitanje lustracije, političko neslaganje oko školskog kurikuluma te odlazak mladih. Riječ je o kompleksnom filmu koji je stilski ispresijecan snimkama političkih istupa, uličnih nereda i javnih rasprava o prirodi i su-

Dubina dva (Ognjen Glavonić, 2016)

odnosu socijalizma i kapitalizma (neizbježno je, naravno, pojavljivanje Slavoja Žižeka); svoju emocionalnu dubinu on postiže dijalogom autorice s djedom. Ona ne priča s njime osobno, već njegova razmatranja i razočarenje u sustav, čiji je zdušni zagovaratelj u početku bio, pronalazi u djedovim bilješkama koje zatim koristi kao težište dokumentarističkog istraživanja. Film gledatelja zasićuje informacijama, a sam ritam filma je nezgrapan za praćenje, pa nikako da se u svemu tome razabre miran trenutak za probavljanje ispričanog. Jedini su vizualni predah animirane sekvence kojima redateljice ilustriraju monstruoznost sustava koji se još uvijek ne predaje.

Zataškanim grijesima bivšeg režima, ovaj put velikosrpskoga, bavi se *Dubina dva* (2016) Ognjena Glavonića, film koji je osvojio Veliki pečat za najbolji film iz regionalne konkurencije, kao i Mali pečat za najbolji film autora do 35 godina. Vizualno impresivna *Dubina dva* ističe se jasnom autorskom vizijom i, pogotovo u odnosu spram *Zvijer je još uvijek živa*, minimalističkom izvedbom u rekonstrukciji priče o grobnici nadomak Beograda u kojoj je zakopano oko 700 ljudskih tijela. Tajna koja je isplivala iz rijeke i blata ispričana je kroz svjedočanstva očevidaca pronalaska leševa, preživjele žrtve i počinitelja koji su izvršavali monstruozne naredbe ubijanja i zakopavanja tijela albanskih civila, žena i djece u vrijeme kada se nazirao Miloševićev pad. Zaštite radi, lica svjedoka nisu prikazana, no vizualni je izostanak istih Glavonić spretno oblikovao u estetiku djela i transcendentalnu korist, jer kako švenk trilerski sporo zadire u hladnu površinu vode i blatnjavo tlo, ljudska svjedočanstva, povremeno isprekidana tišinom gledatelja uznemiruju do kostiju. Odsustvo lica i tijela kroz cijeli film demonstrira kako u očima ubojica žrtve nisu bile ljudska bića, a eksperimentalni završni kadar sjemena koje se iz dubine probija na svjetlost iskazuje nadu da će istina ipak pronaći svoj put.

Rane su svježe i u Hrvatskoj, pa smo tako ove godine mogli pogledati dva filma koji istražuju ostatke Domovinskog rata kroz iskustva branitelja. *Bojnik* (2016), renomiranog autora filmova ratne tematike Kristijana Milića, donosi priču o ustroju 1. samostalne satnije Podsused na čelo koje se vlastitom karizmom nametnuo Siniša Ratković. Dokumentarac, inspiriran Ratkovićevom knjigom *Pod okriljem magle*, nažalost ostaje u domeni televizijske reportaže u kojoj scenarist Davor Šišmanović razgovara s ratnim dragovoljcima i s njihovim



Četiri pasoša (Mihajlo Jevtić, 2016)

zapovjednikom posjećuje poprišta nekadašnjih bitki. Informacijski bogatijih i vizualno zanimljivijih dokumentaraca ove tematike ne manjka ni na HRT-u, pa malo čudi što je ovaj film uopće ušao u program. Narativno su bolje izvedeni *Maratonci* (Biljana Čakić, 2016), duhovni putopis o ratnim veteranima tijela punih ostataka gelera koji vlastitu rehabilitaciju uzdižu u maraton za sve žrtve ratova koji su slijedili nakon raspada Jugoslavije. Troje stalnih sudionika utrke pratimo od Vukovara pa sve do 227 kilometara udaljene Srebrenice, a oni se bolnih izraza lice prisjećaju poginulih i stradalih suboraca te upravo u patnji pronalaze složnu upornost i snagu da izdrže utrku na ljetnim vrućinama. Nažalost, priča o sukobu duhovne boli i pomirenja, prijeko potrebnog da bi se na ovim prostorima riješili tereta prošlosti, žrtva je čudne filmske snimke. Naime, kamera nije dobro "hvatala" pokrete, a kako je gotovo cijeli film snimljen u pokretu, misija ratnih veterana ostala je zamućena, a sveukupna slika zamarajuća.

S prošlosti i sjećanjima u *Četiri pasoša* (2016) bavi se i Mihajlo Jevtić, još jedan stanovnik regije koji sprema kovčege i, iako kaže da bi volio ostati, napušta domovinu. Dokumentarac nošen nostalgijom prošaran je fotografijama i snimkama iz obiteljske arhive te animiranim sekvencama autorovih sjećanja, što pozitivnim u obliku obiteljskih ljetovanja, što negativnim – recimo u dočaravanju školskog sustava koji djecu ilustrativno podučava kako su Hrvati u Jasenovcu Srbima rezali glave. Iskazujući nezadovoljstvo politikom, Jevtić osobnu priču o odrastanju i snovima stavlja u kontekst društveno-političkih promjena; raspada Jugoslavije, rata, sankcija, bombardiranja i demokratskih promjena, koje su obećavale neki bolji dan. Njegova strast za bilježenjem stvarnosti kamerom transformirala je film u kolaž jedne memorije, a kupnjom nove Super osmice (stara se nije mogla popraviti) i njenim staromodnim snimkama vremenski bližih događaja, poput vojne parade u Beogradu i putovanja u Rovinj, autor nehotice otvara pitanja opstojnosti ljudskog identiteta. Snimajući suvremen svijet Super osmicom simulirao je stvaranje sjećanja i zakoračio u prostor u kojem se ona iznova stvaraju kao iluzije naših misaonih procesa.

Na dovitljiv način *Četiri pasoša* uspjela su povući paralele između nerazlučivosti identiteta pojedinca i identiteta jedne nacije, a s nepoznatim identitetom protagonistice počinje film *Voli vas vaša Sexymaja* (Ivan Mandić, 2016).

Prije nego što se s njom upoznamo, redatelj nas kroz razgovor s blogerima uvlači u misterij "prve dame srpske blogosfere", virtualnog entiteta pod imenom Sexymaja koji u prvom licu iznosi dogodovštine i scene iz poslovnog života jedne prostitutke. Kasnije se ispostavilo da je autor bloga pisac, ali je inspiraciju za svoje priče dobivao iz prve ruke od prostitutke imena Iva. Iako je Mandić prvotno namjeravao napraviti dvodijelni dokumentarac u kojem bi prvi dio bio posvećen virtualnoj Sexymaji, a drugi onoj pravoj, splet okolnosti i odabira, koji su skrojili sudbinu mlade Ive, odnijeli su tematsku prevlast u filmu. Intuicija je autora, a onda i gledatelje, odvela u svijet narkotika, prostitucije, iskompleksiranih muškaraca i nerazjašnjenih obiteljskih razmirica, odnosno u priču o životnoj kaljuži iz koje se ponekad čini da što se jače opiremo, u nju dublje upadamo. Bitni su elementi samog procesa snimanja ovog dokumentarca bili Ivina otvorenost i povjerenje koje je redatelj postigao s njom i bliskim joj krugovima, pa osim iskrenih priča, film sadrži i intimne kadrove ubadanja u venu, odlazak po nove igle, kao i susret s mušterijom u kabini kamiona.

Dok sustav jednima ne pomaže pri pronalasku puta van kriminala, čini se da niti ne pokazuje zanimanje za podršku mladima u njihovim željama i naporima da postignu svoje profesionalne ambicije unutar okvira zakona. Iza filmskog naslova *Djevojka od nula dolara* (Damir Terešak, 2016) nalazi se Ivana Habazin, diplomirana teologinja u borbi za naslov boksačke prvakinje i ostanak u tom sportu. Iako se maksimalno predaje treninzima, a jedna sekvenca zorno prikazuje koliko mučni i iscrpljujući ti treninzi mogu biti, te iako je osvojila naslov prvakinje organizacije IBF u velter kategoriji, za Ivanu nema mjesta u hrvatskom sportu. Unatoč tome što uspješno ukazuje na problem marginaliziranosti žena unutar jedne sportske profesije, vizualni jezik i stil nisu u potpunosti ujednačeni s pričom koju je Terešak namjeravao prenijeti, što rezultira nepotpunom povezanosti boksačice i gledatelja. Ivana je privremeno napustila profesionalni boks i zaputila se u Njemačku, a autor i protagonist dokumentarca *Možeš biti sve što hoćeš* (2016) napušta svoje radno mjesto i kreće u potragu za novim poslom. Robert Tomić Zuber iznova dokumentira kretanja u vlastitom životu, doduše, ovaj put je cjelokupni dojam da za time nije bilo potrebe. Prijavljivanje na burzu rada, odlazak na savjetovanje, čak i posjet psihoterapeutu (koji nas kroz film podučava kako se nositi sa životnim krizama i navodi neke idilične termine poput "autentično ja"), prožeti su sarkazmom do te mjere da nismo sigurni traži li Zuber uistinu posao ili inscenira potragu za istim kako bi snimio dokumentarac? Najvjerojatnije nešto između, što samo po sebi navodi kako filmu nedostaje jasna autorska intencija, a pridodavši tome nezahvalne humoristične dosjetke i neuspješnu metakomunikaciju (kadrovi snimanja samog snimanja ovog dokumentarca su poput potrage za jezgrom zemljine kugle u morskom plićaku), *Možeš biti sve što hoćeš* u najboljem je slučaju video blog (uvijek) aktualne tematike.

Osim onih mlađih, problema s poslovnim opstankom i pogledom u obećanu zemlju Njemačku imaju i ljudi starijeg godišta. *Buffet Željezara* (Goran Dević, 2017) prati zadnji radni tjedan kafića sisačkog autobusnog kolodvora i svakodnevicu njegovih vlasnika, bračnog para Erne i Dževada koji odlaze u Njemačku gdje je sin jednom od njih već osigurao novo radno mjesto. Dugi statični kadrovi uvlače nas u spori tempo života grada koji je nekoć bio industrijski pokretač jedne države, a prašnjava prostranost te kompozicija linija i okvira unutar kadra predočavaju nam krutu narav vremena i raspada domaće ekonomije. Dolazno i odlazno mjesto nekada brojnih radnika sada zjapi prazno, a između onog malenog broja gostiju i dalje se odvijaju "kafanski" razgovori, koji variraju od tmurnih zdravstvenih predviđanja, preko lokalnih međuljudskih zamjeranja do komentiranja posljedica izbjegličke krize. Za razliku od Hristovljeva pristupa u *Dobrom poštaru*,

Dević se u prikazu socio-ekonomskog posrnuća rodnog mu mjesta priklonio minimalnom uplitanju i opservacijskoj metodi dokumentiranja stvarnosti, koju je ispravno procijenio doraslom da priča sama za sebe. Ovim djelom autor se nadovezao na tradiciju skretanja pažnje filmske publike na otoke i gradove (poput Siska, Osijeka, Karlovca) čiji šarm i žila kucavica nisu preživjeli tranziciju jedne male zemlje u suvremenu pratilju globalnih kretanja.

Filtrirajući stvarnost, filmovi iz Regionalne konkurencije ovogodišnjeg ZagrebDoxa usmjerili su pozornost na marginalizirane sudbine i dezintegrirane krajeve. Regija koja je nekoć bila križište dvaju carstava, svetorimskog i osmanskog, iznova se našla u ontološkoj krizi svjetskih razmjera, pa su preispitivanja nacionalnih identiteta, suživota s drugima i vlastitog snalaženja u ovom prostorvremenu pronašla svoj put i u dokumentarnom bilježenju realnosti. Pritom su se istaknuli filmovi koji su predmete istraživanja stavili u širi kontekst te djela iskristalizirane autorove intencije i uspješnog spoja iste s vizualnim stilom izražavanja. Poetični bezdan *Dubine dva,* ingeniozan pristup *#njihovemačketakođer*, narativna struktura *Dobrog poštara*, vizualna zaigranost *Četiri pasoša,* odsustvo unutar *Buffet Željezare* i otvorenost *Voli vas vaša Sexymaja,* izdvajaju filmove koji su uspostavili odnos s audiovizualnim stvaralaštvom te, shodno tome, ponudili nešto više od samog dokumentiranja. Nešto što nas zove da se prepustimo začuđujućem svijetu "živućih slika", uđemo u komunikaciju s drugima i zaputimo u slojevite interpretacije iza kojih stoji ono nedostižno Realno.

UDK: 791.633-051GEYRHALTER, N.:791.229"2005/2008"

Vladimir Šeput

Estetika i čovjekov okoliš

Uz retrospektivu Nikolausa Geyrhaltera na 13. izdanju ZagrebDoxa – međunarodnog festivala dokumentarnog filma, 26. veljače do 5. ožujka 2017.

Prije desetak godina pojavio se trend dokumentarnih filmova u kojima se nastojalo razotkriti tajne i prikazati tabue prehrambene industrije. Budući da je bila riječ o uvjetno rečeno svjetskoj (barem zapadnjačkoj) tendenciji, takvi su filmovi redovito i kod nas bili distribuirani. Premda su se i ranije uspješni dokumentarni filmovi bavili hranom i njezinim razbacivanjem (primjerice, izvrstan film Agnès Varde *Skupljači i ja /Les glaneurs et la glaneuse*, 2000/), kod takvih je ostvarenja aktivistička komponentna bila sekundarna, a umjetničko-referencijalna primarna. Zatim se Morgan Spurlock 2004. u svom prvijencu *Super veliki ja* (*Super Size Me*) odlučio na neuobičajeni eksperiment u kojemu je tijekom trideset dana jeo isključivo hranu iz McDonald'sa, što je rezultiralo drastičnim promjenama njegova fizičkog (i donekle psihičkog) zdravlja. Film je bio nominiran za Akademijinu nagradu i bio je to početak prikazivanja (barem kod nas) *mainstream* produkcije dokumentarnih filmova o industriji hrane. Jasno je kako su ti filmovi bili dijelom većeg pokreta ekološkog ili okolišnog filma, čije su teme najčešće globalno zatopljenje, preveliko iskorištavanje prirodnih resursa (plin, nafta, dijamanti, hrana) i prirodne ili nuklearne katastrofe poput one u Černobilu ili Fukushimi. Lista takvih dokumentarnih, pa i igranih filmova, nastalih u posljednjih deset do petnaest godina poprilično je velika. Što se tiče prehrambene industrije, tu su, između ostalih: *Budućnost hrane* (*Future of Food*, Deborah Koons, 2004); distribuirao ga je spomenuti Spurlock, zatim *Fast Food Nacija* (*Fast Food Nation*) Richarda Linklatera iz 2006, temeljen na publicističkoj knjizi Erica Schlossera, potom *Food Inc.* Roberta Kennera iz 2008. koji je također nominiran za Oscara, i tako dalje.

U tom kontekstu je 2006. u Zagrebu u službenoj konkurenciji drugog izdanja Zagreb Doxa prikazan film *Kruh naš svagdašnji* (*Unser täglich Brot*) Nikolausa Geyrhaltera iz 2005, a ove godine je festival u svom trinaestom izdanju organizirao retrospektivu njegova četiri filma. Uz *Kruh naš svagdašnji* publika je mogla vidjeti njegov prvi dokumentarac *Naplavljeni* (*Angeschwemmt*) iz 1994, zatim *7915 km* iz 2008. te njegov posljednji film, prošlogodišnji *Homo Sapiens*.

Kruh naš svagdašnji bio je prvi kontakt zagrebačke publike s Geyrhalterovim filmovima, a riječ je o ostvarenju koje označava približno polovicu dosadašnje autorove karijere. Taj prikaz europskih farmi, klaonica i tvornica za proizvodnju hrane sniman je na desetak lokacija u Europi i Geyrhalter je često za istu scenu kombinirao različita mjesta snimanja. Za razliku od spomenutih dokumentarnih filmova slične tematike nastalih u to vrijeme, *Kruh naš svagdašnji* nije imao nikakav audio-komentar, nije bilo protagonista koji bi govorili u kameru o svojim

Naplavljeni (Angeschwemmt, 1994)

iskustvima i iznosili svoja mišljenja o vlastitom zanimanju i prostoru u kojemu rade. Upravo zbog toga film je ostavljao snažan dojam na gledatelja, a tako je i danas. U prehrambenoj industriji životinje i biljke tretirani su kao bilo koje drugo industrijsko dobro, i za sudionike procesa njihova ubijanja i prerade njihovih dijelova iznimno je važna učinkovitost, i strojeva i ljudi. Sva prikazana mjesta odišu sterilnošću i mehaničkom funkcionalnošću pomiješanima s mučnim slikama hladne egzekucije. Početna Geyrhalterova namjera za *Kruh naš svagdašnji* bila je snimiti izjave protagonista o njihovim radnim uvjetima, no od toga se odustalo tijekom montaže kako se gledateljeva pažnja ne bi ometala. Time je izbjegnut klasičan pristup takvoj vrsti dokumentaraca te postignuta veća koherentnost i snažniji učinak djela.

Svoj prvi dokumentarni film *Naplavljeni* Geyrhalter je napravio s dvadeset i dvije godine kada je u Beču osnovao vlastitu produkcijsku kuću koja je u posljednjih dvadesetak godina producirala ne samo sve njegove filmove, već i velik broj dokumentaraca mladih austrijskih autora. U *Naplavljenima* pratimo nekolicinu osoba koje žive na dijelu Dunava tek nekoliko kilometara udaljenom od Beča. Riječ je o nešto uobičajenijem dokumentarcu od *Kruha našega svagdašnjega*. U njemu se isprepliću raznolike priče neobičnih pojedinaca, grobara, imigranata i ribara. Sve ih povezuje rijeka i činjenica da im je život u gradu nepodnošljiv zbog buke, tjeskobe i skučenosti koje tamo vladaju. Dakle, to su pojedinci koji su usko vezani uz prirodu i njezine tokove. Iako ovo djelo ne dijeli puno zajedničkih točaka s kasnijim, zrelijim Geyrhalterovim filmovima, u kojima će do vrhunca dovesti svoj prepoznatljivi stil, već su tu uočljivi neki prepoznatljivi elementi njegova pristupa poetici dokumentarnog filma. Prije svega, riječ je o opservacijskom, nenametljivom snimanju likova. Kao drugo, ritam je iznimno važan u svim njegovim filmovima. Bilo da je naracija cirkularna, kao u *Naplavljenima*, ili linearna, kao u *7915 km*, ritam, odnosno ritmička forma jednako su važni kao i ono što se prikazuje.

Kruh naš svagdašnji (Unser täglich Brot, 2005)

Neka druga obilježja svojih filmova Geyrhalter će tek kasnije razraditi i do vrhunca dovesti u svojem posljednjem filmu *Homo Sapiens*.

Film *7915 km* nešto je slabije ostvarenje u kontekstu njegova opusa. U njemu je Geyrhalter odlučio pratiti rutu čuvenog relija Pariz-Dakar započetog kasnih 1970-ih. Po njegovim riječima radi se o "filmu ceste koji je stvoren tijekom samog putovanja". Naime, putanja relija nije sasvim jasno određena, odnosno zna se kroz koje države će reli prolaziti, ali ne i kojim putevima. Međutim, polazna ideja da film prati reli i njegove sudionike na kraju je izbjegnuta tako da na kraju film o reliju sadrži tek pokoji kadar samog relija. Umjesto toga, usredotočuje se na mještane koji žive u selima kroz koja utrka prolazi. Dakle, kao što je to bio slučaj i s filmom *Kruh naš svagdašnji*, i ovdje je struktura filma naknadno izmijenjena.

Prema riječima Geyrhalterova najbližeg suradnika, montažera i producenta Wolfganga Widerhofera, snimke relija izbačene su tek u montaži, a taj se improvizirani moment ponekad negativno odražava na cjelokupni dojam o filmu. Geyrhalter je tu spontanost odlučio zamaskirati čvrstom strukturom od pet poglavlja sačinjenih od prikaza života ljudi u Maroku, Zapadnoj Sahari, Mauretaniji, Maliju i Senegalu. Tema filma tako postaje političko-ekonomska situacija u tim državama i odnos Europe i Afrike, što se najbolje vidi u svojevrsnom epilogu u kojemu nakon senegalske epizode pratimo talijansku obalnu stražu koja pokušava locirati brod prepun imigranata na putu prema Europi; tu je temu uspješno obradio nedavni film Talijana Gianfranca Rosija *Vatra na moru* (*Fuocoammare* 2016), pobjednik Berlinskog filmskog festivala.

Geyrhalterov film vješto izbjegava klišeje o Africi i nastoji biti iznimno politički osviješten i relevantan, ali u tom postupku ostaje nedorečen (čini mi se da sličan problem ima i posljednji film *Safari* /2016/ Ulricha Seidla, još jedan austrijski film u čijem je fokusu također odnos Europljana prema Africi, a koji je isto tako prikazan na ovogodišnjem ZagrebDoxu). *7915 km* sniman je tijekom 2007, a premijerno je prikazan 2008. Tako je postao zadnji film koji je pratio rutu relija Pariz-Dakar budući da je 2008. reli otkazan zbog sigurnosnih razloga te je od 2009. premješten u Južnu Ameriku. Iako bi se filmu štošta moglo zamjeriti, to ga je u najmanju ruku učinilo vrijednim dokumentom koji je zbog izvanfilmskih okolnosti postao vjerni prikaz svršetka tridesetogodišnjeg razdoblja.

Posljednji i po mom sudu najbolji Geyrhalterov film *Homo Sapiens* rezultat je projekta na kojemu je autor radio četiri godine i u

Homo Sapiens (2016)

njemu do vrhunca razrađuje obilježja iz svojih prethodnih djela. *Homo Sapiens* je film snimljen potpuno statičnom kamerom kojom se prikazuju prostori i mjesta gdje je ljudska ruka ostavila očiti utjecaj, ali ih je potom, iz nepoznatih razloga, napustila. Riječ je o desecima lokacija poput tvornica, crkava, zabavnih parkova, ureda, kuglana, škola, bolnica, zatvora, itd. Geyrhalter se u *Homo Sapiensu* otvoreno poziva na neke od svojih prethodnih filmova tako da će pažljivi promatrač, recimo, opaziti scene u napuštenim klaonicama i farmama (referenca na *Kruh naš svagdašnji*) ili bolnicama (referenca na njegov film *Dunavska bolnica /Donauspital/* iz 2012). Točka promatranja je uvijek fiksna, izostaje svaki pokret kamere, jedino se vrijeme kreće. I to ne linearno već kružno. Naime, film završava scenom s kojom je i počeo, prikazom velike dvorane ukrašene sovjetskom ikonografijom koja je u prvoj sceni osunčana, a u posljednjoj prekrivena snijegom. Mećava postepeno prekriva prostor sve dok bjelina u zadnjem kadru filma simbolički ne pokrije sve što je čovjek izgradio i tako zamete svaki trag ljudskog postojanja. Vremenski uvjeti prikazani u filmu od iznimne su važnosti pa je Geyrhalter za potrebe ovoga filma proizvodio vjetar i dodavao snijeg.

Pojam prostora i utjecaj vremena na njega glavni su likovi svih Geyrhalterovih filmova koji, prema autorovim riječima, nastoje biti što "objektivniji mogući", a teme koje obrađuje su univerzalne. Zbog toga i njegovi stariji filmovi dobro podnose test vremena te su i danas aktualni. Proturječna ljudska priroda, koja istovremeno stvara i uništava, te svijest o okolišu u kojem živimo i na koji svakodnevno utječemo u njegovim se djelima miješaju s visokom razinom vizualne estetike, a njegova su ostvarenja svojevrsno arhiviranje ljudskog učinka na planet, što je posebno vidljivo u filmovima *Kruh naš svagdašnji* i *Homo Sapiens*, najboljim dokumentarcima prikazane retrospektive. Premda mu je tek četrdeset i pet godina Nikolaus Geyrhalter je dosad snimio već desetak dugometražnih filmova i ZagrebDox mu je s razlogom organizirao ovu retrospektivu. Jedino što se moglo poželjeti jest veći broj njegovih filmova u retrospektivi (to se posebice odnosi na *Abendland* /2011/ i *Dunavsku bolnicu*) koji, doduše, jesu prikazani na prijašnjim izdanjima festivala, ali širim obuhvatom njegova stvaralaštva dobila bi se i cjelovita slika njegova rada i bolji uvid u jednog od najboljih europskih dokumentarista.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2017"(049.3)

Luka Čubrić

Egzistencija društva ili egzistencija dokumentaristike?

Uz program ADU Dox na 13. izdanju ZagrebDoxa – međunarodnog festivala dokumentarnog filma, 26. veljače do 5. ožujka 2017.

Unatrag nekoliko zadnjih izdanja ZagrebDoxa, kao ustaljeni popratni program prikazuju se najbolji dokumentarci u produkciji Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Njihova prisutnost i zastupljenost na najvažnijem festivalu dokumentarnog filma u nas od iznimnog je značaja ne samo za Akademiju, već i za autore. Unatoč tome što se njihova pojavnost ograničava u zaseban popratni program, umjesto uvrštavanja u regionalnu konkurenciju, što direktor festivala Nenad Puhovski potkrepljuje pričama o medijski sveprisutnom sukobu interesa, odjek pojedinih (ako ne i svih) filmova uvrštenih u ADU Dox iznimno je snažan.

Teško je sažeti četiri filma u programu ADU Dox na 13. Zagrebdoxu, iako se mogu naći neke poveznice. Poveznicu tako možemo vidjeti u pitanjima egzistencije posredovane novcem, sudbinom i sličnim faktorima, gdje se svaki pojedini film razvija u začudnom pravcu i otkriva slojeve komedije u potencijalnim tragedijama.

Niz atipičnih, egzistencijalnih i socijalnih tematika počinje filmom *Kika* (2016) redateljice Mirne Zgrabljić koji prikazuje jednu radnu noć u životu samohrane majke i striptizete Kike, koja noćnim vlakom odlazi u Novi Marof. U svojim počecima naivan i jednostavan, dokumentarac postupno poprima potpuno drugo značenje kada otkrivamo što četvero mladih zapravo radi u vlaku za Novi Marof. Isprva se čini kao povratak kućama ili jedan od suludih planova za izlazak, međutim, ispostavlja se da je riječ isključivo o poslu. Detalji Kikine priče govore o njezinoj motivaciji za taj posao i potrebi za daljnjim školovanjem, koje je prekinula zbog trudnoće. Međutim, iako je naslovna junakinja središnji lik filma, Zgrabljić i snimatelj Antonio Pozojević u trenucima striptiza fokus kamere stavljaju na publiku – prepunu mladića i pokoje djevojke koji omamljeno gledaju golo Kikino tijelo dok se poneki odlučuju ovjekovječiti trenutak fotografiranjem. Slika je to koja govori, između ostalog, i o problemu generacije koja se često naziva "izgubljenom". Želja za uspjehom sada ostaje na pukoj želji, a snovi su neostvareni, pa tako i u slučaju Kikina tijela, koje kao simbol nedostižnog za okupljene utjelovljuje njezine vlastite egzistencijalne probleme. Nevoljko, pod krinkom stava "idemo to obaviti, pokupit' lovu i otić'", Kika pokazuje slabost i ukazuje na užasne uvjete rada kada pri plesu ne može stajati uspravno. Film izravno i neizravno postavlja pitanja egzistencije kao borbe za komfor i egzistencije kao odlike najprilagodljivijih, a ono što najviše boli jest neizvjesnost koju nudi nesigurno sutra. Sutra je novi dan, i nova lokacija na kojoj će Kika gola zaplesati. Međutim, Kika ne traži sažaljenje niti ga osjeća, već napornim radom korača naprijed svim nedaćama i preprekama usprkos.

Kika (Mirna Zgrabljić, 2016)

Lili je protagonistica dokumentarnog filma *Kamo idemo* (2017) redateljice Lidije Špegar. Riječ je o taksistici, jednoj od šest aktivnih na području Zagreba, koja obavlja svoj posao unatoč predrasudama društva koje smatra da radi isključivo muški posao. Naizgled humoran dokumentarac, u kojem se u početku stereotipi i predrasude tumače kao smiješni, otkriva slojeve Liline priče obilježene gubitkom majke, ocem alkoholičarom, neuspjelim brakom i neugodnim iskustvima života u Švicarskoj. Njezine ispovijesti poprimaju jezive razmjere, pa tako Lili ne osjeća privrženost određenim identitetima i gubi vlastiti uslijed mnogih prilagodbi kroz koje je prošla. Kadrovima samotne vožnje taksijem, Špegar naglašava Lilino lutanje životom, njezinu nemogućnost da se smjesti u određene okvire i nemoć pred okrutnom stvarnošću kapitalističkog uređenja. Pitanja socijalne nepravde i rodne nejednakosti posebice su naznačena u kadrovima, koji ispresijecani i raspodijeljeni cijelim trajanjem filma, prikazuju Liline suputnike i mušterije, te način na koji reagiraju na nju kao vozačicu taksija, u poslu koji je obilježen kao muško zanimanje. Različite perspektive i stajališta mušterija variraju od uvažavanja i razumijevanja do potpunog omalovažavanja Lili kao profesionalne vozačice taksija te, na koncu, i kao žene. Film prikazuje kulminaciju Lilina života u Hrvatskoj. Priča svoj epilog dobiva upravo u njezinu ponovnom odlasku i pronalaženju sreće na drugom mjestu. *Kamo idemo* dokumentarac je koji posve osobno prikazuje surovost ekonomsko-društvene situacije u Hrvatskoj, a protagonistica Lili postaje arhetipom hrvatske stvarnosti, u kojoj je okolina važan čimbenik netrpeljivosti, nemira i osjećaja otuđenja kod pojedinca. Riječ je o vrijednom filmu za hrvatsku dokumentarnu kinematografiju, koji, osim odlično razrađenom tematikom, i konceptom nadilazi očekivanja u tehničkim aspektima filma, gdje se ističu odlično uklopljena glazba Porta Morta, te zvuk, montaža, fotografija i kamera.

Emigracija u prosperitetnije i liberalnije krajeve, također je tema koja se provlači kroz film *Franko Elek – Slike iz života jednog emigranta* (2016) redatelja Silvija Mirošničenka. U središte filmskog istraživanja pozicioniran je karizmatični Franko Elek, politički emigrant iz vremena socijalističkog režima. Mirošničenko je svestrani filmaš s dugom tradicijom nagrađivanih i zapaženih dokumentaraca, među-

Kamo idemo (Lidija Špegar, 2017)

tim, priča o Franku Eleku doima se kao nerazjašnjena slagalica ili kakav montažni labirint. Problematične karakteristike filma proizlaze iz nedovoljno artikulirane naracije koja se reže na male segmente, na koje se potom dodaju novi, gdje iznenada upoznajemo likove, prijatelje, članove obitelji koji dobivaju dosta vremena pred kamerom bez njihova potpunijega uključivanja u priču. Krivica možda leži i u nemogućnosti motiviranja aktera na bolju uključenost, ili je to, pak, odluka redatelja da ih upoznamo i potom pratimo na marginama filmske slike. Film je, također, jezično teško razumljiv, a nedostatak podnaslova (iz očitog razloga) tome nije pomogao. Ono što je zanimljivo jest upravo priča Franka Eleka oko njegovih ideoloških i političkih opredjeljenja na kojima se možda i cjelokupni film mogao izgraditi jer, u konačnici, priča poprima epske razmjere za trajanje od pedesetak minuta. Jakim adutima filma definitivno se iskazuju humoristične epizode s Frankovim prijateljima u Münchenu, gdje se pričaju priče o UDBA-i, ali taj humoristični ton iščezava kada se počinju koristiti ideološki neprihvatljivo znakovlje i ksenofobični ispadi. Iz tog razloga teže je povezati se s pričom o egzistenciji i povratku jednog političkog emigranta koji, unatoč silnoj ljubavi prema domovini, i dalje želi iskorištavati mnoga prava koja su mu omogućena u Njemačkoj.

Od zajedničke kontekstualizacije najviše odstupa dugometražni dokumentarac Lane Kosovac *Pomutnje* (2016), u produkciji Eurokaza i ADU, koji prati procese pripreme i stvaranja predstave *Pomutnje* (prema romanu Roberta Musila *Pomutnje gojenca Törlessa /Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, 1906/) u režiji Branka Brezovca pred premijeru u New Yorku. Idejno dokumentarac nastaje i počinje kao *making of*, da bi se tijekom snimanja, u različitim etapama pripreme, formirao u autorski dokumentarni film. *Pomutnje* su zanimljiva mješavina prikaza produkcijskih problema koji izrastaju u one kreativne, što stvara blokadu koja uvelike dovodi do napetosti situacija, uvida u intimni prostor i zakulisne igre glumaca, producenata i redatelja. Riječ je o filmskom eseju o procesima stvaranja koji vješto kombinira lucidnost, teatralnost i talent protagonista. Predstava je to u predstavi i svojevrsni vodič za producente i filmaše, jer se, unatoč nedostatcima s kojima se susreće ekipa kazališne predstave, pokazuju i manjkavosti kod filmske ekipe, što se rješava i obrazlaže kroz simpatične transkripte poruka

Pomutnje (Lana Kosovac, 2016)

upućenih producentici Gordani Vnuk i mentoru Nenadu Puhovskom. Međutim, vrhunac autorske autentičnosti Kosovac neposredno i potpuno spontano postiže glumačkim otuđenjem kamere, pa glumci postaju snimatelji, dok članovi filmske ekipe postaju akteri meta-kazališno-filmske pozornice čije su zadatosti podložne konstantnim promjenama.

Neposrednost kamere daje osjećaj prisutnosti samog gledatelja u blizini protagonista, pa se tako razbija dvodimenzionalno shvaćanje filma i često se nemirnom rukom naglašava (ne)radna atmosfera ekipe predstave u nastajanju. Ono što *Pomutnje* čini iznimnim autorskim dokumentarcem, osim prikaza procesualnosti jednog od mnogih kulturnih projekata, jest upravo autentičnost kojom se likovi opušteno, nimalo forsirano niti agresivno, s naglaskom na pojedincima koji se otvaraju publici u nepisanim ulogama, prikazuju u pravoj prirodi svojih karaktera.

Četiri filma prezentiraju (s obzirom na svoje mogućnosti) različite percepcije egzistencijalnog – identitet, ulogu u društvu i odgovornost. Prikazivanjem upravo tih filmova u istom programu i činjenicom da su nastali u istom razdoblju, daju širu sliku hrvatske stvarnosti i, općenito, pokazuju preokupiranost tom temom. Ako se kritike na same filmove ostave po strani, veća kritika trebala bi biti upućena publici koja je prisustvovala projekcijama u dva navrata. Koliko je zagrebačka (a i hrvatska) publika istinski zainteresirana za hrvatsku (studentsku) dokumentaristiku, pokazuje i opći manjak filmskog bontona većine gledatelja koji su nakon projekcije prvoga filma nonšalantno koračali prema izlazu iz dvorane. Unatoč tome što je prošlogodišnji film *Gazda* Darija Juričana bio prikazivan i gledan u domaćim kinodvoranama, dokumentarni film još nije zaživio u javnom mnijenju, a i poprilično je daleko od toga. Površno gledanje jednako umanjuje vrijednost hrvatskog filma, kao i nepovoljni uvjeti u kojima se stvaraju. Bježimo li tako od stvarnosti našeg društva ili je naša stvarnost, između ostalog, i diletantska publika?

UDK: 791.65.079(497.11 BEOGRAD)"2017"(049.3)

Milan Zaviša

Filmski svetionik

Uz 45. FEST – međunarodni filmski festival, Beograd, 24. veljače do 5. ožujka 2017.

Ovaj se FEST pokazao odličnim svetionikom koji vodi ka trenutnom preseku aktuelnih svetskih naslova, oskarovskih pretendenata, manje ili više izvikanih evropskih filmova, nacionalne kinematografije Srbije, ali i svojom ili tuđom voljom skrajnutih interesantnosti žanrovskih filmova koji nemaju prilike da se vide u bioskopima ili na nekim drugim festivalima. Koncept koji već treću godinu uglavnom uspešno sprovode autorski tandem Jugoslav Pantelić i Mladen Đorđević, i ove je godine terao svakoga ko bi se detaljnije posvetio programu u teške trileme, jer je vremenski faktor bolno ograničavajuć, a filmova je bilo podosta, preko stotinu, te se izbor, silom, ipak morao napraviti.

Čast da otvori FEST pripala je novom filmu Emira Kusturice *Na mliječnom putu*, prošlogodišnjem ostvarenju koje je svoju svetsku premijeru imalo u Veneciji, a posle toga bilo na još nekoliko svetskih festivala i na Kustendorfu. Prikazivanje na otvaranju mu bejaše i jedina projekcija na Festivalu, što mu je davalo dodatnu auru ekskluzivnosti, pre redovne bioskopske distribucije. No ispostavilo se da ispod svečane glazure gotovo ničega nema. Naime, ono što ostaje nakon gledanja filma je neka nedefinisana, duboka, iskonska tuga, žal za onim što je moglo biti napravljeno, a nije, vapijući krik u sebi zbog šanse koja je propuštena, a za koju se, paradoksa nam, i znalo da će biti propuštena... Od Kusturice je ostalo ime, raniji filmovi i povremena živost i originalnost u razmišljanju i pristupanju kako životu, tako i filmu. U ovom novom, pokušava se isplesti priča oko ljubavnog trougla u ratnom okruženju između lika Koste – glumi ga sam Kusturica, Milene, koju tumači Sloboda Mićalović i Monice Bellucci, koja tumači Nevestu, ali je sve to na klecavim staklenim nogama gotovo od prvih kadrova gde se vidi da će film otići u nepovratnom pravcu gargantuovskog preterivanja i bošovske predimenzioniranosti začinjene lokalnom interpretacijom magijskog realizma, Kusturici toliko dragog, ali i preeksploatisanog i teško uklopivog u samu priču koja se nastojala zaokružiti.

Prvih i poslednjih desetak minuta (pre finalne scene) bi se mogli izdvojiti kao najbolji delovi, gde se mirnoća i staloženost režije kombinuju sa autentičnom scenografijom i izuzetnim zvukovnim rešenjima, ali između toga je moralo doći pevanje & pucanje na Kusturičin način, loša gluma Monice Bellucci koja, upinjajući se da tečno govori srpski (što joj je i uspelo), kao da je zaboravila da je ipak glumica u jednom filmu, prenatrpan lik Slobode Mićalović, kojeg ona jedva uspeva da zauzda, grotesknost koja mora biti prisutna u što više kadrova, makar ne bilo nikakvog povoda za nju, kao i vrlo otvorena i jasna simboličnost (zmija, mleko, krv) koja je u dosta slučajeva preterano napadna. Galimatijas prezačinjene čorbe koja će malo kome biti ukusna. Nažalost.

No, u ovom kontekstu se mora spomenuti novi film Bojana Vuletića *Rekvijem za gospođu J* (2017), premijerno prikazan na ovo-

Monica Bellucci i Emir Kusturica u filmu *Na mliječnom putu* (Emir Kusturica, 2016)

godišnjem Berlinalu koji predstavlja jedan fini, staloženi presek tranzicijske Zbilje i Haribde, iz koje se pobeći ne može, iako se taj beg tako žarko želi. Mirjana Karanović je još jednom maestralna u ulozi žene kojoj je svega dosta i koja samo želi da napusti sve, zauvek, nakon smrti muža i ostavljenosti na milost, a još veću nemilost dvema ćerkama i svekrvi, u društvu u kojem za takve kao što je ona nema mesta. No potreban joj je dokument da bi došla do određenih lekova, ali dokument se dobiti ne može, zbog ovih ili onih formalnosti, i iz tog klupka izlaza nema. A život teče, ne zaustavlja se, i mora se ići napred, uprkos svemu. Vuletić sve ovo vrlo tačno slika, ne dajući da mu izmakne nijedan detalj iz ruku, sa malom, ali izuzetno izbalansiranom glumačkom ekipom koja u stopu prati Mirjanu Karanović. Bitnu stavku čine scenografska rešenja koja zajedno sa snimateljskim pogledima daju Vuletiću mogućnost da iz svojih uglavnom statičnih kadrova izvuče koliko god je moguće više ekspresionističkih detalja, koji će u kombinaciji sa nenapadnim realizmom oslikati film u tonovima koji prate emotivno stanje glavne junakinje.

Glavni takmičarski program je doneo desetak šarolikih filmova, različitih po kvalitetu i žanrovskom opredeljenju. Glavnu nagradu je odnela Hana Jušić sa filmom *Ne gledaj mi u pijat*, prošlogodišnjim ostvarenjem o kojem je već dosta toga napisano, ali se ipak mora dodati da se radi o jednom nadasve poštenom i punokrvnom filmu, gde se mikrosvet glavne junakinje reflektuje ne samo na njenu okolicu, već i na jedan izuzetno diskretan način očitava društvenu klimu i međusobne odnose u doba prelaska iz ničega u ništa, gde ljudskost prva strada i poslednja se vraća... Dopadljiva je i u kontekstu filma izrazito uklopljena talasasta strukturiranost radnje koja izuzetno korespondira sa blizinom mora koje u filmu ne biva samo puki statist mesta radnje, već i simbolični otklon od dešavanja na kopnu.

U okviru istog programa prikazan je i *Hartston* (*Hjartasteinn*, 2016) Guðmundura Arnara Guðmundssona, film o odrastanju dvojice dečaka u teškim vrletima islandskih krajolika, gde priroda samo odmaže u borbi sa samim sobom i shvatanjem šta smo i šta želimo da budemo. Guðmundsson dileme svojih junaka gradi pričom o prvim ljubavima i nezaustavljivim načinima na koje ona dolazi, prelamajući je sadržinski sa bitnošću stvaranja iskrenih prijateljstava u tim najnezgodnijim, formativ-

Mirjana Karanović i Danica Nedeljković u filmu *Rekvijem za gospođu J* (Bojan Vuletić, 2017)

nim godinama, ali istovremeno se kloneći bilo kakvih eksplicitnijih poruka prepuštajući svojim junacima da svoje muke stoički podnesu i filmski reinterpretiraju.

Moralnih i inih dilema ima i glavna junakinja filma *Inverzija* (*Varoonegi*, 2016) Behnama Behzadija, koja u svakodnevici Teherana pokušava da pronađe svoje malo mesto, okružena dominantno muškim društvom i gde se na međupolsku solidarnost teško može računati. Rastrzana između pokrenutog posla i obaveza prema porodici, Niloofar (Sahar Dowlatshahi) preduzima radikalnije mere kako bi pokazala da se neke stvari možda i mogu preokrenuti, uprkos svima i svemu. Mene njenog karaktera su suptilno dočarane, a Behzadi uspeva da kroz vrlo dijaloške scene prikaže svu celovitost i krhkost jedne iranske porodice, nastojeći da se čuje glas svake pojedinačne osobe i uloge u filmu, a sve u službi što boljeg opisa glavne junakinje i njenih postupaka. Detalj koji je izuzetno upečatljiv i izdvajajuć, zvonjava je mobilnog telefona koja je konstantna, i dozvoljava različite interpretacije kroz čitav film, pri tome pokazujući svu užurbanost i nemogućnost dovoljnog promišljanja, a sa druge strane, muzika koja se čuje kroz to zvono fino je uklopljena u celokupnu atmosferu filma i doprinosi još jednom sloju priče, na prvi pogled vrlo jednostavne.

Kiril Serebrenikov je sa svojim *(M)učenikom* (*(M)ученик*, 2016), po delu Mariusa von Mayenburga, pokušao da jednu bitnu, književno, ali i filmski vrlo inspirativnu temu predoči na jedan zanimljiv i oneobičajen način, ali mu je to samo delimično uspelo. Naime, ideja da citate iz Biblije, koji čine dobar deo teksta u filmu, podupre sa delovima Biblije (Knjigama) iz kojih su oni uzeti, i da to vizuelno prikaže na ekranu, odlična je i smela, vrlo izazovna igra sa gledaocem koji u prvom trenutku ne zna šta ga je snašlo. Benjamin je srednjoškolac koji iz vrlo neobjašnjenih razloga postaje opsednut biblijskim tekstom – nosa ga sa sobom, svima natura i citira do besvesti, istovremeno ga bukvalno tumačeći. U svojoj interpretaciji Benjamina Pjotr Skvortsov briljira, no sve ostalo kod Serebrenikova polako pada u vodu bazena u jednoj od prvih scena u filmu. Naime, sukob između mladog čoveka, koji sebe tek otkriva, i njegovih rigidnih pogleda na svet s nastav-

nicom biologije, koja postaje opsednuta tom njegovom pojavom, vrlo je loše i prilično nategnuto iskonstruisan, veštački u svojoj osnovnoj postavci gde se dramska borba gotovo niti u jednom trenutku istinski ne vidi, već sve deluje kao da je unapred napisano i izrežirano, a da je na glumcima samo bilo da to što vernije prenesu publici. Naprosto, nema produbljivanja stavova, sve ostaje na sukobu dve teorije i dva pogleda na svet, dijametralno suprotna, a malo toga je prepušteno lokalnim varijetetima i specifičnostima svake od ličnosti koja ga zastupa. Kao da se tehnički Serebrenikov kanda preigrao, da je u nastojanju da priči podari autentičnost otišao u njenu hermetičnost, te se stiče utisak nakalemljenosti određenih postupaka, bez ikakvog istinskog motivacijskog po(ds)ticaja, što ostavlja auru nezaokruženosti priče, te bez obzira na tragičnost kraja, ipak ne daje filmu ništa više od puke prosečnosti.

U vantakmičarskom Glavnom programu, Fokusu Evropa i FEST 45 izdvojila su se ostvarenja uglavnom etabliranih režisera koji su potvrdili svoju vrednost izrazito ličnim i samo njima svojstvenim delima. Wim se Wenders konačno vratio sa jednim dobrim igranim filmom, posle dosta lutanja sa tom formom i više uspešnosti na dokumentarnom planu. *Divni dani u Aranhuezu* (*Les beaux jours d'Aranjuez*, 2016) su jedan duboko lični, minimalistički, estetski vrlo sveden film-slika, omaž prošlosti, nostalgija za budućnošću, introvertni eskapizam koji ipak uspeva da priči podari univerzalniji smisao i značenje. Handkeov dramski tekst od pre nekoliko godina igra značajnu ulogu i u Wendersovoj izvedbi, jer mu daje punokrvnost reči koje su mu izmicale u ranijim delima, a bez kojih ni režija nije mogla biti na zavidnom nivou. Iako se opet opredelio za snimanje u 3D tehnici, toj za njega očigledno još uvek nedovoljno istraženoj i eksploatisanoj igrački, Wenders uspeva u nameri da osećanje novembarske sete, utkane u poslednje porive sopstvene duše, prenese na platno, bez gotovo ikakve patetike, lažne skromnosti i nepotrebnih rukavaca priče. Tu su samo dvoje ljudi, sto, priroda i pisac koji ih stvara, a ovaj momenat priči daje i fleksibilni metaknjiževni momenat.

Reda Kateb i Sophie Samin kao Muškarac i Žena se u pozorišnoj eksterijernosti prostora odlično snalaze i na malom prostoru uspevaju da dijalošku formu doteraju do zavidnog nivoa, gde su svi ostali elementi nebitni, jer se priča prati sa neskrivenim uživanjem i uronjenošću, iako nikakva napetost nije prisutna, dapače. Njih dvoje pričaju (zapravo, više ona priča, a on je vrlo pametni slušalac) o ljubavima, prvim seksualnim iskustvima, detinjstvu (ah detinjstvu!), doživljajima prirode i društva, prolaznosti svega, budućnosti koja je bila i prošlosti koja navire u sećanjima i mislima... o životu, u krajnjoj liniji. I sve to dok u pozadini ide nekoliko pesama sa pravog jukeboxa, dok Handke vrtlariše u nekoliko scena u njihovoj okolini uletajući kao autor u svoje delo, ali ga ne remeteći, i dok Nick Cave izvodi svoju pesmu "Into My Arms" sa delikatnošću koja je uklopljena u celinu filma, sa sve okretom na kraju, škripom poklopca klavira i dugih, večnih 5 sekundi koji sažimaju esenciju ovog filma, a što mnogima, očigledno nestrpljivim od prebrze stvarnosti, nije bilo dovoljno, te je sa ove projekcije bilo izlazaka kao nikada u poslednje vreme, da se moglo čak i pomisliti da li će neko uopšte dočekati da vidi kraj ove Wendersove stvarnosne bajke.

Na Wendersa se lepo nadovezuje Jarmusch svojim prošlogodišnjim filmom *Paterson*, gde sužava svoje polje delovanja, ali na način da sopstvenu poetiku samo nadopunjuje, bez previše ekskursa u nepoznate vode. Zadati glavni lik Paterson (Adam Driver), u svojoj rutiniranosti dnevnog posla vozača autobusa u Patersonu, voli pesnika Williama Carlosa Williamsa i njegovo delo *Paterson* (!!!), ide do krajnosti svakodnevice i nazad, kroz sedam dana, bilo kojih sedam dana u životu jednog narastajućeg pesnika koji je, opet, potpuno na svojim nogama, a kojem odlično kontrapunktira njegova devojka/žena (Golshifteh Farahani),

Divni dani u Aranhuezu (*Les beaux jours d'Aranjuez*, Wim Wenders, 2016)

koja želi da postane zvezda *countryja*, čija crnobela strana, kako film odmiče, sve više dolazi i bukvalno do izražaja, a što sve opet stoji nasuprot Patersonovoj samo prividnoj jednostavnosti, ali zapravo kompleksnosti karaktera koji kulminaciju doživljaja kada zatiče rastrzanu svesku sa pesmama, sa rečima koje pokušavaju da se spoje, a od kojih je Jarmusch napravio čitav mali univerzum, počevši od početnog igranja sa samim pojmom i rečju "Paterson". Taj će pojam provlačiti dajući mu različita značenja u okviru različitih konteksta, preko pisanja kao takvog i stalnog ukazivanja na knjige koje pesnika okružuju (a što funkcioniše i kao delimično povlađivanje njegovoj publici, na čemu mu se dade oprostiti), pa sve do završne scene i susreta Patersona sa japanskim posetiocem, što povlači sa sobom priču o mogućnosti pravog prevođenja, ali i završnim zaključkom o tome da li bismo radije bili riba (ili čovek).

Jarmusch nas kroz čitav taj svet vodi sigurno, planski, rutinirano, ali ne i isplanirano, pokušavajući i uspevajući da sokove trenutačnosti zamrzne u vremenu. Upravo taj trenutak ne izmiče ni Volkeru Schlöndorffu, koji svojim ostvarenjem *Povratak u Montauk* (*Return to Montauk*, 2017) daje mali omaž svom prijatelju Maxu Frischu čije je istoimeno delo bilo i predložak za scenario koji je Schlöndorff napisao zajedno sa irskim piscem Colmom Tóibínom. A Stellan Skarsgård i Nina Hoss su odličan glumački par u priči o sada poznatom piscu, Maxu Zornu koji se vraća u New York gde je pre 20 godina bio u vezi sa Rebeccom, u trenutnoj postavci životnih stvari poznatom advokaticom, i gde naviru sećanja, ali i nove mogućnosti nastavka ili ponovnog rađanja jedne stare ljubavi. Schlöndorff se oslanja na proverene stvari u kojima mu pomaže izvanredan scenario pun dijaloških minijatura dovedenih gotovo do perfekcije, te nije potrebno mnogo da bi se nostalgična priča, puna sećanja i mogućnosti uspešno iznela, uz pomoćne priče oko Maxove žene i književnog establišmenta koji ga prati, a koje uspevaju na fin način da nadopune izgrađeni karakter glavnog lika i bolje dočaraju ponašanje u određenim situacijama.

Četvorku autora starog kova zatvara Aki Kaurismäki koji se ipak vratio filmu, ko zna do kada, i koji je *Drugom stranom nade* (*Toivon tuolla puolen*, 2017), ovenčanom na Berlinalu, ostao dosledan svojoj iščašenoj viziji stvarnosti, ali koji u nju uranja svom snagom i tamo nalazi teme veće od pukog života koji će u njegovim rediteljskim rukama biti čak i nešto uzvišeno. Svi smo isti, svuda i svagda, bili mi finski domo-

roci koji pokušavamo da vodimo restoran ili sirijske i iračke izbeglice jer samo nastojimo da se skrasimo i doživimo isto što i drugi. A onda će nam se putevi ukrstiti, a Kaurismäki to snimiti, i u svoj film staviti dijalog (između dvoje izbeglica) koji ide ovako: "Melanholici su prvi na listi za vraćanje. Svi melanholici su deportovani."

U programskim celinama Thrills&Kills i Granice vredna pažnje su bila ostvarenja *Jecaji* (*Goksung*, Na Hong-jin, 2016), vrlo dobar trilerični, u najboljem smislu blago izvrnuti psihološki horor gde se napetost postepeno i strpljivo gradi svih dva i po sata, koliko traje film; *U senkama* (*Under The Shadow*, Babak Anvari, 2016), na momente izvanredna priča o iskonskom zlu koje opseda majku i ćerku u Teheranu, vrluda u realizaciji, ali ipak uspeva da iznese zamišljeno do kraja; novi Seidlov prošlogodišnji film *Safari*, donosi njegovu prepoznatljivu hladnokrvnost i još dublje zalazi u manirističke vode, ne libeći se da insistira na oku i srcu ne tako prijatnim, ali bitnim scenama; dugoočekivani dokumentarni film o velikom Roccu Siffrediju *Roko* (*Rocco*, 2016) je samo delimice ispunio očekivanja, jer iako daje uvid u njegov privatni život kroz ispovedni ton monološke provenijencije, vrlo nezgrapno kombinuje isti sa razgovorima sa seta, naročito sa nečega što je trebalo da bude njegov poslednji film, te se ima utisak da su režiseri, Thierry Demaizière i Alban Teurlai stali na pola puta, i da je od ovog filma bilo bolje da su napravljena dva, u biti komplementarna, ali iz suprotnih vizura jer bi rezultat zasigurno bio bolji.

Možda je najbolji način da ovaj FEST zaključe dva izuzetna filma prikazana u sekciji Plazma FESTIĆ nominalno namenjenoj samo deci, ali koja su sve samo ne to. Prvi od njih, francusko-švajcarska stop-motion koprodukcija *Moj život kao tikvica* (*Ma vie de Courgette*, Claude Barras, 2016) nimalo je naivna priča o devetogodišnjem dečaku koji nakon smrti majke (za koju mu se predočava da je sam odgovoran!) završava u sirotištu, gde nastoji da ne dozvoli da ga detinjstvo zaobiđe, snažno se boreći najviše sa samim sobom da bi pokušao doći do čoveka. Zahtevan i nimalo film za prijatno subotnje ili nedeljno prepodne, kakvim ga se dalo predstaviti. Drugi je film *Crvena kornjača* (*La tortue rouge*, 2016) Michaëla Dudoka de Wita, robinzonovska priča sa elementima fantastike o čoveku na napuštenom ostrvu, jednoj kornjači i posledicama susreta sa njom – apsolutno maestralno delo dojmljive vizuelne ekspresivnosti rađeno u produkciji Studija Ghibli koje bez ijedne reči može i uspeva da se dopadne i najmanjoj deci (čiji komentari na projekciji su bili zlata vredni), ali i već prevejanim filmašima.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB-RIJEKA):791.342.7"2016"(049.3)

Stipe Radić

Rute u bolju budućnost

Aspekti suvremenih migracija u filmovima 14. Human Rights Film Festivala, Zagreb i Rijeka, 5-12. prosinca 2016.

Standardno raznovrstan program Human Rights Film Festivala, u svom je posljednjem izdanju predstavio i niz djela koja se na različite načine bave jednim od najvažnijih političkih pitanja današnjice, masovnim migracijama. UN-ov izvještaj iz prošle godine tako je naznačio da se u svijetu nalazi rekordan broj izbjeglica izmještenih uslijed raznih sukoba, što je i neposredan uzrok trenutno najvećeg gibanja ljudi od 2. svjetskog rata. Migranti koji od različitih nestabilnosti bježe u razvijene zemlje Zapada pritom se suočavaju sa sve manje razumijevanja, što je vidljivo u militarizaciji granica, postrožavanju politika prihvata i normalizaciji ksenofobne retorike. O tom ozračju suvremene netrpeljivosti upravo govori jedna scena iz filma prikazanog u programu HRFF-a, *Sunce, sunce me zaslijepilo* (*Słońce, to słońce mnie oślepiło*, 2016) poljskih redatelja Wilhelma i Anke Sasnal. U njoj pripita grupica sredovječnih Poljaka, okupljenih na roštilju, sipa anegdote koje otkrivaju svu silu jezivih predrasuda prema strancima, ali, indikativno, ne samo prema onima koji dolaze s Bliskog istoka ili iz Afrike, već i susjedne Ukrajine. Migrante koji lunjaju obližnjim šumama trebalo bi uloviti, zafrkavaju se oni razdragano, i baciti na roštilj, poput komada mesa. Autori koriste dezorijentirajuća kadriranja, pa praktički uopće ne vidimo lica ljudi koji govore. Obezličavanje mrzitelja naglašava njihov univerzalni karakter. Oni postaju kor glasova kao slika društvene patologije Poljske, slika Europe koja ne želi učiti i upoznavati, one koja želi manje raznolikosti, više čistoće, one Europe koja mrzi. Scena kao da nudi pogled kroz ključanicu, u samu podsvijest kontinenta, i teško se, u promišljanju budućnosti migrantskog vala, otresti njezina upozoravajućeg karaktera.

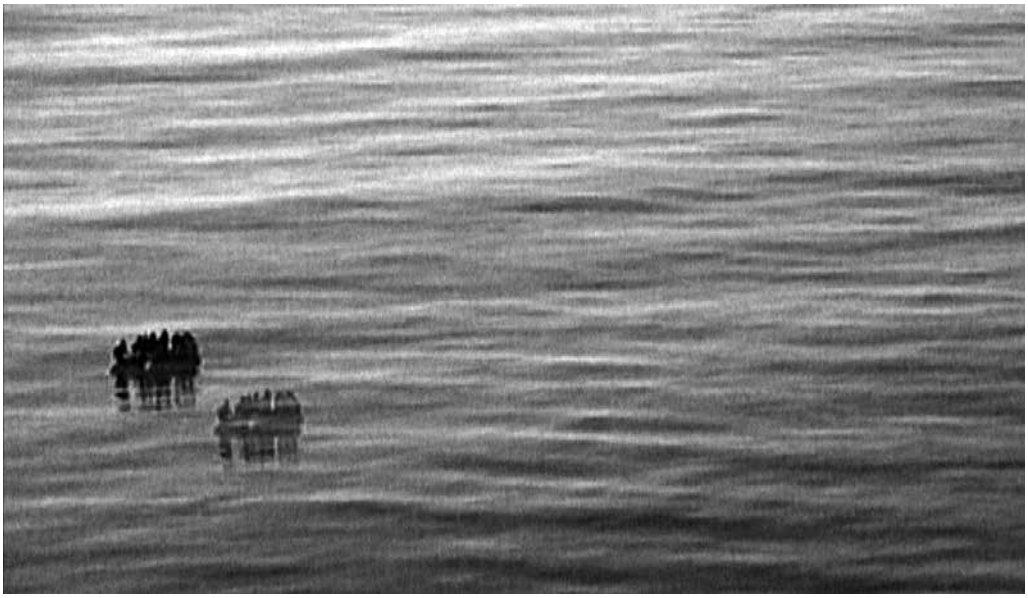
Filmovi iz programa HRFF-a koji se bave sudbinama migranata pritom su nam dali potrebnu diskurzivnu širinu u prikazu iskustva Drugih. Pokazali su da je potreba ljudi da bježe od kriza i idu za boljim životom sasvim prirodna, i da se događa u svim dijelovima svijeta. Suvremeni su migranti žrtve unutarnjih nestabilnosti svojih zemalja, a na koje utječu i faktori poput geopolitičkih interesa drugih zemalja te bespoštedne logike neoliberalnog kapitalizama (povezano i s nasljeđem kolonijalizma, borbom za premoć velikih sila, ali i sa zatiranjem socijalne države te deagrarizacijom i deindustrijalizacijom). Bježeći od bijede i nasilja, svi migranti moraju izmjestiti svoje živote da bi pronašli djelić sreće u "tuđem raju". Dokopati se odredišta za njih neće značiti i kraj puta, već prije začarani krug otuđenosti, iskorištavanja i daljnje neizvjesnosti. Filmovi s HRFF-a zagrebali su mnoge od ključnih tema vezanih uz suvremenu migraciju, pritom ne srljajući u angažirano pamfletstvo, već pokazujući promišljena autorska propitivanja izuzetno kompleksnih tema. *Sunce, sunce me zaslijepilo* i eksperimentalni dokumentarac *Havarija* (*Havarie*, 2016) Philipa Scheffnera bave se europskim migrantskim rutama koje

Sunce, sunce me zaslijepilo (*Słońce, to słońce mnie oślepiło*, Wilhelm i Anka Sasnal, 2016)

su i najzastupljenije u svjetskim medijima. Krasan filmski esej Rithyja Panha, *Egzil* (*Exil*, 2016), bavi se unutarnjim trvenjem pojedinca koji postepeno shvaća da mora napustiti svoju zemlju, da mora postati izbjeglica. S druge strane, tri se festivalska djela bave migracijama unutar Kine, čije rabijatno gospodarstvo ovisi upravo o migrantima kao bazenu jeftine radne snage. Mogli smo tako vidjeti dva filma velikog kineskog dokumentarista Wanga Binga, *Ta'ang* (2016) i *Gorku nadnicu* (*Ku Qian*, 2016), u kojima na mozaičan, promatrački način prikazuje borbu za preživljavanje izbjeglica i migranata u novim sredinama. Drugačijim autorskim pristupom sličnoj temi, s rijetko viđenim intimističkim fokusom, život jedne kineske migrantske obitelji prikazuje dokumentarni film *Još jedna godina* (*You yi nian*, 2016) Shengze Zhu.

Sunce, sunce me zaslijepilo preuzima motive Camusova *Stranca* te ih transportira iz perioda kolonijalnog Alžira u suvremenu Poljsku. U svom prethodnom filmu, odličnom *Iz daljine izgleda lijepo* (*Z daleka widok jest piękny*, 2011), prikazanom kod nas na Subversive Film Festivalu, Sasnali su provokativno propitivali patologiju male ruralne zajednice. I novi je film svojevrsna zloslutna parabola, samo se sad bave odnosom Europljana prema došljacima, ali i nevidljivim pritiskom okoline na pojedinca. Poljski Mersault tako vodi šutljivi, emocionalno isprazan život usidren svakodnevnim ritualom džogiranja. U dočaravanju njegova unutarnjeg stanja, koje sve više puca pod utjecajem opresivne okoline, autori koriste neobična kadriranja, a prema kraju i sve proizvoljnija dramaturška rješenja. Filmska stvarnost tako postaje sve trusnija, što će kulminirati scenom u kojoj će glavni lik, ničim izazvan, "zaslijepljen suncem i zaglušen hukom mora", ubiti migranta.

Kao i u svakodnevnom medijskom izvještavanju, migranti u filmu nemaju mogućnost da govore za sebe. Tek su benigna fizička prisutnost, prikaze koje ne pokušavaju komunicirati, pa ih se može pojmiti više kao eksternalizirane projekcije straha autohtonog stanovništva. U filmu je pogotovo polemički moćno umetanje sekvence koja će se pokazati tek fantastičnim rukavcem. Nju autori ubacuju kada glavni junak džogirajući po plaži sretne iscrpljenog tamnoputog migranta. U umetnutoj ga sekvenci spašava, vodi vlakom iz provincije u grad te mu omogućava da živi s njim u stanu. U nastavku se smjenjuju kratke scene koje ukazuju na stisak društvenog neprihvaćanja drugačijeg, što se prenosi i na odnos glavnog lika prema

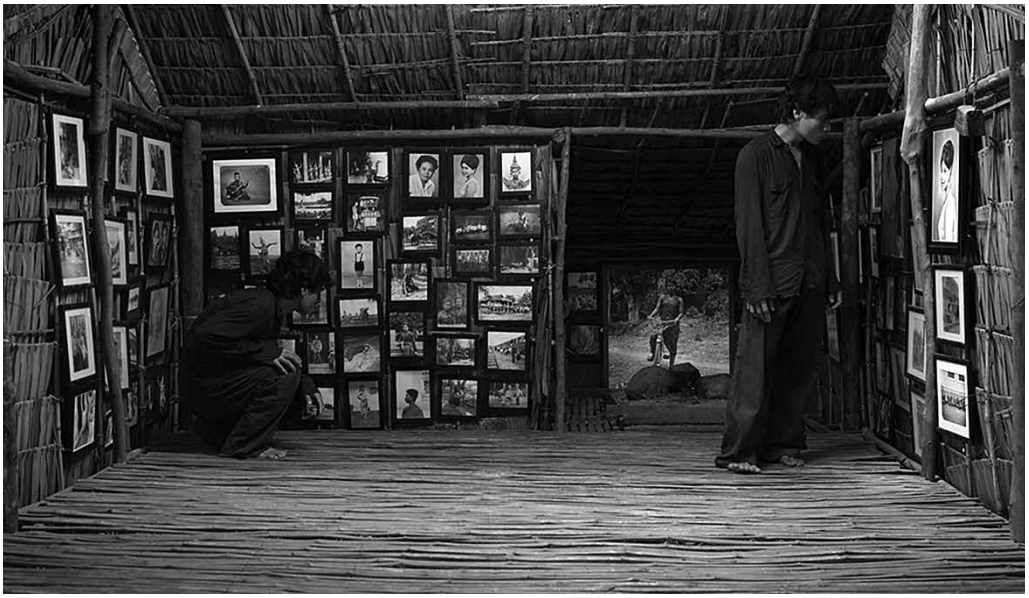


Havarija (*Havarie*, Philip Scheffner, 2016)

šutljivom cimeru. Povratkom u osnovnu sekvencu, paranoja nakupljena scenama zamišljaja kanalizirat će se u čin ubojstva, kojim će glavni lik metaforički sačuvati svoju neupadljivu poziciju unutar okoline. Sasnali pak krivicu šutljive većine poljskog društva otvorenije propituju u nizu glumljenih intervjua svjedoka na kasnijem suđenju. Svojevrsni udar na njihove nekonfliktne izjave, a koje opet iskre predrasudama, autori će uputiti u provokativnom, ponešto dvosmislenom, završnom kadru filma. U njemu, uz prigodno mračan tekst pjesme kultnog post *punk* benda Siekiere, vidimo istog migranta kako džogira. Stranac tako simbolički preuzima mjesto u društvu koje je dosad držao glavni junak, čime autori sugeriraju da se migracije zapravo, uza svu brutalnost otpora, ne mogu zaustaviti.

Film *Havarija* izuzetno je moćan eksperimentalni dokumentarac čiji se naboj krije u tenziji između minimalizma slike i bogatstva zvuka. U filmu se koristi samo jedan video, amaterski snimak dug par minuta, usporen na trajanje dugometražnog filma od devedesetak. Video je snimljen s kruzera negdje nasred Sredozemlja, a prikazuje grupicu migranata natiskanih na gumenjaku koji se otkriva poput mrljavog ožiljka na namreškanoj plavoj površini. Kako je snimljen nemirnom rukom i u niskoj kvaliteti slike, vizualna se napetost otkriva u polaganoj, no stalnoj mijeni sličica, pa se brodica čini čas bližom, čas daljom, na trenutak vidimo da nam s nje ljudi mašu, a onda opet, prilikom očitog odzumiranja, gumenjak na trenutak postaje točkica na plavom prostranstvu. Sličica dalekog gumenjaka postaje vizualni simbol nevjerojatne požrtvovnosti ljudi spremnih na sve za bolji život, a pritom, svojom neizoštrenošću i jezivim polaganim primicanjem, provokativno titra ideju o strahu koji izaziva nepoznato.

Slika gumenjaka fokalna je točka i za zvukovni segment filma u kojemu progovaraju akteri na različite načine uključeni u samu scenu; to je svojevrsna polifonija sjećanja na jedan događaj – glasove čujemo u formi nestandardnih intervjua, bez atribucije i davanja konteksta, što za gledatelje djeluje ponešto dezorijentirajuće. Među ostalima, čujemo radio komunikaciju između broda i obalne straže prilikom spašavanja unesrećenih, filipinske mornare s jednog od brodova, migranta koji se nalazio na gumenjaku, njegovu suprugu koja ga očekuje u Europi, irskog turista koji je video i snimio.



Egzil (*Exil*, Rithy Panh, 2016)

Potonji svojom izjavom tijekom intervjua daje ključ za gledanje filma: "Pokušajte zamisliti zašto su tu. Što ih je dovelo? Treba pokušati staviti sebe na to mjesto." Intervjuirane se snima u svakodnevnim situacijama pa te zabilješke iz života odišu atmosferom (zvuk prometa, kiše, ulične buke). Oni iznose svoja zapažanja na digresivno razgovoran način, pa mozaik glasova *Havarije* daje kompleksan pogled na jedan događaj kojim se, prije svega, humanizira sve uključene. Priča jednog od migranata s gumenjaka neposredno predstavlja njegove životne nade i strahove, pa saznajemo da se na tu suicidalnu rutu odlučio da bi došao do bolesne supruge koja se, sa svim potrebnim papirima, nalazi u Francuskoj. Njegova priča daje intimni aspekt očuđujućoj slici brodice na pučini, ali i svojom autentičnošću pokazuje koliko je europski sustav prihvata migranata apsurdan i nehuman. U *Havariji* se, kao spoju apstraktnog, devedesetominutnog videa i izuzetno složene zvukovne slike, akumulacijom detalja postiže nevjerojatna humana i analitička dubina.

Mučno osjećanje nemira unutar pojedinca, koji u vremenu represije i nasilja promišlja o napuštanju vlastite zemlje, pokazuje veliki francusko-kambodžanski redatelj Rithy Panh u filmu *Egzil*. Autor se, kao i u ranijim filmovima, poput sjajne *Slike koja nedostaje* (*L'image manquante*, 2013), a koja je također igrala na HRFF-u, bavi vladavinom Crvenih Kmera, no temi sada pristupa još slobodnije, ponovno rudareći vlastita sjećanja i emocije u nizu eruditno-liričnih referenci i bilježaka u najboljoj maniri francuskog filmskog eseja. Nakon što je u *Slici…* inovativno koristio minijaturne glinene lutke za insceniranje sjećanja-slika iz doba terora, u *Egzilu* majstorski koristi scenografiju. Detaljistički žive instalacije, kojima se evocira period 1970-ih, djeluju poput tabloa kroz koje se kreće njegov šutljivi, usamljeni lik. Te su igrane scene uparene s dokumentarnim isječcima, a na nekim im je mjestima nadodana i animacija. *Egzil* je bolna tužaljka bez sricanja osude, o nemoći pojedinca koji u vremenu brutalnosti gubi sve najvrjednije, u konačnici i dio samog sebe. Iako se bavi zločinima u ime komunističke revolucije od prije četrdesetak godina, lako je osjećaje tuge i izgubljenosti koji vladaju filmom povezati sa suvremenim izbjeglicama. Kraj filma tako donosi mladićevu konačnu odluku o putu u nepoznato, što je, pak, predstavljeno autentičnim dokumentom o egzilu u Francusku samog redatelja.

Veliki suvremeni kineski dokumentarist, Wang Bing, u svom je bilježenju kineske stvarnosti fokusiran na seljake i radništvo koji se ne mogu izvući iz petlje socijalnih uvjetovanosti. U filmu *Ta'ang* prati grupice izbjeglica iz Mijanmara koje su u Kinu došle bježeći od sukoba između službenih vlasti i gerile naroda Ta'ang. U četiri duge sekvence (kroz trajanje filma preko dva i pol sata) snima ih kako se pokušavaju snaći u stranoj zemlji – neki se nalaze u izbjegličkim kampovima ili, pak, razasuti po provizornim šumskim spavalištima, neki su već našli sitne fizičke poslove, neke pak pratimo kako bježe iz svojih domova dok u daljini odjekuju eksplozije. Iznimno strpljivo, dugim kadrovima niske razine događajnosti, s naglaskom na trivijalne svakodnevne radnje i razgovore, autor prati aktere koji se samo pojavljuju i nestaju kroz film. Njegova djela obilježavaju promatrački filmski postupci, a majstorstvo pritom pokazuje u načinu na koji postiže opuštenost i otvorenost subjekata pred kamerama. Gledatelj tako kontekst njihovih životnih priča, ali i važna znanja o samom sukobu, saznaje upravo iz fragmenata razgovora. Meditativni ritam autorovih filmova i inače je zahtjevan za gledatelje, što je u *Ta'angu* dodatno naglašeno sasvim labavom, mozaičnom strukturom. Tim je pomalo dezorijentirajućim postupcima emocionalna snaga filma žrtvovana da bi redatelj što opipljivije prenio osjećaje bespomoćnosti i tjeskobe međustanja u kojemu se izbjeglice nalaze.

Gorka nadnica, drugi film Wanga Binga prikazan na prošlom HRFF-u, svojevrsni je nastavak *Ta'anga*. Dokumentarac se bavi migracijama koje kreću iz ruralne provincije, u kojoj se odvijao i prethodni film. Stanovnici tih nerazvijenih sela napuštaju domove i obitelji, te u vlakovima i busevima pretrpanima drugim migrantima odlaze u veće gradove da bi našli zaposlenje u industriji. Autor se migracijom i odnosom sela i grada u Kini bavio u sjajnom dokumentarcu *Tri sestre* (*Sān zǐmèi*, 2012), također prikazanom na HRFF-u, no sad se u potpunosti fokusira na ekonomski aspekt života migranata na rubu urbanog društva. *Gorka nadnica* nam donosi epizode iz života grupice radnika u maloj privatnoj tekstilnoj manufakturi, i autor ih predstavlja daleko fokusiranije i lakše za praćenje nego što to radi u *Ta'angu*. Snimajući u dugim pratećim kadrovima, bilježi intimnu svakodnevicu radnika, komunalni život u derutnim zgradama, trenutke monotonog rada, tmurne ispovijedi, ali i živahna međusobna čavrljanja. U filmu kroz fragmente gradimo mozaike pojedinačnih priča, a usput se formira slika o suvremenom, postsocijalističkom kineskom društvu. *Gorka nadnica* je, kao i *Ta'ang*, film o ljudima u limbu iz kojega izlazak izgleda nemoguć. Ipak, bez obzira na surove društvene uvjete, ljudi su u tim dvama filmovima prisiljeni preživljavati kako najbolje umiju. Tako se u *Gorkoj nadnici* ispod sloja društvene, obiteljske i radne nesigurnosti, kod većine aktera otkriva težnja da poprave svoje uvjete. Neki teško rade i ponose se prebacivanjem normi, neki se zanose pričama o brzoj zaradi na prevarantskim srećkama, a neki, pak, sanjare o radu u velikoj tvornici čime bi im i uvjeti rada postali sigurniji. S druge strane, nemogućnost mijenjanja situacije lomi duh kod mnogih. Nepomireni s uvjetima nehumanog rada, odlučuju se vratiti na selo.

Još jedna godina, intimističko remek-djelo kineskog dokumentarizma, za svoj fokus uzima običnu radničku obitelj migranata koja je u potrazi za "gorkom nadnicom" također došla sa sela u grad. Mlada autorica, Shengze Zhu, u suradnji sa snimateljem, inače i cijenjenim redateljem, Zhengfan Yangom, upotrebljava strogi formalni koncept. Tako jednom mjesečno, kroz godinu dana, snima obitelj za vrijeme jela samo u statičnim, neprekinutim kadrovima. Konačnih trinaest kadrova (nadodan je i jedan snimljen u noći ulaska u narednu godinu) varira dužinom (od 8 do 23 minute), a čini djelo od sveukupno tri sata. Puštajući da se život odvija ispred njezine kamere, autorica u tim isječcima bilježi unutarnju dinamiku jedne obične radničke obitelji koju čine supružnici, svekrva

i troje djece. Precizne, pomno odabrane kompozicije otkrivaju nam tek nekoliko prostorija na dvije lokacije koje obitelj koristi, u gradu i na selu. Prostorije su, pak, klaustrofobične i prljave sobice pune nabacanih tričarija u kojima neprestano odjekuje televizor. Dinamičnosti tih kadrova doprinosi stalno kretanje aktera koji ulaze u snimani prostor ili iz njega izlaze, ali i stalno čavrljanje prožeto neprestanim povišenim tonovima. Gledatelj voajerski promatra njihove komplicirane i žive interakcije pune razmirica, neobičnih zapažanja, ali i suptilne nježnosti. Obiteljska je dinamika pritom podvučena živopisnim crnim humorom, koji ne djeluje eksploatacijski, pa film uopće nije depresivni socijalni dokument, kako bi se po opisu dalo zaključiti.

Još jedna godina prikaz je života tri, na različiti način, ranjive generacije. Muž radi kao dostavni vozač, žena brine o djeci i povremeno radi sitne tvorničke poslove. On je staložen, većinom fokusiran na ispijanje piva, ona neprestano diže glas i u stalnoj je svađi s ostalim ukućanima. Uz dvoje nevjerojatno zaigrane dječice, tu je i najstarija kći koja ide u školu, ali od koje majka zahtijeva da što prije pronađe posao. Film pritom maestralno hvata osjećaj protoka vremena, kako unutar pojedinačnog kadra, tako i akumulacijom detalja kroz cijelu godinu. To se, recimo, pogotovo otkriva u bakinu slučaju. Već pri početku filma saznajemo da je doživjela moždani udar, pa je ostatak godine praktički pratimo kako se nosi s posljedicama. Međusobni razgovori otkrivaju more osobnih zapažanja i informacija, a na gledatelju je da slaže potpunu sliku o životu obitelji. Kao i u djelima Wanga Binga, upravo prikaz trivijalno svakodnevnog najsnažnije razotkriva društveno-političko stanje. Sagledavajući društvo odozdo, autorica nudi fascinantan dubinski uvid u život na ekonomskom rubu. Iako se u filmu stalno spominje da je život mučenje i da novca nema, obitelj ipak kupuje novi stan. Tmurne izbe u kojima smo ih gledali kroz godinu dana uskoro će biti stvar prošlosti, no je li se obitelj posuđivanjem novca za tu investiciju ipak uvalila u provaliju? Nakon tri sata voajerske upletenosti u njihov život, gledatelju je itekako stalo do njihove budućnosti. Oni, bez obzira na sve, pokazuju žilavo stremljenje ka boljem životu. To je jednostavna, no moćna ideja vodilja koja povezuje sva migrantska iskustva, ideja za koje se bez ustezanja prelaze pustinje i mora, probijaju granice i zidovi.

UDK: 791.65.079(497.5 VUKOVAR)"2016"(049.3)

Kristina Marić

Još jedna godina sazrijevanja

Uz 10. Vukovar Film Festival, 22-27. kolovoza 2016.

Bilo da nas guši sparina, smrad, obiteljski odnosi ili teret vlastite podsvijesti, program 10. Vukovar Film Festivala nudio je oslobađajuće minute i za najopterećenije savjesti. Iznova donijevši iznimno bogat program, pružio je gradu živost koja mu kronično nedostaje.

Otvorenje posljednjeg izdanja ovog simboličnog trenutka kulturnog decentralizma na istoku zemlje, nije prošlo bez incidenata u javnom prostoru. Usprkos pohvalnom i već tradicionalnom manjku glamura i pretencioznosti, politiziranje ipak nije izostalo. VFF je postao najpoželjniji foto-kutak za "desničare", a tadašnji je ministar kulture iskoristio priliku da prozove HAVC za maćehinski odnos prema festivalu. Uvertira u festival nalikovala je tako prepirci o financijama između dvaju roditelja, ali koja za utjehu ipak pruža kvalitetne filmove.

Nagradu za najbolji kratkometražni film odnio je *Sve će biti u redu* (*Alles wird gut*, 2015) njemačkog redatelja Patricka Vollratha. Ovaj brz i intenzivan film bavi se trenutkom kada nas niz nepromišljenih poteza doista uvjeri da smo predaleko otišli da bismo odustali. Otac je uzeo kćer od bivše supruge na jedan dan, no njihov izlet uskoro će se pretvoriti u otmicu. Bezbrižan šoping s kćerkicom brzo je zamijenio hitan postupak izrade dječje putovnice, a prvotna razdraganost gradirala je u osjećaje panike i straha, koji su potencirani gotovo neugodno krupnim kadrovima te ogoljenom zvučnom slikom svedenom na najnužnije poput rada motora ili klima-uređaja u pozadini. Potresna scena u kojoj uplašenu djevojčicu, njezin još ustrašeniji otac, protuzakonito drži u naručju, eskalirat će fizičkim "trgenjanjem" između oca i majke. Impresivno odigran vrtlog emocija, kakav proživljavaju samo rastavljeni supružnici i njihova djeca, koncentriran je u tek petnaest minuta filma.

Daleko slađi je crno-bijeli kratkometražni film Jana Cvitkoviča, *Ljubav na kraju svijeta* (*Ljubezen na strehi sveta*, 2015), prikazan također u glavnom programu. Priča je to o dvoje šarmantnih i duhovitih staraca, Viktoru i Ani (glume ih Ivo Barišič i Marijana Brecelj), čiji brak traje više od pola stoljeća. Uvukavši gledatelja unutar njihova četiri zida, uz neposrednost i iskrenost igre, film nas osvaja humorom koji prožima njihov odnos. Situacija u kojoj se muž ljuti zbog smeđeg konca na bijelim dugim gaćama, zatim ljubomorni ispadi i djetinjaste manipulacije karakteristične za nezrelost dvadesetih godina života, komične su upravo zbog dubine njihovih bora. Završni nadrealni prizor kolibe na krovu staklenog nebodera, simbolično smješta ljubav dvoje ljudi na vrh svijeta, sladunjavo poentirajući njihovo grčevito opiranje vremenu.

Iako na prvi pogled slična, radnja kratkog filma Jasne Nanut, *Igra malog tigra* (2015), odvija se u sasvim drugačijem tonu. Odnos između dvoje mladih ljudi razvija se u manjem stanu, a mizanscenski podsjeća na događaje u kolibi dvoje staraca. Neodlučna Boška (Ana Stunić) i sitničavi Tomo (Krešimir Mikić) krajnje su suprotni karakteri i od samog početka je jasno da ovo dvoje neće završiti kao supružnici na krovu svijeta. Dok Tomo priprema večeru za djevojku koju je tek upoznao, usiljenost u

Ljubav na kraju svijeta (*Ljubezen na strehi sveta*, Jan Cvitkovič, 2015)

zraku gotovo da se može rezati nožem. Scena potpunog mraka, u kojem su vidljiva samo dva crvena punkta – vatra iz kamina i digitalni sat, predstavlja kulminaciju nelagode, u kojoj ova dva segmenta kao da su personifikacije posve suprotnih bića. Njezina energija i spontanost kraj njega postaju neurotične, a njegova pedantnost i odgovornost naspram njezinih osobina doimaju se opsesivno. Toliko suprotni, likovi pozicionirani u zajednički odnos, pretvaraju se u smiješan prikaz groznih navika s jedne, te groznog karaktera s druge strane, unaprijed osuđeni na nemogućnost ostvarenja veze. U oba filma likovi su stereotipni, ali u zatečenoj situaciji zadržali su dozu šarma, dočaravši situacije u kojima se gledatelj lako prepoznaje.

Na tragu obiteljskih i ljubavnih odnosa u konkurenciji dugog metra istaknuo se film *Vlažnost* (2016), debi srpskog redatelja Nikole Ljuce. Najavljujući film netom prije projekcije, redatelj ga je samouvjereno predstavio kao djelo koje će podići ljestvicu suvremene srpske kinematografije te kao film kakav i sam želi gledati, postavivši tako vrlo visoka očekivanja od publike na obali Dunava.

Film počinje scenom "sudaranja" dvaju vlažnih tijela u postelji. Šaputanje poezije na uho rijetko je kada na filmu prikazano tako pročišćavajuće i spontano. Lalićevi stihovi "Nikad samlji nego krajem jula" precizno su skicirali osjećaj usamljenosti i težinu u zraku, koji će obilježiti cijelu radnju filma. Motiv vlažnog tijela, bilo da je riječ o znoju ili zaostalim kapima nakon tuširanja, crna voda u sudoperu, zatim poplave u Beogradu, pojačavaju dojam vlažnosti koja se gotovo osjeti kroz objektiv kamere. Sinonim je to za tjeskobu koja progoni glavni lik Petra (Miloš Timotijević), uspješnog građevinskog menadžera nakon što mu nestane supruga Mina (Tamara Krcunović). Kroz sljedećih tjedan dana nervoza će stupnjevito rasti svakim sljedećim telopom s nazivom dana u tjednu, te će prvotni dojam drame sve više zamijeniti ugođaj trilera. Petar pred obitelji i suradnicima glumi da je sve u redu, kao da ne prihvaća činjenicu da je Mina otišla.

Sve će biti u redu (*Alles wird gut*, Patrick Vollrath, 2015)

U trenutku kada se u kasne sate oblači i sprema izaći iz stana, gledatelj bi pomislio da muž konačno kreće u potragu za suprugom, međutim on odlazi džogirati. Sljedeću pak dugu noć provodi odlazeći od kluba do kluba, od usta do usta. Stil života s naglašenim "mračnim" nagonima, upozorava nas na šupljine u odnosu alfa mužjaka i njegove rezignirane ženke. Radnja završava tjedan dana kasnije, na vlažan kišni dan. Zagonetka koja nas muči čitavo vrijeme, zapravo nije otkrivena, već je brak dvoje protagonista evoluirao na jednu novu, još besmisleniju razinu.

Prikazom "biznis-buržoazije" redatelj oslikava Beograd u suvremenom kapitalističkom kontekstu. Nekad je to nijansiranje nevjerojatno suptilno, uz nježni nagovještaj poante, dok je drugi put vrlo eksplicitno na granici s ilustrativnim. Replika poput "porodica je srce društva" podcrtava već očitu ironiju kako nam kroz prste ne klizi samo vrijeme, nego i bliski ljudi. Ipak, svjesno ostavljeni prazni redovi, koji ovaj film čine toliko zagonetnim, zrelim i kritičkim, čine ga važnim djelom suvremene srpske kinematografije.

Nagradu za najbolji dugometražni igrani film osvojio je film *Matura* (*Bacalaureat*, 2016) redatelja Cristiana Mungiua. Na predstavljanju filma uoči projekcije, najavljen je kao film o korupciji u suvremenoj Rumunjskoj. Glumica Lia Bugnar, koja u filmu glumi majku, ispravila je navod voditeljice programa, istaknuvši da se film u prvom redu bavi odnosom roditelja i djece. Dodala je da je danas nemoguće napraviti realističan film bez korupcije, ali kako to i dalje nije ni približno glavna tema filma.

Kamen koji razbija prozorsko staklo dnevne sobe nagovješćuje nelagodu koja će zarobiti živote u rumunjskoj provincijskoj obitelji. Dok Romeo (Adrian Titieni) skuplja krhotine, supruga Magda (Lia Bugnar) leži u susjednoj sobi, a kćer Eliza (Maria-Victoria Drăguș) sprema se za školu. Nakon što ju je istog jutra Romeo odvezao na nastavu, a potom otišao k ljubavnici, Eliza je napadnuta uz pokušaj silovanja. Počinitelj je nepoznat, a situaciju dodatno pogoršava to što Eliza uskoro polaže maturu. Romeo je potresen događajem, ali u prvom redu zato što se boji kako će "nezgoda" ugroziti Elizin uspjeh na ispitima, neophodan za prestižnu stipendiju na britanskom sveučilištu. Zbog silne želje da dijete postigne ono što on nije uspio (napusti Cluj i napreduje u inozemstvu), postupno se uvlači u korupciju. Prihvaća iskoristiti svoj položaj uspješnog kirurga, pogurati određenog gospodina na listi čekanja na transplantaciju organa, u zamjenu za osiguravanje najviših ocjena na završnim Elizinim ispitima. Problem nastaje kada uvjet za malverzaciju postane Elizino svjesno sudjelovanje. Motivirajući kćer, romantizira život na zapadu, gdje će joj se prošli život činiti tako

Matura (*Bacalaureat*, Cristian Mungiu, 2016)

dalekim i nestvarnim. Uobičajeno nadanje da će "mladi popraviti stvari" u stanju opće depresije, prebacuje odgovornost na generaciju rođenu 1990-ih. Najvažniju životnu lekciju kako funkcionira sustav usluga za uslugu, gdje je glavni zakon odanost onome tko ti je pomogao da ostvariš cilj, potrebno je povezati s prethodnim gradivom o moralu i beskompromisnoj pravdi. Novonastala frustracija izgubljene mladeži naspram roditelja, koje je sustav izmučio i razočarao, pretvara se u konstantan sukob koji iz dana u dan biva sve žešćim. Osim generacijskog sukoba tu je i problematičan odnos supružnika. Fizički i mentalno potpuno iznemogla majka osuđuje lekciju koju Romeo daje kćeri, naglašavajući da Eliza mora postati samostalna i odgovorna za vlastitu budućnost. S druge strane, Magda želi ići s kćeri u Veliku Britaniju da bi joj ondje mogla kuhati. U tom trenutku filma treća razina sukoba dovedena je do vrhunca. Borba je to u samim roditeljima, kojima se teško pomiriti s činjenicom da im dijete napušta dom i nastavlja dalje samo. Matura tako postaje ispit koji teže polažu roditelji nego Eliza.

Tonovi koji dominiraju slikom filma upućuju na simboliku plave kao boje zrelosti i pravde, ali također naglašavaju tmuran ugođaj apatije. Romeo je postao karika u lancu sustava kojeg u svojoj dubini itekako prezire. Srami se pred samim sobom i pred djetetom, a uskoro će posumnjati da je njegov poslovni položaj možda uzrokovao napad na Elizu. Zahvaljujući pomno strukturiranom filmu, publika polagano apsorbira njihove odnose u obitelji, uz mogućnost samostalnog zaključivanja o počinitelju napada te ishodu kaznenog djela.

Osim na romantičnim lokacijama, poput broda na Dunavu ili perivoja dvorca Eltz, festivalske projekcije su se održavale i u starom kinu Borovo. Između ostalih zanimljivih naslova izvan konkurencije, ondje je prikazan i film *Disanje* (*Atmen*, 2011), Karla Markovicsa u sklopu programa Austrijski fokus.

U filmu, čija se radnja značajnim dijelom odvija u mrtvačnici i maloljetničkom zatvoru, pratimo još jednu priču o odrastanju. Koliko je značajan kontekst rođenja te okružje u kojem se razvijamo, dokazuje slučaj mladog Romana (Thomas Schubert), Elzina vršnjaka iz predgrađa Beča. Mladi Roman odrastao je u prihvatilištu te je svojevremeno indirektno skrivio smrt drugog mladića. Sada prihvaća posao u mrtvačnici, jer ako pokaže da može odgovorno zadržati posao, veće su mu šanse da će ga nakon saslušanja pustiti iz pritvora. Opis posla – pravi leš u pravom lijesu na pravom mjestu u pravo vrijeme, isprva se ne čini složenim. No Roman će dugo biti vrlo nespretan i zatečen mrtvim tijelima, ne opazivši da mu se smrad leševa postepeno uvlači u kožu. U sceni u kojoj zajedno s kolegom treba urediti golo tijelo

starice za ulazak u grob, doima se potresenijim od staričine snahe koja stoji na hodniku i ne želi vidjeti truplo. Pranje beživotnog tijela vlažnim ručnikom, oblačenje bluze, zatim sivog kostima, proces je na koji mladić ne ostaje ravnodušan. Dok se svakodnevno suočava s golom smrti, dotičući tijela koja su nekad stara, nekad mlada, nekad hladna, a nekad još topla, u Romanu raste želja da pronađe svoju majku. Njegova usamljenost te kompleksnost niza drugih potisnutih osjećaja, izviru iz lika vrlo polagano i uvjerljivo.

Radni dani u mrtvačnici, uz pretežno oblačno vrijeme i uz gudačke akcente poprima još komorniju atmosferu. Inteligentno promišljeni detalji, kao i sam motiv disanja iz naslova, na kraju zaokružuju ovu precizno izrežiranu priču o životu i smrti.

Osim sugestivnog motiva. koji je ujedno i naslov, dva filma – *Disanje* i *Vlažnost* – povezuje i odmjerena gluma protagonista. Mladić Roman i srpski biznismen Petar složeni su karakteri čija prividna suzdržanost prikriva uporno ključanje gorčine i autodestrukciju. *Disanje*, *Vlažnost* i *Matura* iznimno su pametno napisani, elegantno režirani i sjajno odglumljeni filmovi te su višestruko nagrađivani na prestižnim svjetskim festivalima. Brojni, vrijedni naslovi prikazani su na desetom izdanju festivala, ali uz nedovoljno dobar odaziv publike s obzirom na važnost prikazanih filmova.

Tema razrješavanja s prošlošću te procesa prilagodbe zajednička je filmu *Disanje* s kontekstom cijelog festivala. U zagušljivom kinu Borovo, koje svoje projekcijsko platno koristi samo tih šest kasnoljetnih dana, građani su se lako mogli poistovjetiti s Romanom koji se tiho nada ponovnom povezivanju s ostatkom svijeta, bez potrebe za prosipanjem optužbi. Kada na napornom putu k asimilaciji i prihvaćanju, filmovi prestanu biti tek amortizeri, parfemi i klima uređaji; jednom kada se tema filmskog programa uspije izboriti za prvo mjesto u javnoj svijesti, moći ćemo reći da je ovaj festival sazrio i da je hrvatska festivalska scena položila maturu. Unatoč tome što je rasprava oko skrbništva između dvaju staratelja gotovo zasjenila razlog zbog kojega je prije deset godina festival osnovan, ovogodišnje izdanje obiteljske drame u kojoj "maćeha" na svog posinka gleda kao na "hibridni poslovni projekt", ostavila je sretan i optimističan okus u ustima.

UDK: 791.633-051AĆIMOVIĆ, D."2017"(049.3)

Anka

(Dejan Aćimović, 2017)

Tijekom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, dječji je film (koji je za tadašnji režim bio manje opasan od ostalih žanrova) ostavio značajan trag u domaćoj kinematografiji stvorivši nekoliko djela trajne vrijednosti za hrvatsku filmsku baštinu. Između ostalih, istaknuli su se naslovi *Družba Pere Kvržice* (Vladimir Tadej, 1970) i *Vlak u snijegu* (Mate Relja, 1976), dvije ekranizacije klasičnih romana Mate Lovraka. Također, *Vlak u snijegu* obvezna je lektira, a film obrazovni primjer dječjeg igranog filma u hrvatskim osnovnim školama u sklopu edukacije o medijskoj kulturi.

Snimanja trećeg filma po Lovrakovu djelu, ovaj put romanu *Anka Brazilijanka* (1939), primio se glumac Dejan Aćimović koji iza sebe ima režirana dva igrana (*Je li jasno prijatelju?* /2000/ i *Moram spavat' anđele* /2007/) te dva dokumentarna filma (*Hrabro i na rezultat* /2009/ i *Kralj* /2012/). Kao i prethodno ekranizirani Lovrakovi romani, *Anka* ulazi u svijet dječje mašte i apostrofira ljudsko zajedništvo, no ono što ju izdvaja elementi su fantazije koja se upleće u sudbinu jedne djevojčice. Mitska bića u sklopu ovozemaljskog svijeta ne pojavljuju se u romanu, već je to bila odluka scenaristice, redateljeve sestre Tatjane Aćimović. Mogućnost transformacije izvanjskoga svijeta u svijet fantazije, koji funkcionira po nekim vlastitim pravilima (u ovakvoj vrsti bajkovitosti obično je riječ o proročanstvu), najčešće služi da bi se jasnije prenijela po(r)uka djela. To fantaziju čini moćnim narativnim oruđem u rukama umjetnika. Snaga njezine začudnosti poseban utisak ostavlja na najmlađe naraštaje, jer ih odvodi u svijet u potpunosti njihov, svijet pomoću kojeg razvijaju kreativnost te oblikuju osobnost odrasle osobe s vlastitim vrijednostima i stavovima. Nažalost, u ovoj ekranizaciji elementi fantastičnosti nisu uvedeni na svrsishodan način, a problemi filmskog jezika dotiču se i drugih grana stvaralaštva. No krenimo redom, od početka ove bajkovite priče.

Radnja je smještena u brdoviti ruralni krajolik srednje Europe s početka prošloga stoljeća. Djevojčicu Anku (Cvita Viljac) iz crkvenog sirotišta posvaja rođakinja (Linda Begonja), kako će se ispostaviti u sljedećim scenama, hladna i okrutna osoba koja se ne libi dići ruku na dijete. Ne videći drugog izlaza, Anka se dade u bijeg pa negdje u dubini šume susretne govoreće drvo koje je usmjeri na put za one koji "idu". Put je odvede do ciglane u kojoj pronalazi privremeno sklonište. Djevojčica tamo upoznaje Brazilijanca (Eric Cantona), otresitog radnika koji se nastanio u kraju dalekom od svoje kuće.

Postavljajući priču na noge, film je posrnuo u brzopletom narativnom (ne)opisivanju likova i nefunkcionalnom odabiru izražajnih sredstava. Naime, dok se tek upoznajemo sa svijetom u koji poniremo, u par nam se scena na početku filma ističe koliko je zla bogata rođakinja pokazivanjem njezine grubosti i pljuski kojima bezrazložno zlostavlja dijete. Međutim, scene koje bi trebale predstavljati okidač za Ankin bijeg, odrađene su bez ikakve scenarističke maštovitosti – jednostavno se nižu jedna za drugom kao puki narativni pokretači ne dozvoljavajući gledateljima da okuse bezizglednost situacije u kojoj se našla glavna junakinja. Niti odabir zatamnjenja/odtamnjenja, kao montažne spone između maloprije navedenih scena, ne čini mi se najboljim rješenjem. Jer tim postupkom, koji očito ima namjeru dočarati protok vremena (elipsu) i koji povezuje scene koje su dio iste idejno povezane sekvence (rođakinja je zla osoba), lomi se dotadašnji ritam filma, koji se, uzgred rečeno, do Ankina bijega često gubi.

Tu je, zatim, i problem uvođenja fantazije u filmski svijet, jer umjesto da se stvori napetost unutar scena u kojima se pojavljuju žene-zmije, vilenjaci ili šumski div, onostrana se bića ukazuju u kadru bez prethodnog poigravanja s gledateljskim očekivanjem. Kada se prvi put pojavi element fantazije, drvo koje govori, Anka bi mogla,

na primjer, zaspati podno njega, a ono bi postupno moglo odavati znakove života, prenuti je iz sna i iznenaditi. Umjesto toga, na kori debla par je očiju i govoreća su usta... i ona su jednostavno tamo; u jednom su se kadru pojavila bez prethodne gradacije od običnoga do magije u svijesti gledatelja. Odabrani postupak koji ne pokušava stvoriti nikakvu tenziju, čini mi se da prije odgovara animiranom rodu i crtanom filmu, te nije posve podoban za igrani film, pa bio on i dječja socijalna drama s elementima fantastike. A ako se je i namjeravalo napraviti nešto drugačije od hollywoodskog *blockbusterskog* pristupa, svejedno je sve to trebalo bolje osmisliti.

Samim vizualnim efektima u kombinaciji s maskama i kostimografijom nema se što prigovoriti, naravno, daleko je to od razine neprimjetnih, kompjuterski generiranih objekata koje susrećemo u filmovima s izrazito većim proračunom, no ovdje prikazana čudesna bića uklapaju se u *Ankin* vizualni stil. Svakako da je tomu svojim velikim iskustvom doprinio umjetnički savjetnik filma, Thierry Arbogast, koji je u svojoj bogatoj karijeri, između ostalog, bio snimatelj filmova *Leon Profesionalac* (*Léon*, 1994), *Peti element* (*Le cinquième élément*, 1997) i *Arthur u zemlji Minimoya* (*Arthur et les Minimoys*, 2006); sva tri režirao je Luc Besson. Kamera se nerijetko kreće uglađenom *dolly* vožnjom, a pridodavši tome slikovite ljepote šibensko-kninskog krajolika te neizbježnu bajkovitost Plitvičkih jezera, *Anka* uspješno vizualno dočarava svoj filmski prostor. Također, pohvale idu i odabiru glumačke postave pri čemu se istaknula uloga Brazilijanca u izvedbi Erica Cantone, temperamentnog francuskog nogometnog reprezentativca koji se ranih 1990-ih proslavio koliko nogometnim umijećem, toliko i brutalnim fizičkim nasrtajima (unutar i van terena), da bi se kasnije posvetio glumačkoj karijeri. Cantonaove grube crte lica i gorostasna vanjština, u kombinaciji s neusavršenim glumačkim performansom, uklopili su se u osobnost lika siročeta koji radi u zemlji dalekoj od doma i samom sebi ne dopušta nikakvo zbližavanje s ljudima. Dubinska karakterizacija Brazilijanca ostvarena je u prvoj sceni u kojoj se pojavljuje pijan, te prouzroči nered u seoskoj krčmi i završi u zatvoru, a kasnije u sceni u kojoj pripitomljuje uznemirenog konja, čime nam se nagovješćuje da ipak postoji njegova nježnija strana. Stvaranju simpatije prema grubom liku pomaže i strančevo nesavršeno baratanje hrvatskim jezikom, a Cantoni svakako treba priznati upornost da svlada dijaloge na našem jeziku.

Uloga trećeg siročeta – naime, da bi se obistinilo proročanstvo i porazila kraljica žena-zmija potrebno je zajedništvo troje siročadi – pripala je Anđeli Ramljak. Ona je utjelovila Milku,

mladu ženu koja radnicima ciglane kuha hranu i pere rublje te preuzima brigu o novopridošloj djevojčici s kojom postupno razvija prijateljski, a naposljetku i majčinski odnos. Ramljak i mlada Cvita Viljac, vidno uživajući u projektu, postigle su glumačku kemiju potrebnu za prikaz toga odnosa, ali problem se nazire u karakterizaciji glavne negativke, odnosno bogate rođakinje, koja je ujedno i lice iza kojeg se skriva kraljica žena-zmija (fantazija je, naravno, povučena paralela s Ankinim stvarnim noćnim morama). Zlikovci koji se urežu u pamćenje djece te postaju neizostavni likovi dječje mašte, negativci su izgrađena karaktera i bića s određenim manama. Bogata rođakinja na početku se koristi tek kao narativni okidač Ankina bijega, a kada se pojavljuje u obliku kraljice žena-zmija, nejasna je njezina motivacija da zauvijek zatoči djevojčicu. Cijeli taj čudesan svijet nije uspostavio vezu sa samim sobom, pa niti onim filmskim svijetom u kojem se nalaze Anka, Milka i Brazilijanac, a u konačnici niti je ostvario odnos s gledateljima. Što je uistinu šteta, jer daleko od toga da je bila nepromišljena ideja uvesti fantaziju u Lovrakovu priču, no problem je u nerazrađenosti toga svijeta i njegova proročanstva. Da je mitskim bićima posvećeno više filmskog vremena, bilo bi nam stalo do diva Veda i otetog mu sina, a korespondencija malenih vilenjaka se mogla iskoristiti kao humoristični predah, a ne da oni svako malo iskaču pred Anku s upozorenjima da se kloni šume. A bilo je raspoloživog filmskog vremena za ostvarivanje samostojećeg čudesnog svijeta, samo da ono nije razasuto na brojne kadrove hodanja glavnih likova ruralnim krajolikom, kao da se radi o još jednom nastavku Tolkienova *Hobita*.

Film, u svojoj namjeri da proširi Lovrakov svijet mitskim bićima, propušta posvetiti pažnju tim stvorenjima, što ide i na štetu poučnosti samog djela. Na kraju bajke glavni se akteri okupe u sudnici gdje će se odlučiti kome će pripasti skrbništvo nad Ankom – jedinoj joj rođakinji ili Milki i Brazilijancu. Priči koja pokazuje da i oni odrasli bez roditelja mogu postići zajedništvo, te kako se iza gruba lica može nalaziti meko srce, ovdje se nadodaje još jedna moralna dimenzija – ideja pravednosti sustava odgovornog za funkcioniranje ljudskog društva. Bogata rođakinja se nakon odluke suda nakratko dječjoj publici razotkrije kao kraljica žena-zmija, no taj je postupak razumljiv i čini se da upletanje fantazije neće upropastiti kraj filma. Međutim, u završnom kadru maleni vilenjački par zaklapa dječju knjigu i nameću se sljedeća pitanja: Čitaju li bića, koja su proizvod Ankine mašte, knjigu o sebi samima? I ako se već htjelo podsjetiti da je film nastao prema literarnom djelu i tako djecu usmjeriti na magičan svijet pisane riječi, zašto film ne počinje otvaranjem korica knjige?

Možda se čini pomalo pretjeranim ovako strogo suditi dječji film, no u doba sveprisutnosti novih medija i digitalnog sadržaja, najmlađe je naraštaje potrebno podučavati ne samo moralnom djelovanju, već im pomoći i da što lakše usvoje sintaksu filmskog jezika. Ako želimo da djeca nastave njegovati kulturu filmskog konzumiranja, potrebno je iskazati razumijevanje pravila vizualne pismenosti te uspostaviti pravilan suodnos izražajnih sredstava i fikcije koju želimo dočarati. Uostalom, i Aćimović je izjavio kako je htio napraviti dječji film koji bi i roditeljima bio zanimljiv, a upravo će njima u oči upasti neke mane toga filmskog svijeta. Iako *Anka* ima i svojih dobrih strana, te djelo nije potpuni promašaj, pokušavajući prikazati Lovrakovu pripovijest obogaćenu svijetom mitskih bića, pojedine redateljske i scenarističke odluke propustile su film učiniti zaista fantastičnim.

Matej Beluhan

UDK: 791.633-051MARASOVIĆ, N."2016"(049.3)

Goran

(Nevio Marasović, 2016)

Poznati stihovi Drage Britvića: "Kad se mnogo malih složi, tad se snaga sto put množi, a to znači da smo jači, kad se skupimo u zbor", u ironičnoj (re)interpretaciji znači brutalno krvoproliće, bol i razočaranje. Zajedničkom zaslugom sedmero će nas likova od bezbrižnog ugođaja snježne idile prevesti do zastrašujućeg pomora u hladnom zabačenom kraju. *Goran* je spoj drame i trilera, s elementima crne komedije, i treći je dugometražni film redatelja Nevija Marasovića.

U prvih nekoliko kadrova redatelj nas iz sunčane Opatije naglo smješta u snijegom zatrpane Delnice, točnije u automobil iz kojeg gledamo u ralicu, dok je buku galebova zamijenio zvuk neumornih brisača u trećoj brzini. Protagonist Goran (Franjo Dijak) dane provodi uglavnom sjedeći u taksiju i čekajući malobrojne putnike na željezničkoj postaji. Jednog jutra iz vlaka neočekivano izlazi Niko (Janko Popović Volarić), brat Goranove slijepe supruge Line (Nataša Janjić), u pratnji mladog Dragana (Filip Križan). Ubrzo će se svi oni naći na večeri kod Goranova tasta, usamljenog udovca Luke (Milan Štrljić). U tišini, uz tek pokoji zvuk pribora za jelo i žvakanja hrane, gledatelj lako uočava međusobne obiteljske odnose. Autoritativan otac vodi glavnu riječ za stolom – glođući janjeću glavu, na oku drži Dragana, sinova bliskog prijatelja, koji je arhitekt iz Zagreba, i nema curu, ne voli rakiju, a ne izgleda ni kao da je bio u vojsci. Pod "minimumom tradicije i poštovanja" otac podrazumijeva mnogo više nego što to stavovi njegove djece pretpostavljaju. To što Niko (s "frendom" Draganom) ignorira činjenicu da se u njihovoj kući "jako dobro zna što je normalno i što nije", smjestit će u drugi plan novosti koje je za stol donijela Lina. I dok se ostali vesele vijesti o njezinoj trudnoći, Goran blijedo gleda preda se, vidno potresen. Sugestivni krupni kadrovi lica te sve dominantniji glazbeni akcenti podcrtavaju slutnju da dijete nije njegovo. Glavni je osumnjičeni njegov najbolji prijatelj Slavko (Goran Bogdan), kojeg smo upoznali dok su njih dvojica uživala u sauni koju su sami sagradili uz vikendicu. No već je tada njihovo bezbrižno prijateljstvo i sreću dovela u pitanje pjesma *Zeko i potočić* u *off*-u.

Sutradan, na Goranov rođendan, Slavko i Lina odjednom su službeno odsutni, što će samo pojačati Goranovu sumnju. Polako prolazi još jedan dosadan dan na poslu, kada nam slijedi možda najbolja scena u filmu: pojavljuje se osmi, epizodni lik lijepe Slovenke, kojoj Goran laže kako mu je usput odvesti je u Fužine, samo da ne bi svoj rođendan proveo sam u taksiju.

Na povratku iz Fužina staje na benzinskoj postaji, gdje nailazi na Linu koja sama sjedi u Slavkovu autu. Trenutak je to kada je prikaz Linine sljepoće na vrhuncu poetičnosti. Goran u nevjerici dodiruje prozorsko staklo automobila tik do njezina zamišljenog lica, ali sada je siguran, uzima svoju ženu za ruku i uvlači je u taksi. U to se pojavljuje Slavko i pokušava smiriti Gorana, koji je na rubu suza, i na Slavkovo tepanje odgovara guranjem u stranu. Tako je u milisekundi promijenjen njegov život, jer naletio je kamion i na vjetrobranskom staklu ponio Slavka sa sobom. Vrtnja kamere oko Gorana pojačava osjećaj šoka i pokazuje lom kamiona u dubini kadra. Tekst napadno razigrane melodije pita nas: "Da l' itko može sada uzet' to za zlo?" – dok se san o *Kućici u cvijeću* (što je naziv pjesme) do temelja ruši.

Goran više nije samo prevareni muškarac, nego i ubojica svojeg najboljeg prijatelja. S Linom odlazi u vikendicu gdje ih dočekuju Niko, Dragan i Slavkov brat Borko, priredivši mu zabavu iznenađenja. Saznajemo da je to razlog zbog kojeg su Lina i Slavko lagali da idu na poslovni put i zbog kojeg ih je našao zajedno na benzinskoj crpki. Iako su svi tu zbog njega, Goran s mukom pokušava sakriti svoje stanje. U zimskoj noći satima stoji na snijegu i žali za prijateljem kojeg ne može vratiti, što objašnjava onaj nagli upad dječje pje-

sme dok smo gledali kako provodi vrijeme sa Slavkom. U istoj toj vikendici, dok društvo čeka da se Goran sabere, Borko (Bojan Navojec) svakom svojom pojavom širi paletu karakteristika tipične "primitivne seljačine". Lascivan i napasan u svom nastupu, koristi svaku priliku za vrijeđanje Dragana. Za to vrijeme Goran priznaje Niki da je neplodan, no usprkos tome što dijete nije njegovo, samo želi biti kraj Line. Niko je očekivano bijesan jer mu slika o savršenoj sestrici naglo blijedi. Lina se sve više doima kao latentna manipulatorica koja, dok se u prizemlju zahuktava, gura čepiće duboko u uši i liježe u krevet. Nakon što je na malom ekranu završila poznata priča gospodina Fulira i gospođe Šafranek, u vikendici započinje dinamična sekvenca i razbija dotada polagan tempo filma. Krupni planovi iskrivljenih, "kokainskih lica", potoci rakije i razuzdani ples u *slow motionu* popraćeni su glazbenim kontrastom. Dok ih "vozi vlak v daljave", čujemo nagle izmjene te stare slovenske popevke s prepoznatljivom nu-jazz elektronikom Parova Stelara.

Dočekavši mamurno jutro Goran pali televizor i u stari videouređaj stavlja jednu od videokazeta s hrpe – što će donijeti neočekivani obrat i uznemirujuću dozu nasilja. Naime, u jednom trenutku na snimci će se pojaviti prikaz seksualnoga odnosa Line i Borka.

Snježni krajolik, tako značajan u gradnji atmosfere filma, na koncu nije toliko crven od prolivene krvi, koliko je crn od morbidnosti i apsurda. Slijepa Lina u snježno bijeloj spavaćici ne može vidjeti baš ništa od prizora koji se odigrao tog jutra u prizemlju, što crni humor čini još crnjim. Na njezin prijedlog, Goran, Lina i Niko odlaze u Opatiju, kao nekad. I dok se njih troje voze taksijem, publika u šoku probavlja netom viđene događaje. Cjelina je sada zaokružena, pojavljuju se opet isti oni galebovi koji su nas nadlijetali u prvom kadru filma. Taj idiličan prizor s obale Opatije u sukobu je s osjećanjima u gledatelja. Licem u lice, prema još uvijek krvavom, izudaranom Goranu, čini se da smo upili dobar dio njegova šoka s polovice filma, pa zajedno s njim promatramo spokojnu Linu koja stoji poput Opatijske nimfe.

Rasplet je rasvijetlio primitivnu i mračnu stranu svakoga od sedmero likova. Borko od

samog početka izaziva gađenje, doduše, onima senzibilnijima jednako će odbojan biti i Luka. Bilo da zapovijeda gostu da popije rakiju, bilo da naređuje zetu da počne raditi kod njega u pilani, u stanju je zgaziti svakoga tko ne poštuje (njegovu) tradiciju. Razvoj Goranova lika opravdan je, kažu, urođenom nam željom za osvetom. Očekivano razdražljiv, očajan, satrt od boli, kroz cijeli film gradira od pijanog, preko pripitog do mamurnog (trijezan je jedino na večeri kod punca, ako i tada). Za ovaj je težak lik Franjo Dijak dobio nagradu za najboljeg glumca na Fantasia International Film Festivalu. Iako se njegova gluma na trenutke doima ilustrativnom, daleko napadnije je provlačenje motiva iz filma *Vlak u snijegu* (Mate Relja, 1976) i *Tko pjeva zlo ne misli*, (Krešo Golik, 1970) kao i umetanje prizora djece u dvorištu, koja najprije sagrade snjegovića da bi ga potom obijesno srušili.

Dok se na televizoru odvijaju scene iz kultnog filma, Goran, Lina i Niko očita su preslika trojca iz *Vlaka u snijegu*. U kadru unutar kadra Ljuban, Draga i Pero marširaju naprijed, dok se trojac iz *Gorana* u prvom planu sprema poći u Opatiju. Tu je naravno i dječja pjesma *Kad se male ruke slože* koja se zaorila na vrhuncu neočekivanog i katarzičnog obrata u vikendici. Njihovo je putovanje, uz pratnju već poznate slatke melodije, prikazano u *slow motionu*, kao i cijela završna scena. Redatelj nas svim raspoloživim sredstvima najprije uvlači u spokojan ugođaj, da bi potencirao šok na kraju. U tome mu svakako pomaže fotografija filma, u prvom redu upadljive panoramske razglednice Gorskog kotara. Međutim, kao i bezrazložna poetičnost scene kuglanja, omiljeni *slow motion*, zatim melodija violončela i električne gitare u *off*-u, djeluju gotovo šminkerski.

Suradnja s norveškim scenaristom Gjermundom Gisvoldom iznjedrila je konvencionalniji i dopadljiviji film od prethodnog *Vis-a-visa* (2013). Ovaj, prema riječima redatelja, "obiteljski horor" donio je gorku priču na granici groteske iz hladne provincije. Osveta je poput lavine sravnala odavno rasklimane veze, potaknuta sebičnom željom za posjedovanjem.

Zatrpan debelim slojem obrata, gledatelj bi mogao biti zadovoljan ako *Gorana* proživi kao nesvakidašnju crnu komediju, a ne napola uspjeli triler.

Kristina Marić

UDK: 791.633-051LARRAIN, P. "2016"(049.3)

Neruda

(Pablo Larraín, 2016)

Zemlja "oštre geografije" neprestano je nadahnuće filmskih autora s jakim interesom za vlastitu političku povijest, ali i velikim senzibilitetom za one koji su živjeli i koji žive s teretom te povijesti. Nije novost da suvremeni čileanski film plijeni svjetsku pozornost intrigantnim filmskim ostvarenjima – Patricio Guzmán, Alejandro Jodorowsky, Sebastián Lelio i Pablo Larraín samo su neka od imena koja povezujemo s bogatim čileanskim filmskim i kulturnim nasljeđem. Zavidnu umjetničku slobodu ovi autori često osvajaju izvan granica svoje zemlje, na što podsjeća i stvaralaštvo Raúla Ruiza, eksperimentatora i *outsidera* s velikom reputacijom među europskim filmofilima.

Nakon političke prekretnice 1988, čileanska kinematografija počinje s filmskim istraživanjem demokratskog obrata u zemlji. U kontekstu žustrih rasprava o odgovornosti filmske umjetnosti u okviru demokratskog procesa, brojni redatelji uspijevaju na zavidan način udružiti lirično s političkim i provokativnim. Drugim riječima, čileanski film zauzima društveni prostor, a da se pritom ne odriče osobnog i emocionalnog. Takvi filmovi ponekad prerastaju u veoma intenzivna, gotovo religiozna iskustva, kao što je slučaj kod dokumentarista Patricija Guzmána koji vjeruje u "gravitacijsku silu sjećanja", te istražuje povijest Čilea i na dnu oceana i u zvjezdanim konstelacijama; npr. filmovi *Biserno dugme* (*El botón de nácar*, 2015) i *Nostalgija za svjetlom* (*Nostalgia de la luz*, 2010). Dok politička odgovornost za Guzmána počinje u dokumentarnim snoviđenjima, kod Pabla Larraína je stvar nešto drugačija – njegove stilski različite filmove povezuje osjetljivost za društvene teme, konfliktnost, humor i cinizam.

Veliku pozornost izazvao je filmom *Ne* (*No*) iz 2012, referencom na inspirativni trenutak iz povijesti svoje zemlje kada je 1988. referendumom okončana diktatura Augusta Pinocheta. Film kroz povijesne snimke i igrani dio gradi priču o referendumskoj kampanji protiv Pinocheta pa je – uoči nominacije za Akademijinu nagradu – izazvao reakcije aktera demokratske kampanje koji su upozorili da film pojednostavljuje ono što se odigralo u stvarnosti. *Tony Manero* (2008) prikazuje lik koji je indiferentan prema proturežimskim aktivnostima, u koje se spletom okolnosti upleće, dok je opsjednuto posvećen audiciji za plesnu ulogu Tonyja Manera prema izvedbi Johna Travolte iz *Groznice subotnje večeri* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977). Tek je u *Klubu* (*El Club*, 2015) Larraín iskoračio iz tema inspiriranih osobnim i povijesnim prema još morbidnijem baroknom prikazu grešnih svećenika u malom mjestu udaljenom od Crkve i ostalog svijeta. Zapeli u limbu nerazrješivih konflikata između negiranja i asertivnog prihvaćanja svojih strasti, likovi moraju pronaći kompromis tu gdje je stvarna promjena nemoguća. Rijetki su redatelji kojima polazi od ruke obraditi ovako provokativnu temu, tim više što se ovdje i samo filmsko izlaganje na momente doima perverznim u svojoj baroknoj estetici i eksplicitnom zadiranju u psihopatologiju likova. Sam Larraín u jednom intervjuu tumači perverzno preko latinskog korijena te riječi koja sugerira drugačiju verziju iste priče. U trenutku kada iščašen način razumijevanja stvarnosti postaje osobnim, rađa se perverzija koju često tumačimo kao djelovanje zle osobe.

Neruda (2016) je film nastao na osjećaju za poeziju i političko. U vrijeme kada mnogi zdvajaju nad osjećajem da se u svijetu poznatog ne može stvoriti ništa novo, Larraín na to odgovara pokušajem oživljavanja aure nacionalnog i mitologiziranog pjesnika. Dok filmskim jezikom evocira liričnost Nerudine poezije, a melankolija i dionizijsko obavijaju prizore iz pjesnikove biografije, dramaturško filma oslanja se na priču o Nerudinu progonu iz zemlje, prerastajući u fikcionalnu igru između figure pjesnika i lika detektiva-progonitelja.

Film počinje scenom u toaletu. Razgovor članova komunističke partije koji se ovdje odvija otkriva kompleksnu poziciju pjesnika u političkom okruženju. Neruda je u stvarnom životu obavljao važne političke funkcije, od diplomata do senatora komunističke partije, a utjecaj na šire stanovništvo ima zahvaljujući poeziji lišenoj političke demagogije. Bio je trkaći konj na partijskim listama i moneta s kojom se trgovalo izvan Čilea, a ovaj film portretira ga kao čovjeka koji nastoji održati ravnotežu između političkih intriga i neuništivog pjesničkog senzibiliteta za stvarnost. Radnja Larraínova filma ograničena je na ono razdoblje iz pjesnikove biografije kada se u Čileu, u okolnostima hladnog rata, događa politički zaokret – predsjednik Gabriel González Videla zabranjuje 1948. djelovanje komunističke partije, pa u slijedu tih događanja biva izdan nalog za Nerudino uhićenje. Nakon perioda prikrivanja, pjesnik će planinskim putem prebjeći u Argentinu. Ovdje se, u teškim snježnim uvjetima, završava film, u liričnom preklapanju intimnog pada, političkog izgnanstva i spektakla prirode.

S obzirom na veliku produktivnost u posljednjih nekoliko godina, očito je da se Larraín u brzom slijedu snimanja oslanjao na suradnje sa značajnim imenima iz svog kulturnog i filmskog kruga. Scenarist *Nerude* Guillermo Calderón bio mu je suradnik na scenariju za film *Klub*, a Sergio Armstrong stalni mu je snimatelj. Liku utjecajnog pjesnika odlično odgovara fizička pojava čileanskog glumca Luisa Gneccoa. S obzirom na to da Larraín svoje likove nikada ne ostavlja jednodimenzionalnim, Gneccova gluma se previre u iznimnoj pjesnikovoj osjećajnosti, oportunizmu i šovinizmu te, naposljetku, smiješnoj bespomoćnosti nezgrapnog "razvratnika" koji se u bijegu ne može popeti na konja. S biografskim se prepleće i fikcionalna razina u kojoj pjesničku figuru progoni duh vlastitog progonitelja. Óscar Peluchonneau (Gael García Bernal) ambiciozni je detektiv opsjednut vlastitim zadatkom, jednako kao i Nerudinim stihovima. Ovaj lik, čije misli izgovara narator, u dramaturškom je smislu eksploatiran da bismo se približili njegovoj suprotnosti – nerudijanskom. Óscar će pounutriti stihove slavnog pjesnika pa se njegovo birokratsko i političko djelovanje približava ludičkom. Pojava Gaela Garcíje Bernala u filmovima Pabla Larraína svaki put oduševljava, a ovoga puta u njegovoj glumi ima i finog, suptilnog humora, dok istodobno zrači senzibilitetom za poeziju i pedantnošću idiota u potrazi za vlastitom važnosti. Uz Nerudu i Óscara, dionizijsko i apolonsko, važan

lik u filmu je i Nerudina supruga, koju tumači upečatljiva Mercedes Morán.

"Nerudijansko" filmsko izlaganje sugestivno je i veoma intenzivno iskustvo, osobito na vizualnom planu, sa sretnim spojem retro-scenografije i liričnog ugođaja. U filozofskom smislu Larraín se oslonio i na druge književne uzore. Kao što tvrdi u intervjuu za časopis *Film Comment*, put prema Nerudi kao nacionalnoj ikoni za njega je borgesijansko putovanje poviješću. U nastojanju da prikažu ovako značajnu nacionalnu figuru autori često "idu za svojim poslom", projiciraju određenu ideju i time nužno iskrivljuju povijest. Larraínova "biografija" Nerude stremi fikcionalnom – mašti rasplamsanoj Nerudinim stihovima iz koje se rađa nerudijanska atmosfera. Prema Larraínu, umjetnici ne grade spomenike i ne stvaraju povijest, nego svojim djelima izazivaju problem koji aktivira gledatelja.

Poneki gledatelj možda bi mogao filmu zamjeriti zamornu artificijelnost, koja na razini radnje dolazi do izražaja u scenama susreta Óscara i Delie, Nerudine supruge. Delia ovdje (pre)eksplicitno prokazuje opsjednutost i fikcionalnost detektiva, što se može doimati suvišnim, dok sama njezina funkcija kao lika postaje nejasna. *Neruda* u svakom smislu odražava intimnu opsesiju svog redatelja, dok gledatelja, kao i u dosadašnjim Larraínovim filmovima, drži na distanci, dalje od svake identifikacije. Opsesivna igra između pjesničke figure i njezina progonitelja iznjedrila je priču koja se oslanja na napetost filmske naracije i spektakl liričnog, na sliku i stih u ozračju prošlih vremena. Proizlazi dojam da je Larraín zapravo poprilično konvencionalan autor, što zvuči kao zdravorazumski kompromis.

Ana Abramović

UDK: 791.633-051FORD, T."2016"(049.3)

Noćne životinje

(*Nocturnal Animals*, Tom Ford, 2016)

Ova kompozicijski kompleksna drama modnog dizajnera, redatelja i scenarista Toma Forda u jednom je od svojih segmenata rekonstrukcija brutalno okončanog ljubavnog odnosa, pa je u tom smislu nalik redateljevu debiju *Samac* (*A Single Man*, 2009), elegičnoj meditaciji o intimnosti i gubitku voljene osobe. No dok je ondje u fokusu oplakivanje iznenadne smrti partnera, *Noćne životinje* usredotočuju se na žalovanje i suptilnu osvetu ostavljenog muškarca. Usprkos načelnoj tematskoj bliskosti, ta se dva filma – tretiranjem problematike ljubavne patnje, razinom narativne složenosti, vizualnošću i sveopćim ozračjem – suštinski ipak znatno razlikuju.

Samac je adaptacija istoimenog romana Christophera Isherwooda iz 1964. *Noćne životinje* obrada su romana *Tony i Susan* (*Tony and Susan*) Austina Wrighta iz 1993. U oba filma proistekla iz književnih predložaka važan pripovjedni element upravo je književni tekst, odnosno njegova interpretacija. Junak *Samca*, profesor književnosti George (Colin Firth), sa studentima raspravlja o Huxleyju, prepire se sa svojim životnim partnerom Jimom (Matthew Goode) oko izbora lektire itd. U *Noćnim životinjama* uloga književnosti još je značajnija, naime, iščitavanje proznog teksta ovdje je narativni otponac za dva daljnja rukavca osnovne filmske priče. Riječ je o rukopisu romana koji Edward Sheffield (Jake Gyllenhaal) šalje bivšoj supruzi Susan Morrow (Amy Adams) koja se dvadesetak godina ranije, vođena kalkulacijama, a pod pritiskom dominantne majke, odlučila za bogatijeg i uspješnijeg muškarca, s kojim naposljetku neće biti sretna.

Samac je estetikom mek i topao, a tonalitetom melankoličan i vrlo senzualan film, pr-

venstveno zahvaljujući sugestivnoj fotografiji i njezinu koloritu, ali i sublimnoj zvučnoj vrpci Shigerua Umebayashija. *Noćne životinje*, naprotiv, uznemirujućom, gotovo prijetećom glazbom Abela Korzienowskog, monokromatikom visokog sjaja, minimalizmom i oštrim linijama (barem u primarnom narativnom sloju) emitiraju emocionalnu hladnoću protagonista te podcrtavaju njihovu otuđenost.

Dok je redateljski rukopis u *Samcu* odmjereniji, novo je djelo, kao spoj art filma i neonoira, daleko složenije komponirano, a sporadično odaje dojam i "stilske vježbe" na tragu lynchevskog ili almodovarovskog *pulpa*. Ford obje priče smješta u Los Angeles; u *Samcu* rekonstruira 1960-e, a vremenski razvedenije *Noćne životinje* pokrivaju aktualno doba, od nultih godina naovamo. Prvi će se film ugodno odvrtjeti u posljednjem danu Georgeova života, drugi je klaustrofobično stiješnjen u jedan somnambulni vikend besane Susan.

U očištu oba filma privilegirani su pojedinci, poslovna, umjetnička i akademska elita: fakultetski nastavnik i dekadentna bogatašica (*Samac*) te galeristica i biznismen (*Noćne životinje*). *Samac*, kao i *Noćne životinje*, promišlja krizu srednjih godina te s njom povezanu egzistencijalnu prazninu na primjeru Georgeove ekscentrične prijateljice Charley (Julianne Moore), te Susan, zavidno društveno pozicionirane, no zarobljene u mrtvu braku s distanciranim muškarcem koji ima ljubavnicu, ali i ozbiljne poslovne probleme.

Dok George zdvaja nad mentalitetom svojih studenata, koji nakon diplome teže tek pristojnoj korporativnoj poziciji i podizanju djece koja će biti ostavljena pred televizorom da piju *colu*, utjecajna kunsthistoričarka Susan razočarana je umjetničkim miljeom, frivolnim svijetom lišenim kriterija. Susaninu rezignaciju razabiremo već iz subjektivnog kadra na početku filma; zvučna traka ispunjena je njezinim teškim, anksioznim disanjem dok indiferentno promatra odabrano mnoštvo na otvorenju izložbe, pri čemu se u tom pretencioznom izlagačkom prostoru i sama doima poput skulpture. Zanimljivo, kontrapunktirano njezinu zaglušujućem disanju u prvim minutama filma, na samome njegovu koncu u ušima će nam tutnjati srce junaka filma u filmu, dok naposljetku posve ne utihne.

Kroz najavnu špicu *Noćnih životinja* probija se očuđujuća, lynchevski snolika snimka grotesknog plesa nagih tijela pred crvenim baršunom – postarije, i po svojim oblinama hipertrofirane mažoretkinje, s epoletama na golim ramenima, mašući prskalicama i američkim zastavicama senzualno se izvijaju u *slow motionu*. Taj titravi klip, ispostavit će se, bit će emitiran na videozidu galerije kao dio performansa pretilih plesačica koje potom leže na postamentima okružene blaziranim uzvanicima.

U *Samcu* je arhitektura, konkretno, divno projektirana staklena kuća (uz modne detalje) u funkciji materijaliziranja harmonične egzistencije dvojice kompatibilnih životnih partnera. U *Noćnim životinjama*, pak, ne-boje s pokojim crvenim akcentom, sterilni, predimenzionirani prostori Susanine galerije i njezina minimalistički uređenog doma odražavaju dekadenciju jednog specifičnog društveno-poslovnog okruženja, kao i hladnoću njezina teško narušenog, ili čak otpočetka pogrešnog odnosa s mužem.

Napustivši bjelinu neonski osvijetljene galerije, tjeskobna Susan vozi se noćnim cestama, zašavši u koloplet prometnih silnica, koje u uvodnim minutama filma, artistički snimljene iz gornjeg rakursa, nastupajuća zbivanja lociraju u tada još bezimenu urbanu otuđenost. U simboličkom smislu stilizirano prikazano prometno čvorište predstavlja prepletanje raznih aspekata jednog mitologiziranog grada, ali i nepopravljivi kaos u Susaninu životu (ako u efektnom totalu na početku filma vidimo tek zastrašujuću mrežu prometnica nekog nerazaznatljiva velegrada, kasnije, u srednjem planu, prepoznajemo vizure Los Angelesa).

Protagonistica potom u impresivnoj antracit sivoj vili, koja više nalikuje atraktivnoj lokaciji za snimanje ili za modnu reviju negoli toplom domu, bezidejno pali i gasi televizor te pokušava zapodjenuti razgovor s distanciranim mužem koji se sprema na poslovni put s ljubavnicom.

Film se narativno razvija u trima pravcima. U jednom od tih pravaca možemo ga odrediti kao melodramu, jer je na primarnoj ravni usredotočen na raščaranu, prevarenu i osamljenu ženu. Ta prva priča, koja prati egzistenciju bogate, ali duboko nesretne Susan, smještena je u pripovjednu sadašnjost kao ishodište dviju preostalih priča iz prošlosti. Pripovijest, koju poput filma u filmu nalazimo umetnutu u okvirnu, oblikovana je u maniri starinskih niskobudžetnih trilera, a riječ je, zapravo, o uživljenoj Susaninoj vizualizaciji radnje fatalnog romana koji čita.

Roman *Noćne životinje* pisan je za nju, jasno je to iz posvete i naslova; Edward ju je, naime, tako nazivao zbog njezinih problema sa spavanjem. Noćne životinje iz romana lokalne su propalice koje na mračnoj cesti u teksaškoj zabiti teroriziraju malenu obitelj na proputovanju. U pustoši zapadnog Teksasa, kilometrima daleko od prvog naselja i telefonskog signala, njihov će se izlet okončati prije negoli je i počeo. U napeto režiranim noćnim prizorima divljaci ženu i kćer otimaju, siluju i, na kraju, ubijaju, a oca ostavljaju samog usred ničega izbezumljena grizodušjem što nije bio u stanju zaštiti obitelj. Tada kreće osvetnički pohod plahog matematičara Tonyja, s tragičnim epilogom. Na njegovu "putovanju onkraj noći" vodič mu je mjesni detektiv koji, smrtno bolestan, više nema što izgubiti.

Duboko potresena Edwardovom atmosferičnom fikcijom, Susan grčevito grabi kroz tekst da bi ga prestravljeno odbacivala u najeksplicitnijim pasažima, intenzivno se poistovjećujući s dramom troje likova. U tankoćutnom muškarcu iz romana prepoznaje bivšeg muža (što Ford eksplicira povjerivši Gyllenhaalu i ulogu Tonyja), dok "fikcionalna" žena i kći toliko fizički nalikuju njoj i njezinoj kćeri, da ona svoju kćer (koja je i približne dobi kao Tonyjeva) telefonom zove u svitanje samo da bi joj čula glas i pitala je kako je. Susan kao da tek kroz Edwardovu alegoriju osvještava u kojoj ga je mjeri povrijedila; martirij koji Tony proživljava u romanu ona je u mladosti svojom sebičnošću, ili barem slabošću da se othrva konvencijama, priuštila Edwardu, lišivši ga obitelji koju su mogli zajedno imati. Edward, baš poput Tonyja, istodobno ostaje i bez žene i bez djeteta pošto Susan potajno napravi po-

bačaj, napušta ga i odlazi s muškarcem "reprezentativnijim" od njega, koji je tek idealistični, neafirmirani pisac. Tonyjeva drama situirana je u ruralni Teksas, jer upravo ondje je Edward ostao samovati nakon što ga je Susan napustila i otišla u Los Angeles.

Skinuvši šminku i oslobodivši se dizajnerskog oklopa, Susan će se kroz opsesivno iščitavanje teksta tijekom samotnog vikenda u pustoj vili prisjećati svog mladenačkog braka. Treća pripovijest, s prethodne dvije vješto isprepletena, kompilacija je analepsi koje prikazuju njezinu vezu s bivšim mužem.

Edward se u Susaninu životu nakon niza godina ukazuje samo s jednim ciljem – da bi joj se osvetio; namjera mu je ponovno je zavesti, a onda iznevjeriti njezina očekivanja i ostaviti je sa sviješću da je zauvijek napuštena i nepotrebna, dakle, upravo s istim osjećajem s kojim se on borio nakon njezina naprasnog odlaska. Prethodni zaključci sugerirani su nam dvama efektnim detaljima: Susan u nekom trenutku promišlja o jednom umjetničkom radu na temu osvete, a Edward je u uvodnim minutama filma svojom knjigom uspijeva povrijediti već na najbanalnijoj razini – dok pokušava odmotati pošiljku, Susan će se porezati.

Još smo u *Samcu* uočili izuzetnu ljepotu, ali i multifunkcionalnost kolorita, koja je, pokazalo se to i ovdje, ključna za Fordov filmski tekst. Ondje je boja neba bila "čarobna od smoga", pila se određena vrsta džina samo zbog boje boce, raspravljalo se o nijansama šiljila za olovke, no prije svega, poigravanjem intenzitetom boje ostvarivali su se različiti emocionalni registri. Sofisticirana crnina u koju je utegnuta Susan, kao i tamna odjeća uzvanika, u efektnoj su opreci s bljedilom njezina njegovanog, transparentnog tena, mliječnom puti performerica, bjelinom zidova galerije i postamenata. Prometni čvor u noći svjetluca u plavičastim tonovima poput Susaninih očiju. U *noiru* umetnutom u osnovno filmsko tkivo, kolorit suncem isušenih teksaških pustopoljina daleko je dramatičniji od onog u *flashbackovima* treće priče, koji je topliji, pitomiji i prigušeniji.

Kombinacija crvene i bijele boje perpetuirat će se dojmljivo za čitava trajanja filma: u uvodnoj sceni s blijedim plesačicama pred crvenim zastorom, potom u kombinaciji Susanine blijede puti s tamno crvenim ružem, lakom za nokte, ali i kapi krvi na povrijeđenom prstu, u prizoru mrtvih tijela Tonyjeve žene i kćeri ostavljenih na odbačenom kauču od crvenog pliša (koji podsjeća na onaj na kojem mlada Susan podcjenjivački čita Edwardov rukopis i kritizira njegov životni stil, ali i senzibilitet), kao i u kadru nagog tijela Susanine kćeri pod kojim se nazire djelić crvenog pokrivača te, naposljetku, u Susaninu uredu s bijelim namještajem prislonjenim uz crveni zid.

U prepletu pripovjedne realnosti, proznog teksta s kojim se fokalizatorica identificira i njezinih fragmentariziranih sjećanja – sve to u stanju kronične nesanice – Fordov film leluja između sna i jave, mjestimice proklizavajući u bunilo. I k tomu je još taj košmarni filmski svijet estetiziran do perfekcije; vizualna se superiornost *Noćnih životinja* ostvaruje maštovitim redateljskim rukopisom, rafiniranom fotografijom, sugestivnim koloritom, zavodljivim scenografskim i kostimografskim detaljima. No Ford je i vrlo artikuliran pripovjedač, te se njegove tri priče elegantno pretapaju u koherentnu cjelinu.

"I u užasu ponekad ima ljepote", kaže Carlos (Jon Kortajarena), epizodni, no vrlo pamtljiv lik u *Samcu*. Otprilike tako je i s okrutnim igrama noćnih životinja, jeza nas prolazi od pothlađene emocionalnosti, sadističke energije, pogrešnih odluka i uništenih egzistencija, ali ne možemo odvratiti pogled, jer hipnotični bljesak njihovih očiju iz mraka nestvarno je lijep.

Vanja Kulaš

UDK: 791.633-051MACKENZIE, D."2016"(049.3)

Sve ili ništa

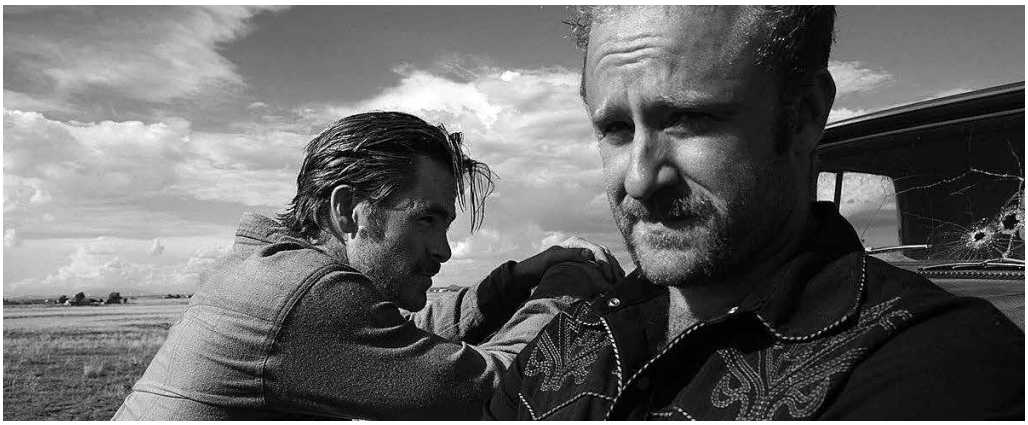
(*Hell or High Water*, David Mackenzie, 2016)

Strukturni elementi uvedeni već u prvi kadar američkog filma *Sve ili ništa* škotskog redatelja Davida Mackenzieja sljedeći su: banditska braća (protagonisti), žrtva (sporedni lik), teksaška banka (mjesto radnje koje i fizički i simbolički upućuje na novac) te grafit na zidu (društveno-politički kontekst). *Banditi* robe *banku*, nastojeći doći do *novca*, vršeći pritom nasilje nad *žrtvom* (nevinom zaposlenicom), dok na kontekst ukazuje *grafit* napisan na zidu zgrade preko puta banke: "Tri sam puta služio u Iraku, ali država ljude poput nas neće izvući iz bankrota."

Uz iznimku represivnoga aparata, tj. policije (koja je suprotstavljena dvojici protagonista i pojavljuje se tek kasnije), u prvom se kadru predstavljaju svi glavni strukturni elementi filma. Naročitu pažnju, međutim, privlači upravo grafit; isto kao što cjelina prvog kadra anticipira veći dio strukture djela, grafit anticipira umjetnički jezik koji će Mackenzie koristiti: paralelno s glavnom, neovesternskom fabulom o dvojici buntovnika koji harače ruralnim Teksasom, kroz sporadične će se natpise, oglase kraj ceste, uzgredne opaske i ekskurse likova sustavno iskazivati i fragmentirani društveno-kritički podtekst. Iako će se neki od tih fragmenata na samome kraju filma konačno stopiti s glavnom fabularnom linijom – razjašnjavajući motivaciju glavnih likova za njihove kriminalne postupke – kroz film ipak generalno neće ostavljati dojam sustavne cjeline. Drugim riječima, društveno-politički će kritički ekskursi zauzimati istaknutu i naglašenu poziciju u značenjskoj strukturi djela, aktivno implicirajući postojanje opsežne i čvrste metaforičke strukture, međutim, ova očekivanja u pravilu neće ispunjavati.

Ovo je podudarno s funkcioniranjem *grafita* zato što i on – iako očigledno pripada podtekstualnoj razini djela – ostvaruje atipično napadnu vizualnu prisutnost. Kako svrnuti pogled s natpisa koji već u prvom kadru upravo drzovito izvješćuje o velikoj društvenoj nepravdi i gaženju prava "malog čovjeka" zbog bankarskih interesa? Njegova upadljivost postiže se smještanjem u sredinu kadra, ali i sporim vodoravnim švenkom. Da bi donekle prigušio manifestnu prirodu tekstualne intervencije, Mackenzie natpis u jednome trenutku zakriva efektom *lens flarea*. Ovaj postupak nasilno gura podtekst natrag ispod tkanja glavne tekstualne razine – provizorno maskirajući njegovu prisutnost. Podtekst i tekst dovode se u stanje kolebanja gdje nije posve jasno funkcioniraju li dijelovi u funkciji ostvarivanja cjeline, ili cjelina postoji tek kao okvir za gomilanje pojedinačnih dijelova. Utoliko, kolebanje može proizvesti dojam o postojanju neproničnog mistifikacijskog plašta iz kojeg nasumično prodiru stalno nova, naizgled nepovezana razmišljanja o društvu, povijesti i budućnosti. Međutim, ako se plašt ukloni, ispod njega ostaje sirovo, snažno, iracionalno i posve nefiltrirano klupko zapretanih emocija. U klupku se kriju žudnja za prošlim, za povratkom zemlje, za povratkom zemlji i beskrajna tuga zbog naviranja globalnog koje prijeti iskvariti i ukrasti lokalnost.

U nastojanju da se klupko rasplete, valja se okrenuti ostatku redateljeva opusa. *Sve ili ništa* prvi je dugometražni igrani film Davida Mackenzieja koji pokazuje naglašeniju sklonost širim društvenim problemima: naime, prethodni *Starred Up* (2013), iako je koketirao s društvenim, ipak se uglavnom temeljio na emocionalnom i osobnom. Poznat po svojoj sklonosti "nevidljivom" redateljskom izričaju, Mackenzie kao da se svakim snimljenim filmom ponovno autorski rađa – dosljedno izabirući nove teme, žanrove i pristupe. Ono što ostaje zajedničko okrenutost je likovima i njihovim emocionalnim stanjima. Filmski jezik potiskuje se u pozadinu gdje neće sprječavati fokusiranje gledatelja na glavne objekte redateljeva umjetničkog prouča-



vanja. Utoliko, njegovi su filmovi mahom lišeni čvrsto strukturiranog, metaforičkog podteksta. Čak i onda kada su prisutne naznake ovakvih struktura, kao što je to primjerice slučaj u sjajnim filmovima *Azil* (*Asylum*, 2005) ili *Gospodin Foe* (*Hallam Foe*, 2007), one se uporno dovode u sumnju ili, pak, sustavno potiru. Struktura, ako je uopće moguća, ne izgleda kao da dolazi od likovima eksternog i unekoliko nadređenog entiteta *autora*, već od njih samih: od njihova viđenja života i pojedinačnih odabira koje čine nastojeći organizirati svoje postojanje.

U *Sve ili ništa*, nažalost, Mackenzie ipak nije uspio formulirati uspješan odnos strukturnog i partikularnog onako kao što je to učinio u nekim svojim ranijim filmovima. Grandiozni plan obuhvata američke društveno-političke aktualnosti proizveo je neodlučnu, nepreciznu i općenito slabu mezalijansu. Protagonisti ne funkcioniraju kao zaista životne individue, već kao ozbiljenje svojih funkcija. Međutim, postoje i neke zanimljive i hrabre redateljske odluke. Primjerice, ono što najviše iznenađuje u priči o natjeravanju odmetnika i predstavnika zakona, njezin je rasplet. Klasični američki film u pravilu će kriminalističke fabule završavati uz didaktičku notu – pa nitko neće izmaći kazni vlasti i/ili sudbine. Kraj, tj. krajevi filma *Sve ili ništa* neće u potpunosti udovoljiti ovoj normi. Moguće je razlučiti dva odvojena kraja, za svakog od protagonista. Iracionalniji i nasilniji od dvojice braće razbojnika (Ben Foster) skonča u krvavom vatrenom okršaju s policijom – što dokine i problem elementa žrtve zato što je s nasilnim bratom direktno povezano sve ekstremno nasilje u filmu. Kada on umre, žrtve su manje-više osvećene.

Njegov mudriji brat (Chris Pine) – iako indirektno također odgovoran za nasilje – preživi da bi uživao u plodovima svojeg zločina. Osim što se njih dvojica razlikuju po racionalnosti i stupnju uključenosti u nasilje, razlikuje ih i činjenica da jedan od njih bunt bazira na idiosinkrazijama svoje ličnosti, a drugi na pokušaju da ispravi šire društvene nepravde. Njegova žudnja za novcem ne izvire iz gramzljivosti, već iz želje da novac iskoristi kao sredstvo kojim će ispraviti nepravdu koju mu je učinila banka otevši mu zemljište. Nakon što preživjeli brat na kraju filma konačno pobijedi (ili barem ostvari privremeni *status quo*) i verbalno se obračuna sa šerifom (Jeff Bridges), ali i šerif s njim, slijedi posljednji kadar filma koji "miluje" spašeno imanje – pa onda "potone" u zemlju.

Zemlja se nalazi u središtu ranije spomenutog iracionalnog klupka ovoga filma. Ona daje život i bogatstvo, obrađuje se, nasljeđuje i jamči produženje obitelji i njezinih vrijednosti. Promatrajući odnos Mackenziejeva filma prema problemu zadržavanja zemlje, u središte pažnje upada još jedan američki film koji također bilježi izraženu žudnju za njom: *Cimarron* (1931) Wesleyja Rugglesa. Radnja ovog trostrukoga dobitnika Akademijine nagrade smještena je u Teksasu susjednu Oklahomu, u koju 1889. dolazi mladi lav Yancey Cravat (Richard Dix) te zajedno s 50 000

sunarodnjaka hita zauzeti svoje zemljište u velikoj državnoj razdiobi indijanske zemlje.

Osnovna opozicija između ovih dvaju filmova, koje razdvaja 86 godina američke povijesti, može se prepoznati u odnosu aktivno – pasivno. Cravat, protagonist *Cimarrona*, čovjek je neslomljiva duha, živ i energičan. Prekaljen u vatri okrutne provincije, suvereno barata svjetovnim stvarima, te kao predani erudit i humanist svojim sugrađanima pruža moralno vodstvo u kriznim situacijama. Taj renesansni čovjek pristiže u nove teritorije da bi u njihovoj divljini uspostavio novine, organizirao zajednicu, pritom se aktivno boreći za prava manjina: Židova, Indijanaca i crnačkog stanovništva. On je aktivni nomad uvijek u ofenzivi. Protagonisti filma *Sve ili ništa*, u drugu ruku – umorni su, izdani i defenzivni. Za razliku od heroja *Cimarrona*, oni nisu pioniri koji nastoje osvojiti, privrijediti, i u osvojenoj zemlji formulirati nove moralne sustave. Banditska braća uvijek su u bijegu, te s ostalim likovima filma uporno gunđaju i zdvajaju nad američkom aktualnošću. Njihova frustracija proizlazi iz fatalizma, melankolije i defetizma. Jedini bunt koji uspijevaju poduzeti, okrenut je zadržavanju ranije stečenoga.

Oba filma, međutim, radnju okončavaju naftom – bogatstvom koje krije zemlja. Zemlja koju su osvojili heroji *Cimarrona* puna je "crnoga zlata", i Cravat umire aktivno, u znoju, mukotrpno izvlačeći gorivo za daljnji gospodarski rast i razvoj SAD-a. No nafta za koju se bore protagonisti Mackenziejeva filma nije povezana s aktivnošću ili nadom u bolje sutra. Oni su sesilni organizmi čija se uvjetna pobjeda sastoji od čuvanja zemlje i njezina bogatstva. To je grčevit pokušaj da se zadrže stare privilegije. Stoga, u *Sve ili ništa* zemlja je natopljena očajem, propašću te moralnim i ekonomskim bankrotom. Ona u *Cimarronu* živa je, bogata i prepuna mogućnosti za othranjivanje svojih drzovitih i ambicioznih vlasnika.

U konačnici, *Sve ili ništa* ne može parirati redateljevim ranijim ostvarenjima. Ukratko, radi se o djelu koje ostavlja dojam duboke neodlučnosti, jer načinju se mnogi podtekstualni pravci, a uspješno zaokružuju tek rijetki. Kao žanrovski akcijski film *Sve ili ništa* nije odveć uspješan i posjeduje tek osrednju akcijsku napetost – mlak je i ispran. Najzanimljiviji momenti nalaze se zapretani ispod tekstualnog i podtekstualnog. Te emocije koje naviru iz dubina ida ključaju prema površini racionalnog razmišljanja i natapaju ga, kontaminiraju i skreću u beznađe i kaos. Ove nekontrolirane provale potresaju banalnu fabulu o pljačkašima i predstavnicima reda te demonski šapuću o neminovnosti propasti, impotentnosti i sterilnosti teksaške aktualnosti. Mackenzieju ovakav izričaj nije nov, i utoliko je *Sve ili ništa* još jedan komadić u slagalici stvaralaštva autora koji čitavu karijeru dosljedno nastoji (p)ostati nevidljiv i neuhvatljiv. Radi se o filmu koji odlično funkcionira kao dio većih značenjskih cjelina, naslanjajući se na žanrovsku tradiciju vesterna i aktualizirajući je, ali samostalno ne uspijeva ostvariti značajniji utisak.

Dinko Štimac

UDK: 791.633-051TRIBUSON, S."2016"(049.3)

Sve najbolje
(Snježana Tribuson, 2016)

Novi igrani film Snježane Tribuson s nestrpljenjem se iščekivao. A kako i ne bi kada je od njezina zadnjega dugometražnog ostvarenja *Ne dao bog većeg zla* (2002) prošlo gotovo petnaest godina. U međuvremenu, ona se u potpunosti posvetila radu na humorističnoj tv-seriji *Odmori se, zaslužio si* (emitirala se u pet sezona u razdoblju 2006-2013) za koju je scenarij pisala u tandemu s bratom Goranom (a režirala je i dio epizoda), čime je samo potvrdila da je komedija bila i ostala njezin fah. Stoga, žanrovski gledano, najavljivana romantična komedija *Sve najbolje* nije predstavljala veliko iznenađenje. No već iz foršpana mogla se iščitati matrica po kojoj je rađen film i koja je neodoljivo podsjetila na britansku srcedrapajuću uspješnicu *Zapravo ljubav* (*Love Actually*, 2003) redatelja i scenarista Richarda Curtisa.

Premda Tribuson film smješta u urbani zagrebački krajolik, podudarnosti s britanskom inačicom naprosto nije bilo moguće ne zamijetiti – počevši od same teme filma, koja se, dakako, vrti oko ljubavi i potrage za istom, preko mozaika likova čije se sudbine isprepleću spletom niza (ne)sretnih okolnosti, pa do radnje koja se odvija u već toliko filmski izraubanom božićnom periodu.

Naslovnu ulogu simpatične, sredovječne slastičarke Verice – u vječitoj potrazi za srodnom dušom – sasvim očekivano uvjerljivo nosi izvrsna Ksenija Marinković, koja uz Gorana Navojca, u ulozi fatalnog i slatkorječivog majstora Ljube, uvelike drži cijeli film. Oboje se mogu pohvaliti zavidnom dozom "prirodne" glume i šarma kakav se rijetko viđa, no osim ionako velikoga glumačkog iskustva, oboje smo već navikli vidjeti u sličnim ulogama, pa stoga i ne treba toliko čuditi lakoća kojom su utjelovili svoje likove.

Drugi filmski par, Brankicu i Martina, čine Renata Pokupić i Ozren Grabarić, koji su također bili na visini zadatka u ulogama opernih pjevača koje veže rad na operi *Don Giovanni*, ali i ljubavna razočaranja. Opernoj divi ovo je bila prva filmska uloga u kojoj se kao naturščik vrlo dobro snašla. Grabarić je, pak, već etablirani kazališni glumac. Ovdje je izvrsno dočarao karakter markantnog, ali emotivno rastresenog Španjolca Martina, čime je samo potvrdio da umije jednako vješto žonglirati kazališnim daskama i filmskim setovima.

I dok se glavni junaci koprcaju u ljubavnim peripetijama, sa strane sve to promatraju i komentiraju dvije medicinske sestre – mlada, naivna i zaljubljiva Goga (Dora Fišter Toš) te iskusna i cinična Mirjana (Ksenija Pajić), koje će "filozofirati" o muškarcima, vezama i smislu života. Svjesno tipsko raslojavanje karaktera Tribuson upotrebljava u svrhu postizanja navodnog komičnog efekta, i premda to isto radi i s ostalim likovima, ovdje je karikaturalnost dosegnula tu razinu da glumice u jednom momentu podsjećaju na crtane pandane poznatih likova žabaca Ponča i Tora.

Dostojanstvo su u cijeloj toj paradi klišeja uspjeli sačuvati i Bogdan Diklić te Jasna Bilušić. Veteran hrvatskog i srpskog glumišta karizmatična je pojava po sebi, pa je onih tucet minuta, što mu je dodijeljeno u filmu, bilo melem gledati, posebno jer glumi povučenog, socijalno neprilagođenog i pomalo melankoličnog udovca Tomu kojeg usrećuju jedino uzgoj poriluka i posjete kćerke Brankice, prije spomenute operne dive. Bilušić također nema veliku minutažu; njezin lik – Lucija, Veričina sestra, boluje od raka, ali to stoički podnosi te realno i staloženo sagledava stvari, za razliku od posve rastrojene i luckaste Verice. Šteta je što Tribuson nije više pažnje posvetila njezinu liku, već joj se tek pred kraj pokušala odužiti podarivši joj ljubavnu partnericu. Redateljica je pritom tu scenu snimila tako da Verica poskrivećki, gotovo voajerski promatra poljubac njih dvije, sugerirajući nam da je to nešto što se nije smjelo vidjeti, što je neuobičajeno ili bi nas trebalo frapirati. No ovdje se jedino možemo

začuditi redateljici koja misli da je lezbijstvo na filmu nešto vrlo progresivno i hrabro u 2017.

Općeniti problem filma bezrazložno je robovanje žanrovskim pravilima romantične komedije po uzoru na britanske pandane, nedostatak autentičnosti te razrade radnje i likova. Jedino po čemu možemo reći da se radi o hrvatskom filmu jest to što je snimljen u Zagrebu, dok bi ga se po svemu ostalom moglo smjestiti u bilo koju nacionalnu kinematografiju. To naravno ne znači da bi se dobar hrvatski film trebao isključivo referirati na domaće topose, ali kod žanrovski specifičnih filmova, kao što je ovaj, Tribuson je trebala i morala ponuditi više od arhetipske debeljuškaste i nesretno zaljubljene slastičarke i mačo soboslikara s masnim brčinama i bijesnim motorom.

Uostalom, valja se prisjetiti da Verica nije prva slastičarka u redateljičinu opusu – to je bila i Melita (Mirjana Rogina) u *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998).

Narativno, film je posve banalan, bez gradiranja napetosti, iščekivanja ili, pak, iznenađujućih obrata, koji bi potaknuli na smijeh ili pokoju suzu radosnicu. Humornih momenata ipak ima, te su za njih ponajviše zaslužni već spomenuti Navojec i Marinković. U svojevrsnoj zavodničkoj igri mačke i miša, oboje su urnebesni kao posve nespojivi likovi, gdje je Verica beznadno zaslijepljena seksepilom prevrtljivog Ljube, koji pak neopterećeno uživa u njezinoj pažnji i medenjacima koje mu sprema.

Pritom, velik je trud uložen u vizualnu dojmljivost filma, pa će, prigodno, sve vrvjeti jarkim bojama, blještavilom, lampicama, kolačićima i božićnim vijencima. Impozantne zagrebačke adventske vinjete bit će popraćene ljupkim pastoralnim melosima Mozartova *Don Giovannija*, a sve skupa će maestralno kulminirati gala večerom u meki zagrebačke buržoazije – Hrvatskom narodnom kazalištu.

Iako je film nagrađen čak četirima Zlatnim arenama na Pulskom filmskom festivalu, te s još tucet nagrada na inozemnim smotrama, što bi nas valjda trebalo uvjeriti da se radi o kvalitetnom djelu, u odnosu na dosadašnji opus Snježane Tribuson, ovo je ipak njezino najslabije ostvarenje. Ako joj je cilj bio realizirati tek prosječnu *feel-good* komedijicu koja će na trenutak zabaviti najšire mase i odagnati misli od sumraka hrvatske stvarnosti, u tome je uspjela. Ali daleko je to od snažnog, ganutljivog, "mesnatog" ostvarenja koje ćemo citirati narednih godina. Začudno je da je dobar dio domaćih kritičara svesrdno hvalio

film upravo zbog njegove banalnosti, jer, eto, konačno smo dobili jedan lako probavljivi film koji se ne bavi teškim hrvatskim temama. Baš nam je to trebalo. Kruha i igara. Lampica i kolačića.

Očigledna podudarnost s britanskom inačicom tako nije predstavljala problem, dapače, dizala se u visine kvaliteta plagijata s "hrvatskim pečatom". Istina je da su romantične komedije u nas rijetka pojava, ali to ne znači da svakoj valja ushićeno potrčati u zagrljaj, pošto-poto pretrpati ih nagradama, kao da vlada neki patološki strah da će ta ugrožena vrsta u potpunosti nestati ako joj uputimo i najmanju kritiku. Nažalost, time samo šaljemo krivu poruku mladim redateljima i redateljicama koji bi se možda jednog dana okušali u prezrenom žanru – gutat ćemo sve što nam servirate. U tom slučaju nismo ni zaslužili bolje filmove.

Ejla Kovačević

UDK: 791.633-051ADE, M."2016"(049.3)

Toni Erdmann

(Maren Ade, 2016)

Ines (Sandra Hüller) uštogljena je, kruta poslovna žena, a njezin otac Winfried (Peter Simonischek) umirovljeni je profesor glazbene kulture koji svojim neslanim (ali dobronamjernim?) šalama ljuti i otuđuje sve oko sebe. Želeći se ponovno zbližiti s kćeri – nije naznačeno u kojem je trenutku došlo do zahlađenja odnosa – on sjeda u avion za Bukurešt i dolazi joj u neplanirani posjet. Ines je u Rumunjskoj zaposlena u njemačkoj konzultantskoj tvrtki koja u "požrtvovnom" pothvatu tzv. modernizacije zastarjelih socijalističkih poduzeća sprovodi otpuštanje radnika koji su postali tehnološki višak. Nakon predvidljiva Winfriedova debakla pokušaja dopiranja do Ines (nespretne šale o tome da će usvojiti zamjensku kćer Inge, svakako nisu bile najbolji način da to postigne), te još jednog sloma u komunikaciji, on ubrzo preuzima *alter ego* osebujnog biznismena Tonija Erdmanna. Erdmann je naizmjenično njemački ambasador i korporativni *life-coach* koji pohodi pogreb prijateljeve kornjače, te je očigledni *hommage* Andyju Kaufmanu i njegovim inkarnacijama, ali glumac Peter Simonischek nikad ne postaje "dokraja" Toni Erdmann; on je uvijek Winfried koji samo glumi Tonija Erdmanna. Možda i odatle tolika nelagoda, jer Toni kanalizira korporativno nesvjesno i postaje terapeutska spona između oca i kćeri, preko koje nemušto, ali razdragano komuniciraju.

Maska nam govori više od samog lica, rekao je jednom Oscar Wilde. Svi smo mi glumci koji igraju određene uloge. Tko je zapravo Toni Erdmann? Čiju masku ustvari nosi? Očevu ili kćerinu? Ta maska čini se da nije isključivo plod mašte, ni njegove, ali ni njezine, već kanalizira sve ono što se oboje boje otvoreno izgovoriti, uvijek na rubu da se međusobno povrijede ili dovedu u neugodnu situaciju. Pokušaj nalaženja

zajedničkog jezika između oca i kćeri najbolje dočarava njegov prvi rođendanski dar – ribež za sir, koji biva primljen s kiselim osmijehom. Nakon toga slijedi "pravi" poklon – svežanj novčanica – materijalan poklon za "materijalnu djevojku". Ali odnos oca i kćeri nije tako jednostavan kako se čini, nije u pitanju (samo) crno-bijeli antagonizam između otkvačenog smušenjaka, pripadnika šezdesetosmaške generacije, i cinične, deziluzionirane predstavnice posthladnoratovske i postmoderne konzumerističke "dječurlije". Između toga mnogo je nijansi sivoga, pa tako koliko god Winfriedovi pokušaji približavanja kćeri bili mjestimice simpatični, mjestimice su i uznemirujući. Postavlja se pitanje je li njegovo uhođenje Ines opravdano? Nije li i pomalo sebično? Je li razlog zbog kojeg se upušta u čitavu farsu nastojanje da izvede kćer na "pravi put", ili možda tek popunjavanje praznine u vlastitom životu? Pritom se potencira sva mnogoznačnost odnosa oca i kćeri, oca koji samog sebe vidi kao spasitelja "svoje djevojčice" i odrasle žene koja se koleba između "samostalnosti" i povratka u sigurnu luku djetinjstva. Zanimljivo je da redateljica Maren Ade u jednom intervjuu negira hipijevske crte Winfriedova lika, na koje su se mnogi kritičari zakvačili, nazivajući ga zapravo tipičnim *Bürgerom* (od te je riječi nastala i naša posuđenica purger) iliti pripadnikom građanske srednje klase u nestajanju.

Kad otac navuče na sebe kostim bugarskog folklornog ritualnog čudovišta, tzv. kukerija, on to čini da bi otjerao zle duhove od kćeri. Činom svojevrsnog egzorcizma upada na suludi domjenak unoseći još veću pomutnju u svojem krznenom odijelu, ukrašenom vrpcama, perima i perlama. U tom trenutku film priziva duh Spikea Jonzea, ali autorica se ipak ubrzo vraća na utabane pute europske art-drame. Ade sasvim sigurno ne zanimaju mistične implikacije pradavnoga bugarskog, odnosno tračkog obreda plodnosti, već je taj kostim samo još jedan komični rekvizit pokupljen putem i izdvojen iz svojeg etnološkog konteksta da bi poslužio kao komunikacijsko pomagalo.

Možda je odviše lako ovaj film shvatiti kao kritiku kapitalističke svakidašnjice, koja prodire u svaku poru ljudske intime i razara međuljudske odnose pretvarajući ih u puka sredstva za dobivanje onoga što u tom trenu želimo, instrumentalizirajući ih zbog penjanja po korporativnoj ljestvici, ili još bolje, nepadanja s nje. Ines i njezine kolege žive u vječnom strahu da će nešto krivo reći, učiniti, razotkriti farsu svojih uspješnih života, svoje prave namjere – kao kad se Ines u razgovoru s uglađenim poslovnjacima omakne

iskren opis njezina posla konzultantice – a to podrazumijeva otpuštanje rumunjskih radnika radi veće efikasnosti i famozni *outsourcing*. Daleko smo od bergmanovskih oporih obiteljskih melodrama – sjetimo se, primjerice, majke pijanistice i buržujske kćeri u *Jesenjoj sonati* (*Höstsonaten*, 1978) ili fassbinderovskih ekstatičnih razaranja obiteljske institucije, najradikalnije u *Kineskom ruletu* (*Chinesisches Roulette*, 1976).

Iako likovi plešu jedni oko drugih, pokušavajući se uloviti za neku gestu, riječ, Ade samo ovlaš dotiče surovu kompetitivnost suvremene plutokracije. U pozadini odnosa oca i kćeri zrcali se sva sumornost europske korporokracije u kojoj veliki uče male kako da uskoče na vlak prema tobožnjem progresu. Međutim, film nudi prilično mlaku kritiku korporativne kulture i usprkos usporedbama s anarhistom iz Bavarske (Fassbinder), autoričina kritičnost svodi se na traženje malo više labavosti i spontanosti u međuljudskim odnosima, kao, na primjer, u ludičkoj sceni Inesine rođendanske zabave, "sasvim osobne prirode", gdje se njezin skori živčani slom pretvara u urnebesan nudistički kolegij, kojem čak i gospodin Henneberg (Michael Wittenborn) ne odolijeva, zadržavajući svoju hladnu, teutonsku vanjštinu. Ipak, dobiva se dojam da Ines ne razbija glavu moralnim dilemama, ona vjeruje u ekonomski sustav kojeg smo svi dio, ma koliko joj on ponekad stezao grlo. Svoju ulogu suvereno igra i zna naizust sve njezine replike. Izvor njezine frustracije jest to što ne napreduje dovoljno brzo te iz uljuljkane balkanske metropole Bukurešta priželjkuje bijeg u prestižnije odredište za poslovne aždaje, Šangaj, dok na kraju završava u Singapuru – prešavši iz firme Morrisons u McKinsey (još jedan ironični nagovještaj kako se ništa nije promijenilo). I dok na poslu prikriva svoje nesigurnosti, da bi sporadično izazvala razdragano bodrenje muških kolega (*Du bist ein Tier, Ines / Ti si životinja, Ines*), svoju nemoć naravski iskaljuje na onima koji su joj hijerarhijski podređeni – pripravnici Anci (Ingrid Bisu) i konobaru u *spa*-centru, jer to je ljepota kapitalizma – uvijek će se naći netko tko je niže od nas i na kome ćemo moći iskaliti svakodnevne frustracije koje nama, pak, stvaraju nadređeni.

Međutim, mlaki pokušaj autorske angažiranosti na stranu, ovo je prije svega film o odnosu oca i kćeri, film o neizrecivom, film lažnih zuba i bizarnih perika, slojevita i mjestimice intrigantna studija karaktera, za koju je upravo nevjerojatno da su je toliki shvatili kao *feelgood* komediju, potpuno promašujući njezin pozadinski tmurni ton. *Toni Erdmann* svakako posjeduje elemente *screwball* komedije, međutim, puno je sporijeg tempa u kojem ipak prevladavaju dramski elementi. Ekscentrično ponašanje likova, zanemarivanje društvenih konvencija i neinhibirano traganje za srećom u konačnici ne rezultiraju izmirenjem oca i kćeri, kao ni prevladavanjem spolnih ili klasnih razlika među likovima. Winfriedove šale izazivaju više nelagodu negoli smijeh – od prvog susreta sa zbunjenim i nestrpljivim poštarom do posljednje scene na karminama gdje Ines preuzima personu (masku) Tonija Erdmanna i njegove lažne zube u još jednom nedorečenom pokušaju prevladavanja obiteljskog jaza.

Kompleksna i slojevita drama o odnosu oca i kćeri, koji imaju više zajedničkog nego što se na prvi pogled čini, smještena je na periferiju europske korporokracije, suvremenu Rumunjsku koja nema mnogo zajedničkog s egzotičnom domovinom Vlada Tepeša, ali niti sa ceaușescuovskom, sumornom postsocijalističkom ostavštinom. "Nova" je to Rumunjska sterilnih interijera, staklenih eksterijera, luksuznih *spa*-ova, unajmljenih šofera, otužnih noćnih klubova i trgovačkih centara u kojima nitko od domaćega življa ne kupuje, jer si to ne može priuštiti. Po svemu tome to bi mogla biti bilo koja zemlja vrlog novog korporativnog svijeta. Ipak, ponekad je sasvim malen odmak od uobičajene svakodnevice dovoljan da bi malo "olabavio" stvari. Izmještenost u stranoj zemlji dopušta Winfriedu i Ines mogućnost da sagledaju stvari iz novog kuta i nizom dosjetki i gegova uspostave pukotinu u prevladavajućim gabaritima. Ines gleda Rumunjsku prvi put drugim očima – upoznajući lokalne običaje, upoznajući licem u lice radnike koje otpušta... viško-

ve koje modernizacija čini suvišnima. Međutim, ni Ines ni Winfrieda ne zanimaju njihovi istočni domaćini, oni služe samo da bi iz njih iskamčili koji osmijeh i lakrdiju više, privremeni odušak prije vraćanja u ekonomsko-društvenu binarnu realnost europskog Istoka i Zapada.

Ne čudi što je film pokupio tolike hvalospjeve, jer ipak je riječ o djelu koje ne zadire ispod površine budući da tek naznačuje uzaludnost ljudskih odnosa, istodobno dajući nadu u male pomake. Ipak, začuđuje da je mnogo kritičara i gledatelja film doživjelo kao komediju, potpuno ignorirajući njezin enigmatični no evidentno pesimistični epilog: stvari se neće promijeniti, nastavljaju se ustaljeni obrasci ponašanja, što je vidljivo već neposredno nakon zagrljaja u parku nakon kojeg slijedi neizbježni rastanak i ponovni osjećaj otuđenosti i distance. Ali film ni tu ne staje; njegova poruka nije "zagrlite se i sve će biti bolje" – osjećaj nelagode nužno je prolongiran te visi u zraku. Čini se da u *Toniju Erdmannu* rješenje više nije u sanjarenju i zatvaranju u svoj mali svijet, jer potrebno je napraviti toliki napor za tako malen pomak. Ines, pak, pokušava preuzeti palicu od Winfrieda – navlači njegove lažne zube – međutim, krhkost stvorene obiteljsko-performativne oaze ubrzo izbija na vidjelo. Igranje uloga nije dovoljno, jer u ovom svijetu igramo ih stalno; pokušaj onoga što Deleuze i Guattari zovu deteritorijalizacija, da bi se izbjeglo društvu kontrole, nije uspio, i nikakvi lažni zubi ni perike to ne mogu promijeniti. Ipak, otac i kći već dugo nisu na filmu prikazani ovoliko ganutljivo (možda još od Ozua) u očajničkom, ali neizbježnom pokušaju da se zaustavi *lauf der Zeit* (tijek vremena / prolaznost).

Ono, pak, čime Ade suvereno vlada jest ta tanka granica između sanjarenja i jave, koju njezini likovi pred pucanjem po šavovima nastoje prevladati bijegom u grotesku, kič, *slapstick* komediju, nudistički *brunch*... maestralna karaoke izvedba *Greatest Love of All* Whitney Houston (Sandra Hüller dobila je za nju zaslužene ovacije na canneskoj premijeri) i incident s *petit fourom* (malim kolačićima / zalogajčićima, minjonima), liminalne su scene koje obećavaju dovesti do transformacije koja nikad ne nastupa, ostajući tek proplamsaji životnosti i humora, bljeskovi antikonformizma koji ubrzo bivaju zatomljeni. Ade i u prijašnjim filmovima pribjegava sličnom *cheesy* izričaju – kao u sceni razgledavanja sulude ornitološke kolekcije Chrisove majke iz njezina prethodna filma *Svi drugi* (*Alle anderen*, 2009) i burlesknoj izvedbi balade *Ich Hab Dich Lieb*, njemačkog Miše Kovača, Herberta Grönemeyera. Ili, pak, pri prikazu naivne učiteljice Melanie Pröschle (glumi je Eva Löbau) iz uvrnutog debija *Šuma za drveće* (*Der Wald vor lauter Bäumen*, 2003) gdje spretno uspijeva izbjeći da se ovi činovi "pobune" protiv učmalosti svakodnevice ne pretvore u klišejizirane rituale samootkrivenja. Zadržavajući egzistencijalni *das Unbehagen* (nelagodu), Ade uspijeva izazvati empatiju koja naizmjenično prelazi s jednog na drugi lik, tako da čak i uredski ljigavac i nesuđeni *faker* Tim (Trystan Pütter), ili drveni gospodin Henneberg, imaju svoje proplamsaje ljudskosti.

Ali sve to ostaje tu negdje, simpatično, pomalo očuđujuće, ali bez "štofa". U pitanju je ipak mali postmoderni film koji nudi jednu mlaku kritiku korporokracije u kojoj živimo da bismo i dalje marljivo radili u njoj te gledali i proizvodili filmove koji nude tu istu mlaku kritiku sustava. I da, ima svoje dirljive momente koji ponesu, mjestimice potaknu i na plač i na smijeh, ali prije svega najveću nelagodu izaziva osjećaj da je europski film davno odživio svoje slavne dane. Dane, kada su se 35-milimetarske vrpce krale iz projekcijskih soba (aludiram na incident na premijeri Fassbinderove *Treće generacije /Die dritte Generation*, 1979/ kada je pripadnik jedne desničarske frakcije ukrao kopiju filmske studije političko-terorističke skupine Baader-Meinhof), i kada je film bio moćno sredstvo podrivanja i preispitivanja prevladavajućih vrijednosti. Danas je, pak, prešao puni krug od metafore do metonimije.

Dobar je pokazatelj stanja suvremene europske kinematografije to da je folklorni kostim kukerija, koji je marketinški korišten na ovogodišnjem Cannesu, bio tek propagandni geg u

bizarnoj mimikriji hollywoodskih strategija oglašavanja; ovo je možda bolji iluminator korporativne matrice od ijedne scene u samom filmu.

Dok neuspješno pokušavamo živjeti u trenutku, oko nas se širi moralna i duhovna pustoš neviđenih razmjera, i nikakvi lažni zubi ni perike tu ne mogu pomoći. Možda je to Ines konačno shvatila dok praznog pogleda gleda u daljinu, iščekujući da Winfried fotoaparatom ulovi već prohujalu gestu dobre volje.

Dina Pokrajac

UDK: 791.633-051MATANIĆ, D."2016/17"(049.3)
791.632-'51ĐIKIĆ, I. "2016/17"(049.3)

Novine

(scenarij Ivica Đikić; režija Dalibor Matanić; produkcija Drugi plan i HRT; prva sezona prikazivanja 2016–2017)

Sa sustavom javnog informiranja nešto se loše događa, kako u svijetu tako i u Hrvatskoj. Posljednjih godina trend je njegova propadanja uočljiv na različitim razinama: mediji se ukidaju ili preoblikuju zbog raznoraznih politika, kvaliteta njihova sadržaja sve je upitnija, a otpuštanja novinara postala su predvidljiva. Uzroci, uvjeti i posljedice toga kretanja najčešće se prepoznaju i obrazlažu na manje vidljivim rubovima tih istih medija, ili, pak, u široj publici nedostupnim strukovnim glasilima, dok se na polju svakodnevice većinom baziraju na usputno upamćenim tekstovima i slikama.

Dobrodošlu promjenu prikaza toga problema predstavlja televizijska serija *Novine*, nastala pod vodstvom scenarista Ivice Đikića, njezina začetnika, te redatelja Dalibora Matanića u produkciji tvrtke Drugi plan i HRT-a. Obojici je to prvo televizijsko ostvarenje u više nastavaka, no ne i filmsko; prema Đikićevu scenariju, temeljenom na prvom od četiri njegova romana – *Cirkus Columbia* iz 2003. – Danis Tanović je 2010. režirao istoimeni film, dok Matanića ne treba posebno predstavljati – dovoljno je spomenuti da se radi o redatelju sa stažem od dvadesetak godina, čiji je film *Zvizdan* 2015. pobijedio u kategoriji Izvjestan pogled filmskog festivala u Cannesu. Drugim riječima, radi se o iskusnom dvojcu, pa je i vijest o suradnji pobudila visoka očekivanja. Naime, osim što je Mataniću to bio prvi projekt nakon spomenutog inozemnog uspjeha, posebno zanimljivo djelovala je najava njegove teme posvećene svijetu medija, o kojem Đikić nedvojbeno zna mnogo, s obzirom na to da je glavninu svoje karijere proveo kao novinar i glavni urednik više domaćih tiskovina (*Feral Tribune*, *Novi list*, *Novosti*).

Đikićev idejni predložak uistinu je impresivan; dvanaest epizoda zamislio je kao kriminalističku dramsku seriju čiji je glavni lik redakcija jednoga lista, u kojoj kvalitetan rad – nakon što vlasnik poduzeća postane lokalni poduzetnik Mario Kardum (Aleksandar Cvjetković) – ozbiljno počinju ometati međusobno isprepleteni politika, gospodarski kriminal i Crkva. Premda serija počinje automobilskom nesrećom, koju je skrivila majka novopečenoga gazde, Dubravka Kardum (Edita Karađole), oko koje se plete jedna od novinarskih istraga, radnju zapravo pokreće snažni prodor krupnog kapitala u vode naoko slobodnog informiranja, čija će prisutnost izazvati reperkusije po sudbinu radnog kolektiva i pojedinaca koji ga čine. Svaka linija radnje isprepleće se i uzajamno nadovezuje ne ostavljajući prostora crno-bijelom promatranju teme. Za razliku od većine recentnih autora hrvatskih serija, Đikiću je uspjelo zagrabiti ispod površine materije koja ga zanima, te ponuditi običnom televizijskom gledatelju ono čega u javnom prostoru nedostaje – a to je višedimenzionalan prikaz nadzemnih i podzemnih strujanja koja tvore medijsku svakodnevicu.

Takav pristup sadržaju kritičari su u više navrata usporedili s onim Davida Simona pri osmišljavanju američke televizijske serije *Žica* (*The Wire*, HBO, 2002–2008), kultnoga ostvarenja o baltimorskoj policijskoj jedinici i likovima uključenim u razvoj njezinih slučajeva. Vjerojatni povod toj usporedbi grafičko je izdvajanje pojedinoga citata, koji se redovito pojavljuje nakon uvodne špice *Novina* te služi kao tematski orijentir epizode. Isti postupak popularizirala je *Žica*, što se u *Novinama* može protumačiti kao posveta pretpostavljenom uzoru. Možebitni razlog usporedbe je i to što se obje serije bave

socijalnim problemima ne predstavljajući ih kroz vizuru jednog ili nekolicine, već niza protagonista. Zvijezda *Žice*, primjerice, golemi je ansambl likova, a u konačnici i sam Baltimore, sa svom svojom "prljavošću" i skrivenim privlačnostima. Radnja *Novina*, iako svedena na nešto manje fikcijskih sudbina od *Žice*, također se odvija u lučkom gradu, za što se kao vrlo dobar izbor lokacije pokazala Rijeka. Premda o Rijeci ne možemo govoriti kao o liku na razini Simonova zahvata, valja naglasiti da je riječ o vrlo fotogeničnom okruženju, što su uočili i mnogi kritičari, ističući njezinu nedovoljnu iskorištenost tijekom hrvatske filmske povijesti. Takvo što prepoznao je Matanić, koji se uz pomoć snimatelja Danka Vučinovića potrudio snimiti mnogo panoramskih vizura toga često tmurnoga grada, koje su – premda prečesto iskorištavane – uspjelo oslikale atmosferu djela.

Dakako, među serijama postoje i važne razlike. Fokus i vrijednost *Žice* izniman je realistički prikaz svakodnevnih frustracija na koje nailaze policijski istražitelji zajedno sa svojim suradnicima i sumnjivcima, lišen konvencionalne narativizacije i stilizacije koje su karakteristične za većinu policijskih serija. Za razliku od uobičajenih krimića, svijet *Žice* ne temelji se na ispravljanju počinjenih nepravdi: njeni istražitelji ne uvode konačni red u strukturu poremećenu pojedinim zločinom jer na ispražnjeno mjesto uhićenog kriminalca uvijek dolazi drugi. U duhu što vjernijeg prikaza problematike spomenuti istražitelji i kriminalci nikada nisu crno-bijelo prikazani; ako postoji ikakav "junak" djela, radi se zapravo o antijunaku – inertnom i neprobojnom sustavu, čiji članovi neprestano pokušavaju poravnati iste krivine. Ako se aluzivno oslonimo na hrvatski prijevod serije, moglo bi se reći da njezina pripovjedna struktura upravo i nalikuje žici žičanoga telefona jer se zapleti, kao u spirali, raspliću da bi se ponovno zapetljali. Sadržajno gledano, struktura *Novina*, pak, putanja je kotrljajućeg kotača sreće: pad poslovnih i privatnih prilika djelomičnih pozitivaca (nastao Kardumovim preuzimanjem *Novina*) popraćen je usponom negativaca (širenjem utjecaja mafijaškog poduzetnika Karduma i gradonačelnika Ludviga Tomaševića /Dragan Despot/), dok u konačnici većina negativaca ne doživi neuspjeh (Kardum završi u zatvoru, a Tomaševiću se priređuje skandal). No cijena

te naizgled zadovoljene pravde vrlo je visoka, što i naznačuje kraj serije, kada postaje jasno da su pravi "junaci" zapravo konkretni antagonisti, sačinjeni od posttranzicijskih aristokrata koji po potrebi ratuju ili surađuju koristeći se propalim novinarstvom kao oružjem. Premda svjesni vlastite gubitničke pozicije, likovi novinara i njihovih obitelji još nisu dosegli razinu stoičke ustrajnosti likova *Žice*. Dapače, prisjećajući se ne tako davnih dana, u kojima su radili i živjeli uz manje izvanjskih pritisaka, vlastitih pogrešaka i svjesno podnesenih žrtava, ostavljaju prostora iskrenoj nadi u sretnije završetke.

Naglašavanjem političkih i socijalnih problema, uz izraženije oslanjanje o pripovjedne konvencije kriminalističkoga žanra, koje uključuju i jasniju identifikaciju pozitivnih i negativnih likova, *Novine* više nalikuju skandinavskim krimiserijama, što je jednako tako ustanovio dio kritike. Međutim, ako obratimo pozornost na stilski izričaj većine takvih serija, uvidjet ćemo da one, poput klasičnih britanskih primjeraka, ne njeguju retorički izražajan pristup; najčešće su režirane nenametljivo, osiguravajući gledatelju uranjanje u napeti sadržaj i motive likova. *Novine*, pak, djeluju ponešto drugačije, čime se približavaju polu tzv. autorskih serija, koje odlikuje stilizirani pristup građi. Takve serije najčešće režira i scenaristički (su)kreira jedan redatelj, koji redovito dolazi iz svijeta filma i trudi se dosljedno provoditi svoju autorsku viziju, premda se sam termin "autorskog" itekako može propitivati. Primjerom autorskih kriminalističkih serija tako se mogu smatrati djela poput *Povrh jezera* (*Top of the Lake*, sukreatorica Jane Campion, BBC Two, Sundance TV, 2013), prve sezone *Pravog detektiva* (*True Detective*, redatelj Cary Joji Fukunaga, HBO, 2014), *Malog Quinquina* (*P'tit Quinquin*, kreator Bruno Dumont, ARTE, 2014) i *Twin Peaksa* (sukreator David Lynch, ABC, 1990–91; Showtime, 2017), od kojih potonje dvije obilježuje izrazita modernistička smjelost. Na tragu kriterija procjene takvih serija, Mataničeva uloga u *Novinama* sadrži pojedine elemente autorskoga izričaja; njegov upliv prilično je uočljiv, s obzirom na to da se u čitavoj seriji njeguju izražajni, odnosno "filmični" postupci – neobični pokreti kamere i objektiva, upotrebe začudnih planova, rakursa i kompozicija kadrova, sklonost snimanju likova iz njihovih odraza.

Nažalost, izražajna stilizacija vrlo se brzo pokazala kao glavni problem *Novina*, stvarajući dojam da vrijednost serije ponajprije leži u priči, no ne i njezinoj izvedbi. Naime, silna Matanićeva "tehniciranja" vrlo su napadna te odvlače pozornost od radnje, što može biti problematično ako se u danoj sceni izriču važniji podaci. Najbolji primjer suvišnoga režijskog dekora predstavljaju kadrovi lica glumaca uronjenih u vodu, koji naznačuju njihova očajavajuća psihološka stanja. Da je svaka epizoda posvećena vizuri jednoga lika, takav bi kadar, ako bi se našao na njezinu početku, djelovao vrlo funkcionalno. Međutim, "podvodni" su se kadrovi uglavnom koristili nasumično, opterećujući tijek djela. Mataniću kao da je bilo važnije graditi "depresivnu" atmosferu negoli razvijati napetost radnje i pomagati gledatelju pri praćenju dijaloga. Dobar primjer za to su dijelovi epizoda u kojima gledatelj predugo svjedoči prikazu raspoloženja pojedinog lika, od kojih se osobito ističu potištenosti novinarke Dijane Mitrović (Branka Katić), a prekratko prizoru u kojem potencijalno saznaje nove, prebrzo iznesene informacije. Poput izražajnih stilskih postupaka, naglašena psihologizacija likova može itekako obogatiti film ili seriju, no ako se ne koristi tako da pruža uvid u latentne slojeve likova i djela, vrlo je izgledno da će ostaviti dojam pukog manirizma.

Osim pretjeranog fokusa na neobične stilizacije kadrova i emocionalne ekspresije likova, serija pati od još nekih manjkavosti, za što nije zaslužan samo Matanić. Đikić je u suradnji s dramaturzima Tenom Štivičić i Mislavom Brumecom mogao učiniti završetke epizoda mnogo napetijima, a ne podcrtati (uglavnom) poznati element radnje, a kostimi, interijeri i pojedine glumačke izvedbe mogle su se učiniti životnijima. Koliko god pojedini aspekti *Novina* djelovali nezgrapno, seriji se nipošto ne može poreći uvjerljivost prikaza novinarskog miljea, čemu su pogođenošću svojih glumačkih tumačenja posebice doprinijeli Olga Pakalović, Trpimir Jurkić, Zijad Gračić i Tihana Lazović. Ako navedene mane ostavimo po strani, itekako valja pohvaliti napore autora, zahvaljujući kojima je šire televizijsko gledateljstvo steklo primjeren uvid u probleme i dileme novinarske profesije, začinjene dozom atraktivnih političkih i kriminalističkih intriga. Hoće li autori učiti na greškama, pitanje je koje ostaje otvoreno, s obzirom na to da je najavljen rad na drugoj sezoni serije.

Bilo kako bilo, kada se sagleda šira perspektiva, jasno je da *Novine* pripadaju malenoj skupini domaćih dramskih djela (zajedno s *Počivali u miru* /2013–2015/ Gorana Rukavine i Koraljke Meštrović te *Patrolom na cesti* /2016/ Zvonimira Jurića) koja predstavljaju važniji iskorak u recentnijoj hrvatskoj televizijskoj proizvodnji. Takvo što prepoznala je i izraelska distribucijska tvrtka Keshet International, s kojom su Đikić i Matanić potpisali ugovor o suradnji, otvarajući vrata emitiranju serije na brojnim inozemnim kanalima, kao i potencijalnom otkupu idejnog predloška za američko tržište.

Karla Lončar

UDK: 791.038(049.3)

Krunoslav Lučić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

O putevima filmske borbe

A. L. Rees, 2016, *Povijest eksperimentalnog filma i videa: od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse*, Zagreb: 25 FPS, Udruga za audio-vizualna istraživanja

Hrvatski prijevod drugoga izdanja knjige *Povijest eksperimentalnog filma i videa: od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse* A. L. Reesa predstavlja dobrodošlo proširenje u kulturnome i znanstvenome obzoru domaće filmologije. Naime, usprkos prijevodnoj aktivnosti relevantnih istraživanja iz područja proučavanje filmske prakse različita teorijskog pedigrea, publikacije posvećene avangardnim i eksperimentalnim vizualnim ostvarenjima i nisu toliko česte. No, uzimajući u obzir filmski fokus izdavača 25 FPS, Udruge za audio-vizualna istraživanja, među ostalim odgovorne i za organizaciju festivala eksperimentalnoga filma te za stvaranje opsežnog arhiva povijesno važnih i suvremeno značajnih nekomercijalnih, umjetničkih filmskih praksi kratkoga i dugoga formata, objavljivanje Reesove knjige sasvim je logičan pothvat.

Izvorno objavljenu 1999, uz čak sedam reizdanja, drugo izdanje iz 2011. uvelike je kanoniziralo Reesovu knjigu kao nezaobilazno djelo povijesnih i teorijskih istraživanja filmske eksperimentalne tradicije. Mogli bismo reći kako ono što predstavljaju istraživanja Davida A. Cooka za povijest narativnoga filma (*A History of Narrative Film*) i Erika Barnouwa za povijest dokumentarnoga filma (*Documentary: A History of Non-Fiction Film*) iz današnje perspektive predstavlja i Reesova knjiga u području trećega filmskoga roda – eksperimentalnoga filma i s njim povezanih tipova umjetničkih filmskih praksi ponekad dvojbena genološkog i intermedijalnog određenja, poput proširenoga i digitalnoga filma ili videoumjetnosti. Iako sintetizira mnogobrojna istraživanja i prakse avangardnog usmjerenja, Reesova knjiga nije bez svojih očitih, ništa manje kanoniziranih, prethodnika. To se ponajprije odnosi na sada već klasike eksperimentalne filmske teorije 1970-ih, poput *Visionary Film: The American Avant-Garde* (1974) i *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (1978) P. Adamsa Sitneya, *Abstract Film and Beyond* (1977) Malcolma Le Gricea ili, nešto kasnijeg, *Materialist Film* (1989) Petera Gidala.

Reesova knjiga zapravo je relativno sažet pregled povijesti eksperimentalnoga i/ili avangardnoga filma od njegovih protofilmskih uzora s kraja 19. stoljeća pa sve do suvremene britanske prakse koja je najpoznatija autoru i u području koje se vrlo dobro snalazi. Usprkos preglednoj prirodi, studija je potkrijepljena vrlo opsežnim arhivskim istraživanjem i ranijim autorovim člancima na sličnu temu, a središnji se tekst knjige temelji na sekundarnim izvorima o naznačenoj problematici (navedenima u bibliografiji na kraju knjige), dok je u fusnotama vrlo opsežno upućeno na primarne izvore ključne za daljnja istraživanja sličnoga

tipa. Također, prevedeno drugo izdanje, izvorno iz 2011, sadrži ispravke u datiranju i detaljima, s proširenim bilješkama, ali bez znatnog zadiranja u glavni tekst. Tako je "Uvod" ostao gotovo nepromijenjen, dok je zbog dvanaestogodišnjega pomaka u izdanjima Rees opravdano dopunio studiju analizom suvremenih britanskih i drugih eksperimentalnih filmskih tendencija u 21. stoljeću (ponajprije rekonceptualiziranih digitalnim i drugim tzv. postfilmskim medijima).

Struktura knjige organizirana je vrlo jasno fokusirajući se na tri glavna područja Reesova interesa i nastojanja da obuhvati dinamiku razvoja avangardne filmske prakse. Tako se u "Uvodu" nastoji dati teorijski okvir razumijevanja avangarde, modernizma, eksperimentalnoga filma i srodnih pojmova te povijesno locirati njihov izvor i razvoj, dok se prvi dio knjige bavi tzv. kanonskom avangardom do 1945. i poslijeratnim odjecima dominantne tendencije strukturalnoga filma 1970-ih i 1980-ih. Drugi dio knjige po vlastitu je autorovu priznanju "pristran" utoliko što obuhvaća samo britansku avangardnu praksu od 1966. do danas, koja mu je istraživački najbliža i najpoznatija.

Usprkos namjeravanoj sažetosti i preglednosti (pogotovo s obzirom na obujam područja kojim se bavi) te činjenici da je namijenjena i filmskim i video umjetnicima, ali i čitateljima koji su barem površno upućeni u eksperimentalni film, brojnost autora, filmova, institucija, projekata, pokreta i tehnološke terminologije koju Rees navodi lako bi mogla dezorijentirati čitatelja u očekivanju tek osnovnih informacija o temi za koju je zainteresiran.

Polazna pretpostavka Reesova istraživanja jest da je eksperimentalni film i video samostalna umjetnička praksa, odnosno da njegova cjelokupna praksa počiva na premisi filma kao umjetničkog oblika izglobljenoga iz dominantnih kinematografskih tendencija i modusa proizvodnje. To naravno ne znači da eksperimentalni film nije u neprestanom dija-

logu s *mainstream* filmskom praksom, bilo da joj se opire, osporava ju ili na nju izravno ili neizravno utječe, niti je slučaj da avangardne i umjetničke filmske tendencije ne postoje izvan eksperimentalnoga filmskog i video polja. No, kako jasno ističe Rees, eksperimentalni se film više oslanja na tendencije u suvremenoj umjetnosti doba u kojem nastaje izvan horizonta isključivo filmskih praksi, a tek dijelom na modernističke pothvate u dugometražnom igranome filmu 1920-ih ili 1960-ih.

U tom kontekstu eksperimentalni se film neprestano nalazi na križištu triju silnica: otpora institucionaliziranim kinematografskim praksama i narativnomu filmu klasičnoga tipa, oslanjanja na principe moderne umjetnosti, ponajprije u slikarstvu i glazbi te samostalnog razvoja zbog dijaloga i s filmskim medijem u njegovu materijalnom i formalnom smislu i novih medija s drukčijom tehnološkom i produkcijskom osnovom. No, kao što ne dijeli gotovo ništa s filmovima populističkoga tipa, eksperimentalni film nije se mnogo ugledao ni na modernistički igrani film koji zadržava mnoge topose umjetničke institucionaliziranosti koju avangarda nastoji dovesti u pitanje ili potpuno destruirati. Paradoksalno, sličnu je tezu, ali ovaj put upravo za igranofilmski modernizam, artikulirao mađarski filmolog András Bálint Kovács u *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* iz 2007.

Bilo kako bilo, eksperimentalni film kao privilegirano mjesto nijeme i zvučne filmske avangarde iz Reesove je perspektive kvalificiran kao "ozbiljna (...) umjetnička forma čak i (...) kada se čini da radi nešto glupo" (str. 19).

Utoliko se u "Uvodu" nastoji locirati avangarda kao rastezljiv i porozan umjetničko-kritički pojam, pronaći njezine izvanfilmske, što umjetničke što filozofske i srodne, teorijske izvore te ju pozicionirati u šire tendencije modernističkih filmskih praksi kojih je dio, ali i od kojih se razlikuje. Za Reesa, iako počesto neodređen, pojam avangarde odnosi se na eksperimentalnu filmsku praksu 1920-ih i osobito 1970-ih (*underground* i strukturalni film) podjednako polemički nastrojenu i prema *mainstream* kinematografiji i prema institucionaliziranom modernizmu. To se primarno očituje u potpuno drukčijem proizvodnom, nekomercijalnom statusu stvaranja, distribucije i prikazivanja koje dijelom locira u galerijsko okruženje, kinoklubove i druge nekinematografske uvjete recepcije, ali i u otvaranju novih tema i žanrova nepoznatih objema stranama narativnoga filma (npr. mrtva priroda, pejzaži, urbani pejzaži, portreti itd.) i sklonošću internacionalnosti zbog naglašene vizualističke orijentacije. Također, eksperimentalna filmska avangarda često mnogo radikalnije i reduktivnije problematizira uvriježene kôdove filmske umjetnosti, poput prirode pogleda, gledanja, trajanja, destabilizirane točke gledišta i tehnološko-materijalne osnove medija.

Usprkos osporavajućem tipu filmske djelatnosti, eksperimentalni se film neprestano nalazio u paradoksalnoj poziciji i borbe protiv kanoniziranja svojstvene "visokoj" umjetnosti modernističkoga tipa, prije koketirajući s popularnokulturnim praksama, ali i borbe protiv popularnokulturne banalnosti koja ga je na kraju dovela u galerijske i muzejske okvire od kojih je neprestano bježao (što zbog formalne i tematske tendencioznosti i hermetičnosti, što zbog integracije u visokoumjetničke prostore društveno-umjetničke afirmacije).

Iako Rees ne pokušava jednoznačno ocrtati kontinuitet eksperimentalnih filmskih praksi u tako velikom razdoblju od kraja 19. stoljeća do danas, ipak je neizbježno uočiti ponavljajuće probleme i utjecaje s kojima se povijesno susretao. Tako se u prvome dijelu knjige, koja se fokusira na tzv. kanonsku avangardu, ističe modernitet samog filmskog izuma i različitih predfilmskih inovacija 19. stoljeća kao polazište razumijevanja kasnije avangardne prakse 1920-ih, kao i važnost saznanja iz optike, fotografije, opsjednutosti pokretom, urbanošću i kubističkom estetikom na prijelazu stoljeća.

Prema Reesu je upravo kubistička slikarska estetika sa svojom prikazivačkom fragmentarnošću i sklonošću kolažu ponajviše utjecala na kasniji razvoj nijemofilmske avangarde, kao što je i kasnija pojava futurizma kao mnogo radikalnije i više rušilački nastrojene umjetničke prakse postavila temelje na njenu potpunu artikulaciju. Naravno, kao što je izvanfilmski izvor filmske avangarde bio višestruk, tako je i, barem dijelom, eksperimentalni film crpio svoju inspiraciju kako u potpunoj *apstrakciji*, tretiranju filmskoga medija kao grafičke umjetnosti (osobito vidljive kod autora francuskog impresionizma i formulacija poput vizualne simfonije, vizualne glazbe, slikarstva u pokretu itd.), tako i u komičnoj nijemofilmskoj burleski koja oslobađa film stroge pripovjedne logike potpomognute tehničkim trikovima. Dakako, dvije su se tendencije miješale kroz povijest filmske avangarde, a zajedničko im je bilo to što su se više oslanjale na poetski (lirski) nego na prozni način oblikovanja vlastita materijala (kasnije pod utjecajem ruskog formalizma).

U svakom slučaju, Rees nastoji ocrtati sve ove tendencije koje su se 1920-ih kanonizirale u područjima filmskoga futurizma, impresionizma, dadaizma, nadrealizma, apstraktnog, apsolutnoga filma i filmske poeme. Ključni autori i filmovi ovdje su podjednako i apstraktno nastrojeni Hans Richter, konstruktivističko-ritmički nastrojen Walter Ruttmann, kubistički nastrojen Viking Eggeling, dadaistički René Clair i Man Ray, nadrealistički Buñuel i Dalí ili nadrealističko-lirska Germaine Dulac. Odnosno, sada već kanonska avangarda kubističkoga *Mehaničkog baleta* (*Ballet mécanique*, Fernand Léger i Dudley Murphy 1924) i *Dijagonalne simfonije* (*Symphonie Diagonale*, Viking Eggeling, 1924), dadaističkoga *Međučina* (*Entr'acte*, René Clair, 1924) i *Povratka razumu* (*Le retour à la raison*, Man Ray, 1923), nadrealističkoga *Andaluzijskog psa* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928) i *Školjke i svećenika* (*La Coquille et le Clergyman*, Germaine Dulac, 1927) ili apsolutnoga *Ritma 21* (*Rhythmus 21*, Hans Richter, 1921).

Naravno, zbog društveno-političkih previranja između dvaju svjetskih ratova, osobito 1930-ih, Rees jasno ističe i dokumentarne filmske tendencije s eksperimentalnom teksturom koje se tada javljaju (npr. Joris Ivens) i koje utječu na poslijeratne avangardne prakse, na primjer američki *underground* film.

U dijelu o poslijeratnoj filmskoj avangardi, koju se može nazvati i neoavangardom, Rees ističe dva osnovna smjera od kojih jedan koristi metodu *found footage* s društveno-političkim aspektom, dok je drugi više formalističkoga tipa, poput Kubelkine austrijske eksperimentalistike. No, najpoznatija je svakako američka avangarda 1940-ih koja propituje i materijalne izvore vlastita medija (npr. snimanje na 16-milimetarskoj vrpci, javne projekcije i rasprave), ali i ideološku osnovu komercijalnoga narativnoga filma oslanjajući se dijelom na europsku filmsku avangardu 1920-ih. Također, otuda se može uočiti put k strukturalnom filmu (pojam koji je 1969. skovao P. Adams Sitney) Michaela Snowa (*Valna duljina – Wavelength*, 1967), Hollisa Framptona (*Zornova lema – Zorns Lemma*, 1970), Georgea Landowa ili Andyja Warhola (*Spavanje – Sleep*, 1963 i *Empire*, 1965) koji vodi preko antielitistički i kontrakulturno nastrojenog *underground* filma 1950-ih i 1960-ih i njegove ključne figure Jonasa Mekasa, koji 1955. utemeljuje časopis *Film Culture*, platformu za obranu eksperimentalnih filmskih praksi i avangardnih izričaja društvenoga karaktera. Dakako, u ovome su kontekstu podjednako važni i filmovi Brucea Connera (*Film – A Movie*, 1958) i Stana Brakhagea (*Prozor voda pomicanje bebe – Window Water Baby Moving*, 1959) koje će kasniji "strukturalisti" smatrati pretjerano subjektivnima i osobnima.

Kako je strukturalni film 1960-ih postao ključna točka afirmacije zvučne filmske avangarde (koja se paradoksalno vratila svojim nijemofilmskim uzorima), ne čudi da Rees drugi dio svoje knjige počinje upravo ocrtavanjem

njegova utjecaja na britansku eksperimentalnu praksu.

Iako su britanski strukturalisti dijelom baštinili nasljeđe svojih američkih kolega, u njihovim se filmovima neznatno osjećao utjecaj začetnika strukturalnoga filma Andyja Warhola. Ono što im je bilo zajedničko svakako je nekomercijalni i nezavisni koncept filmske produkcije zasnovan na amaterizmu, niskoj financijskoj moći, gotovo gerilskom pristupu stvaranju, s jasnim ciljem drukčijih projekcijskih i distribucijskih standarda u vidu slobodnog pristupa vizualnoj kulturi. No, britanskim je eksperimentalistima, okupljenima oko Londonskog udruženja filmskih autora (London Film Makers' Cooperative), osnovanoga 1966, više u fokusu bila *materijalna* strana filma, ono što inače (u uvjetima komercijalne kinematografije) ostaje nevidljivo, poput filmske sličice, njezine površine, vrpce, pogreške u projekciji, svjetla, zrnatosti fotografije, itd. U tom kontekstu ne čudi da je pojam "materijalističkoga" filma skovao upravo jedan od najznačajnijih autora toga doba Peter Gidal. Uz njega, Rees jasno ističe značaj autora najaktivnijih 1970-ih u polju britanske varijante strukturalnoga filma, poput Malcolma Le Gricea, Williama Rabana, Chrisa Welsbyja, Kena Russella ili Guya Sherwina.

Nešto kasniji razvoj tog eksperimentalnog filmskoga pokreta očituje sklonost primitivnomu filmu i *ready-made* revalorizacijama ranih nijemih filmova koje se, kako ističe Rees, dijelom poklapaju s tzv. revizionističkom poviješću filma kakvu su poduzimali Tom Gunning i Noël Burch ističući vezu i utjecaj filmske poetike ranoga nijemoga filma na kasnija avangardna filmska strujanja.

Kako je, tada suvremena, eksperimentalna filmska praksa već bila inficirana novim teorijskim strujanjima 1970-ih, u vidu poststrukturalističkog impulsa, ne čudi da su Gidal i drugi autori bili vrlo antinarativno, antireprezentacijski i antiiluzionistički nastrojeni pokušavajući dokinuti mehanizme gledanja i identifikacije svojstvene komercijalnoj kinematografiji klasičnoga tipa. Tako je, primjerice, Gidal strogo branio prikaz ljudskoga lika u svojim filmovima, a osobito ženskoga lika oko kojega se gradila iluzionistički inicirana tajnovitost potpomognuta voajerističkim strategijama gledanja (teza koju je izvorno 1970-ih formulirala teoretičarka filma Laura Mulvey).

Naravno, posve strukturalni film okrenut pretjeranom formalizmu imao je i svoje protivnike koji su počesto jednakomjerno bili formalisti, ali s otvorenim prigrljivanjem popularne kulture i novih medija. Pod utjecajem jeftine videotehnologije, proširene 1960-ih i 1970-ih, televizije i kasnijeg širenja digitalnih medija 1990-ih, redatelji su vrlo nediskriminatorno izmjestili svoja djela iz galerijskih uvjeta u televizijski prijenos (npr. osnivanjem kulturnog programa Channel 4), režirali provokativne videospotove i sudjelovali u stvaranju računalno izvedenih reklama i drugih namjenskih filmskih vrsta. To naravno nije značilo odricanje od tradicionalnih tehnologija, ali ovaj put privilegirani medij bila je "niskotehnološka" Super 8.

Također, pretjerani elitizam i formalizam strukturalnoga filma imao je svoju alternativu i u intermedijalnim, instalacijskim realizacijama sada već proširenoga koncepta filma (npr. izložba "Novi pluralizam" 1985. u galeriji Tate ili utjecaj korejskog umjetnika Nam June Paika), ručno rađenim filmovima mladih britanskih umjetnika (obuhvaćenih akronimom YBA – Young British Artists) ili, pak, otvoreno društveno angažiranih eksperimenata, poput afirmacije manjinskih kultura u Britaniji (npr. *Područja – Territories*, 1984, produkcijskog kolektiva Sankofa i autora Isaaca Juliena ili dokumentaristički orijentiranog *Pjesme Handswortha – Handsworth Songs*, 1987, Johna Akomfraha).

No, kako ističe Rees, jedini autori koji su dijelom odolijevali militantnoj revalorizaciji eksperimentalne i komercijalne filmske prakse bili su Derek Jarman i Peter Greenaway, kojima posvećuje zasebno poglavlje. Usprkos umjet-

ničko-autorskoj orijentaciji, Rees ipak njihove opuse ne kvalificira potpuno avangardnima (iako društveno i kulturno pripadaju avangardi) zbog oslanjanja na teatralno, dramsko, književno i pretjerano izražajno ne smještajući ih ni u sferu "čistoga" filma, ali ni u sferu *pop arta*.

Neovisno o ovim eksperimentalnim gibanjima na razmeđu različitih, novih tehnologija, Rees daje vrlo jasan zaključak kako digitalna revolucija i spor oko galerijskoga, televizijskoga, internetskog i drugog oblika diseminacije filmova prije predstavlja mogućnost nego ograničenje eksperimentalnoj praksi, gdje se mediji transmisije (poput televizije) inoviraju, proširuju i koriste mimo svoje izvorne svrhe. Dakako, Rees vrlo dobro uočava kako je suvremena avangardna praksa tek dijelom računalno orijentirana, što se jasno očituje u vraćanju tradicionalnim medijima i pitanjima u djelima Martina Arnolda ili Petera Tscherkasskog.

U svakom slučaju, prijevod Reesove knjige vrijedan je doprinos razumijevanju povijesti i raznolikih tendencija u eksperimentalnome filmu i videu, a svojom obuhvatnošću istodobno može poslužiti i kao orijentacija u širokom spektru avangardnih strujanja, ali i kao platforma za daljnja istraživanja u tom polju. U kontekstu hrvatske filmske i video eksperimentalne prakse tako se vrlo lako mogu uočiti podudarne tendencije i razvoj koji je ponekad nastavljao svjetska avangardna gibanja, ponekad se s njima podudarao, a ponekad ih je i anticipirao.

UDK: 791.228(049.3)

Janko Heidl

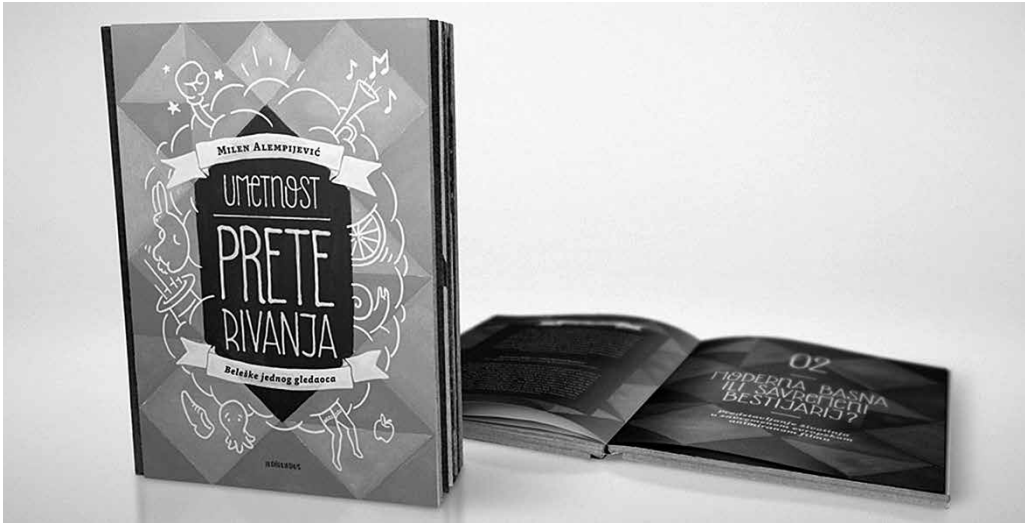
Privlačni eseji

Milen Alempijević, 2014, *Umetnost preterivanja: beleške jednog gledaoca*, Čačak: Ludibundus

Umetnost preterivanja, naslov knjige srpskog autora Milena Alempijevića (1965) donekle asocira na naslov posljednje uknjižene zbirke ogleda i rasprava o animiranome filmu hrvatskog filmologa Hrvoja Turkovića *Život izmišljotina* (HFS, Zagreb, 2012). Premda animirani film nije *neozbiljna* grana sedme umjetnosti, ovakvim se imenovanjima, sva je zgoda, barem donekle upućuje na određenu notu infantilnosti, razonodnosti i igralaštva koja, može se reći, još uvijek prevladava u općem doživljaju crtanog, animiranog filma koji većina laika i neobveznih korisnika, tzv. obične publike, veže uz djecu, odnosno poima kao nešto što je ponajprije namijenjeno mališanima. Jer prateći makar i ovlaš redoviti repertoar kina i televizija, popunjen mahom američkim, hollywoodskim, dugometražnim i onima izrađenima po uzoru na njih, posve je prirodno zaključiti da su crtići – *dječja roba*, mada će mnoge od njih rado pogledati i odrasli. Postojanja drukčijih *crtića*, animiranih filmova, široka je publika svjesna tek vrlo maglovito, a s obzirom na to da se oni pretežno prikazuju u specijaliziranim programima, bilo u kinu, bilo na TV-u, malo tko ih, osim filmoljubaca i profesionalaca, ikada i vidi.

U stručnijih, posvećenijih krugova, apartnost animiranoga u odnosu na ostale filmske predstavnike očituje se u desetljećima aktualnom teorijskom prijeporu vezanom uz klasifikacijsku pripadnost. Pitanje glasi: je li animirani film uopće film? Ili pripada likovnim umjetnostima? Dok se likovni teoretičari oko toga ne zamaraju, neki teoretičari filma zastupaju mišljenje da je animirani film likovna umjetnost koja se samo rabi filmskom tehnologijom, dok drugi to opovrgavaju, smatrajući da animirani film jest film, filmska grana, filmski rod, primjerice Turković koji tu tvrdnju dokazuje u tekstu "Je li animirani film uopće – film?" objavljenome u spomenutoj knjizi, a izvorno u *Hrvatskome filmskome ljetopisu* br. 55, 2008.

Dok se Turković – čiji *Život izmišljotina* ovdje uplećemo tek prigodice, kao noviju zbirku tekstova o animiranome filmu nevezanu uz neko određeno područje, temu ili autora, po čemu je uvjetno srodna Alempijevićevoj – unatoč pomalo šaljivu naslovu temom bavi analitički ozbiljno, problemski, filmološki ulazeći u srž pojava, Alempijević svoj spisateljski diskurs više-manje određuje podnaslovom *Beleške jednog gledaoca*. On, dakle, ne pretendira biti stručnjakom, već samo zanesenjakom, entuzijastom, ljubiteljem animiranih filmova u kojima počesto nailazi na mnogošto što će ga oduševiti i ponukati da to istraži marnije od većine te potom o tome nešto napiše, nastojeći samom sebi, posredno i drugima, otkriti što ga je to dirnulo, ponijelo, ushitilo. U uvodnoj riječi dodaje da mu je krajnja namjera pozvati čitatelja na gledanje, prvo ili ponovno, djela o kojima je riječ kao i, posljedično, navesti na gledalačka istraživanja i mozganja po vlastitu nahođenju. Premda djeluje kao umjetnički ravnatelj međunarodnoga festivala animacije Animanima, koji se od 2007. održava u Čačku,



te kao urednik filmskog i video programa u čačanskom Domu kulture, Alempijević nije filmolog, već ponajprije publicist u polju kulture u dnevnim listovima i periodici. Članci u ovoj knjizi stoga odražavaju donekle kozerski, populistički, tečan pristup, razumljiv, po mogućnosti i zanimljiv prosječnom konzumentu novina.

Umetnost preterivanja sastavljena je od osam eseja okupljenih oko raznih motiva, a u većini je prva tema zanimanja suvremeni autorski, umjetnički animirani film, onaj koji načelno nije integriran u industriju zabave. Alempijević se, veli, ne trsi razlučiti zanat od umjetnosti. Za njega je animirani film užitak po sebi.

Na svoj je način i čudo, što prispodobljuje pozivanjem na antologijski kratki dokumentarac *Ulazak vlaka u stanicu La Ciotat* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) Louisa i Augustea Lumièrea i legendu o tome kako je snimka vlaka preplašila kinoposjetitelje koji su se pobojali da će stradati pod naletom metalne grdosije koja juri ravno na njih. "Uvek je bilo i biće onih koji su izmišljali i otkrivali čuda, i onih koji su, usprkos radoznalosti, od tih čuda zazirali." Je li u našem vremenu čuda sve manje ili su se ljudi na njih navikli? "Ako se nije zapanjio čitav svet, čudo nije manje", drži Alempijević, i u tom smislu kroz ovdje sabrane tekstove potiče (oguglale) ljude današnjice da si češće dopuste biti začuđenima. Poput njega. A animirani film svakako jest djelo uvelike temeljeno na očuđenju. Djelo *totalnih mogućnosti* kreacije, kako je neprestano podsjećao naš velikan animacije Dušan Vukotić.

Jedno od očuđenja, na koja smo se u animiranome filmu naviknuli toliko da zamalo da ih uzimamo zdravo za gotovo, jest iznimno učestala nazočnost antropomorfiziranih životinja. Gledati u crtiću nacrtanu životinju ljudskih osobina svakomu je već posve normalno, gotovo stereotipno, i malo se tko ikad zapita zašto je kao lik nekog crtića izabrana baš ta životinja, a ne neka druga, ili zašto uopće gledamo doživljaje životinja koje se u prepoznatljivim, tipično ljudskim situacijama ponašaju poput ljudi, umjesto da su tvorci jednostavno odabrali čovječje likove.

Alempijević dva eseja posvećuje animiranim filmovima s određenim životinjskim vrstama kao junacima, a još jedan izboru raznih životinja kao pripovjedačkih simbola i metafora. "Mesta za smeh – Zec iz (američkog) šešira" kratak je povijesni pregled američkih crtića sa zečevima kao protagonistima, "Madagaskarski mikro pas, ljubavne strele i druge činjenice iz života puževa" predstavlja sedam uglavnom

novijih filmova kojih su središnji likovi puževi, a "Moderna basna ili savremeni bestijarij – Predstavljanje životinja u savremenom evropskom animiranom filmu" nastoji dokučiti kako filmaši otjelovljuju frustracije suvremenih Europljana kroz životinjske likove, nerijetko postavljene kao partnere ili tajne sustanare ljudskih junaka i junakinja.

Posežući za rječnicima simbola, djelima filozofa, sociologa, psihologa, zoologa i drugih mislilaca, proučavatelja i tumača života na Zemlji, Alempijević se pokušava dovinuti razlozima autorskog posezanja za životinjama. No unatoč zdušnom trudu – u tekstu o pužu, primjerice, doznat ćemo podosta stručnih činjenica o predmetnom gastropodu – Alempijević malokad dolazi do odgovora koji nadilazi spekulaciju. Od eseja se, dakako, konačni zaključci ni ne očekuju.

Poglavlje "Junakinje tajnih želja – (Ne) stvarni svet lutaka", usmjereno na šest novomilenijskih europskih lutka-filmova, upozorit će na dihotomiju osjećaja simpatije prema lutkama i straha od njih – strah od lutaka ima ime, zove se pediofobija – dok će se tekst "Uputstva za nestajanje – Esej o koheziji" usredotočiti na prikaz gradova kao vječnih nepoznanica, nesigurnih, gotovo prijetećih simbola civilizacije našeg doba, dehumanizatora u kojima, opet, strepimo, baš kao citirani protagonist egzistencijalističkoga romana *Mučnina* (*La Nausée*, 1938) Jean-Paula Sartrea Antoine Roquentin koji veli: "Plašim se gradova. Ali iz njih ne treba izlaziti." Ili, Alempijevićevim riječima: "Izgleda da nema udobnijeg mjesta za ljudski strah od grada."

Dva su eseja posvećena dvojici autora. "Koncert za makaze, bicikl i jedan kavez – Vodič kroz filmove Silvana Šomea", svjetski afirmiranom Francuzu iz podnaslova (Sylvain Chomet), dok "Miki Maos i njegova kretališta – Vertikalni svet i Horizontalni svet" skreće pozornost na Miloša Tomića (1976), srpskog konceptualnog umjetnika i sineasta srednje generacije koji se filmski izražava tehnikom stop-pokreta, "pesnika rabljenih stvari, dobroćudnog fetišistu, vilovnjaka zadivljenog i ozarenog mikrokosmosom svakodnevice... jednog od najintrigantnijih i najapartnijih filmadžija u nas".

Osim što je publicist, Alempijević je i potpisnik desetak knjiga različitih žanrova iz područja beletristike, što ćemo protumačiti kao njegovu snažnu naklonost pripovijedanju, uživanju u dobroj priči. Stoga u *Umetnosti preterivanja* pozamašan dio teksta odvaja na opisivanje, prepričavanje radnje pojedinih djela, što se gdjekad može učiniti zamorno preopširnim, pa i donekle nepotrebnim. Pozovimo se opet na riječi našeg doajena animacije Dušana Vukotića koji je, mozgajući o tajnama zanata, učestalo ponavljao: "Pjesma se ne može prepričati. Svaki pokušaj verbalne interpretacije pjesme završava neuspjehom." Govoreći o "pjesmi", govorio je, je li, i o nadahnutom, umjetničkom animiranome filmu.

No i radnja, odnosno način pripovjedne organizacije, nedvoumno pripada vrijednostima uspjelog filmskog ostvarenja, a svojim naglascima na taj izlagački odsječak Alempijević svraća pozornost na njegovu važnost koja se u osvrtima nerijetko zanemaruje, mada gledalački, bez obzira na preferencije, najčešće budemo poneseni i zainteresirani upravo pričom i fabuliranjem.

Ljubav prema pripovijedanju će u tekst o Chometu uvesti zanimljivu priču o francuskom sineastu Jacquesu Tatiju i njegovim očinskim nedostacima, a Alempijevićeva će pripovjedačka crta osobito doći do izražaja u najzanimljivijem, najrazrađenijem i najdužem tekstu knjige "Od Stepina Fečita do Crne Princeze – Džez i animirani film" u kojem je nadahnuto prepleo svoje dvije strasti, onu prema animiranom filmu i onu prema jazzu, o kojem također često piše. U podnaslovu zacrtana tema razvija se kao kronologija sljubljivanja jazza i animiranoga filma od 1930-ih, kad je jazz bio američka pop-glazba. Podsjeća među ostalim na malo poznate trendove zvane *jazz-frog cartoon* – crtići žabljeg jazza, s kraja 1930-ih, u kojima su se

likovi žaba, zbog velikih usta, držali "idealnim" karikaturalnim alternacijama crnoputih džezista, a naodmet nije bila ni njihova podrazumijevajuća veza s močvarama i blatom – i *black jazz celebrity cartoon* (crtani filmovi sa slavnim imenima crnoga jazza).

Pritom su ocrtane i mijene u samom jazzu, kao i u vazda rasističkom odnosu dominantne, *bijele Amerike* prema *crnoj*, u tom polju očitovanom ponajprije kroz razmjerno benevolentno prihvaćanje *obojenih* kao zabavljača pod (financijskom) kontrolom bjeloputih, no i konstantno iskazivanje snažnog otpora prema emancipaciji i mogućoj ravnopravnosti *crne Amerike*. Baš kao što, primjerice, (opravdano) rogobori veliki džezist Miles Davis u svojoj autobiografiji *Miles, autobiografija* (*Miles, Autobiography*, s Quincyjem Troupeom, 1989, DD produkcija, 2011) crnačka je glazba (blues, jazz, rock'n'roll, ritam i blues...) u SAD-u uvijek bila neprihvaćena i odbojna sve dok je bijelci ne bi uklopili u svoj poslovni sustav.

Umetnost preterivanja Milena Alempijevića nije važna knjiga ni obvezno štivo, no takva ambicija nije ni iskazana. Riječ je, međutim, o dobrodošlom ostvarenju poletnoga, nenametljivo navijačkoga tona koje će, nesumnjivo, kakvom mladom, zainteresiranom, (animiranomu) filmu sklonom zelembaću poslužiti kao poticajan vodič i usmjeravatelj, kako za gledanje, tako i za promišljanje o viđenome, stuba prema zahtjevnijoj, teže prohodnoj filmskoj literaturi.

UDK: 791.228:791.3

Darko Masnec
Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Estetika animiranog filma

Sažetak: Animirani film jedan je od najprominentnijih aspekata animacije i predstavlja kompleksan spoj medijskih formata, no njegove interdisciplinarne tendencije unose određene probleme u pokušaje njegove teorijske klasifikacije. U ovom pregledu proučavaju se relevantne teorije, estetske, medijske i tehnološke karakteristike animiranoga filma, kako bi se oslikala kompleksna narav animacije i animiranoga filma kao medija koji spajaju filmsko i likovno područje umjetničkoga djelovanja.

Ključne riječi: animacija, animirani film, film, likovnost

1. Animirani film

U klasičnoj podjeli vrsta umjetničkoga izražavanja animirani film naziva se "osmom umjetnošću". Time se naglašava njegova jedinstvenost i odijeljenost od filma kao "sedme" umjetnosti, s kojim dijeli mnoge sličnosti. Animaciju se po definiciji može shvatiti kao tehnološki proces otvorenih kreativnih mogućnosti. Čista animacija sastoji se od nizanja slika koje stvaraju iluziju pokreta, vizualna informacija kojoj je neophodna dimenzija vremena kako bi se razvila u cjeloviti sklop.

Film se može definirati kao medij koji snima sličicu po sličicu te zatim projiciranjem stvara kontinuirani pokret – iluziju. U igranome i dokumentarnome filmu snimanje kretanja znači mehaničko bilježenje stvarnoga pokreta kao takvog, dok u animaciji sam pokret predstavlja rezultat kreativnog čina. Animacija svojom asocijacijom s filmom postaje hibridni medij koji se naziva kinematografskom animacijom ili filmskom animacijom ili animiranim filmom. U klasičnoj podjeli filmske umjetnosti najčešće se govori o četiri velika podskupa: igrani film, dokumentarni film, eksperimentalni film i animirani film. Pikkov (2010: 17–18) tvrdi kako je: "animacija kao tehnološki i kreativan način izražavanja, postala raširenija tek nakon rođenja kinematografije. Danas su animacija i animirani film u velikoj mjeri, shvaćeni kao sinonimi."

Animacija kao forma logičnim putem nalazi svoju pročišćenu formu u filmskom obliku koji joj je srodan po pitanju vremenske komponente i već je uspostavio dominantne trendove u načinu konstruiranja informacije i priče, što je pogodovalo povezivanju animacije s dramaturgijom. Poveznica animacije i filma se u smislu konkretnih materijalnih medija očituje u filmskoj vrpci, DVD-u i drugim medijima digitalnoga zapisa. Animirani film je, stoga, potkategorija animacije povezana s filmom. Pokret putem likovnoga je temelj kojim se može kategorizirati animirani film u području filmske umjetnosti.

Spottiswoode kinematografsku animaciju dijeli s obzirom na osnovne oblikovne metode, i to: kretanje kamere i svjetla (igre svjetla, udaljavanje i približavanje kamere, stvaranje efekta kretanja), pomicanje (elementi ostaju cijelo vrijeme pod kamerom, a faze se dobivaju pomacima cjeline ili djelića strukture), djelomično nadomještanje (faze se ostvaruju postupnim urezivanjem reljefne konture ili dodavanjem novih slojeva boje, primjerice specifične tehnike struganja i namaza, igličasti ekran i sl.), potpuno nadomještanje (potpuno nadomještanje materijalnog sadržaja za svaku fazu). (Munitić, 1982: 65–68, prema: Spottiswoode, 1952)

Munitić klasificira vrste kinematografske animacije po temeljnim modelima i vrstama. Kad je riječ o likovno konstitutivnim elementima, animaciju dijeli na: slikarsku, plastičku i slikarsko-plastičku. Pritom uzima crtani, kolaž i lutka film kao reprezentativne modele prije navedene podjele. (Munitić, 1982: 68–69)

S druge strane, Pikkov (2010: 23) klasificira animirani film kao 2D animirani film u koji se ubrajaju klasična crtana animacija, animacija pijeska, kolaž, animacija na filmsku traku i sl. i 3D animirani film u koji se ubrajaju lutka film, 3D računalna animacija, piksilacija itd. Pikkova podjela referira se na tehnički aspekt animiranoga filma, njome se prvotno odjeljivala slikarska animacija od plastičke, a kasnije je postala sinonim za klasičnu (2D) i računalnu (3D) animaciju. Danas je ovo vrlo neprecizan izraz koji generalno označava stupanj plošnosti prostora u filmu, jer se računalna tehnologija počela pretapati s klasičnom i slikarskom animacijom. Usprkos nepreciznosti ovo je daleko najrašireniji način klasifikacije uvriježen i u kolokvijalnom jeziku. Kod svih navedenih klasifikacija valja uzeti u obzir kako se velika većina njih temelji na likovnoj i tehnološkoj komponenti, implicirajući opet ključne elemente animiranoga filma.

Pikkov nudi podjelu s obzirom na dominantnu narativno-animacijsku strukturu: animacija pozadine, animacija karaktera i narativna animacija. Animacije pozadine i karaktera fokusirane su na lik ili prostor koji predstavljaju i nemaju jasnu strukturu te mogu funkcionirati kao atmosfera ili geg konstrukcija, dok je narativna animacija usredotočena na priču iz koje zatim proizlaze razne kompleksne strukture. (ibid.: 70–71)

Navedene podjele temelje se na filmskim i likovnim karakteristikama, što upućuje na postojeću raspravu koja pokušava odrediti pripada li animirani film grani likovnih ili filmskih umjetnosti. Unutar tog pitanja postojala su različita mišljenja, no može se uzeti Munitićev primjer Halasa i Manvella koji tvrde kako je animirani film "film produžen na područje likovnih kreacija", dok Stojanović s druge strane smatra animirani film "dinamičkim produžetkom slikarstva". Stojanović tvrdi kako film uvijek ostaje dosljedan afilmskoj slici, odnosno u što je moguće većem stupnju imitira stvarnost ili ono što bi se od nje očekivalo, kako bi stvorio iluziju afilmske autentičnosti. Dakle, slika animiranoga filma nema "korelat s fotografskom afilmskom slikom" (Munitić, 1982: 106–108, prema: Stojanović, 1975 i Hallas i Manvell, 1971). Munitić (1982: 43) određuje igrani i dokumentarni film kao biocentrični, a animirani kao piktocentrični, čime upućuje na specifičnost likovnoga u filmu i animirani film ispostavlja kao puno različitiji od igranoga i dokumentarnoga nego što su oni to međusobno.

Postoji, dakle, određeni jaz između animiranog filma i ostalih grana filmske umjetnosti, a u osnovi je problema sukob između likovne kvalitete, koja više nije potpuno likovna kada se nalazi u pokretu, i filmske kvalitete, koja nije sasvim filmska kada postaje piktografska. Taj argument zapravo govori o značenju simbola u filmu.

Animirani film ne kontemplira se poput likovnoga djela, nego se promatra kao proces u odvijanju. Munitić i Turković skreću pozornost na činjenicu kako je za rad u animiranome filmu likovnost potrebno prilagoditi. To podrazumijeva stilizaciju, redukciju, modifikaciju, odnosno racionalizaciju likovnosti, jer je nemoguće zadržati sve odlike slikarskih i grafičkih kvaliteta likovne umjetnosti u animaciji zbog kompleksnosti takva postupka.

Često korištene fraze u opisivanju animiranoga filma, poput "neograničena mašta" i slično, nisu dosljedne animacijskom procesu, jer animirani film ima svoje zakone i svoja pravila koja proizlaze iz spoja tih medija. Spajanje likovnosti i filma, odnosno likovnoga i vremenske komponente, mijenja pravila likovnosti – teoretski ništa nije nemoguće, no što je kompleksnost likovnoga izraza veća, po-

staje progresivno teža u izvedbenome procesu. Potrebna je stilizacija, prilagodba stila koja će omogućiti izvedbu u razumnom vremenskom roku. Projektni menadžeri vole naglašavati kako je vrijeme najdragocjeniji resurs, pokušavajući time reći kako tehnički ništa nije nemoguće uz dovoljnu količinu vremena, no kako je potrebna izvjesna racionalizacija resursa prilagođena tehnološkim uvjetima.

Gilić animirani film, televiziju i interaktivne medije stavlja izvan klasifikacije filmskih rodova te navodi kako animacija teži parodiji, a televizija serijalnosti (Gilić, 2007: 21). U svojoj klasifikaciji navodi igrani, dokumentarni i eksperimentalni film kao tri glavna skupa filmskih rodova. Glavna poveznica toga sustava je slika koja reprezentira realnost, u kojoj eksperimentalni film najviše rasteže granice definicije, jer se često bavi vlastitom filmskom prirodom, za razliku od dokumentarca i igranoga filma koji se bave fikcijom ili dokumentacijom zbilje. Animirani film se u tom sustavu promatra kao potencijalni umjetnički konstrukt koji ima vezu s filmom, no zaslužuje zasebno razmatranje (ibid.: 147).

Ajanović nasuprot tim podjelama smatra kako je realizam u suštini izrazito problematičan temelj klasifikacije filmskih rodova te naglašava kako više ne postoji razlog izuzimanja animacije izvan područja filmskih rodova. To je posebno izraženo digitalizacijom i strelovitim razvojem digitalne produkcije, što je rezultiralo ulaskom hiperrealističke animacije i digitalno osmišljenih filmskih scena u područje igranoga i dokumentarnoga filma. Dakle, argument o snimanju prirodnog i konstruiranog pokreta sve više posustaje pred razvojem računalnih tehnika. (Ajanović, 2004: 24)

Turković kaže kako se animirani film i film svrstavaju u granu vizualnih umjetnosti koje obuhvaćaju tradicionalno likovno i filmsko područje, odnosno audiovizualno područje. Oba su sastavnice vizualnih komunikacija, pa su film i animirani film dio ukupne vizualne kulture. Film i animirani film također dijele vizualnoizlagačke temelje. (Turković, 2012: 25–34).

Poveznica s više grana umjetnosti animirani film pretvara u interdisciplinarnu formu koja može prikazati širok dijapazon estetskih kvaliteta. Estetika animiranoga filma može uputiti na okvir za analizu pojedinačnoga rada koji se zatim razmatra u odnosu na svoju tendenciju spram nekog umjetničkoga polja. Na taj se način animiranomu filmu može pristupiti iz različitih kutova i iz različitih aspekata. Ovom tvrdnjom se ne insinuira kako animirani film nije samostalna disciplina, već se ističe posebnost animiranoga filma kao grane koja širi i na određeni način prilagođava svojim potrebama mogućnosti likovnoga i filmskoga područja.

2. Likovna i filmska estetika animiranoga filma

Prema Pikkovu umjetnička djela animiranofilmske produkcije u pravilu slijede određene uzorke koji vuku svoje korijene od samog početka kinematografije i koji se nisu puno mijenjali tijekom vremena. Pod time se podrazumijevaju sljedeći elementi: slika, zvuk, glazba, likovi, priča i autorski pristup. U procesu kombiniranja tih osnovnih elemenata nastaju umjetničke forme autorskih karakteristika, pri čemu možemo razmatrati strukturu svakog elemenata zasebno, kao i njihovu međusobnu interakciju, što rezultira sustavom velike složenosti. (Pikkov, 2010: 66)

Ruski formalisti, koji se kao teorijska škola svrstavaju u povijesno razdoblje negdje od 1915. do 1930, pokušali su, prema filmologu Robertu Stamu, postaviti temelje filmske teorije. Preferirali su tzv. znanstveni pristup analizi filma i proučavali intersemiotičke koncepte poput fabule, priče, dominante, materijala, očuđenja i automatizacije. Fokusirali su se na upotrebu stila i konvencija u filmu kao rigorozni estetičari kojima je estetsko iskustvo samo sebi svrhom. Na sličan su se način odnosili i prema filmu koji su smatrali umjetničko-estetskim konstruktom. Konstrukcija

djela je ujedno i ključna preokupacija formalista, umjetnost razumiju kao sustav znakova i konvencija, a ne kao registriranje prirodnoga fenomena. Prvi istražuju vezu filma i jezika. (Stam, 2000: 47–49) Kritičari im zamjeraju fetišizaciju umjetničkoga rada kao zbroja svojih dijelova, mehanicističkoga, nehistoričnoga i hermetičnoga sustava.

Kandinski kaže kako pri komparaciji umjetnosti do međusobnog oplođivanja dolazi preko principijelnoga puta, a ne formalnoga. Dakle, upotrebljivi su načini na koji neka umjetnost barata svojim izražajnim sredstvima, no svaka umjetnička grana ima svoj specifičan način na koji raspolaže svojim sredstvima. (Munitić, 1982: 209, prema: Kandinsky, 1912). Prema Munitiću se jezikom, odnosno ontologijom animiranoga filma mogu smatrati likovni elementi (linija, ploha, volumen, prostor i boja) i filmski elementi (režija, snimateljski rad, montaža, zvučna oprema i glazbena pratnja). Animirani film uvijek polazi od ove osnove koja predstavlja elemente temeljnog univerzalnog animacijskog jezika. Munitić dalje uz pomoć Barthesove terminologije jezik neke umjetnosti definira kao "prirodni sistem karakteristika koji sadrži njena počela, fundamente svake od njenih konkretnih kreacija. Zato su i elementi jezika kinematografske animacije toliko pojmovno široki da je njihovu egzistenciju nemoguće predstaviti konkretnom predodžbom." (Munitić, 1982: 221–226) Likovnost je ključni element vizualnog identiteta animacije, kao što proces rada, koji uključuje kreaciju svakog kvadrata filma posebno, stvara specifične situacije u kojima autor kreira svaku scenu i pokret iz samih temelja.

Wells (2006: 148) napominje kako je veza likovne umjetnosti i animacije nešto što se premalo istraživalo kao područje te kako uvođenjem temporalne komponente u likovnu umjetnost ona postaje novi oblik umjetnosti. Tvrdi kako su mnogi tehnički procesi zajednički animatoru i umjetniku. Osim likovnoga je za animirani film ključan i filmski jezik. Pod filmskim jezikom podrazumijevaju se neki specifični elementi koji konstituiraju filmsku prirodu nekog medija. Kamera, odnosno objektiv insinuira kako postoji određeni pogled, akt gledanja. Gledatelj nema izravan kontakt s izvornim materijalom, nego se materijal snima na neki medij (primjerice filmsku vrpcu) kako bi stvorio iluziju pokreta posredovanjem svjetlosne igre. Proces snimanja uključuje kameru koja "gleda" i "pamti" viđeno, odnosno kadar limitira vidno polje pa gledatelj gleda iz druge ruke. Objektivi kamere uglavnom imitiraju ljudsko oko, no utječu na karakteristike slike, dubinu fokusa itd., što određuje karakter slike i sadržaj informacije koja se o njoj prenosi.

Peterlić (1986, 1990, 2000) shvaća kadar kao najmanju dinamičku jedinicu filma, odnosno neprekinuti čin snimanja neke scene. Odnos kamere/objektiva i kadra naziva se rakurs i definira dojam kadra i način na koji će se gledatelj pozicionirati prema prikazanome. Gornji rakurs stvara dojam gledateljeve superiornosti, donji inferiornosti, neutralan ima malo psihološkog efekta, a iskrivljeni se koristi za prikaz poremećaja psihološke ili fizičke prirode. Sovjetski teoretičari montaže ističu montažu kao temelj kinematografije jer osmišljava i oživljava kadar.

Kulješov kaže kako je osnovna distinkcija filma montažno povezivanje nepovezanih fragmenata u značenjske, ritmičke sekvence. Tim procesom trebalo bi se manipulirati gledateljevim kognitivnim i vizualnim procesima (Stam, 2000: 38). Ajanović montažu opisuje kao u jednakoj mjeri tehnički i estetski aspekt filma. S jedne strane montaža spaja odabrane kadrove i vremenske jedinice, a s druge predstavlja estetski čin manipulacije vremenom (Ajanović, 2008: 16–17). Kulješovljev efekt dokaz je kako se i niz arbitrarnih snimki može povezati u sugestivnu cjelinu s pričom (usp. Stam, 2000: 38).

Ajanović navodi kako montaža u animiranome filmu može biti konvencionalna (filmska) i nekonvencionalna (animacijska).

Filmska pritom uključuje kombinaciju kadrova u smislenu prostorno-vremensku cjelinu, a nekonvencionalna montaža podrazumijeva različite tehnike poput subjektivnog kadriranja bez montažnih rezova, prijelaza između scena uz pomoć transformacija likova i objekata, pretapanja između mikrokadrova i sl. Kao treća kategorija navodi se spoj filmske i animacijske montaže, poput kolažne montažne metode. Kolažna je metoda nadvladala i postala svakidašnja pojavom računalne tehnologije. Videospot se često počinje brojem rezova približavati mikrokadru i ulaziti u područje mikromontaže. (Ajanović, 2008: 27–36)

Pikkov (2006: 46–160) razlikuje osam ključnih elemenata koji se referiraju na likovnu i filmsku umjetnost i poprimaju jedinstvene karakteristike u animiranome filmu:

– Vrijeme. U filmu i animiranome filmu vrijeme je komprimirano i eliptično. Nebitni detalji su izbačeni, traži se esencija filmskih događaja.
– Prostor. Filmski prostor predstavlja interpretativnu strukturu, određuje opće relacije likova i objekata unutar filma, a u animiranome filmu podložan je apstrakciji i nadrealizmu.
– Struktura. Podrazumijeva konvencije karakteristične za neki medij ili žanr. Definira poveznice elemenata unutar neke cjeline (npr. dužina, narativna koncepcija).
– Realizam. Podrazumijeva stupanj dosljednosti animiranoga filma prema zakonima afilmskoga svijeta. Animirani film nije rigidno ograničen realizmom.
– Narativ. Apstraktna ili realistična naracija predstavlja osnovu filma, radnju koja osmišljava cjelinu.
– Likovi. Za gledatelja oni postoje unutar animacijskoga svijeta i kad se nalaze izvan kadra. Predstavljaju sredstvo identifikacije, nositelji su simbolike i karakteristika.
– Uvjerljivost likova. Podrazumijeva uvjerljivost karaktera u smislu glume i njihove prezentacije. Karakter ima pojačanu reprezentativnu simboličku vrijednost.
– Zvuk. Kao i slika, zvuk mora biti u potpunosti generiran. Sinkroničnost sa slikom temelj je na kojem će se stvoriti uvjerljivost akcija na ekranu. Sinkroni zvuk i zvučni efekti su u animiranome filmu puno apstraktniji nego u igranom.

Ponovno se postavlja pitanje filmskoga realizma. Realizam je u klasičnoj filozofiji predstavljen Platonovom (univerzalni pojmovi imaju apsolutni karakter) i Aristotelovom (ideje postoje unutar objekata u vanjskome svijetu) varijantom. Pojam je ukorijenjen u grčki koncept mimezisa i dobiva na važnosti tek u 19. stoljeću, kada počinje označavati smjer u figurativnoj i narativnoj umjetnosti posvećenoj dosljednoj i točnoj reprezentaciji suvremenoga svijeta (Stam, 2000: 15). Konvencije realizma podložne su kulturalnim modelima koji se nazivaju "uvjerljiva priča" i "koherentan karakter". Tu je riječ o očekivanjima koja se vežu uz očekivanja od svijeta i filma kao medija te uloge koju mora ispuniti. Upravo ta očekivanja i konvencije koje se mijenjaju razotkrivaju realizam kao kulturno relativan i arbitraran (ibid.: 142). Realizam je važan pojam u filmskoj estetici i jeziku, no postaje sve opterećeniji navalom novih tehnologija i vještih imitacija stvarnosti.

Wells (2006: 73) definira najstariju strukturu priče kao strukturu od tri čina koja se često nalazi u animiranome filmu: situacija (upoznavanje svijeta i njegovih pravila), komplikacija (lik se susreće s problemom), rezolucija (lik rješava svoj problem). Čitanje filma zahtijeva tako prijašnje iskustvo kulture. Tijekom projekcije gledatelji se svjesno upuštaju u promatranje iluzije. Vrijeme u filmu ima određenu vrstu pomaka, što je u animiranome filmu još naglašenije. Pikkov (2010: 52–53) govori o bezvremenskom prostoru koji daje animiranomu

filmu veliko simboličko značenje, jače od njegovih igrano-dokumentarnih srodnika.

Iako se film doživljava kao vizualni medij, barem su dva modusa njegove prezentacije zvučna – zvuk i glazba. Zvuk predstavlja revoluciju u filmu, a filmska se glazba rigoroznije analizira tek od 1980-ih i 1990-ih. Mnogi teoretičari istražuju trenutak sinkroničnosti između zvuka i slike u kojem se oni preklapaju i stvaraju dojam povezanosti i cjeline (Stam, 2000: 212–215). Zbog njezine apstraktne prirode, publika doživljava glazbu komplementarnom i odvojenom od slike. Zvuk i zvučne efekte s druge strane doživljava kao isprepletene sa slikom. Igrani i dokumentarni film uglavnom ciljaju na sinkroničnost kako bi se održala iluzija totaliteta slike i zvuka. Likovi u animiranim filmovima ne proizvode zvukove sami po sebi, stoga sve ovisi o postprodukciji koja otvara nove kreativne mogućnosti manipulacije filmom.

Glazba ima više oblika u klasičnome filmu: glazba koja se izvodi u filmu, postojeća glazba snimljena prije filma i glazba snimljena za film. Izvor glazbe u filmu ne mora biti jasno definiran. Glazba je polisemična, sugestivna i otvorena za beskonačno mnogo asocijacija. Filmska je glazba poput montaže, povezana sa strukturom osjećaja i može uputiti na to gdje se nalazi emocija filma. (ibid.: 220–221)

Marušić (2004: 30–31) primjerice animirani film dijeli na tri glavne komponente: ideju (narativni koncept), animaciju (interpretacija likovnoga koncepta) i tehniku (stil likovnosti i tehnološka realizacija). Ilustrirajući vezu tih komponenti, postavlja ih u trokut, pokazujući time kako se animirani film može koncipirati iz bilo koje komponente, krećući prema ostalim dvjema. Osim njihova odnosa, time određuje glavne estetske komponente animiranoga filma koje moraju biti u određenoj ravnoteži kako bi film bio kvalitetno izveden.

Moguće je na više načina komparirati likovni i filmski jezik unutar sfere animiranoga filma. Animirani se film može promatrati iz likovne i filmske perspektive odvojeno, no zajedno ove komponente tvore novi poligon za proučavanje animiranoga filma. Formu koja je uvjet ovakve kvalitete Munitić sažima u tvrdnji: "Pravi animacijski kvalitet strukturalna je sinteza grafičkog, modelatorskog, kinestetičkog i zvučnog elementa ili organska simbioza vizualne, mobilne i auditivne vrijednosti. Tako govorimo o pikto-fono-kinetičkom znaku kao temeljnom konstitutivnom elementu kinematografske animacije. Idealni model toga bila bi animacijska sekunda – 24 likovne i najmanje 2 zvučne faze." (Munitić, 1982: 56)

Umjetnička kvaliteta animiranoga filma ne temelji se, dakako, samo na formi. Supstancija proizlazi iz forme i u izvjesnoj je mjeri tvori sadržaj. Animirani je film u estetskome smislu više nego zbroj svojih elemenata. On po pitanju svoje komunikacijske moći i psihološkoga učinka ne egzistira kao fiksna točka. Psihološki učinak može se odrediti kao sklop kognitivnih i emocionalnih reakcija koje su među ostalim uvjetovane kulturnim kontekstom koji je po definiciji podložan promjeni, manipulaciji i razvoju povijesti. S druge strane, može se dosljedno poštovati pravila jezika i dobiti relativno predvidiv učinak, primjenjiv na većinu publike.

Može se ponovno zaključiti kako odnosi likovnoga i filmskoga jezika variraju od slučaja do slučaja, te je kod analize potrebno na neki način kontekstualizirati djelo. Vrijedi i činjenica kako je svaka interpretacija nekog djela parcijalna, nemoguće je reći sve o nekom djelu, baš zbog fluidne prirode konteksta, kulture i same prirode interpretacijskoga procesa. Kako bi se moglo upustiti u područje produbljene analize filma, nije dovoljno ostati na razini tehničkih karakteristika i općih pravila jezika, nego je potrebno spomenuti i teoriju filma koja će razotkriti neke od strategija i estetika animiranoga filma.

3. Animirani film kao medij

Animaciju se može odrediti kao proces stvaranja iluzije pokreta, interdisciplinarnu vještinu i kreativnu umjetnost. Animirani je film njen prominentan fenomenološki oblik. Definicije navedene kao estetski relevantne odnose se na način na koji animacija funkcionira unutar medija filma u odnosu na likovno-filmske konstitutivne elemente koji određuju njegovu klasifikaciju u estetskome pogledu, približavajući se time umjetničkomu potencijalu.

Film, likovna umjetnost i animirani film ipak nisu isključivo estetske tvorevine u formalističkome smislu. Više puta se koristio izraz medij, što znači da postoji komunikacijski potencijal koji proizlazi iz nekih estetskih osobina, konvencija i simbola. Gledatelji činom promatranja generiraju značenje znakova koje vide. Pikkov (2010: 129) kaže kako sve što gledatelji vide u filmu ima neko značenje i time postaje nositelj simboličkoga. Animacijski je prostor u potpunosti kreiran, pa se može pretpostaviti kako je svaki detalj stvoren svjesno, s namjerom određene reprezentacije.

Simbol i znak se u slučaju filma ne smiju uzimati kao stroga jezična konstrukcija, oni su podložni promjeni i spadaju u domenu umjetničkoga, koje pojam jezika tretira fluidnije nego semiotika. Ne negira se postojanje konvencija, općeprihvaćenih modela i sposobnost dedukcije na temelju filmskoga narativa, no evolucijom konteksta i vremena djela izbjegavaju definitivnu analizu. Slike u igranome i dokumentarnome filmu uvijek proizlaze iz fotografskoga počela i uvijek zadržavaju jasne konotacije identifikacije sa stvarnošću.

Prostor i zvuk predstavljaju ključ za razumijevanje animiranoga filma, jer svojom funkcijom stvaraju strukturu za koju se može pretpostaviti kako je potpuni nositelj značenja. U njemu se odvija iluzija pokreta i preobrazba likova u bića. Pikkov u svojoj analizi animacijski prostor vidi kao ključ kulturoloških konotacija, kao i način na koji lik doživljava svoj svijet i što od njega može očekivati ili željeti.

> *Slike postaju znaci u animiranom filmu i mogu označavati puno više od jednostavne vidljive refleksije samih sebe, ulazeći tako u semiotičku sferu. U animiranom filmu slike dobivaju veće značenje zbog svoje stilizacije i pojednostavljivanja koje rezultira uporabom animacijskih tehnika.*
>
> (Pikkov, 2010: 153)

Film se gleda kao mentalni fenomen ili proces generiranja stvarnosti. Potrebno je odmah naglasiti kako korijen u fotografskoj slici igranoga i dokumentarnoga filma ne znači prikaz realnosti. Naprotiv, transferom na film, kadriranjem i montažom, umjetničkim intervencijama, film postaje reprezentacija, a ne prezentacija realnosti. Film je medij, prenosi informacije i ideje i uvijek je podložan simboličkim i znakovnim interpretacijama, što likovna komponenta u slučaju animiranoga filma višestruko naglašava.

Animirani film i animacija teže reinterpretaciji realnosti, a ne njezinu doslovnom kopiranju. Pritom se odnos likovnoga s animiranim filmom može razumjeti na sličan način kao i odnos slike i fotografije. Likovnost uvodi novu dimenziju shvaćanja i interpretacije noseći pritom nešto inherentno impresionističko.

Turković naglašava artificijelnost, odnosno izvještačenost kao jedno od ključnih pitanja filmske umjetnosti općenito. Mogućnost prikazivanja različitih fantazija (umjetnosti, filmova strave, znanstvene fantastike) zapravo nudi mogućnost prikaza alternativnih realnosti koje mogu biti gotovo nepovezane sa stvarnošću držeći se samo osnovnih kulturnih okvira. Skreće pozornost na glazbene i reklamne videospotove koji predstavljaju posebne discipline unutar grana izvještačenoga. Izvještačeno je bitno jer je nerazdvojno od fikcije, film nije samo registracija realnosti nego i tvorevina ljudskog duha. Izvještačenost je indikator slobode mašte i etimološki je vezana uz umjetno i umjetničko. (Turković, 2012: 47–48)

Artificijelnost se ne nalazi isključivo u animiranome filmu, iako je njegov konstitutivni element. Znakovne i simboličke vrijednosti animiranoga filma također nikad nisu lišene realnoga. Svaki je znak, simbol ili likovni konstrukt podložan ikonografiji stvarnosti, bez obzira na njegov stupanj apstrakcije ili redukcije. Jedino tako se može upisivati značenje u neki prostor i interpretirati kognitivne i emotivne impulse koji proizlaze iz toga. Nadrealizam i apstrakcija su fenomeni posebno važni za animirani film, odnosno u animiranome su filmu očiti i ključni za njegov razvoj. "Element začudnosti proizlazi iz iznenadnog povezivanja dekontekstualiziranih fenomena i komponenta je i kičerskog odnosa prema stvarima. Začudnost koju je lansirao nadrealizam već je postala dio svakodnevice." (Munitić, 1982: 162–163)

Značenje i interpretacija tiču se podjele filma u odnosu na žanr. Stam objašnjava kako žanr funkcionira kao kulturalni ritual, što se slaže s napomenom po kojoj je za čitanje filma potrebna prijašnja kulturna svijest. Teoretičari počinju 1980-ih gledati na žanr kao na pregovore između autora, publike i filmskih studija koji stabiliziraju evoluirajući medij kako bi ostao popularan među publikom. Žanrovi su opasni jer ih je teško definirati i postoji problem predodređenih očekivanja od nekog žanra, pa filmovi postaju problematični kad se ne uklapaju u predviđene kalupe. (Stam, 2000: 128)

U svom promišljanju o žanru Gilić (2007: 75–76) navodi kako se žanr u općenitom smislu često shvaća kao informacija o filmu koja zatim određuje očekivanja publike te proces kreiranja filma raznim stilskim i filmsko-jezičnim konvencijama. U slučaju igranoga filma ovdje dominira i ekonomska komponenta, pa se stvara komplicirani proces interakcije između publike i filmske industrije koja se nalazi u stalnoj evoluciji. Stoga je nemoguće postaviti jasnu definiciju nekog žanra, no može ga se shvatiti kao društvenu interakciju s medijem filma (ibid.). Definicije i pravila žanra skloni su promjeni, jer se konvencije mijenjaju posredovanjem inovacije.

Karikiranje je bitna karakteristika animiranoga filma. Ajanović opisuje karikiranje kao proces stilizacije i stereotipizacije koji kao polazište uzima neku općepoznatu sliku, pritom reducirajući detalje i ostavljajući najvažnije. Karikatura koristi pretjerivanje i apsurd kao temelj svog humora, no to čini racionalno i kalkulirano, usprkos kaotičnom i deformiranom prikazu. (Ajanović, 2008: 45–47) Karikatura mora funkcionirati kao metafora koje značenje proizlazi iz odnosa prema njezinu objektu. U srži karikature nalazi se spajanje nelogičnog i povezivanje kontrasta koji proizlaze iz metaforičnog rekonstruiranja elemenata objekta karikiranja. Filmska karikatura dijeli se na kumulativni i trenutačni vizualni geg. Trenutačni geg zadržava svoj smisao i kao slika, dok kumulativni ovisi o montažnoj sponi i filmskome kontekstu koji kroz vrijeme gradi geg. (ibid.: 53–56)

U sažetom obliku može se tvrditi kako su karikatura i artificijelnost elementi iz kojih proizlazi nadrealna i naglašena simbolička vrijednost audiovizualnoga, pa oni čine glavne elemente pojavnosti animiranoga filma. Proizlaze iz kombiniranja filmskih i likovnih počela koja se nadograđuju i spajaju. Te kategorije naglašavaju najistaknutije karakteristike kulturnoga razvoja medija, a ne tehnološkoga. Strogo gledano, film bi mogao biti lišen svih tih karakteristika i još uvijek biti kategoriziran kao animirani film.

4. Osvrt na koncepte filmskoga jezika

U osvrtu na filmske i likovne elemente u animiranome filmu spominju se reprezentacija i prezentacija kao referenca na namjeru i sadržaj nekog prikaza koji proizlazi iz nekih kulturnih uvjeta. Montaža i likovna ideja spominju se kao umjetnička intencija koja stoji iza filma i prikazuje neku ideju i priču. Struktura

govori o određenoj vezi među elementima i od publike se traži ostvarivanje mentalne poveznice među tim elementima. U skladu s tim postoje pravila, strukture i koncepti na koje animirani film reagira kao estetski ili komunikacijski konstrukt kao i interpretativne strategije filma. Učestala upotreba riječi "jezik" upućuje na semiotičku interpretaciju likovnih i filmskih elemenata u filmu. Jezični se sustav prema de Saussureu može shvatiti kao paradigmu, odnosno znakove iz kojih se izvode sintagme (određena pravila po kojima se znakovi spajaju u konstrukte).

De Saussure i Peirce prepoznaju jezik kao formativni element stvarnosti, što se odrazilo i na film. Počinje se pojavljivati filmska semiologija, preispituje se je li filmski jezik jezični sustav ili umjetnički jezik. Metz, koji se bavio tim pitanjem, film vidi kao skup sociokulturoloških činjenica koje uključuju predfilmske uvjete (ekonomska struktura, tehnologija, studijski sustav), postfilmske uvjete (distribucija, prikazivanje i socijalno-politički trag koji je film ostavio) i afilmske uvjete (dekor kina, socijalni ritual gledanja filma). Komparacijom snimaka i jezika Metz dolazi do zaključka kako je filmski jezik neprecizan termin jer film nije sustav znakova, pa ga on svrstava u umjetničke jezike. Film nije široko raspoloživ kod kao jezik – svi govornici jezika vladaju jezičnim kodovima, no sposobnost produkcije filmskoga smisla ovisi o obrazovanju, talentu i pristupačnosti. Govoriti jezik znači koristiti se njime, govoriti filmski jezik znači stvarati ga. Filmski jezik može se mijenjati i razvijati posredovanjem estetskih i tehnoloških inovacija, za razliku od inertnoga jezika koji je manje otvoren individualnim modifikacijama. (Stam, 2000: 109–112, prema: Metz, 1974)

Semiotika se dalje razvija i počinje rabiti psihoanalizu kako bi potkrijepila analitički aparat. Fokus istraživanja seli se s filmskoga jezika i strukture na subjekt-efekt vezu koju film prouzrokuje. U kinematografiji, lakanovska psihoanaliza preferira europski umjetnički film u usporedbi s komercijalnom američkom varijantom. Fokus sa semiotike prelazi na proučavanje kinematografskog aparata (kamera, projektor itd.) Psihoanaliza naglašava metapsihološku dimenziju kinematografije i kako ona regulira i aktivira gledateljevu želju. (Stam, 2000: 159–162)

Paralelno s time kognitivisti vjeruju u apriorne psihološke i kognitivne sustave koji postoje prije povijesti, kulture i identiteta. Bordwell kaže kako je naracija proces kojim film daje tragove gledateljima, koji se zatim koriste interpretativnim shemama kako bi konstruirali čitljive priče u svom umu. Gledatelji razvijaju i modificiraju svoje hipoteze o informacijama koje primaju. Bitna su dva elementa: forma i fabula. (Stam, 2000: 236, prema: Bordwell, 1985). Kognitivisti su kritični prema hermetičnim filmskim teorijama, pogotovo psihoanalitičkoj koju smatraju primjerenijom za analizu problema poput seksualnosti i fantazije. Koriste se aktualnim teorijama recepcije, rasuđivanja i procesiranja informacija da bi shvatili kako su filmovi shvaćeni i praćeni u smislu uzročno-posljedičnih narativa, prostorno-vremenskih relacija itd. Kognitivizam je teško definirati jer nije unificirana teorija, nego eklektičan i varijabilan sustav razmišljanja. Slažu se ipak kako je proces gledanja filma najbolje shvatiti kao racionalnu motivaciju pokušaja stvaranja vizualno-narativnog smisla. (Stam, 2000: 235–238)

Semiopragmatika proizlazi pak iz istraživanja lingvističke strane semiotike, za razliku od psihoanalitičke, te studira produkciju i način razumijevanja filmova. Proučavanjem kognitivizma i socijalnog i historičnog aspekta filma istražuje na koji se način konstituira značenje u filmu. (Stam, 2000: 254–255)

U kasnim 1960-ima Derrida i dekonstruktivisti napadaju strukturalističku semiotiku, što rezultira poststrukturalizmom. Dekonstrukcija znanstvene težnje strukturalizma rezultirala je težnjom za decentraliziranom, ne-totalnom teorijom i skepsom prema

mogućnosti konstrukcije velikog metajezika. Nema više pokušaja definiranja stabilnog i univerzalnog značenja, spirala interpretacija je beskonačna, identitet znaka je nestabilan. Dolazi do radikalnog odbacivanja *mainstream* filmova i preferiranja eksperimentalnih pristupa, koji su se bavili dramatičnim raskidom s dotadašnjim konvencijama. (Stam, 2000: 179–181)

Važnost pogleda i gledanja dovodi do teorija vizualne kulture koje smatraju kako je kultura temeljena na osjetilu vida i orijentira se u odnosu na znak. Jenks (2002: 23) napominje kako se vid prepoznaje kao objektivan osjet. Pogled i akt gledanja primarni su načini informiranja, što poprilično pogoduje i animaciji kao vizualnomu mediju. Gledanje umjetnosti i interpretiranje znaka koji ona predstavlja nužno znači parcijalno promatranje, jer ničiji pogled ne može biti objektivan, a još manje totalitet svih pogleda i razumijevanja. Iz toga logično proizlazi kako nije samo akt gledanja nesavršen i subjektivan nego je takva i interpretacija viđenoga. (ibid.)

Mimica u promišljanju o umjetnosti filma naglašava kako su svi ljudi sineasti koji promatraju filmove u obliku svojih snova i maštanja. Tvrdi kako je film umjetnost pokretne slike koja je odvojena od naknadnog izražavanja likovne ili literarne zamisli koja proizlazi iz nje. (Mimica, 1978, u: Sudović, 1978: 158–159).

Literatura

Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Ajanović, Midhat, 2008, *Karikatura i pokret: Devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press

Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM

Halas, John; Manvell, Roger, 1971, *The Technique of Film Animation*, London: Hastings House

Jenks, Chris, 2002, *Vizualna kultura*, Zagreb: Jesenski i Turk / Hrvatsko sociološko društvo

Kandinsky, Vasily, 1912, *Uber das Geistige in der Kunst*, München: R. Piper & CO

Marušić, Joško, 2004, *Alkemija animiranog filma*, Zagreb: Meandar

Metz, Christian, 1974, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York: Oxford University Press

Mimica, Vatroslav, 1978, "Razmišljanja o filmskoj umjetnosti", *Filmska kultura*, br. 37, prosinac 1963, u: Sudović, Zlatko (ur.), *Zagrebački krug crtanog filma: građa za povijest hrvatske kulture, 3. sv., uspjesi i nedoumice; izbor i bibliografija važnijih napisa o crtanim filmovima zagrebačke škole objavljenih u domaćem tisku 1951-1972.*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, str. 158–161.

Munitić, Ranko, 1982, *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb: Filmoteka 16

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

Peterlić, Ante (gl. ur.), 1990, *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Pikkov, Ülo, 2010, *Animasophy: Theoretical Writings on Animated Film*, Tallin: Estonian Academy of Arts

Spottiswoode, Raymond, 1952, *Film and Its Techniques*, Berkeley: University of California Press

Stojanović, Dušan, 1975, *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Sudović, Zlatko (ur.), 1978, *Zagrebački krug crtanog filma: građa za povijest hrvatske kulture, 3. sv., uspjesi i nedoumice; izbor i bibliografija važnijih napisa o crtanim filmovima zagrebačke škole objavljenih u domaćem tisku 1951-1972.*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske

Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Malden / Oxford: Blackwell

Turković Hrvoje, 2012, *Život izmišljotina: ogledi o animiranom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Wells, Paul, 2006, *The Fundamentals of Animation*, London: Thames & Hudson

Neutemeljen citat

Do ruke mi je došao članak Miljenka Buljca "Konjanik od romana Ivana Aralice do filma Branka Ivande", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16 (2010), broj 64 (zima), gdje na str. 73 piše:

> *Također, svoj narod i jezik kojim on govori filmski autori neprimjereno nazivaju "morlačkim" u kontekstu koji nije bitno mletački, a u literarnom predlošku taj izraz ipak nije piščeva kvalifikacija, iako mu je Inoslav Bešker (2002: 122) pripisuje.*

Odnosi se na moj članak "Morlakizam i morlaštvo u književnosti", *Književna smotra*, god. XXXIV, br. 123 (1), str. 113-124. Citat je neutemeljen: Ivanu Aralici ni tu niti igdje ino ne pripisujem da on pučanstvo ili jezik naziva morlačkim. Ondje piše:

> *Ne može se preskočiti ni analiza drugih autora. Počam od onih koji su morlaštvo ugradili u neka od svojih najboljih djela kao što su Simo Matavulj (Bakonja fra Brne), Dinko Šimunović (Alkar), Milan Begović (Dva bijela kruha), Mirko Božić (Kurlani), te izrazito srodnih po tematici odnosno prosedeu, kao što su Stjepan Mitrov Ljubiša (Pripovijesti crnogorske i primorske), Petar Kočić (Jablan), Mile Budak (Ognjišta), Mihailo Lalić (Lelejska gora), sve do suvremenih pisaca, minornih kao što su Danko Popović (Priča o Milutinu), Miodrag Bulatović (Ljudi sa četiri prsta) ili značajnijih kao što je Ivan Aralica (njegovi romani Duše robova, Psi u trgovištu i Graditelj svratišta poznati su kao Morlačka trilogija, ali istom tematikom a nadasve istom etikom odlikuju se i druga njegova djela, npr. Put bez sna, a u neku ruku i sva ostala, uključujući Propast Magnuma koji se zbiva u predslavensko, ilirsko-rimsko doba i igra baš na kartu predslavenskoga vlaškog supstrata u vjekovječnoj Morlakiji).*

U odgovarajućoj bilješci u dnu stranice navedeno je:

> *Ivan Aralica, autor >morlačke trilogije< i korifej >morlačkog< diskursa u hrvatskoj književnosti, sada je najčitaniji pisac u Hrvatskoj (tvrdi Čadež 2002: 47).*

Pretpostavljam da je kolega Buljac nehoteć pogrešno pročitao, shvatio, odnosno sažeo što sam napisao u tom članku (neki aspekti su šire razrađeni u mojoj knjizi *I Morlacchi nella letteratura europea*). Bez ikakvih polemičkih nakana, molim Vas da ovu moju napomenu uvrstite u neki od brojeva Hrvatskoga filmskog ljetopisa, jer ne bih htio – po obrascu *qui tacet consentire videtur* – da netko smatra da sam Aralici pripisao što nije njegovo.

Unaprijed zahvaljujem,
Inoslav Bešker

Konjanik
(Branko Ivanda, 2003)

Janko Heidl

Kronika

2016.

30. 11. Rijeka
U Filodrammatici je projekcijom filma *Kin-dza-dza* Georgija Danielije otpočeo ciklus sovjetskih filmova znanstvene fantastike, u okviru programa nazvanog "Filotragedija".

01. 12. Zagreb
U sklopu Pilot-projekta "Kroz knjižnicu do mature", u Multimedijalnoj dvorani Gradske knjižnice Zagreb učenicima zagrebačkih srednjih škola prikazan je program novijih hrvatskih kratkih filmova, uz razgovor i analizu slikopisa što su ih vodili profesorica hrvatskog jezika i filmske umjetnosti Ana Đordić, montažerka Jelena Modrić i voditelj Projekta filmske pismenosti u HAVC-u Uroš Živanović.

01.-02. 12. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je 47. KRAF, Kvarnerska revija amaterskog filma. Druge večeri prikazani su filmovi u konkurenciji, a prve je održan filmski program "In memoriam Ervinu Debeucu", u sjećanje na dugogodišnjeg predsjednika i jednog od osnivača Kino video kluba Liburnija film, rođenog u Rijeci, 1930, preminulog u listopadu 2016.

01.-02. 12. Zagreb
U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je 6. festival muzejskog filma i multimedije MUVI: muzeji – video – film, uz predavanja i radionice.

01.-04. 12. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan su Dani talijanskog filma.

02. 12. Zagreb
U Tifološkom muzeju prikazan je izbor filmova s festivala Uhvati film.

02. 12. Zagreb
Prosudbena komisija Animafesta Zagreb odabrala je rad Gorana Radoševića kao pobjednika natječaja za izradu ilustracije, špice i *teasera* 27. Svjetskog festivala animiranog filma – Animafesta Zagreb.

02. 12. Firenca, Italija
Dum spiro spero Pere Kvesića osvojio je nagradu za najbolji srednjometražni dokumentarni film 57. Festivala dei Popoli (25. 11.-02. 12.), međunarodnog festivala dokumentarnog filma.

03. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je treća radionica "Anidox Adriatic" namijenjena filmašima zainteresiranima za kombiniranje dokumentarne i animirane filmske tehnike. Sudjelovali su hrvatski i inozemni sineasti, među inima filmologinja Anna Ida Orozs, producentica Charlotte De La Gournerie, animator Darko Vidačković te skladatelj i majstor zvuka Andrea Martignoni.

03. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je Revija Frooom! na kojoj je prikazana retrospektiva radova polaznika filmskih radionica Froooma!

03. 12. Osijek
U Galeriji Waldinger održana je prva autorska večer Filmske runde, s programom filmova Igora Bezinovića, uz nazočnost autora.

03.-04. 12. Zagreb
U Galeriji SC Studentskog centra, u sklopu 13. Velesajma kulture – Mogućnosti igre/14. Festivala prvih – Pravo na pogrešku (01.-04. 12.), održane su radionice stop animacije i piksilacije "Pravo na grešku" pod vodstvom Petre Zlonoge te video snimanja "Dalje od greške" pod vodstvom Viktora Krasnića.

03.-04. 12.; 10.-11. 12.; 17.-18. 12. Pula
U Pulskoj filmskoj tvornici održana je 6. radionica Škola animiranog filma, za starije osnovnoškolce, pod vodstvom Marka Zdravkovića-Kunca.

04.-12. 12. Bjelovar, Zagreb, Split, Rijeka
Svečane hrvatske premijere cjelovečernjeg igranog filma *Sve najbolje* Snježane Tribuson održane su u Kulturnom i multimedijskom centru u Bjelovaru (04. 12.), u CineStaru Zagreb (05. 12.), u kinu Karaman u Splitu (06. 12) te u Art-kinu Croatia u Rijeci (12. 12.), dok je redovna distribucija filma u zemlji otpočela 8. prosinca.

05.-07. 12. Skoplje, Makedonija
U Kinoteci Makedonije održan je program Docucroata, dani hrvatskog dokumentarnog filma, na kojem su prikazana četiri nova ostvarenja.

05.-08. 12. Zagreb
U Galeriji 90-60-90 održana je izložba video instalacija *Multitudes* Martine Mezak.

05.-12. 12. Zagreb i Rijeka
U kinu Europa i u MM centru Studentskog centra u Zagrebu (05.-11. 12) te u Art-kinu Croatia u Rijeci (08.-12. 12) održan je 14. Human Rights Film Festival. Festivalu su pribivali gosti (Eyal Sivan, Zosya Rodkevich, Klaus Händl...), održane su diskusije, radionice, predavanja.

05.-12. 12. Rijeka
U Filodrammatici je održana izložba *Izvana-Iznutra*, s radovima zatvorenika iz devet zatvora i kaznionica u Hrvatskoj, produkti radionica udruge Skribonaut, objedinjeni u umjetničkim instalacijama koje sadrže i filmske radove. Ista je izložba prethodno bila postavljena u koprivničkom Kulturno-kreativnom centru Pixel (03.-10. 11.) i u dubrovačkoj Galeriji Otok Art (18.-25. 11.).

05.-12. 12. Korčula, Pelješac, Split
Na više lokacija održani su međunarodni Korčulanski višemedijski laboratorij i umjetničko boravište/Korčula Cross Media Lab te Pelješka medijska akademija za mlade/Pelješac Youth Academy, kao završnice još jednog programa platforme DECro01. Održane su radionice, projekcije, predavanja.

06. 12. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je posebna projekcija filma *Ničije dete*, uz razgovor s redateljem Vukom Ršumovićem.

06. 12. Šibenik
U Hrvatskom narodnom kazalištu Šibenik održana je svečana šibenska premijera cjelovečernjeg igranog filma *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić.

06. 12. Osijek
U Galeriji Waldinger održana je autorska večer Filmske runde, s programom filmova Damira Radića, uz nazočnost autora.

06.-11. 12. Zagreb
U Dokukinu KIC održan je Tjedan talijanskih dokumentaraca.

06. 12. 2016.-12. 02. 2017. Zagreb
U Muzeju suvremene umjetnosti održana je izložba *Data Recovery 1969-2077* višemedijskog umjetnika (i sineasta) Dalibora Martinisa, s projekcijama filmova.

07. 12. Pula
U Dnevnom boravku Društvenog centra Rojc predstavljeni su radovi s radionice "Video novinarstvo – radionice medijske pismenosti" udruga Pulska filmska tvornica i Metamedij – održanih tijekom listopada i studenog, uz popratni razgovor naslovljen "Mladi i mediji – od edukacije do produkcije".

07. 12. Sant'Antioco, Italija
Na 12. Festivalu kratkometražnog mediteranskog filma Autorski putevi: mediteranska ispreplitanja (Passaggi d'Autore: intrecci mediterranei, 06.-11. 11.) prikazan je program "Fokus: Hrvatska" s osam hrvatskih kratkometražnih filmova: *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, *Po čovika* Kristine Kumrić, *Teleport Zovko* Predraga Ličine, *Zvjerka* Daine O. Pusić, *Zvir* Miroslava Sikavice, *Planemo* Veljka Popovića, *Cvijeće* Judite Gamulin i *Presuda* Đure Gavrana.

08. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je "Filmska večer Factuma", s tri nova filma u produkciji tvrtke Factum.

08.-09. 12. Sisak
U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održana je 11. Revija dokumentarnog filma Fibula.

09.-10. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac održane su Večeri norveškog filma.

10. 12. Wroclaw, Poljska
Na svečanosti dodjele nagrada Europske filmske akademije (European Film Awards), u članstvo EFA primljeni su i novi članovi, među kojima i dizajner zvuka/majstor tona Hrvoje Petek te kostimografkinja Zorana Meić. Članstvo EFA-e broji nešto više od 3200 duša, od čega je 31 iz Hrvatske.

10. 12. Subotica, Republika Srbija
U Art-kinu Lifka održan je treći, završni program ovogodišnjeg Ciklusa hrvatskog filma u Vojvodini. Prikazan je izbor filmova Milana Bukovca. Prethodni programi održani su 9. srpnja u Etnosalašu Balažević u Donjem Tavankutu, projekcijom dokumentarnog filma *Az, Branko pridivkom Fučić* Bernardina Modrića te 2. i 3. rujna, projekcijama *Šegrta Hlapića* Silvija Petranovića i *Mosta na kraju svijeta* Branka Ištvančića.

11. 12. Ljubljana
Dota Petre Zlonoge, *Planemo* Veljka Popovića i *Grad duhova* Marka Dješke nagrađeni su posebnim priznanjima žirija, a manjinska hrvatska koprodukcija *Noćna ptica* Špele Čadež posebnim priznanjem žirija i nagradom publike HOPIN, na 13. Animateci (05.-11. 12.),

festivalu kratkometražnog animiranog filma istočne i srednje Europe. U natjecateljskim programima Animateke sudjelovali su i hrvatski filmovi *Pokretni elementi* Marka Tadića, *Petrova šuma* Martine Meštrović i *Voće* Ivana Mirka Senjanovića te manjinska hrvatska koprodukcija *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova. U pratećim su programima prikazani *Oni žive noću* Gorana Trbuljaka, *Mutne vode* Ana-Marije Vidaković, *Plasticat* i *Cvijet bitke* Simona Bogojevića Naratha te *Ona koja mjeri* Veljka Popovića.

12.-18. 12. Rijeka
Art-kino Croatia obilježilo je osmi rođendan programom posebnih projekcija novih i kinotečnih tuzemnih i inozemnih filmova. Između ostaloga, održane su svečane riječke premijere cjelovečernjih filmova *Sve najbolje* Snježane Tribuson (12. 12.) i *Dobra žena* Mirjane Karanović (14. 12.), obje uz nazočnost dijela autorske ekipe, a predstavljena je i knjižica *Art-kino, molim fino!* kolektiva škart.

14. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je program "Neil Young i mogućnosti glazbe na filmu", uz gostovanje izbornika programa, britanskog filmskog kritičara Neila Younga.

14. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je 7. večer animacije, s programom "Suvremeni slovenski animirani film".

15. 12. Zagreb
U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, prikazan je program "Dobro došli, profesore Baltazare", s nizom animiranih filmova iz serijala *Profesor Baltazar*, uz popratnu riječ filmskog kritičara Željka Luketića.

15. 12. Zagreb
U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike – Runda kratkog prikazan je program hrvatskih kinotečnih i suvremenih kratkih eksperimentalnih filmova Tomislava Gotovca, Lordana Zafranovića, Marije Prusine i dr., pod nazivom "Nove avangardističke slike", u izboru Vedrana Šuvara.

15. 12. Zagreb
U Pogonu Jedinstvo, u sklopu serije izložbi "Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)" posvećenih Mladenu Stilinoviću, održan je program "Suradnje za seksualnu avangardu" s filmovima austrijske sineastice Ashley Hans Scheirl, uz razgovor s autoricom.

15. 12. Zagreb
U Kinoklubu Zagreb predstavljeni su filmovi nastali na radionici "Mala filmska forma".

15. 12. Pula
U Pulskoj filmskoj tvornici predstavljeni su nagrađeni filmovi s 48. Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva (Varaždin, 25.-27. 11.). Drugi dio programa održan je u PFT-u 19. 01. 2017.

15.-16. 12. Vukovar i Vinkovci
U Gimnaziji Vukovar i GK Vukovar u Vukovaru (15. 12.) te u Gimnaziji M. A. Reljkovića u Vinkovcima (16. 12.) održani su II. Dani hrvatskog filmskog arhiva (Hrvatske kinoteke), nazvani "Arhivski zapisi – svjedoci postojanja kulturnih prostora i događanja", s filmskim projekcijama, predavanjima i radionicama.

16. 12. Zagreb
U galeriji Kupola Gradske knjižnice, u sklopu Književnog petka, održana je tribina o TV-serijama, imenovana "Imamo li žicu za domaći *Žicu*?", uz sudjelovanje producenata Daria Vincea i Miodraga Sile te scenaristice Sanje Kovačević.

16.-17. 12. Karlovac
U OŠ Grabrik, u sklopu 4. Festivala tehničke kulture, održane su radionice igranog filma u jednom kadru, stop animacije i stop animacije za osobe sa senzomotoričkim poteškoćama, pod vodstvom Hrvatskog filmskog saveza.

18.-21. 12. Zagreb, Split, Rijeka, Prelog...
U dvadeset kina (zatvorenih i otvorenih) u petnaest gradova širom Hrvatske – Zagreb, Split, Rijeka, Velika Gorica, Sisak, Kutina, Čakovec, Samobor, Osijek, Pakrac, Zabok, Koprivnica, Sveti Ivan Zelina, Daruvar, Prelog – održan je četvrti Maraton kratkometražnog filma, kojim se povodom najkraćeg dana u godini slavi kratka filmska forma. Projekcijom programa hrvatskih filmova "Maraton na Adventu – kratki s nogu" na zagrebačkom Europskom trgu, 15. je prosinca održano tzv. uvodno zagrijavanje. Maraton kratkih filmova odvija se usporedno u četrnaest zemalja diljem Europe.

19. 12. Pula
U Pulskoj filmskoj tvornici predstavljeni su radovi polaznika radionice 6. Škole animiranog filma PFT (03.-18. 12.).

19. 12. 2016.-06. 02. 2017. Zagreb
U Dokukinu KIC je 19. prosinca, projekcijom kinotečnih kratkih dokumentaraca otpočela nova, četvrta sezona ciklusa Hall of Fame posvećena klasičnim

dokumentarnim filmovima, ovom prilikom onima "iz regije". Uvodnu riječ dao je voditelj programa Nebojša Slijepčević, a projekcija je osnažena *Skype*-razgovorom s izbornicom, filmskom kritičarkom Radom Šešić. Do 6. veljače, prikazano je pet programa, s filmovima Vladimira Perovića, Vlatka Gilića, Zorana Tadića, Živka Nikolića i dr.

19.-22. 12. Rijeka
U Filodrammatici je održana radionica primijenjenog videa "Što će vam taj stari televizor?", pod vodstvom Ivana Marušića Klifa.

20. 12. Zagreb
U CineStaru Zagreb održana je svečana hrvatska premijera cjelovečernjeg igranog filma *Goran* Nevija Marasovića. Dva dana poslije otpočela je njegova redovna distribucija u Hrvatskoj.

20. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac predstavljene su knjige nerealiziranih scenarija *Biciklisti u mračnoj šumi i drugi scenariji* Branka Ivande i *Drvo života* Zorana Tadića i prijatelja.

20. 12. Rijeka
U Art-kinu Croatia predstavljene su knjige *Berković* više autora i *Tanhofer* više autora, uz projekcije filmova *H-8...* Nikole Tanhofera i *Ogledalo* Ante Babaje.

20. 12. London, Ujedinjeno Kraljevstvo; Zagreb
Objavljeno je kako je britanska tvrtka Global Series Network otkupila licencu za prikazivanje hrvatske dramske TV-serije *Počivali u miru* u Velikoj Britaniji, što je prvi put da se neka hrvatska serija prikazuje na tom tržištu. Serija *Počivali u miru* ostvarena je u produkciji Ring produkcije, a redatelji su Goran Rukavina, Kristijan Milić i Goran Dukić. Global Series Network seriju će emitirati i na američkom tržištu.

21. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je program "Minuta u vašem gradu", s ostvarenjima s 24. Hrvatskog festivala jednominutnih filmova održanog u Požegi od 26. do. 28 svibnja 2016.

22. 12. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je svečana hrvatska premijera cjelovečernjeg srpsko-(manjinsko)hrvatskog filma *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića, uz nazočnost dijela autorske ekipe. Redatelj filma Miloš Radović i glavni glumac Lazar Ristovski gostovali su i na projekciji filma dan poslije.

22. 12. Zagreb
Na Akademiji dramske umjetnosti predstavljena je knjiga *Tanhofer* više autora.

22. 12. Stockholm, Švedska
Cjelovečernji film *Neželjena baština* Irene Škorić dobio je nagradu za najbolji dokumentarni film na 6. Festivalu balkanskog novog filma/Balkan New Film Festivalu/BaNeFF (19.-22. 12.).

27. 12. Zagreb
Objavljen je izvještaj Hrvatskog audiovizualnog centra nazvan "Pregled filmske 2016.: Vibrantna distribucija domaćeg filma, brojne nagrade na festivalima diljem svijeta". Između ostaloga u njemu stoji da su tijekom 2016. u domaćoj kinodistribuciji bila dvadeset i dva filma, od kojih je dvadeset sufinancirano kroz javne pozive HAVC-a, a sedam je manjinskih koprodukcija. Završeno je i javno prikazano četrnaest cjelovečernjih dokumentarnih te stotinjak kratkih (animirani, dokumentarni, eksperimentalni i igrani) filmova. U raznim oblicima distribucije bilo je šesnaest dugometražnih igranih (od kojih je sedam manjinskih koprodukcija) i šest dokumentarnih filmova, za koje je prodano blizu 134 000 ulaznica. Najgledaniji hrvatski film u domaćoj distribuciji je *ZG80* Igora Šeregija, u produkciji Kinoteke, sa 65 685 gledatelja. Drugi je *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, u produkciji Interfilma, koji je pogledalo 32 021 gledatelja, a na trećem je mjestu cjelovečernji dokumentarni film *Gazda* Daria Juričana, u produkciji HRCIN-a, s približno 12 000 gledatelja (film se i dalje prikazuje na velikim platnima diljem zemlje). U 2016. distribuciju je uspješno nastavio i *Narodni heroj Ljiljan Vidić* Ivan-Gorana Viteza, koji je u kinima pogledalo ukupno 54 660 gledatelja. Najzapaženije među mnogim nagradama hrvatskim filmovima i manjinskim koprodukcijama na međunarodnim festivalima su posebno priznanje žirija Europa Cinemas Label cjelovečernjem igranom filmu *S one strane* Zrinka Ogreste, u produkciji Interfilma, u programu "Panorama" 66. Međunarodnog filmskog festivala u Berlinu (11.-21. 02.); posebno priznanje žirija kratkom igranom filmu *Zvir* Miroslava Sikavice, u produkciji Propeler Filma, u programu "15 dana autora" (Quinzaine des réalisateurs) na 69. Međunarodnom filmskom festivalu u Cannesu (11.-22. 05.); Nagrada FEDEORA-e za najbolji europski film cjelovečernjem igranom filmu *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, u produkciji Kinorame, u programu "Dani autora" (Giornati degli autore) u sklopu 73. Mostre, međunarodnog filmskog festivala u Veneciji (31. 08.-10. 09.); Grand Prix Grand Prize of the Americas cjelovečernjem igranom filmu *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, u produkciji Inter-

filma, na 40. Međunarodnom filmskom festivalu u Montrealu (25. 08.-05. 09.); nagrada za najbolji film cjelovečernjem igranom filmu *Kuća drugih* Rusudan Glurjidze (hrvatski koproducent Dario Domitrović, Embrio Production) u programu "Istočno od Zapada" (East of the West) 51. Međunarodnog filmskog festivala u Karlovym Varyma (01.-09. 07.). Neposredno i posredno (kao izabranici zemalja većinskih producenata) hrvatska je u kategoriji najboljeg cjelovečernjeg igranog filma na neengleskom jeziku za 89. nagradu Oscar Američke akademije filmske umjetnosti i znanosti imala čak sedam kandidata: *S one strane* Zrinka Ogreste (Hrvatska), *Oslobođenje Skoplja* Rade i Danila Šerbedžije (Makedonija), *Houston, imamo problem!* Žige Virca (Slovenija), *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića (Srbija), *Vrapci* Rúnara Rúnarssona (Island), *Kuća drugih* Rusudan Glurjidze (Gruzija), *Sieranevada* Cristija Puiuja (Rumunjska). Osvajanjem nagrade za najbolji kratkometražni film na 22. Filmskom festivalu u Los Angelesu (01.-09. 06.), kao kandidat za nominaciju u kategoriji najboljeg kratkog filma kvalificirana je *Zvjerka* Daine O. Pusić, a u finale studentskog Oscara ušao je i kratki igrani film *Cvijeće* Judite Gamulin.

27. 12. 2016.-05. 01. 2017. Osijek
U kinu Urania su, u sklopu programa Zima s Franom, održane filmske radionice za osnovnoškolce.

28. 12. Zagreb
U Muzeju suvremene umjetnosti održan je prolog za Filmske Mutacije: X. Festival nevidljivog filma, uz program Jamesa Benninga, s instalacijama za dva prostora – bile su to svjetske premijere dvokanalne videoprojekcije *Ash 01* i *Spaljene zemlje/Scorched Earth* koja je prikazivana do 31. prosinca.

28. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac upriličen je film(ofil)ski doček Nove godine nazvan "Silvestrovo kao na filmu", uz projekcije *Ninotscke* Ernsta Lubitscha i *Svete ljubavi* Benoîta Delépinea i Gustavea Kerverna.

2017.

02.-06. 01. Zagreb
U kinu Tuškanac održani su "Radionica animiranog filma", za mlađe osnovnoškolce, pod vodstvom Petre Zlonoge, Morane Bunić i Karle Skok te "Nastava filmske umjetnosti", za starije osnovnoškolce, srednjoškolce i profesore, pod vodstvom Ane Đordić i Jelene Modrić.

02.-14. 01. Pula
U Dnevnom boravku DC-a Rojc održana je revija Zimsko kino Rojc, s programom novijih inozemnih i tuzemnih dokumentarnih filmova.

03. 01. Zagreb
Preminuo je književnik i scenarist Ivo Brešan, rođen 1936, u Vodicama.

04. 01. Zagreb
Otpočela je redovna, ograničena, distribucija cjelovečernjeg omnibusa *Transmania* u Hrvatskoj. Redatelji su David Lušičić, Dalibor Matanić, Sonja Tarokić, Hana Jušić, Bobo Jelčić, Zvonimir Jurić, Vlatka Vorkapić, Jasna Zastavniković, Filip Šovagović, Ivan Salaj, Sara Hribar, Tanja Golić, Petar Orešković, Stanislav Tomić, Edi Mužina i Ivan Sikavica.

10. 01. Zagreb
U Cineplexxu City Center One Zagreb East održana je svečana hrvatska premijera srpskog filma *Stado* Nikole Koje, uz nazočnost dijela autorske ekipe.

14. 01. Zagreb
U MM centru Studentskog centra, u okviru obrazovno-kreativnog programa Klubvizija SC, održano je predavanje "Instrument kino-projekcije", seminar o funkcioniranju 16 mm projektora. Predavači su bili filmski tehničari Josip Cesarec i Božo Krekač.

17. 01. Zagreb
U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program "*Trashom* protiv smeća". O *trashu* u filmu, kulturi, politici i svakodnevici razgovarali su filmska kritičarka Mima Simić te redatelji Mario Kovač i Nika Pećarina. Prikazani su filmovi *Borilica* Maria Kovača te premijerno *Voda nije krv* Nike Pećarine.

17. 01. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazani su filmovi slovenskog sineasta Vlade Škafara, uz razgovor s autorom.

17. 01. Zagreb
U okviru promjena u rasporedu emitiranja na programima Hrvatske radiotelevizije (HRT) od utorka 17. siječnja u program su uvedena dva stalna tjedna termina predviđena za emitiranje hrvatskih igranih filmova – nedjeljom u 20.00 na Prvome programu Hrvatske televizije (HRT – HTV 1) te utorkom u 21.00 na Drugome programu Hrvatske televizije (HRT – HTV 2). Prvi filmovi na rasporedu bili su *Život je truba* Antonija Nuića i *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta.

17. 01. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je okrugli stol "Jesenja sonata – na filmu i u kazalištu", na kojem su sudjelovali autori i glumci predstave *Jesenja sonata* HNK Ivana pl. Zajca (Ana Tomović, Mira Furlan, Marija Tadić, Leon Lučev i dr.) te filmski kritičari Dragan Rubeša i Dejan Durić, a u povodu premijere te predstave temeljene na istoimenom filmu, odnosno dramskom tekstu Ingmara Bergmana. Tijekom siječnja program je u Art-kinu Croatia zaokružen projekcijama Bergmanove *Jesenje sonate* te dokumentarnog filma *Nepozvani kod Bergmana* Jane Magnusson i Hyneka Pallasa.

18. 01. Zagreb
U Dvorani Zelene akcije održana je hrvatska premijera filma *The Yes Men: Pobuna!* Andyja Bichlbauma, Mikea Bonnana i Laure Nix, uz razgovor nazvan "Metode aktivizma – primjeri uspješnih javnih akcija u Hrvatskoj" u kojem su sudjelovali aktivisti Tomislav Domes i Bernard Ivčić.

19. 01. Zagreb
U MM centru Studentskog centra, u sklopu ciklusa Kratke slike – proširena slika, prikazan je program "Kako se mijenjao grad" s kratkim dokumentarnim kinotečnim filmovima Branka Majera i Bogdana Žižića.

19. 01. Zagreb
U dvorani Katalozi, u Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA prikazan je program "Ples na filmu – pokret i slika", s kratkim filmovima *Koreografija za kameru i plesače* Kreše Golika i *Impresije maštanja* Maje Bezjak, uz popratni komentar koreografa Emila Matešića.

19. 01. Nizozemska, Belgija, Luksemburg
Otpočela je redovna kino distribucija cjelovečernjeg igranog filma *S one strane* Zrinka Ogreste u zemljama Beneluxa.

20. 01. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je Treća filmska večer Hrvatskog filmskog ljetopisa s programom "Film i glazba uživo". Prikazan je američki mjuzikl *Priča sa zapadne strane* Roberta Wisea, održani su koncert filmske glazbe u izvedbi Tria Pavla Miljenovića te tribina na kojoj su sudjelovali muzikologinja i filmologinja Irena Paulus, filmolog Nikica Gilić i glazbenik Marijan Tucaković.

20. 01. Zagreb
U sklopu Zgrafa 12, međunarodne izložbe grafičkog dizajna i vizualnih komunikacija (09.-24. 01.), u Laubi – kući za ljude i umjetnost održano je Eduzgraf Kino, program suvremenih hrvatskih kratkih eksperimentalnih i dokumentarnih filmova ostvaren u suradnji s Udrugom 25 FPS, koji se sadržajem i vizualnim jezikom nadovezuju na krovnu temu Zgrafa 12, "Društvene reprize".

20. 01. Zagreb
U HAVC-u je održana 79. sjednica Hrvatskog audiovizualnog vijeća na kojoj je usvojen Nacrt prijedloga Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2017.–2021. Tekst Nacrta stavljen je na uvid javnosti preko internetske poveznice, čime je otvorena javna rasprava, odnosno savjetovanje sa zainteresiranom javnošću o Nacrtu prijedloga Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2017.–2021., otvorena od 23. 01. do 07. 02. 2017.

21.-22. 01. Rogoznica, Tisno
U Osnovnoj školi Rogoznica, u Rogoznici (21. 01.) i u Narodnoj knjižnici i čitaonici Tisno, u Tisnom (22. 01.), prikazan je izbor kratkih animiranih filmova za djecu sa 6. međunarodnog festivala animacije Supertoon (Šibenik, 24.-29. 07. 2016), uz popratni razgovor s organizatorima Supertoona Slavetom Lukarovom i Petrom Trebotićem.

22. 01. Stuttgart, SR Njemačka
Na 300. Festivalu proširenih medija stuttgartska filmska zima (Festival for Expanded Media Stuttgarter Filmwinter, 18.-22. 01.), u Kući povijesti (Haus der Geschichte) održan je program udruge 25 FPS "Suvremene refleksije 25 FPS-a" (Reflecting 25 FPS's Contemporaries) na kojem su prikazani kratki hrvatski eksperimentalni filmovi *Pokretni elementi* Marka Tadića, *Najmanji* Tomislava Šobana, *Razglednice* Ane Hušman, *Autofokus* Borisa Poljaka i *Kino Crvena zvijezda* Silvestra Kolbasa.

23. 01. Zagreb
U Art-kinu Croatia je u sklopu novog programa Kino učionica održan okrugli stol "Gledaj mizoginiju".

23.-29. 01. Zagreb
U kinu Tuškanac održan je Ciklus (novog) švedskog filma.

24. 01. Zagreb
U CineStaru Arena Zagreb održana je svečana premijera cjelovečernjeg igranog filma *Uzbuna na zelenom vrhu* Čejen Černić. Dva dana poslije otpočela je redovna kino distribucija filma diljem Hrvatske. Tijekom vikenda (od četvrtka 26. 01. do nedjelje 29. 01.) *Uzbunu* je u domovini vidjelo 12 985 gledatelja, čime je to postao najgledaniji film vikenda.

24. 01. Zagreb
Udruga Restart je na svom YouTube kanalu, kao i na Vimeu objavila snimku predavanja "O političkom i povijesnom dokumentarnom filmu" Eyala Sivana, održanog 9. prosinca 2016. u Dokukinu KIC.

24. 01.-01. 02. Zagreb, Rijeka
U Art-kinu Croatia u Rijeci (24.-25. 01.) te u kinu Europa, MM centru i u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (26. 01.-01. 02.), održane su 10. Filmske mutacije: festival nevidljivog filma, pod egidom "Nasilje + utopija". Gostovali su Marc Hurtado, Abel Ferrara i Béla Tarr. U kinu Europa Abel Ferrara je publiku počastio ekskluzivnom projekcijom nedovršene inačice svog novog dokumentarnog filma *Live in France*.

25. 01.-06. 02. Zagreb
U Galeriji SC održana je fotografsko-videoinstalacijska izložba *Nevidljivo svjetlo* Vande Kreutz.

26. 01. Zagreb
U kinu Grič održana je "Godišnja premijera Blankovih filmova", projekcija filmova nastalih pod produkcijskim i radioničkim okriljem udruge Blank – filmski inkubator iz Zagreba.

26. 01. Rijeka
U Filodrammatici je održana prva projekcija projekta "Film svima", ciklusa filmova prilagođenih gluhim i nagluhim osobama, u organizaciji Filmaktiva i Udruge gluhih i nagluhih Rijeka. Prikazan je cjelovečernji dokumentarni film *Naseljenici – naši novi susjedi s puškama* Barbare Babačić, uz nazočnost redateljice.

26. 01. Zagreb
U MM centru Studentskog centra, u sklopu ciklusa Kratke slike – runda kratkog, prikazan je program "Bez povijesti" s kratkim igranim, kinotečnim i novim filmovima Gorana Dukića, Roberta Orhela, Pavla Kocanjera i drugih.

26. 01. Osijek
U kinu Urania održana je osječka premijera *Uzbune na zelenom vrhu* Čejen Černić, uz nazočnost dijela autorske ekipe.

27. 01. Zagreb; Amman, Jordan
Objavljeno je da je kratki igrani film *Ničija zemlja* Branka Ištvančića uključen u regionalnu mrežu arapskih filmskih festivala specijaliziranih za ljudska prava ANHAR (The Arab Network for Human Rights Films). Uvrštavanje filma u tu mrežu omogućuje prikazivanje u programu pet najvećih festivala o ljudskim pravima u arapskoj regiji.

27. 01. Zagreb; Hamburg, SR Njemačka
Objavljeno je da je njemačka tvrtka Kurz Film Agentur preuzela međunarodnu distribuciju kratkog igranog filma *Po čovika* Kristine Kumrić.

27. 01. Zagreb
U kinu SC održana je premijera filma *Spiritual Market* Ire Tomić i Johna Karduma, uz nazočnost autora i koncert kvarteta Vedrana Ružića.

27. 01. Zagreb
U kinu Europa održana je projekcija filma *Mister Universo* Tizze Covi i Rainera Frimmela, u sklopu 3. izdanja pionirskog programa "IFFR uživo", 46. Međunarodnog filmskog festivala u Rotterdamu (25. 01.-05. 02.). Riječ je o najvećoj simultanoj festivalskoj projekciji na svijetu koja putem *streaminga* iz Rotterdama istovremeno prikazuje filmove u 45 kina diljem svijeta. Nakon projekcije publici je putem društvenih mreža omogućeno uključivanje u razgovor s redateljima filma, smještenima u Rotterdamu.

28. 01. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera *Uzbune na zelenom vrhu* Čejen Černić, uz nazočnost dijela autorske ekipe.

28. 01.-25. 02. Zagreb
U Udruzi Programerko i na Fakultetu elektrotehnike i računarstva održane su vikendske radionice programiranja, kriptografije, robotike i dr., za osnovnoškolce, pod nazivom "Kokov tajni klub detektiva", vezano uz premijeru *Uzbune na zelenom vrhu* Čejen Černić, najnovijeg cjelovečernjeg filma iz serijala temeljenog na romanima Ivana Kušana.

29. 01. Trst, Italija
Srpski igrani film, hrvatska manjinska koprodukcija, *Dobra žena* Mirjane Karanović osvojio je nagradu za najbolji cjelovečernji film na 28. Međunarodnom filmskom festivalu u Trstu (20.-29. 01.), a riječ je o priznanju koje dodjeljuje publika. U sklopu predstavljanja gotovo završenih projekata "Posljednja postaja Trst" (Last Stop Trieste) koprodukcijskog foruma Kad Istok susretne Zapad (When East Meets West) koji se održava tijekom festivala, srpsko-hrvatsko-francuski cjelovečernji dokumentarni film u razvoju *Slatko od ništa* Borisa Mitića osvojio je nagradu HBO Europe. Rumunjskom redatelju Cristiju Puiuju uručena je nagrada Central European Initiative, a u sklopu festivala prikazan je njegov posljednji cjelovečernji film *Sieranevada*, nastao kao manjinska hrvatska koprodukcija. Na festivalu su konkurirali i hrvatski filmovi ili manjinske hrvatske koprodukcije *S one strane* Zrinka Ogreste,

Houston, imamo problem! Žige Virca, *Zvir* Miroslava Sikavice, *Crveno* Tome Waszarowa, *Sretno, Orlo!* Sare Kern, *Grad duhova* Marka Dješke i *Pokretni elementi* Marka Tadića.

01. 02. Zagreb
U kinu Tuškanac je projekcijom *Ivanovog djetinjstva* Andreja Tarkovskog otpočeo ciklus Tarkovski srijedom (01. 02.-01. 03.).

01.-02. 02. Zagreb
U Dokukinu KIC je 1. veljače, uz nazočnost redatelja, prikazan češko-rusko-njemačko-latvijsko-južnokorejski cjelovečernji dokumentarni film *Ispod sunca* Vitalija Manskog. Dan poslije Manski je u istoj dvorani održao predavanje "Dokumentarni film – umjetnost ili stvarnost?".

02. 02. Pariz, Francuska
Film New Europe, mrežna publikacija i portal koji prati audiovizualnu i kinoprikazivačku industriju u osamnaest zemalja srednje i istočne Europe te Baltika predstavila je rad hrvatskog "pokretnog-višelokacijskog" Kina Mediteran, izabranog kao "europsko kino mjeseca", uz razgovor s Alenom Mutinićem, inicijatorom projekta Kino Mediteran i ravnateljem Festivala mediteranskog filma Split. Portal Film New Europe, zajedno s distribucijsko-prikazivačkom tvrtkom-mrežom Europa Cinemas, izbor provodi s obzirom na izazove s kojima se susreće pojedino kino i uspjehe koje postiže. Kino Mediteran je zajednički projekt Festivala mediteranskog filma Split i gradova domaćina.

03.-04. 02. Zagreb
U MM centru Studentskog centra održano je "Gledalište Kinokluba Zagreb", s programom cjelogodišnje produkcije Kinokluba Zagreb. Prikazan je 81 film. Nagrada Maksimilijan Paspa za najbolji amaterski film u 2016. godini pripala je filmu *Stray* Morane Franov. Posebnim priznanjima nagrađeni su *Kaštel vs. Denis* Denisa Vitaljića, *Boca istine* Dalije Dozet i *Kako je Iva otišla 16. rujna 2016.* Tomislava Šobana. Žiri kritike najboljim je filmom ocijenio *Kaem ti* Romana Dautanca, a posebnim priznanjem za glumačku izvedbu nagradio Zorka Sirotića za ulogu u *Hamletu 2000* Luke Ostojića.

04. 02. Los Angeles, SAD
Na 31. dodjeli nagrada Društva američkih snimatelja (The American Society of Cinematographers, ASC) održanoj u dvorani Ray Dolby Ballroom u Hollywoodu, nagradu za najboljeg direktora fotografije u kategoriji televizijske serije dobio je Hrvat Igor Martinović za epizodu *Subtle Beast* u HBO-ovoj seriji *The Night Of*. Priznanje Spotlight osvojio je Gruzijac Gorka Gómez Andreu za cjelovečernji igrani film *Kuća drugih* Rusudan Glurjidze, koprodukciju Gruzije, Rusije, Španjolske i Hrvatske.

06. 02. Rijeka
Projekcijom *Zoffskog grča* Zorana Kreme otpočeo je ciklus hrvatskih glazbenih dokumentaraca u River Pubu (06.-27. 02.), naslovljen "Liburnia uplovljava u River", ostvaren u okviru cjelogodišnje filmske turneje "Liburnia uplovljava" Liburnia Film Festivala.

06. 02. Zagreb
Hrvoje Hribar podnio je zahtjev Upravnom odboru za razrješenje s mjesta ravnatelja Hrvatskog audiovizualnog centra. Zahtjev prenosimo u cijelosti:
"Poštovane i poštovani, državni ured za reviziju Republike Hrvatske važna je javna ustanova. Uz institucionalnu nacionalnu snagu, spomenuti ured uživa međunarodnu reputaciju u društvu nacionalnih revizijskih institucija Europe. Hrvatski audiovizualni centar jednako je važna i ugledna hrvatska institucija s dokazanom europskom vjerodajnicom (EFADs, EFARD, BPX, FNE, RE-ACT, MEDIA). Osobno, žalim što Državni ured za reviziju u svom razmatranju poslovanja HAVC-a nije uporabio sve raspoložive stručne alate, nacionalne i međunarodne, te osigurao bolje razumijevanje posebnosti i vrijednosti učinaka koje za Hrvatsku postiže HAVC, odnosno što nije cjelovito uočio društvenu i gospodarsku vrijednost hrvatske audiovizualne zajednice, a osobito njezinu strukturnu i organizacijsku specifičnost. Bez obzira na navedeno i mimo svog osobnog mišljenja, poštovanje prema hrvatskoj državi nagoni me da podnesem konzekvence nepovoljnog nalaza Državnog ureda za reviziju objavljenog u petak 3. 2. 2017., te da Upravnom odboru Hrvatskog audiovizualnog centra podnesem svoj zahtjev za razrješenje na mjesto ravnatelja Hrvatskog audiovizualnog centra. 'Moja zemlja, u pravu ili krivu' kaže američka poslovica, koju u ovom trenutku razumijem iznimno jasno, iz svoje osebujno hrvatske pozicije. U svojoj odluci ravnam se jednako važnom okolnošću da u hrvatskom javnom prostoru, sve od ožujka 2016. do danas neprekidno traje javna kampanja blaćenja Hrvatskog audiovizualnog centra, svih njegovih nacionalnih i međunarodnih dostignuća. Ne prestaju necivilizirane i neutemeljene objede na moj osobni račun, pri čemu se iracionalna javna omraza ujedno nabacuje na najistaknutije, najuspješnije i najmoralnije članove hrvatske filmske zajednice, a prostačko omalovažavanje obuhvaća najširi krug hrvatskih audiovizualnih autora i djelatnika te njihova sveukupna djela. Javna ustanova HRT neočekivano prednjači u promicanju ovakvih poruka, a hrvatski građani sustavno se tru-

ju nelagodom prema najboljem što hrvatska kultura daje posljednjih godina. U Hrvatskoj je na snazi maligni pokret otpora prema temeljnim kreativnim dostignućima vlastite zajednice, neka vrsta autoimune bolesti, antieuropsko gibanje usmjereno prema vjerojatno najotvorenijem i najplodnijem sektoru hrvatske kulture – audiovizualnoj zajednici. U nesigurnom očekivanju da će moje povlačenje ublažiti ovo stanje, rado najavljujem svoj zahtjev za razrješenjem. Audiovizualni sektor Republike Hrvatske, značajno razvijen tijekom proteklih pet godina i presudno ovisan o postupcima i potporama Hrvatskog audiovizualnog centra, uključuje materijalne i egzistencijalne sudbine 1.000 hrvatskih građana i njihovih obitelji. Na to se nadovezuju tisuće drugih koje većim ili manjim dijelom uživaju korist sudjelovanja u audiovizualnoj proizvodnji. Hrvatski audiovizualni centar u svom sustavu potpora prati stotine projekata u raznim fazama proizvodnje, a međunarodni poslovi i obveze vezuju naš minijaturni sustav uz mnoštvo započetih nacionalnih i međunarodnih procesa. Sve uključene molim da razumiju složenost tranzicije sustava, te da pomognu da moj odlazak protekne uz što manju štetu po poslovni i operativni tijek, ionako ugrožen krizom koja je nastala početkom 2016., prije punih godinu dana, a zahvaljujući nerazumnim, gospodarski štetnim i temeljno nestručnim potezima tadašnjeg vodstva Ministarstva kulture Republike Hrvatske. U međuvremenu molim da se sve sastavnice (Upravni odbor, Hrvatsko audiovizualno vijeće, radni kolektiv HAVC-a te nadležno Ministarstvo kulture) uključe u proces odgovorne tranzicije poslovnih i administrativnih postupaka bitnih za kontinuitet odvijanja nacionalne audiovizualne djelatnosti, u čemu ću im biti na potpunom raspolaganju. Uz prijateljsku zahvalu svim suradnicima, djelatnicima, korisnicima, članovima tijela HAVC-a te hrvatskoj javnosti, za sve postignuto, izdržano i izboreno, Hrvoje Hribar, redatelj, producent i scenarist, ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra u razdoblju 2010. – 2017."

06. 02. Zagreb

Reagirajući na Izvješće o obavljenoj reviziji u Hrvatskom audiovizualnom centru (HAVC) za 2015. koje je 3. veljače objavio Državni ured za reviziju, Društvo hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatska udruga producenata objavili su priopćenje za javnost u kojem, s namjerom zaštite dosegnutih profesionalnih standarda i sloboda umjetničkog izražavanja, upozoravaju na dijelove Izvješća kojima Državni ured, drže, prekoračuje svoje ingerencije:

"Dana 3. veljače 2017. Državni ured za reviziju objavio je Izvješće o obavljenoj reviziji u Hrvatskom audiovizualnom centru (HAVC) za 2015. godinu. Društvo hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatska udruga producenata pozdravljaju ukazivanje na nepravilnosti na koje prirodom i sadržajem svoga djelovanja ova institucija treba ukazati. Istodobno, u cilju zaštite dosegnutih profesionalnih standarda i sloboda umjetničkog izražavanja, osjećamo potrebnim upozoriti na dijelove Izvješća kojima Državni ured ozbiljno prekoračuje svoje ingerencije. Državni revizor tako kaže: *Nisu osigurani pokazatelji na temelju kojih je moguće dati ocjenu mogu li i na koji način odabrani projekti i programi u 2015. na temelju javnih poziva pridonijeti razvoju hrvatske kulture*. Državna revizija ovom konstatacijom pridaje sebi pravo estetskih i umjetničkih prosudbi, što je posve izvan prirode i ingerencije takve institucije. Kakve bi to pokazatelje trebalo podastrijeti Državnom uredu za reviziju da bi ono moglo *ocijeniti* relevantnost spomenutih projekata? Izdiže li se ovom rečenicom Državni ured izvan svojih zakonskih ovlasti? Računovodstveno i knjigovodstveno dokazivanje dosega hrvatske kulture, u ovom slučaju hrvatskoga filma, čiju su kvalitetu prepoznale najeminentnije i najrelevantnije svjetske filmske institucije i priredbe, čin je bez presedana koji bismo jedino mogli opisati Krležinim naslovom – *Na rubu pameti*. Također, upozoravamo na dio Izvješća kojim se u kinematografiju praktički uvodi politička kontrola. Državni revizor kao nepravilnost izdvaja sve ugovore iznad iznosa od 200.000 (dvjesto tisuća) kuna jer ih nije potpisao ministar kulture. Dosadašnji ministri, ravnatelji i upravni odbori su praksu potpisivanja ugovora iznad 200.000 kuna primjenjivali samo na sredstva za operativni rad Centra, a ne na sredstva za filmove. Kako su svi ugovori za produkciju filmskih djela iznad 200.000 kuna, Državni ured za reviziju dakle sugerira uvođenje prakse po kojoj se ni jedan film u RH neće moći snimiti bez odobrenja Vlade. Time se ruše i poništavaju dugogodišnji napori da se kinematografija uspostavi kao neovisan sustav odvojen od politike te bi u stvarnosti značilo povratak soc-komunističkom modelu upravljanja filmom u kojemu nema mjesta umjetnosti koju nije odobrila vlast. Takvo čitanje zakona može imati nesagledive posljedice i dokinulo bi neovisnost hrvatskoga filma te ugrozilo sadržaj članka 69. Ustava RH: *Jamči se sloboda znanstvenoga, kulturnog i umjetničkog stvaralaštva*. Kako bismo dobili jasno i nedvosmisleno tumačenje kojim bi se osigurala neovisnost hrvatske kinematografije, a u želji da se zaštiti sustav koji već godinama daje izuzetne umjetničke i pozitivne financijske rezultate, DHFR i HRUP uputit će Saboru RH zamolbu za interpretacijom dijelova Zakona kojima Državni ured za reviziju daje faraonske ovlasti ministru kulture. S poštovanjem, Koordinacija Hrvatske udruge producenata i Društva hrvatskih filmskih redatelja. HRUP UO – Boris T. Matić, Hrvoje

Osvadić, Vanja Sremac, Lado Skorin, Tamara Babun; DHFR UO – Danilo Šerbedžija, Igor Mirković, Antonio Nuić, Branko Schmidt, Nebojša Slijepčević."

06.-08. 02. Zagreb
U kinu Tuškanac održan je program francuskih filmova nazvan "Mladi, u kino!!!", uz gostovanje redateljice Marie-Christine Courtès koja je predstavila svoj film *Pod tvojim prstima.*

06.-10. 02. Zagreb
U Galeriji Greta održana je izložba fotografija *Poslov(ič)na* filmske snimateljice i fotografkinje Nine Đurđević.

07.-11. 02. Rijeka
U Art-kinu Croatia prikazan je Ciklus (novog) švedskog filma.

08. 02. Osijek, Rijeka, Split
U organizaciji Udruge Pari Pikule, u suradnji s Kinom Urania u Osijeku, Art-Kinom Croatia u Rijeci, Kinotekom Zlatna vrata u Splitu i Festivalom mediteranskog filma Split otpočeo je Split Secret Arts Cinema, filmski program posvećen umjetnosti, s paralelnim tajnim projekcijama 8. veljače 2017. u 20 sati. Cilj programa je otkrivanje magičnog svijeta kreativnosti uz filmove i popratna događanja, a osim u kinima održava se i na alternativnim lokacijama. Ta filmsko-umjetnička avantura podrazumijeva da gledatelji ne znaju ništa o filmu koji će gledati, a naslov filma ostaje tajna sve do početka projekcije. Prikazan je dokumentarni film *Beskonačna sreća* Ila Bêka i Louise Lemoine, a o njemu su govorili arhitekti Oliver Grgić (Osijek), Idis Turato (Rijeka) i Neno Kezić (Split).

08. 02. Zagreb
Koordinacija Društva hrvatskih filmskih redatelja (DHFR) i Hrvatske udruge producenata (HRUP) uputila je (i javno) pismo sa zahtjevom za hitan prijam predsjednici RH Kolindi Grabar-Kitarović, predsjedniku Vlade RH Andreju Plenkoviću i predsjedniku Hrvatskoga sabora Boži Petrovu, povodom javnog istupa saborskog zastupnika dr. sc. Zlatka Hasanbegovića od 6. veljače 2017. godine:
"Povod pisma uznemirujuć je javni istup saborskog zastupnika dr. sc. Zlatka Hasanbegovića od 6. veljače 2017. godine. Gospodin Hasanbegović u istupu je ustvrdio kako treba 'demontirati sustav kinematografije u Republici Hrvatskoj' te da su hrvatski filmski djelatnici koji su stvarali sredstvima odobrenima na javnim pozivima HAVC-a 'klijentelistička interesna mreža'. Budući da dr. Hasanbegović nije naveo niti jedno ime, bjelodano je kako se njegove riječi odnose mahom na sve filmske djelatnike koji su na taj način djelovali te da je na pomolu pokušaj potpunog urušavanja svih oblika kinematografije u Republici Hrvatskoj. Kako je uslijedio poziv na linč u pojedinim medijima i niz ostrašćenih reakcija te neargumentiranih napada potaknutih istupom dr. sc. Zlatka Hasanbegovića, želimo upozoriti da je situacija izmakla normama civiliziranog i demokratskog, što izaziva nezadovoljstvo i zabrinutost brojnih članova filmske zajednice koji su zgroženi najavama nekritičkog rušenja sustava u kojem rade i djeluju. Zbog svega toga smatramo važnim da se razgovori o budućnosti kinematografije vrate u institucije RH i pozivamo najodgovornije dužnosnice i dužnosnike ove zemlje da nas u tome podrže. S poštovanjem, Koordinacija Hrvatske udruge producenata i Društva hrvatskih filmskih redatelja. HRUP UO – Boris T. Matić, Hrvoje Osvadić, Vanja Sremac, Lado Skorin, Tamara Babun; DHFR UO – Danilo Šerbedžija, Igor Mirković, Antonio Nuić, Branko Schmidt, Nebojša Slijepčević."

08. 02. Zagreb
U klubu Močvara je u sklopu izložbe "Genijalni diletanti/Geniale Dilletanten" (04. 02.-18. 02.) prikazan cjelovečernji njemački dokumentarni film *B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979-1989* Jörga A. Hoppea, Klausa Maecka i Heika Langea, uz razgovor s protagonistima Markom Reederom i Blixom Bargeldom.

09.-10. 02. Zagreb
U MM centru Studentskog centra, u okviru ciklusa Kratke slike – izvan fokusa, održan je program "Cinema Prayoga u Zagrebu", s predavanjem indijskog filmskog teoretičara Amrita Grangara i projekcijama indijskih kratkih i dugih filmova.

10. 02. Zagreb
Uzbuna na Zelenom vrhu Čejen Černić u drugom je tjednu domaće kinodistribucije najgledaniji film u hrvatskim kinima. U tom ga je razdoblju gledalo 30 167 gledatelja.

10. 02. Berlin, SR Njemačka
Tijekom 67. izdanja Međunarodnog filmskog festivala u Berlinu, Europski audiovizualni opservatorij (European Audiovisual Observatory) predstavio je prvu procjenu gledanosti filmova u kinima EU-a. Utvrdili su da ukupan broj prodanih kino ulaznica raste te da se u 2016. prodalo njih 994 milijuna što je u odnosu na 2015. porast od 1,6 posto, odnosno 16 milijuna prodanih ulaznica više. Posrijedi je najbolji rezultat od 2004, a kada se pribroje ulaznice prodane u zemljama van teritorija Unije brojka za 2016. penje se na preko

1,27 milijardi što je pak najviše prodanih ulaznica u posljednjem desetljeću. Godina 2016. bila je rekordna i u hrvatskim kinima: prvi put od samostalnosti broj gledatelja dosegao je brojku od 4 milijuna (gotovo 4,3), tako da je i omjer broja posjeta po glavi stanovnika također prvi put 1:1. To predstavlja porast od 9,1 posto u odnosu na 2015, a za 4,2 posto porastao je i udio domaćih filmova u odnosu na 1,9 posto zabilježenih 2015.

10. 02. Zagreb

Novoutemeljena Inicijativa hrvatskih filmskih autora i djelatnika za očuvanje HAVC-a objavila je otvoreno pismo sa svojim viđenjem događaja vezanih uz HAVC: "Poštovani, ovim otvorenim pismom želimo skrenuti pažnju na niz nepravilnosti, slobodno se može reći – kriminalnih radnji, kojima smo svjedočili proteklih sedam godina, za vrijeme mandata sada bivšeg ravnatelja HAVC-a Hrvoja Hribara. Budući da su u javnost uputili priopćenja neki pojedinci iz naših strukovnih udruga (DHFR i HRUP) za koje pretpostavljamo da štite provedena nedjela iz osobnih interesa, od izuzetne je važnosti informirati kako dosadašnja priopćenja u Hribarovu obranu nisu stav svih djelatnika audiovizualnih djelatnosti. Uporno se pokušava plasirati medijski spin o samoj jednoj točci iz državne revizije kako će odlaskom Hribara nestati HAVC te kako se kinematografijom želi upravljati iz ideoloških pobuda. Nama, kao strastvenim filmskim autorima i djelatnicima, najveća je želja očuvati HAVC, jer smo ga svi skupa priželjkivali i stvarali. Istovremeno nam je dužnost očuvati HAVC od svih oblika kriminala, pronevjera novca hrvatskih obveznika, jer HAVC je državna institucija koja treba biti na čast i ponos cijele Republike Hrvatske, a ne nečija privatna tvrtka. Dakle, ponavljamo, ne radi se o ideologiji, već dapače želimo razrušiti sve ideološke uplite koje proteklih 7 godina pratimo u HAVC-u te konačno uspostaviti transparentan sistem financiranja i promocije hrvatskih filmova s jednakim prilikama za sve hrvatske filmske autore i djelatnike. Na niz nepravilnosti prvi je upozorio 2012. predsjednik Upravnog odbora Enes Midžić. Dopis s uočenih 13 nepravilnosti dostavlja tadašnjoj ministrici Zlatar-Violić, koja umjesto postupanja po službenoj dužnosti, upozorava Hribara o uručenom dopisu. Slijedi vršenje pritiska na članove Upravnog odbora, koji daju ostavku, a samim time Zlatar-Violić odbacuje dopis o nepravilnostima i kršenjima Zakona. Trend odbacivanja i ignoriranja nezakonitih radnji u HAVC-u nastavio se do zadnjeg dana Hribarovog mandata, a očito je da se nastavlja i nakon njegovog razrješenja. I dok se većina diže na noge i karakterizira Hribarovu ostavku kao slom kinematografije pod pritiskom desnice, nitko se ne pita kako je moguće da članovi Upravnog odbora dobivaju milijunske iznose za svoje projekte putem HAVC-a? Kako je moguće da filmovi dobivaju sredstva za produkciju, a tek potom za razvoj? Kako je moguće da članovi Audiovizualnog Vijeća presjedavaju dok se odlučuje o financiranju njihovih filmova? Kako je moguće da je ijedna odluka Audiovizualnog Vijeća važeća, ako od 2012. godine Vijeće nema legitimnog predsjednika? Želimo skrenuti pozornost da je nalaz Državne revizije tek jedan dokument, koji se odnosi samo na 2015. godinu. Nalaz Državne revizije je kap u moru nepravilnosti, zlouporabe položaja i kršenja zakona u posljednjih 7 godina u HAVC-a. Nadamo se da će nadležne institucije napokon početi djelovati. Ovim otvorenim pismom pozivamo na istragu i procesuiranje svih aktera koji su se udruživali godinama s ciljem ostvarivanja zajedničke koristi kroz niz nezakonitih radnji. Jasno je da Hrvoje Hribar u tim radnjama nije djelovao sam i kako postoji interesna skupina koja podržava kriminalna djela i kojoj ne odgovara promjena, jer ugrožava njihov uhodani sistem. Razriješenje Hrvoja Hribara ne bi smio biti kraj, već početak odmotavanja klupka i procesuiranja svih koji su sudjelovali, štitili i zataškavali nezakonite radnje. U filmskoj zajednici mnogo je vrijednih, talentiranih i poštenih djelatnika u svim strukama audiovizualnih djelatnosti, a koji se naporno bore za egzistenciju. Unatoč zastrašivanju od strane kriminalne hobotnice, stvaraju vrijedna i kreativna djela koja doprinose kulturi ove države. Cilj nam je zaštiti i generacije koje tek dolaze, čiji potencijal ne smije biti uništen od korumpiranih struktura koje regrutiraju "podobne", ali ne po talentu, već po spremnosti sudjelovanja u njihovim rabotama. Cilj nam je, između ostalog, rješavanje imovinsko-pravnih odnosa u segmentu produkcije, uvođenje jasnih i mjerljivih kriterija za dodjelu sredstava te zaštita autorskih djela. Cilj nam je očuvati HAVC kao nevisno tijelo s transparentnim odlukama i sufinanciranjima filmske produkcije, bez nejasnih kriterija i bez klijentelizma. S poštovanjem, Inicijativa hrvatskih filmskih autora i djelatnika za očuvanje HAVC-a: Vinko Grubišić, Zvonimir Ilijić, Branko Ištvančić, Anita Juka, Ivona Juka, Igor Rakonić, Zvonimir Rumboldt, Miro Ružić, Jakov Sedlar i mnogi drugi."

10. 02. Bruxelles, Belgija

Na specijaliziranom internetskom portalu Cineuropa objavljen je članak u kojem se ostavka Hrvoja Hribara na mjesto ravnatelja HAVCA i događaji koji su do nje doveli ocjenjuju kao politički pritisak.

11. 02. Los Angeles, SAD

U američkom časopisu *The Hollywood Reporter* objavljen je članak u kojem se događaji vezani uz HAVC ocjenjuju kao politički pritisak.

11. 02. Santa Barbara, Kalifornija, SAD
Ustav Republike Hrvatske Rajka Grlića osvojio je nagradu Jeffrey C. Barbakow, kao najbolji cjelovečernji igrani film 32. Međunarodnog filmskog festivala u Santa Barbari (Santa Barbara International Film Festival, 01.-11. 02.). Prikazani su i hrvatski filmovi *S one strane* Zrinka Ogreste, *Zvir* Miroslava Sikavice te manjinska hrvatska koprodukcija *Kuća drugih* Rusudan Glurjidze.

11. 02. Berlin, SR Njemačka
Udruga filmaša Nove Europe (The Film New Europe Association – FNE), koja okuplja filmaše iz sedamnaest zemalja Europe objavila je priopćenje povodom odlaska Hrvoja Hribara s mjesta ravnatelja Hrvatskog audiovizualnog centra:
"Ostavka ravnatelja HAVC-a Hrvoja Hribara: Izjava članova Asocijacije filmaša Nove Europe (Film New Europe – FNE). Nakon godišnje skupštine u Berlinu koja je održana 11. veljače 2017. godine, članovi organizacije Film New Europe odlučili su objaviti izjavu o ostavci ravnatelja Hrvatskog audiovizualnog centra (HAVC) Hrvoja Hribara. Svi smo s divljenjem gledali prema Hrvatskoj i uspješnom poslu koji je obavljao Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) u zadnjih pet do šest godina, pod vodstvom Hrvoja Hribara. HAVC je postao svojevrstan lider u regiji. Krenuli su hrabrim putem. Promocija Hrvatske kroz filmove, uspješan razvoj nacionalne mreže kina, snažnu potporu filmašima u usponu i stav dobrodošlice i prijateljstva u suradnjama s europskim filmskim redateljima i producentima inspirirala je mnoge od nas. To je dokaz što vizionarski menadžment, strateški razvoj i vrhunski tim mogu postići ako su u sinkronizaciji s onim što zemlja i njeni filmaši trebaju, a da istovremeno nikada ne gube iz vida europske prijatelje i susjede. Udruga FNE bi zato htjela obznaniti svoju veliku zahvalnost vizionarskom menadžmentu koji je Hrvoje Hribar donio u hrvatsku kinematografiju i cijelu regiju Istočne Europe."

11.-12. 02. Zagreb
U Dokukinu KIC održan je program "Liburnia uplovljava" s pobjedničkim filmovima 14. Liburnia Film Festivala (Opatija, 22.-26. 08. 2016).

14. 02. Zagreb; Tallinn, Estonija; New York, SAD
Kratki animirani estonsko-hrvatski film *Život s Hermanom H. Rottom* Chintis Lundgren postavljen je na mrežni servis Vimeo gdje se može gledati besplatno.

15.-19. 02. Zagreb
U Kulturno informativnom centru održana je 2. Arteria, tjedan filmova o umjetnicima, uz predavanja i razgovore te gostovanje danskog redatelja i filmologa Christiana Braada Thomsena.

16. 02. Zagreb
Na sjednici Upravnog odbora Hrvatskog audiovizualnog centra (nazočni: predsjednik Bruno Kragić te članovi Jadranka Hrga, Ivan Kujundžić i Igor Starčević), vršiteljem dužnosti ravnatelja HAVC-a imenovan je Daniel Rafaelić.

16. 02. Zagreb
U MM centru Studentskog centra, u okviru ciklusa Kratke slike – runda kratkog, održan je program "Tradicija i suvremenost", s kratkim eksperimentalnim filmovima Ante Babaje i Borisa Poljaka.

16. 02. Zagreb
U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazan je program arhivskih hrvatskih kratkih dokumentarnih filmova nazvan "Pod maskama", uz popratnu riječ etnologa i antropologa Tomislava Pletenca.

18. 02. Los Angeles, SAD
Hrvatska manjinska koprodukcija, gruzijski film *Kuća drugih* Rusudan Glurjidze, nagrađena je nagradom Satellite za najbolji debitantski igrani film, na 21. dodjeli tog priznanja koje dodjeljuje Međunarodna novinarska akademija (International Press Academy).

18. 02.-11. 03. Zagreb
U Galeriji Forum održana je izložba *Ono što je pokazano manje je važno od toga zašto i kako je skriveno* s fotografijama, likovnim radovima i videodokumentacijom filmaša i likovnog umjetnika Gorana Trbuljaka, u sklopu projekta "Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)".

19. 02. Berlin, SR Njemačka
Animirani kratki film *Ježeva kuća* Eve Cvijanović osvojio je posebno priznanje dječjeg žirija u sekciji Generation Kplus, a članovi međunarodnog žirija posebnim su priznanjem nagradili kratki igrani film *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović u sekciji Generation 14plus, na 67. Međunarodnom filmskom festivalu u Berlinu (09.-19. 02.). Oba filma u Berlinu su imala svjetske premijere.

19. 02. Stockholm, Švedska
Hrvatska manjinska koprodukcija, srpski film *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića proglašena je najboljim filmom 6. BaNeFF-a (Balkan New Film Festivala/Festivala balkanskog novog filma, 16.-19. 02.), dok je posebna nagrada žirija dodijeljena hrvatskoj manjinskoj

koprodukciji, makedonskom filmu *Oslobođenje Skoplja* Danila i Rade Šerbedžije.

20. 02. Zagreb
U CineStaru Zagreb održana je svečana premijera cjelovečernjeg igranog filma za djecu, *Anka* Dejana Aćimovića, uz nazočnost autorske ekipe, uključujući i francuskog glumca, bivšeg nogometaša Érica Cantonu. Premijere uz nazočnost članova ekipe održane su potom u Bjelovaru (KMC Bjelovar, 23. 02), Krapini (POU Krapina, 27. 02) i Čakovcu (CZK Čakovec, 01. 03). Film je u redovnu kinodistribuciju diljem zemlje pušten 23. 02.

20. 02. Zagreb
U kinu Europa predstavljena je inicijativa "Puk'o nam je film", koju su, s ciljem zaštite hrvatske kinematografije od utjecaja politike i političke kontrole, a vezano uz pritisak na HAVC, pokrenuli hrvatski filmaši. U Proglasu inicijative stoji: "Uvjereni kako hrvatski film treba konstruktivne ideje, a ne destrukciju dugo stvaranog sustava; uvjereni kako se političari imaju baviti politikom, filmaši filmom – i nikako obrnuto; uvjereni kako je neovisnost kinematografije jedna od najvećih stečevina postojećeg sustava; uvjereni kako hrvatski film u ovom trenutku treba zaštitu i zajedničku akciju svih koji ga vole, kako ne bi postao usputna žrtva političkih sukoba; upozoravajući kako Ustav RH u članku 69. jamči slobodu kulturnog i umjetničkog stvaralaštva; želimo situaciju u kojoj smo mi, hrvatski filmaši, protagonisti a ne statisti. Ukratko, puk'o nam je film. I pozivamo sve ljude koji stvaraju i vole filmove da nas podrže i priključe se zajedničkim akcijama za obranu umjetničkih sloboda, neovisnosti sustava i Ustavom zajamčenih prava." Proglas je tijekom nekoliko tjedana potpisalo više stotina potpisnika.

20. 02. Zagreb
U Dokukinu KIC Peri Kvesiću dodijeljena je nagrada za *Dum spiro spero*, kao najboljem dokumentarnom filmu 2016. po izboru portala Dokumentarni.net.

20. 02. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je premijera hrvatskog srednjometražnog igranog filma *Iza vrata sličnih vašima* Dalibora Čajkovskog, uz nazočnost dijela autorske ekipe.

21. 02. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, ovom zgodom ostvarenog u suradnji s izložbenim projektom "Janje moje malo", prikazana je retrospektiva filmova austrijskog sineasta Josefa Daberniga, uz gostovanje autora. U galeriji Nova održana je i izložba Dabernigovih likovnih djela "Prijedlog za New Kunsthaus, nije dalje razvijen" (17. 02.-25. 03).

21. 02. Berlin, SR Njemačka; Zagreb
Odbor Europske filmske akademije (European Film Academy, EFA) pružio je javnu podršku inicijativi Puk'o nam je film te je pisma podrške HAVC-u adresirao na predsjednicu RH Kolindu Grabar-Kitarović, predsjednika Vlade RH Andreja Plenkovića, predsjednika Hrvatskog sabora Božu Petrova i ministricu kulture Ninu Obuljen Koržinek.

21.-23. 02. Zagreb
U Dokukinu KIC prikazan je program "Ususret ZagrebDoxu", s pet nagrađenih filmova prethodnog ZagrebDoxa.

22.-24. 02. Zagreb
U kinu Europa i Goethe-Institutu održan je 2. Međunarodni filmski festival za djecu KinoKino. Prikazani su inozemni i hrvatski, dugi i kratki filmovi svih rodova, održani su razgovori, predavanja i radionice. Nagradu profesionalnog žirija odraslih osvojio je nizozemski film, manjinska hrvatska koprodukcija *Dan kad je moj otac postao grm* Nicole Van Kilsdonk, a nagradu dječjeg žirija osnovnoškolaca njemački *Timm Thaler, dječak koji je prodao svoj osmijeh* Andreasa Dresena. Oba žirija posebnim su priznanjem nagradila francusko *Fannyno putovanje* Lole Doillon, dok je nagradu publike osvojio švedski film *Moje grčko ljetovanje* Lise James Larsson.

23. 02. Zagreb
Predsjednik Vlade RH Andrej Plenković sastao se s predstavnicima UO Društva hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatske udruge producenata, a razgovaralo se o stanju i budućnosti HAVC-a.

23. 02. Zagreb
Otvoreno je kino Kaptol Boutique Cinema, novouređen multipleks na mjestu godinu dana prije zatvorenog Cineplexx Centra Kaptol.

23. 02.-09. 03. Zagreb
U galeriji Hrvatskog dizajnerskog društva održana je izložba "Krivotvorine, dezinformacije i smrznute slike – dizajn Dalibora Martinisa", koja je obuhvatila i seriju televizijskih grafika (telopa) te filmske plakate tog višemedijskog umjetnika, među inim i filmskog autora.

24. 02. Zagreb
Predstavnici Inicijative hrvatskih filmskih autora i djelatnika bili su na sastanku u Uredu predsjednice Republike Hrvatske Kolinde Grabar-Kitarović, gdje su

sa savjetnicom za društvene djelatnosti predsjednice RH Renatom Margaretić Urlić i predsjednikom Savjeta predsjednice RH za branitelje Antom Deurom razgovarali o stanju i budućnosti HAVC-a.

24. 02. Bruxelles, Belgija; Zagreb
Udruga europskih filmskih redatelja (Féderation Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel, FERA) pružila je javnu podršku inicijativi Puk'o nam je film.

24. 02. Zagreb
Španjolsko-brazilski autor dokumentarnih filmova Sergio Oksman je u Dokukinu KIC održao predavanje "Izmišljanje stvarnosti", a dan poslije prikazan je njegov film *O nogometu*.

26. 02.-05. 03. Zagreb
U Kaptol Boutique Cinema održan je 13. Zagreb Dox, međunarodni festival dokumentarnog filma. Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je gruzijsko-njemački film *Zasljepljujuća svjetlost sutona* Salomé Jashi, Veliki pečat za najbolji film iz regionalnog natjecateljskog programa, kao i Mali pečat, za najbolji film autora do 35 g., srpsko-francuski film *Dubina dva* Ognjena Glavonića. Nagradu Movies That Matter, za film koji na najbolji način promiče ljudska prava, osvojio je ruski film *Sveti Bože* Vladlene Sandu. Nagradu Teen Dox, za najbolji film o problemima mladih, koju dodjeljuje žiri gimnazijalaca, iranski film *Snovi bez zvijezda* Merhdada Oskoueija, nagradu Mojoj generaciji, koju dodjeljuje osnivač i direktor ZagrebDoxa Nenad Puhovski, danski *Déjà vu* Jona Banga Carlsena, a HT nagradu publike američki film *Gospodarica orlova* Otta Bella. Posebna priznanja velikog žirija dobili su *21 x New York* Piotra Stasika i *Pričest* Anne Zamecke, regionalnog žirija *#njihovemačketakođer* Lisbeth Kovačić i *Seljani* Cvetana Dragneva, mladog žirija *Bliske veze* Zofie Kowalewske i *Sveti Bože* autorice Vladlene Sandu. U Glavnom natjecateljskom programu Regionalna konkurencija prikazani su hrvatski filmovi *Bojnik* Kristijana Milića, *Buffet Željezara* Gorana Devića, *Djevojka od nula dolara* Damira Terešaka, *Jedi, spavaj, jedi, spavaj* Đure Gavrana, *Maratonci* Biljane Čakić, *Možeš biti sve što hoćeš* Roberta Tomića Zubera, *Neuspješan skroz* Ljiljane Šišmanović, *Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka i *Simpl* Silvestra Kolbasa te manjinske hrvatske koprodukcije *Četiri pasoša* Mihajla Jevtića, *Dvije škole* Srđana Šarenca i *Zid smrti i tako to* Mladena Kovačevića. U popratnim programima prikazano je nekoliko autorskih i tematskih retrospektiva, među inima "ADU Dox" i "20 godina Factuma". Održana su predavanja, radionice i diskusije, gostovali su inozemni filmaši, među ostalima Nikolaus Geyrhalter i Paweł Łoziński, Nick Fraser i Mehrdad Oskouei.

27. 02. Zagreb
U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program "Amerika u mom oku (slika, tekst, cesta)". O ovdašnjem "odnosu prema Americi i Amerikama" razgovarali su filmska kritičarka Mima Simić, spisateljica Maša Kolanović i ravnatelj Human Rights Film Festivala Petar Milat. Prikazan je dokumentarni film *Los Angeles igra sam sebe* Thoma Andersena.

27. 02.-03. 03. Čakovec
U CZK Čakovec održana je 5. međunarodna revija filmova za djecu i mlade. Prikazani su hrvatski i inozemni filmovi za djecu, održana su edukativna predavanja i razgovori. Žiri starijih osnovnoškolaca najboljim je filmom proglasio britanski *Genijalni mladi um* Morgana Matthewsa, najboljim glumcem Asu Butterfielda, za ulogu u tom filmu, a najboljom glumicom Lindu Begonju, za ulogu u filmu *Anka* Dejana Aćimovića.

28. 02. Zagreb
U Kinoklubu Zagreb otpočela je još jedna Filmska škola Kinokluba Zagreb.

01. 03. Zagreb
Preminuo je filmski scenograf, scenarist i redatelj Vladimir Tadej, rođen 1925. u Novskoj.

01. 03. Varaždin
Na godišnjoj sjednici Skupštine Zajednice tehničke kulture Varaždinske županije dodijeljene su, među inim, godišnje nagrade za rad i djelovanje u tehničkoj kulturi u 2016. Filmsko-kreativni studio VANIMA nagrađen je kao udruga koja je u studenom prošle godine proslavila 30 g. djelovanja.

01. 03.-26. 04. Rijeka
U Art-kinu Croatia prikazan je program Von Trierove srijede, s filmovima Larsa Von Triera. Ciklus je otvoren projekcijom *Idiota*, uz uvodnike Marijana Krivaka i Ivana Paića.

03.-17. 03. Split
U Kino klubu Split prikazan je kraći ciklus filmova Lesa Blanka.

04. 03. Rijeka
U Art kinu Croatia održana je riječka premijera makedonskog filma, manjinske hrvatske koprodukcije *Oslobođenje Skoplja* Danila i Rade Šerbedžije, uz gostovanje dijela autorske ekipe.

04. 03. Beograd
Preminuo je filmaš Lazar Stojanović, rođen 1944. u Beogradu.

04.-18. 03. Zagreb
Anka Dejana Aćimovića prikazivana je u CineStaru Novi Zagreb u obliku prilagođenom osobama oštećenog vida i osobama oštećenog sluha, putem audiodeskripcije i titla za gluhe i nagluhe osobe. Prilagodbu filma omogućio je novoosnovani Centar za audiodeskriptivne djelatnosti i promicanje dostupnosti kulturnih sadržaja za osobe s invaliditetom. Prvoj prilagođenoj projekciji *Anke* prisustvovali su redatelj Dejan Aćimović i dio autorske ekipe.

05. 03. Antwerpen, Gent, Brugge i Kortrijk, Belgija
Nizozemsko-belgijsko-(manjinsko) hrvatska koprodukcija *Dan kad je moj otac postao grm* nizozemske redateljice Nicole Van Kilsdonk proglašen je najboljim filmom, a dobio je i nagradu publike na 17. Europskom filmskom festivalu mladih (Het Jeugdfilmfestival, JEFF, 19. 02.-05. 03).

05. 03. Beograd, Republika Srbija
Cjelovečernji igrani film *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić proglašen je najboljim ostvarenjem glavnog programa, a glumica Arijana Čulina je za glumu u tom filmu nagrađena za najbolju žensku ulogu na 45. međunarodnom filmskom festivalu FEST (24. 02.-05. 03). Nagradu žirija FEDEORA dobila je manjinska hrvatska koprodukcija *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića, a za najbolju mušku ulogu u programu "Srpski film" nagrađen je glavni glumac u tom filmu, Lazar Ristovski. Na FEST-u su prikazani hrvatski filmovi *Goran* Nevia Marasovića (glavni natjecateljski program) i *Transmania* više autora (nenatjecateljski program) te, također u nenatjecateljskom programu, manjinske koprodukcije *Oslobođenje Skoplja* Danila i Rade Šerbedžije i *Houston, imamo problem!* Žige Virca.

06. 03. Zagreb
U Dokukinu KIC održana je hrvatska premijera norveško-latvijsko-britansko-slovenskog filma *Dan oslobođenja* Mortena Traavika i Uġisa Oltea uz nazočnost Traavika i protagonista Ivana Novaka.

06. 03. Zagreb
U Orisu – kući arhitekture, održano je drugo izdanje filmskog programa "Secret Arts Cinema". Prikazan je film *Beskonačna sreća* Ila Bêka i Louise Lemoine o kojem je potom govorila arhitektica Tea Horvat.

06. 03. Zagreb; Kopenhagen, Danska; Bruxelles, Belgija
Europska dokumentarna mreža (European Documentary Network, EDN) pružila je javnu podršku inicijativi Puk'o nam je film.

06.-12. 03. Zagreb
U kinu Tuškanac je u okviru manifestacije Praznik frankofonije u Hrvatskoj održan program "Festival frankofonskog filma".

06.-31. 03. Split
U GK Marko Marulić (06.-27. 03), Francuskoj alijansi u Splitu (14.-17. 03) i u kinoteci Zlatna Vrata (28.-31. 03) su u okviru manifestacije Praznik frankofonije u Hrvatskoj održani programi frankofonskog filma, gdjekad uz stručnu uvodnu riječ.

07. 03. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je program "Avant-Noir (Volume 1)", vezan uz filmsko stvaralaštvo Afrike i afričkih sineasta, uz gostovanje američkog i srbijanskog filmologa i kuratora Grega de Cuira Jr-a.

07. 03. Zagreb
U Kaptol Boutique Cinema održana je svečana premijera *Trampolina*, cjelovečernjeg igranog prvenca Katarine Zrinke Matijević, uz nazočnost redateljice i dijela autorske ekipe. Dva dana poslije otpočela je redovna distribucija filma u zemlji. Dne 10. ožujka je u Kinu Samobor održana svečana samoborska premijera, uz nazočnost dijela autorske ekipe.

07.-12. 03. Bol, Čakovec, Daruvar, Dubrovnik...
U 28 nezavisnih kino dvorana Kino mreže, u 25 gradova diljem Hrvatske, održan je treći Ženijalni vikend, "filmska fešta" povodom Međunarodnog dana žena 8. ožujka, na kojoj su prikazana tri cjelovečernja igrana filma kojem su u fokusu žene. Među njima premijerno i hrvatski *Trampolin* Katarine Zrinke Matijević. Program je održan u Bolu, Čakovcu, Daruvaru, Dubrovniku, Hvaru, Imotskom, Jelsi, Komiži, Koprivnici, Kutini, Lastovu, Metkoviću, Novom Marofu, Omišu, Osijeku, Pazinu, Puli, Rijeci, Samoboru, Sinju, Slatini, Splitu, Velikoj Gorici, Zaboku i Zagrebu.

08. 03. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu "ASIFA-inih Večeri animacije", a u povodu Međunarodnog dana žena, prikazan je niz suvremenih kratkih animiranih hrvatskih filmova kojih su autorice žene.

08.-15. 03. Zadar
U sklopu manifestacije Praznik Frankofonije u Hrvatskoj, u SK Božo Lerotić, osnovnim školama Šimuna Kožičića Benje, Petra Preradovića, Šime Budinića i Nova Zadar, zatim u HTUŠ Zadar, Gimnaziji Vladimira Nazora i Gimnaziji Jurja Barakovića održani su programi frankofonskog filma, a na Sveučilištu u Zadru održana je radionica "Smijeh prema Bergsonu u

francuskoj kinematografiji" pod vodstvom Benjamina Cohena. U Kazalištu lutaka Zadar održana je svečana premijera (08. 03) belgijskog cjelovečernjeg igranog filma, u potpunosti snimljenog u Hrvatskoj, *Uzvodno rijekom* Marion Hänsel, uz nazočnost redateljice.

09.-30. 03. Zagreb
U Kinoklubu Zagreb održan je kraći ciklus inozemnih filmova pod nazivom "Žena, mačka, kraljica".

10. 03. Pula
Zlatko Vidačković imenovan je za novog umjetničkog ravnatelja Pulskog filmskog festivala, s mandatom od dvije godine. Funkciju umjetničkog ravnatelja Festivala igranog filma u Puli prethodno je obavljao od 2004. do 2014.

11.-28. 03. Varaždin
U POU Varaždin i u kinu Gaj su u okviru manifestacije Praznik frankofonije u Hrvatskoj održani programi frankofonskog filma.

12. 03. Rouen, Mont-Saint-Aignan i Yvetôt, Francuska
Cjelovečernji igrani film Zrinka Ogresta *S one strane* nagrađen je Grand Prixom za najbolji film, a najboljim ga je proglasila i festivalska publika 12. međunarodnog festivala A l'Est du Nouveau (03.-12. 03). U natjecateljskom programu sudjelovala je i manjinska hrvatska produkcija *Houston, imamo problem* Žige Virca, a u nenatjecateljskom programu manjinska hrvatska koprodukcija *Dobra žena* Mirjane Karanović.

12.-17. 03. Zagreb
U kinu Europa održana je 4. revija Venecija u Zagrebu, na kojoj je prikazan izbor talijanskih filmova sa 74. Međunarodnog filmskog festivala u Veneciji – Mostre.

13. 03. Zagreb
U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program "Oskari: Politike (s) crvenog tepiha". Na tribini vezanoj uz najpoznatiju filmsku nagradu govorili su novinarka i scenaristica Jelena Svilar, filmski kritičari Teo Tarabarić i Mima Simić te pjesnikinja i novinarka Asja Bakić. Prikazan je i dokumentarni film *Oscara dobiva...* Roba Epsteina i Jeffreya Friedmana.

13.-22. 03. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je retrospektiva filmova Branka Ivande.

15. 03. Prag, Češka
Srednjometražni film *Vijesti iz Laayouna* Đure Gavrana nagrađen je posebnim priznanjem žirija Václav Havel na 19. Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma o ljudskim pravima Jedan svijet (Festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden svět, 06.-15. 03).

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Jurica Pavičić
Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja / Edicija Rakurs br. 12 / Izdavač *Hrvatski filmski savez* / Za izdavača *Marija Ratković Vidaković* / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza *Diana Nenadić* / Recenzenti *Bruno Kragić, Nikica Gilić* / Oprema *Željko Serdarević* / 303 stranice, fotografije / Zagreb, ožujak 2017.
ISBN 978-953-7033-54-5
CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000958154
Sadržaj: Predgovor / *Lopta i čekić: kolektiv i individua u Golikovom* Plavi 9 / *Rođenje revolucije iz "starinskih nazora":* Ne okreći se, sine *Branka Bauera* / H-8...: *film socijalističke katastrofe / Nesreća i nakon nje:* Tri Ane *Branka Bauera / Freske modernizacije:* Vlak bez voznog reda *i neorealistički filmovi Veljka Bulajića / Autobiografija komunizma:* Prometej s otoka Viševice *Vatroslava Mimice / Geometrija intime: klasično i modernističko u* Rondu *Zvonimira Berkovića / Breze i bukve Ante Babaje / Vrane, ovnovi i žene: politika i moć u filmu* Lisice *Krste Papića / Hamlet u desetercu:* Banović Strahinja *Vatroslava Mimice / Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom:* Samo jednom se ljubi *Rajka Grlića / Kuga u komunističkoj Tebi:* Treći ključ *Zorana Tadića* / Literatura / Kazalo imena i naslova / Napomene o tekstovima

Sanja Kovačević
Kvalitetne TV serije / Milenijsko doba ekrana / Nakladnici *CeKaPe* i *Jesenski & Turk* / Za izdavače *Sanja Vučković, Mišo Nejašmić* / Urednik *Kruno Lokotar* / Lektura i kazalo *Monika Milić* / Recenzenti *Hrvoje Turković, Jurica Pavičić* / Prijelom *Momir Oljača* / Grafički urednik *Boris Kuk* / 359 stranica / Zagreb, veljača 2017.
ISBN 978-953-8019-10-4 (CeKaPe)
ISBN 978-953-222-796-3 (Jesenski i Turk)
CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 954726
Sadržaj: Uvodna špica / Suvremene kvalitetne TV serije / Uvjeti nastanka / *Gledali smo: vrste televizijskih serija / Novi kanali i ekrani* / Estetski kriteriji suvremenih kvalitetnih TV serija / *Složena narativna struktura / Realizam / Kulturološka zrelost i prosvjetiteljski potencijal / Autorstvo / "Kvalitetna" publika / Estetska zrelost* / Obitelj Soprano / Značajni prethodnici / *The Prisoner / Twin Peaks / "Veliki američki roman 21. stoljeća"* / Antijunak teške kategorije / *Narativna sredstva postizanja privrženosti antijunaku / Izvannarativna sredstva postizanja privrženosti antijunaku / Žitelji soprano-svijeta* / Teme, dileme i narativne strategije u Sopranosima / *Marginalne priče središnjeg značaja / Moralno preispitivanje gledatelja / Chaseova granata / Autoritet početaka i krajeva* / Dečki u bijelim koledžicama / *Nasilje kao "must have" ponuda / Nasilje kao društveni komentar / Nasilje kao "napad na publiku" / Novi oblici odmaka od realnosti / Propjevali snovi detektiva / Savjeti iz snova / Što se krije iza Isabelle? / Liječenje psihe i zapostavljanje duše* / Stil i svjetonazor / *Montaža i glazba udaraju takt / Vjetar, a ne propuh, u kadru / Poliperspektivnost Sopranosa / Kuda sve to vodi, u nihilizam i apsurd? / Niti koje povezuju* / Najbolji serijalni kraj svih vremena? / *"Don't Stop Believin"* / Struje značajnih nasljednika / *Dva metra izvan realnosti / Diktatura sreće / Na rubu zakona* / Prva reklamna stanka / Počeci i svršeci TV serija / *Vrste pilot-epizoda / Kamo vozi pilot-epizoda? / Vršne vrijednosti svršetaka / Dovršavanje nedovršivog* / Žica / Preteče ili kako se kalila Žica / *Odjel za umorstva: Život na ulici* / Najbolja serija svih vremena koju nitko nije gledao / *Složena serijalna naracija / Lica i naličja likova u Žici / Uvod u zločin: Društveni sustavi / Ekonomska pozadina Žice / (Be)smisao kraja* / Deadwood / David Milch: Čovjek kojega je spasio heroin / Povijesno-flamanski vestern / *Sporazumna laž o prošlosti* / Primodijalna juha Deadwooda / *Američki san Deadwooda / Rođenje zajednice uz kompot od bresaka / Ljekovito blato Deadwooda: Život, žene i pokoja psovka / Gledali smo: Uvodna špica* / Kako se kuhala Deadwood juha? / Nesvršeni svršetak / Značajni nasljednik / *Stari Rim* / Druga reklamna stanka / Autorstvo u TV serijama / *Od producenta do showrunnera / Kreativni titani serijalne televizije / Autor kao izvršni producent / Javna uloga showrunnera* / Momci s Madisona / Put do Madison avenije / *Znanstvena fantastika prošlosti* / Antijunak s uredskog kauča / *"Zlatno doba" narcizma / Gledali smo: Peripetije po producentima* / Reklamokracija / *Kompleks branda / Maska cinika / Rat kao proizvod / TV serija kao reklamni proizvod* / Lijepe žene i ružni patrijarhat / *Betty Draper: Manekenka koja je progutala patrijarhat / Joan Holloway: Seksbomba s kontroliranom eksplozijom / Peggy Olson: Od uredske mišice do direktorice* / Na kraju, "Je li to sve što postoji?" / *Zagrljaj Dona i Dicka u hladnjaku / Je li Draper "prava stvar"? / Ima li spasa cinicima?* / Na

putu prema dolje / Kuhanje i dilanje serije / *Narativna strojnica* / Junak recesije: Zlikovac u gaćama / *I leš je u stanju promjene* / *Diler za Nobela: Od antijunaka do zlikovca i natrag* / Priča o nastanku zla / *Kad objektivnost zataji* / *Tragedija moćnika* / *Avioni sudbine* / Walter White i muškarci u zamci / *Što Na putu prema dolje govori o stanju suvremene maskulinosti?* / *Neiskupljivi grijeh supruga* / Kraj kao videoigra (Ili, gdje je kazna?) / *Zločin i kazna – kome?* / Kvantna etika / *Preživjeti na tuđi račun* / Simpatija publike za trovača djeteta / *Unutartekstualni i izvantekstualni magneti* / *Može li publika biti autor serije?* / Treća reklamna stanka / Fanovi i transmedijsko pripovijedanje / *Fenomen zajednica fanova* / *Transmedijsko pripovijedanje u svijetu TV serija* / Odjavna špica / Transformacija televizijskih antijunaka / *Cliffhanger: Tko će biti novi "junaci"?* / Literatura / Indeks TV serija i filmova / Kazalo imena / Zahvale i posveta / O autorici

Od A do V – od Varaždina do animacije u 30 godina / Izdavači/Publishers *Hrvatski filmski savez i Filmsko-kreativni studio VANIMA* / Za izdavače/Published by *Vera Robić-Škarica, Hrvoje Selec* / Urednik/Editor Hrvoje Selec / Prijevod/Translation *Andreja Piskač* / Lektura i korektura/Proofreading *Maja Zuber* / Grafička urednica/Graphic designer Linda Golik Horvat / 111 stranica, fotografije / Varaždin, prosinac 2016.
ISBN 978-953-7033-53-8
CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000952537
Sadržaj: Impressum / Uvod/Introduction / *Filmografija/Filmography* / *Foto/Photo* / *Popis autora/Authors* / *Ljetne filmske radionice/Summer Film Workshop* / *Festival VAFI* / *Kino Galerija/Cinema Galerija* / Zahvala/Thanks to

KATALOZI

Filmski programi / Filmski ciklusi zima 2017. / siječanj, veljača, ožujak 2017. / Godina 16., br. 50 / Nakladnik *Hrvatski filmski Savez* / Za nakladnika *Vera Robić-Škarica* / Urednica *Agar Pata* / Suradnici *Tomislav Kurelec, Dragan Rubeša, Josip Grozdanić* / Prijelom *Sandra Malenica* / 52 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.
ISSN 1334-529X
Sadržaj: Novi švedski film / Švedska / Josip Grozdanić *Žene u fokusu* / Biografije redatelja / Ciklus Andrej Tarkovski / Rusija / Dragan Rubeša *Oblik duše – film u potrazi za apsolutnim* / Biografija redatelja / Filmografija / Novi britanski film / Velika Britanija / Tomislav Kurelec *Britanski filmovi osamdesetih* / Biografije redatelja / Filmografija / Woody Allen / SAD / Dragan Rubeša *Woody Allen i Diane Keaton – interijeri i eksterijeri Manhattana* / Biografija redatelja / Filmografija / Sjećanje na... Gene Wilder / SAD / Dragan Rubeša *Histerija iza maske* / Biografija glumca / Filmografija / Sjećanje na... Curtis Hanson / SAD / Dragan Rubeša *Indiskretni šarm literature* / Biografija redatelja / Filmografija / Sjećanje na... Alan Rickman / Velika Britanija / Josip Grozdanić *Umjetnik raskošna dara* / Biografija glumca / Filmografija / Sjećanje na... Michael Cimino / SAD / Tomislav Kurelec *Lovac na uspjeh* / Biografija redatelja / Filmografija / Sjećanje na... George Kennedy / SAD / Josip Grozdanić *George Kennedy – prgavac, junak i klaun* / Biografija glumca / Filmografija / Poljske filmske večeri / Tomislav Kurelec *Sjećanje na Andrzeja Wajdu* / Biografija redatelja / Filmografija / Distributerski ciklusi / Propustili ste – pogledajte u Tuškancu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – Dan za dokumentarni film / Kratki utorak / Velika kazališta na velikom platnu / Pametno kino – Subotnje matineje za djecu / Filmske večeri Ljetopisa na velikom platnu / Mala dvorana kina Tuškanac / Filmski klub kina Tuškanac / Program filmskih projekcija u kinu Tuškanac od 20. siječnja do 4. ožujka 2017.

Filmski programi / Filmski ciklusi zima, proljeće 2017. / ožujak, travanj 2017. / Godina 16., br. 51 / Nakladnik *Hrvatski filmski Savez* / Za nakladnika *Vera Robić-Škarica* / Urednica *Agar Pata* / Suradnici *Alemka Lisinski, Juraj Kukoč, Dragan Rubeša, Nenad Polimac* / Prijelom *Sandra Malenica* / 40 stranica, fotografije / Zagreb, 2017.
ISSN 1334-529X
Sadržaj: Festival frankofonskog filma / Kanada, Švicarska, Rumunjska, Belgija, Francuska, Maroko / Josip Grozdanić *Geografija frankofonije* / Biografije redatelja / Retrospektiva Branko Ivanda / Hrvatska / Alemka Lisinski *Branko Ivanda – klasik staroga kova* / Biografija redatelja / Filmografija / Vikend hrvatskog filmskog arhiva / Sjećanje na... Šime Šimatović / Hrvatska / Juraj Kukoč *Šime Šimatović: filmovi elegičnog pesimizma* / Biografija redatelja / Dani srpskoga filma / Srbija / Nenad Polimac *Srpski film nekad i danas* / Biografije redatelja / Razgovori / *Goran Marković za Dnevni kulturni info* / Zapisi / *Dragoljub Aleksić i* Nevinost bez zaštite / Distributerski ciklusi / Propustili ste – pogledajte u Tuškancu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – Dan za dokumentarni film / Kratki utorak / Velika kazališta na velikom platnu / Pametno kino – Subotnje filmsko kreativne matineje za djecu / Filmska večer Hrvatskog filmskog ljetopisa / Mala dvorana kina Tuškanac / Filmski klub kina Tuškanac / Velika dvorana kina Tuškanac / Obrazovni programi u kinu Tuškanac: Gledamo, analiziramo i

stvaramo filmove! / Filmski programi u kinu Tuškanac od 1. ožujka do 23. travnja 2017.

Katalog hrvatskog filma 2016/Croatian Film Catalogue 2016 / Izdavač/Publisher *Hrvatski audiovizualni centar/Croatian Audiovisual Centre* / Urednici kataloga/Catalogue Editors *Valentina Lisak, Mario Kozina* / Asistentica urednika/Editing Co-ordinator *Tina Tišljar* / Lektura engleskog teksta/English Proofreading *Vivijana Vidas* / Lektura hrvatskog teksta/Croatian Proofreading *Mirjana Ladović* / Stručna suradnica/Associate *Jadranka Hrga* / Dizajn/Design *Šesnić&Turković* / 161 stranica, fotografije / Zagreb, 2017.
ISSN 2459-8240
Sadržaj: Dugometražni igrani film/Feature Film / *Dan kada je moj otac postao grm/The Day My Father Became a Bush / Dnevnik mašinovođe/Train Driver's Diary / Dobra žena/A Good Wife / Goran / Kuća drugih/House of Others / Ministarstvo ljubavi/Ministry of Love / Ne gledaj mi u pijat/Quit Staring at My Plate / Oslobođenje Skoplja/The Liberation of Skopje / S one strane/On the Other Side / Sieranevada / Sve najbolje/All the Best / Trampolin/Trampoline / Transmania / Ustav Republike Hrvatske/The Constitution / Zbog tebe/Because of You / ZG80* / Dugometražni dokumentarni film/Feature Documentary Film / *Barakude / Funne – Djevojke koje sanjaju more /Funne – Sea Dreaming Girls / Gazda/The Boss / Generacija '68/Generation '68 / Gnothi seauton – Upoznaj samog sebe/Gnothi Seauton / Gogitin novi život/Gogita's New Life / Houston, imamo problem!/Houston, We Have a Problem! / Iskrice/Sparks / Kandidat/Candidate / Moj svijet je naopačke/My World Is Upside Down / Neželjena baština/Unwanted Heritage / Pomutnje/Confusions / Skrivena strana medalja/Beyond Medals / Slobodni/Free / Sve je bio dobar san – Le Frenchie de Vukowar/It Was All Just a Good Dream, the Frenchmen from Vukowar / Treći/Third Best / Zid smrti, i tako to/Wall of Death, and All That* / Kratkometražni igrani film/Short Fiction Film / *13+ / Ante i Vanja/Ante and Vanja / Crveno/Red Light / Dani/Days / Djevojke/Girls / Dobro utrošeno poslijepodne/A Well Spent Afternoon / Fabijan / Grimizno/Scarlet / Hana, Hano, Hanice/Hana, Hana,* Honey / *...i vani si/...And You're Out / Istra Bitter / Kako je Iva otišla 16. rujna 2016./How Iva Left on September 16, 2016 / (Kontra)indikacije/(Contra)indications / Krošnje/Treetops / Lula & Bručke/Lula & The Pubic Hair / Magda Mozarka / Med i mliko/Milk and Honey / Minotaur / Mjesta u blizini/Recent Places / Mliječni zub/Baby Tooth / Morska pjena/Sea Foam / Negdje/Somewhere / Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno/Eight Ways to Stop Feeling Lonely / Paspin kut 3/The Second Death of Maximilian Paspa / Plavi Petar/Blue Peter / Po čovika/Half a Man / Priče iz bijele sobe/White Room Stories / Prije mraka/Before Dark / Ritki zrak/Thin Air / Sretno, Orlo!/Good Luck, Orlo! / Tanja/Tanya / U šumi/In the Forest / Vanjski igrač/Admit It / Zvir/The Beast* / Kratkometražni dokumenarni film/Short Documentary Film / *201507STDR-L / 4.7 / 9. Januar/9th of January / Administrativna pogreška/Clerical Error / Az, Branko pridivkom Fučić/I, Branko by Surname Fučić / Cile / Cimeri/Roommates / Claustra / Crtači/Cartoonists / Čestica 81/5/Land Parcel 81/5 / Dragec / Dum spiro spero / Festivalski turizam/Festival Tourism / Florian / Gonič/Seeker / Hudo vreme/Abidance / Irenino ogledalo/Irena's Mirror / Ispred zastava/Before the Flags / Iza lica zrcala/A Two Way Mirror / Kino otok/Islands of Forgotten Cinemas / Kratki obiteljski film/A Short Family Film / Krek / Kupus na lešo/Cabbage / Neovisna lista oportunista/Independent List of Opportunists / Nešto o životu/Something About Life / Noćas/Tonight / Okus doma/Taste of Home / Pravo na rad: onako kako smo ga ostavile/Right to Work: As We Left It / Samo tvrdo/Go Hard or Go Home / Sanja / Slobodni vikend/Free Weekend / Statisti/Extras / Šta ako jesmo?/What If We Are? / Ti si mići mići mrav/You're a Tiny Little Man Ant / Turizam!/Tourism! / Vijesti iz Laayouna/News from Laayoune / Zauvijek/Forever / Žena zmaj/Dragon Woman* / Kratkometražni animirani film/Short Animated Film / *Arktički pirat/The Arctic Pirate / Gamer Girl / Grad duhova/Ghost Town / Jače od tebe/Stronger Than You / Mutne vode/Muddy Waters / Noćna ptica/Nighthawk / Oni žive noću/They Live by Night / Only Lovers Leave to Die / Petrova šuma/Peter's Forest / Planemo / Plavo nebo/Blue Sky / Pokretni elementi/Moving Elements / Prehlađeni vuk/The Wolf Catches a Cold / Putujuća zemlja/Travelling Country / Utjecaji/Impacts / Voće/Fruit* / Kratkometražni eksperimentalni film/Short Experimental Film / *Čarobni slikar/The Enchanting Painter / Dota / Linije/Lines / Machinae Novae 002 / Na plaži/On the Beach / Naslijeđe/Heritage / Nijema udaljavanja: Ostati budan i odjekivati/Mute Departures: Stay Awake and Echo / Parada/The Parade / Pariz pripada nama/Paris Belongs to Us! / Poruka/The Message / Prosvjetljenje/Epiphany / Prvi udah/First Gasp / Request_reply.DM/2077 / Simfonija/Symphony / Skoro ništa/Almost Nothing / Sve bih ostavio ovdje/I Would Leave Everything Here / Sve, još uvijek, u orbiti/All Still Orbit / To mi ne liči na purgere/They Don't Seem Like Locals*

2. Kinokino
Međunarodni filmski festival za djecu/International Film Festival for Children / 21. – 26. veljače 2017. / Izdavač/Publisher *Zagreb Film Festival* / Urednice kataloga/Catalogue Editors *Jelena Pašić, Jelena Svir-*

čić / Prevoditeljica/Translator *Ivana Ostojčić* / Lektorica/Proofreader *Ivana Šušković* / Prijelom kataloga/Layout *Draga Komparak* / Vizualni identitet/Visual Identity *Draga Komparak* / 52 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.
ISSN 2459-8739
Sadržaj/Content: *Tko je tko/Who is Who / Volonteri/Volunteers / Uvod/Introduction / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Natjecateljski program/Competition Program / Klasici s gostima/Classics with Guests / Svaki dan otkrivam/Exploring Every Day / Moj prvi odlazak u kino/First Time at the Cinema / Program 18+/18+ Program / Moderatori filmskih razgovora/Moderators of Film Discussions / Radionice/Workshops / Kontakti/Contacts / Indeks/Index* / Hvala!/Thank You! / Impresum/Impressum / Sponzori/Sponsors

13. ZagrebDox
Međunarodni festival dokumentarnog filma/International Documentary Film Festival / 26. veljače – 05. ožujka 2017. / Izdavač/Publisher *Nenad Puhovski, Factum* / Urednica kataloga/Catalogue Editor *Inesa Antić* / Autorice tekstova/Text Authors *Inesa Antić, Ana Mikin* / Prevoditeljica i lektorica engleskog teksta/Translator and English Proofreading *Sandra Palihnić Jurina* / Lektorica hrvatskog teksta/Croatian Proofreading *Mirna Belina* / Dizajn i prijelom/Design and Layout *Lidija Novosel* / Autor fotografije s naslovnice/Catalogue Cover Photo *Ivan Idžojtić* / 219 stranica, fotografije / Zagreb, 2017.
ISSN 2459-8739
Sadržaj: *Tko je tko/Who is Who / Uvodne riječi/Forewords / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Službena konkurencija/Official Competition / Međunarodna konkurencija/International Competition / Regionalna konkurencija/Regional Competition* / Službeni program/Official Program / *Biografski dox/Biography Dox / Glazbeni globus/Musical Globe / Kontroverzni dox/Controversial Dox / Majstori doxa/Masters of Dox / Stanje stvari/State of Affairs / Teen Dox / ADU dox/ADU Dox* / Retrospektive/Retrospectives / *Retrospektiva Nikolausa Geyrhaltera/Nikolaus Geyrhalter Retrospective / 20 godina Factuma/20 Years of Factum* / Posebni programi/Dox Special / *Majke i kćeri/Mothers and Daughters / 65+* / ZagrebDoXXL / Posebna događanja/Special Events / *Virtual Reality* / ZagrebDox Pro / *Indeks/Index / Kontakti/Contacts* / Hvala/Thank You / Impresum/Impressum / Sponzori i partneri/Sponsors and Partners

English Summaries

NARRATION IN THE INTERMEDIAL CONTEXT

Boris Ružić
Saša Vojković
Film narratology: depth of field and narration
The need to analyse the reception of the image-based content in the context of the analysis of film narratology and technical elements such as depth of field becomes relevant today precisely due to the confrontation with a synchronic phenomenon by which we are simultaneously immersed in a whole range of image-based manifestations, from film and television to the so-called new media. The task of the interdisciplinary analysis of the relationship between spectators and the media image sketched in that manner lies precisely in the intersection of visual practices. This study analyses the most important moments in French director Louis Feuillade's creative work and it puts it in the context of theoretical discussions about editing and narration of the time. The authors claim that a technical grip on the film (by way of editing, for example, but also prior to that stage) is of crucial importance in terms of narrative formation. Using the example of Feuillade's films, they demonstrate the importance of the depth of field but also of the classical editing style and suggest the importance of such analyses for the establishment of an epistemologically relevant relationship between spectators and the film text itself.
Key words: narratology, monstration, attraction, depth of field, Louis Feuillade, André Bazin, *The Vampires* (1915-16), *Fantomas* (1913-14), *Judex* (1916-17)

Ilija Barišić
Katarina Peović Vuković
Narrativity: videogames and film. Forms of media convergence
From imitating one medium in another to developing the autochthonous language of videogames, we can follow the similarities and differences between film and videogames. Using the theoretical framework of film studies (Turković, Peterlić, Bordwell) and ludology (Ryan, Aarseth, Galloway) – computer games theory, the paper examines convergence between film and videogames. The authors examine the relationship between videogames and film, putting a special emphasis on their narrativity. Intervention activity and video screen are described as two crucial elements of videogames. While the screen is characteristic of both mediums, the intervention activity is specific to videogames, the reason why more attention is dedicated to this element. As most pronounced forms of convergence, adaptation, imitation and quotes are thoroughly examined.
Key words: intervention activity, videogames, film, narratology, ludology

Nataša Govedić
Female Coriolanus, drive anti-narrative and the irreversibility of dialogue in Lars von Trier's *Nymphomaniac*
The paper examines different dimensions of the philosophical, dramatic and therapeutic dialogue practice, as well as the "anti-narrative" of drive using the example of the 2013 Lars von Trier's *Nymphomaniac: Vol I & Vol. II*. Joe, the protagonist, is comparable with Coriolanus from Shakespeare's tragedy of the same name, achieving similarity precisely in terms of social instrumentalization of the body, fear of intimacy and difficulty to liberate herself from systematic emotional self-starvation. However, Von Trier also stages the flip side, i.e. betrayal of intimacy, which will remain the centre of his attention from *Medea* onwards (1988).
Key words: dialogue, closed and open narrativization, scopic drive, auditory drive, sexual drive, community, self-punishment, victim, empathy

ECONOMIC AND CULTURAL POLICY

Irena Klemenčić
Encouraging investment in the production of audio-visual works
State subsidies for the production of audio-visual works were introduced in the Croatian legal system in 2012. The aim was to encourage investments in film production and to make a positive impact on cultural and economic development. The European Union has exclusive competence in the area of state subsidies and Croatian legislation was harmonized with European rules. According to the Croatian system, part of the invested resources are channelled back to audio-visual producers, which makes Croatia, alongside its natural and cultural assets, an attractive location for the production of audio-visual works in the financial sense. European rules regarding film production incentives have broadened the scope of activities that allow for state subsidies, enabled subsidies for cross-border productions and cinematic heritage promotion as well as broadened the scope of state subsidies to all stages of audio-visual creation.
Key words: state subsidies, audio-visual activity, Croatia

CROATIAN FILM

Iva Prosoli
Tošo Dabac and film
This paper examines the beginnings of Tošo Dabac's professional film career. Dabac started off as publicity manager and translator at Fanamet in 1927. Later on, he started working for the Zagreb Metro Goldwyn Mayer branch-office again as publicity manager and translator as well as the editor of the *Metro megafon* magazine. In 1929, he participated in the creation of the film *Water for Courage* (*Vodica za kurajžu*), presented at the Zagreb cinema Europa Palace. He photo-documented the shooting of several films, such as *Dancing in Nature* (*Ples u prirodi*, Oktavijan Miletić, 1935), *Baroque in Croatia* (*Barok u Hrvatskoj*, Oktavijan Miletić, 1942) and *The Flag* (*Zastava*, Branko Marjanović, 1949).
Key words: Tošo Dabac, photography, Fanamet, MGM, Sergije Tagatz, *Vodica za kurajžu*, *Metro Megafon*, film publications, Fotoklub Zagreb, Oktavijan Miletić

Juraj Kukoč
Use of sound in Krsto Papić's documentary films
The text makes an argument in favour of the hypothesis on the pronounced importance of sound in Krsto Papić's documentary films in terms of style and meaning. Although immersed in reality and close to *cinéma vérité*, with rare occasions of non-diegeticisim, in Papić's documentary films sound becomes a powerful tool for auteur comments and even stylizations. Papić demonstrates how by using a "non-rhetoric" film element such as (documentary) diegetic sound one can make strong auteur comments about social and ideological contrasts, ironic remarks, and metaphors. Rare non-diegetic sounds and music are never "ambient", but rather play an active role of a reality commentator, while the use of non-diegetic music in the film *A Little Journey* (*Jedno malo putovanje*, 1976) represents a rare, almost unique example in film history.
Key words: documentary film, Croatian film, diegetic sound, diegetic music, non-diegetic sound, non-diegetic music, internal sound, contrast, irony, humour, metaphor, ideology, sociolinguistics, *cinéma vérité*

STUDIES

Maja Gregorović
Oedipus complex theme in surrealist films
The Oedipus complex theme has been tackled in classical narrative films in which one learns about the psychological condition of the protagonist on the basis of his behaviour, actions and conversations. In surrealist films examining the same theme one learns about the protagonist's psychological condition in a different manner. Instead of focusing on a logical sequence of events, in those films we need to firstly focus on director's actions – frame selection, colour stylization and type of shot. Already on the basis of these elements one can learn something about the psychological condition. Furthermore, we need to follow individual, seemingly unconnected situations in which the character finds himself/herself. This is why situations allowing for an interpretation of a boy's relationship with his mother and father, problems of growing up, and the consequences of those problems will be thoroughly analysed. In order for family relations and consequences of those relations to be clearer, they are complemented with the presence of symbols. It is important to interpret each of them, having in mind the cooperation between those symbols and situations. The interpretation is not arbitrary if it is in line with the meaning of situations in which the character finds himself/herself. Situations and symbols make surrealist films unique and comprehensive in terms of the approach to the protagonist's mind. The paper uses the example of the films *Long Live Death* (*Viva la Muerte*, Fernando Arrabal, 1971), *I Will Walk Like a Crazy Horse* (*J' irai comme un cheval fou*, Fernando Arrabal, 1973), *Pastoral: To Die in the Country* (*Den-en ni shisu*, Shūji Terayama, 1974), *Holy Blood* (*Santa Sangre*, Alejandro Jodorowsky, 1989), *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), *Brand upon the Brain!* (Guy Maddin, 2006), and *Surviving Life* (*Přežít svůj život*, Jan Švankmajer, 2010).
Key words: Oedipus complex, mother relationship, father relationship, unresolved Oedipus complex, symbols, surrealism, surrealist film

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

Darko Masnec
Animated film aesthetics
Animated film represents one of the most prominent aspects of animation and a complex combination of media formats. However, its interdisciplinary tendencies introduce certain problems when it comes to its theoretical classification. This paper examines relevant theories and animated film characteristics in terms of aesthetics, media and technology, in order to depict the complex nature of animation and animated film as media that combine the cinematic and fine arts artistic activities.
Key words: animation, animated film, film, fine arts

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>.

Ilija Barišić (Zagreb, 1981), diplomirao je kroatistiku i povijest na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je upisao Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao profesor hrvatskog jezika i književnosti u III. gimnaziji u Zagrebu. Objavljivao u *Književnoj smotri*, *Medijskim istraživanjima*, *Zarezu* i dr.

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.

Luka Čubrić (Zagreb, 1993), student povijesti umjetnosti i švedskog jezika i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski i likovni kritičar. Piše za časopis *Zarez*. Član je i suosnivač udruženja mladih kustosa Kolektiv emge.

Nataša Govedić (1969), diplomirala je, magistrirala i doktorirala komparativnu književnost i teatrologiju. Radi kao profesorica na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Nastavno surađuje i s Učiteljskim fakultetom, Mirovnim studijima te Centrom za ženske studije u Zagrebu. Autorica je dvanaest knjiga iz područja kazališne, filmske i književne teorije i analitike, među kojima se posebno izdvajaju studije posvećene subjektnosti: *Subjekt ili okrenutost prema Tebi: filozofija dramativiteta* (2007), *Subjekt izvan kontrole* (2011) i *Strasti, kondicionali* (2015). U Francuskoj je objavila antologiju hrvatske drame pod nazivom *Une parade de cirque: Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croatie* (2012). Jedna je od osnivačica nezavisnog časopisa *Zarez*, u kojem redovito objavljuje kritike i eseje, glavna je urednica feminističkoga časopisa *Treća* te stalna kazališna kritičarka *Novoga lista*. Djeluje i kao dramaturginja i izvođačica.

Maja Gregorović (Rijeka, 1986), diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Određeno je vrijeme predavala hrvatski jezik u osnovnoj školi i gimnaziji. Trenutno studira bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavila je elektroničku knjigu *Pomaknuta mjesta*, čije su suautorice Corinna Jerkin, Andrea Labik i Lorena Mrvčić te znanstveni članak "Smrt u hrvatskoj frazeologiji" u suradnji s Majom Opašić. Lektorirala je roman *Mrtva puhala žive vječno* autora Josipa Potnara.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od konca 1980-ih piše o filmu (glazbi, knjizi i kazalištu) za razne tiskovine i elektronske medije, najdulje u *Večernjem listu*. Posljednjih godina najčešće objavljuje u ovom časopisu, na Trećem programu Hrvatskog radija, na portalima <kulisa.hr>, <kulturpunkt.hr>, <mixer.hr>, <ravnododna.com> i dr. te uređuje *Zapis*. Radio je kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova (*Anđele moj dragi* T. Radića, *Sedma kronika* B. Gamulina, *Treća žena* Z. Tadića, *Rusko meso* i *Nebo sateliti* L. Nole, *Sonja i bik* V. Vorkapić i dr.). S Draženom Ilinčićem i Arsenom Oremovićem objavio je *Kino & video vodiče 1997-2000*. Dobitnik je godišnje Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

Irena Klemenčić (Zagreb, 1980), diplomirana je pravnica i studentica doktorskog studija Fiskalni sustav i fiskalna politika na Pravnom fakultetu u Zagrebu. Zahvaljujući stipendiji Ernst Mach, 2015. je provela tri mjeseca na istraživačkom boravku u Institute for Austrian and International Tax Law u Beču. Zaposlena je kao voditeljica pravne službe u Institutu za javne financije. Redovito sudjeluje u izradi znanstvenih projekata te objavljuje znanstvene i stručne radove o poreznopravnim temama.

Ejla Kovačević (1989), apsolventica na Pravnom fakultetu u Zagrebu te studentica francuskog jezika i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica u programu filmskog laboratorija Klubvizija pri Studentskom centru u Zagrebu. Objavljivala tekstove u *Zarezu* te na portalima <kulturpunkt.hr>, <muf.com.hr> i <www.filmske-radosti.com>.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskom filmskom arhivu. Tekstove o filmu objavljivao je u više časopisa i novina (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list*, *Arhivski vjesnik*) te na Hrvatskom radiju. Bio je urednik filmskih članaka u *Općoj i nacionalnoj enciklopediji*. Suradnik je Filmskih programa u kinu Tuškanac za hrvatski film. Sudjelovao je u radu mnogih festivala.

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*.

Karla Lončar (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje polazi Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Suradnica *Filmoskopa* Trećeg programa Hrvatskoga radija, *Filmonauta* i *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je zaposlena kao stručna suradnica. Članica uredništva *Hrvatskog filmskog ljetopisa* od 2012. Dobitnica diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2011.

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2014. doktorirao s filmološkom tezom u okviru Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Asistent je na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

Kristina Marić (Đakovo, 1990), diplomirala je likovnu kulturu na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Djeluje kao multimedijalna umjetnica te izlaže na izložbama i festivalima u Hrvatskoj i inozemstvu. Video i film, osim kao vlastito izražajno sredstvo, odnedavno tretira kao područje teorijskog istraživanja i kritike. Radi kao asistentica na Medijskoj kulturi Odjela za kulturologiju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Darko Masnec (Celje, 1985), diplomirao je na Pedagoškom fakultetu u Mariboru, smjer Likovna umjetnost 2009, a 2012. završio je MA studij animiranog filma na Odsjeku za animirani film i nove medije pri Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu gdje trenutno radi u suradničkom zvanju asistenta. Godine 2017. doktorirao je temom "Zagrebačka škola crtanog filma – umjetničke i tržišne prakse u kontekstu videoigara" na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Autor je višestruko nagrađivanog animiranog filma *Ja već znam što čujem*, radio je kao animator na više kratkih filmskih projekata, objavio nekoliko članaka i predavanja na temu animacije i videoigara. Surađuje s Animafestom i drugim filmskim festivalima. U galerijskom kontekstu najviše se bavi konceptualnim umjetničkim praksama.

Katarina Peović Vuković (Zagreb, 1974), magistrirala je i doktorirala na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, radi kao docentica na Odsjeku za kulturalne studije Filozofskog fakulteta u Rijeci. Autorica je knjiga *Mediji i kultura: ideologija medija nakon decentralizacije* (2012) i *Marx u digitalnom dobu: dijalektički materijalizam na vratima tehnologije* (2016). Priredila je zbornik radova Hakima Beya *Privremene autonomne zone i drugi tekstovi* (2003). Objavljuje u časopisima *Crisis & Critique*, *Badiou Studies*, *Književna smotra*, *Trípodos* i dr.

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, objavljivani na portalu <kulturpunkt.hr>, u dvotjedniku *Zarez* i publikacijama Subversive Festivala.

Iva Prosoli (Zagreb, 1980), diplomirala je povijest umjetnosti i njemački jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje trenutno završava Poslijediplomski doktorski studij povijesti umjetnosti. Studijski je boravila na Karl Franzens Universitätu u Grazu, stručno se usavršavala na ZKM (Zentrum für Kunst- und Medientechnologie) u Karlsruheu. Radi kao viša kustosica u Muzeju grada Zagreba te kao predavačica na Akademiji dramske umjetnosti. Recenzije, stručne i znanstvene radove objavljivala je u časopisima: *Život umjetnosti*, *Vijenac*, *Kontura* i *Kvartal*. Autorica je većeg broja tekstova i izložbi s područja fotografije. Članica je ULUPUH-a.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija, redoviti suradnik emisije *Posebni dodaci* HRT-a. Bio je dugogodišnji filmski kolumnist *Nacionala*, sada filmski kolumnist *Novosti* i književni kritičar. Objavio je tri knjige poezije i roman *Lijepi i prokleti*. Autor je većeg broja eksperimentalnih i dokumentarnih filmova (*Djevojčice (triptih o stvarnosti)*, 2008; *Samo je zemlja ispod ovog neba*, 2009; *Mima i Marta – aktivistički ljubavni film*, 2012; *Palestino, ljubavi moja*, 2015; *Izgubljeni raj*, 2015; *Slatki život*, 2015). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2004.

Stipe Radić (Šibenik, 1987), završio preddiplomski studij novinarstva i diplomski studij politologije na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Tekstove o filmu, među ostalim, objavljuje u časopisu *Filmonaut* i u radijskoj emisiji *Filmoskop*. Dobitnik je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014.

Boris Ružić (1985), diplomirao na Odsjeku za kulturalne studije Filozofskog fakulteta u Rijeci, gdje je trenutačno zaposlen kao asistent. Studira na Poslijediplomskom doktorskom studiju humanističkih znanosti Sveučilišta u Zadru. Koautor knjige *Fragmenti slike svijeta: kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije* (2012). Suradnik je Trećeg programa Hrvatskog radija te autor znanstvenih i stručnih radova objavljenih u međunarodnim knjigama i časopisima.

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.

Dinko Štimac (Rijeka, 1987), prvostupnik ekonomije na Ekonomskome fakultetu u Rijeci te magistar komparativne književnosti i sociologije na Filozofskome fakultetu u Zagrebu. Objavio je radove u časopisima *Polemos* i *Diskrepancija*, a o filmu piše za <ziher.hr>, *Zarez* i *Zapis*.

Saša Vojković (Zagreb, 1957), diplomirala je filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, magistrirala i doktorirala filmologiju na Sveučilištu u Amsterdamu. Redovita je profesorica na Akademiji dramske umjetnosti. Objavila je knjige *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts* (2001), *Filmski medij kao transkulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija* (2008) i *Yuen Woo Ping's Wing Chun* (2009). U pripremi joj je knjiga *Cirkularnost utjecaja u svjetskom filmu*.

Milan Zaviša (Zrenjanin, 1983), diplomirani filolog i komparatist. Tekstove o filmu objavljuje u emisijama Trećeg programa Hrvatskog radija *Lica okolice* i *Filmoskop*.

Jurica Pavičić
KLASICI HRVATSKOG FILMA JUGOSLAVENSKOG RAZDOBLJA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2017.
Biblioteka: Rakurs – br. 12
303 stranica; ilustrirana
ISBN 978-953-7033-54-5
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000958154.

Potreba da se dubinski prouči i usustavi hrvatska filmska povijest protekla je tri desetljeća urodila nekolicinom knjiga domaćih filmologa, počevši od tri verzije povijesti hrvatskoga filma Ive Škrabala, preko Gilićeva *Uvoda u povijest hrvatskog igranog filma* do najsvježije studije *Modernizam u hrvatskom igranom filmu* Tomislava Šakića. Baveći se periodizacijama produkcijskih modela i/ili interpretacijama stilskih razdoblja domaće kinematografije, ti su rukopisi nužno – i svaki na svoj način, u filmsko-povijesni okvir postavljali i najvažnija filmska djela. No nisu se upuštali u detaljnije analize ili interpretacije pojedinačnih naslova, pa ni onih koje bezrezervno etiketiramo kao filmske klasike. Takvu zadaću sebi je postavio povjesničar, kritičar i filmolog Jurica Pavičić kada je prije desetak i više godina započeo s pisanjem i objavljivanjem niza studija o klasicima hrvatskoga filma. Ograničivši se na cjelovečernji igrani film i razdoblje 1945-1990. – koje najčešće nazivamo jugoslavenskim, a bez namjere da se buduća zbirka tih ogleda shvati kao antologija, usredotočio na desetak ključnih hrvatskih redatelja i nešto više filmova, kako bi kroz poetičke modele koje predstavljaju – od poslijeratnog socrealizma, preko klasičnog narativnog stila, raznih modernističkih grananja, pa do praške škole i novožanrovskog postmodernističkog filma 1980-ih – ispričao i povijest hrvatskoga filma. Izabrane filmove – Babaje, Bauera, Berkovića, Bulajića, Golika, Grlića, Mimice, Papića, Tadića i Tanhofera – nastojao je interpretirati u širem društvenom i ideološkom kontekstu, trudeći se pokazati što su oni značili onodobnoj, a što znače današnjoj publici.

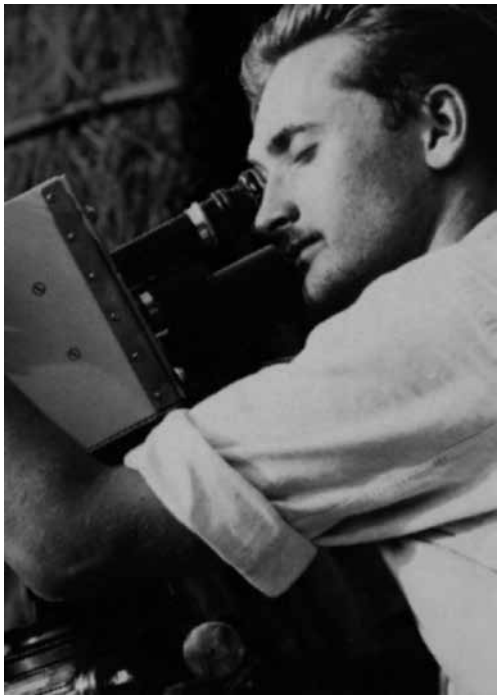
Cijena 130,00 kuna

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 kultnim 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 priložе sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami priložе ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima ('').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).
Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

> **Peterlić, Ante**, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
>
> **Turković, Hrvoje**, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.
>
> **Kragić, Bruno**, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.
>
> **Kukuljica, Mato**, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (ibid., 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: usp. Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.