

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 23 (2017)

broj 92, zima 2017.

Hrvatski filmski ljетopis 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:

Etami Borjan
Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
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: Matko Burić (matko.buric@hfs.hr)

TISAK / PRINTED BY: Tiskarski obrt Latin

ADRESA / CONTACT: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

TAJNICA REDAKCIJE: Iva Harandi (iva.harandi@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")

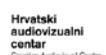
Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

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.

Godište 23 (2017) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,
Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 15.
prosinca 2017., a objavljen je 10. veljače 2018.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Relja Bašić kao gospodin Fulir u filmu *Tko pjeva
zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970)



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

SADRŽAJ

- FULIR** 5 **Boris Senker** / “Fanti” (i fantazije) gospodina Fulira
15 **Ana Fazekaš** / Transmedijalna nostalгија: *Tko pjeva zlo ne misli* na pozornici zagrebačkog HNK-a
- POČECI FILMA** 31 **Enes Midžić** / Novi prilozi o prvim filmskim projekcijama u dvorani Kola uz njihovu 121. godišnjicu ili “Hrvatska šutnja” i Hrvatsko proljeće u određivanju “nulte” godine živućih fotografija
- TWIN PEAKS** 81 **Karla Lončar** / Razlomljene refleksije: teatralizacija u TV serijalu *Twin Peaks*
95 **Luka Ostojić** / *Twin Peaks: Povratak*
- STUDIJE** 107 **Anita Milićević** / Antonioni – pomračenje nevidljivoga i uvećanje vidljivoga
- ESEJI** 117 **Dejan D. Marković** / Psihodelični doživljaj na filmu – subjektivno uranjanje u svet unutarnjih vizija
- FESTIVALI I REVIJE** 143 **15. Zagreb Film Festival (2017)**: Utapanje u prosječnosti, bez previše razočaranja, Matej Beluhan
148 **13. 25 FPS – internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa (2017)**: Nenadani uglovi filmske smelosti, Milan Zaviša
154 **15. Human Rights Film Festival (2017)**: Rajska divljina, pakleni vrt, Stipe Radić
161 **23. festival autorskog filma (2017)**: Bogat izbor filmova, Milan Zaviša
167 **28. međunarodni filmski festival u Stockholmu (2017)**: Na valovima Baltika i filmskih mijena, Hrvoje Pukšec
174 **55. međunarodni filmski festival u Gijónu (2017)**: Radnička klasa (ne) ide u raj: postindustrijski pejzaži prekarijata, Silvestar Mileta
- NOVI FILMOVI** 179 **Kinoreperoar**: *Blade Runner 2049* (Boško Picula), *Kratki izlet* (Mario Slugan), *Općinjen* (Ante Pavlov), *Priče o Meyerowitzima* (Sonja Tarokić), *Ubojstvo svetog jelena* (Dina Pokrajac)
- FILMSKA GLAZBA** 199 **Marijan Tucaković** / *Gosti iz galaksije* ponovno posjećuju
- NOVE KNJIGE** 207 **Janica Tomić** / Berkovićev trag / Diana Nenadić, Nenad Polimac (ur.), 2016, Berković, Zagreb: Hrvatski filmski savez
211 **Višnja Vukašinović** / Bankar avangarde/apostol slike / Antoine de Baecque, 2016, Godard: biografija, Zagreb: Sandorf/Mizantrop
215 **Stipe Radić** / Između društvenog i kozmičkog pritiska / Jacques Rancière, 2015, Béla Tarr, vrijeme od poslije, s francuskoga prevela Sana Perić, Zagreb: Multimedijalni institut
218 **Lucija Klarić** / Pionirska i temeljna knjiga / Jasmina Kallay, 2015, *Napiši scenarij – osnove scenariističke teorije i prakse*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- DODACI** 223 **Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima**

CONTENTS

FULIR	5 Boris Senker / Mr Fulir's "pledges" (and phantasies)
	15 Ana Fazekaš / Transmedia nostalgia: One Song a Day Takes Mischief Away at the Zagreb Croatian National Theatre stage
BEGINNINGS OF FILM	31 Enes Midžić / New material on the first film screenings in Croatia in the Kolo's auditorium on the occasion of their 121 st anniversary or "Croatian Silence" and the Croatian Spring with regard to determining the "year zero" of living photographs
TWIN PEAKS	81 Karla Lončar / Fragmented reflexions: theatricalization in the TV serial <i>Twin Peaks</i>
	95 Luka Ostojić / <i>Twin Peaks: The Return</i>
STUDIES	107 Anita Milićević / Antonioni – eclipse of the invisible and enlargement of the visible
ESSAYS	117 Dejan D. Marković / Psychedelic experience in film – subjective immersion into the world of inner visions
FESTIVALS	143 15th Zagreb Film Festival (2017) : Blending into the crowd, without too many disappointments, Matej Beluhan
	148 13th 25 FPS – International Experimental Film and Video Festival (2017) : Unexpected corners of cinematic audacity, Milan Zaviša
	154 15th Human Rights Film Festival (2017) : Heavenly wilderness, hellish garden, Stipe Radić
	161 23rd Auteur Film Festival (2017) : Ample selection of films, Milan Zaviša
	167 28th Stockholm International Film Festival (2017) : On the waves of the Baltic and cinematic tides, Hrvoje Pukšec
	174 55th Gijón International Film Festival (2017) : Working class does (not) go to heaven: post-industrial scenes of precariat, Silvestar Mileta
NEW FILMS	179 Cinema : <i>Blade Runner 2049</i> (Boško Picula), <i>A Brief Excursion</i> (Mario Slugan), <i>The Beguiled</i> (Ante Pavlov), <i>The Meyerowitz Stories</i> (Sonja Tarokić), <i>The Killing of a Sacred Deer</i> (Dina Pokrajac)
FILM MUSIC	199 Marijan Tucaković / Visitors from the Galaxy are back
NEW BOOKS	207 Janica Tomić / Berković's trail / Diana Nenadić, Nenad Polimac (ed.), 2016, Berković, Zagreb: Croatian Film Association
	211 Višnja Vukašinović / The banker of the Avant-garde/The apostle of the image / Antoine de Baecque, 2016, Godard: Biography, Zagreb: Sandorf/Mizantrop
	215 Stipe Radić / Between social and cosmic pressure / Jacques Rancière, 2015, Béla Tarr, the Time After, translated from French by Sana Perić, Zagreb: Multimedijalni institut
	218 Lucija Klarić / Pioneer and basic book / Jasmina Kallay, 2015, Write a Screenplay – theory and practice of screenwriting, Zagreb: Croatian Film Association
APPENDICES	223 Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 792.026(084.11)

Boris Senker

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

“Fanti” (i fantazije) gospodina Fulira

Autorova uvodna napomena

Relja Bašić počeo se pripremati za obilježavanje četrdesete obljetnice glumačkoga rada na kraju 1980-ih, odnosno na početku 1990-ih. Zamisao mu je bila da je obilježi, dakako u produkciji njegova Teatra u gostima, monodramom s likom gospodina Fulira “dvadeset pet godina poslije”. Trebao je to biti ne baš svakidašnji projekt – danas bi se reklo interaktivni i multimedijski – i pozvao me na dramaturšku suradnju. Dobila je monodrama i radni naslov: “Fanti” i fantazije gospodina Fulira. Počeli smo zajedno raditi i na sinopsisu. Gospodin Fulir – sam, usamljen, a rođendan mu je – trebao je izaći na pozornicu s kovčegom u kojemu su raznorazne sitnice iz prošlosti. Premetao bi ih, razgledavao, možda bi publika izvlačila jednu po jednu, kao u igri “fantova”, odnosno “penjeva”, pa bi slijedile priče o njima, u svakoj izvedbi drugim slijedom. Samo bi početak i kraj bili čvrste točke. Ostali sudionici, Franjo Majetić, Mirjana Bohanec, Mia Oremović, Vida Jerman, Tomislav Žganec (mali Perica), bili bi snimljeni i oglasili se s videa, prisjetili se nečega, pa bi se i fragmenti filma pokazali, “razgovarao” bi gospodin Fulir o tome “što je s njim i sa svakim od njih bilo dalje”. Zamišljali smo sudbine, zamišljali smo predstavu...

Međutim, uobičajena nedužna šetnja Sljemenom, ubod zaraženog krpelja, meningitis, gubitak slavljenikove snage za takav redateljsko-organizacijsko-glumački projekt naprasno su prekinuli lijep kazališni san. Obljetnica je obilježena skromno, u sezoni 1995/96, ulogom Živana Benkovića, gradskog suca na Griču i majstora mošnjara u Škrabeovoj dramatizaciji Šenoine i Tomićeve Kletve, ali zato na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, na kojoj je Relja Bašić i debitirao kao kazališni glumac. Radna se verzija sinopsisa neostvarene predstave ovdje donosi kao *hommage* nedavno preminulom velikom glumcu i jednom od najpoznatijih likova na hrvatskom filmu.

PRIZOR 1

PROLOG

Dok publika ulazi, pozornica je prazna. Nekoliko se puta, međutim, na ekranu televizora, koji u Fulirovoj sobi ima “počasno mjesto”, pojavi Fulir (sadašnji) u krupnom planu i pozdravlja: “Dobra večer”, “Ljubim ruke”, “Izvolite” i slično. Naposljetku ulazi Fulir, sa starim omanjim kovčegom, oblijepljenim nizom naljepnica.

Komentar pozdrava: Ta je igra bila namijenjena gostima, koje je pozvao na jubilej, ali nisu došli. (Još nisu, možda i hoće.) Trebalо je biti zgodno iznenadenje – otvorena vrata, prazna soba, mrak, a najedanput domaćinov se lik pojavi na ekranu. Ali tako je to s dobrim zamislama: nemaš ih ni s kim podijeliti ni za koga izvesti.

Govor o jubileju, dvostrukom: 450 godina od dolaska prvog Fulira u Zagreb i 50 godina od prvog susreta s obitelji Šafranek na izletu u Samobor. Godine 1544, naime, njegov je davni predak, zabilježen kao Ignac Fulir, *mechanicus*, iz Češke krenuo na hodočašće u Rim, ali se, prolazeći između Kaptola i Griča, upleo u sukob na mostu, pokušao pomiriti zavađene, pa su ga i jedni i drugi



92 / 2017

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ispribijali. "Oni danas o tome svakaj pišu, i Šenoa je tu nekaj fantaziral u Kletvi", ali prava je istina da to mjesto – Krvavi most – ime duguje razbijenoj glavi prvoga zagrebačkog Fulira. Ranjenog ga je pokupila milosrdna Novovešanka, njegovala i – ostao je. Rim nije video, ali je zato Zagreb video generacije i generacije Fulira pa se slobodno može reći da je od Zagrebovih devetstvo godina četristo pedeset "čista fulirancija". Drugi je jubilej povjesno možda manje zanimljiv, ali je za njega osobno iznimno važan. Bila je to prekretnica, ne samo u njegovu životu, i zato je želio da i drugi budu ovdje: "mali" Perica, milostiva Šafranek, njezin muž Franjo... Ali nisu.

Pripremio je igru za njih, neku vrstu "fantova". Skupio je u kovčeg (otvara ga) niz "životnih suvenira" i htio je da ih izvlače i, kako na koga dođe red, prisjećaju se događaja vezanih za njih. Kad njih nema, "životnim" se "suvenirima" ipak mogu igrati Fulir i publika, koju poziva u goste i na sudjelovanje. Neka (malo stare, fulirovske galantnosti) lijepo ženske ruke izvlače "suvenire", a on će im za uzvrat darovati svoje "memoare".

"FANT" PRVI: RODOSLOVLJE

"Fant" je svitak na kojem je rodoslovje. Prizor raditi kao svojevrsnu travestiju Krležine genealogije Glembajevih. Možda i reći da je zapravo Fulirov otac, koji je počeo raditi na "porodičnom stablu" malom "Fricu" i dao "štof" za Glembajeve, dobar "štof" – bio je naime modni krojač za dame – ali je "onaj iz toga napravil svoju škandaloznu kroniku: die Glembays als Mörder und Falschspieler, prosim vas!" Fuliri su, istina, znali pokatkad "zafulirati", ali prikazati ih kao kriminalce! Srećom da nikad nitko nije shvatio o kome zapravo govori Krležin ciklus.

"FANT" DRUGI: UMETNIČKI FOTOGRAF

"Fant" je starinski sklopivi fotoaparat, koji Fulir postavlja na stalak i pripovijeda o svojem, kratkom, zanimanju za fotografiju. (Kratki insert iz filma, samo Fulir kako daje upute za fotografiranje.) Među prvima u Zagrebu. Uveo je neke ljude u posao. Malog Tošu, recimo. Pokazuje niz poznatih fotografija Toše Dabca iz predratnog Zagreba i objašnjava svoj udio u njihovu nastanku: negdje je odredio blendu, negdje ekspoziciju, negdje "režirao" prizor... Sam se Fulir više bavio umjetničkim radom u ateljeu. Portretirao je najčešće glumce; pokazuje niz portreta međuratnih glumaca na kojima se jasno vidi potpis "Tonka",¹ ali to objašnjava kao svoj pseudonim, ili je preputio atelje nakon "incidenta". "Naime kaj", jedna "artistica", inače kćerka ruskog kneza, aristokratska pojava savršena u svakom pogledu – i posve bez predrasuda – zatražila je od njega umjetnički akt. On je tada – što se već zna ili još ne zna – bio u braku s Minom. I tako, baš kad su on i "model" bili u prvom "štimungu" – pokazuje nekoliko aktova u predratnoj maniri (možda iz "Tonkine" kolekcije) – dogodio se "incident": kamera se, u brzom slijedu statičnih slika koje daju privid kretanja, pomiče s modela, koji pokazuje znakove uznemirenosti, na vrata što se otvaraju i kroz njih nasrće zajapurena Mina, ide ravno na kameru (fotoaparat) tako da se na pretposljednjoj fotografiji vide samo njezina otvorena usta, a na posljednjoj je mrak.

BORIS SENKER:

"FANTI"

(I FANTAZIJE)

GOSPODINA

FULIRA

¹ Riječ je o fotografijama Antonije Kulčar Vajde (1887 – 1971), velike zagrebačke prijeratne i ratne fotografkinje s umjetničkim imenom Tonka, a čiji je atelje Foto Tonka bio naročito poznat po

portretima umjetnika i građana iz više klase, kao i pionirskoj modnoj fotografiji i aktovima u stilu "ludih dvadesetih" (op. ur.).

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



“FANT” TREĆI: BRAK

“Fant” je ili ružmarin, koji će zataknuti o rever (i ostaviti, kao i sve “suvenire” kojima se “kiti”, na sebi do kraja predstave), ili prsten koji će nataknuti na prst. Brak s Minom bio je katastrofa. Košmar. I tu nije bila riječ o nekoj “neusklađenosti karaktera”; između njih je zjapila “civilizacijska provalija”. Dovesti do apsurda zlorabljenu opoziciju muško – žensko: svakodnevno mu je “pila krv kao malinovac (himber)”, nezasitna u svemu i posvuda: za stolom, u trgovini, a o nekim drugim apetitima ne dolikuje ni govoriti. I sve bi se to još kako-tako dalo podnijeti da nije bilo one lavine riječi od jutra, ne do večeri nego do zore. I u snu je govorila. Kad nije hrkala. Još i danas mu se pokatkad “pričuje” njezin glas: Minin glas sa zvučnika, brz govor koji se sve više ubrzava tako da se na kraju pretvori u pisak. Brak se, naravno, raspao kad mu je priredila scenu. I to gdje? Pred kim? Zbog čega? U mesnici, pred jednim divljakom, jednim brdom mesine koje se samo kad bi se oglasilo razlikovalo od onih svinjskih i telećih polovica kaj su visile oko njega. I pred tim je ljudožderom ona njega tako izbagatelizirala i iznervirala zbog nekakvih šnicli da je, suprotno svom načinu, izjavio, baš kao Franjo, da i ona i njezini šnicli mogu ići nekam, a on da ide – ne Žnidaršiću, jer je to ispod njegova nivoa – nego u “Jäger” ili u “Gradski” na objed. Demonstrativno je otišao, a zapanjeno brdo mesa izjavilo je da ono ne bi ni okom trepnulo kad bi milostiva za ručak poželjela i vola na ražnju, a ne dva-tri šnicleka, nego bi joj tog vola vlastoručno zaklao i ispekao. I po onoj staroj “vola za robove, čovjeka za riječ” Mina ga je prvo vezala za riječ i za sebe, a rogovi su došli poslije. I tako je suosjećajni mesar puštao krv nedužnim beštijama, a Mina ju je, naravno, pila njemu sve dok se nije – svojevoljno, priča se – preselio na onaj svijet. Mina je pak naslijedila priličnu svoticu koju otad troši po Grčkoj, Turskoj, Španjolskoj i Sjevernoj Africi u društvu sve mlađih pratilaca.



"FANT" ČETVRTI: AGENCIJA "FULIR & DRUG"

"Fant" je telefonski imenik. Sve je počelo kad je dobio telefon – onda se to moglo – i telefonski imenik. Prelistavajući ga shvatio je da je ta Bellova sprava oplela svijet finom mrežom u koju se može uhvatiti mnogo mušica. I ulovit će se ako se nađe vješt pauk da poveže niti. Osnovao je agenciju za poslovna, financijska i druga posredovanja "Fulir & drug". Druga i drugova još nije bilo, a ljepeš je zvučalo. I značilo je nešto drugo. Prijavio je agenciju, oglasio broj telefona, sjeo i čekao... I nije dočekao ništa. Shvatio je da sam mora prijeći "u napad". Pratio je novine, gledao kako rat prekida neke odnose i veze, naročito u trgovini, na štetu obiju strana. Stvorio je zato "genijalan" plan: nazvati prvo jednu stranu, predstavljajući se kao neutralni posrednik u ime neke druge strane i ponuditi aranžman; ako nazvani pristane, a to se u jednom dijelu slučajeva moglo očekivati, kanio je nazvati i onu drugu stranu, predstavljajući se sad kao posrednik koji zove u ime prve strane, s istim prijedlogom. Ako obje strane "zagrizu", agencija "Fulir & drug" ubacila bi se u posao i ubirala proviziju. Dvostruku, ako može. Sitna se prevara, jasno, ne bi otkrila jer bi se svi kontakti i odvijali posredno, preko "agencije". Prije nego što se upusti u velike i riskantne poslove, recimo s konzulatima i predstavnicima tvrtki tad već zaraćenih zemalja, kojih je u Zagrebu bilo poprilično, odlučio je provjeriti metodu na drugom terenu: utanačenju ljubavnih sastanaka. Nakon nekoliko dosta neugodnih razgovora, u kojima mu se otkrilo sve bogatstvo jezika kojim se naše milostive služe kad misle da imaju posla s manijacima ili pervertitima, uspjelo mu je da "aranžira" susret – u svojem stanu – između opernog pjevača, čija je zaljubljenost u mladu ženu direktora banke bila opće poznata, i dotične dame. Utanačenog dana otisao je iz stana, ostavio ključ na dogovorenom mjestu, gdje ga je pjevač podigao – ostavivši, razumije se, stanovit znak pažnje i izraz zahvalnosti u koverti naslovljenoj na Fulira – i činilo se da posredničkoj agenciji "Fulir & drug" više ništa ne

BORIS SENKER:

"FANTI"

(I FANTAZIJE)

GOSPODINA

FULIRA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

stoji na putu. Dama, međutim, nije došla. Došao je njezin "oficijelni" ljubavnik, nogometni, izbila je tučnjava u kojoj je pjevač, inače znani bariton, dobio nekoliko nezgodnih udaraca u Adamovu jabućicu, ili negdje drugdje, te poslije nastupao isključivo po kabaretima, glumeći i pjevajući u ženskim ulogama (Marica iz skećeva s ploča, npr.), nogometni završio na redarstvu, a Fulir dobio otakao od gazdarice i ostao na ulici bez telefona, poslovnog prostora i perspektive... A ideja, bila je zbilja genijalna!

(Nekoliko telefonskih razgovora koje će Fulir obaviti u predstavi, bez obzira na trenutak u kojem "zaigra" imenik kao "fant", pokazat će da upravo pokušava obnoviti "posao", recimo s "mali" Pericom, koji je sad "drug Šafranek", i nekim Talijanom, Austrijancem i Amerikancem koji su pripravni ulagati u ovaj ili onaj [nimalo čist, naravno] posao u nas.)

"FANT" PETI: VJETROVI RATA

"Fant" je neka medalja. "Rat razdvaja države, ali zблиžava ljudi", govorio je Franjo. Osim Mine, koja je mesarevu zlatninu trošila u neutralnim zemljama i javljala im se razglednicama na kojima je redovito bio još jedan potpis, muški naravno, staro se društvo ponovno počelo nalaziti. Svatko se snalazio kako je znao. Franjo je na sitno švercao, Fulir je, kao obrazovan, postao prevodilac, kretao se u sve višim krugovima – zaradio medalju. Bio je čak na pragu obaveštajne karijere – saveznici su ga pokušali zavrbovati i, taman kad je pristao da se ubaci u Predstavništvo Kraljevine Italije, ova je kapitulirala i prestala biti zanimljiva za saveznike. Često su odlazili na šetnje – u četvero: mama, Franjo, on i mali Perica, koji više i nije bio tako malen da ne vidi kako je samo na smetnji, ali se uporno držao njega i mame, čak i kad je Franjo negdje "zapeo" na gemištima ili s "crnoberzijancima". Fulir ga je, po običaju, slao malo dublje u šumu, da traži ciklame, gljive, ptičja gnijezda. I mali je poslušao. Otišao je jednog dana i nije se vratio. Sve do četrdeset pete. A tad se vratio na bijelom konju, s "talijankom" o ramenu. Kurir Perica. I prvo što je napravio bilo je da njega prijavi kao suradnika okupatora i domaćih izdajnika. A on mu je u pravom trenutku dao onaj pravi savjet: "Perice, odi u šumu!" Možda ga je zato i prijavio. Bilo kako bilo, on je otišao u zatvor, a Perica se, preko njega, uspeo do funkcije načelnika pionirskog odreda.

"FANT" ŠESTI: PRVI PUT S FRANJOM U ZATVORU

"Fant" je stara vojnička porcija sa žlicom. To mu je "suvenir" iz prvog zatvora i s "dobrovoljnog" rada na koji su ga poslali poslije Peričine prijave. Pruga. Nije im ni bilo tako loše. Kao nepouzdani i nenarodni elementi radili su samo neodgovorne poslove. Nisu smjeli ni blizu narodnom eksplozivu, narodnoj tehnici, ali im je daleko ostala i ona "sloboda narodu". Društvo odabranog: gospod ovaj, barun onaj, presvetli, velečasni... Zakratko im se pridružio i Franjo. I njega je na prugu otpremio "mali" Perica. Jedanput mu je, kad se umiješao u ozbiljne političke razgovore, rekao: "Ti, mali, budi kuš!", a Perica je odvratio: "Nisam ja više mali Perica, ja sam sada kurir Perica, ili pionir Perica! I neću biti kuš!" "Pionir, kurir ili mali – za mene je sve to isti drek!", izderao se Franjo – i taj ga je "drek" koštao šest mjeseci na državnoj košti. A Perica je napredovao.

"FANT" SEDMI: SEDMA UMJETNOST

"Fant" je redateljski šilt koji stavlja na glavu. Prve osobne kontakte s filmom duguje "dobrovoljnog" radu na pruzi, ali sama obitelj ima veze s filmom. "Naime kaj." Oni danas pišu da su prvi "profesionalni snimatelji" u Hrvatskoj bili Josip Halla i Spiličanin Josip Karaman, ali nitko ne spominje i trećeg Josipa – zapravo Jozefa Fulira – snimatelja "kinematografske snimke Zagreba u duljini od 300 metara, a na vlastiti trošak od preko 1800 kruna", nego taj prvi dokumentarni



film o Zagrebu pripisuju Halli. A to što je djed Fulir bankrotirao uloživši sav svoj novac u filmsku umjetnost kao da se nije ni dogodilo. Kopija se, međutim, čuva u obitelji. (Pokaže nekoliko kadrova Zagreba i "identificira" svoju obitelj.)

Za njega je film počeo dolaskom ekipe koja je iz Zagreba došla na prugu da snimi dokumentarac o radostima obnove i izgradnje. Vodio ju je mladi, ukazom imenovani redatelj. (Krešo?) Fini dečko, ali o filmu ništa nije znao. Fulir je upozorio mladića na neke propuste, dao mu nekoliko korisnih savjeta, poučio ga i postao mu "asistent" i glavni snimatelj. Snimio je zapravo cijeli film. Filmsku poemu o ljepoti dobrovoljnog rada. (Nekoliko kadrova iz tadašnjih *Filmskih novosti*. Patetika.) Dokumentarac je sjajno prošao. Redatelj je dobio stipendiju za Rim, snimao filmove, uspio. I Fulir se, poslije povratka u Zagreb, pokušao ubaciti na film. Nekad je nešto i snimio. Ne kao glumac, pa ni kao redatelj, nego kao statist i dubler. Čak je i neko vrijeme bio stalni dubler Relje Bašića. Pokazuje nekoliko scena uz komentare: "Ovo sam ja, ovo on, opet ja, opet on..." (Na "Bašićevu" štetu, naravno.) Istovremeno je pisao sinopsise, nudio ideje. Nikad nije bilo dovoljno na liniji. Odlučio je, napokon, zaigrati na najjaču kartu i napisao scenarij za revolucionarnu epopeju *Dan u životu Josifa Visprenionova*. Predao ga je dan uoči Rezolucije. Uhapsili su ga u trenutku kad je – cvijećem, obećanjem braka, glavne uloge i posljednjim maminim neprodanim prstenom – uspio šarmirati sekretaricu koja mu je vratila scenarij. Sud nije imao nimalo težak posao jer uhapšen je s dokazom protiv sebe u ruci. A još je, da ostavi bolji dojam, i tvrdo ukoričio tekst tako da ga nije mogao progutati kao njegov ranjeni i opkoljeni junak Program, Statut i cijelu evidenciju članova SKP(b) u dramatičnom finalu filma.

BORIS SENKER:

"FANTI"

(I FANTAZIJE)

GOSPODINA

FULIRA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

“FANT” OSMI: DRUGI PUT S FRANJOM U ZATVORU

“Fant” je zatvorska kapa. Vratio se na prugu, via rešt. Društvo je bilo drugaćije, ali probano: jedan ambasador, sveučilišni profesor koji je u nevrijeme s prevelikim žarom govorio o “Mičurinovim jabukama”,² pjesnik od kojega je urednik književnog časopisa naručio pjesmu Staljinu, a on ju je predao s malim zakašnjenjem (dva dana, i zaradio za ta dva dana dvije godine), major (kojem je mamurni dešifrant krivo dešifrirao depesu pa je naredio da se u kasarni prebrišu “prave” parole i imena, a crvenom bojom pojačaju “pogrešne”). I Franjo im se ponovno pridružio. Ovaj put zbog svoje poznate sklonosti poetskom izražavanju, a i zbog jednako tako poznate sklonosti turanju nosa tamo gdje mu nije mjesto. “Dan uoči” kod nacionaliziranog Žnidaršića neoprezno je izjavio da “svaka čast našoj domaćoj prepečenici, ali gruzijski konjak ipak najbrže spremu pod stol”. Premda je zbilja govorio o piću, sud mu je odrezao nekoliko mjeseci “popravka” na pruzi, uz obrazloženje da se kod njega kao čovjeka koji je poznat po slikovitom izražavanju vrlo dobro zna koga je on to hvalio govoreći s takvim zanosom i oduševljenjem o “gruzijskom konjaku”, ako ne i o “gruzijskom kozaku”. Od potonje ga je optužbe spasio Perica koji je na sudu izjavio da njegov otac radi mnoge greške, ali takvu – da preseli Kozake u Gruziju – ipak ne bi. To, međutim, rekao je još, ne umanjuje njegovu krivnju i red je da ga se primjereno kazni. Franjo je tako otišao na prugu, a Perica se uspeo još malo više. A nije mu ni bilo teško jer su mnoga mjesta ostala prazna. Odradili su prugu, koja danas više nikom ne služi, i vratili se u Zagreb.

“FANT” DEVETI: MEĐU KLOKANIMA

“Fant” je australski pasoš. Nakon povratka s druge pruge Fulir je rekao: “Nikad više”. Franjo se složio. Prešli su granicu. Ilegalno, razumije se. Tavorili neko vrijeme u izbjegličkom logoru s raznoraznim tipovima, o čemu je bolje i ne govoriti, a potom su se prijavili za Australiju. Zašto? Zato što im se iz Australije posljednji put javila Mina, koja je svoj (sve veći) kapital – što iz pijeteta prema svojemu drugom mužu, s kojim je i počeo njezin uspon, što zbog profita – uložila u mesnu industriju. Premda je Franjo ustrajno “navijao” za Pariz, kao pravu svjetsku metropolu, Fulir ga je nagovorio na Australiju. Otišli su, Mina ih je primila. Fulir se vratio svojoj prvoj ljubavi: fotografiji, Franjo je uglavnom dangubio. Fulir se ponovno dosjetio izglednom poslu: podići će blizu rezervata svratište, Mina će ih snabdijevati mesom, Franjo će voditi kuhinju, a on će organizirati foto-safarije. Franjo je na jedvite jade pristao, Mina je pripomogla i posao je krenuo. Krenuo je zapravo samo dio. Foto-safariji, naime, nikog nisu zanimali, ali je zato kuhinja bila “hit”. On je od svega digao ruke, a Franjo i Mina su danas vlasnici jednog od najvećih lanaca steak-restorana u Australiji. I ne zaboravljuju ga. Svake mu godine pošalju čestitku, odnedavna i video: Franjo i Mina izgovaraju svoju čestitku, hvalu za posao, poziv da im dođe kad god zaželi, sjedaju svaki u svoj automobil, on s mladom ženom – za glavu višom od njega – ona s mladim, sportski građenim mužem i odlaze. Fulir ne odlazi: “A kaj bi tam s klokanima?”

2 Ivan Vladimirovič Mičurin (1855–1935) bio je ruski i sovjetski botaničar, pionir poljoprivredne selekcije i genetike, koji je različitim empiričkim postupcima uzgojio mnoge otporne i visokoproduktivne odlike plodonosnih biljaka. Najpoznatiji je po uzgoju više stotina vrsta jabuka i višanja. Ti praktični uspjesi bili su u raskoraku s njegovim teorijskim objašnjenjima,

kojima je negirao Mendelove zakone nasleđivanja. U Sovjetskom Savezu za Staljinove vladavine Mičurinova su postignuća slavlјena i nagrađivana te je njegov rad korišten i u propagandne svrhe, naročito pod utjecajem pseudobiologa Trofima Lisenka koji se neutemeljeno smatrao njegovim sljedbenikom (op. ur.).



“FANT” DESETI: PRVI PLJESAK

“Fant” je gramofonska ploča. Franjo je ostao u Australiji, Fulir se vratio. Pedesete su godine donijele promjenu. Počeo se buditi zabavni život, javno su se snimale radio-emisije, organizirala takmičenja mladih talenata. Fulir se tu snašao. Imao je stil, nastup, šarm. I postao je voditelj takvih priredbi. Istina, ne u Zagrebu, i ne baš onih najvažnijih, ali nije mu ni bilo do toga. I, naravno, bio je vrlo čest gost u kući milostive Šafranek, koja je odlučila da ne ode za Franjom u Australiju. Nije se njoj radilo u *steak*-restoranima. Htjela je postati umjetnica. Fulir se našao u delikatnoj situaciji. Prije je hvalio njezin glas, dar i izgled, podržavao je i pridržavao, i to veoma uvjerljivo, a sad ju je trebalo odgovoriti od javnih nastupa. Nije išlo. Bila je uporna. Morao je popustiti i ubacio ju je na jedan *Prvi pljesak*. Dugo je radio s njom, izabrao joj pjesmu, učio je estradnom nastupu, učinio sve što je mogao da ublaži debakl. Bio je trijumf. Gospođa je dobila prvu nagradu, dobila priznanja. Jedina je kritika bila upućena izboru pjesme – naravno *Ja ljubim* – koja je passé. Našao se tu i mladi *impresario*, nekakav primitivac, dripac bez duha i sluha, i pod njegovim je utjecajem ta žena za koju je vjerovao da ima ukusa i duha počela pjevati onu groznu kavansku glazbu, onaj užas kojim nas tjeraju s terasa gdje su se nekad svirali valceri i pjevale šansone. Istina, prodala je stotine tisuća ploča, zaradila milijune, milijarde, postala zvijezda “novokomponirane” glazbe, snima čak i spotove (prikazuje samo dio jedne sladunjavе “novokomponirane” pjesme s Bohančevom), ali izgubljena je za umjetnost. A da ju je on vodio...

BORIS SENKER:

“FANTI”

(I FANTAZIJE)

GOSPODINA

FULIRA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

“FANT” JEDANAESTI: “TOUR-FULIR”

“Fant” je šarenji, razmjerno malen suncobran, ili štap s tri zvonca. Na kraju šezdesetih i početku sedamdesetih Fulir se ponovno našao u svom elementu. Počeo je turizam, počelo se masovno putovati. Proradio je njegov poduzetni duh: odlučio je osnovati turističku agenciju “Tour-Fulir”.

Imao je sjajne programe pod atraktivnim naslovima, na primjer "Vidi Napulj i umri": posebno za starije osobe, s troškovima putovanja samo u jednom smjeru, i slično. Da stekne iskustva, zaposlju se kao turistički vodič. Vodio je strance po našim krajevima, naše po svijetu. Sabrao sva svoja znanja iz umjetnosti, kulture, jezika. Bio je savršen, omiljen. Demonstrira svoje umijeće: nižu se dijapozitivi naših i stranih gradova, znamenitih građevina, a Fulir na način *coffee in – coffee out* vodiča sipa informacije i izlizane dosjetke, "odgovara" na nemušta pitanja, gubi orijentaciju, ali ne odustaje. I taman kad je napokon bio spreman da osnuje svoju agenciju, sve je propalo. Počela je kriza, nesigurnost, neimaština. I što bi sad mogao raditi? Vremena su takva da bi si ljudi jedva mogli priuštiti izlet s Medveščaka na Savu. A ova je takva da se više ni ubojice s mosta ne bacaju u nju. Premda je sve više mostova. I sve više razloga da se čovjek s njih baca. I tako je propala njegova posljednja velika zamisao.

"FANT" DVANAESTI: NEMIRAN U MIRU

"Fant" je sam kovčeg, koji je preostao kad se sve iz njega povadiло, kad se cijela Fulirova prošlost "porazmjestila" po njemu i sobi. Sad je, kako se to kaže, "u miru". O mirovini ne bi govorio, jer to i nije mirovina. Ne dostaje više ni za starački dom. A i da dostaje, ne bi išao. Pokušao je, zapravo, i to. Boravio je nekoliko mjeseci u domu, ali nije išlo. Točnije rečeno: zamolili su ga da ode jer je svojom živošću, poticanjem na razbijanje monotonije života unosio nemir. Starci su živnuli, ali je osoblje počelo posustajati. Neki su, slabijeg zdravlja i živaca, dali otkaz. Organiziranje plesnih večeri, kazališnih predstava, natjecanja u pjevanju, izbor "bake godine" i kladiionice (naročitu je popularnost steklo klađenje na to tko je "sljedeći" – zna se za što) još je kako tako prolazilo, ali čaša se prelila nakon nogometne utakmice između "pitomaca" (među kojima su se našla i dva-tri predratna igrača HAŠK-a i "Građanskog") i osoblja. Mladi, uništeni pušenjem, alkoholom, nezdravom ishranom i nekretanjem, pokazali su se kao nedostojan protivnik. Ravnatelj je, od iscrpljenosti, dospio u predinfarktno stanje. Otpremili su ga s terena, na invalidskim kolicima koja su, unatoč Fulirovim prosvjedima, stajala kraj terena. Za starce, naravno. Više se nije vratio u dom. Zbog tog je poraza autoritet osoblja znatno opao. "Pitomci" su živnuli, postali drski, prijetila je pobuna i protjerivanje osoblja. Fulir je, kao izvor svega zla, zamoljen da ode. Vraćen mu je i sav novac što ga je dotad uplatio. S "realnim kamatama". I sad je tu gdje je. Održava se u dobroj kondiciji. (Pokaže dvije-tri vježbe uz glazbu.) Snalazi se kako-tako. A ni ideje nisu baš posve presušile. Osim toga – i kovčeg je tu. Kovčeg – i ovjerena putovnica – su nešto što uvijek valja imati pri ruci. Premda bi više volio da mu služi za ono za što mu je i večeras poslužio – kao spremište za "fante" i fantazije. Vraća sve stvari u kovčeg, sjeda, s njim u krilu, stavlja (možda) na gramofon staru ploču i polako tone u san.

UDK: 792.026:791.221.1(497.5)"1970"

Ana Fazekaš

Transmedijalna nostalgija: *Tko pjeva zlo ne misli na pozornici zagrebačkog HNK-a*

SAŽETAK: U povodu adaptacije filma *Tko pjeva zlo ne misli* za pozornicu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu u režiji Renea Medvešeka, ovaj se tekst vraća hrvatskome klasiku, te kroz različite rakurse nastoji prikazati implikacije, potencijale i zamke takva transfera u kontekstu današnjice. Kazališna adaptacija može revitalizirati interes za analizu filma, koji glasi kao ponajbolji hrvatski film, ali i potaknuti dosad možda neistražene asocijacije. Iako Medvešekova adaptacija ne odstupa od intencije posvete Golikovu i Majerovu djelu, poneki novi element ili postupak potiču nova pitanja o filmskome, odnosno književnome prethodniku, a trenutak i institucija u kojoj je adaptacija postavljena nose vlastiti interpretativni potencijal, kao i vlastite imperative. Supostavljujući kritiku i recepciju u doba premijere Golikova filma te iste u nedavnom trenutku Medvešekove premijere, možemo promotriti način na koji se film tijekom vremena kalcificira u klasik, ali i kako je te zglobove moguće i neophodno opetovano razgibavati; što takav nostalgični *revival* filma kojemu je nostalgija inherentna znači za današnju kritiku i publiku, te je li moguće, do koje mjere i na kakve načine, upisati ambicioznije značenjske momente u obradu filma za koji je publika *a priori* tako sentimentalno vezana.

KLJUČNE RIJEČI: adaptacija, recepcija, kritika, političnost, radiofonija, nostalgija, kič, melodrama

1. Uvod: o najzagrebačkijemu

Mama, mama, dolazi gospod Fulir!

Prva je ovosezonska dramska premijera zagrebačkog HNK-a kazališna adaptacija domaćega filmskog klasika *Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970), u režiji Renea Medvešeka. Često istican kao najbolji hrvatski film ikada, jednako često preispitivan *apropos* dotične pozicije, Golikov je film neprijeporno duboko porinut u svijest hrvatske publike te je jasno kako njegov prijenos u drugi medij može biti privlačan, ali i odbijan. Silvestar Mileta (2009), kao i njegovi prethodnici, čije tekstove opsežno citira i kompilira, tekst o filmu primarno posvećuje kvalitativnoj i kvantitativnoj dimenziji recepcije, istražujući i perpetuirajući način na koji se film pozicionirao u povijesti hrvatskog filma. No Mileta spominje i moguće prijepore o stvarnoj popularnosti najzagrebačkijega od svih hrvatskih filmova u kontekstu širem od Zagreba te se čini da je nešto od nostalgičnog zrcala posebno odgovaralo zagrebačkoj građanskoj publici (*ibid.*: 109). Na sličan se način može imati na umu i kazališna publika koja je okupirala zagrebački HNK odmah po izlasku predstave na repertoar. Naime, uz *Orašara*, koji je gotovo zaustavio promet u samome središtu grada zahvaljujući redu za karte, koji je vijugao oko kazališta, *Tko pjeva zlo ne misli* također je bila predstava rasprodana tjednima unaprijed. Simptomatično je da Balet HNK-a uvijek uspijeva okupiti solidnu publiku, i to, usuđujem se nagađati, ne samo zbog činjenice da nemaju pravu konkurenčiju u svome žanru u Zagrebu, nego i zbog sklonosti publike HNK prema već kalcificiranim tradicijama.

Kazališna se publika općenito orijentira primarno prema institucijama (te je u tom smislu legitimno govoriti o publici pojedinog kazališta) te na sličan način pokazuje lojalnost prema prepoznatljivim naslovima. A prihvatajući sada već globalnu, odnosno zapadnjačku kršćansku tradi-

ciju (ili radije, tradiciju koja je prihvatile Božić kao središnji blagdan),¹ koja je prigrila Orašara kao dio adventskoga repertoara, karte za ovu izvedbu publika je očito spremna čekati kao da je riječ o novom nastavku ciklusa o Harryju Potteru ili novom Appleovu gadgetu. No, ma koliko mediji htjeli prodati ovaj prizor pod interes Hrvata za kazalište ili kulturu općenito,² jasno je svakomu tko promatra polagano hroptanje hrvatske kulture pod pritiscima nepotizma, nedostatnih i sumnjivo raspoređenih sredstava, pa i pod ideološkim pritiscima, da je ovdje riječ o nečemu drugome, možda upravo onome o čemu *Tko pjeva pjeva*.

Istina je da je od stupanja na mjesto intendantice HNK-a Dubravka Vrgoč svoju energiju usmjerila u pokušaj (re)vitalizacije drame te je donekle uspjela u buđenju šireg interesa (ponekad nauštrb zadovoljstva stalne publike), no čini se da je pun pogodak došao s Medvešekovom obradom ove kultne filmske operete. No, postavlja se pitanje kakva je potreba za prijenosom toga filma u kazališni medij mogla nastati u ovom trenutku, osim marketinški mudrog poteza koji će puniti dvoranu HNK-a za zimskih mjeseci te staviti na repertoar hit dramsku predstavu, kakva je u najvećem zagrebačkom kazalištu relativna rijetkost. Pritom je angažiran Rene Medvešek, čije je umijeće neupitno i koji je još jednom demonstrirao koliko dobro radi svoj posao, no praktički bez vidljive autorske investicije. Riječ je o optimalnom prijenosu iz jednoga medija u drugi, gotovo bez dodataka i izuzetaka, te se čini da je davna priča o mukama Šafranekovih snažnije usidrena u prostoru negoli u vremenu.

2. Kritička nelagoda u pop kulturi

Nisam ja nekakvi šnelfotograf, ja slikam iz umjetničkog užitka.

Iznenađujuće je teško pisati o ovome ostvarenju – filmskome jednako kao i kazališnome – zahvaljujući njegovoj relativnoj formalnoj i tematskoj jednostavnosti, iskrenoj, nepretencioznoj i krajnje uspjeloj populističkoj usmjerenosti, koja stvara varljiv dojam da se nema mnogo što reći. Jedan je od razloga zbog kojih je filmu teško pristupiti njegova dvostruka kodiranost, odnosno njegova nježna karikatura malograđanstine, koja istodobno poziva na dobrohotnu identifikaciju, ali i daje kritici prostor da film percipira kao ipak društveno relevantniji i umjetnički profinjeniji.

1 Često se pogrešno navodi ili implicira da je popularnost Orašara stara koliko i sam balet, no praizvedba djela je zapravo izazvala relativno malo entuzijazma te je mnogo vremena prošlo prije no što je Orašar prešao u klasične i, negdje putem, počevši u 1960-ima, postao dijelom kičaste božićne tradicije.

2 "Interes za predstavu Orašar dokazuje kako je kazalište u Hrvatskoj iznimno važno", <<https://www.vecernji.hr/kultura/evo-zasto-su-svi-pohrlili-u-hnk-1205126>>; "Je li Orašar doista slomio 'tvrdi' Hrvate i privukao ih u kazalište?" (Škare, 2017), <<http://www.muzika.hr/orasar/>>, "Gužva zbog 'Orašara': Hvalevrijedan prizor kakav zagrebački HNK ne pamti", <<https://zadovoljna.dnevnik.hr/clanak/guzva-zbog-orasara-prizor-kakav-zagrebacki-hnk-ne-pamti---494680.html>>, "Nezapamćen interes za balet 'Orašar' zagrebačkoga HNK", <<http://www.nacional.hr/nezapamcen-interes-za-balet-orasar-zagrebackoga-hnk/>>, "Foto: Nevjerojatni prizori s Trga Republike Hrvatske. Ispred HNK jutros se stvorila nekoliko stotina metara duga kolona. Zbog jedne predstave!", <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/foto-nevjerojatni-prizori-s-trga-republike-hrvatske-ispred-hnk-jutros-se-stvorila-nekoliko-stotina-metara-duga-kolona-zbog-jedne-predstave/670891-8>, "Nezapamćen interes za baletnu predstavu 'Orašar'", <<http://magazin.hrt.hr/413381/nezapamcen-interes-za-baleta-orasar>>, svi posjeti: 9. prosinca 2017.



Prizor iz filma
*Tko pjeva zlo
ne misli* (Krešo
Golik, 1970)

Istina je da je Golik ispreo intertekstualno tkanje s mnoštvom citata, žanrovske transgresije i postmodernističkih postupaka, no te su dimenzije ostvarenja toliko nemetljive i uronjene u zašećereni nostalgični ton filma, s jedinstvenim linearnim zapletom koji teče jasno, ujednačeno i s jasnim simetričnim ciljem tradicionalnog završetka komedije, da inzistiranje na njima počinje zvučati gotovo nasilno spram rada. Ludički aspekt filma dotaknuo se koječega, no ničemu se nije obećao, što također otežava strukturiranu teorijsku i kritičku obradu.

Dok se film poigrava različitim žanrovnim konvencijama te filmskim referencama, kojih je nabranjanje, prema Miletij, zabavno koliko i besmisleno, kazališno se uprizorenje uglavnom drži dramske kohezije, koristeći primjerice rotirajuću pozornicu kao kompenzaciju za slapstick prizor naganjanja po stanu. U najavi kazališne predstave na službenim stranicama HNK-a, doduše, stoji nekoliko zanimljivih detalja, među kojima je određenje predstave kao kazališnog *potpourrija*. Riječ je, naime, o vrsti kompozicije građene po načelu dodavanja elemenata, među kojima ne mora postojati snažna veza, no koji se ne ponavljaju. Najčešće je riječ o lakoj kompoziciji sastavljenoj od već poznatih i omiljenih melodija. Ako bismo iskušali aplikaciju takva određenja na samome filmu, dalo bi nam razloga na drugaćiji način promatrati kako su citatni i intertekstualni/intermedijski elementi strukturirani u filmu, iako nam takva vježba ne bi ponudila rješenje Golikove šarmantne igre.

No u kontekstu predstave, skloni smo povjerovati da nije riječ samo o *potpourriju* glazbenih točaka, nego na izvjestan način i poznatih filmskih motiva i prizora.³ Zatim, najavni tekst predsta-

ANA FAZEKAŠ:
TRANSMEDIJAL-
NA NOSTALGIJA:
TKO PJEVA ZLO
NE MISLI NA
POZORNICI
ZAGREBAČKOG
HNK-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Naravno, odabir termina *potpourri* zasigurno ima prizvati i asocijaciju na mješavinu suhog bilja i začina, koja u kućanstvu služi kao ukras i prirodni

parfem prostora, što nosi također pomalo retro kič asocijaciju.

ve također izriče da “predstava slijedi europsku kazališnu praksu koja kultne filmove tretira kao kulturno blago kako bi nadahnula nove generacije gledatelja”. Što će reći da je postojala namjera osmisliti predstavu kao punom težinom naslonjenu na film, ne toliko kao samostalno djelo; više kao *hommage* djelu koje je utjelovilo “dobri duh Zagreba” negoli pokušaj odvajanja od moćnog prethodnika.

Iako vjerojatno rijetko tko od mlađe publike danas pamti replike filma, jasno je da je u autorskog i izvršnoga tima postojala svijest o njegovoj popularnosti i utjecajnosti te značenju koje ima u zagrebačkoj svijesti,⁴ što je s jedne strane možda stvaralo izvjesno opterećenje da se publiku ne razočara, ali je istodobno davalо obećanje dobronamjernog interesa, jer ne valja podcenjivati masovnu radost ponavljanja poznatoga i voljenoga. Zanimljivo je da se Medvešek, makar njegov prethodni opus nije zazirao od intervencija u (klasične) predloške te kazališnih eksperimenata općenito, ovdje pokazao znakovito suzdržanim, dok je zasigurno u kalkulaciju uvrstio i instituciju u kojoj radi te pripadajuću publiku. Možemo prepostaviti da, kao ni Golik (što iznosi i Mileta u navedenom članku), nije iznenađen odzivom publike, iako je više puta isticao predstavu kao “generacijski izazov”.⁵ Medvešek je, doduše, također istaknuo da su pri koncipiranju predstave tragali

za interpretacijom koja bi sačuvala duh te priče, ali i opravdala njezino postavljanje u kazalištu, koja pri tome ne rekonstruira, ali ni ne dekonstruira kultni Golikov film, nego ga priča u novom mediju i smješta u širi kontekst. Pokušat ćemo kompenzirati ono što je kamera postigla slikom i u skladu s mogućnostima kazališta odati posvetu filmu, ali i Zagrebu i mentalitetu koji je tamo opisan. A ujedno načeti i pitanje vjerodostojnosti tog opisa, odnosno pokušati pokazati što nam je možda i sakrio njegov blago zamagljeni “Špricerski” pogled na svijet i okolnosti. Predstava će na svoj način sigurno biti posveta filmu, Goliku i Majeru, ali i općenito fenomenu cijele te priče koja se isplela oko malog Perice i njegova dnevnika.

(Ožegović, 2017a)

Predstava jest rekonstrukcija Golikova filma u kazališnom mediju te svakako uspjelo funkcioniра kao posveta filmu, no ciljana je kontekstualizacija ostala na razini vrlo decentne sugestije. U većoj mjeri inzistirajući na spominjanju političkih zbivanja u tom razdoblju, Medvešek nas suptilno neprestano podsjeća na širi kontekst vremena, ali ne poguruje tu dimenziju puno dalje od Golika. Ako je postojalo pozadinsko preispitivanje vjerodostojnosti prikaza društva toga doba, ono nije pronašlo svoje mjesto na pozornici. Medvešek je redatelj koji naznačuje da je njegov zakret od cijenjene glumačke karijere prema redateljskom eksperimentu u kojem je, prema vlastitim riječima, *samouk*, izvor imao u ratnom dobu. Ono je u njemu potaknulo ne samo potrebu za sazrijevanjem i želju za ekspresijom nego i propitivanje medija i *medija*, te nagon za stvaranjem autorskih radova koji će iskrenije i optimističnije pristupati društvenim događajima i potencirati razvoj kolektivnoga duha. U nastavku istoga intervjua, Medvešek kaže:

4 Ako si smijem dopustiti autobiografsku notu, moj je prvi susret s filmom bio u (zagrebačkoj) osnovnoj školi, kada je cijeli blok-sat hrvatskoga jezika bio posvećen gledanju filma. Također, bio je to jedini film koji je tijekom moga osnovnoškolskog obrazovanja dobio takvu povlasticu.

5 “Rene Medvešek: Tko pjeva zlo ne misli generacijski je izazov”, <<https://direktno.hr/zivot/kultura/rene-medvesek-tko-pjeva-zlo-ne-misli-generacijski-je-izazov-98475/>>, posjet: 9. prosinca 2017.

To je bilo silno intrigantno vrijeme o kojem znamo vrlo malo, a ni film ne progovara baš o životu Zagreba u Kraljevini Jugoslaviji. Takav pristup mu je dao lepršavost i lakoću, zbog čega ga ljudi vole, ali s druge strane nameće pitanje vjerodostojnosti takvog prikaza, a s njime i tog njegovog duha na koji se rado pozivamo. Volio bih da se, uz priču koju znamo iz Majerova Dnevnika malog Perice ili Golikova filma, pokušamo dotaknuti i događaja u Zagrebu između 1935. i 1939. godine, a onda i onih povijesnih zbivanja koja su upravo tih godina mijenjala i izgled cijele Europe, a koja su u filmu zastupljena uglavnom tek komentarima o događajima u Abesiniji. Mislim da bi se razdobljem između dva rata vrijedilo svakako intenzivnije pozabaviti jer bi nam to možda pomoglo bolje razumjeti i raščistiti neke današnje crno-bijele dileme koje tako nepodnošljivo dijele naše društvo.

(ibid.)

3. Kameleonska političnost

Šteta kaj nije Fulir tu, tak bi štel raspravljat z njim o Mandžuriji.

Dok Medvešek u nekoliko navrata spominje pitanje vjerodostojnosti prikaza, film ničime ne daje naslutiti namjeru da bude osobito povijesno autentičan, niti da je vrijeme radnje odabранo kao zasićeno nekim posebnim značenjem, osim da se eventualno konfrontira banalnost svakodnevice s prijetećim silama koje su neizmјerno veće od čovjeka (no i ta je pretpostavka nekako nezgrapna). Tipovi i obrasci koje film parodira vječni su, a vremenski odmak može olakšati oštrenu satire te tako prepoznavanje nježno zamagliti, potencirajući komično olakšanje. Teško opisiva privlačnost koju film i dalje ima može biti navezana i na činjenicu da je promišljanja o društvu i vremenu smjestio ondje gdje ih recipijenti, stručni i nestručni, ne očekuju – u malo ironični, a malo iskreni kič. Prateći Calinescuovu (1988) argumentaciju, kič je zapravo krajnji doseg modernističke težnje, odnosno treće lice moderniteta, a u slučaju filma *Tko pjeva zlo ne misli uposleni* kič⁶ predstavlja stvarni otpor tada dominantnim filmovima koji su njegovali hermetični stil i univerzalistički pristup tematici. Znakovito je i da su mnogi komentatori, koje Mileta (2009: 113) u svom tekstu navodi, *a priori* ušli u zamišljenu polemiku s elitističkim kritičarima, koji će, pretpostavljenje je, prezirno frknuti na sladunjavost i jednostavnost Golikova ostvarenja.

No, valja se zapitati može li se na sličan način kontekstualizirati Medvešekova predstava na današnjoj hrvatskoj ili zagrebačkoj kazališnoj sceni. Ako bismo uzeli u obzir perspektivu teatrologinje Sanje Nikčević (2012; 2014; 2016), koja uporno vapi za sadržajima koje karakterizira lakoća, koji su u skladu s onime što autorica određuje kao kršćanske vrijednosti, te nakon kojih “izlazi sretna”, dok velik dio hrvatske produkcije smatra antipatriotskim pomodarstvom koje parazitira na nasleđu šok-vrijednosti nauštrb drugih vrijednosti, gotovo da bismo mogli povjerovati da je Medvešekov pothvat dobrodošlo veselje u našoj središnjoj kazališnoj kući, za razliku od, primjerice, Buljanovih ili Frljićevih provokacija. No istina je da dramskih sadržaja klasičnije forme i lakog sadržaja ne manjka, pojedina su kazališta posvećena gotovo isključivo njima, iako značajnije i kri-

ANA FAZEKAŠ:
TRANSMEDIJAL-
NA NOSTALGIJA:
TKO PJEVA ZLO
NE MISLI NA
POZORNICI
ZAGREBAČKOG
HNK-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Paradoks se javlja jer samosvesni kič prestaje biti kič, ali uvesti ideju *campa* čini mi se prilično promašenim. Nije riječ ni o parodiji kiča u punom smislu, možda je više od ičega riječ o uvlačenju publike u užitak u kiču, što će dio publike spremno

prihvatići, dok će se drugi dio pokušati obraniti teorijskom argumentacijom koja će taj kič i/ili vlastiti užitak u njemu negirati. U tome također leži Golikova zamka.

tički popraćenje predstave, ili one koje takvima teže postati, operiraju unutar drugaćijih postupaka i žanrova. Istini za volju, one također često reproduciraju mehanizme kojih je inovativnost odavno minula, a kojih se šok-potencijal odavno istrošio, te se za željenim efektom u takvim produkcijama poseže putem tabu-tema i jeftinog politiziranja. Međutim, proglašiti potonju praksu pomodnim ili konformističkim pravilom zlonamjerna je demagogija.

Ipak, za razliku od kritike koja je u Golikovo doba pregovarala između stilske dominacije modernističkih tendencija, koje su često u konačnici djelovale pretenciozno i hermetično, i intelligentnog populizma filma, u kojem se naslućivala vrijednost koju nije bilo lako kategorizirati, današnja je kazališna produkcija i kritika suviše zarobljena između dvaju ideoloških polova, unutar kojih se autori grupiraju, ponekad zapostavljajući razmatranje djela u njegovoj punoći pod teretom izvanumjetničkih silnica. Medveškova je pozicija u tom pogledu također specifična jer se političnost koju uključuje u svoj rad redovito zadržava na dovoljno univerzalnoj razini da zadovoljava obje strane, tematizirajući primjerice sljepilo, povodljivost i prevrtljivost masa, što će gledatelji iščitavati na način koji im odgovara.

Medvešek i nominalno traži načina da u predstavi *Tko pjeva* podsjeti na davne začetke svestranih binarnosti, iako ta namjera u izvedbi dolazi na površinu tek malo više nego što bi to bila istina za Golikov film; on inzistira na političnosti koja nije usidrena u određenom političkom programu ili u skladu s pretpostavkama suvremenoga političkog života koji opisuje kao crno-bijel pa, ako želimo u uprizorenju vidjeti poziv na preispitivanje izvorišta današnjih binarnih tenzija, on je zaista do granica vidljivosti suptilan i nimalo sugestivan.

Prema Miletiju, premijeri je filma već prethodio velik interes, a Majer je izrazio zadovoljstvo adaptacijom, komentirajući kako je "Zagreb dobio svoj film", kao što će gotovo pola stoljeća kasnije Nina Ožegović (2017b), ne pozivajući se eksplicitno na Majera, za Tportal oduševljeno objaviti da je Zagreb dobio svoju kazališnu predstavu. Kazališni događaj također nosi velik politički potencijal te dolazak na pojedinu predstavu, osobito otkako je Frljić,⁷ nosi određenu poruku svrstavanja, potpore nekome, kao i otpor nekome drugome.

U izvanumjetničkom je smislu možda interesantno i obratiti pozornost na činjenicu da je ova pomirljiva predstava na premijeru dozvala mnoge javne osobe te se aktivno izvještavalo i o prisutnima, koji se nisu nužno ukazali na premijerama HNK-a posljednjih nekoliko godina, od samoga gradonačelnika preko rektora Sveučilišta do ministricе kulture i predsjednikâ nekih vodećih političkih stranaka.

4. Halo, halo, ovdje Radio Zagreb

U pogledu jukstapozicije svakodnevice i naviruće prijetnje Drugoga svjetskoga rata, *Tko pjeva* dijeli ponešto i od dvije godine mlađega *Cabareta* (Bob Fosse, 1972), u znatno nježnijoj varijanti. Ispreplećujući središnju narativnu nit i bitnu glazbenu dimenziju s nadolazećim oblacima globalnih previranja, koji, doduše, u *Cabaretu* s progresom radnje nasilnije i sve nametljivije interveniraju u zaplet, dok je u *Tko pjeva* uglavnom Franjo taj koji (na kapaljku) unosi svijest o postojanju širega kozmosa od interne drame i znatiželnog susjedstva njihova dvorišta. U filmu je ta dimenzija takođe suptilna da lako promakne ako se za njome aktivno ne traga. Tako bi veza s Fosseovim muzič-

⁷ Prigodom najkontroverznijih Riječkih ljetnih noći, tenzija između dva tabora postala je društvenom činjenicom svakodnevice – ne samo javne ličnosti nego i prosječni gledatelji osjećali su se kao da

dolaskom na predstavu čine političku gestu vidljivu njihovu društvenom okruženju te se, s obzirom na prosvjede, stavljaju u ugroženu poziciju u ime idealâ koje su tom činu pripisali.



Predstava *Tko pjeva zlo ne misli* (r. Rene Medvešek) zagrebačkog HNK-a iz 2017.

klom bila gotovo posve arbitralna ako se samo film uzima u obzir, no Medvešek ju je doveo bliže prednjemu planu, i to uvevši kao rasadnik glazbe i informacija podjednako, tehnološko čudo toga doba – radio. Ponovno iz najave predstave na internetskim stranicama Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu:

To tehnološko čudo prodire kroz zidove i grijе ozračje zagrebačkih domova. Kako piše prvi kroničar zagrebačkog radija Rudolf Habeduš Katedralis: možemo slutiti što se događalo kad su u grički nebosklon prodrli do tada ti sasvim nepoznati došljaci – uljezi, a možda i osvajači: radio valovi. Taj verglec bez drota, poput nevidljiva gosta zabavlja, obavještava, podučava, razgaljuje, umiruje, tješi, a katkad obmanjuje i plaši svoje slušatelje.

Golik ne posvećuje prostor radiju, no zanimljivo je prisjetiti se da je u to doba postojalo nekoliko tvornica i manufaktura koje su proizvodile radijske prijamnike, a prvi je radio u regiji s emitiranjem počeo upravo u Zagrebu 1926, na Markovu trgu, dakle u neposrednoj blizini dvorišta u Basaričekovoj. Poznat je i Medvešekov interes za radio kao medij, za potencijale radiofonije, kao i za eksperimente sa živom glazbenom izvedbom na sceni,⁸ uklopljenom u scensku igru, te

ANA FAZEKAŠ:
TRANSMEDIJAL-
NA NOSTALGIJA:
TKO PJEVA ZLO
NE MISLI NA
POZORNICI
ZAGREBAČKOG
HNK-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Među ostalim Medvešek u suradnji s Čedom Antolićem svake godine u povodu godišnjice pada Vukovara izvodi "glazbeno-pjesnički susret" pod naslovom *Grad*, u kojem čita fragmente priča radijskoga novinara i ratnog izvjestitelja Siniše Glavaševića. Također, njegova prethodna suradnja s perkusionistom Nenadom Kovačićem na nagrađivanom Kristoforu Kolumbu urođila je

izvanredno moćnom izvedbom, prigodom koje je glumački ansambl na minimalistički postavljenoj pozornici stvarao udaraljkašku zavjesu koja je činila važan ekspresivni element u oblikovanju atmosfere i intoniranju radnje. Utoliko je "njegova" režija ovoga djela, u kojem je glazba, doduše, na drugačiji način, uklopljena u linearnu motivaciju cjelokupne pripovijesti.

je u suradnji s glazbenicima Nenadom Kovačićem i Matijom Antolićem prilagodio kultnu glazbu izvedbi na sceni.

Glazbeni je ansambl prisutan na pozornici te glazba nježno ulazi i izlazi iz radnje, ponekad je oblikujući, ponekad se gotovo gubeći u pozadini, uz glumački ansambl koji je također cijelo vrijeme prisutan i aktivan, dajući živost kazališnoj kutiji, koja je mogla, nasuprot eksterijerima, mnoštву detalja i magličastoj starinskoj patini filma, djelovati suviše reducirano i nedovoljno zamamno. O svome interesu za auditivne aspekte izvedbe Medvešek kaže i sljedeće:

Pjevanje je uvijek pitanje neke energije među ljudima i može biti rezervoar energije za scene koje radite. No, ja i govor u kazalištu doživljavam kao zvuk glazbe, sve percipiram na toj zvučnoj i ritmičkoj razini. Razmišljam o kazalištu kao o nečemu što u prvom redu počiva na govoru i na glumačkoj pojavi koja je također glasovna. Tu mi se nameće i glazba kao produžetak tog transfera.
 (Radović, 2017)

Taj senzibilitet koji otkriva prirodnost veze između govora i pjeva te pronalazi u različitim zvukovima potencijale za sklapanje simfonije snažna dojma odigrao je iznimno važnu ulogu u predstavi i njezinu odavanju počasti filmskom izvorniku. Glazba je izvođena na sceni uživo, kao i vijesti i reklame, koje fingirano izlaze iz radija, koji pak zauzima središnje mjesto na pozornici. Dok je inkorporiranje šlagera bio postupak koji je Goliku otključao pristup Majerovu tekstu, uvođenje radijskog prijamnika odredilo je tijek i specifičnost Medvešekove inscenacije. Radio pomaze smještanju zapleta u vrijeme, podsjeća nas koliko smo daleko od vremena radnje, ali i koliko nismo daleko dogurali u međuvremenu, budući da su sadržaji slični, a neki problemi, kao što je problem otpada u Zagrebu, još uvijek neriješeni. Predstava traje nešto dulje od filma, što ne iznenađuje budući da u filmu korištene elipse ne mogu funkcionirati u kazališnome prostoru pa, iako Medvešekova režija održava brz i koherentan ritam izmjene prizora, koji ne dopušta zamor, ipak trajanje izvedbe dolazi do dva sata. Također, vjernost predlošku optimalna je, ali ne i apsolutna, neki su manje bitni detalji ispušteni (primjerice razgovor kod Šnidarišića ili prizor Perice i gusjenice), ali je prostor dan drugim elementima, poput spomenutih reprodukcija radijskog programa te Franjine patriotske crte, koja kulminira u pijanom mahanju velikim barjakom, na strah i sramotu prisutnih likova, te smijeh prepoznavanja prisutne publike.

5. Stalni performativi i tipovi

Tata kaže da smo mi Šafranek i Šafranek užor poštene, zagrebačke obitelji i da bi o nama trebalo napisati knjigu.

Ako prihvaćamo da se Golik, pa prema njemu i Medvešek poigravao društvenim tipovima, koji su se malo promijenili između sredine 1930-ih, početka 1970-ih i danas, tada nije zadovoljavajuć površinski opis zapleta te odnosa likova. Prema načelu dominantne simetrije, *Tko pjeva* sadrži dvije reprezentacije muškosti i dvije ženskosti, koje se mogu grupirati.

Oba su muška lika primarno performativna, odnosno obojica evidentno izvode muškost; Franjo svoju vezuje uz isprazne prijetnje, fantazije muškog avanturizma koje prelaze u homoerotiske maštarije, koje isključuju žene. Često u opisima reducirani na kukavicu, Franjo zapravo uprizoruje konflikt patrijarhalnih imperativa muškosti i strukturalnu bespomoćnost muškarca, koju zalijeva alkoholom. Fulir pak u performansu senzibilnog muškarca utemeljuje svoj maskulinitet



Krešimir Mikić i
Zrinka Cvitešić
kao gospodar
Fulir i Ana
Šafranek u
predstavi *Tko
pjeva zlo ne
misli*

na senzualnoj interakciji sa ženama, koje – dano nam je pretpostaviti – donžuanovski izmjenjuje. Zanimljivo je i nepovjerenje koje prema Fuliru moramo osjećati i koje je upisano u njegovo kultno ime,⁹ iako nam on kao lik ne daje mnogo povoda da njegovu zanesenost Anom Šafranek ne shvaćamo ozbiljno. Samo naizgled paradoksalno, njegova je privlačnost u donekle femininim karakteristikama – Anu Šafranek on privlači primarno kroz igru zrcalima, a ne ponudom mačističkih karakteristika, kojih njezin zakoniti muž ima napretek. Naime, pozornost i naklonost Ane Šafranek Fulir osvaja fotografirajući je na izletu te se poziva u njezin dom pod izlikom da treba dostaviti slike, što će reći da apelira na njezin, notorno ženski, narcizam i nudi joj njezinu vlastitu sliku na dar.

Supruga Šafranek se pak u prepričavanjima radnje reducira na ispraznu pomodnu kućanicu koja se dosađuje te, kao svojevrsni kontrapunkt mačističkim maštarijama svojega muža, fantazira o strasti, potaknuta ljubavnim romanima, a zatočena u lošem braku. No njihov se brak ne čini nešto osobito lošim, njihovim se najvećim problemom čini uronjenost u rutinu i postojanje težnji prema nečemu većem od onoga što im je dano, a što u njihovim nekultiviranim svijestima jedino može zauzeti format žanrovske fikcije. Nerazumijevanje unutar bračnog para Šafranek na izvjestan je način sustavno nerazumijevanje, proizašlo iz društva kojemu pripadaju. No, dok je Majerova novela na kraju znatno pesimističnija od kasnijih adaptacija jer završava s posvađanjem supružnicima, čak se i u književnom predlošku ne čini kao da je situacija nepopravljiva: Ana pro-

ANA FAZEKAŠ:
TRANSMEDIJAL-
NA NOSTALGIJA:
TKO PJEVA ZLO
NE MISLI NA
POZORNICI
ZAGREBAČKOG
HNK-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

9 Valja napomenuti i često previđenu činjenicu da je Fulirovo ime Ernest, što funkcioniра kao referenca na ironično-ljubavne komedije Oscara Wildea te neiskrenosti upisane na svakom koraku u komadu

Važno je zvati se Ernest, kojega naslov u izvorniku glasi *The Importance of Being Ernest*, a što se može čitati i kao "Važnost iskrenosti".

vodi noć na podu pokraj uvrijedjenog muža, Perica ne pokazuje uzrujanost zbog nove svađe svojih roditelja, te se čini kao da su si Ana i Franjo tom eskapadom malo udovoljili te će se u dogledno vrijeme posve pomiriti. Golik i Medvešek nadodali su izvornoj priči bratsko mirenje Fulira i Franje te simetričan završetak u kojem je ključan element teta Mina – u Majera rastavljena žena (raspuštenica), no u Golika/Medvešeka neudana (odnosno usidjelica).

Mina je pak dirljiv humorističan lik – infantilna, proždrljiva, banalna, bez ukusa, prozirno manipulativna, ali ne i naivna, njezina je seksualna želja prevedena u fiksaciju na hranu, prizor mladenačke seksualnosti stvara joj vidno uzbuđenje maskirano u moralni revolt, a da nije sasvim naivna dokazuje i činjenica da je primijetila Fulirov interes za njezinu sestru te povratnu informaciju koju je primao, što tek u bijesu dade naslutiti. No, Mina također ima potrebu za reproduciranjem izvedbe koketerije i predbračnog zavađanja, iako joj uloga ne pristaje, a signali joj proljeću pokraj glave. No, kada Franjo svojim standardno grubim pristupom želi otvoriti pregovore u vezi s njezinim potencijalnim brakom s Fulijom, njegova je izravnost ponižava.

Da je riječ o poigravanju kodom melodrame, a ne njegovu reproduciranju, dokazuje i način na koji su emocije ironično stilizirane, te kako čak i prilično traumatična situacija preljava i moguće rastave braka biva razblažena prenaglašenim performansom bijesa/tuge/straha, što pak može biti objašnjeno dječjim fokalizatorom, koji situaciju nije shvaćao sasvim ozbiljno. No, iako Mileta (2009: 120) sugerira da Anina malograđanska svijest šmrca na Franjino odbijanje ručka jer ju pogoda odstupanje od konvencija patrijarhalne obitelji, sugerirajući da joj je stalo tek do braka kao forme, a ne nužno i do muža, valja podcrtnati da ta Franjina gesta ima priličnu simboličku težinu, čega je Franjo i svjestan. U filmu događanja oko hrane (pića) i stola nose ritualnu težinu te zapravo čine velik dio cjelokupne radnje, bilo da je riječ o obiteljskim ručkovima, izletima na kojima se objeduje ili večernjim okupljanjima, uglavnom oko pića. Kad Franjo svoju suprugu želi povrijediti, zna da će simboličko napuštanje stola postići željeni učinak unutar njihova četiri zida, dok će povredu nanesenu pred susjedstvom kompenzirati odlaskom u “pegleraj”.

Franjo također zna da njemu samome forma ne znači koliko Ani te da će je njegov nestanak iza Marijaninih roleta izluditi, a da stvarnog prijestupa ne mora ni biti. On je se javno odrice, potvrđujući cijelom dvorištu ono što su znatiželnici već slutili i od čega su tračerske zazubice rasle, da se između gospode Šafranek i ulickanoga gospodina koji ju je posjećivao nešto zaista događa. No, Ana je ponižena već samom činjenicom da je njezina fantazija izašla na vidjelo – fantazija koju bi ona bila rado njegovala te kao takvu možda nikada ni ne bi konzumirala, no Franjo joj je oduzeo i taj posljednji komadičak privatnoga, nedijeljenoga. Ana Šafranek, dakako, upada u tip Emme Bovary, odnosno u našoj tradiciji frajle Melanije, no dok je sirota Krležina Melania prezimenom bila Krvarić te naznačivala smrt moderne – razdoblja kojega se svjetski začetak ponekad smješta upravo u godinu prve objave Flaubertova djela – Ana Šafranek skrasila se u sudbini koju Melania nije dostigla, a od koje je Emma pokušala pobjeći. Iako nije osobito produktivno pokušavati nasilu rastegnuti interpretaciju predaleko prema Krleži, imati Melania na umu kao samosvjesni pokušaj sučeljavanja različitim tradicijama i žanrova, te njihove kontekstualizacije u budućem turbulentnom vremenu, može možda pomoći smještanju Golikova djela i njegovih likova u širi kontekst.

Madame Šafranek daleko je od Emme, možda jednako daleko kao što će to biti i Štefica Cvek, ali rado se prepusta maštarijama da je možda ipak malo bliže, da bi i njezin život mogao biti hercroman ili radijska drama, kakvu na pozornici HNK-a sluša Ana u izvedbi Zrinke Cvitešić. Znakovito je i da prvi prizor, nakon glazbenog uvoda, i u predstavi i u filmu predstavlja Anu i Minu u Aninoj sobi, u razmjeni romana i odjeće, točnije, njihovu prijenosu od Ane do njezine sestre, koja dobiva ono čega se Ana već zasitila. Nadalje je znakovito da je jedna od kazni kojima Franjo podvrgava



ANA FAZEKAŠ:
TRANSMEDIJAL-
NA NOSTALGIJA:
TKO PJEVA ZLO
NE MISLI NA
POZORNICI
ZAGREBAČKOG
HNK-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Dušan Bućan
kao Franjo
Šafranek u
predstavi *Tko
pjeva zlo ne
misli*

suprugu u filmu trganje i paljenje romana koji ona čita, pretpostavljajući da je fantazija o preljubu potekla dijelom ili čak primarno iz njezina gutanja ljubića. Ako vjerujemo Mini da je Ana bogovska kuharica, ali zato ne briše prašinu, nego se po cijele dane gleda u ogledalo (a i Franji kada kaže da "puno ni vredna"), čini se da Šafranekica zaista mnogo vremena provodi relativno besposleno. Ako na tragu Miletinih (2009: 115), odnosno Peterlićevih (2012: 257) opservacija prihvatimo da je Ana Souriauovo sunce, pasivno, ali čija privlačna snaga destabilizira, valja također primijetiti: ona je pasivna jer joj je takva fikcionalna, ali i društvena uloga. Kada Pericu pošalje u sobu, ona cijeli dan leži na kauču i uzdiše – njezina je aktivnost samo u fantaziji.

U svojoj studiji zapadnjačkoga shvaćanja ljubavi, de Rougemont (1974) objašnjava kako ljubav svoj sjaj unutar umjetničke reprezentacije zadržava samo u nerealiziranoj formi ili formi preljuba jer je samo tako u dovoljno labilnoj situaciji da bi održavala interes. Stoga brak Šafranekovih ne mora biti zaista loš, on štoviše mora samo biti dovoljno stabilan kako bi partneri za njega pomalo izgubili interes, a Fulirov ulazak u njihov život pak može biti upravo spasonosni začin koji će u njihov odnos dodati malo dinamike. Takav bi pogled objasnio i zašto bi Franjo najprije inzistirao na prihvaćanju Fulira u svoj dom, iako očito nemaju mnogo zajedničkoga, te s kolikom je lakoćom pristao na pomirenje nakon što ga je uhvatio u zagrljaju s Anom. Prema riječima de Rougemonta:

Ljubav i smrt, smrtna ljubav: ako i nije ono najpoetičnije, barem je sve ono popularno, sve općepotresno što u našim književnostima postoji: i u našim najstarijim legendama i u našim najlepšim pjesmama. Sretna ljubav nema svoje pripovijesti. (...) Ustvrditi da je ljubav-strast doista preljub, znači ustrajati na činjenici da naš kult ljubavi istovremeno skriva i preobražava; znači objelodaniti što taj kult prikriva, potiskuje i ne želi imenovati kako bi nam omogućio da se gorljivo prepustimo onome što se ne usuđujemo zahtijevati kao svoje pravo. Nije li otpor što će ga čitalac pružiti priznanju da se strast i preljub u društvu kakvo je naše najčešće brka, prvi dokaz te paradoksalne činjenice: da strast i nesreću želimo pod uvjetom da nikada ne priznamo da ih kao takve želimo?

(De Rougemont, 1974: 14–15)

6. Pitanja perspektive: Tko pjeva?

Ah, kak lepo pjevaju.

Šarm priče u sva tri medija je među ostalim izravno vezan uz činjenicu da je odabrana perspektiva – perspektiva djeteta. Mali Perica tjedan dana bilježi događanja u svome domu, nevino opisujući situacije kojih puno značenje zapravo ne može pojmiti, dok njegovi (odrasli) čitatelji prepoznaju seksualnu napetost i moralne dvojbe opisanih događaja, kao i alkoholizam, bračne probleme i ine elemente koje Perica u svojoj svakodnevici ne imenuje, niti im pripisuje osobitu težinu. Peričina je povlaštena pozicija nevidljivosti, koja će u Medvešekovu uprizorenju biti materijalizirana (odnosno nematerijalizirana) u prizorima u kojima je Perica, kojega igra više glasom, manje pojavom Dora Lipovšak, nominalno prisutan, ali faktički nevidljiv. Glumica ga izvodi sjedeći za notnim stalkom, igra primarno glasom i mimikom, ponekad u liku Perice ulazi u radnju, no češće se stapa s pozadinom koju čine manje-više bezimeni likovi, koji oblikuju scenu, atmosferu i zvučnu kulisu. No u Lučićevu (2017: 164) opisu subjektivno-ekspresivnoga klasičnog stila, kakvo-



ANA FAZEKAŠ:
TRANSMEDIJAL-
NA NOSTALGIJA:
TKO PJEVA ZLO
NE MISLI NA
POZORNICI
ZAGREBAČKOG
HNK-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Krešimir Mikić
i Ivana Boban
kao Fulir i
teta Mina u
predstavi *Tko
pjeva zlo ne
misli*

ga je *Tko pjeva* primjer, također stoji i opaska da u ovome slučaju postupci predočavanja nisu podređeni perspektivi fokalizatora. Štoviše, Mleta bilježi da se prigodom izlaska filma nedosljednost Peričine uloge fokalizatora smatrala manjkavošću produkcije te gubitkom kohezije pri prijenosu iz Majerova djela u novi medij, dok kazališna verzija, još manje vodeći računa o malome Perici, neće prizvati slične prijekore. No, valja imati na umu poigravanje s postojećom sviješću o filmu, koji je odavno zasjenio Majerov predložak kao važan moment hrvatske kulturne povijesti, s čime predstava igra, a publika gleda.

U djelu postoji svega jedna narativna linija, koje je raslojavanje uvjetno u trenutku Franjine odluke da pokuša namjestiti brak Fulira i Mine, budući da gotovo svi odmah te njegove namjere saznaju. Razlike su u informiranosti pojedinih likova s jedne strane ključne za zaplet, ali iznenađujuće kratkotrajne, te se najdulje održava Franjino neznanje o obostranoj požudi između njegove žene i Fulira. Želje i namjere Fulira s jedne strane, a Mine i Franje s druge strane križaju se te potonji u konačnici istjeruju svoju volju. No cjelokupna je struktura, prema Lučiću (ibid.: 172), cirkularna, u smislu da se na kraju naznačuje mogući nastavak/ponavljanje viđenih obrazaca u dalnjim varijacijama, a i ciklična (Peterlić, 2012: 258), u smislu ponavljanja obrazaca – poput svađi i mirenja, odlazaka Šnidaršiću, formalnim pozdravima – što na mikrorazini intenzivira osjećaj rutine, koja vlada u životima likova, te općenito formulačnosti malograđanskog života.

Ako prihvaćamo da je privlačnost filma znatnim dijelom uvjetovana udarom na sentiment gledatelja te da je uživljavanje određujuća dimenzija recepcije (Boglić, prema: Mleta, 2009: 114), tada naša konzumacija reproducira konzumaciju Ane Šafranek te može povući pitanje nastanjujemo li sveukupno zapravo svijet Ane Šafranek. Zanimljivo je i da je Perica jedini koji ne pjeva, no zapravo valja primijetiti da je Ana Šafranek odlična pjevačica, a muž joj pomalo nespretno i prenametljivo “sekundira”, no ni Fulir ne pokazuje osobito umijeće, već tek otvara prostor za njezinu demonstraciju umijeća, a Mina svega jednom upropasti sklad svojom disonantnom intervencijom. Fulir osvaja Anu laskanjem njezinu pjevanju te podilaženjem njezinu uvjerenju da joj je profinjenost nepravedno previđena u životu; on joj dobacuje neostvarene maštarije da je mogla biti pjevačica ili filmska glumica, a lakoća kojom ona pristaje na njegove riječi signalizira da ju ne iznenađuju. Međutim, važno je također da Ana i muž joj uspijevaju u sasvim lijepoj izvedbi pjesme o harmoničnoj ljubavi *Fala*, te iako je moguće čitati prizor kao ambivalentan, ja bih ipak njihovu izvedbu doživjela kao svjedočanstvo postojeće ljubavi među supružnicima, iz koje Fulir nekako ostaje isključen, dok će Minino pjevanje biti još jednim signalom njezine nezgrapnosti, nemogućnosti da prati svoju sestruru, kao i najava braka koji vjerojatno neće biti bogznakako harmoničan.

No film je prošaran ambivalencijom, čak je prvi (auto)ironični signal ambivalencije sadržan već u naslovu, koji, nimalo slučajno, ne ponavlja naslov Majerova djela, nego s jedne strane šalje žanrovsку poruku, da je riječ o filmu s glazbenim elementima, te s opipljivom figom u džepu poziva na istraživanje onoga što može ležati iza zavodljivih poznatih nota.

7. Odjavni komentari

Tam sve piše. Najprije su bile ribe, onda kak su ribama narasle noge, i tak, sve do čovjeka.

92 / 2017

Angažmanom Krešimira Mikića u ulozi Fulira Medvešek je donio odluku koja nije posve očita, ali je zapravo idealna, budući da je riječ o iznimnom karakternom glumcu, koji jednako lako nosi teške uloge poput Hamleta i Kolumba, kao što je i vrstan komičar. Zrinka Cvitešić medijska je miljenica i odlična pjevačica s vokalom koji odaje poštovanje opernoj divi Mirjani Bohanec, dok

Dušanu Bućanu zapanjujuće dobro pristaje Franjo Šafranek, a Ivana Boban drži vrlo uvjerljivo komičnu Minu. Ova glumačka postava ničime ne zaostaje za originalnom, no riječ je o likovima koji su toliko obilježeni glumcima da ne postoji mogućnost da ih publika u svojoj svijesti ne uparuje kao prirodne spojeve. No budući da je uprizorenje bilo prije svega naklon i rukoljub svome uzoru, nije pozivalo na takvu vrstu usporedbi te je glavni fokus većine komentara bio na uspjehu oživljavanja općeg raspoloženja i atmosfere filma. Ponekad je boljka hrvatskih glumaca da kazališnu izvedbenost ne prilagode filmskom mediju, no u kontekstu prilagodbe film *Tko pjeva* zapravo se pokazuje zahvalnim, budući da naglašena artificijelost i ludički moment lako pronalaze svoju kazališnu varijaciju.

Raspored na sceni podređen je četvrtom zidu, poneki se pogled dobacuje publici, koja se tada postavlja u funkciju oka javnosti unutar fikcije, ali i u doslovnu, odnosno metateatarsku funkciju publike u drugim trenucima, primarno s ciljem postizanja komičnog efekta. No, već je filmu inherentno kazališno metaraslojavanje, odnosno naglašavanje performativne dimenzije gofmanovskih društvenih uloga, njihovo uokvirivanje u manji kolektiv koji čini dvorište, koje također funkcionira kao društvo u malome, te zatim uokvirivanje u širi kontekst društva izlaskom Šafranekovih u javnost te na društvene manifestacije. Metafilmski okvir u Golikovoj produkciji naglašen je naklonom glazbenika na početku i mahanjem u kameru na samome kraju filma, potencirajući fikcionalnu granicu. Paralelu u kazališnoj verziji čini početak u kojem izvođači postupno ulaze na scenu, najprije pucketaju (poput statike na radiju), zatim počinju pjevati, *en face* u odnosu na publiku, koja će tijekom cijele predstave na trenutke prekidati izvedbu pljeskom kojim nagrađuje slavne replike i tirade te pjevačke izvedbe. Dvorište je naznačeno u scenografiji metalnom konstrukcijom, ublaženom drvenim dijelovima, u autorstvu Tanje Lacko, koja naglašava uklopljenost Šafranekovih u uži i širi društveni kontekst te njihove "male sudbe malih ljudi" što se neprestano izvode na društvenoj pozornici.

Medveškova nije prva adaptacija filma u kazalištu – radnja *Tko pjeva zlo ne misli* uprizorena je 1998. u (zagrebačkom) kazalištu Komediji te je primljena sa zadovoljstvom i čak ovjenčana pokojom nagradom. No, kako to već s kazalištem biva, što je bilo prije gotovo pa dvadeset godina, bilo je, a danas je teško iz kritike i pokoje fotografije revitalizirati doživljaj. Kazalište je življe i efemernije od filma, odnosno njegova je živost i životnost u njegovoj uvijek iznova utjelovljenoj prolaznosti, što mu daje nešto drugačije prioritete i odgovornosti, nego što je to slučaj s filmom. Ono ima mogućnost izravne komunikacije s publikom te reakcije na recepciju u trenutku kada se ona događa. Ono se ne može odvojiti od svoga vremena. Možda ono ima i Medveškovu željenu moć približiti klasik mlađim generacijama, malo rasplamsati interes za film koji će za koju godinu navršiti pola stoljeća. Ali zasigurno je dalo svojoj publici topli prostor nostalgične sigurnosti, poput blagog dodira ili – pogađate – poznate melodije.

ANA FAZEKAŠ:

TRANSMEDIJAL-

NA NOSTALGIJA:

TKO PJEVA ZLO

NE MISLI NA

POZORNICI

ZAGREBAČKOG

HNK-A

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

LITERATURA

- Berković, Zvonimir**, 1997, "Najbolji film Kreše Golika Tko pjeva zlo ne misli oblikovao je mentalitet hrvatskog naroda", u: Krelja, Petar (ur.), *Golik*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Calinescu, Matei**, 1988, *Lica moderniteta*, Zagreb: Stvarnost
- De Rougemont, Denis**, 1974, *Ljubav i zapad*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Goffman, Erving**, 2000, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Beograd: Geopoetika
- Krleža, Miroslav**, 2000, *Tri kavaljera frajle Melaniye: staromodna priповijest iz vremena kada je umirala hrvatska moderna*, Zagreb: Naklada Ljevak
- Lučić, Krinoslav**, 2017, *Filmski stil: teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Majer, Vjekoslav**, 1974, "Tjedan dana iz dnevnika maloga Perice", u: Vaupotić, Miroslav (ur.), *Suvremenih hrvatskih priповjedači*, Zagreb i Ljubljana: Spektar / Partizanska knjiga
- Mileta, Silvestar**, 2009, "Tko pjeva zlo ne misli – kritička recepcija i kvaliteta", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 107–123.
- Nikčević, Sanja**, 2012, "Kazalište nam je žrtva trendova", *Vijenac*, god. 20, br. 471, 22. ožujka, dostupno na: <<http://www.matica.hr/vijenac/471/kazaliste-nam-je-zrtva-trendova-19466/>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Nikčević, Sanja**, 2014, "Zašto ne pišem o Oliveru Frliću ili: Ljudi, radije gledajte neke lijepе predstave", *Bitno.net*, <<https://www.bitno.net/kultura/zastone-pisem-o-oliveru-frlicu-ili-ljudi-radije-gledajte-neke-lijepe-predstave/>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Nikčević, Sanja**, 2016, "Radio na sceni", *Vijenac*, god. 24, br. 572, 4. veljače, dostupno na: <<http://www.matica.hr/vijenac/572/radio-na-sceni-25340/>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Ožegović, Nina**, 2017a, "Intervju: Rene Medvešek. 'Pokazat će što je sakrio blago zamagljeni 'spricerski' pogled na svijet u 'Tko pjeva, zlo ne misli'", *Tportal*, dostupno na: <<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/pokazat-cu-sto-je-sakrio-blago-zamagljeni-spricerski-pogled-na-svijet-u-tko-pjeva-zlo-ne-misli-foto-20170901>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Ožegović, Nina**, 2017b, "Medvešek je uspio u gotovo nemogućem; Zagreb je dobio svoju predstavu", *Tportal*, dostupno na: <<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/medvesek-je-uspio-u-gotovo-nemogucem-zagreb-je-dobio-svoju-predstavu-foto-20170929>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Peterlić, Ante**, 2012, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam international
- Radović, Bojana**, 2017, "Rene Medvešek: 'Tko pjeva zlo ne misli' može nam pomoći da shvatimo današnjicu", *Vecernji list*, dostupno na: <<https://www.vecernji.hr/kultura/tnko-pjeva-zlo-ne-misli-moze-nam-pomoci-da-shvatimo-danasnjicu-1195615>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Škare, Andrija**, 2017, "Je li Orašar doista slomio 'tvrde' Hrvate i privukao ih u kazalište?", *Muzika.hr*, dostupno na: <<http://www.muzika.hr/orasar/>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

UDK: 791.65(497.5)(091)

Enes Midžić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Novi prilozi o prvim filmskim projekcijama u dvorani Kola uz njihovu 121. godišnjicu ili “Hrvatska šutnja” i Hrvatsko proljeće u određivanju “nulte” godine živućih fotografija

1. Povod

Studentima navodim da su prve filmske projekcije u Hrvatskoj održane u našoj zgradici, ali ne, kako se misli, u “dvorani Kola” koja je od 1950-ih kazališna dvorana Akademije dramske umjetnosti.¹ Zazivam da bi konačno “netko” trebao ustanoviti o kojoj se točno dvorani radi, “prozivajući” povjesnike da su uljuljani radovi ma svojih prethodnika, koji su prekasno otvorili, ali i prerno zatvorili priču. Kako nema nekog interesa za tako trivijalnim istraživanjem 121. godišnjica prvih filmskih projekcija u Zagrebu pravi je trenutak, i zadnji za mene, koji u toj zgradici radim već 45 godina. Ali, ta je priča prepletena lutanjima do te naše “nulte” godine “živućih fotografija” odnosno “gibljivih slika”, godine u kojoj su nas one pohodile.

U listopadu 1896. zagrebačke su novine *Agramer Tagblatt*, *Agramer Zeitung*, *Hrvatska domovina*, *Hrvatsko pravo*, *Narodne novine* i *Obzor* oglašavale da se od 8. do 18. listopada u Hrvatskom domu, odnosno dvorani Hrvatskog pjevačkog društva “Kolo” prikazuju “živuće fotografije Edisonovim idealom – Kinematomografom”. To je prilično precizno i opisano, ali je palo u zaborav daljnjih sedam desetljeća.

Kratkotrajno podsjećanje na taj podatak pobudila je Izložba o razvitku kinematografije

u Hrvatskoj od 1896. do 1943. koju u Zagrebu 1969. priređuje Jugoslavenska kinoteka, a potom probuđen “proljećarski” duh daje nadu da je došlo vrijeme da se počeci filma u Hrvatskoj rasvijete. Potom nastupa desetogodišnja ogluha i letargija u našoj sredini, dok nam drugi ne prokrče put i utvrde lokalne činjenice.

Trebalo je proći više od 70 godina da se u našoj kulturnoj povijesti utvrdi 8. listopada 1896. kao ishodište, kako to definira Ivo Škrabalo (1979: 250): “(...) tako se i u pojedinih naroda, pa i u hrvatskoga, prva javna projekcija ‘živućih fotografija’ iz praktičkih razloga može smatrati početnom točkom povijesti filma.”

I nakon svega, prelistavanjem “klasika” koji su nas vodili kroz našu filmsku povijest, čini mi se da i danas postoje neke manje praznine koje bi valjalo popuniti ili ih barem naznačiti, i to:

- Kako smo ustanovili “nultu” godinu filma u Hrvata? Na to se čekalo 70 godina, potom još 10.
- U kojoj su dvorani Hrvatskog pjevačkog društva Kolo održane prve filmske projekcije 1896? Ono što poznajemo kao “dvorana Kola” to nije.

¹ Akademija kazališne umjetnosti od 1950,
Akademija kazališne i filmske umjetnosti od 1967,
Akademija za kazalište film i televiziju od 1977,

Akademija dramske umjetnosti od 1987. Od 1979.
Akademija je u sastavu Sveučilišta u Zagrebu.

D
lonči;
1 upo
Id.
lebeloj
sa na
ta (sl-
ć.
orškz
bielj.
45 ve
aljen
nde po
a vo-
sa na-
ju u
po
drava

13 n
Cepari
zage,
Za pr
smrti
i doc
obiēr
Treć
Daščari
1 čir
Dragoši
trage
Dumas
kame
60 n
Dragoši

Edisonov ideal
Kinematograf
(živuće fotografije)
davat će svoje predstave počam od sutra 8. listopada svaki dan u dvorani
Hrvatskog doma.
Početak u pol 6 sati a svršetak u 8 sati na večer.
zadržavati će se ovdje samo nekoliko dana.
Poduzetništvo.

Sutra u nedjelju dne 18. listopada t. g.
neopozivo zadoja predstava
sa živućim slikama
i
Kinematoγrafom
u maloj dvorani „**KOLA**“
počam od 2 sata poslije podne svakoga pol sata do 7
sati na večer.
Ciene sjedala: Cercle-sjedalo 1 for., I. mjesto 50 nvč.
i mjesto za stajanje 30 nvč.
993 — 10
Poduzetništvo.

Oglas u novinama
Obzor od 17. listopada 1896.

- Kojim su projektorom projicirani filmovi? To nije Edisonov, kako bi se iz oglasa moglo zaključiti, a ni Lumièreov kako su povjesnici zaključili. A nema ih mnogo, tek nekoliko francuskih, britanskih ili njemačkih projekتورا.
- Što je potaknulo ugledne fotografске obrtnike Mosingera i Breyera na priređivanje filmskih predstava?

Ima i još nekih sitnica, detalja pa i zanimljivosti. Detalji ne čine povijest, ali pridonose razumijevanju cjeline slike i ruše neke mitove.

2. ... i uvod

Niz je godina "nulta" godina filma u Hrvatskoj bila 1898, koju su predugo kroničari filma u Hrvata, novinari, publicisti i povjesnici prenosili poput narodne pjesme. Pritom se nisu upustili u znatiželjno znanstveno i stručno istraživanje, nisu tražili relevantne izvore ili čitali onodobne novine, a nisu se propitivala ni sjećanja začetnika našeg filma i mogućih svjedoka vremena. U protivnom, možda ne bi prošla desetljeća da se od 1898. pomaknemo u 1896. k prvim filmskim projekcijama te istražimo i taj međuprostor. Izgleda kao da su prolazili bez zastajkivanja kroz "bespuća povijesne zbiljnosti" hrvatskoga filma. Iako je prva ozbiljnija studija o predratnoj kinematografiji napravljena 1950., napisi koji naznačuju prvu pojavu filma u Hrvatskoj javljaju se dva desetljeća kasnije. Do tada, a i od tada se lutalo, jer kod nas znanstveno i umjetničko područje filma, osim u proizvodnom smislu, nije imalo institucionalnu infrastrukturu. Obično se kaže da za to nismo imali kadrova (ljudskih), ali izgleda ni volje.

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Još je davne 1950. u *Filmskoj reviji* pisao Ive Mihovilović u najavi osnivanja Kinoteke NR Hrvatske: "Osnivanjem Kinoteke naša će kultura dobiti jednu novu ustanovu, koja je potrebna i koja će biti korisna, a koja će se s vremenom sigurno razviti u naučno-umjetničku bazu, koja će pomoći razvoju naše filmologije." (Mihovilović, 1950: 148) Kako je Hrvatska kinoteka pri Hrvatskom državnom arhivu osnovana tek 29 godina kasnije, jasno je u kojim se uvjetima i s kojim tempom bez te potpore, ali i uz nepostojanje studija filma, razvijala i naša filmologija u obuhvatnosti kako teorije tako i povijesti filma.

Premda je prvi kongres filmologa održan u Parizu davne 1947, a istodobno je osnovan i filmološki institut – Institut de Filmologie de l'Université de Paris, te pokrenut filmološki časopis *Revue internationale de filmologie* (Casseti, 1999: 92), ta disciplina kod nas nije bila definirana još pola stoljeća kao znanstveno područje. Dijelom joj je potkraj 1950-ih otvoren publicistički prostor u časopisu *Filmska kultura*.²

Filmologija je kod nas usustavljena i uvedena kao znanstvena grana tek 1997.³ Do tada su se doktorati s filmskim temama stjecali u drugim znanstvenim poljima i granama. Tako je u znanstvenom polju povijesti umjetnosti filmskom temom *Pojam i struktura filmskog vremena* doktorirao 1974. "kunsthistoričar" Ante Peterlić,⁴ za kojim nakon neshvatljivo dugog vremena slijede i njegovi doktorandi u filologiji Hrvoje Turković 1991, u znanosti o književnosti Vjekoslav Majcen 1999. i Mato Kukuljica 2001, pa sve do prvog u grani filmologije 2005, s doktorskom temom *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, još uvijek mlađahnog Nikice Gilića.⁵

ne umanjuje Peterlićev status i značaj prvoga hrvatskog doktora znanosti s filmološkom temom i pronosiranoga filmologa.

5 Na Filozofskom fakultetu osnovan je Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture, kojim je filmologija prvi put institucionalizirana na doktorskim programima

Kako kod nas desetljećima nije bilo za-interesiranih koji bi znanstvenom akribijom i istraživačkim zanosom uronili u to zanemareno područje (a dr. Peterlić se bavio "filmskim vremenom", a ne "vremenom filma"), "nulta" je godina filma u Hrvata sve do kraja 1970-ih bila 1898. te je kao referentna ušla u sve napise o povijesti filma. To su preuzezeli i strani autori. Za to je po svemu sudeći "zaslužan" zagrebački novinar i filmaš Vjekoslav Dobrinčić, koji 1950. i 1951. u *Filmskoj reviji* objavljuje prvu ozbiljnu studiju o razvoju filma u Hrvatskoj od 1898. do Drugoga svjetskoga rata. No, glavnu zaslugu za bijele mrlje filmske povijesti u Hrvata nose svi oni koji su slijepo bez istraživanja prepisivali te podatke, a bilo ih je mnogo.

No, vratimo se "nultoj" godini i kako (ni) je utvrđivana.

3. Zaboravljeni Halla

Kada spominjemo pionire filma u Hrvatskoj i njihova moguća sjećanja na "nultu" godinu filma, mogli smo krenuti s nikada u cijelosti ispričanom pričom našeg prvoga profesionalnoga filmskog snimatelja Josipa Halle (Osijek, 1879 – Zagreb, 1960). Jedva da je tko s njim razgovarao, a upravo je Halla kao sedamnaestogodišnji mladić nazočio filmskim projekcijama u Zagrebu još 1896.

Ima jedan dirljiv isповједni pasus u autobiografskom zapisu redatelja i snimatelja prof. Nikole Tanhofera o vremenu neposredno nakon Drugoga svjetskoga rata, koji umnogome karakterizira i naš dugogodišnji odnos prema našoj filmskoj povijesti, zanemarenju i izgubljenoj baštini. Tanhofer u smiraju svojih dana opisuje kako je 1946. kao dvadesetogodišnjak upoznao, ali nije prepoznao zaboravljenog i sa-mozatajnog Hallu:

Nakon nekoliko mjeseci u Filmskoj direkciji šefovi su me poslali (pitaj boga koji šefovi) u odjel za uski film, koji se nalazio u podrumu i visokom prizemlju, prekoputa klasične gimnazije, one kod Krešimirova trga. Na ime reparacija došli su tamo neki strojevi iz Njemačke, koji nikog od starih filmaša nisu zanimali, pa su mene tamo poslali i ostavili bez ikakova nadzora, neka se igram kako znam i umijem. Odmah sam tamo doveo moje školske drugove, Josipa Jelinića i Vjekoslava Smetku. Zajedničkim snagama uspostavili smo tamo nekakav laboratorij, reducirali filmove sa trideset-petice na šesnaesticu, mučili starog senilnog i osiromašenog Josipa Hallu, bez ikakva poštovanja, ne znajući s kim imamo posla. Nikad nismo saznali gdje živi stari Halla. Dolazio je uredno na posao, sjedio kraj stroja za razvijanje i redovito zaspao onda kad se u stroju nešto događalo. Imao je na sebi uvijek neko tamno odijelo, puno dla-ka i perja, te je izgledalo kao da i spava u odijelu. Lice mu je bilo zemljane boje, puno sujedica s tamnim vrćima, a kad bi govorio kroz onih nekoliko krnjih zubi, usta su mu se punila nekom masom mrvica rastopljenih u pljuvački. Stari Halla! Pravili smo budalu od njega, podmetali mu lavor pun vode da sjedne u njega, a on se nikada nije ljutio na nas. Jeo je iz plave kantice neke guste juhe i nikada nije govorio o onome što on zaista jest. Ili što je bio.

A da je govorio saznali bismo da je on prvi pravi profesionalni snimatelj u Hrvatskoj, da je donio prvu kameru u Hrvatsku, da je za balkanskih ratova bio dopisnik Eclaira, da je s Biničkim, Grünthom i Vereščaginom snimao prve igrane filmove

92 / 2017

hrvatskih sveučilišta, a potom je program toga studija proširen te je pokrenut Doktorski studij znanosti o književnosti, teatrologije i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture. Nikica Gilić

bio je zamjenik voditelja, a potom voditelj prvoga studija, te glavni pokretač novijega studija, a ujedno je i predstojnik Katedre za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost.

na našem tlu. Saznali bismo da je zbog snimanja političkih zborova nakon ubojstva Stjepana Radića bio policijski proganjan... Sve to nismo znali, samo smo mu lavor s vodom podmetali pod tur. Činio nam se užasno star, a imao je punih pet godina manje nego što ja imam danas.

(Tancofer, 1998: 16–17)

Tancofer se nije sjetio, odnosno nije spomenuo svoj kasniji susret sa 70-godišnjim Hallom, umirovljenim namještenikom Zora filma. U filmu *Zastava* (Branko Marjanović, 1949) Tancofer je debitirao kao snimatelj cje-lovečernjeg igranog filma, a Halla je dobio malu ulogu domobranskog pukovnika. Snimio je svega jednu scenu u kojoj je uz snishodljivo-ironijski odmak imao kraći dijalog s njemačkim pukovnikom. Kako se očito nije radilo samo o "statistu s dijalogom", nakon snimljene scene dvostruko mu je povećan honorar. To je ujedno i jedini dragocjeni filmski prikaz Halle, koji ima posebnu vrijednost jer su i njegove fotografije rijetke te u lošem tisku i pretisku. Još su rjeđi prikazi njegova životnog puta u kojem bi se mogla o njemu steći cijelovita slika. Izgleda da je i njegov nastup u tom filmu mnogima promaknuo.

Dug je bio zaborav Halle, njegova sjećanja na 1896. nisu uzimana kao vjerodostojan podatak, iako su ga znali spomenuti. Olako su prelazili preko riječi staroga filmaša, premda je on nekolicini sugovornika, koji su se zanimali za ta vremena, i ranije znao reći da su te projekcije bile u Gajevoj ulici. Uzalud je o tome desetljeće kasnije pisao novinar Rudi Šporer, koji je razgovarao sa 79-godišnjim Hallom, prepričavajući njegov doživljaj:

U Zagrebu se održavala senzacija prvog reda. Na početku Gajeve ulice, iza kavane u dvorišnoj zgradi u dvorani na prvom katu, davala se filmska predstava. Među znatiželjne građane uvukao se i Josip. Široko otvorenih očiju i suspregnuta daha proma-

trao je filmove braće Lumière. Pomične slike pionira svjetske kinematografije oduševile su ga i sigurno je, da je imao položenu maturu, da bi već tada krenuo tragom francuskih snimatelja. No, tek kasnije, kad je proveo nekoliko semestara na tehničkom fakultetu u Zürichu, Halla je prešao u Zavod za grafiku i fotografiju, a otuda ga je put ne-povratno vodio na polje kinematografije. U Berlinu je asistirao Oscaru Messteru, prvom njemačkom snimatelju i kod njega nabavio kameru, te usavršio zanat, koji se rodio preko noći.

(Šporer, 1958: 6–7)

U članku je smjelo u podnaslovu te tekstu bombastično navedeno: "Osamdesetgodišnji Zagrepčanin Halla, prvi je Jugoslaven, koji je 1905. na filmsku traku unio naše ljude i našu zemlju. Bio je to film o Plitvičkim jezerima, za koji je samo Englezima isporučeno 75. kopija". Iako je Halla vlasnik putujućeg kinematografa Hrvatska nova Urania, za što traži u veljači 1902. dozvolu prikazivanja u Zagrebu, nije poznata njegova djelatnost kao snimatelja do 1911. Nabava kamere veže se uz njegov povratak iz Berlina s naukovanjima kod Messtera, a snimanje Plitvičkih jezera, prema njegovim izjavama datira se u ljeto 1911. (Kosanović: 1985b: 160)

Pa i taj susret s Hallom nije iniciran od strane naših istraživača, već od kustosa muzeja Jugoslavenske kinoteke Dragana Matanovića, koji je u dvoranu Jugoslavenske kinoteke u Zagrebu pozvao Hallu da identificira materijal koji bi mogao biti njegov. Ne sjećajući se, Halla je otklonio autorstvo i na kraju razgovora rezignirano konstatirao: "Danas me filmovi više ne interesiraju. Što se imalo reći na filmu rekli su avangardisti. Danas su rijetki dobri filmovi." (Šporer, 1958: 6–7)

Tek kad je Dejan Kosanović 1979. naveo da su druge filmske projekcije u Zagrebu održane od 29. prosinca 1896. do 5. siječnja 1897. u kavani Reisinger u Gajevoj ulici, Hallina su sje-

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

čanja i navodi dobili na vjerodostojnosti (usp. Kosanović, 1979b: 192). Prekasno.

Čini mi se da je nekoliko površnih razgovora s novinarima, i uopće napisa koji bi osvijetlili njegov životni put bilo premalo, a propušteno je razgovarati s Hallom i o Josipu Karamanu, kod kojeg je u Splitu radio kao kino-operater 1908. Potonje bi bila zanimljiva priča o dvojici prvih snimatelja. Uglavnom napisi o Halli reciklaža su Dobrinčićeva teksta i omanjeg teksta Boška Tokina "Josip Hala – veteran hrvatskih snimatelja" koji u beogradskom časopisu *Film* br. 36 iz 1952. potpisuje pseudonimom Filmus.

Josip Halla je spomenut u znamenitom časopisu *American Cinematographer*, u velikoj studiji u povodu obilježavanja 100. obljetnice filma u Americi. Pišući o počecima filmske produkcije u cijelom svijetu, u poglavljju "The Film Explosion" u odjeljku o istočnoj Europi, balkanskim zemljama i filmu u Jugoslaviji, George Turner nakladnik časopisa i jedan od pisaca studije u balkanskom kontekstu daje istaknuto ulogu snimatelju "Jovanu" Halli, koji s potporom Hrvatske seljačke stranke vodi filmsku školu. (Midžić, 2009: 313)

4. Prije nas ništa i prva povijest filma u Hrvatskoj

Kako navodi *Enciklopedija hrvatske povijesti i kulture* "Istraživanje povijesti naše kinematografije počinje tek nakon 1945., a i tada nedovoljno sustavno i bez odgovarajuće do-

6 Da bi se shvatila ta vremena dovoljno je citirati dio rezolucije Društva filmskih radnika Hrvatske sa osnivačke skupštine u "predvečerju pete godišnjice oslobođenja i pete godišnjice postojanja filmske produkcije u NR Hrvatskoj": "U svom radu mi ćemo se rukovoditi najvišim i najnaprednijim načelima umjetnosti, da bismo stvorili filmove, koji će biti kvalitetno, umjetnički i idejno na što većoj visini. Da bismo to postigli obavezujemo se, da ćemo još više i još temeljitije nego do sada raditi na usavršavanju svog znanja. Još savjesnije savladavat ćemo teoriju marksizma-lenjinizma i proučavati

kumentacije" (Karaman, 1980: 138), ali pisanje povijesti hrvatskog filma u revolucionarnom ozračju porača Drugoga svjetskoga rata, razumljivo, nije moglo početi odmah. Trebalo je proći izvjesno vrijeme otvaranju tema o filmu iz "nenarodnih režima", kada se "zna" da je na ovim prostorima jugoslavenska kinematografija, odbrojavajući od igralih filmova, započela sa *Slavicom* (Vjekoslav Afrić, 1947), koja se računa i kao početak srpske kinematografije te potom i filmom *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović, 1947) od kojeg se broji hrvatska kinematografija. "Takva su bila vremena".⁶

Doduše sličan je stav o onome "prije nas" bio i u prethodnim režimima. U maloformatnoj knjižici *Istorija filma* (1930) tiskanoj cirilicom, u kojoj je osim puta do izuma filma opisan i cjelokupni postupak proizvodnje filma s kratkim poglavljem "Stanje filma u Jugoslaviji". U njoj se jednostavno konstatira da je u Kraljevini Jugoslaviji: "Od oslobođenja na ovamo snimljeno je kod nas nekoliko filmova, ali to su više, manje bili patriotski pokušaji, da se dođe do jugoslavenskog filma" (str. 93–94). O stanju prije Prvoga svjetskoga rata niti riječi.

I u NDH, u kojoj je razvijena značajna filmska produkcija, kao da prije nje nije bilo ništa. Ipak, bio je jedan članak prof. Mirka Cerovca u *Hrvatskom slikopisu*, Časopisu za slikopisnu umjetnost, u kojem se bavi razvojem kinoprikazivanja i otvaranjem kino-dvorana u Hrvatskoj. Njegova priča počinje s 1906. s prvim stalnim "slikokazom"⁷ Union-kinom u

njegovu praktičnu primjenu u našoj zemlji, svjesni da marksizam-lenjinizam nije dogma, već vodič u akciji. Izučavat ćemo klasične marksističko-lenjinističke postavke o umjetnosti i studirati naprednu estetiku, specijalno filmsku. To će nam pomoći da pravilno usmjerimo i iskoristimo svoje umjetničke sklonosti i da zauzmemo pravilan kritički stav prema tuđim teorijama o filmskoj umjetnosti" (Rezolucija, 1950: 97).

7 Kao pandan svjetlapisu, nazivu za fotografiju dr. Bogoslava Šuleka (*Hrvatsko njemačko talijanski rječnik znanstvenog nazivlja*, Zagreb, 1874), 1940–

je
s.) 8—6 sati poslije podne osim četvrtka.
i
b-
zi) U gornjoj dvorani reštauracije
U, REISINGER 1253 3—1
od utorka dne 29. prosinca 1896. do uključivo
dojdućega utorka dne 5. siječnja 1897.
Neopozivo samo 8 dana
živuće slike.
Prikazivat će se:
Medju tjednom: u 4, 5, 6, 7 i 8 sati na večer.
Na nedjelju i blagdan: u 3, 4, 5, 6, 7 i 8 sati na večer.
Ulaznina: I. mjesto 40 nvč., II. mjesto 20 nvč.

Oglas u
novinama
Obzor od 28.
prosinca 1896.

Gajevoj ulici, s vlastitom električnom centralom, jer "(...) stalne slikokaze, Zagreb ih nije mogao dobiti, jer nije imao električne struje (ona je uvedena u glavnem gradu Hrvatske 1908.g.)". Na kraju Cerovac navodi da članak piše "(...) u želji da bi i druge, koji posjeduju bilo kakve podatke u tom pogledu, potakli, da ih iznesu na svjetlo dana, kako bi već jednom mogli započeti s izradjivanjem pisane povijesti slikopisne umjetnosti u hrvatskim krajevima." (Cerovac, 1942: 5) Time jasno stavlja do znanja da nema spoznaja da se itko do tada time bavio.

Cerovac u vrlo opširnoj knjizi *Slikopis (Film)* s povijesnim razvojem "Od egipatskih piramida do slikopisa u bojama", proizvodnjom filma u evropskim zemljama te preciznim postupkom proizvodnje filma sa svim pripadaju-

ćim elementima, u poglavljju "Prije 10. travnja 1941." konstatira: "Do uzpostave Nezavisne Države Hrvatske, t. j. do 10. travnja 1941. slikopis je spadao pod beogradsko Ministarstvo trgovine i industrije, odnosno pod tamošnju Državnu filmsku centralu, koja je u Zagrebu imala svoju podružnicu, a ta se zvala 'Filmska središnjica'". (Cerovac, 1943: 89) I to je sve. Niti drugi, pa niti on nisu se pozabavili filmom prije njih.

U FNR Jugoslaviji prvi temeljiti i opširni napis o počecima filma u Hrvatskoj i razdoblju od 1898. do Drugoga svjetskoga rata pod skromnim naslovom "Nekoliko podataka o počecima kinematografije kod nas" objavljuje novinar i filmaš Vjekoslav Dobrinčić 1950. u *Filmskoj reviji* br. 3—5. U istom broju u kojem je objavljena

ih film je nazivan slikopis, a kinodvorana slikokaz. Prema Marijanu Mikcu, ravnatelju Hrvatskog slikopisa (1941—1945), to je uveo u uporabu dr. Ante Pavelić. Termin rabljeni u NDH nisu se održali, a svjetlopis je potisnut izrazom fotografija. Starije značenje riječi

slikopis iskazuje izradbu slika sa svetim temama, odnosno ikonografiju, a riječ slikopisanje odnosi se na slikanje (J. Stulić/Joakim Stulli: *Rječosložje iliričko-italijansko latinsko*, Dubrovnik, 1810). (usp. Midžić, 2009: 21)

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOLA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

i Rezolucija Društva filmskih radnika Hrvatske odmiče se Dobrinčić od stereotipa onih za koje film počinje 1945, i piše o prvim danima filma s kraja prošloga stoljeća (a potom i o razdoblju do početka rata):

U našim krajevima kinematograf je otvoren razmjerno rano. U Zagrebu se pojavio prvi kinematograf 1898. godine. Vlasnici su tog kinematografa bili Josip Konrad i Rudolf Matanić. Zanimljivo je, da je Mata nić bio domobranski oficir.

Predstave su se davale u gornjoj dvorani Kola, to jest u zgradici, gdje je sada kulturno-umjetničko društvo "Vladimir Nazor", iza Narodnog kazališta. U tom kinematografu prikazivali su se kratki filmovi. Tako je prikazan "Ulazak vlaka u Lionsku stanicu" te još neki komični filmovi. Predstave su bile nijeme, bez glazbe. Ulaznina je bila dosta visoka, za stajaće se mjesto plaćalo 10 krajcara.

Vlasnici tog kinematografa nisu mogli na vrijeme nabaviti nove filmove, te tako obnoviti program, pa je pothvat propao zbog finansijskih poteškoća.

Nekako u isto vrijeme, a možda i nešto ranije, prikazivali su se u Zagrebu Lumièreovi filmovi "Polivač cvijeća" i "Radnici izlaze iz tvornice Lumière". Josip Halla, snimatelj, sada namještenik Nastavnog filma u Zagrebu, sjeća se tih prikazivanja i tvrdi, da je to bilo već 1896. godine. Ovaj je podatak nemoguće za sada provjeriti, jer podaci o radu ovog pokretnog kinematografa, koji je navedene filmove prikazivao, nalazili su se u arhivu bivšeg "Financijalnog ravnateljstva", a taj arhiv je tokom rata nažalost propao.

(Dobrinčić, 1950: 133)

Dobrinčić objavljuje i drugi dio svojeg povjesnog pregleda u sljedećem broju *Filmske revije* u siječnju 1951. tako da njegovih "Nekoliko podataka" u dva dijela daju detaljni pregled filma u Hrvatskoj i ozbiljna su pregledna studija koja obuhvaća sve oblike predratne filmske

proizvodnje (usp. Dobrinčić, 1950: 133–143; Dobrinčić, 1951, 26–35). To će nadmašiti tek 1979. "Povijest hrvatskog filma (1896. – 1941.)" Ive Škrabala.

Koliko je veliki iskorak u nepoznato napravio Dobrinčić govori i činjenica da je u istom broju urednik *Filmske revije* Ive Mihovilović, novinar i filmski kritičar, najavljujući budući (očekivani) osnutak Kinoteke NR Hrvatske te skrećući pozornost na povjesne nepoznanice napisao:

Jedan od zadataka Kinoteke NR Hrvatske bit će i taj da pristupi rekonstrukciji početaka kinematografije u Hrvatskoj, zahvativši što dalje u prošlost, od pojave prvog kinematografa kod nas pa dalje, obuhvativši prve pokušaje filmskog snimanja kod nas. Poznato je, da je u prošlosti upravo u Hrvatskoj bilo nekoliko pokušaja da se snime umjetnički filmovi. Treba točno ustavoviti, kad je to bilo, tko su bili ti pioniri filma kod nas, u kakvim uslovima su radili, koji su glumci sudjelovali i t. d. Treba svakako skupiti i snimljeni materijal, od kojega sigurno nešto još postoji. Kinoteka treba da sakupi i sve podatke o onim ljudima iz naše zemlje, koji su u prošlosti radili na filmu izvan naše zemlje. Osim toga, ni historija reproduktivne kinematografije u prošlosti nije nam poznata i nije dokumentirana. Metode eksploracije kinematografa u vrijeme stare Jugoslavije treba također rekonstruirati. I tako dalje.

(Mihovilović, 1950: 148)

5. Razdoblje u kojem se povjesnici i enciklopedisti nisu maknuli od 1898.

Dobrinčića su čitali svi daljnji pisci te njegov tekst i podaci postaju temelj dalnjih napisu o filmu u Hrvatskoj. Međutim najčešće prenošenjem podataka, površno i bez istraživanja, piše se povijest filma na ovim prostorima s "nultom" 1898, jer iako je jasno napisano: "(...)"

kinematograf je otvoren razmjerno rano”, tj. otvoreno je kino, mnogi taj podatak čitaju kao prve filmske projekcije, zaboravljajući da se film širio s putujućim prikazivačima. To nisu istraživali, i tako sljedećih dvadeset i više godina.

Književnik i novinar Josip Kirigin, predsjednik Udruženja filmskih radnika NR Hrvatske, nakon direktorovanja u Jadran filmu glavni je i odgovorni urednik *Filmske revije*, koji po izlasku Dobrinčićeva članka izdaje knjigu *Film u svijetu i kod nas*. Praktički ponavlja o Konradu i Mataniću što je pročitao u vlastitu časopisu, ali Hallin iskaz o 1896. datira bliže: “(...) sjeća se da su oko 1898. g. bili u Zagrebu prikazivani filmovi ‘Polivač cvijeća’ i ‘Izlazak radnika iz tvornice Lumière u Lyonu’, te da su te predstave davane u Gajevoj ulici, na mjestu gdje je bio kino ‘Union’.” (Kirigin, 1950: 34–35)

Nije jasno od kuda to novo Hallino sjećanje, a koje daljnji pisci više i ne spominju. Ta je knjiga zanimljiva i po ideološkoj pravovjernosti s time da nakon “Kinematografije u staroj Jugoslaviji” u sljedećem poglavljiju nastavlja “Jugoslavenska kinematografija danas” koja počinje 1943. u partizanima, a nema ni riječi o zrakopraznom prostoru u kojem je djelovalo poduzeće Hrvatski slikopis. Rudolf Godler, stručnjak za kinotehniku, u knjizi *Kinematografska projekcija iz 1952.* navodi da postoje podaci o gostovanju jednog operatera braće Lumière u Zagrebu 1896, ali da se datum ne može utvrditi (Godler, 1952: 13). Iako je André Carré,⁸ Lumièreov snimatelj i operator zaista od 19. do 24. veljače 1897. u Zagrebu u Grand hotelu prikazivao filmove, kako Godler ne navodi preciznije podatke, u inače preglednom povijesnom razvituču kinematografske tehnike to je naprosto opće mjesto izvan konteksta.

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁸ Carré je s mehaničarem Julesom Guérinom prikazao prve filmove u Beogradu, i to 5. lipnja 1896. za predstavnike tiska u prostoru kavane Zlatni krst, a od 6. do 30. lipnja predstave su bile za građanstvo. (usp. Kosanović, 1985b: 39–41)

Ubrzo i Dobrinčić otvara prostor ranije godini te u *Vjesniku* 19. lipnja 1953. objavljuje članak “Imamo li filmske tradicije – Uz nekoliko datuma u povijesti hrvatske kinematografije”, te piše:

Tek nešto više od godinu dana poslije izuma braće Lumiere u glavnom gradu naše republike pojavio se prvi pokretni kinematograf, a malo zatim i jedan stalni, koji je osnovan 1898., a vlasnici su mu bili Josip Konrad i Rudolf Matanić.

(Dobrinčić, 1953)

Dosta neodređeno, jer mogla bi biti 1896, a i 1897, no to i nije toliko važno, ali referira se na putujućeg prikazivača filmove.

Već spominjani Šporerov članak iz 1958. o Halli i Gajevoj ulici nije imao odjeka te se i nakon jednog desetljeća od Dobrinčićeva opsežnog napisa ništa ne mijenja na bolje, naprotiv. *Enciklopedija Jugoslavije* u natuknici “Hrvatska, Film, Kino-mreža” pisca Branka Belana (B. Bn.) navodi da je “Prva filmska predstava na području Hrvatske održana u provizornoj dvorani već 1898. u Zagrebu, ali tek desetak godina kasnije održavaju se javne predstave u posebnim kinodvoranama.” (Belan, 1960: 190)

Tako je nakon deset godina od Dobrinčića i isto toliko (ne)istraživanja enciklopedijski “potvrđena” 1898. kao “nulta” godina filma u Hrvatskoj.

Slijede knjige na temelju kojih sljedećih dvadeset godina (ni)smo učili povijest hrvatskoga filma na visokoškolskim ustanovama. France Brenk, predavač povijesti filma na Akademiji za igralsko umjetnost⁹ u Ljubljani, u svom viđenju početaka filma u Hrvatskoj ponavlja ranije napise.

⁹ Od 1963. Akademija za gledališće, radio, film in televizijo.

Zagreb je, prema dosadašnjim pouzdanim podacima, doživio prvu javnu filmsku predstavu u dvorani "Kola" godine 1898, dok Josip Halla, jedan od naših najstarijih snimatelja, tvrdi da je prve filmove u Zagrebu gledao neposredno nakon predstava u Beogradu, ljeti godine 1896.

(Brenk, 1962: 398)

O tom predratnom razdoblju navodi relativno malo podataka koje već Dobrinčić nije dotaknuo, a cijela kinematografija NDH svedena je na jednu polurečenicu. Ipak, u fusnoti je spomenuto:

(...) nastao je u Zagrebu u atelierima Hrvatskog slikopisa, prema scenariju M. Katića i u režiji filmskog pionira i snimatelja Oktavijana pl. Miletića, patetični biografski film Lisinski, snimljen po ugledu na austrijske "Schubert-filmove".

(ibid.: 440)

Iako je Lisinski od 1953. u popisu filmova koji je sastavio Boško Tokin u dodatku *Filmskoga leksikona*, poglavje "Filmografija jugoslavenskog igranog filma" (Tokin, 1953: 224), taj prvi hrvatski cjelovečernji zvučni film kao i kinematografiju NDH do Ive Škrabala praktički svi zaobilaze.¹⁰

Sljedeće godine redatelj, scenarist i nastavnik na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju Radoš Novaković objavljuje "prvu Istoriju filma jednog domaćeg autora objavljenu na srpskohrvatskom jeziku"

10 Škrabalo je evidentno bio jedan od onih koji su nakon Drugoga svjetskoga rata imali prigode vidjeti film, a za kopiju kojega su u Zagrebu malobrojni znali. Film *Lisinski* uz ostalu filmsku građu iz razdoblja prije 1945. zaplijenila je 1958. jugoslavenska savezna policija tretirajući je kao ratni plijen (!) i ona je nepovlasno završila u Jugoslavenskoj kinoteci. Jedna je pozitivska nitratna kopija *Lisinskog* ostala

(Kosanović, 2012a). Pišući o počecima filma konstatira: "Potpuno je, međutim, sigurno da 1898. godine u Zagrebu imamo prve predstave u gornjoj dvorani Kola, (...)", a spominje da postoje neka svjedočenja o projekcijama 1896. u Zagrebu, kojima se ne bavi. Posebno mu je zanimljiv podatak da je Matanić "cesarsko-kraljevski domobranski oficir". (Novaković, 1962: 54)

Ideološki pravovjeran, Novaković je na istoj liniji kao i Kirigin te zaobilazi kinematografiju u NDH te iz Kraljevine Jugoslavije izravno prelazi u NOB i film FNR Jugoslavije.

Nakon nekoliko godina Petar Volk, koji kasnije postiže dvostruki doktorat u području filma (Prag 1971. i Beograd 1986), u Belanovojoj knjizi *Sjaj i bijeda filma* dobiva prostor za svoj prilog povijesti jugoslavenskog filma – "Balada o trubi i maglama" također navodi 1898. kao početak hrvatskog filma (Volk, 1966: 238). On je nešto hrabrij od svojih prethodnika u osvrtanju na NDH i u jednoj je polurečenici napisao "Hrvatski slikopis" (ibid.: 412). Od 1974. Volk je profesor Istorije filma na beogradskoj Akademiji.

Redatelj Branko Belan, doktor prava, profesor na Akademiji kazališne i filmske umjetnosti i utemeljitelj studija montaže, koji u svojoj šarmantnoj i pitkoj knjizi *Sjaj i bijeda filma* iscrpljeno govori o projekcijama u Beogradu, izbjegava govoriti o Zagrebu, ali ne ponavlja svoj napis iz *Enciklopedije Jugoslavije* (ibid.: 30–31). Ipak, podlegnuvši trendu "općepoznatih podataka" koju godinu kasnije u članku "Film u Hrvatskoj – od Lumièrea do partizanskih kamara" ne odmiče se od:

sakrivena u Jadran filmu i za nju je znala montažerka Jelka Farago, godinama skrivajući tajnu bojeći se policije. Početkom 1980-ih skrovito je otkrila njen postojanje rukovoditelju Hrvatske kinoteke Mati Kukuljici. Tada su s krivotvorenim dokumentima, prema kojima se kopira neki drugi film, napravljene kopije, a film je prikazan 1990. (usp. Midžić, 2016: 247)

(...) mjesnog trgovca Josipa Konrada i domobranskog časnika Rudolfa Matanića da godine 1898. prirede prvu kinematografsku predstavu u onoj istoj zgradi, u Kolu, u dvorani prvog kata, gdje danas studenti Akademije za kazališnu i filmsku umjetnost prikazuju profesorima svoje filmske vježbe i diplomske radove (...)

(Belan, 1973: 92)

Belan ipak ima nekoliko rečenica o Hrvatskom slikopisu i Lisinskom.

Doduše, Belanov navod o studentima filma i dvorani Kola samo je pjesnička figura zanimljivog i osebujnog profesora i redatelja. Kao student Akademije iz tih godina sjećam se da smo pristup u tu dvoranu imali samo kao gledatelji glumačkih ispitnih produkcija, ali projekcija nije bilo.¹¹ A da su tu bile u prošlosti nekakve filmske projekcije nitko nam nije rekao, a niti je to bio sadržaj našeg nastavnog programa (pa ni dugi niz godina nakon toga).

Pa kako smo se onda s takvim publicističkim i povijesno-enciklopedističkim ozračjima odmaknuli od mjesnog trgovca Konrada i cesarsko-kraljevskog domobranskog časnika Matanića? Trebalo je doslovno čekati Hrvatsko proljeće i standardnu usporedbu s Beogradom, da se njih riješimo. Bio je to nenadani bljesak zrnaca novih spoznaja, a onda je nastupio i poznati hrvatski muk, pa ništa. Prošle su daljnje godine dok nam našu nultu filmsku godinu nisu potvrdili marljivi istraživači iz Beograda.

Pobudni interes za propitivanje neistraženih početaka filma u Hrvatskoj dolazi iz Ju-

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI:

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

¹¹ Nenad Puhovski, student 4. godine Filmske režije piše u *Filmskoj kulturi* u odgovoru na Kukuljičin tekst (usp. Kukuljica, 1971: 54–57): “Akademija je htjela na kraju ove školske godine po prvi puta napraviti projekciju studentskih filmova. Otkrili smo međutim da je to tehnički neizvedivo, jer postoji samo mogućnost prikazivanja filmova na montažnom stolu.” (Puhovski, 1971: 122)

goslavenske kinoteke iz Beograda, kod koje je završila sva hrvatska filmska građa sačuvana do 1945, a koja na prigodnoj manifestaciji u Zagrebu pomalo konspirativno predočuje tra-gove neke druge istine.

6. U potrazi za filmskom memorijom

Ima dosta olakotnih okolnosti zašto naši potencijalni filmolozi nisu temeljitiye pristupili istraživanju početaka filma i filmske djelatnosti u Hrvatskoj. Nije ih bilo, a nije bilo ni filmova. Filmska se memorija čuva u filmskim arhivima – kinotekama. Do uspostave takvih institucija filmovi su čuvani, skladišteni, ili to nisu, kod onih koji su ih proizveli ili naručili.

Situacija na jugoslavenskoj razini bila je drugačija. Centralna kinoteka pri saveznom poduzeću Zvezda filmu, osnovana 1949, rješenjem od 1. 1. 1950. postala je posebna ustanova Centralna Jugoslovenska kinoteka pod Komitetom za kinematografiju Vlade FNRJ. Nije se ostvarila Mihovilovićeva najava iz 1950. da će nakon Centralne kinoteke biti osnovane kinoteke u ostalim republikama i pokrajinama. Od 1952. Centralna jugoslavenska kinoteka prelazi u nadležnost NR Srbije pod imenom Jugoslovenska kinoteka, da bi 1957. ponovo postala savezna ustanova.¹² Iako je takvom organizacijskom shemom jasno da se sav novosnimljeni filmski materijal koncentrira u saveznoj ustanovi začudno je kako je arhivska filmska građa iz Hrvatske zavrišila u njoj. Nešto dobrovoljno, uz dosta jadne uvjete za koje smo si sami krivi,¹³ ali najvećim dijelom upletanjem

¹² Od 1977. Jugoslavenska kinoteka je filmsko-arhivska ustanova od posebnog značaja za SR Srbiju. Od 1994. ima status filmskog arhiva Republike Srbije pod nazivom Jugoslovenska kinoteka.

¹³ Ugovorno prepustanje filmskoga fonda Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar 1969. Jugoslavenskoj kinoteci, neuredno popisivanje, povrat te građe u jadnom stanju Hrvatskoj kinoteci 1982. uz

policije, i to onoga dijela koji oduvijek zovemo UDBA.¹⁴

Hrvatska filmska građa nastala prije 1945., dijelom je nakon Drugoga svjetskoga rata kao sirovina ljepila za cipele ili izradu češljeva završila u tvornici Bata u Borovu (što su praktički svi prešućivali ili uopće takvu mogućnost opovrgavali),¹⁵ iz dijela filmova se kemijskim postupkom vadilo elementarno srebro, a preostala je filmska arhivska građa od 1958. do 1962. policijski izuzimana kao "ratni pljen" i odnošena u Beograd. Filmove je Državni sekretarijat unutrašnjih poslova Narodne Republike Hrvatske predao Muzeju revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije i beogradskim Filmskim novostima, a potom ih preuzima SSUP FNRJ u studenome 1965. Kada su se oni namirili i predvidjeli dio za otpis, građu koja je dotad bila pohranjena u Filmskim novostima, ugovorom od 27. 9. 1967. predaju 4. 4. 1968. Jugoslavenskoj kinoteci, i to 1880 kutija s filmovima. Odneseno je iz Hrvatske više filmova, ali je u međuvremenu dosta toga uništeno jer im nije trebalo. Jugoslavenska kinoteka koja je bila u obvezi prema tom ugovoru popisati i pregledati u kakvom je stanju materijal to ne čini idućih 18 godina, sve do kraja 1986. Zalud je RSUP SRH poslije 20 godina tražio od svojih nadređenih da se bar neuništeni filmovi vrate, ali ugovor "koji se ne može pobijati" potpisali su s Jugoslavenskom kinotekom njeni savezni šefovi. (usp. Midžić, 2006: 187–190)

Kako u to doba, kao ni danas, nije bilo ni institucija koje bi imale u svom programu

istraživanje toga dijela kulturne povijesti, npr. Instituta za film ili razreda za film pri JAZU, sada je jasnije da u potrazi za izgubljenom memorijom nije bilo jednostavno dobiti putne naloge i dnevnice za sjedenje u Beogradu i istraživanje nesređenog materijala nečega što i nije toliko važno. A i političko-poličijski to je bilo suspektno. (Čast Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu).

7. Hrvatski filmovi iz Beograda i jednodnevna izložba za uzvanike

U Zagrebu se od 24. do 26. listopada 1969. održava redovito zasjedanje Izvršnoga komite-ta Međunarodne federacije filmskih arhiva,¹⁶ a koje je Jugoslavenska kinoteka članica od 1951. Tom je prigodom Jugoslavenska kinoteka, u sklopu proslave 20. godišnjice rada, prikazala probornoj publici predratne hrvatske filmove "iz svog arhiva". Taj neuobičajeni istup vjerojatno treba pokazati brigu za prethodnu zapljenu hrvatske arhivske filmske građe i pripadajuće dokumentacije, koji je prije godinu dana kinoteka preuzeila. Mora da je u tome bilo dosta improvizacije jer, kako je razvidno iz kasnije policijske prepiske, Jugoslavenska kinoteka nije od 1968. do 1986. počela raditi popis preuzete građe niti je pregledavala u kojem je stanju materijal, niti odredila materijal koji treba uništiti, kako je to ugovorom sa saveznom policijom bilo definirano. (Midžić, 2006: 187)

Program je priređen 24. listopada 1969. u te godine otvorenoj i renoviranoj dvorani Narodnog sveučilišta u Kordunskoj 1.¹⁷ Uz elit-

konstataciju neizvršavanja elementarnih ugovornih obveza od strane Jugoslavenske kinoteke. (usp. Majcen, 1987: 80–81)

14 Uprava državne bezbednosti osnovana 1946. a 1966. preimenovana u Službu državne bezbednosti. UDBA je civilna protuobavještajna služba u sastavu SSUP-a. Imala je četiri glavna odjela koji su se bavili unutarnjim neprijateljima, emigracijom, stranim obavještajnim službama i tehnikom praćenja i prisluškivanja.

15 Kosanović je nakon svojedobnog osporavanja to uništanje ipak priznao 2012. (usp. Kosanović, 2012b)

16 FIAF – International Federation of Film Archives

17 U Zagrebu je u dvorani Jugoslavenske kinoteke prikazivan kinotečni program od 1957. do 1963. u bivšem kinu Jadran, u Ilici 42. Nakon zatvaranja zbog dotrajalosti na inicijativu grupe kritičara, među kojima je bio i Ante Peterlić, Narodno sveučilište grada Zagreba (Centar za film i filmsku kulturu) u

ne goste iz inozemstva na toj manifestaciji zatvorenoga tipa, koja je trajala samo jednu večer, skupilo se uobičajeno društvo društveno-političkih i kulturnih radnika i filmskih uglednika. Pred uzvanicima je direktor Jugoslavenske kinoteke Vladimir Pogačić pročitao i pismo druga Tita kojim daje priznanje i punu podršku njenu radu. U dvosatnome programu prikazivali su se tada u Hrvatskoj praktički nepoznati filmovi, kao npr. *Kavana Corso* (Josip Halla, 1915), *Zbor Stjepana Radića u Koprivnici* (1920), *Zagreb i nje-gove znamenitosti* (Marko Graf, 1927), *Jedan dan u Turopoljskoj zadruzi* (Drago Chloupek, 1933), i dr. (usp. Hanzlovsky, 1971) O podrijetlu tih “nepoznatih” filmova ni riječi, iako je još Dobrinčić (1950: 136) pisao da se dijelovi Hallinih filmova o Radićevim skupštinama nalaze u arhivu kinoteke NRH.

U skromnom predvorju te male dvorane Jugoslavenska kinoteka postavila je izložbu Dokumenti o razvitku kinematografije u Hrvatskoj od 1896. do 1941, koju možemo rekonstruirati tek uvidom u svojevrsni katalog pod istoimenim nazivom. U popratnom materijalu izložbe, uloženom u manjem kartonskom ovitku 14 x 21 cm priloženo je trinaest neuvezanih, odnosno samostalnih listova – letaka, preslika raznih oglasa iz novina te pisama.¹⁸

Uz poneki podnaslov nije bilo teksta koji bi rekao nešto više o samim dokumentima ili cjelini, ali materijal je bio zaista iznenađujući. Ne zna se tko je urednik, nikakvih uobičajenih odnosno zakonom propisanih oznaka o tiskovini nema na tom materijalu, samo logotip Jugoslovenske kinoteke i godina 1949–1969. na preklopnome dijelu stražnje strane korica.

Na listu s kronološki najstarijim podatkom, koji zasigurno predstavlja iskorak u da-

tiranju filmskih projekcija je oglas, koji je od strane Jugoslavenske kinoteke podnaslovljen: “Oglas u zagrebačkom listu Obzor, 12. listopada 1896. godine. Prva kino-predstava održana je 8. listopada iste godine.” Nije objašnjeno kako se došlo do podatka o kinopredstavi 8. listopada, ali ako je riječ o novinskom oglasu vjerojatno u tim novinama još nešto piše. No to još dugo nije nikoga zainteresiralo.

Na istom je listu i preslika oglasa iz Jutarnjeg lista 24. listopada 1918. za film *Dama u crnoj krinki* (Robert Staerk, 1918), koji nam nije toliko bitan za ovu priču. No nastavimo koliko-toliko kronološkim redom, kroz popratni materijal izložbe.

Sljedeća tri lista su: letak ili oglas na plavom papiru za program “električnog kazališta” Pathé Bioskop od 9. do 15. prosinca 1908., preslika oglasa kina Metropol iz Jutarnjeg lista 28. kolovoza 1917. za film *Brcko u Zagrebu* (Arsen Maas, 1917) i preslika oglasa iz Jutarnjeg lista 12. prosinca 1917. kina Apolo s filmom *Matija Gubec* (Aca Binički, 1917) 12. prosinca 1917. Dva potonja lista, zajedno s podnaslovima, preslikana su u cijelosti u Škrabalovoj knjizi *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896 – 1908*, a u bibliografiji su ti materijali Jugoslavenske kinoteke svrstani među knjige (Škrabalo, 1985: 317).

Jedan presavijeni list je preslika trostranične dozvole Kraljevske hrvatsko-slavonske vlade, Povjereništva za prosvjetu i vjere od 21. XII. 1917., u rukom upisanim izmjenama i dopunama, a kojom se školi za kinematografsku glumu dozvoljava rad uz statut koji joj je u dalnjem tekstu propisan. Slijedi preslika pisma koje 21. lipnja 1918. “slavnoj kraljevskoj hrvatsko-slavonskoj-dalmatinskoj zemaljskoj

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

svojoj dvorani u Kordunskoj i nastavlja od 1969. s kinotečnim programom kao ekskluzivna i ugovorna dvorana Jugoslavenske kinoteke, s kojom dijeli prihod. Ta dvorana, od 1980-ih nazvana Kinoteka, nije povezana s kasnije osnovanom Hrvatskom kinotekom.

¹⁸ Te publikacije nema u Hrvatskoj kinoteci ni Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici, ali je navodi u svojoj knjizi Škrabalo, iako tu izložbu i podatke kao referencu ne spominje. (Škrabalo, 1998: 557)

vladi” šalje “Kraljevski hrvatsko-slavonsko-dalmatinski ministar” o svojim razgovorima s gospodinom “Kraljevskim ugarskim ministrom za bogoštovlje i nastavu”, a glede propisa za škole koje se bave kinematografskom glumom.¹⁹

Kronološki sljedeći list preslika je cirkularnog pisma iz srpnja 1918. kojim Prvo hrvatsko kinematografsko poduzeće “Croatia” pred početak sezone “uljudno umoljava kinoprikazivače da pravovremeno osiguraju prikazbu Croatia filmova”. Riječ je o filmovima: *Vragoljanka* (Alfred Grünhut), *Tko, Mokra pustolovina, Dvije sirote* (Alfred Grünhut), *Briljantna pribadača, Sve niže i niže*. Posebno je istaknuto da su “svi filmovi opremljeni hrvatskim natpisima, a glume domaći hrvatski umjetnici i to većim dijelom članovi Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta”.

Slijedi zanimljiv letak na zelenkastom papiru Kinokazališta Prosvjeta iz Ivanača iz 1920. U njemu se među ostalim objašnjava što je to kino i zašto se kinokazalište zove Prosvjeta “(...) da čovjek koji jest više vidio i naučio, da je prosvjećen, a prosvjećen čovjek svagdje laglje snađe i na svakom koraku si pomogne nego li onaj koji ništa nije video”. Priložen je i letak na purpurno obojenom papiru Cirkusa Renlow i Kočka s pozivom na javno snimanje prizora *Milada Tana u Lavljem kaveznu*, koje će se održati 4. rujna 1919. od 10 do 14 sati u cirkusu.

Na sljedećem je listu preslika Odluke Povjerenstva za cenzuru kinematografskih filmova u Zagrebu od 2. V. 1921., kojom se prikazivanje filma snimljenog 1919. u Berlinu *Angelo – Misterij Zmajograda*, u produkciji Ocean-film Berlin, autora Franje Ledića, dopušta i mladeži. Nakon toga Ledić u Zagrebu pokreće upra-

vo ono što je u sljedećim letcima najavljen. Slijede tri lista Jadran-filma iz 1926. i 1927. Prvi, nešto širi i presavijeni list, koji je 1984. u svojoj knjizi objavio Škrabalo, predstavlja “Pozdrav iz jugoslavenskog ‘Hollywooda’, Jadran-film Zagreb” sa slikama filmskog laboratorija i atelijera izgrađenih 1926. na Horvaćanskoj cesti, uz sliku “Projekt prve jugoslavenske tvornice filmova ‘Ocean’”, iz 1925.

Drugi list, također širi, je “Pozivnica i ulaznica na filmsku čajanku sa plesom, koju priredjuju Odbor filmske omladine te prijatelji i suradnici domaće tvornice filmova, prigodom dovršenja izgradnje tvornice Jadran film, 26. XII. 1926”. Treći je letak na oker obojenom papiru Jadran-filma K. D. s pozivom na snimanje filma *Ciganska krv* redatelja Franje Ledića, u nedjelju 27. veljače 1927. u filmskoj tvornici Jadran na Horvaćanskoj cesti 22/26, koji je Škrabalo također objavio.

8. Odjeci

O projekcijama filmova i jednodnevnoj izložbi Jugoslavenske kinoteke sljedeći je dan na Radio Zagrebu izvijestio novinar i filmski kritičar Mladen Hanzlovsky. Kako je izgovořeno u eteru podložno samo sjećanju i izgleda da je otišlo u prazno, Hanzlovsky je to radijsko izvješće u pisani obliku evocirao tek 1971. u *Hrvatskom tjedniku*. To je izvješće posebno zanimljivo jer govori o za javnost zatvorenoj projekciji i tek jednodnevnoj izložbi. No, o tome kasnije, u razdoblju kada je tiskano.

Večernji list 25 – 26. listopada 1969. objavljuje veliki članak svog stalnog filmskoga kritičara Mire Modrinića pod naslovom “Usporedo sa svijetom”, s podnaslovom “Filmovi i izložba Kinoteke u Zagrebu otvorili novu stranicu naše

19 Preslike dokumenata Škole za kinematografsku glumu objavio je i Kosanović uz napomenu: “Dokumenta u Arhivu Jugoslavenske kinoteke u Beogradu, a svakako se nalaze i u zagrebačkim arhivskim ustanovama. Faksimil poslednjeg

navedenog dokumenta Jugoslovenska kinoteka je objavila 1969. godine u posebnoj mapi faksimila pod naslovom Dokumenti o razvitku kinematografije u Hrvatskoj.” (Kosanović, 2007: 11)

kinematografije". Članak valja većim dijelom citirati jer cijelo sljedeće desetljeće nije polučio nikakve vidljive reakcije u stručnim krugovima, a trebao je.

Svečanost koja je sinoć održana u dvorani Narodnog sveučilišta Zagreba – u povodu dvadesetgodišnjice Jugoslavenske kinoteke – otvorila nam je novu stranicu još nedovoljno proučene povijesti hrvatske, kinematografije. Jer, na toj svečanosti – koju je Kinoteka upriličila u "tuđoj" dvorani jer je njena ranija dvorana (u današnjem kinu "Jadran") zbog potpune dotrajalosti svih uređaja bila zatvorena 1963. – mi smo imali priliku vidjeti desetak filmova zagrebačke produkcije koji poslije svojih davnih premijera nisu bili uopće javno prikazivani, pa se sa mnoge mislilo čak da su izgubljeni, a izložba u predvorju dvorane Narodnog sveučilišta pružila je nizom dokumenata, također većim dijelom dosad nepoznatih, kronologiju razvoja filma i kinematografije u Hrvatskoj od 1896, kada je u dvorani zagrebačkog "Kola" održana prva filmska predstava, do 1941.

Zahvaljujući dugogodišnjem trudu Jugoslavenske kinoteke i građanima koji su se odazivali njenim pozivima da ustupenjenom arhivu filmske materijale koje posjeduju, danas smo u mogućnosti da mnogo jasnije sagledamo historiju našega filma nego dosad i da ujedno korigiramo neka dosadašnja shvaćanja.

DIRLJIVA SVJEDOČANSTVA ENTUZIJAZMA

Iz tih se dokumenata vidi da je Zagreb tako reći od samih početaka filma bio u toku svjetskih kretanja: tu su se prikazivali i strani i domaći filmovi, tu su inicirane mnoge akcije usporedo s akcijama u velikim filmskim centrima i ovi su eksponati jednako kao i prikazani filmovi, dirljiva svjedočanstva jednog entuzijazma koji se lomio u tadašnjim bijednim prilikama.

Izložen je, između ostalog, oglas objavljen u zagrebačkom "Obzoru" za prvu filmsku predstavu u Zagrebu, koja je nadjavljena kao "Kinematograf – Edisonov ideal", zatim plakat za "električno kazalište – Pathe bioskop", koje se reklamira kao najnoviji kinematograf u dobro ventiliranoj dvorani i sa vlastitom električnom rasvjetom. Tu je, nadalje, oglas za "Prvi hrvatski zagrebački film" pod naslovom "Brcko u Zagrebu", a prikazivao se u kinu "Metropol", na Preradovićevom trgu, u kolovozu 1917. (...)

(Modrinić, 1969)

Studentski list 11. studenoga donosi na "duplerici" opširan nepotpisani članak "Uz dvadesetu obljetnicu Jugoslavenske kinoteke", koji se ne bavi prikazanim programom i podacima s izložbe, iako je autor sudeći prema ilustracijama bio u posjedu kataloga. Bavi se značajem i nevoljama Jugoslavenske kinoteke s posebnim osvrtom na "crne jade sa zagrebačkom kinotekom", tj. dvoranom, a ne ustanovom. Zaključno, svjestan je da: "Bez prave kinoteke neće moći uspjevati studij na tek otvorenoj zagrebačkoj Filmskoj akademiji, a neće moći uspjevati ni studij filmologije koji će se vjerojatno u skoroj budućnosti osnovati na Filozofskom fakultetu u Zagrebu."

Proslava 20. godišnjice Jugoslavenske kinoteke popraćena je potkraj godine tekstom Petra Krelje u *Filmskoj kulturi*, ali on se bavi ulogom i značajem kinoteke bez osvrta na izložbene materijale, prvu filmsku projekciju u Zagrebu ili na prikazani kinotečni filmski program. Ipak, njegov tekst znakovito opisuje strelovit razvoj kinoteke, a dopustio si je i aluziju na Borovo.

Navršilo se punih dvadeset godina od osnutka Jugoslovenske kinoteke, ustanove koja je 1949, u trenutku kada je počela sakupljati one čudne limene kutije čija je celuloidna sadržina po mišljenju nekih mogla

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI

O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOLA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

poslužiti i za pravljenje gume, imala u svom skromnom fondu svega 200 filmskih djela. Marljinim sakupljanjem svih vrsta filmova i arhivskog filmskog materijala ne samo što je stvoreno bogato skladište filmova koje zovemo Jugoslovenskom kinotekom, već su i skromni startni kapaciteti magično povećani do te mjere da s brojkom od 21.124 filma naša ustanova ide u red nekoliko najbogatijih te vrste u svijetu.

(Krelja, 1969: 142)

U to doba u Zagrebu izlaze i dva časopisa koja bi trebala nešto reći o održanoj manifestaciji ili barem o Modrinićevim navodima, *Telegram* – hrvatski list za pitanja kulture i *Hrvatski tjednik* – novine za kulturna i društvena pitanja. U prvome je jedan od urednika i pisac osvrta na film Branko Belan, a u drugome Ivo Škrabalo. Promaknulo im je, ali s druge strane glavna se bitka sa žestokim polemičkim istupima vodila, posebice na stranicama *Telegrama*, oko uspostave Hrvatske kinoteke, do osnutka koje smo čekali do 1979.

Na podatke s "preslika s izložbe" i Modrinićev tekst o filmskim projekcijama 8. listopada 1896. nema nikakvih vidljivih reakcija. Novu stranicu naše kinematografije, koju je Modrinić najavio, morat će sam otvoriti četrnaest mjeseci kasnije. Neovisno o tome, mimo tih tijekova, dio nacionalnog duga ispunio je 1969. povjesničar umjetnosti i ravnatelj Muzeja grada Splita dr. Duško Kečkemet knjigom *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji (1897–1918)*. Ali to djelo, iako iznimno značajno, nije u potpunosti dio ove priče.

9. Hrvatsko proljeće, pa opet šutnja

U općem hrvatskom proljećarskom buđenju jedan glas o prošlim filmskim vremenima dolazi iz *Omladinskog tjednika* u kojem se Zoran Tadić, godinu dana nakon izložbe Jugoslavenske kinoteke i Modrinićeva članka, osvrće na iznesene podatke. U članku "Edisonov ideal! KINEMATOGRAF (živuće fo-

tografije)" praktički citira "inkriminirani" oglas iz *Obzora* od 9. listopada 1896. s navodom o prvoj filmskoj projekciji 8. listopada, a referira se i na letak Kinokazališta Prosvjeta. Ovaj potonji je zapravo sukus njegova članka, prvim se projekcijama ne bavi. Međutim u dijelu teksta zapravo dobro opisuje naše bavljenje vlastitom poviješću i znakovito piše (pa tko razumije – razumije):

No premda se mnogo toga promijenilo od onih starih vremena, autor ovih redaka dolazi u napast da zaviri u neka prašnjava davna slova. Razmišljajući, naime, o tome kako početi jednu, ma kako neobveznu, privatnu i subjektivnu povijest filma, prelistavao sam mnoge knjige, brošure, prigodna izdanja, vlastite bilješke i stare tekstove. Kako, dakle, početi? I ima li uopće smisla tragati za nekim čvrstim sustavom, čvrstom podjelom i razdiobom na neka razdoblja, pravce, škole? Ma ne, ako se nekome prati takva povijest filma, nek, brate, svrati u knjižaru ili knjižnicu i neka lijepo kupi ili posudi npr. Sadoulovu Povijest filmske umjetnosti ili tako nešto. Neće, dakle, na ovom mjestu biti prepotentna a balava natjecanja s pravim povjesničarima. Ne! A što se starih tekstova tiče, oni uvijek mogu dobro doći, i to ne samo stoga što su sami po sebi zanimljivi, već prije svega zato što, čitajući ih, lakše dolazimo svijesti o samima sebi, koliko smo i jesmo li napredovali, jesmo li učili i naučili išta od povijesti?

(Tadić, 1970)

Novi poticaj za istraživanje i pisanje o prvim filmskim projekcijama u Zagrebu dolazi kao reakcija na obilježavanje prvih filmskih projekcija u Beogradu, koje su za javnost održane 6. lipnja 1896. U siječnju 1971. održan je u Beogradu prvi Međunarodni filmski festival – FEST s podnaslovom "Hrabri novi svet" s namjerom prikazivanja najboljih svjetskih filmova prethodne godine. U sklopu te manifestacije i obilježavanja 75. obljetnice prvih filmskih

projekcija u svijetu, te onih u Beogradu postavljen je brončani "spomen-stub" s tekstrom na francuskom, srpskom i engleskom: "Na ovom mestu se nalazila kafana 'Zlatni krst', u kojoj je 7. juna 1896. godine održana prva javna filmska predstava na Balkanu – pet meseci posle prve javne filmske predstave na svetu – održane 28. decembra 1895. godine u 'Grand' hotelu u Parizu."²⁰

To izaziva promptnu reakciju Mire Modrinića, koji se novom stranicom, koju je ranije zazivao, zapitao: a kako je to bilo u Zagrebu? Ta uvijek su kod nas vladale dvije reference: Beč i Beograd.

Ne budi lijien, Modrinić se uputio u Nacionalnu i sveučilišnu biblioteku²¹ i prelistao je komplet novina zagrebačkog Obzora iz 1896. U njima je "našao oglas koji taj Edisonov ideal u Zagrebu najavljuje za sutra, to jest 8. listopada", kako je napisao u *Večernjem* listu 16–17. siječnja 1971. u članku "Braća Lumiere i mi", s nadnaslovom "Uz jedan jubilej – ili: kako se radi i kako se ne radi. U Zagrebu: prva kinopredstava u 'Kolu'". U članku prenosi iscrpnu bilješku iz Obzora od 13. listopada u kojoj je kinematograf opširnije opisan i iz koje se može zaključiti da su se filmske projekcije u dvorani Kola održavale od 8. do 18. listopada:

KINEMATOGRAF. Ponovo upozorujemo občinstvo na ovu interesantnu novost koja danomice privlači mnoge posjetnike u zgradu Kola, gdje je to moderno čudovište izloženo. Jučer je predstavu posjetio zapovijedajući general barun Bechtolsheim, te izrazio svoje zadovoljstvo. Do 18. o. mj. bit će u Kolu svemu još 4 zanimljive predstave na koje upozorujemo občinstvo.

(Modrinić, 1971)

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOLA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

20 Projekcije su po julijanskome kalendaru, koji se primjenjivao u Srbiji, održane 25. svibnja. Taj je datum prema gregorijanskome kalendaru u 19. stoljeću 6. lipnja. U 20. stoljeću preračunom razlike od 13 dana 25. svibnja pada na 7. lipnja.

Modrinić prenosi i opis toga "modernog čudovišta" koje "(...) na sučelice namještenu ploču baca razne fotografiske slike na kojima se sve giblje: ljudi, životinje, željeznice, biciklisti itd. pa je sve to tako savršeno da misliš da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama (...). Znakovit je zaključni stavak članka:

Potrebno je ukazati na te podatke, kako budući povjesničari naše kinematografije ne bi ponavljali stare greške i zablude do kojih dolazi uslijed neistražene dokumentacije. Tko zna, možda će pomni istraživač imati sreću da nađe na podatke koji će prvu filmsku predstavu u Zagrebu pomaknuti još više naprijed i uz to korigirati i niz dosadašnjih tvrdnji. I to je zadatak koji se više ne bi smio odlagati.

(ibid.)

Ivo Škrabalo, kao urednik u *Hrvatskom tjedniku*,²² nakon nešto više od 18 mjeseci uključuje se u načete povijesne teme i kao pisac i kao urednik. U srpnju 1971. razgovara s dobitnikom Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo Brankom M. Marjanovićem o njegovu životnom putu, koji među ostalim i prvi javno progovara o onome što je Krelja kao aluziju na pravljenje gume u Borovu napisao u *Filmskoj kulturi*. Govoreći o ulasku partizana u Zagreb i prvim danima svojeg filmskog angažmana, kaže Marjanović:

Tada sam osnovao – i čak izmislio ime – "Filmske novosti", koje i sada djeluju. Redaktor prvih 10 brojeva bio sam ja, a onda su preseljene u Beograd. Čuvao sam i mnoge vrijedne materijale o naličju ustaške vlasti koje smo snimali u "Slikopisu" (Pavelić

21 Od 1997. Nacionalna i sveučilišna knjižnica.

22 Glavni urednik Vlado Gotovac.

u lovnu, Jasenovac i slično), no sve je to, na žalost, uništeno: otpremljeno je u Borovo gdje je "Bata" to preradila u gumene cipele.
 (Škrabalo, 1971: 20)

Već u sljedećem broju Škrabalo, nakon nešto više od osamnaest mjeseci omogućava Mladenu Hanzlovskom evokaciju vlastita radijskog izvješća iz 1969. Rezultat je članak "Nezapaljiva briga o zapaljivim filmskim vrpčama". Članak je opremljen slikom oglasa za film Matija Gubec, tako da je razvidno da redakcija raspolaže katalogom izložbe.

Slaveći svoju dvadesetogodišnjicu, Jugoslavenska kinoteka u Beogradu izasla je 1969. pred zagrebačku javnost i grupu elitnih gostiju iz inozemstva s najodabranijim dvosatnim programom svog arhiva. Ta zatvorena i svečana predstava bila je za malobrojne uzvanike, u skromnoj dvorani njezine zagrebačke ispostave u Kordunskoj ulici, svojevrsno i neočekivano otkriće. Nitko nije ni pomicao da takva filmska svjedočanstva o nama čame već godinama u beogradskoj Kinoteci. Naročito je ostavio dojam prvi dio programa, s dokumentarcima Kavana Corso u Zagrebu za vrijeme prvog svjetskog rata; Zbor Stjepana Radića u Koprivnici 1920; Skupština seljačko-demokratske koalicije u Sisku 1928; Zagreb i njegove znamenitosti oko 1930; Jedan dan u Turopoljskoj zadruzi, 1933; itd. Projekcije su zapanjile. Jedini mogući dojam mogao se nakon njih sažeti otprilike u ovim riječima: "Te dokumente trebalo bi najhitnije kopirati i predati na uvid široj javnosti, pokazati školskoj djeци, uklopiti ih u nastavne programe (kakav zorni sat školske povijesti!), projicirati ih na televiziji. Tek tada bi ti filmovi imali pravu svrhu svog postojanja i ne bi bilo čudo da jučerašnja projekcija postane naš najgledaniji film." Tako sam, naime, formulirao idućeg dana u radio-kronici (Zagrebački dnevnik

od 25. XI. 1969) svoj dojam, ali smatram da je svatko od uzvanika na toj predstavi; razmišljao slično. Ali, izvanredni dokumenti vraćeni su u bunkere Kinoteke odmah poslije te jedine večernje projekcije za uzvanike. Zajedno s filmovima vraćeni su odmah i izlošci vrlo zanimljive Izložbe o razvitku kinematografije u Hrvatskoj od 1896 do 1943, koja je vjerojatno, ostala najkraća izložba u povijesti naše kulture; trajala je samo jednu večer! Tako je ostalo do danas.

Ali, to nisu jedini naši filmovi koji nam ostaju nedostupni, filmovi koje smo snimili, na kojima je naša prošlost, snimljeni radi nas i našeg potomstva.

(Hanzlovsy, 1971)

Međutim u tom izvješću nema ključnog podatka, onog o datumu i mjestu projekcija iz 1896. u dvorani Kola. Hanzlovsy je, valjda u kratkoći izložbe i gužvi važnih uzvanika, previdio na izlošcima presliku toga značajnog oglasa. Isto tako, obuhvaćeno izložbeno razdoblje produžio je do 1943, što je malo vjerojatno jer o "tzv. NDH" nije se u kontekstu proslava razgovaralo. Ali i taj tekst je znakovit upravo zato što pokazuje da nitko u Hrvatskoj nema interesa za propitivanje naše rane filmske povijesti te da i uz sve dosadašnje putokaze struka prolazi pored njih bez obaziranja.

Vjesnik, koji nije pisao o onodobnoj manifestaciji Jugoslavenske kinoteke, točno 75 godina od prvih filmskih projekcija javlja se napisom D. Vukelića u podlistku "Kultura utorkom" 12. listopada 1971. Članak "U povodu 75-godišnjice prvog prikazivanja filma u Zagrebu, Moderno čudovište u starom Zagrebu" referira se na Modrinićev članak s nekim dopunama iz Obzora, a među ostalim donosi i neka zanimljiva svjedočenja. Jedno od njih je i ono 86-godišnjeg filmskoga glumca Rogoza:

Filmovi "samo za muškarce". Zvonimir Rogoz, filmski i kazališni glumac prisjeća se: Prvi film vidio sam na sajmištu u

Zagrebu 1896. godine. Na sajmište su dolazile razne cirkuske grupe i zabavišta, gdje smo se kao djece najčešće zadržavali. Jednog dana ugledao sam veliki šator ispred kojeg je jurila mala lokomotiva što je jako privuklo moju radoznalost. U šatoru su se prikazivali filmovi s napomenom "Samo za muškarce". Ženama i djeci ulaz je bio zabranjen. Imao sam osam godina i dječja radoznalost nije dopustila da i ja to čudo ne vidim. Sjećam se kao danas da sam se prevukao ispod šatora i uvukao među publiku. Na platnu je jurila lokomotiva, izgledalo je kao da će među publiku pa je nestala strašna galama i strka u gledalištu, neki su čak bježali prema izlazu od straha da ih lokomotiva ne pregazi. U drugom filmu glumici se haljina podigla malo iznad gležnja i to vam je onda bila jako velika senzacija – i muškarci su masovno jurili u šator na predstavu. Meni se toliko sviđao film da sam bio česti posjetilac filmskih predstava.

(Vukelić, 1971)

Teško je povjerovati u to datiranje, jer Zvonimir Rogoz, kojeg su pratile erotske pikanterije do njegove 101. godine, možda je jednu takvu dogodovštinu naprsto smjestio koju godinu ranije. Takve su predstave održavane tek 1902. u Bachmajerovu Grand Elektro-Bioskopu, a oglašavale su se kao "pariske večeri" uz označku "pristup samo odrasloj gospodi i gospodjami", a početak projekcija najavljuje je prodornim zviždakom parnoga lokomobila, koji je služio kao generator električne energije (Škrabalo, 1984: 18). Sasvim je izvjesno da se Rogozova priča odnosi na te projekcije. Sjećanja su krhka.

Datume prvih filmskih projekcija kao utvrđene počinju navoditi i poznatiji istraživači povijesnih filmskih zbivanja iz drugih sredina. Sarajevski časopis *Sineast* donosi iste godine "Hronologiju jugoslavenskog filma 1896 – 1941" u kojoj Stevan Jovičić, direktor Arhiva Jugoslavenske kinoteke, navodi 8. listopada

kao datum prvih filmskih projekcija u Zagrebu na kojima su "prikazivani filmovi snimljeni po sistemu Edisonovog kinetoskopa" (Jovičić, 1971: 6). Naravno, filmovi se ne snimaju po tom principu, već se to odnosi na gledanje filmova kinetoskopom, čime se unosi zabuna u vezi s načinom prikazivanja filmova u Zagrebu.

Nakon Modrinića, Hanzlovske i Vukelića prestaje vidljivi interes za početke filma u Hrvatskoj i ponovno nastupa, kad je o tome riječ, "hrvatska šutnja", ali za koji mjesec i kraj Hrvatskoga proljeća. U toj klimi nije ni neočekivan iskaz rezignacije Mate Kukuljice o stanju u filmskom izdavaštvu, istraživanju, školovanju i cijelom tom kompleksu pitanja, kada u *Filmskoj kulturi* u srpnju 1972. završava svoj članak "Da li je problem samo u izdavačkoj djelatnosti?" riječima:

U čekanju kinoteke, nacionalnog arhiva, filmskog instituta proći će i onaj zapretani zanos, u koji još uvijek vjerujem, naša mladost a i mladost našeg filma i uspijet ćemo bez sumnje uništiti, odgurnuti dublje i sigurnije u zaborav moguće dohvate, još temeljiti obesputiti ionako nezabilježene putokaze u rađanju jedne umjetnosti na našem tlu.

U ovoj maloj uspavanoj mrkodolštini sveznanja, genijalnosti i jeze od prosječnosti, u ime budućih mjehurića što će makar povremeno razbuđivati pospane površine "mračnih" voda, ja glasam za prosječnost ako ona znači radi djeletvorne, vidljive rezultate.

(Kukuljica, 1972: 57)

10. "Građa za historiju Jugoslavenskog filma"

U "mrkodolštini" dalnjih godina nije kod nas bilo vidljivo zainteresiranih ili nije bilo volje upuštati se u hrvatske povijesno-filmske teme. Taj zrakoprazni prostor ispunjava Sreten Jovanović 1974. obimnim člankom "Kinematografija u Zagrebu, (građa za mono-

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

grafije filmskih preduzeća” u serijalu *Filmske kulture* “Građa za historiju Jugoslavenskog filma” u redakciji Steve Ostojića. Članak opisuje nagli razvoj filmske industrije u Zagrebu od 1917. do 1923., što će Jovanoviću biti i temelj magistarskoga rada na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (usp. Jovanović, 1974: 120–153).

Punih je deset godina od zagrebačke izložbe Jugoslavenske kinoteke i osam od iscrpnije i dokumentiranije objave Mira Modrinića, pa i Vukelićeva članka – u struci koja je trebala relevantno valorizirati i iznositи podatke o kulturno-povijesnim činjenicama, o tome je vladao muk. Kako se čini, nikoga to nije posebno zanimalo, a i hrvatske teme nisu bile baš probitačne.

Kad je pak riječ o počecima filma u Hrvatskoj, s već utvrđenim okvirom prvih filmskih projekcija od 8. do 18. listopada 1896., koje je utvrdio Modrinić, na te se izvore uputio Dejan Kosanović, filmski redatelj i profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. U časopisu za teoriju filma i filmologiju *Filmske sveske* objavljuje 1978. članak “Mogućnost sistematizacije najranijih napisa o filmu u nas”. I kaže: “Na osnovu prvih novinskih vesti o bioskopskim predstavama znamo da je film prikazan prvi put: u Beogradu 7. juna 1896. godine, u Zagrebu 8. oktobra 1896. godine, u Novom Sadu 7. novembra 1896. godine (...”)

Nakon toga citira i tekst iz *Narodnih novina* od 9. listopada 1896., u kojima su projekcija i projekcijski uređaj pobliže opisani (Kosanović, 1978: 108–109). U tekstu nema naznaka koje bi upućivale na to da su ti podaci već ranije objavljivani u suvremenom tisku. Zanimljivo je da je u istome broju Hrvoje Turković objavio članak “Heuristički uvod u teoriju medijskog opisa filma”.

Nedugo zatim, u siječnju 1979. Kosanović objavljuje u serijalu *Filmske kulture* “Građa za historiju Jugoslavenskog filma” članak “Prve filmske projekcije u Zagrebu 1896. i 1897.” Člankom se temeljito razrađuje kronologi-

ja prvoga prikazivanja od 8. do 18. listopada. Kosanović lakonski započinje svoj članak: “Dosta je dugo poznata činjenica da je prva filmska projekcija održana u Zagrebu 8. oktobra 1896. godine i da je to drugo po redu prikazivanje kinematografa na tlu današnje Jugoslavije” (Kosanović, 1979b: 188). U članku propituje narav i podrijetlo projekcijskog uređaja kinematografa (Edison ili Lumièr?), propituje tko su bili nepoznati poduzetnici, ali bez odgovora, a zatim i navodi podatke o drugom i trećem prikazivanju filmova u Zagrebu.

Ne spominjući ranije navode Jugoslavenske kinoteke, odnosno opširnije podatke Modrinića i Vukelića u svom članku (ni u literaturi, izvorima ili fusnoti, pa ni u kasnijoj knjizi), tako Kosanovićev tekst još jednom utvrđuje već utvrđeni datum 8. listopada 1896, a “(...) dvoranu značajnog kulturnog društva Kolo” kao prostor u kojem su održane (ibid.: 191).

Kako bi potencirao važnost svog otkrića, u “Epilogu” članka Kosanović navodi Konradove i Matanićeve projekcije iz 1898. uz napomenu: “Štaviše, u *Enciklopediji Jugoslavije*, tom 4, strana 190, a i u nekim drugim tekstovima ova projekcija Konrada i Matanića se navodi kao prvo prikazivanje kinematografa u Hrvatskoj” (ibid.: 198). Priči o Mataniću i Konradu završni je udarac dao 2000. upravo Kosanović, kada je ustvrdio da su oni održali projekcije u dvorani Kola u rujnu 1900., a ne 1898., ali bez konkretne elaboracije (Kosanović, 2000: 114, 140). Kako bi i šira publika bila upoznata s tim podacima, objavio je u *Vjesniku* 6. veljače opširan članak “Prva kino-predstava u Zagrebu”, s navodima iz *Obzora* od 9. listopada 1896.

Tako je Kosanović, iznimno vrijedan i produktivan istraživač, kojeg svi uvažavaju za relevantnog stručnjaka filmske povijesti na tlu Jugoslavije, u svoj domaćoj i svjetskoj literaturi i svijesti struke upravo taj koji je datume prvih filmskih projekcija u Hrvatskoj inauguirao za vječnost, a neke druge je zaboravio spomenuti.

Za otkriće samog Modrinića, koji je potaknut dokumentom Jugoslavenske kinoteke

istražio i prvi dao okvir filmskih projekcija u Zagrebu od 8. do 18. listopada 1896, kao i kod svih pjetlova koji prerano kukuriknu (posebice 1971), nije se našlo mesta ni spomena kod Kosanovića, a slijedom toga ni kod kasnijih istraživača koji su se pozivali na njega.²³

Ipak, kad je riječ o navođenju podataka tuđih istraživanja i zaborava drugih autora, treba se sjetiti što zapravo kasnije govori sam dr. Kosanović. On u svom istupu na IV. kritičkoj tribini *Filmske kulture*, koja je bila organizirana pokušaj profesionalne i ljudske diskvalifikacije Ive Škrabala i proskribiranja njegove knjige *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*, održanoj 7. ožujka 1985. u Zagrebu u organizaciji Centra CK SKH za idejni i teorijski rad “Vladimir Bakarić” govori:

U svojoj knjizi Ivo Škrabalo skoro nikada ne navodi izvore podataka kojima se koristi, posebno kada se koristi rezultatima tuđih istraživanja, te tako s jedne strane nije korektan prema onima koji su se bavili na drugi način proučavanjem naše filmske prošlosti, dok s druge strane kod neupućenog čitaoca stvara utisak da je skoro sve što navodi (posebno o daljoj prošlosti filma u Hrvatskoj) on istražio, pronašao i prvi objavio. Spisak izvora iz kojih je autor crcao svoje obavijesti objavljen na kraju knjige (str. 317–324) ne može da zameni navođenje izvora.

(Kosanović, 1985a: 74)

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

23 Doduše, jednom je Modrinićev članak spomenut u fusnoti (Knežević, 1985: 109), kao i u sveobuhvatnom popisu važnijih radova o prošlosti hrvatske kinematografije (Knežević, 1983: 142), ali bez referenci o čemu je riječ. Tek 1986. iz jedne se

11. “Povijest hrvatskog filma” i drugi istraživači

Nedugo nakon Kosanovićeva članka magistar prava i diplomirani redatelj Ivo Škrabalo u cijelosti je pokrio temu hrvatskog filma do Drugoga svjetskoga rata. U *Forumu*, časopisu Razreda za suvremenu književnost JAZU, 1979. objavio je obimnu studiju “Povijest hrvatskog filma (1896. – 1941.)”²⁴ Osim sveobuhvatnosti, bitna je novost u odnosu na prethodnike identifikacija organizatora prvih filmskih projekcija Rudolfa Mosingera i Lavoslava Breyera, vlasnika fotografskog obrta, odnosno Prvoga hrvatskog fotografičko-artističkog zavoda. Druga bitna novina je navođenje dijela teksta oglasa iz jednih bečkih novina, koje su bile priložene Mosingerovoj i Breyerovoj molbi za dozvolu prikazivanja filmova, što otvara (neiskorištenu) mogućnost identifikacije projekcijskog uređaja. Ključne su riječi “System Foersterling”: “(...) molbi priložen izrezak iz nekih bečkih novina u kojima se oglašava KINEMATOGRAPH – EDISONS IDEAL – System Foersterling” (Škrabalo, 1979: 251).

Iako se u dva ili tri navrata spomenula u ondašnjem tisku mala dvorana Kola, nekako se uvriježilo pisati o “dvorani Kola”, dakle jedinoj koju danas poznajemo, a to je kazališna dvorana Akademije dramske umjetnosti. To je posebice naglasio Škrabalo pišući o njenu društvenom značaju:

(...) Zanimljivo je da prva filmska predstava u Zagrebu, za razliku od većine drugih gradova i zemalja, nije održana u kavani, nego u dvorani “Kola”, podignutoj u 1884. u zgradici “Hrvatskog Sokola” [sic! op.

fusnote može shvatiti da je datum prvih filmskih projekcija prvi javno objavio Modrinić (Knežević, 1986b: 284).

24 Dvije godine kasnije u istome časopisu objavljuje i “Povijest hrvatskog filma (1941. – 1945.)”

E. M.] i namijenjena raznovrsnim zabavama i društvenim pripredbama.

(ibid.: 252; Škrabalo, 1985: 12; Škrabalo, 1998: 22)

Škrabalo je, kao mnogi prije, a i poslije, pomiješao dvije zgrade, onu Hrvatskog pjevačkog društva Kolo i Hrvatskog sokola. Kosanović pak miješa djelatnosti jednog i drugog društva pa navodi "dvorana kulturnog i sportskog društva Kolo" (Kosanović, 1995: 121). Da su projekcije održane u zgradama Sokola navodi se i u knjizi *Film u nastavi medijske kulture* (Mikić, 2001: 185), a to se ponavlja i u knjizi *Kinoklub Zagreb: Filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (Popović, 2003: 21)

Zgrada Hrvatskog pjevačkog društva Kolo građena 1894. prislonjena je uz istočni zid Doma "Hrvatskog sokola", poznatijeg kao "Sokolski dom" ili "Sokolana" koji je sagrađen 1893. Ugovorom između Kola i Hrvatskog sokola od 24. srpnja 1895. definirano je uzajamno pravo služnosti, tj. da se Sokol i Kolo, svaki za svoje potrebe, koriste dvoranama susjednoga društva. Hrvatski sokol osam puta godišnje, Kolo četiri, a više od toga uz naknadu. Međutim, to je ubrzo toliko učestalo da je Franjo Bučar, upravitelj Hrvatskog sokola, vrlo ljubaznim i kategoričkim pismom ograničio korištenje Sokolane na tri puta tjedno, kako bi športaši imali dovoljno vremena za svoje aktivnosti. Isto tako, tim se ugovorom Kolo obvezalo držati stalno restauraciju koja je uvijek dostupna Hrvatskom sokolu. Upravo ta preplettenost korištenja zavela je Škrabala da "dvoranu Kola" smjesti u Sokolski dom, kao i one koji Krležinu *Pijanu novembarsku noć 1918.* smještaju čas u

jednu, a čas u drugu zgradu. Tako je i Kosanović pomiješao djelatnost društva.

Škrabalo, čija je najveća zasluga u opisu prve filmske projekcije identifikacija poduzetnika i citiranje oglasa jednih bečkih novina, nije se upuštao u detaljnije istraživanje i opisivanje okolnosti prvoga, pa ni dalnjih zagrebačkih prikazivanja te i sljedeće godine. Preuzimajući i proširujući svoju "Povijest hrvatskog filma", Škrabalo se upustio u povjesno-publicistički izazov knjigom *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980.* Kako je pisao o hrvatskom filmu, a ne o filmu u Hrvatskoj i prilično vjerno opisao poslijeratnu filmsku produkciju, "zaslužio" je političku difamaciju, a kojoj je, osim u dnevnom tisku, u organizaciji "partije" posvećeno 69 stranica trobroja *Filmske kulture* iz 1985.²⁵ To je bila najbolja preporuka za udžbenik povijesti hrvatskog filma.

Detaljnije se prvim i drugim projekcijama bavi Srđan Knežević, također istraživač iz Beograda, proučavajući arhive u Zagrebu i Varaždinu. U članku "Prvo i drugo prikazivanje filmova u Zagrebu" poziva se i na doktorsku disertaciju dr. Kosanovića i navodi da je u njoj iznesena prepostavka da je stanoviti Hofmann vlasnik projekcijskog uređaja. Knežević svojim istraživanjima o prvom i drugom prikazivanju filmova u Zagrebu, kao i o onima u Varaždinu, na temelju varaždinskih arhivskih dokumenta utvrđuje ime Samuela Hoffmanna kao vlasnika uređaja. (Knežević, 1985: 119)

Prvi koji spominje malu dvoranu je Knežević koji navodi da je u zagrebačkom tisku 7. listopada objavljeno da "Edisonov ideal – Kinematograf počinje sa svojim predstavama u maloj dvorani Kola od sutra (...)" Iako ne

25 U raspravi o knjizi u organizaciji Centra Centralnog komiteta Saveza komunista Hrvatske za idejno teorijski rad "Vladimir Bakarić" i časopisa *Filmska kultura* sudjelovali su: Damir Grubiša, Ivan Salečić, Josip Kirigin, Ranko Munitić, Ivan Krtalić, Stevo Ostojić, Danko Plevnik, Goran Babić, Lordan

Zafranović, Aldo Paquola, Nedeljko Dragić, Boris Marini, Veselin Golubović, Branko Bauer, Vlaho Bogišić, Ljupče Đokić, Mira Boglić, Dejan Kosanović. Njihove su rasprave tiskane u *Filmskoj kulturi*, br. 154–156.

pokušava identificirati tu dvoranu svoj članak oprema slikama iz knjige *Hrvatsko pjevačko društvo kolo, spomenica povodom 80-godišnjice društva 1862 – 1942.* (Knežević, 1985: 116–117) Teško da se zbog više pregradnji moglo fizički prepoznati tu dvoranu, jer bez uvida u izvorne nacrte nije bilo indikacija gdje se nalazi.

Nakon toga i Kosanović u knjizi spominje malu dvoranu, ali u svim je dalnjim tekstovima “dvorana Kola” jedina koju možemo identificirati, te ostaje u našoj svijesti (i napisima) kao mjesto prvih filmskih projekcija. Upornim navođenjem “dvorane Kola”, i onda i danas, postalo je opće mjesto da su u velikoj i svečanoj društvenoj dvorani Kola održane prve filmske projekcije u Hrvatskoj.

O maloj dvorani Kola, ali i o velikoj, nešto kasnije.

12. (Jelačićev trg) Prizori iz Zagreba i Novi zagrebački prizori

Uz prvu filmsku projekciju u Zagrebu te nekoliko sljedećih navodno su bili snimani filmovi. Mnogi su prikazivači, a to je i jedan od bitnih čimbenika uspjeha tvrtke Lumière, snimali prizore u mjestima u kojima su prikazivali i te filmove.

Maleni elegantni uređaj Cinématograph je jedno je i prvi djelotvorni i cjeloviti sustav snimanja, kopiranja i projekcije filma, kojemu su se priklonili, prije ili kasnije, svi iz nastajuće filmske industrije. Općeprihvaćeni Edison-Dicksonov format filmske vrpce²⁶ i Cinématograph, jednostavni aparat za filmsko

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI:

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

26 W. K. L. Dickson oblikuje za Edisona film kojega je oblik patentiran 24. kolovoza 1891. Filmska vrpca je širine 35 mm ($1 \times 3/8$ inča = 34,92 mm) i uzdužno je obostrano perforirana, a između je prostor za fotogram, kojega veličinu određuje otvor u vratima Kinetographa. Fotogram je veličine $1 \times 3/4$ inča (25,4 x 19,1 mm) i omjera 4:3. Uz svaki su fotogram po četiri pravokutne i obostrano postavljene perforacije, a na svaku stopu filma može se snimiti 16 fotograma.

snimanje, projekciju i kopiranje, omogućili su putujućim snimateljima na licu mjesta snimiti, razviti, kopirati te prikazati film. No, nisu svi uređaji bili trojedni uređaj – kamera, kopirka i projektor. Ne znači da je svaki putujući prikazivač bio snimatelj i da je njegov projekcijski uređaj bio svenamjenska kinematografska naprava. Upravo povezivanje mnogih kinematografskih uređaja s imenom Lumière, odnosno Cinématograph stvorilo je famu (koja se koristi i u reklamne svrhe) o mogućnosti snimanja prizora u svakom mjestu u koje putujući prikazivač dođe. Tako je bilo i u Zagrebu.

U opširnom prikazu dan prije projiciranih filmova u *Agramer Zeitungu* od 9. listopada je i scena pred Bečkom operom u kojoj kuharica dolazi s tržnice, vjetar joj zapleće suknu, nosač s kovčegom i poni koji zbacuje dva jahača. Izvjestitelj odmah u nastavku tog opisa navodi “Wie wir vernehmen, will die Untrenehmung auch hier in Agram eine Aufnahme machen, und zwar eine Marktscene vom Jelačićplatz” – “Kao što čujemo, poduzetnici će također tu u Zagrebu napraviti snimanje [tj. snimiti], i to jednu scenu s tržnice na Jelačićevom placu.”

Na temelju te tek jedne rečenice Kosanović konstatira da je na Jelačićevu placu obavljeni snimanje i s tim filmom započinje popis od 106 filmova, stranih i domaćih autora, koji su snimljeni u Hrvatskoj od 1896. do 1918., a koji je objavljen u *Filmskoj kulturi*.

1896. (JELAČIĆEV TRG) jedan filmski kadar, možda snimljen oktobra 1896.

Te su mjere odredile standarde profesionalne kinematografije, koji su obilježeni 35-milimetarskim filmom i koji uz minimalne izmjene traju do danas. Braća Lumière preuzimaju 35-milimetarski film, ali uz jednu sličicu obostrano je smještena po jedna okrugla perforacija. Nakon nekog vremena tvrtka Lumière kopira filmove s Edison-Dicksonovim perforacijama da bi ih u konačnici sasvim preuzeila.

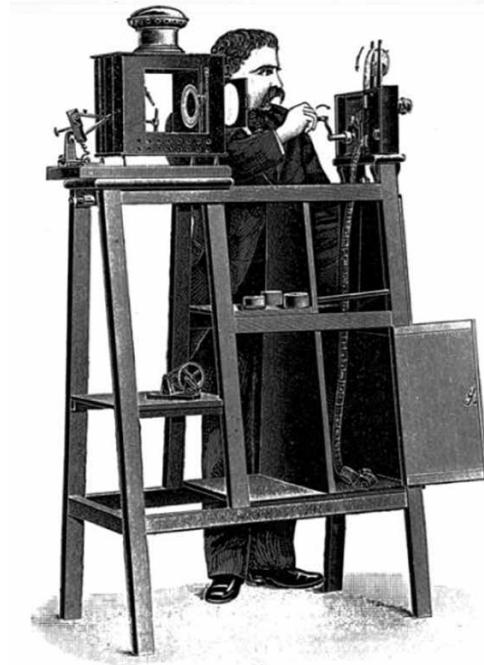
“Agramer cajtung” (Agramer Zeitung) piše na dan 9. oktobra 1896. godine: „... kao što saznajemo, poduzetništvo namerava također i ovde u Zagrebu da načini jedan snimak i to jednu pijačnu scenu sa Jelačićevog trga.” (Prevod D. K.). Nema daljnjih podataka o snimanju i prikazivanju.

(Kosanović, 1980: 109)

Iako u krajnjoj napomeni i rekapitulaciji članka stoji “Uračunati su i filmovi za koje nismo sasvim sigurni da su snimljeni”, pretvoriti novinski iskaz o namjeri snimanja u snimanje ipak je smjelo. To više snimanje je upitno jer zagrebački Obzor istoga dana donosi svoj prikaz održanih projekcija, koji je nastao najvjerojatnije u razgovoru s poduzetnicima, i u njemu nema spomena o mogućem snimanju. Također pozivanje na to da su poduzetnici već nešto ranije filmski snimali, ako se misli na Mosingera i Breyera, nije vjerodostojno, jedino ako se poduzetnikom ne naziva Samuel Hoffmann, koji nije nigdje do sada zabilježen ni kao operator, a nekmoli kao snimatelj. Filmsko snimanje na Jelačićevu placu bi zasigurno bila senzacija koju zagrebački tisak na gotici i hrvatskome ne bi propustio.

No to nije toliko važno koliko činjenica da Kinematograf (Kinematograph – System Foersterling), jer o tom se projektoru radi, konstrukcijski nije bio namijenjen snimanju, već samo projiciranju filmova. Nije imao kasete za film, a upravljanje kretanjem vrpce na mah petokrakim malteškim križem nije pogodno za snimanje. Doduše, Oskar Messter je poslije u svoju kameru ugradio četverokraki malteški križ, ali drugi konstruktori to nisu prihvatali.

Slično je na tom popisu i s navođenjem filmova na 3. i 4. mjestu Zagrebački prizori i Novi zagrebački prizori koje pripisuje Franz-Josefu Oeseru. Samo na temelju novinskog oglasa Kosanović zaključuje da su prigodom toga i prethodnoga posjeta Edisonova kazališta vlasnika Oesera snimljeni ti filmovi. (ibid.) Šire



Le cinématographe Lumière: projection.

Cinéma-
tograph

obrazloženje kako je došao do tog otkrića, koje zvuči sasvim proizvoljno, dao je u Vjesniku:

No za nas je još mnogo zanimljiviji podatak koji se nalazi u oglasu objavljenom u Obzoru od 21. siječnja 1899. godine, gdje se uz uobičajeni tekst posebno napominje: Zadnji program. Novi zagrebački prizori. Te tri riječi – novi zagrebački prizori – dokazuju nam da su gledaocima u tom “Edisonovom kazalištu” prikazivani i filmski snimci Zagreba, i to bar u dva maha. Jer, ako su postojali novi zagrebački prizori svakako su ranije prikazivani i neki stariji. Na to bi mogla navesti i rečenica iz jednog prethodnog oglasa u Obzoru (31. prosinca 1898), gdje se uz najavljivanje novoga programa kaže: Samo novosti za Zagreb. U oglasnim tekstovima Edisonovog kazališta riječ novosti je označavala žurnalski film dok se “program sastoji od 15 brojeva”. Prema tome možda je ovde riječ o “novostima samo za Zagreb” snimljenim, pa je to u oglasu nespretno formulirano, a možda

samo o novitetima koji se nude zagrebačkim gledaocima.

(...) U svakom slučaju možemo biti sigurni da je Zagreb bio filmski snimljen zadnjih dana 1898. ili prvih dana 1899. što je – zasad – najstariji provjereni datum o filmskom snimanju u Zagrebu.

(Kosanović, 1979a: 8)

Taj oglas u *Obzoru* od 21. 1. 1899. treći je objavljeni oglas za predstave koje se održavaju od 31. 12. 1898. i najavljuje završetak programa. Prema njemu Kosanović zaključuje da su u Zagrebu bila snimanja koja rezultiraju filmom *Novi zagrebački prizori*. Iz tog naziva zaključuje da su bili i stari Zagrebački prizori. Čitanjem tog oglasa može se samo zaključiti da je riječ o novom programu (zadnjem) s novim filmovima (prizorima) koji će biti prikazani u Zagrebu.

Teško da bi se čitanjem prethodna dva oglasa u *Obzoru*, od 31. 12. 1898. i 5. 1. 1899., moglo zaključiti da se odnose na prikazivanje filmova koji su snimljeni u Zagrebu, a oni bi istom analogijom trebali biti i ozvučeni. Iz teksta obaju oglasa razvidno je da nije riječ o „nespretnoj formulaciji”, već da će od 5. 1. 1899. i sljedećih dana u Zagrebu biti prikazan novi program koji Zagrepčani nisu vidjeli u projekcijama od 31. 12. 1898.

Kako u zagrebačkom tisku nije bilo u tom razdoblju nikakvih vijesti o zanimljivim događajima iz grada, npr. filmskom snimanju, snimanju živućih fotografija ili glibljivih slika, a pisalo se npr. o tome da je jedan Zagrepčan u grad donio rascvjetanu granu trešnje, lako se može

zaključiti da snimanja nije bilo. Jedino što se za snimanje u Zagrebu u tisku tih dana može pročitati jest sitni kriminal kojim je netko u krčmi nekome „snimio kaput“²⁷ i odnio ga.

Film *Jelačićev trg* Kosanović u dalnjim radovima ne navodi kao snimljeni film već „prvi pomen o filmskom snimanju na teritoriji Hrvatske“, ali uz film *Zagrebački prizori* konstatira da „sa sigurnošću možemo da tvrdimo da su postojali i neki STARIJI zagrebački prizori koji su nešto ranije snimljeni i prikazani“ (Kosanović, 1985: 147–149). Time su, desetljećima prekasno pročitanim onodobnim novinama, za daljnja desetljeća uglavnom definirani podatci o prvim filmskim projekcijama u Zagrebu (pa i snimanjima?), i kao da je sve riješeno.

Kad je riječ o općoj slici priča o povijesti filma zaokružena je Škrabalovom knjigom *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980.* te Kosanovićevom *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, ali ostaju neistraženi prostori. Mlaki interes hrvatskih istraživača nadoknađuje Kosanović istraživanjima i u drugim dijelovima Hrvatske, koja objavljuje u člancima i knjizi: „Prve filmske projekcije i prva filmska snimanja u Rijeci“ (*Filmska kultura* br. 133, 1981), *Kinematografske delatnosti u Puli 1896.–1918.* (Institut za film, Beograd, Festival jugoslavenskog igranog filma Pula, Pula, 1988), te „Prvi koraci filma u Rijeci (u: *Kinematografija u Rijeci*, ur. Ervin Dubrović, Muzej grada Rijeke, Rijeka, 1997). I inače je impresivna Kosanovićeva bibliografija s područja povijesti filma na ovim prostorima, i šire.²⁸

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

27 *Snimati* (zast. arh.) – skidati

28 Kosanović je bio redoviti profesor, dekan FDU-a te prorektor Univerziteta umetnosti u Beogradu. Kako se u ovome tekstu između redaka, a i u njima, može osjetiti izvjesna rezerva o nekim njegovim navodima, a imali smo i prilično oštru polemiku, da time ne bi ostala o njemu neopravданo kriva slika, poslužit će se tekstom Hrvoja Turkovića

„Povjesničarski primjer Dejana Kosanovića“: „Smrću Dejana Kosanovića cijela je ova ‘regija’ – uključujući i Hrvatsku (nakon smrti Vjekoslava Majcena i Ivo Škrabala) – izgubila i prvog i posljednjeg pionira filmske povijesno-istraživačke, sintetske, znanosti, čime smo prepusteni neizvjesnosti hoće li se uskoro među mlađim filmolozima naći itko takva ‘kalibra.’“ (Turković, 2013: 102)

13. I nakon Enciklopedije – Enciklopedija

Zalud rad marljivih istraživača koji su svaki na svoj način potvrdili i opisali prvi susret Zagrepčana sa živućim fotografijama 8. listopada 1896. jer preko njihovih navoda prelazi već poslovčno (kad je o filmu riječ) neinformirana *Enciklopedija Jugoslavije*. U natuknici "Hrvatska, Kinematografija", u kojoj se tekstualno zaobilazi vrijeme filma prije uspostave FNRJ/SFRJ, slikovno se uspostavlja 12. listopada 1896. kao datum prve filmske projekcije u Zagrebu. Iznad slike, jedine iz predratnih razdoblja, jasno piše: "Oglas prve kino-predstave u Zagrebu. Obzor, 12. X 1896" (Boglić, 1988: 424).

Tako će svakome biti jasno da je enciklopedijski podatak relevantniji od kojekakvih novinskih napisa. Iako je to možda urednički zahvat, pisac toga priloga je utjecajna filmska kritičarka Vjesnika Mira Boglić. Kada se prisjetimo što ona iznosi o Škrabalovoј knjizi na već spominjanoj IV. kritičkoj tribini, alternativne istine nikad dosta, jer: "(...) da je najveća opasnost da ova knjiga od mladih naših kritičara i publicista i mladih naših esejista bude prihvачena kao nešto točno i istinito i nešto čega se treba držati" (Boglić, 1985: 68).

Kao komentar kontinuitetu enciklopedijske (ne)pažnje o povijesti hrvatskog filma dovoljno se prisjetiti što Peterlić piše o petoknjžju *Hrvatske enciklopedije*, Hrvatskog izdavačkog (bibliografskog) zavoda, koja je izlazila od 1941. do 1945. Upozoravajući na skromnu pozornost koja je posvećena filmu i zanemarivu količinu redaka, sarkastično konstatira: "Barem će budućem proučavatelju povijesti hrvatskog filma olakšati jedan napor, napor listanja pet pozamašnih knjiga." (Peterlić, 2012: 103)

Ipak, novovjekni istraživači nisu ni mogli listati *Hrvatsku enciklopediju*, ma koliko u njoj malo podataka bilo, jer je 5. i posljednji izdani svezak sa zaključno "Elektrika" izdan 1945. Da je projekt nastavljen, bilo bi vjerojatno prostora za više tekstova o filmu, npr. "Hrvatska kinematografija". No, gotovo je cijela naklada uništena uspostavom nove vlasti, a pozivati se na

podatke iz nje nije baš bilo uputno. A i proučavatelji se baš i nisu natjecali koji će prije.

Filmska enciklopedija JLZ-a "Miroslav Krleža" je kapitalno djelo, ali i ona ponekim svojim nepreciznim konstatacijama može manje pozornog i upućenog čitatelja dovesti u zabludu da je Lumièreova filmska ekipa, koja je održala prve filmske projekcije u Beogradu, nastavila svoj put do Zagreba, pa i dalje. U natuknici "Jugoslavija" Rudolf Sremec piše:

Već 6 mjeseci nakon prve film. projekcije braće Lumière (28. decembra 1895. u Parizu) prikazivala je jedna franc. ekipa 25. maja (6. juna) 1896. u Beogradu nekoliko Lumièreovih filmova, koji su potom prikazani i u Zagrebu 8. oktobra 1896, Novom Sadu 7. novembra 1896, Ljubljani 16. novembra 1896, Subotici 23. maja 1897, Zadru ljeti 1897. i Sarajevu 27. jula 1897; prve projekcije u Crnoj Gori održane su vjerojatno tek ljeti 1902.

(Sremec, 1986: 621)

To nije promaknulo glavnom uredniku te je dvanaest stranica dalje sve nepreciznosti pojasnio dr. Peterlić u istoj natuknici. Postavio je stvari na pravo mjesto, ali u odjeljku koji se odnosi na Hrvatsku, što je rezultat pisanja o filmu usporedno na jugoslavenskoj i hrvatskoj razini.

14. A sada nešto sasvim drugačije, Edison ili Lumière – ili netko treći?

Zašto je Foersterlingov projektor Kinetograph/Kinematograf, Edisonov ideal svojim imenom toliko zbnjivao naše istraživače da ga nisu znali ili željeli imenovati. Imali su djelomično pravo i preskakali su to ime smatrajući da je riječ o generičkom imenu naprave ili djelatnosti kinoprikazivanja; pa kinematograf je kinodvorana, prostor, a ne naprava. Slično je i s uređajem Bioscop, pa su tako i kinodvorane na ovim prostorima doobile ime bioskopi.

Mnogi su filmski uređaji u svom nazivu kombinacija starogrčkih riječi vrijeme, život, pokret, zapis, promatranje – *kronos* (χρόνος),

bios (*βίος*), *kinema* (*κίνημα*), *grafein* (*γράφειν*), *skopeo* (*σκοπέω*). Da naziv Kinematograph predstavlja ime naprave iz sustava pokretnih slika poznato je od prije jer su pod tim imenom svoj kronofotografski sustav 1889. patentirali William Friese-Greene i Mortimer Evans. Edison je svoje nazvao Kinetograph(ic) kamera – uređaj za zapis pokreta i Kinetoscope – uređaj za gledanje filmova. Oskar Messter je projektor nazvao Kinetograph, kao i kasniji model kamere, ali je kao proizvođač projektoru imao puno više uspjeha.

U to se doba po Europi pojavljuju u reklama i sljedeći nazivi: Kinématograph, Kinématograph Edison, Kinematograph de Paris, Kinephotografo, Kinétopraph, Kinétopraph Américan, Kinétopscope, Kynématographé.

Pa i s imenom aparata braće Lumière nije bilo jednostavno. Prema željama oca Antoine-a aparat se trebao zvati Domitor, no August i Louis ga pri prvoj javnoj prezantaciji u Društvu za unapređenje industrije 22. ožujka 1895. predstavljaju kao Cinétoscope de projection. Nakon oštре reakcije grupacije Edison, koja protestira zbog uporabe imena Cinétoscope (Kinetoscope), odlučuju se za ime Cinématograph. I ime Cinétopraph te Cinématograph je naziv kronofotografskog sustava što ga je Léon Guillaume Bouly patentirao 1892. i 1893. u Francuskoj. Zbog neplaćenih patentnih pristojbi to su ime za svoj sustav preuzela braća Lumière. Cinématograph braće Lumière, iako nosi naziv naprave za zapis pokreta namijenjen je i za prikazivanje zapisane pokreta. (usp. Midžić, 2009)

Manje poznati konstruktori ili promotori svoje su uređaje imenovali i po namjeni, ali i po uzoru na Edisonsa ili braću Lumière, tako da nije uvijek sigurno je li riječ o kameri, projektoru ili obama istodobno. Dodatno je možda bilo za istraživače zbunjujuće jer na njemačkom je govornom području Cinématograph navođen kao Kinematograph "Lumière".

Georges Demeny i Leon Gaumont od 1894. do 1896. razvijaju poboljšanu inačicu kamere i projektora Chronophotograph, koji nazivaju Bioscope. Fotograf Max Skladanowsky (1863–1939) prvotno je razvio kameru Kurbelkasten²⁹ (1892), a nakon toga i projektor Bioscop. To je i ime projektora Charlesa Urbana i Waltera Isaacsa iz 1897. (ibid.)

Tek je kasnije iz tih naziva izveden naziv djelatnosti kinematografija, kinematograf – kino i sl. sa svim popratnim sadržajima, koji su do tada bili jednostavno pokriveni nazivima "živuće fotografije" ili "pokretne slike". Stoga je ponekad teško razlučiti, posebice iz starijih tekstova, ali i kod nepažljivijih pisaca, je li riječ o imenu samog uređaja, generičkom imenu uređaja ili se to odnosi na djelatnost. O novinskim tekstovima da i ne govorimo.

Kojim su se uređajem, projektorom prikazivali filmovi u Zagrebu? Ima više naznaka iz kojih bi se moglo zaključiti o kojem je uređaju riječ, bolje rečeno o kojem uređaju ipak nije riječ, a oglašavanje uređaja kao "Edisonov ideal" ispravno se smatra reklamnim trikom.

Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog glavnoga grada Zagreba ne zamara se mnogo nazivom uređaja, odnosno karakterom ili sadržajem predstave te kao sadržaj predmeta, u povodu odgovora na Mosingerovu i Breyerovu molbu za prikazivanje filmova u Rijeci, navodi: "Gradsko poglavarstvo kao tijelo javne sigurnosti na Rijeci dop. d 14/10 o.g. br 5412 priobćuje, da se Mosinger i Breyer obaviste, da mogu ovdje pokazivati Edisonove kinematografije." (HR-DAZG 34473/1896) Dakle, "Edisonove kinematografije" su sami filmovi, zanemaruje se naziv Kinematografa kao uređaja ili nečeg drugog, ali glavno da je javna sigurnost pod kontrolom.

Edisonov projekcijski uređaj nije se mogao koristiti u Zagrebu ni vremenski ni prostorno, a ni u monopolnim uvjetima eksploracije projektora Vitascope Thomasa Armata,

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

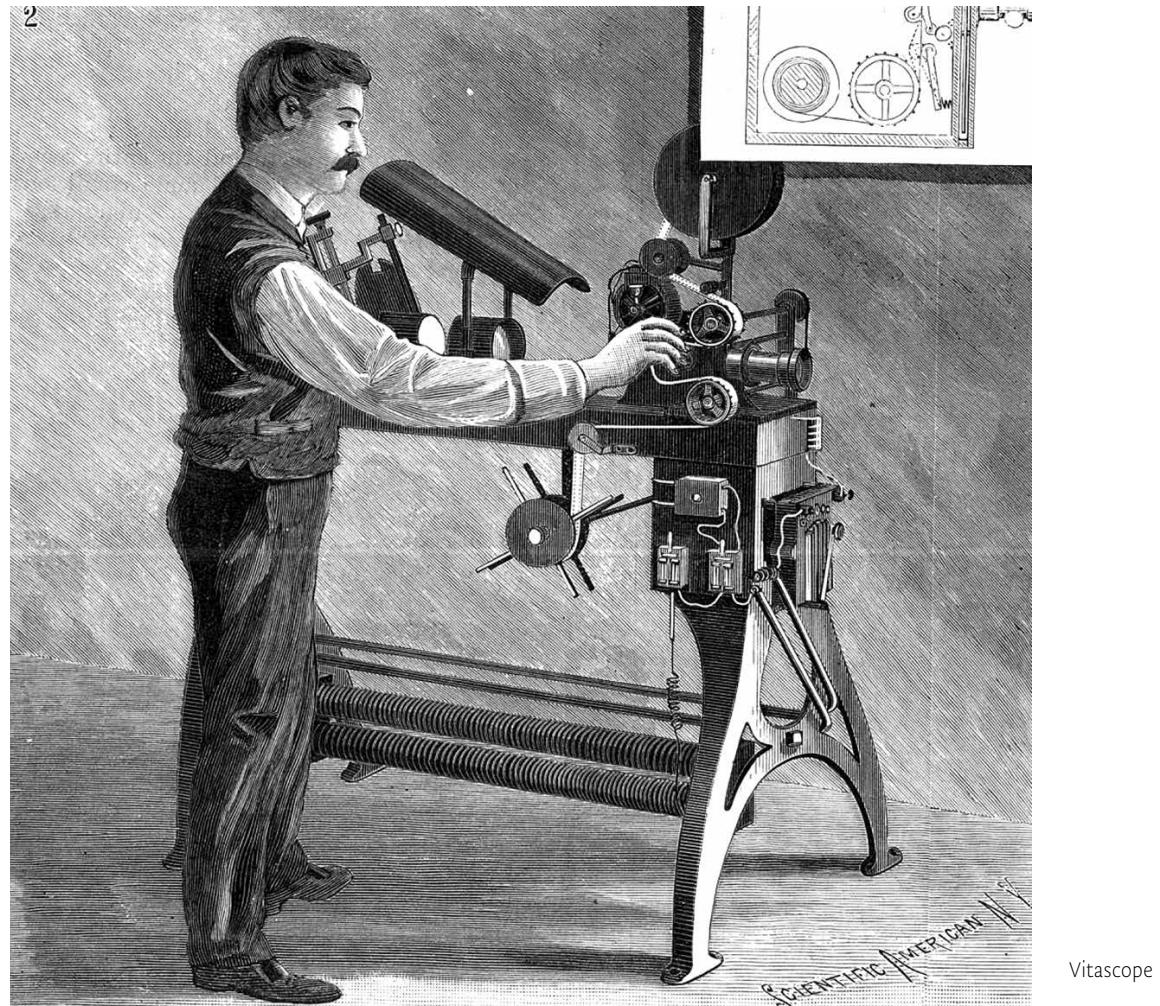
KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

29 Njem. kutija s (pogonskom) ručicom.



Vitascope

koji je kasnije preimenovan u The Edison Vitascope. Vitascope je predstavljen 23. travnja 1896. projekcijom Edisonovih filmova u Koster & Bial's Music Hall u 23. ulici, na Manhattanu, u New Yorku. U studenome iste godine Edison razvija Projecting Kinetoscope koji je zamjena za Vitascope. Da je Vitascope ili The Edison Vitascope bio u Zagrebu prošlo bi to bez spominjanja u tisku stanovitog Hofmanna iz Beča koji je navodno usavršio neki projektor.

Za projekcijski uređaj kojim su se prikazivali filmovi u Zagrebu, Kosanović bez dvojbe iznosi se radi o "kinematografu braće Limijer" (Kosanović, 1979b: 190; Kosanović, 1985: 24). Tu liniju slijedi i Petar Volk (1986: 7), a Škrabalo

se time nije zamarao. Međutim Kosanović smatra da je prikazivač Hofmann razgovarao s novinarom *Agramer Zeitunga* za članak od 9. listopada i da je to onaj isti "(...) Hofman iz Beča [koji] je dalje usavršio kinematograf, tako što je skokoviti prijelaz sa slike na sliku sveo na minimum. Ovaj kinematograf prikazan je juče posle podne u Sali 'Kola' odabranoj publici (...)" (Kosanović, 1985b: 124–125).

Pomalo dolazi i do zbrke u imenu toga prikazivača. U dijelu u kojem se govori o razvoju pokretnih slika i Kinematographa piše da je nakon Mareya i Lumièrea "Hofmann in Wien verbesserte den Kinematographen (...)" – "Hofmann u Beču poboljšava Kinematograf

(...)", a Kosanović i Knežević smatraju da je riječ o Hoffmannu iz Beča, i to Samuelu Hoffmannu koji prikazuje za Mosingera i Breyera filmove u Zagrebu, Karlovcu i Varaždinu (Knežević, 1985: 119; Kosanović, 1985: 127). Međutim, ničime nije potvrđeno da su Hofmann iz Beča i Samuel Hoffmann ista osoba. Pa nema ni izravne potvrde da je Samuel Hoffmann iz Beča, jedino ako se posredno uzme u obzir oglas bečkih novina koji su Mosinger i Breyer priložili svojoj molbi.³⁰

Postavlja se i pitanje, ako je Samuel Hoffmann svoj "usavršeni kinematograf" koristio u Zagrebu, znači li to da više nije riječ o uređaju Cinématographe tvrtke Lumière. Velik je zahvat poboljšati skokoviti prijelaz slike na sliku, a i pitanje je na što se to točno odnosi. Slika je nestabilna ako u vratašcima projektoru nema preciznu izmjenu slike te zbog nepreciznog transportnog mehanizma ili je treperava zbog preniske frekvencije prikazivanja, koja je niža od 48 Hz.³¹ Rješenje je poboljšati rad transportnog mehanizma uvođenjem malteškoga križa i/ili povisiti frekvenciju prikazivanja, odnosno povećati broj izmjena svijetlih i tamnih mijena. Samuel Hoffmann nije među izumiteljima malteškoga križa, a ni među onima koji su koju godinu kasnije uveli trokraki sektor projektoru koji kod učestalosti prikazivanja od 16 sličica u sekundi broj izmjena svjetlo – mrak (svijetla i tamna mijena), tj. titraja iznosi 32 Hz (2 x 16). Za netreperavu sliku potrebno je postići barem 48 Hz. To omogućava trokraki sektor koji tim dodatnim jednim krakom prekida projiciranje

svake sličice zbog njena prikazivanja i time je svaka sličica praktički projicirana dva puta. Time se broj titraja od 32 Hz povećao na 48 Hz, tj. 16 tamnih mijena (mrak) i 2 puta po 16 svijetlih mijena (projicirana slika).

Isto tako malo je vjerojatno da je riječ o uređaju Cinématographe jer filmovi koje su prikazivali Lumièreovi zastupnici i koncesionar, uređajem koji se nije prodavao na tržištu,³² ponosno su i s pravom isticali podrijetlo uređaja znamenite braće. Teško da bi se u svojim reklamnim materijalima pozivali na Edisona. Kako Edisonov uređaj tada nije bio dostupan, a sustav Cinématographe Lumière je bio dostupan samo koncesionarima tvrtke Lumière, oglašavanje s "Edisonov ideal – Kinematograf" predstavlja neke druge, malo poznate projektoare. U ovome dijelu Europe poduzetnici i prikazivači izvan prikazivačkog monopola tvrtke Lumière orijentirani su na uređaje koji su dostupni na tržištu s pogodnom cijenom, a k tome su i njemačkog podrijetla.

15. Neobjavljeni bečki oglas

Ivo Škrabalo, koji je istraživao dokumente u Državnom arhivu u Zagrebu i Hrvatskom državnom arhivu, naišao je na Mosingerovu i Breyerovu molbu uz koju je priložen oglas izrezan iz jednih neimenovanih bečkih novina. Oglas je zanimljiv iz više razloga jer nas, kao prvo, upućuje i na jedan intrigantan podatak o projektoru, koji kasnije nitko ne razmatra. Škrabalo, koji je oprezan u imenovanju projekcijskog uređaja, navodi tekst oglasa

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI:

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

30 U Njemačkoj i Austriji danas je oko 140 000 osoba s prezimenom Hoffmann, Hoffman, Hofmann, i Hofman.

31 Hz (njem. Hertz – herc) – jedinica za učestalost/frekvenciju, a odnosi se na broj titraja u sekundi. Jedinica je nazvana po njemačkom fizičaru Heinrichu Hertzu (1857–1894) koji je prvi eksperimentalno dokazao postojanje elektromagnetskih valova, mjerio njihovu valnu duljinu, učestalost itd.

32 Georges Méliès je odbijen kao kupac sustava Cinématographe Lumière, pa kupuje projektor Animatograph Roberta Paula, s kojim počinje u travnju 1896. projicirati njegove i Edisonove filmove. Iste godine s mehaničarima Korstenom i Reulosom izrađuje kameru-projektor Méliès-Reulos Kinetograph.

9
Foto Feuer

KINEMATOGRAPH

EDISON'S IDEAL

(System Foersterling) das Neueste dieser Art!

Alle 20 Minuten eine Vorstellung.

Jede Woche Bilderwechsel.

VI., Mariahilferstrasse 61.

Urtheile der Presse:

"Der Kurier," General-Anzeiger für Schaustellungen, schreibt:

Eine neue Art Theatervorstellung ist gegenwärtig in Paris in Fier. Die ganze Stadt pilgert nach dem Boulevard de la Madeleine, um die nur 20 Minuten dauernde Vorstellung in einem kleinen Theater zu besuchen. Aber in diesem kleinen Raum und der kurzen Zeit sieht man eine ganze Reihe aus dem täglichen Leben geprägte Bilder an sich vorüberziehen. Man sieht zwei in einem kalten Bildern, nun Alles lebt und ist in Bewegung, ganz wie in der Wirklichkeit. Da sieht man die Eisenbahn ankommen, die Maschine raschen, Passagiere austreten, abgehen, sich drängen und drücken. Alles wie natürlich. Dann blickt man in eine Straße mit allem Zabeför, den Passanten, Wagen, Radfahrer etc., ganz wie in Wirklichkeit. Und so wunderbar, immer wechselnden Efecte sind erzielt worden durch eine ununterbrochene Reihe von Schnell-Moment-Photographien in Action befindlicher Objekte.

"Neue Hamburger Zeitung," 10. Juni 1896:

Der Kinematograph, die neue, sensationelle Erfindung wurde gestern nach einem kurzen, äusserst instruktiven Vortrag einem geladenen Publikum vorgeführt. Diese Vereinigung von Lebensrad, Reise vom Momentenphotographen zum Lebendem, liefert wirklich Bilder von so verblüffender Naturwahrheit, wie man es kaum für möglich halten würde. Deutlich sieht man die Wellen am Strand sich brechen, Welle um Welle rollt heran, die schwimende Gischt zu zerstören. Wir sehen den Rauch brennenden Heus in die Luft wirbeln, wir lachen bei dem Anblick des erbitterten Frauenkampfes und ebenso bei der drolligen Scene, wo ein Gärtnerbursche dem sprudelnden Gärtner auf die Gartenspritzte tritt. Am überraschendsten wirkt unter der grossen Fülle des Gezeigten das letzte Bild, die Auffahrt eines Schlafzimmers, mit dem Gewimmel aller und ausgestrender Passagiere. Störrisch schaut der Kinematograph zu den Schauspielungen, die selbst hochgespannte Erwartungen noch überstreichen werden.

The Globe. Die Figuren atmen Leben. Ein Bild von einem tanzenden Mädchen erscheint wie eine lebende Photographie.

The Dundee Courier. Die Bilder sollen mit einer so rapiden Schnelligkeit am Auge vorbei, dass die Seelen einem wie in der Wirklichkeit erschrecken.

Evening News and Post. Geht und sieht den Kinematograph, bevor Ihr einen Tag älter werdet.

Yorkshire Post. Die Bilder gleichen gestreut dem Leben.

Man sieht eine Serpentintänzerin in Lebensgröße in allen Tanzarten bis auf die kleinste Bewegung treu wiedergegeben.

The Scotsman. Das Dinggleich ein lebenhaftes Bild, es erscheint Alles so klar und ausdrucksstark, als wenn es in Wirklichkeit an unserm Auge vorüberzieht.

The Freeman Journal. Famose Scenen und Vorkommnisse bringt der Apparat, nicht zu vergleichen mit den gewöhnlichen Photographien.

The Queen. Noch nichts Wundervolles und Unterhalterdes ist: je ausgestellt worden, als der Kinematograph. Geht und sieht den wundervollen Apparat an.

Answers. Das Schauspiel zog in London, und eine Unmasse von Leuten sahen den Kinematograph, kamen wieder und brachten ihre Freunde mit.

Novinski oglas, prilog molbi Mosinger i Breyera

"(...) KINEMATOGRAPH – EDISON'S IDEAL – System Foersterling" (Škrabalo, 1979: 251). Nažalost, taj oglas, koji je putokaz k projekcijskom uređaju, nije predložen kod Škrabala ili citiran u onodobnom zagrebačkom tisku, te ni u kasnijim napisima. Upravo tekst i grafizam tog oglasa bili su predložak i za oglase u onodobnim zagrebačkim novinama.

Taj je oglas vrlo zanimljiv jer o projekcijama Kinematographa (System Foersterling) u Beču, Mariahilferstrasse 61, od srpnja do listopada 1896. nema dodatnih podataka. Čini se da su se održavale dulje vrijeme jer piše: "Svaki tjedan izmjena slika." Isto tako, to je jedini dostupni oglas u kojem je izričito naveden System Foersterling, te je šteta što ga Škrabalo

nije objavio. Na taj bi način oni koji imaju pristup toj vrsti dokumentacije ranije i potpunije mogli istražiti podrijetlo uređaja.

Iz Mosingerove i Breyerove molbe, koju je Poglavarstvo slobodnog kraljevskog glavnog grada Zagreba prosljedilo Visokoj zemaljskoj vladu, u čijoj je dokumentaciji i ostala, može se zaključiti da njihov uređaj nije ni Edisonov ni tvrtke Lumiére. U molbi od 3. listopada piše, što bi moglo biti i generičko ime, ali i ime uređaja: "Kinematograf je fotografički aparat, konstruiran prema Edisonovom principu, koji prikazuje gledaocu slike kao pomicne." (HR-HDA 58280/1896) Taj je dokument Škrabalo (1984: II) objavio, ali nitko nije interpretirao napisano. Iz navedenoga se može zaključiti da

Kinematograf predstavlja ime naprave, uređaja temeljenoga na "Edisonovom principu", ali koji je konstruirao netko drugi – stanoviti Foersterling. Da je riječ o imenu trebalo biti jasno jer se radi o aparatu "koji prikazuje gledaocu slike kao pomicne". Kada bi ime označavalo svrhu, bilježenje pokreta, radilo bi se o kameri. Da, Lumièreov uređaj je bio i kamera koja postaje projektor dodatkom svjetiljke s kondenzorom, ali većina projektora bila je samo projektor, pa tako i Kinematograph Hermanna Otta Foersterlinga.

Iako su nedostatno biljegovali svoju molbu, Mosinger i Breyer su promptno dobili dozvolu za prikazivanje; to nam je važno ne zato da pohvalimo tadašnju administraciju, već da još jednom vidimo kako se u službenom postupanju imenuje uređaj. Pišući 3. prosinca Visokoj kraljevskoj zemaljskoj vladi na memorandum Poglavarstva slobodnog kraljevskog glavnog grada Zagreba, sam gradonačelnik navodi:

U posluhu visokoga naloga od 10. listopada 1896 broj 58280 podastire se ovim visokoj kr. Zemaljskoj vladi biljeg od 50 novč. za naknadno biljegovanje molbe ovdašnjih fotografa Mosingera i Breyera, kojom moliše da im se dozvoli u kraljevinah Hrvatskoj i Slavoniji pokazivati fotografički aparat t. zv. "Kinematograf". Gradski načelnik: Mošinsky

(HR-HDA 58280/1896)

Promidžbeno-pjesnički Foersterlingov slogan "Edisonov ideal", čija se kamera (a ne

ENES MIDŽIĆ:

NOVI PRILOZI:

O PRVIM

FILMSKIM

PROJEKCIJAMA

U DVORANI

KOLA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

33 "Izum" malteškoga križa veže se najčešće uz Messtera, ali on je tek jedan od konstruktora koji ga je usavršio. Za malteški su križ patente zatražili, s razlikom od nekoliko mjeseci 1896, Robert Paul, Jules Carpentier, Pierre-Victor Continsouza i Oskar Messter. Messterov malteški križ ipak nije izvorno njegov. Berlinski inženjer Max Grieve ugrađuje 1896. malteški križ s pet krakova u projektore Eraph, tvrtke Haydon & Urry iz Londona, a zatim i u

projektor) zove Kinetograph, ne treba posebno objašnjavati. Dakle, tu je bio otvoren dodatni prostor za istraživanje toga projekcijskog uređaja, a ne mehaničko zaključivanje da se Lumièreovi filmovi ovom prigodom prikazuju uređajem te tvrtke.

16. Kinematograph – System Foersterling

Po proizvodnji projektora je u Njemačkoj najpoznatiji Oskar Messter, ali ništa slabiji projektor dolazi iz radionice inženjera Hermanna Otta Foersterlinga. Foersterling se upušta u filmsko poduzetništvo 1895. te u Berlinu osniva tvrtku "Helios", Berliner Industrie-Anstatt H. O. Foersterlinge-Co., koja se bavi proizvodnjom fonografa, optičkih uređaja i fotografiskih aparata. Britanski filmaš Birt Acres dolazi u Hamburg i Kiel na poziv tvrtke Stollweck snimati cara Wilhelma II. Tvrta to koristi i sklapa tajni sporazum o proizvodnji filmova za Kinetoscope s Foersterlingom i hamburškim fotografom Johannom Hamannom, a koji bi se snimali Acresovom kamerom. Vješti Foersterling u travnju 1896. počinje proizvoditi filmske projektoare, u svojoj tvrtci kopira Acresov projektor Kinoptikon, nazvavši svoj projektor Biomatograph. (Rossell, 1998: 54)

Ubrzo zamjenjuje tu konstrukciju novom, temeljenom na projektoru pariškog konstruktora Pierre-Victora Continsouze, u Njemačkoj nezaštićenom patentom. Foersterlingov projektor nazvan Kinematograph, s peterokrakim malteškim križem,³³ opremljen je svjetiljkom temeljenom na žarenju vapna,³⁴ ali je kao i kod

Messterov projektor. Najvjerojatnije je četverokraki malteški križ ipak izum Thomasa Armata koji ga je ugradio u svoj projektor Vitascope. (Midžić, 2009: 222)

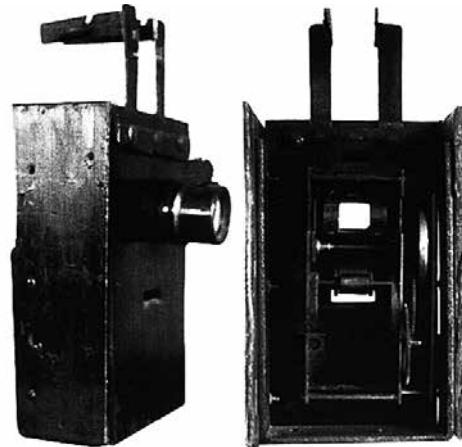
34 Te su svjetiljke bile pogodne putujućim prikazivačima jer se zbog nedostupne električne energije nisu mogle koristiti učinkovitije svjetiljke na bazi ugljenih elektroda i električnog luka. U svjetiljkama poznatima pod engl. nazivom *limelight*,

svih drugih projektoru mogao raditi i s drugim svjetlosnim izvorima. Taj projektor je jedan od prvih koji se prodavao te reklamirao u tisku. U kompletu s projekcijskom svjetiljkom i stalkom težio je oko 50 kg, a prodavao se za 1250 maraka. Time je bio ozbiljan konkurent Messteru čiji je projektor koštao oko 2000 maraka. (ibid.: 213)

U proljeće 1896. Foersterling kreće s kreativnom reklamnom kampanjom u berlinskom časopisu predstavljačke industrije *Der Komet*, kojom najavljuje da se "mnogo novaca zarađuje u malo vremena s Kinematographom". Svoje projektore, ranije konstruiran Biomatograph te Kinematograph, promovirao je kao "Edisonov ideal što istodobno označava i uređaje Cine, Kino, Anemo, Vivatograph". Uz projektore nudi potencijalnim predstavljačima katalog filmova s intrigantnim sloganima "Interessant, Pikant, Frappant".

Oskar Messter, koji je omalovažavao njegov uređaj, a prethodno je zaštitio svoj projektor Kinetograph – System Apolo, optužio je Foersterlinga za krađu patenta. Međutim, u oštrot javnoj polemici, koja se odvijala na stranicama časopisa *Der Komet*, Foersterling je odgovorio da ne poznaje Messterov aparat, a uostalom od 1. svibnja do kolovoza 1896. prodao je već desetak Kinematograph uređaja, a Messter je svoj prvi prodao tek mjesec dana kasnije (usp. Rossell, 1998: 56). Sam Messter je od srpnja do listopada 1896. isporučio 64 projektoru, od kojih 22 izvan Europe (Narath, 1967: 109).

Foersterling je radio na više filmskih razboja te prema pisanju časopisa *Der Komet* priređuje u Berlinu zatvorene projekcije za gospodu, prikazujući filmove "s gracioznim, interesantnim i pikantnim damama koje se razodijevaju". Radio je kratko, tvrtku zatvara 1899. i odlazi u mirovinu.



Kinematograph
System
Foersterling
bez svjetiljke

17. Kinematograph na europskoj turneji

S Foersterlingovim projektorom Kinematograph više je poduzetnika od ljeta 1896. priređivalo filmske projekcije u zemljama pretežno njemačkog govornog područja, pa tako i u Austro-Ugarskoj.

Prema navodima Deaca Rossella, koji se temeljitije bavio njemačkim konstruktorom i manje poznatim filmašem Hermannom Ottom Foersterlingom, prva promocija projektoru Kinematograph (Kinematograaf), reklamiranoga kao "Edison's Ideal", bila je 15. srpnja u Nizozemskoj, u Leeuwardenu, a obavio ju je Christiaan Slieker. Slieker iako je kupio Foersterlingov projektor Kinematograph reklamira ga kao "otkriće gospode A. i L. Lumière iz Lyona". Nakon toga tim projektorom slijede predstave raznih prikazivača po Njemačkoj, Hamburg 27. 9. – Glinka, Kiel 2. 10., Munchen 3. 10. – Jean Dienstknecht, Gorlitz 4. 10. – Glinka, a zatim dalje diljem Europe. (usp. Rossell, 1995)

Rossell utvrđuje da je u Zagrebu 8. listopada 1896. korišten projekcijski aparat Kinematograph tvrtke H. O. Foersterling & Co

oksid (CaO). Svjetlo svjetiljke smješteno je u žarište paraboličnog zrcala, koje je usmjeravalo jak snop svjetla na veliku daljinu.

koje se koriste i za rasvjetu teatarskih pozornica, plamen mješavine kisika i vodika ili etera žari stakleni cilindar koji sadrži vapno, odnosno kalcijev

iz Berlina, oglašavan kao Edisonov ideal. Isti dan putujući prikazivač Christiaan Slieker je s Kinematographom imao projekciju u Nijmegenu u Nizozemskoj, koji je u lokalnom tisku entuzijastički imenovan kao Lumièreov Cinématographe. Zanimljivo je da su upravo na isti dan održane projekcije i Edisonovim Vitascopem u Mexico Cityju te Lumière Cinématographem u Belfortu, Francuska. (Rossell, 1995: 168)

Datum zagrebačke projekcije i ime Samuela Hoffmanna, kao vlasnika projektora, navodi Rossell prema kronologiji iz knjige *La Cinema Yougoslave* (Tasic i Passek, 1986: 14), a spominje i Kosanovićev tekst "Il Cinema Muto in Jugoslavia 1896–1932", iz kojeg je dobio podatke o mjestu prikazivanja i organizatorima. Rossell preuzima krivu formulaciju od Kosanovića te piše da su projekcije održane u "kulturnom i sportskom klubu Kolo" (ibid.) O projektoru Rossell kaže da uređaj ranije nije bio identificiran (ibid.: 195).

Prema navodu iz *Agramer Zeitung* od 9. listopada moglo bi se zaključiti da je projektor Kinematograph bio opremljen električnom lučnom svjetiljkom: "Snimke koje su pokazane napravio je aparat, koji daje 15 slika u sekundi posredstvom električnog aparata s lećama po principu camere obscure i projiciran je na bijeli zid".³⁵ Potvrda je i u pismu Gradskog poglavarstva Varaždina koje obavještava osiguravajuću tvrtku Assicurazioni Generali u Trstu da: "U

smislu postojećih uvjeta police priopćuje se slavni istomu, da će fotografi Mosinger i Breyer iz Zagreba po Samuelu Hoffmannu dne. 4. i 5. studenoga i. g. u gradskom Kazalištu prikazati žive slike (Kinematograf) uporabom električne energije." (HR-DAVŽ-II.962/1896) Iz toga je razvidna i svijest o opasnosti od izbijanja požara zbog eksplozivne zapaljivosti nitratne filmske vrpce,³⁶ o čemu je konačno i naznaka u *Narodnim novinama* od 9. listopada:

(...) Spreda je otvor s lećom, iza nje na vrtuljku omotane su fotografije, a kakovu stopu natrag nalazi se opet velika leća, koja povećava predmete, a pred njom u pljosnatoj staklenoj boci voda s raztopinom alauna. Pred velikom lećom plamti električno svjetlo, žižak od ugljena. Voda je za to namještena, da prolazeća električna struja, koja kreće vrtuljak sa fotografijama te ih osvjetljuje, ne oprzi aparata.³⁷

Očito je da Hoffmann ima alternativni izvor električnog lučnog svjetla za mjesta gdje mu je dostupna električna energija, za razliku od osnovnoga Foersterlingova modela gdje je plamen projekcijske svjetiljke smjesom etera i kisika zagrijavao cilindar s vapnom (*limelight*) i producirao jako svjetlo.

U tom se pismu prvi put pojavljuje i ime Samuela Hoffmanna, temeljem kojega je Knežević i ustanovio ime kinooperatera. Ko-

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

35 Svjetiljke s električnim lukom izumio je još 1800. Humphry Davy. U starijem hrvatskom nazivlju spominju se kao električne plamene svjetiljke (lampe). Te su svjetiljke do danas najsnazniji izvor umjetnoga svjetla, koje nastaje iskrenjem, odnosno svjetlosnim lukom između dviju minimalno razmaknutih elektroda od čistog ugljika, koje se napajaju električnom energijom visokog napona. Od kraja 19. stoljeća do današnjih dana lučno se svjetlo ugrađuje u filmske projektore i snažne filmske reflektore.

36 Filmska vrpca visokozapaljivog celuloznog nitrata gori već na temperaturi od 120 °C, ima eksplozivna svojstva jer ispušta natrijev oksid, dušikov dioksid, a i ugljikov monoksid. Temperatura plamena dostiže 1300–1500 °C.

37 U projekcijske svjetiljke, koje su inače bile opremljene lučnim svjetlom, ugrađen je kondenzor u obliku kugle ispunjene vodom, koja je apsorbirala najveći dio toplinskoga zračenja. Taj je princip usmjeravanja projekcijskoga svjetla i istodobnog hlađenja preuzet iz *laterne magice*.

sanović pet godina kasnije u Leksikonu pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslavenskih zemalja prvi put spominje "projekcijsku aparaturu sistema 'Foersterling'", čime praktički ponavlja Škrabalove navode iz oglasa, ali se pri tom poziva na rukopis doktorskoga rada Srđana Kneževića iz 1992.³⁸ (Kosanović, 2000: 91) Kako je Kneževićev rukopis dostupan tek manjem broju ljudi, nije poznato poziva li se Knežević na Škrabala, koji je to prvi i jedini objavio.

I u Sloveniji su se filmske projekcije javljivale reklamnom kampanjom koja je karakteristična za Foersterlingov Kinematograph. Prve filmske projekcije održane su u Mariboru od 24. listopada do 1. studenoga 1896, priredio ih je Charles Crassé, a nakon toga u Celju od 3. do 8. studenoga i Ljubljani od 16. do 26. studenoga 1896. (Knežević, 1985: 126)

Nizozemac Crassé, nastanjen u Grazu, vjerojatno slovenski zet,³⁹ nije poznat kao operator povezan s Dupontom, Lumièreovim zaступnikom, a film mu je usputna i kratkotrajna djelatnost. U novinama *Slovenski narod* reklamira svoje predstave sloganom "Edisonov ideal predstavljan po Kinetografu". Tu se radi najvjerojatnije o tiskarskoj pogreški u kojoj je projektor Kinematograf zamijenjen sa stvarnim Edisonovim uređajem odnosno Kinetograph kamerom teškom oko 300 kg.

Nakon toga Crassé odlazi u Klagenfurt, gdje prikazuje filmove od 29. studenoga do 5. prosinca. I ovdje se koristi već prihvaćenim reklamnim sloganom i grafizmom Foersterlingovih prvotnih oglasa, u kojem se jasno iščitava "(...) živuće fotografije (Edisonov ideal) predstavljene Kinematographom". Crasséov sljedeći ciklus projekcija je u Zagrebu i "u gornjoj dvorani reštauracije Reisinger" prikazu-

je filmove od 29. prosinca 1896. do 5. siječnja 1897. Tom prigodom u *Obzoru* od 28. prosinca ne spominje ni Kinematograf ni "Edisonov ideal", već samo živuće fotografije. Kako je ljubljanski i zagrebački program sličan, a i mali je vremenski razmak između tih klagenfutskih projekcija sasvim je razumno pretpostaviti da su prikazane projekcijskim uređajem Kinematografi.

No, iz svega do sada navedenog izvjesno je da je u Zagrebu pri prvim projekcijama, a i drugim, predstavljen upravo Foersterlingov projektor imenom Kinematograph.

18. Hrvatski dom i Kolo

Hrvatsko pjevačko društvo Kolo, utemeljeno 1862, gradi 1894. na Sveučilišnom trgu svoj dom (arhitekt Matija Antolac) uz već izgrađeni Dom Hrvatskog sokola (1893, arhitekti Aleksandar Seć i Ferdinand Kondrat). Zgrada Kola u stilu neorenesanse sjevernonjemačke provenijencije s Hrvatskim sokolom i sa zapadne strane izgrađenom električnom centralom, odnosno spremištem kulisa Narodnoga hrvatskog zemaljskog kazališta (1895, arhitekti Helmer i Fellner) čini jedinstveni kompleks Hrvatskog doma. Kompleks zgrada predstavlja zaštićeno kulturno dobro.

Nakon duge i značajne kulturne i umjetničke djelatnosti Kolo je 1948. raspušteno rješenjem Odjela unutrašnjih poslova pri Gradskom izvršnom odboru u Zagrebu, a imovina postaje općenarodna imovina. Od 1945. do 1952. u zgradu Kola smješten je Dom kulture I rajona i RKUD Vladimir Nazor, ne čekajući formalnu zabranu rada Kola i oduzimanje imovine. Od tada su započele drastične intervencije kojima je devastiran prostor, a zgrada je prilično pre-



Hrvatski dom
Kolo (ADU),
Sokol, HNK



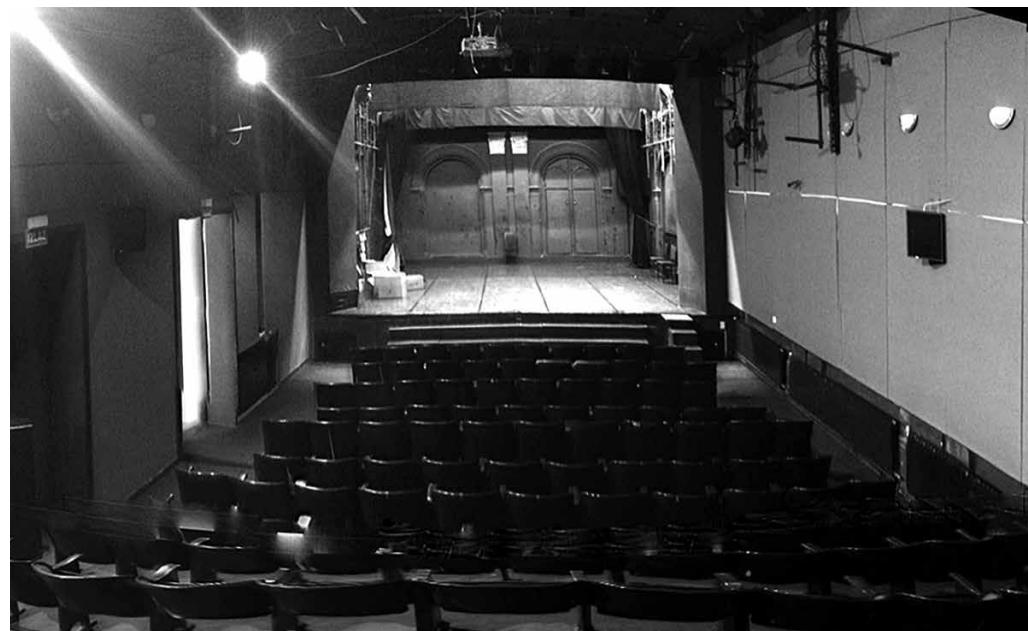
Dvorana Kola
s početka 20.
stoljeća

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Društvena
dvorana Kola
krajem 1930-ih
s pogledom
na predvorje
i vrata male
dvorane



Dvorana Kola /
ADU 1990-ih

92 / 2017

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Dvorana sa skinutom oplatom oko 2010.

građivana i zapuštena do neprepoznatljivosti. Višestruko su prebojeni i skriveni izvorno oslikani zidovi velike dvorane, štukature koje su se poslije Drugoga svjetskoga rata razbijale za provedbu kabela kazališnih reflektora te su kao i drveni kasetirani strop i danas sakrivene iza neugledne oplate.

Zgrada Kola je od 1952. u posjedu, a od 1990-ih u vlasništvu Akademije za kazališnu umjetnost / Akademije dramske umjetnosti. Podatak o važnoj povijesnoj činjenici, da je dvorana Kola povezana s počecima filma u Hrvatskoj, tj. prvim filmskim projekcijama, desetljećima u toj ustanovi, koja je priznavala samo svoje kazališne korijene, nije predstavljalo ništa. Ionako smo mi "filmaši" koji smo u njoj od 1970-ih, kada nas je za njen "spas" pozvao rektor Kosta Spaić, do 1990-ih bili tretirani kao neželjeni došljaci.

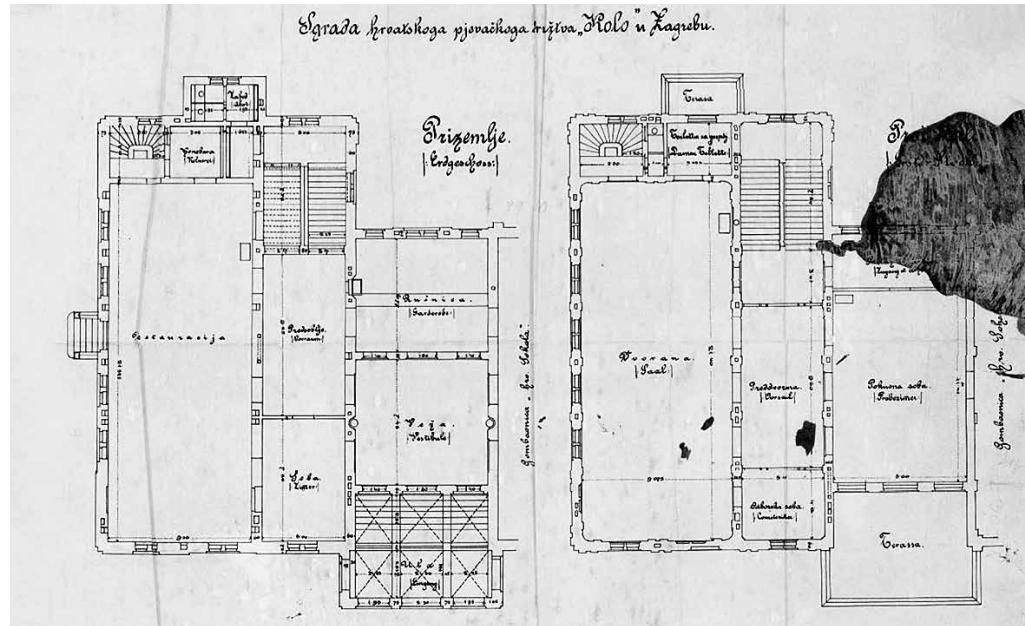
Izvorni izgled te dvorane naslućivali smo samo kroz razderotine na platnenoj oplati ili njenim djelomičnim rastavljanjem te u mraku stropa nad naknadno izgrađenom pozornicom.

Zaprepašćujući je vandalizam svaki put uočljiv kada se otvara oplata zbog nužne provedbe kontrole instalacija ili zamjene starih. Takvo stanje vlada i danas.

Akademija, koja je početkom 1980-ih bila u derutnom stanju, poziva vatrogasnu inspekciiju kako bi joj ova zabranila rad zbog opasnosti od požara. Taj smjeli potez tadašnjeg rektora i potom dekana dr. Vladana Švacova, uz bodove dobivene otvaranjem studija glume u Osijeku, osigurava pomoć tadašnjega sekretara za prosvjetu i kulturu dr. Stipe Šuvare, te se pristupa uređenju tavana i podruma za nastavne potrebe. U toj pregradnji koju nastavlja dekan dr. Nikola Batušić, njegov naslijednik dekan Tomislav Radić dodatnim angažmanom vraća 1984. i dio izvornog sjaja interijera Kola. Restaurirano je stubište i predvorje pred velikom dvoranom Akademije, jedini sačuvani interijer arhitekta Ferdinanda Kondrata. Ostale prostorije su uređene, ali ni jedan drugi prostor svojim se izgledom ili rasporedom nije približio izvornom projektu.

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Tlocrt prizemlja
i prvog kata
1894.

Kada sam potkraj 1980-ih kao prvi nastavnik s filmskog odjela postao dekan Akademije, s lokalpatriotskim zanosom prvi je potez bio postavljanje spomen-ploče o prvim filmskim projekcijama. U našem vječnom siromaštvu nije za to bilo novca, pa je ploču platio Enver Hadžiabdić, direktor zagrebačkog poduzeća Kinematografi. Kako na samom zidu obnovljenog i restauriranog foajea na prvome katu ispred dvorane nije bilo mesta za ploču, nju sam dao postaviti na suprotni zid. To se danas pokazuje "dobrom odlukom", jer se filmske projekcije i nisu zbole u velikoj dvorani, "dvorani Kola". Ta je dvorana od početka definirana kao koncertna dvorana, što je i vidljivo iz ugovora koji su sklopili Kolo i Hrvatski sokol o uzajamnom korištenju prostora.

Škrabalo stilom pisanja i u studiji i u knjizi inauguriра dvorana Kola koja je "i naminjena raznovrsnim zabavama i društvenim priredbama" i kao prostor prvih filmskih projekcija. To se pretvorilo u opće mjesto i "općepoznatu činjenicu" i davalo dozu otmjnosti, dok su se na drugim mjestima projekcije održavale po kavanama, restauracijama i sličnim javnim mjestima.

19. Mala dvorana Kola – kleine Kolo Saal

Ima više potvrda da su se filmske projekcije održavale u maloj dvorani Kola. U najavi Kinematographa Agramer Zeitunga 7. listopada izričito se navodi da su "die Vorstellungen morgen um 6 Uhr Abends im kleinen Kolo-Saale." – "predstave (su) sutra u 6 sati navečer u maloj dvorani Kola."

Da nije riječ samo o najavi, poslije koje je promijenjena dvorana u kojoj se odvijaju projekcije, potvrđuje nam Agramer Zeitung od 9. listopada u članku "Der Kinematograph". Tekst započinje: "Im kleinen 'Kolo'-Saale" te koji dan nakon prvih projekcija potvrđuje mjesto njihovih odvijanja "u maloj dvorani Kola". To je ujedno najznačajniji i najopsežniji tekst na njemačkom jeziku, slična sadržaja kao u Obzoru, ali ipak s nekim novim detaljima o filmskim projekcijama u Zagrebu, kao i opširnijim informacijama o razvoju pokretnih slika.

I Obzor oglašava 17. listopada da je sutra "neopozivo zadnja predstava sa živućim slikama i Kinematografom u maloj dvorani 'Kola'". Osim što je sada sasvim jasno da se ne radi o velikoj – društvenoj dvorani Kola, već o ma-



Mala dvorana
Kola krajem
1930-ih s
ulaznim
vratima u
gombaonicu
Sokola i
balkonskim
vratima

loj, u oglasu su odvojene živuće slike – film i uređaj Kinematograf. Da bi se ta mala dvorana identificirala, potrebno je pogledati tlocrte iz toga doba, odnosno tlocrt izgrađene zgrade. Kako je zgrada zaista tlocrtno znatno pregrađvana, nije bez većih istraživanja bilo moguće Kosanoviću, koji je jedini naveo tekst "U maloj dvorani Kola", a ni drugima identificirati taj prostor. Konačno i namjena pojedinog prostora tijekom vremena, pa čak i u prvim danima znatno je izmijenjena. S uvidom u tlocrt iz 1894. stvari su jasnije.

U prizemlju, gdje se nalazi restauracija, nema pogodnog prostora za izvođenje priredbi. Uz ulaznu vežu (*Vestibul*), predsoblje (*Vorraum*) i garderobu (rušnica) tu je tek jedna manja soba (*Zimmer*). Iz veže i garderobe može se ući u susjednu veliku gimnastičku dvoranu, gombau-nu Hrvatskog sokola, što je Kolo često koristilo za svoje zabave, plesove i programe, kao što je i Hrvatski sokol ugovorno koristio prostore Kola. Danas se u prostoru veže Kola nalazi TV studio ADU-a, restauracija je podijeljena na tri pokusne dvorane, prostor WC-a pregrađen je u kantinu, soba je postala dio ulaznoga hodnika

s dvjema manjim prostorijama, koje su zauzele i dio predsoblja.

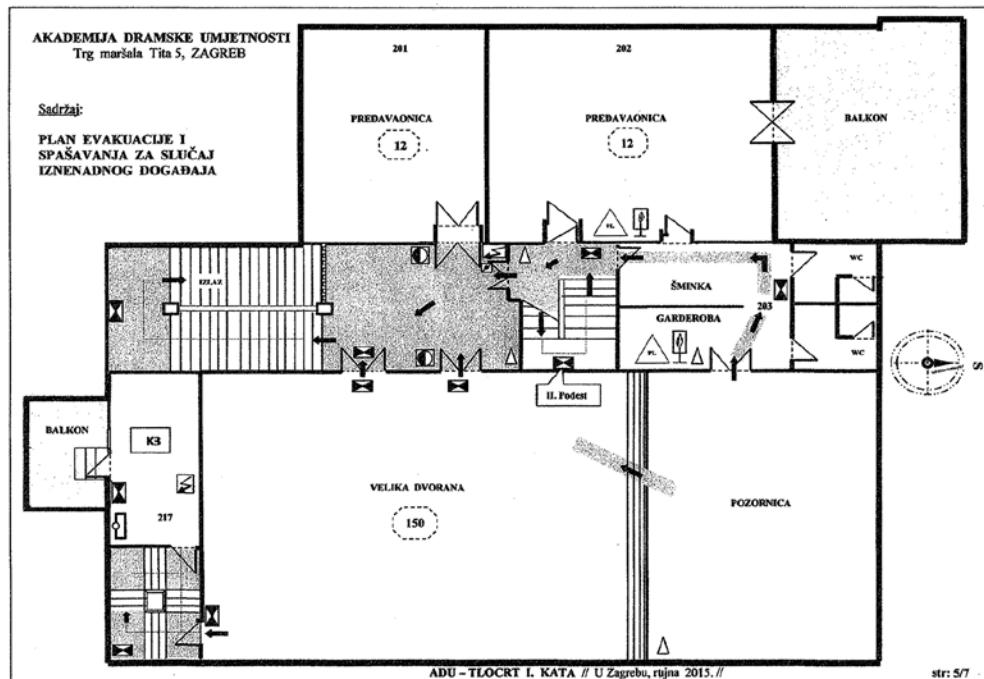
Iz predsoblja se prostranim stubama penje na prvi kat. Tu je mali predprostor iz kojeg se desno ulazi u dvoranu (*Saal*), a lijevo u hodnik koji vodi u susjednu "gombaonu" Hrvatskog sokola, tj. njen unutarnji balkon. Na predprostor je u nastavku vezano predvorje (*Vorsaal*), iza kojeg je pak manja soba. Iz predvorja se ulazi kroz dvoja vrata u veliku dvoranu, a lijevo u pokusnu sobu (*Probezimmer*). Pokusna soba je također s vratima povezana s gombaonom, a ima i izlaz i na terasu koja nad-svođuje ulazni prostor u samu zgradu.

Upravo ta pokusna soba je mala dvorana Kola u kojoj su se također odvijale priredbe. S velikom sigurnošću to je dvorana koju su zakupili Mosinger i Breyer za svoju priredbu. Njoj odgovara i opis filmske projekcije i projektora izašao tim povodom u *Narodnim novinama* 9. 10. 1986. i vrijedno ga je citirati.

(...) Dvorana je posve zastrica da ne-prodire svjetlo izvana u nju. Na zastoru male pozornice "Kola" napeto je bilo plat-

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ADU, tlocrt 1.
kata iz 2015.

no, a u zadku dvorane namješten je na podnožniku aparat, nalik na fotografiski ormarić ili na laternu magiču.

(...) Pošto se utrne i posljednje svjetlo u dvorani, padne kroz otvor ormarića prvi trak svjetla na platno, a malo za tim pojavi se slika u boji obične fotografije te se počme brzinom od 15 okreta u jednoj sekundi na platnu mjenjati. Ova je brzina tolika, da čovjek doduše opaža oku dosta neugodne titraje, ali nemože da opazi izmjenu slike pa upravo mu se time pričinja, kao da su osobe na platnu oživjele. U nas su te slike nešto veće od jednog metra, a mogu se, gdje to duljina dvorane dopušta, uvećati do naravne veličine (...)

Već samo zamračiti veliku dvoranu priličan je pothvat, s četirima ostakljenim vratima i pet dvostrukih prozora, dočim je kod male to prilično jednostavno. Iz opisa u *Agramer Zeitung* od 9. listopada razvidna je veličina dvorane (prijevod s njem.): "Publika sjedi u zamračenoj dvorani, ispred sebe ima bijelu transparentnu osvijetljenu površinu, iza sebe

aparat". U punoj velikoj dvorani projektor iza gledališta bio bi previše udaljen od projekcijskoga platna za korektnu projekciju, s obzirom na jačinu svjetla, a i slika bi bila prevelika za opis koji je dat u *Narodnim novinama*. Prema opisu slika je bila nešto veća od jednoga metra te bi na udaljenosti projektora od 14 m, s objektivom od 140 mm, slika bila visoka oko 130 cm. To bi bilo u gabaritima male dvorane.

Kao što je već spomenuto, nakon Drugoga svjetskoga rata, osim devastacije, dogodile su se pregradnje koje su zahvatile i malu dvoranu. Izvorni prostor male dvorane – pokušne sobe i hodnika koji vodi do gombaone Hrvatskog sokola pregrađen je u četiri međusobno povezane prostorije. Od 1950-ih tu je smješteno tajništvo akademije, knjižnica, dekanova soba, soba za sjednice i nastavu, te jedan međuhodnik. Dio toga prostora prema balkonu je uzdužno podijeljen, tako da je jedan prozor ostao u rektorovojo sobi, a balkonska vrata i drugi prozor u sobi za sjednice. To je dodatno otežavalo prepoznavanje moguće male dvorane.

Nova pregradnja dekana Batušića te dekana Radića mijenja 1984. tu situaciju. Ukupni



ADU, soba 202

se prostor dijeli na dvije velike dvorane, južnu prema parku i sjevernu, s izlaskom na terasu, prema HNK-u. Južna i nešto manja je tzv. Gagićeva soba, prema maestru Bogdanu Gagiću koji je u njoj održavao nastavu glazbe, a sjeverna naprsto nosi oznaku 202. Vrata prema današnjem Zagrebačkom tjelovježbenom društvu Hrvatski sokol zazidana su. Danas se u sobi 202 s izlazom na terasu, a koja predstavlja prostorno 3/4 negdašnje pokušne dvorane – male dvorane, odvija nastava Scenskoga kretnanja i Glume, te se u njoj održavaju sjednice Akademijskoga vijeća.

Od tri grba, Kraljevine Hrvatske u vratima terase, te Kraljevine Slavonije i Kraljevine Dalmacije u prozorima, ostao je cijeli samo potonji. Grb Kraljevine Slavonije ostrugan je žiletom i reljefni tragovi u staklu se još naziru, a onaj Kraljevine Hrvatske je razbijen, prema navodima jednog tadašnjeg studenta, nogometnom loptom, ne sasvim slučajno.

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

20. Kinematograf u Zagrebu iz jednog drugog očišta

Što se o filmu uopće znalo u Zagrebu? Informacije o filmu bile su šture, a iz tiska se nije baš moglo razaznati o kakvoj je zapravo novotariji riječ. Zapravo, jedva da se što znalo.

U Beču, glavnome gradu Austro-Ugarske Monarhije, još je u ljetu 1895. u Prateru u "KinetoScope Hall" postavljeno pet Edisonovih Kinetscopa i prikazivali su se filmovi pro-

izvedeni u njegovu studiju. Projiciranje filma započinje 26. ožujka 1896. s uređaja Cinématographe te filmovima tvrtke Lumière, a priređuje ih njihov zastupnik, rođeni Bečanin Eugène Joachim Dupont. Car i kralj Franjo Josip nazočio je filmskim projekcijama 15. travnja 1896.

To je za Zagrepčane bila prava prigoda da se upoznaju s filmom i s nužnim informacijama o "živućim fotografijama" člankom u *Narodnim novinama* 16. travnja 1896. Informacije su bile tako prezentirane da bi i danas s takvim opisom mnogima bile nerazumljive.

(Nj. Veličanstvo kod kinematografa.) Sada se u Beču kaže najnoviji izum: Kinematograf, – kao što to u Zagrebu fono- graf. Na tom se stroju pokaznu živuće fotografije, tj. ljudi i gibivi predmeti snimljeni su u svojoj kretnji tolikom brzinom uzastopce, da se ta bezkonačna fotografija, odmatana s valjka istom brzinom, prikazuje kao živa.

I samo Nj. Veličanstvo car i kralj Franjo Josip posjetio je jučer o podne u Beču dvoranu, u kojoj Francez Dumont pokazuje to novo čudo. Program produkcije bio je ovaj: Zajutrad djece, kartaši, šetnja, kovačnica, more, Pariški Place de la Concorde, rušeća se zidina, željeznica, izkrcanje.

Iza ledja gledaoca namješten je na uzvišenu stalku mali stroj, komu se poluga rukom stavi u kretnju. Kroz taj stroj velikom

se brzinom povlače fotografije predmeta, snimljene na dugom papiru. Sgodnom udesnom bacaju ove fotografije sjenu i sliku na protivnu bielu stenu i to tolikom jasnoćom, da čovjek mnije, da vidi pred sobom žive krećuće se ljudi.

Nj. Veličanstvo osobito se je pohvalno izjavilo o svemu, što to je vidjelo, a tada si je dalo pokazati i sam stroj, koji je vrlo jednostavan. Njaviše se je caru i kralju svidjala "Stiena koja se ruši" i diže silnu prašinu, te "More", koje baca valove na obalu. Iza pol sata ostavilo je Nj. Veličanstvo dvoranu.

Kinematograf izumili su na osnovu Edisonovih radnja Francezi August i Louis Lumiere u Lyonu. S tim se aparatom u jednoj sekundi dobiva 15 snimaka, dakle u minuti 900 fotografija, po čem se može uhvatiti i najmanja krećnja na papir.

Sam Edison kombinira sada, kako bi spojio kinematograf s fonografom, t. j. prikazao krećuće se ljudi, koji bi u isti mah i govorili. Neima sumnje, da će mu i to poći za rukom.

Što je to ponukalo fotografе Mosingera i Breyera, cijenjene zanatlije širokog interesa u području fotografije i tiskarstva, na pothvat prikazivanja filmova u Zagrebu? Kako su došli u vezu sa "živućim fotografijama, o kojima jedva da se kod prosječnih građana nešto znade"? Na potonje se može postaviti i hipoteza koja nešto više govori od lapidarne Škrabalove rečenice: "Vjerojatno su Rudolf Mosinger i Lavoslav Breyer stajali u poslovnoj vezi s poduzetnikom bečkih predstava, pa su organizirali turneju po Hrvatskoj." (Škrabalo, 1984: 12)

Veza s poduzetnikom bečkih predstava Eugèneom Dupontom? To je malo vjerojatno. Eugène Joachim Dupont koncesionar je tvrtke Lumière za cijelu Austro-Ugarsku te se ondje gdje su se u njegovoj ingerenciji prikazivali filmovi rabio isključivo Cinématographe. Sam Dupont znao je ponekad raditi kao operater, te je prikazivao prve filmove u Beču, Budimpešti i Krakovu, ali je imao i više agenata koji su po-

krivali koncesijski teritorij. Poznato je da u to doba Cinématographe nije na prodaju: Dupont je prvotno odbio prodati jedan u München, gdje je njemačku koncesiju Cinématographea imala tvrtka Stollwerk, tako da ga sigurno nije prodao ni izvjesnom Samuelu Hoffmannu (koji k tome nije ni poznat kao njegov agent) da ide s njim po K. u. K. provinciji.

Dupont je bio svjestan da u njegovu koncesijskom području više prikazivača s različitim uređajima prikazuje filmove te je u obranu svog patentom zaštićenog aparata oglašavao: "Braća Lumière iz Lyona su ekskluzivni izumitelji pravog Cinématographea." (Skaff, 2008: 1) Da je preko Dupontove tvrtke film došao u Zagreb, sasvim bi se jasno oglašavalo i naglašavalo da je riječ o filmovima tvrtke Lumière i uređaju Cinématographe, kao što se to činilo za projekcije u Beču. O tome da je važan izvorni uređaj svjedoči i oglas u bečkim novinama *Illustrierten Wiener Extrablatt*, kojim se najavljuju projekcije filmova braće Lumière uređajem Cinématographe, koje priređuje Dupont 27. ožujka 1896. u Beču. (usp. "Österreichische Kinogeschichte")

Dakle, u Zagrebu je bio netko iz drugog miljea, neki manji poduzetnik odnosno putujući prikazivač. Ako odbacimo Škrabalovu usputnu prepostavku o bečkoj vezi Mosingera i Breyera s neimenovanim Lumierèovim za-stupnikom, a to bi bio jedino Dupont, može se ponuditi i druga prepostavka. Nije samo Beč bio odrednica za život u Zagrebu, već je to bila i Budimpešta. Čak je izglednija Budimpešta kao pobuda za priređivanje projekcija, koja otvara i mogućnost posrednog ili neposrednog kontakta s prikazivačem, odnosno tim miljeom. To na neki način sugerira i Vjekoslav Majcen koji, prateći onodobni tisak, piše o živoj vezi Zagrepčana koji su na milenijskoj izložbi u Budimpešti nazočili filmskim projekcijama te su ubrzo nakon toga organizirane projekcije u Zagrebu. (Majcen, 1998: 15)

U Budimpešti je prva filmska projekcija bila 10. svibnja, koju priređuje Dupont, a od lipnja su braća Arnold i Zsigmond Sziklai otvorili

kino koje je radilo kraće vrijeme, ali ne sa sustavom Cinématographe Lumière. Međutim u to je vrijeme u Budimpešti bilo i drugih prigodnih kinoprikazivača gdje je u tijeku Tisućljetna zemaljska izložba Kraljevine Ugarske – milenijska izložba kojom Mađari obilježavaju 1000 godina svoje nacije. Na izložbi je zastupljena i Hrvatska te se po nalogu vlade, tj. Khuen-Héderváryja, grade izložbeni prostori, kao što to rade i sve zemlje Austro-Ugarske. Sve to uz negodovanje Hrvata i uz prosvjede studentske mladeži i izvan Hrvatske, kako izvješće oporbeni Obzor.

Uz izloške poljoprivredne i industrijske proizvodnje tu su zastupljene ljepote zemlje i kulturna dobra kroz niz fotografija izloženih u posebnoj sekciјi Umjetnost i vještine – Fotografija. Zemaljska vlada angažirala je pet fotografa, Hinka Krapeka, Dragutina Inchiostria, Vasu Margetića, Dragutina Hodina, Györgya Klöszsa i Rudolfa Mosingera, koji snimaju spomenike i krajolike po cijeloj Hrvatskoj. Rudolf Mosinger snima u Zagrebačkoj županiji Medvedgrad, Ozalj-grad i stari grad Dubovac, a u Varaždinskoj županiji Cesar-grad, Dvor u Velikom Taboru, Greben-grad, Klanjec, Kle-novnik kulu i staru gradinu, Kostelj-grad, Krapinski grad i špilju, Mali Kalnik, Stari grad Varaždin, Veliki Kalnik i Veliki Tabor. Za svoje izloške dobiva dvije brončane medalje. Doduše, koliko se može razabrati, na medalji je navedeno i Breyerovo ime, pa su izlošci možda potpisani kao rad njihova fotografskog obrta.

Sam je Franjo Josip bio u dvodnevnom razgledavanju hrvatske izložbe o čemu dva dana kasnije, II. svibnja, izvješće Obzor. Među ostalim detaljno je razgledao izložbu Gospodarsko-šumarskog zavoda križevačkog kao i sekciјu Umjetnost i vještine – Fotografija.

40 Platinotipija – postupak Williama Willisa iz 1873. pri kojem je fotopapir umjesto s fotoosjetljivim srebrnim solima senzibiliziran solima željeza i platine. Fotografije toga postupka, koji je ušao u uporabu 1879, su širokog raspona srebrnosivkastih tonova.

Idući dalje, razgledao je kralj od Mosingera i Breyera izložene fotografische slike, koje prikazuju pojedine predmete zavoda; pri tom se je Nj. Veličanstvo navlastito zanimalo za platnotipije⁴⁰ mólthalske pasmine.⁴¹ Na poslijedu razgledalo je Nj. Veličanstvo osjene tla,⁴² koji su iz svih krajeva zemlje izloženi u 800 primjeraka, te je primietilo: "Vrlo lijepo! Vrlo lijepo!"

Mosinger i Breyer nisu tome bili nazočni, ali vjerojatnost da otpisuju u Budimpeštu, vide svoje izloške na izložbi i preuzmu nagrade za fotografije "osjena tla" nije za odbaciti. A i film je u pitanju.

Među više od ukupno milijun posjetitelja koji su prošli izložbom su i Zagrepčani, koji imaju mogućnost upoznati se s filmom u tek otvorenome kinu braće Sziklai, ali i u sklopu milenijske izložbe. Skupina zagrebačkih posjetitelja prvi je put imala prigodu vidjeti "gibljive slike", koje su se na izložbi prikazivale u šatoru s nazivom Edison-Bioskop, što je opisano u časopisu *Balkan-film* 1923. U feljtonu pod nazivom "Edison-Bioskop (Doživljaji iz 1896.)", str. 8–9, zorno se dočaravaju saznanja tada pro-sječnog građanina o filmu, kroz sjećanja jednog anonimnog Zagrepčana.

Na-milenijskoj-izložbi u Budimpešti sastajali se Hrvati svih staleža, a kako je malo koji od nas znao magjarski, to smo se držali ponajviše na, okupu, naročito vedro naše društvarice Zagrepčana i Zagrepčanki. O podne bismo se našli u Debrecinskoj Čardi zaradi glasovite riblje juhe, a na večer redovito u Ös-Budvaru (stari Budim).

(...) Za živahno noćno raspoloženje, posjetiocu bio bi stari Budim ipak odveć tih

Zbog svog kemijskog sastava fotografije su manje podložne blijedenju.

41 Govedo.

42 Slike krajolika.

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

i jednoličan, da nijesu spretni poduzetnici tamo uredili poseban prostor, čitav vašar starinskih i modernih atrakcija svake ruke. Jednom smo tamo zastali pred ovećim šatorom, koji se isticao svojom spoljašnošću, a nosio gizdav napis "Edison-Bioskop". Ovamo kano da je zalutala moderna ozbiljna znanost.

To nas je silno privlačilo. Jedan naš drug, zagrebački arhitekt, koji se nedavno vratio sa zapada, stao nam tumačiti, da je to najnoviji trijumf fotografije tzv. "gibljive slike", koje su kadre, da prikazuju čovjeka, prirodu i dogodjaje u živom svom kretanju, sve je snimljeno po naravi ubrzanim fotografiranjem po dvije do tri sličice u sekundi. Osnovni principi novog tog izuma potječu od nekog Francuza, a sad se natječu s ove i s one strane oceana, tko će to najpraktičnije usavršiti. "To je dosada vrhunac fotografskog umjeća", završi ushićeni naš drug, "on nam otvara nedoglednu perspektivu, pa ćemo možda dotjerati do toga, da će nam se uspomena na velikane i historijske dogodjaje "sačuvati na platnu življe i vjernije, nego li u bakrorezima i knjižurinama!" Tad smo unišli pod šator. Ulagica po 1 for. (Bilo je upravo u ono doba, kad je ministar Wekerle uveo krunsku vrijednost i zakon o civilnom braku) vrijedila je za mjesto, na priprostoj klupi bez naslona, dočim je mladež plaćala za stajaće mjesto samo 10 novč. Naša se družica stisnula u I. red pred bijelu plahtu, a tik iza nas smjestio se Berlinčanin – sa svojom i prikrpinom. Pred nas stupi neki mladić, pozdravi nas ponajprije magjarski, a onda nastavi bečkim kelnerskim dialekton, ispričavajući se, da govori samo svjetske jezike, jer obilazi čitavi globus. Sad je došao (navodno) iz Amerike, da nas upozna s Biografom ili Bioskopom, kojega najčuveniji električar svijeta, Edison, upravo usavršuje.

Mi smo ga slušali nekim nepovjerenjem, jer nam se činilo sumnjivo, što mora-

mo čitavo vrijeme sjedjeti u debelom mraku. Tumač nas primiri, veleći, da ne smije rasvjetliti "dvorane", inače slike gube sav svoj čar. Oprezni Berlinčanin nije se ipak mogao smiriti. Svaki bi čas pitao ženu i kćeri, da li svaki drži svoj kišobran, da li su skinute narukvice i medaljone, a majka spremila u torbicu.

Napokon je nešto sitno zacinkalo, odostraga neki se fotografski šeprtla uspeo na tanke ljestve, te stao upravljati limenim aparatom poput laterne magike, dok se na njem nije stalo nešto kretati i vrtjeti, a onda zadrndalo kao u sto zvrkova. Na bijeloj se plahti zaista stalo nešto micati.

Pa zar je onda teško doći do ideje da se tako nešto priredi u Zagrebu? Mali je zagrebački krug te ako Mosinger i Breyer nisu bili u Budimpešti, gdje su mogli vidjeti "gibljive slike" ili pak čuti za njih, mogli su od svojih sugrađana, koji su ih vidjeli, dobiti poticaj za tu priredbu. A možda je među milijun posjetitelja izložbe bio i Samuel Hoffmann, vlasnik ureda Kinematograph, koji se putem tih kontakata nudio. Kako su Rudolf Mosinger i Samuel Hoffmann bili Židovi, možda je poticaj za suradnju i njihov susret potekao iz toga poslovog okruženja.

21. Jedan neprevedeni tekst

Pa kako je izgledala ta zagrebačka filmska priredba? Dosta je toga opisano, ali ostao je nepreveden opširan tekst iz Agramer Zeitunga od 9. listopada, koji je zanimljiv zbog nekih novih momenata koji nisu objavljeni u Obzoru. Znakovito je da inače vrlo informirani pisac teksta nije znao napisati ime Lumière, što mu ne bi promaklo da je bio u doticaju s projektrom Cinématographe i njegovim operaterom. Iz teksta na njemačkom jeziku ne može se zaključiti s kim je novinar razgovarao, a kako se sličan tekst objavljuje istoga dana u Obzoru, može se zaključiti da su novinari dobili osnovne informacije ili od "poduzetništva" ili od vla-

snika Kinematografa. U mojoj prijevodu tekst u cijelosti glasi:

Zagreb 9. listopad
Kinematograf

U maloj sali "Kola" od jučer boravi gost koji svoje postojanje zahvaljuje najnovijem vremenu i u napredovanju razvoja optike zauzima isto mjesto kao fonograf u razvoju akustike. To je "Kinematograf" pokretna fotografija, koja nam izvodi (predstavlja) željene scene sa svim gestama i pojedinostima u slici, kao što nam fonograf reproducira ariju, govor sa svim modulacijama glasa, kao što je u stvarnosti bilo pjevano ili govoreno.

Princip na kojem počiva Kinematograf je već dugo poznat. Svaki se pokret može razdvojiti na pojedinačne faze, koje se mogu fiksirati sa brzo radećim instrumentima. Ako se sada te fiksirane faze izvode oku jednako brzo jedna za drugom, kao što su se odvijale (slijedile), moraju u oku izazvati cjeloviti dojam pokreta. No sada treba izumiti aparat koji će dopustiti da se fiksira dovoljan broj faza jednog pokreta da bi njihova reprodukcija dala ponovno sliku pokreta. U starom stanju fotografije, da bi se dobila slika moralо se dugo eksponirati ploču, nije

se moglo uopće misliti na snimanje takovih serijskih slika. Tek s otkrićem krajnje osjetljivih suhih želatinskih ploča, koje trebaju minimalnu ekspoziciju, moglo se pristupiti pitanju serijskih slika.

Prvo su došle tzv. moment-fotografiјe, koje kao što već njihovo ime kaže, daju fiksiranu sliku nekog momenta jedne scene. Od moment-slika koje su poimenice bile korištene za studij životinjskog pokreta nije bilo daleko do serijskih slika.⁴³ Prve je serijske slike dao Amerikanac Muybridge 1877. godine na jedan dosta jednostavan način, tako da je u Palo Altou u Kaliforniji pustio konja da galopira pred 30 kamera čiji su zapori bili električki okidani jedan za drugim. Anschtz⁴⁴ iz Lisse (zapadna Prusija), čije su serijske slike svojedobno pobudile veliku pažnju, poboljšao je redoslijed tako da je slike različitih kamere rasporedio na rotirajući kotač. Tek je Marey⁴⁵ u Parizu uspjelo s jednom jedinom kamerom stvoriti serijske slike i kroz to pronaći kinematograf. Njegov se aparat sastoji od kamere čiji se trenutni zapor sastoji od dvije u velikoj brzini rotirajuće ploče. Njegove ploče blizu ruba imaju okrugle otvore. Ako se ti otvori poklapaju slijedi osvjetljavanje vrpce namotane u kolut u kaseti i jedan trenutak je fiksiran. S

43 Tj. kronofotografija (grč. *chronos* – vrijeme, trajanje + grč. *fotos* – svjetlo + grč. *graphia* – pisanje) – fotografije snimljene u pravilnom vremenskome slijedu, kojima se može analizirati te projekcijom sintetizirati pokret. Povijesni postupak koji se smatra jednim od temelja izuma filmskoga snimanja i razvoja kinematografije. U pretpovijesti filma dvadesetogodišnje razdoblje od P. J. C. Janssena, E. Muybridgea, E. Mareya do W. K. L. Dicksona, začetnika i kinematografije, naziva se vrijeme kronofotografije.

44 Ottomar Anschütz (1846–1907) njemački fotograf, bavio se kronofotografijama u isto doba kao i Muybridge. Snimao je postavom od

12 fotoaparata, kojim je postizao 12 susljednih snimaka u 2 sekunde. Nakon toga je razvio postav 24 fotoaparata s električno sinkroniziranim zaslonom. Uređajem Tachyscope (1885), odnosno "električnim brzogledačem" (*Der elektrische Schnellseher*), razvijao je svoj postupak pokretnih slika kroz sedam ili osam inačica. (Midžić, 2009: 94)

45 Etienne Jules Marey (1830–1904), francuski znanstvenik i fiziolog čiji se kronofotografski princip temelji na superponiranju više snimaka mijena pokreta na jednom fotografskom negativu. Marey nije zainteresiran za stvaranje iluzije pokreta, već za znanstvenu analizu samog pokreta. (Midžić, 2009: 93)

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOLA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tim je aparatom Marey fiksirao let insekata. Loumier u Lyonu je još poboljšao aparat i došao na ideju da kroz reprodukciju pojedinih serijskih slika, ponovno restituira snimljenu sliku i primjereno tome daje pokretnu fotografiju. Uspjelo mu je to na izvrstan način, jer je kroz tu reprodukciju stvarno donesen život u pojedinim figurama slike i fiksiran je svaki i najmanji detalj jednog zbivanja. Hofmann u Beču je poboljšao kinematograf utoliko što je skokoviti prijelaz jedne faze u drugu reducirao na minimum.

Taj kinematograf je jučer u dvorani Kola prikazan pozvanoj javnosti koja se sastojala iz vrha ovdašnjih ustanova i predstavnika tiska. Snimke koje su pokazane napravio je aparat, koji daje 15 slika u sekundi posredstvom električnog aparata s lećama po principu camere obscure i projiciran je na bijeli zid. Pojedinačne slike, kojima za puni život nedostaje samo prirodna boja – one se sve pojavljuju u prigušenim bojama fotografije – ponavljaju fotografirane scene na prirodi vjeran način. Vidi se na primjer plug koji vuku četiri vola, stoje duboke brazde dok volovi polako idu svojim putem i preživaju. Na kraju brazde seljak zaokreće plug.

Ili: vlak ulazi u stanicu. Pokraj kola sa prtljagom trči biciklist da bi smjestio svoj bicikl, putnici izlaze i mašu još natrag prema svojim odjeljcima, jedan od onih koji je sišao provjetrava svoj šešir, i pokazuje svoju čelu. Vrlo je lijepa slika morske obale, valjanje valova i njihovo slamanje je prikazano na najjasniji način. Scena pred Dvorskom operom u Beču sa živahnim prometom, s kuharicom koja dolazi s Naschmarkta u čiju se suknu upleće vjetar, nosač koji nosi kofer je također vjerno prikazan, kao i poni koji zbacuje dva jahača, a odbacit će i trećega. Kao što čujemo, poduzetnici će i tu u Zagrebu napraviti snimanje i to jednu scenu s tržnice na Jelačićevom placu.

Trenutačno se radi na povezivanju kinematografa sa fonografom, kroz što bi se omogućio jedan postupak da se istovre-

meno s pratećim šumovima reproducira, npr. jednu opernu scenu, reviju trupe (vojna parada) i sl. Preporučujemo našoj publici te interesantne izvedbe Kinematografa na najbolji način.

22. Spekulacija o financijskom završetku priče

Pa nisu baš poduzetnici od prvoga dana bili previše uvjereni u uspjeh svog pothvata i više su puta mijenjali plan prikazivanja. Stalno su procjenjivali interes, ali očito i prihod.

To se može iščitati iz oglasa. Mosinger i Breyer prvotno oglašavaju 7. listopada da će se predstave održavati nekoliko dana, počevši od 8. listopada. Nakon izglednog uspjeha već 13. listopada počinju oglašavati u Agramer Zeitungu da će se projekcije održavati "Nur noch 8 Tage, bis incl. 20 d. Mts." – "Još samo 8 dana, do uključujući 20-og ovog mjeseca", pa sljedećih dana oglašavaju "još 7 dana", "još 6 dana" itd. Ipak, projekcije završavaju ranije od tih najača, 18. listopada, tj. dva dana ranije. Razlog nije poznat, nedostatak interesa, financijska neisplativost ili već ugovoreni termini u drugim mjestima?

Nema podataka o gledanosti, ali Kosanović prepostavlja da je predstave vidjelo oko 6500 Zagrepčana (Kosanović, 1985b: 121). Iz toga bi se moglo zaključiti da je utržak mogao biti između 2500 i 3500 forinti. No za tako velik posjet u gradu od približno 60 000 stanovnika nema nikakve potvrde o interesu ili odjeka u tisku. Škrabalo prema zapisnicima ravnateljstva Kola navodi da su od Mosingera i Breyera za najam dvorane naplatili 110 forinti i 4 forinte i 10 novčića za plin. To je bilo iznimno mnogo u odnosu na postojeće cijene koje je Kolo naplaćivalo drugima. U "Aproksimativnom proračunu" Kola za godinu 1896, koji se može naći u dokumentaciji o radu Kola u Hrvatskom državnom arhivu, u ukupnim sredstvima od 5190 forinti predviđjeli su dohodak od samo 250 forinti od najma dvorane (velike ili male?). Za usporedbu, od najma restauracije u prizemlju, koja je bila iste veličine kao velika dvo-

rana, predviđeli su 400 forinti godišnje. (HR-DAZG-788)

Uz podatak o plaćanju rasvjetnoga plina, tj. utroška za rasvjetu prostora trebalo je podmiriti i troškove električne energije, za koju je pitanje je li bila u zgradbi Kola. Vjerojatno se struja za projektor morala povlačiti iz obližnje električne centrale HNK-a, koja je u istom kompleksu. I to je trošak. Uz to trebalo je opsluživati predstave, od garderobe, redara, čišćenja i sl.

Reklamna kampanja koja se skoro svakodnevno vodila u više zagrebačkih novina nije bila jeftina. Oglasi nisu bili standardizirani, dolazilo je do izmjena te ih je trebalo stalno slagati. Mosinger i Breyer imaju i oglasne varijante prilagođene i svjetonazoru i političkom opredjeljenju čitatelja određenih novina. Tako u glasilu Stranke prava *Hrvatska domovina*, umjesto navođenja dvorane Kola, dosljedno oglašavaju da se predstave održavaju u dvorani Hrvatskog doma, kako to i priliči nazivu novina. Možda je zarada, uz pokriće troškova dvorane, reklamne kampanje praktički u svim zagrebačkim novinama, najma Kinematografa i angažmana Samuela Hoffmanna ipak nedostatna za veći dobitak.

Konačno, pristoje prema gradu i državi, osiguranja te porez na dobit smanjuju čisti prihod, uz nepoznanicu aranžmana s Hoffmannom, koji je u Hrvatskoj boravio najmanje mjesec dana.

Mosinger i Breyer ishodili su tromješecnu dozvolu za prikazivanje te su nakon Zagreba održane projekcije u Zorin domu u Karlovcu 21. i 22. listopada. Koliki i koji su troškovi bili u Karlovcu nije poznato, kao ni tko ih je podmirio. Slijedi kraća stanka te se projekcije nastavljaju u Varaždinu od 4. do 6. studenoga, u kojem je prije više godina Mosinger imao svoj fotografski atelijer. Iako su Mosinger i Breyer u Varaždinu dobili od gradskog poglavarstva dozvolu za predstave "kinematografa" u gradskom kazalištu (do 10 sati navečer) te su uz još neke izdatke platili propisanu pristoju za uboge od 1 forinte i 50 novčića te redarstveni



Brončana medalja s natpisom "Mosinger es Breyernek Zagrab"

nadzor 8 forinti i 25 novčića, troškove trodnevne pristoje i najamnine platio je sam Samuel Hoffmann. To ostavlja prostora za propitivanje finansijskog aranžmana između njih, a i pitanje je tko je inkasirao ulazninu. Vidljivo je da je Hoffmann zadnji dan održao projekcije za djecu i mlade te platio zbog niže cijene ulaznica i umanjene pristoje (HR-DAVŽ-11.902/1896). Iz toga se može zaključiti da je Hoffmann bio vezan tek formalnom dozvolom za prikazivanje, koju su priskrbili Mosinger i Breyer i ostvarili određene kontakte, osigurali prostore, a cijeli je posao vodio on. Tu je bio kraj njihove suradnje, a prije planirane projekcije u Rijeci, za koje su Mosinger i Breyer imali odobrenje, nisu održane. Zašto? Nepoznato. U svakom slučaju, sljedeći ciklus projekcija u Zagrebu prošao je bez Mosingera i Breyera, a i njihovo je partnerstvo uskoro raskinuto. Mosinger se vraća filmu tek desetak godina kasnije, a Breyer se prepusta fotografiji i slikarstvu.

Nakon tako neizvjesnog početka filmaši su na našem tlu u daljnje pustolovine kretali s više ili manje uspjeha vođeni Foersterlingovim motom: "Mnogo novaca zarađuje se u malo vremena s Kinematographom", što se baš nije ostvarivalo, ali je naša filmska "historiografija", moglo bi se reći, u svojem sedamdesetogodišnjem lutanju dobrim dijelom ipak obilježena naslovom Belanove knjige *Sjaj i bijeda filma*. (Uvijek uz časne iznimke).

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOŁA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

- ADU, Tehnološka studija i Studija izvodljivosti i analiza troškova i koristi**, 2017, Zagreb: Arcitec Ivilić d. o. o.
- Belan, Branko**, 1960, "Hrvatska, film, kino-mreža", u: Krleža, Miroslav (ur.), *Enciklopedija Jugoslavije*, Jugoslavenski leksikografski zavod FNRJ, str. 188–190.
- Belan, Branko**, 1966, *Sjaj i bijeda filma*, Zagreb: Epoha
- Belan, Branko**, 1973, "Film u Hrvatskoj – od Lumiera do partizanskih kamera", *Filmska kultura*, br. 84–85, str. 90–114.
- Boglić, Mira**, 1985, "U ovoj raspravi otvorili smo niz pitanja iz naše historiografije, Rasprava o knjizi Između publike i države Povijest hrvatske kinematografije 1896 – 1908", *Filmska kultura*, br. 154–156, str. 67–68.
- Boglić, Mira**, 1988, "Hrvatska, Kinematografija", u: Sirotković, Jakov (ur.), *Enciklopedija Jugoslavije*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 224–229.
- Brenk, France**, 1962, "Nacrt povijesti jugoslavenskog filma", u: Sadoul, Georges, *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb: Naprijed, str. 395–426, 439–463.
- Casetti, Francesco**, 1999, *Theories of Cinema 1945–1995*, Austin: University of Texas Press
- Cerovac, Mirko**, 1942, "Počeci slikopisa u Hrvatskoj", *Hrvatski slikopis*, br. 7, 1. prosinca, str. 5.
- Cerovac, Mirko**, 1943, *Slikopis (Film)*, Zagreb: Državni slikopisni zavod "Hrvatski slikopis"
- Dobrinčić, Vjeko**, 1950, "Nekoliko podataka o počecima kinematografije kod nas", *Filmska revija*, br. 3–5, str. 133–143.
- Dobrinčić, Vjeko**, 1951, "Nekoliko podataka o počecima kinematografije kod nas", *Filmska revija*, br. 1, str. 26–35.
- Dobrinčić, Vjeko**, 1953, "Imamo li filmske tradicije", *Vjesnik*, 19. lipnja
- Dokumenti o razvitku kinematografije u Hrvatskoj, Jugoslovenska kinoteka 1949 – 1969.**, 1969, Beograd: Jugoslovenska kinoteka
- "**Edison-Bioskop (Doživljaji iz 1896.)**", 1923, Balkan-film, str. 8–9.
- Godler, Rudolf**, 1952, *Kinematografska tehnika*, Zagreb: Tehnička knjiga
- Goglia, Antun**, 1942, Hrvatsko pjevačko društvo Kolo, Spomenica povodom 80-godišnjice društva 1862 – 1942, Zagreb: Hrvatsko pjevačko društvo Kolo
- Hanzlovsky, Mladen**, 1971, "Nezapaljiva briga o zapaljivim filmskim vrpcama", *Hrvatski tjednik*, 9. srpnja
- Istorijski filma*, 1930, Novi Sad: Izdanje knjižare "Slavije"
- Jovanović, Sreten**, 1974, "Kinematografija u Zagrebu", *Filmska kultura*, br. 95–96, str. 120–153.
- Jovičić, Stevan**, 1971, "Hronologija jugoslavenskog filma 1896 – 1941", *Sineast*, br. 13–14, str. 6–8.
- Karaman, Igor (ur.)**, 1980, *Enciklopedija hrvatske povijesti i kulture*, s. v. "Film", Zagreb: Školska knjiga, str. 138.
- Kečkemet, Duško**, 1969, *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji (1897–1918)*, Split: Muzej grada Splita
- "**Kinogeschichte, Wie die Bilder laufen lernten...**", Film- und Fernsehmuseum Hamburg, <<http://www.filmmuseum-hamburg.de/kinos/kinogeschichte.html>>, posjet 20. listopada 2017.
- Kirigin, Josip**, *Film u svijetu i kod nas*, 1950, Zagreb: Prosvjeta
- Knežević, Srđan**, 1983, "Uvod u istoriju hrvatske kinematografije", *Filmska kultura*, br. 142–143, str. 131–144.
- Knežević, Srđan**, 1985, "Prvo i drugo prikazivanje filmova u Zagrebu", *Filmska kultura*, br. 153, str. 107–128.
- Knežević, Srđan**, 1986a, "Kinematografska prikazivanja André Carréa u Zagrebu i Beogradu 1897. godine", *Filmska kultura*, br. 157–159, str. 114–123.
- Knežević, Srđan**, 1986b, "Prva kinematografska prikazivanja u Ljubljani (1896–1900)", *Zgodovinski časopis*, br. 3, str. 283–290.
- Kosanović, Dejan**, 1978, "Mogućnost sistematizacije najranijih napisa o filmu u nas", *Filmske sveske*, br. 2, str. 106–115.
- Kosanović, Dejan**, 1979a, "Prije 80 godina 'Samo novosti za Zagreb'", *Vjesnik*, 3. siječnja, str. 8.
- Kosanović, Dejan**, 1979b, "Prve filmske projekcije u Zagrebu 1896. i 1897.", *Filmska kultura*, br. 116–117, str. 187–198.
- Kosanović, Dejan**, 1979c, "Prva kino-predstava u Zagrebu", *Vjesnik*, 6. veljače

- Kosanović, Dejan**, 1980, "Filmovi snimljeni na teritoriji Hrvatske do 1918 godine", *Filmska kultura*, br. 123, str. 109–122.
- Kosanović, Dejan**, 1985a, "Ivo Škrabalo između nauke i publicistike", *Filmska kultura*, br. 154–156, str. 74–75.
- Kosanović, Dejan**, 1985b, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896 – 1918*, Beograd: Institut za film / Univerzitet umetnosti
- Kosanović, Dejan**, 1988, *Il Cinema Muto in Jugoslavia 1896–1932*, Beograd: Institut za film
- Kosanović, Dejan**, 2000, *Leksikon pionira i filmskih stvaralaca na tlu jugoslavenskih zemalja 1896–1945*, Beograd: Institut za film / Jugoslovenska kinoteka / Feniks film
- Kosanović, Dejan**, 2006, "Filmska limenka nije sasvim prazna (Povodom teksta Enesa Midžića 'Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke')", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 47, str. 169–174.
- Kosanović, Dejan**, 2007, "Najstariji pokušaji školovanja za film u Hrvatskoj: zagrebačke filmske škole 1917–1947", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 49, str. 3–11.
- Kosanović, Dejan**, 2012a, "Radoš Novaković: Skica za portret", *Novi filmograf, Portal za bolju kinematografiju*, <<http://www.novifilmograf.com/rados-novakovic-skica-za-portret/>>, posjet 20. kolovoza 2012.
- Kosanović, Dejan**, 2012b, "Čuvari vremena", *Novi filmograf, Portal za bolju kinematografiju*, <<http://www.novifilmograf.com/cuvari-pecata-vremena/#more-1383>>, posjet 26. kolovoza 2017.
- Krelja, Petar**, 1969, "Dvadeset godina Jugoslavenske kinoteke", *Filmska kultura*, br. 68–69, str. 142–143.
- Kukuljica, Mate**, 1972, "Da li je problem samo u izdavačkoj djelatnosti?", *Filmska kultura*, br. 83, str. 54–57.
- Kukuljica, Mate**, 2004, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv
- Majcen, Vjekoslav**, 1987, "Filmski fond škole narodnog zdravljia 'Andrija Štampar' u Kinoteci Hrvatske", *Arhivski vjesnik*, br. 30, str. 71–88.
- Majcen, Vjekoslav**, 1998, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Midžić, Enes**, 2006, "Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka ili arheološko istraživanje prazne filmske limenke", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 46, str. 75–81.
- Midžić, Enes**, 2007, "O Šibenskoj luci, ratnom plijenu u limenkama i uništavanje hrvatske filmske građe", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 48, str. 184–190.
- Midžić, Enes**, 2009, *Živuće fotografije i pokretne slike*, Zagreb: Školska knjiga
- Midžić, Enes**, 2016, "S Tanjem kroz studij na Akademiji", u: Nenadić, Diana; Kolbas, Silvestar (ur.), *Tanhofer*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Društvo filmskih redatelja, str. 217–272.
- Mihovilović, Ive**, 1950, "Kinoteka", *Filmska revija*, br. 3–5, str. 144–148.
- Mikić, Krešimir**, 2001, *Film u nastavi medijske kulture*, Zagreb: Educa
- Modrić, Miro**, 1969, "Usporedo sa svijetom", *Večernji list*, 25 – 26. listopada
- Modrić, Miro**, 1971, "Braća Lumière i mi", *Večernji list*, 16 – 17. siječnja
- Narath, Albert**, 1967, "Oskar Messter and His Work", u: Fielding, Raymond (ur.), *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, Berkeley: University of California Press, str. 109–120.
- Novaković, Radoš**, 1962, *Historija filma*, Beograd: Prosveta
- "**Österreichische Kinogeschichte**", *Austria forum*, <https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/%C3%96st erreichische_Kinogeschichte>, posjet 1. srpnja 2017.
- Pertl, Klaus**, "Kleine Klagenfurter Kinogeschichte", <<http://www.kinogeschichte.at/main.htm#zeit>>, posjet 1. srpnja 2017.
- Peterlić, Ante**, 2012, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam international d. o. o.
- Poch, Bernd**, 1989, "Viel Geld mit wenig Mühe, Wanderkino in Ostfriesland", u: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens, *Lichtbilder-Lichtspiele. Anfänge der Fotografie und des Kinos in Ostfriesland*, Marburg: Jonas Verlag, str. 288–303.
- Popović, Duško**, 2003, "Crtice iz povijesti", u: Popović, Duško (ur.), *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez / Kinoklub Zagreb, str. 21–51.

ENES MIDŽIĆ:
NOVI PRILOZI
O PRVIM
FILMSKIM
PROJEKCIJAMA
U DVORANI
KOLA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Puhovski, Nenad**, 1971, "Istine", *Filmska kultura*, br. 84–85, str.122–124.
- "Rezolucija osnivačke skupštine Društva filmskih radnika Hrvatske"**, 1950, *Filmska revija*, br. 3–5, str. 97–98.
- Rossell, Deac**, 1995, "A Chronology of Cinema 1889 – 1896", *Film History*, god. 7, br. 2, Indiana University Press, str. 115–236.
- Rossell, Deac**, 1998, "Beyond Messter: Aspects of Early Cinema in Berlin", *Cinema Pioneers Film History*, god. 10, br. 1, Indiana University Press, str. 52–69.
- Skaff, Sheila**, 2008, *The Law of the Looking Glass: Cinema in Poland, 1896–1939*, Athens: Ohio University Press
- Sremec, Rudolf**, 1986, "Jugoslavija", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža", str. 621–626.
- Škrabalo, Ivo**, 1971, "Branko M. Marjanović: Nisam se umorio", *Hrvatski tjednik*, 2. srpnja
- Škrabalo, Ivo**, 1979, "Povijest hrvatskog filma", *Forum*, br. 7–8, str. 249–320.
- Škrabalo, Ivo**, 1981, "Povijest hrvatskog filma", *Forum*, br. 12, str. 1187–1208.
- Škrabalo Ivo**, 1984, *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896 – 1980*, Zagreb: Znanje
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896. – 1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Šporer, Rudi**, 1958, "Od Plitvica do Zastave", *Večernji vjesnik*, 6. lipnja
- Tadić, Zoran**, 1970, "Edisonov ideal! KINEMATOGRAF (živuće fotografije)", *Omladinski tjednik*, 16. listopada
- Tasic, Zoran; Passek, Jean-Loup (ur.)**, 1986, *Le Cinema yougoslave*, Paris: Éditions de la BPI / Centre Pompidou
- Tanhofer, Nikola**, 1998, "Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam omirisao barut", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 4, br. 16, str. 3–20.
- Tokin, Boško (Filmus)**, 1952, "Josip Hala – veteran hrvatskih snimatelja", *Film*, br. 36, 15. kolovoza, str. 5.
- Tokin, Boško**, 1953, "Filmografija jugoslavenskog igranog filma", u: Tokin, Boško; Lukić, Vladeta, *Filmski leksikon*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, str. 215–244.
- Turković, Hrvoje**, 2013, "Povjesničarski primjer Dejana Kosanovića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, br. 75, str. 99–102.
- "Uz dvadesetu obljetnicu Jugoslavenske kinoteke"**, 1969, *Studentski list*, br. 21, 11. studenoga, str. 6–7.
- Volk, Petar**, 1966, "Balada o trubi i maglama", u: Belan, Branko, *Sjaj i bijeda filma*, Zagreb: Epoha, str. 237–335.
- Volk, Petar**, 1986, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd: Institut za film / Partizanska knjiga
- IZVORI**
- NOVINE**
- Agramer Tagblatt*, listopad 1896, prosinac 1898, siječanj 1899.
- Agramer Zeitung*, 7, 9. i 13. listopada 1896, prosinac 1898, siječanj 1899.
- Hrvatska domovina*, 7. listopada 1896.
- Narodne novine*, 4. travnja, 7. listopada 1896, prosinac 1898, siječanj 1899.
- Obzor*, 11. svibnja, 7, 9, 12 i 13. listopada, 28. prosinca 1896, 31. prosinca 1898, 21. siječnja 1899.
- Pettauer Zeitung*, 21. svibnja 1892.
- Slovenski narod*, 14. studenoga 1896.
- ARHIVSKO GRADIVO**
- HR-DAVŽ-11.902/1896, fond: Gradska poglavarstvo grada Varaždina, Državni arhiv u Varaždinu
- HR-DAZG 788 Hrvatsko pjevačko društvo Kolo; 2. SPISI; 2. 7. Opći spisi, Izvor: Državni arhiv u Zagrebu
- HR-DAZG 3982/1896, fond: Gradska poglavarstvo u Zagrebu – opći poslovi, Izvor: Državni arhiv u Zagrebu
- HR-DAZG 34473/1896, fond: Gradska poglavarstvo u Zagrebu – opći poslovi, Izvor: Državni arhiv u Zagrebu
- HR-HDA 58280/1896, Kraljevska hrvatsko-slavonsko-dalmatinska zemaljska vlada, svezak 13 – 12, Izvor: Hrvatski državni arhiv
- HR-HDA-1423 – Zbirka fotografija s Milenijske izložbe u Budimpešti 1896, 3 – Zagrebačka i Varaždinska županija (serija), <http://arhinet.arhiv.hr/details.aspx?ItemId=1_117070>, posjet 18. listopada 2017.

UDK: 792.026:791.633-051 LYNCH, D. "1990/91"

Karla Lončar

LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA

Razložljene refleksije: teatralizacija u TV serijalu

Twin Peaks

SAŽETAK: U ovome radu izložit će se i propitati teatralizacijske strategije prisutne u američkom TV serijalu *Twin Peaks* (1990–91) Davida Lynch-a i Marka Frost-a. Pod utjecajem tradicije avangarde, *Twin Peaks* vrvi postupcima nerijetko vezivanima uz kazalište, koji mahom uključuju preglumljivanje, naglašenu dramatičnost, čestu uporabu statičnih kadrova, prisutnost motiva pozornice i dr. Obilježja tih postupaka u tekstu će se obraditi uz pomoć filmoloških i teatroloških postavki Hrvoja Turkovića, Tracy C. Davis i Thomasa Postlewaita, uz poseban osvrt na psihoanalitička razmatranja Elizabeth Freedman, prema kojima se teatralizacija ostvaruje unutar osobitog odnosa između publike i pojedina audiovizualnog djela, zasnovanoga na gledateljskom doživljaju tzv. zurećega pogleda, jezovitih udvajanja i tragičnoga sljepila, prepoznatljivih i u *Twin Peaksu*. Izrazitog spoznajnog potencijala, kojime potiču publiku na kritičko sagledavanje fikcije i zbilje, teatralizacijski postupci važno su stilizacijsko obilježje serijala, koje je znatno pridonijelo njegovu umjetničkom i povijesnom značaju.¹

KLJUČNE RIJEČI: *Twin Peaks*, David Lynch, teatralizacija, jezovito, pogled, destabilizacija gledatelja

1. Uvod

Dramski televizijski program u pravilu ne obilježuju djela *avangardnoga* stila. "Logika"

avangarde – svijest o eksperimentu te otpor prema tradicionalnim estetskim, ali i socijalnim i moralnim strukturama² – ne prati logiku televizijske proizvodnje, najčešće usmjerenu na tzv. prosječnoga ili običnoga gledatelja, koji slobodno vrijeme provodi opuštajući se uz nezahtjevan sadržaj. Slučajevi u kojimaigrani televizijski proizvodi uključuju postupke bliske umjetničkoj avangardi, sasvim očekivano, vrlo su rijetki.³ Kritika je uobičajeno sklona hvaliti projekte s radikalnijim estetskim pomakom, no malo koje ostvarenje takvog izričaja ujedno i zadovolji zahtjeve šire publike. Međutim, američki je TV serijal *Twin Peaks* (1990–91) u tome uspio već u prvim danima svoga prikazivanja.

Nastao u produkciji TV mreže ABC, taj je serijal u cjelini ostvario iznimno pozitivnu recepciju, poglavito zbog nadrealističkih kreativnih rješenja njegovih tvoraca, filmskoga autora Davida Lynch-a (redatelja tada već kulturnih filmova kao što su *Eraserhead* /1977/ i *Plavi baršun/Blue Velvet*, 1986/) i televizijskoga scenarista Marka Frost-a (glasovitog po radu na policijskoj TV seriji *Plavci s Hill Streeta/Hill Street Blues*, 1981–87/). Suradnja dvojice kreatora rezultirala je žanrovskom mješavinom kriminalističke serije utemeljene na istrazi i sapunice nalik se-

1 Rad je napisan i prihvaćen za tisak prije objave treće sezone *Twin Peaks* (op. ur.).

2 Usp. *Filmski leksikon*, 2003, s. v. "avangarda, filmska", dostupno na: <<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=74>>.

3 Pripada im više europskih TV-miniserija u režiji filmskih redatelja, npr. *Svijet na kabelima* (*Welt am Draht*, 1973) R. W. Fassbindera, *Kraljevstvo* (*Riget*, 1994) L. von Triera ili *Mali Quinquin* (*P'tit Quinquin*, 2014) B. Dumonta.



riji Gradić Peyton (*Peyton Place*, 1964–69), jedinstvenosti koje dodatno pridonosi tzv. linčevski pečat, koji obilježuju uporaba “brižljivo zvučno i vizualno koncipiran[ih] prizor[a], povezan[ih] asocijativnom logikom ili supostavljanjem”, brisanje granica između “fantazije i zbilje” te kontrast između “stravično[g]” i “idilično[g]” (usp. Brlek, 2003: 356). Prvi put u povijesti američke i svjetske televizije gledateljstvo je u večernjem terminu bilo u prigodi vidjeti i formalno i sadržajno razglobljen svijet nekoga televizijskoga djela.⁴ Točnije, svakodnevnicu naslovnoga gradića, u kojem žive pomaknuti stanovnici, te njegovu nadrealnu pozadinu, sačinjenu od vizija i snova likova, u kojima patuljci plešu i govore unatrag, divovi s klupske pozornice upozoravaju na opasnosti istrage umorstva lokalne srednjoškolke, a zli demon zaposjeda tijela raznih bića te odvlači svoje žrtve u skrivene prostorije izvan dosega vremena.

Vrlo slikovit opis stila i atmosfere Twin Peaks-a pružio je Michel Chion, koji je onirič-

ke prizore serijala usporedio s “neprekidnim teatrom koji podsjeća na [eksperimentalne radove] Roberta Wilsona (...) zamrznute u psihotičkom trajanju” (usp. Chion, 2006: 97). Stoga ne čudi da je serijal zainteresirao mnogobrojne filmologe psihoanalitičkoga pristupa (Slavoja Žižeka, Allistera Mactaggarta, Todd-a McGowana i dr.), teorijski usmjerene na njegove latentne slojeve, povezane s raznim aspektima teatralizacije tipičnima za avangardne filmove o kojima će biti riječi i u ovome tekstu. Prateći njihove spoznaje, daje se zaključiti da je Lynchevo i Frostovo ostvarenje ogledalo mnoštva postupaka naslijedovanih iz kazališne tradicije, koji potiču gledatelje na autorefleksiju, kao i na daljnje promišljanje estetskih, moralnih i socijalnih pitanja.

Namjera je ovoga rada prikazati i psihoanalitički iščitati te postupke, vodeći računa o samome pojmu teatralizacije. Uz psihoanalitičke interpretacije toga vrlo složenog pojma, u tekstu ću se osvrnuti i na njegove teatro-

4 Prema Eskenaziјu (2013: 107), Lynch je bio prvi predstavnik američke umjetničke elite kojemu su

producenti omogućili dovoljno slobode za stvaranje televizijske serije.

loške izvore, referirajući se mahom na spoznaje Tracy C. Davis i Thomasa Postlewaita, te njegovu filmološku inačicu, kako ju je opisao Hrvoje Turković. Osim na već spomenute autore, pri interpretaciji toga serijala rad će se mahom referirati na tekst Barbare Freedman, "A Fractured Gaze: Theater, Cinema, Psychoanalysis", među ostalim posvećen teoriji pogleda, koji se obilato referira na postavke Jacquesa Lacana, Sigmunda Freuda, Jacques-Alaina Millera, Christiana Metza i dr. Većini tih perspektiva zajednička je usredotočenost na složenu međuigru "izvodačeva" i gledateljeva pogleda, kojom se u velikoj mjeri bavi i *Twin Peaks*. Međutim, kako bi se pitanje teatralizacije razložilo na primjeren način, valja skrenuti pozornost na mnogobrojne osobitosti serijala.

2. "Lynch-grad": svijet suprotnosti

Pri izradi koncepcije svoga TV projekta, Lynch i Frost najprije su osmislili mjesto radnje (Burns, 2015: 5–6), kojega se važnost dodatno potvrdila tijekom realizacije serijala, dosegnuvši status protagonist-a. *Twin Peaks* američki je gradić koji, prema Chionu, pripada tipičnom linčevskom imaginariju. Chionovim riječima, "Lynchograd" (engl. *Lynchtown*) je naizgled pitomo, dobrosusjedsko mjestašće, u kojem se nesmetano uživa u sitnim zadovoljstvima – npr. u kriški pite i šalici kave – uz osjećaje posvemašnje ugode i sigurnosti. Međutim, metaforički rečeno, takav gradić redovito okružuje i nekovrsna divljina: "nakon što padne noć" u "Lynchogradu" čuje se "zavijanje vukova" (...) on je "fasada koja ne skriva ništa, čak niti samo ništavilo" (Chion, 2006: 78). Supostojanje sigurnosti i ugroze, poznatoga i stranoga, dobra i zla, svjetla i tame te sličnih dihotomija njegovo je temeljno obilježje. U slučaju *Twin Peaks-a*, to je gradić koji na prvi pogled nastanjuju neiskvareni i pošteni ljudi, ali i intriganti i kriminalci. Lik koji pokreće i organizira radnju predstavlja najizrazitiji primjer navedenih proturječja: Laura Palmer, mjesna maturalna kraljica čiji leš izranja iz rijeke, već

će se u pilot-epizodi pokazati kao uvjerljiv konstrukt tipova "dobre prijateljice" i "fatalne žene".

Spoj različitih registara ne očituje se samo na sadržajnoj razini serijala već i na oblikovnoj. Žanrovska gledano, riječ je o kriminalističkoj priči sa znatnom dozom melodrame, narativno strukturiranoj po uzoru na američku sapunicu koja može trajati unedogled. Također, *Twin Peaksovi* emocionalno realistični prizori ispunjeni stravom, patosom ili tragikom često su supostavljeni ili oplemenjeni komičnim situacijama, najčešće temeljenima na nekovrsnoj bizarnosti koju ostali likovi tretiraju kao uobičajenu pojavu (primjerice, Gospođu s cjepanicom, u doslihu s mudrim drvetom koje ne ispušta iz ruku, nijedan stanovnik *Twin Peaks-a* ne smatra pretjerano čudnjom). Tom modelu odgovara i glazba Angela Badalamenti, koja spaja melodije različitih emocionalnih učinaka (Kalinak, 1995: 88–89), kao i način režije, koji kombinira različite, često statično kadrirane planove: od detalja i krupnih planova do polutotala i totala, koji se do početka 1990-ih nisu naročito primjenjivali pri televizijskoj produkciji jer se smatralo da maleni TV prijamnici "ne podnose" šire planove. Dakako, takav splet audiovizualnih postupaka dezorientira publiku, što je i bila namjera autorskog dvojca. Da bi sprječili njezino nekritičko uranjanje u sadržaj, Lynch i Frost poticali su i preglumljivanje glumaca (uočljivo u većini emocionalnih scena) te diskretnu uporabu reklamnoga diskursa (prisutnog u verbalnim izrazima oduševljenja detektiva i agenta Dalea Cooper-a, najčešće vezanih uz prirodne ljepote ili prehrambene proizvode grada).

3. Dihotomije teatralizacije: filmološki i teatrološki pristup

Mnogi začudni i ironizacijski elementi *Twin Peaks-a* pridonose snažnom dojmu artificijelnosti, odnosno stiliziranosti, koju Turković (1988b) drži jednim od glavnih obilježja "umjetničkoga" u audiovizualnim djelima.

KARLA LONČAR:

RAZLOMLJENE

REFLEKSIJE:

TEATRALIZACIJA

U TV SERIJALU

TWIN PEAKS

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Važnim stilizacijskim postupkom on smatra i tzv. teatralnost, audiovizualni izraz koje nalazi u pretjeranoj glumi, neprirodoj glumačkoj ekspresiji, snažnoj dramatičnosti te uporabi statičnih kadrova i motiva pozornice – redom odlikama Lyncheva i Frostova serijala. Prema Turkoviću, funkcija takve stilizacije, proistekle iz izvedbenih umjetnosti, nadilazi estetsku dimenziju audiovizualnih tvorevinu: njome se “ponekad razaraju (...) tradicije i ruše povjesna poimanja o umjetnosti. Teatralnost se tako javlja kao glavno oružje antiumjetničkih, ili barem, protutradicionalnih težnji” unutar suvremene proizvodnje (*ibid.*). Slijedeći te stavke, daje zaključiti da *Twin Peaks* posjeduje značajke umjetničkoga djela, koje je u trenutku nastanka nesumnjivo podrivalo poznate konvencije televizijske proizvodnje naglašenim korištenjem “teatralnih” stilizacijskih tehnika.

Premda se Turković koristi pojmom “teatralnosti” a ne “teatralizacije” da bi objasnio

pojedine stilizacijske postupke i njihove učinke, prvotni se pojam ipak ponešto razlikuje od potonjega. Naime, “teatralnost” u hrvatskom jeziku ponajprije označuje nešto negativno, umjetno, neiskreno. Primjerice, prema *Rječniku hrvatskoga jezika* teatralnost je svojstvo onoga što je “teatralno” ili osobina onoga koji je “teatralan”, što se u duhu Turkovićevih promišljanja definira kao “pretjeran u gestama, kao u teatru; neprirodan, namješten, s pozom” (Anić, 1994: 1055). U *Rječniku stranih riječi teatralan* pak upućuje na onoga ili ono što se “odnosi na glumu” ili nekoga tko je “neprirodan namješten, proračunan na efekt” (Klaić, 2002: 1331). Na tragu navedenog, razvidno je da pojam teatralnosti ne zahvaća svu puninu doživljaja kazališnoga. Pojam teatralizacije nameće se kao primjerenije rješenje pri razumijevanju danoga problema. Kako je objasnio Pavis u *Pojmovniku teatra*, “teatralizirati događaj ili tekst znači scenski ga interpretirati rabe-



ći prizore i glumce za uspostavljanje situacije. Pokazatelji teatralizacije su vizualni element predstave i postavljanje diskurza u situaciju” (Pavlović, 2004: 373). Dakle, premda teatralizacija značenjski može dijeliti sličnosti s teatralnošću, čini se da ona ponajprije označava interpretaciju pojedina događaja koji posjeduje izvedbeni potencijal, što je u kontekstu ovoga rada poželjno imati na umu.

Teatralizaciju nije jednostavno definirati. U središtu zanimanja teoretičara koji se bave teatralizacijom pitanje je odnosa između “reprezentacije” i “zbilje”, “prirodnoga” i “umjetnoga”, “autentičnosti” i “maske”, zaključuju Tracy C. Davis i Thomas Postlewait (2003: 17), urednici zbornika *Theatricality*. Prema njihovu uvodu, riječ je o pojmu kojega

su korijeni vezani uz izvedbenu praksu, no i o pojmu koji se opire konačnim značenjima. Da bi potkrijepili tu tvrdnju, opisali su njegov povijesni razvoj, osnovne konture kojega se očituju u religijskim ritualima, Aristotelovu poimanju mimeze i Shakespeareovu “kazališta svijeta” (lat. *theatrum mundi*), koji su pak svoj odraz pronašli i u modernističkome razumevanju teatralizacije i konceptciji metateatra (ibid.: 2). Dakako, Davis i Postlewait dotaknuli su se i već spomenutog, pejorativnog značenja izvedenice pojma,⁵ kojega su izvor prepoznali u moralističkoj prosudbi mimeze: protivnici kazališta, od antike do danas, nerijetko su kazališnu izvedbu doživljavali kao nešto “iluzorno, lažno, pretjerano, umjetno ili afektirano”, a samim time i “ženstveno”. Po tom antitea-

KARLA LONČAR:
RAZLOMLJENE
REFLEKSIJE:
TEATRALIZACIJA
U TV SERIJALU
TWIN PEAKS

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Engleska riječ *theatricality* na hrvatski se prevodi i kao teatralizacija i kao teatralnost.



tralizacijskom stajalištu, “[k]azalište imitira zbilju (...) ali kao i metafora, ta je reprezentacija uvijek udaljena od vlastita modela. (...) Koliko god otkrivalo svoju ekscesnu stranu (...) ono ujedno skriva ili maskira svoju unutrašnju prazninu” (ibid.: 4–5).

Ako se prisjetimo Chionova poimanja “Lynchograda” kao grada koji ne skriva ništa, čak ni vlastito ništavilo, jasno je da se Lynch i Frost ne odnose na isti način prema teatralizaciji. Sastavim suprotno, moglo bi se reći da se njihova poetika tradicijski oslanja na Shakespeareovu ideju da je “cijeli svijet pozornica”, prema kojoj svatko u stvarnome životu igra niz različitih uloga, čime se “dokida mimetički ‘original’” (ibid.: 10). Problematika “beskrajnog imitiranja lažne slike” (ibid.: 10–11) naročito je zaokupljala moderne dramatičare (Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Bertolt Brecht i dr.), koji su u sukobu između realizma i artificijelne teatrali-

zacija upravo potonjoj pridali umjetničku prednost, dodatno je naglašavajući u (post)modernističkim metaizvedbama (Beckett). Takav tip teatralizacije osobito je intelektualno poticajan za gledatelja, a njegove nastavljače možemo pronaći i među mnogim sineastima sklonima nekonvencionalnijim oblicima izlagačkih praksi, kojima pripadaju i Lynch i Frost. Premda Davis i Postlewait ne nude čvrstu definiciju teatralizacije, slažu se u sljedećem: svim teatroškim koncepcijama teatralizacije zajedničko je da se ona odvija u danome vremenu i prostoru između izvođača određenoga djela i gledatelja. A takvo što povlači sa sobom i njihovu osobitu izmjenu pogleda, identifikacijskih zrcaljenja i udvajanja – postupaka i motiva vrlo važnih za *Twin Peaks* i za psihanalitičku teoriju.



4. Destabilizacije teatralizacije: psihoanalitički pristup

Teatralizacijom su se bavili mnogi teoretičari psihoanalitičkog usmjerenja. Jedna od njih je Barbara Freedman, koja je iznijela uvjerljiva razmatranja primjenjiva i na Twin Peaks, ističući da teatralizacija uključuje složenu suigru "odsutne prisutnosti" koja potiče gledatelja na bitna promišljanja i spoznaje (usp. Freedman, 1991: 48–49). Da bi podrobnije pojasnila svoje stajalište, dotaknula se Heideggerove teze, po kojoj pojmovi teatar i teorija potječu iz grčke riječi *theōrein* (koja otprilike označava naknadni pogled na određenu pojavnost; ibid.: 48), filmoloških postavki Christiana Metza te psi-

hoanalitičkih teorija Jacquesa Lacana i Jacques-Alaina Millera, na kojima je temeljila daljnje izvode. Freedman teatralizaciju mahom vezuje uz kazalište, no ne isključuje važnost teatralizacijskih tehnika pri analizi i procjeni audiovizualnih djela. Avangardni film "nužno se mora oslanjati o strategije teatralizacije" (ibid.: 67), primjećuje, i jedino se kao takav može približiti spoznajnoj ulozi teatra.⁶ Oslanjajući se na Metzovu komparativnu analizu teatra i filma, Freedman smatra da većina klasičnih fabularnih igranih djela, tradicionalno nesklonih takvim stilizacijama, gledatelja vraća u tzv. stadij zrcala – prema Lacanu, najraniji stadij čovjekova razvoja koji omogućuje iluziju vlastite cjelo-

KARLA LONČAR:
RAZLOMLJENE
REFLEKSIJE:
TEATRALIZACIJA
U TV SERIJALU
TWIN PEAKS

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Freedman analizira razlike filma i kazališta, no smatram da se njezino poimanje filma može primjeniti na televizijske serije, vrlo srodne medijske

proizvode. Za podrobnije pojašnjenje sličnosti i razlika filma i TV serija vidi: Turković, 1988a.



vitosti – te ga svojom strukturom uljuljuje u svijet, Millerovom terminologijom, prošivenog imaginarnog i simboličkog registra. Drugim riječima, konvencionalna igrana ostvarenja, u kojima se izmjenom planova jasno razaznaju točke gledišta likova, gledatelju omogućuju pretjerano uranjanje u sadržaj, istodobno ga lišavajući kritičkoga odmaka. Tomu nasuprot, teatralizacijske tehnike poigravaju se točkama gledišta likova i samoga gledatelja tako što destabiliziraju i očuđuju gledateljsku poziciju, podsjećajući ga da cijelo vrijeme svjedoči nečemu što je umjetno, u čemu Freedman vidi značajan spoznajni potencijal.

5. Kaleidoskopski teatar *Twin Peaks*

Psihoanalitički pristup teatralizaciji, ako se kombinira s Turkovićevim i pristupom Davis i Postlewaita, pruža značajan uvid u audiovizualne stilizacijske tehnike i njihove učinke. Na tom tragu, ako se govori o teatralizaciji, ne go-

vor se toliko o odnosu publike i izvođača određena djela, koliko o odnosu publike i određena djela, zasnovanome na osobitom tipu gledanja, zbog kojega pojedini stilizacijski postupci, poput "pretjerane glume, neprirodne glumačke ekspresije, snažne dramatičnosti, uporabe statičnih kadrova i motiva pozornice", djeluju začudno. Potpoglavlja koja slijede pokazat će na koje sve uzajamno povezane načine *Twin Peaks* destabilizira gledateljsko viđenje "umjetničkoga".

5.1. Jeza pogleda koji zuri

Kada je riječ o suigri pogleda, igrana audiovizualna djela ponešto se razlikuju od izvedbenih. Pri gledanju izvedbenoga sadržaja, kazališni gledatelj promatra likove na pozornici koji ga uvlače u fikcijski svijet, no zbog toga što glumac može uzvratiti pogled, gledatelj je uvijek svjestan da gleda i osobu koja se nalazi ispod maske koju igra. Ono što vidi u isti mah "jest i nije prisutno". Isto tako, glumac je uvijek

svjestan gledateljeva pogleda. U audiovizualnim djelima, prema Freedman koja se referira na Metza, nedostaje reciprocitet između gledateljeva vojerizma i glumčeva ekshibicionizma – glumac tijekom snimanja svoje izvedbe nikada ne vidi gledatelje jer ne dijele isto vrijeme ni prostor (usp. ibid.: 49). Međutim, umjetnički "odvažnija" audiovizualna djela mogu sadržavati režijske i stilizacijske postupke koji obnašaju ulogu glumčeva uzvraćenoga pogleda, u čemu se očituje njihov radikalizam, kako ističe McGowan (2007: 5). Lakanovski gledano, pogled o kojem je riječ je pogled Drugoga koji zuri (franc. *regard*; engl. *gaze*), različit od imaginarnoga pogleda s kojim se čovjek identificira. "Pogled Drugog se uprizoruje kada postanemo svjesni da smo gledani s točke s kojom se ne može poistovjetiti. Spoznaja da smo viđeni usmjerava polje našeg gledanja i njegovu slijepu točku." (Freedman, 1991: 63) Time je moguća objektivizacija sebstva, sagledavanje sebe iz drugoga kuta. U filmu pogled Drugoga proizlazi iz specifične montaže kadrova. Ako u slijedu prizora gledatelj ne može razaznati vizuri kojega lika pojedini kadar pripada, radi se o prisutnosti pogleda Drugoga. To je naročito uočljivo ako kadar djeluje subjektivno (kao da prikazuje način viđenja svijeta određenoga lika), a vezuje se na kadar u kojem gledatelj ne dobiva informaciju o nositelju prethodno naznačene perspektive. Oslanjajući se na Metzove postavke, takav odnos vizura Freedman naziva "razlomljenim" pogledom (ibid.: 65).

Dakako, iskustvo gledanja takvih prizora izrazito je nelagodno, zbog čega psihanalitički teoretičari filma (Žižek, McGowan i dr.) upućuju na – lakanovskim riječima – Realni aspekt togogleda: pogled Drugoga predstavlja nekovrsnu traumu, "rupu koja je sastavni dio simboličkoga registra", kako ističe McGowan u knjizi *The Real Gaze: Film Theory After Lacan* (McGowan, 2007: 203). Lynch je majstor takve režije kadrova, što se u Twin Peaksu napose očituje u epizodama koje je sam režirao (pilot epizoda, 3. epizoda 1. sezone te 1, 2, 7. i 22. epi-

zoda 2. sezone), posebice u jezovitim prizorima u kojima se pojavljuje demon BOB, svojevrsni simbol Zla, odgovoran za ubojstva i zločine počinjene u tom gradiću. Lynch takvu režiju kombinira i s uporabom tzv. akuzmatičkih zvukova (npr. iskrivljenih glasova ili "zlokobnih" šumova gramofonske ploče) kojima izvor, kako nalaže autor toga pojma Chion (1994), nije sasvim razaznatljiv unutar kadra. Kao odlična ilustracija njegova režijskoga pristupa, nevezana uz neposrednu nazočnost BOB-a, djeluje scena večere (1. epizoda 2. sezone) kojoj prisustvuju Haywardovi (obitelj mjesnoga liječnika) i Palmerovi, tijekom koje svojevrsne performanse izvode Haywardove kćeri Harriet i Gersten (sviraju klavir i recitiraju poeziju) te otac, silovatelj i Laurin ubojica Leland (sve brže i brže pjeva klasik *Get Happy*). Naime, kamera se u toj sceni, sasvim netipično za serijal, kreće kao da svjedočimo pogledu neidentificirana gosta – trza se, dinamično prelazi s lika na lik te općenito pridonosi izrazitoj nelagodi – upućujući na poremećenost toga naizgled normalnog društvenog okupljanja.

5.2. Jezovita udvajanja

Ukrštanje pogleda nije jedino obilježje teatralizacije: ona se manifestira i "udvajanjem" promatranoga objekta. Takva se vrsta dvostrukе optike po vodećim psihanalitičkim teoretičarima poput Lacana i Freuda temelji na iskustvu jednoga od ranijih čovjekovih stadija. Prema Lacanu, rascjep koji se zbiva pri čovjekovu ulasku u svijet jezika i objektnih odnosa odgovara razlici između imaginarnoga ja i simbolički uvjetovanoga ja. Oni nisu u potpunosti spojivi: "Potraga za prepoznavanjem, žudnja da se vidimo s točke gledišta druge osobe", nije moguća (Freedman, 1991: 54). "Ja je uvijek netko drugi", stoga je i sam ego maska (ibid.). Baveći se istim razvojnim procesom, Freud je među ostalim u istonoslovnom eseju formulirao pojam jeze (njem. *das Unheimliche*, engl. *uncanny*), koji označava jezovit osjećaj izazvan susretom s "poznatom

KARLA LONČAR:
RAZLOMLJENE
REFLEKSIJE:
TEATRALIZACIJA
U TV SERIJALU
TWIN PEAKS

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nepoznatošću". Drugim riječima, jezovito se manifestira uočavanjem obličja zastrašujuće sličnog nekomu ili nečemu što poznajemo, pojavom dvojnika ili raznoraznih multiplikacija, te mu je jedna od odlika da podsjeća subjekt na nestabilnost pojavnosti ega. Freud taj fenomen smješta u područje estetike te ga definira kao povratak potisnutih dječjih kompleksa i primitivnih strahova (usp. Freud, 1919: 14). Lynchevi filmovi, kao i *Twin Peaks*, ogledni su primjer jezovitih udvajanja i ponavljanja. "Nekoliko kritičara (Mulvey, 1996; Rodley, 1997; i Vidler, 1992) istaknulo je važnu ulogu jeze u [njegovim] radovima", smatrajući ga njihovim sadržajnim i oblikovnim obilježjem, pojašnjava Mactaggart (2006: 51).

Prema njima, dvostrukosti su najuočljivije na razini motiva: osim toga što i sam naziv grada i djela (engl. *twin*: dvostruki, blizanački; *peaks*: vrhovi, vrhunci) upućuje na dvojništvo, većina dominantnih likova serijala posjeduje dvije suprotne strane ličnosti, a neki od njih udvajaju se u više likova. Iznimka nisu ni pojedina imena i mjesta radnje. Primjerice, likovi serijala prate TV sapunicu *Pozivnica za ljubav* (*Invitation to Love*), koje se sadržaj poklapa sa zbijanjima iz njihove "zbilje", Laura Palmer dijeli gotovo identičan izgled i tragičnu sudbinu sa svojom sestričnom Madeleine "Maddy" Ferguson (tumači ih ista glumica, Sheryl Lee, a zanimljivo je i da je Maddieno ime spoj imena junaka iz *Vrtoglavice /Vertigo*, 1958/ Alfreda Hitchcocka, još jednoga djela o dvojništvu), Laura piše dva dnevnika s dva različita sadržaja, kao i javnog (Bobby) i tajnog dečka (James), postoje i Bijela i Crna koliba u kojima obitavaju i dobri i zli dusi, patuljasti Čovjek s Drugoga Mjesta zapravo je otkinuta ruka dobroćudnoga demona MIKE-a, zalogajnica RR dijeli inicijale s fantastičnom Crvenom sobom (*Red Room*) u kojoj vlada logika snova itd. Neki likovi namjerno nose maske: Audrey, maloljetna kći mjenog kapitalista Bena Hornea, stavlja masku u

trenutku kada se ocu prikazuje kao prostitutka javne kuće koju on posjeduje, ujedno izbjegavajući incestuzan odnos, osvetoljubivi ubojica Windom Earle otima Cooperovu djevojku Annie tijekom izbora za Miss Twin Peaks prorušen u Gospodu s cjepanicom, a suvlasnica pilane Catherine Martell, za koju se vjerovalo da je umrla, neko se vrijeme predstavljalala kao japanski investitor, gospodin Tojamura. Štoviše, potonji slučaj nije se ograničio samo na svijet fikcije: tijekom nekoliko dana snimanja zamaskirana glumica Piper Laurie zaista se pred kolegama pretvarala da je glumac Fumio Yamaguchi (Dukes, 2014: 196–197), čije je ime pisalo na najavnoj špici četiri epizoda (12–15).

Povezanost jezovitih udvajanja i teatra najizrazitija je u prikazima Crvene sobe, zastorima prekrivene prostorije u kojoj se cijepaju ličnosti i vremensko-prostorne dimenzije, te u 7. epizodi 2. sezone, u kojoj se Div ukazuje na pozornici kluba, upozoravajući Coopera na novo umorstvo ponavljanjem rečenice: "Dogada se opet." Štoviše, ponavljanja određenih rečenica učestala su pojava u serijalu – posebice su pamtljive "Sove nisu kakvima se čine" ili "Kako je Annie?" – kao i repeticija istovjetnih, mahom zlokobnih prizora i zvukova, npr. gramofonske igle ili stropnog ventilatora u domu Palmerovih. Međutim, *Twin Peaksom* se provlače i mnogo suptilniji paralelizmi: sjajan primjer takvih dvostrukosti, kao što je pronicljivo uočio Mactaggart (2006: 191–192), pružaju scene Lelandova emocionalnog sloma u 2. epizodi 1. sezone i već spomenute 7. epizode 2. sezone u kojoj ubija Maddie. Naime, on se u oba prizora nalazi u vlastitoj dnevnoj sobi te izvodi sličnu koreografiju – u prvoj uzima Laurinu uokvirenou fotografiju i pleše s njom, vrteći se u krug, dok je ne razbijje i u očaju zamrlja krvlju, a u drugome napada Maddie tako što je prima, vrti u krug, udara, baca na pod i promatra njezino krvavo lice.



KARLA LONČAR:
RAZLOMLJENE
REFLEKSije:
TEATRALIZACIJA
U TV SERIJALU
TWIN PEAKS

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5.3. Tragično sljepilo kao oblik spoznaje

U završnom poglavlju svojega teksta, Freedman (1991: 74) zaključuje da teatralizacija ne ovisi toliko o nepodudaranju prikazivača i prikazanoga koliko o inherentnoj naravi toga nepodudaranja. Taj pomak ona uspoređuje sa slijepom točkom vidnoga polja. "Ono što je psihoanaliza naučila od kazališta je mogućnost spoznavanja nespoznatljivog, što pronalazi svoj izričaj u sljepilu kao preduvjetu spoznaje." (ibid.) Freedman se zapravo referira na klasične vrste dramske umjetnosti – koje su imale snažan utjecaj na vodeće psihoanalitičare, počevši s Freudom – tragediju i komediju: prvu kao dramu junaka koji ne vidi ono što je ostalima vidljivo i potonju kao dramu junaka koji vidi ono što ostali ne vide. Tragedija se pri tom pokazala žanrom koji izrazito nadahnjuje teoretičare, napose Sofoklova djela *Kralj Edip*, *Edip na Kolonu i Antigona*, od kojih prva dva i tematiziraju sljepilo, te Shakespeareov *Hamlet*. "Samo tragički *mimēsis* ostvaruje spoznajno iskustvo na koje Aristotel ukazuje", naglašava Samuel Weber (2004: 263), budući da nudi osobit oblik duhovnoga pročišćenja, odnosno katarze, koja ishodi iz tragičkoga prepoznavanja svoga usuda.

Na tom tragu, *Twin Peaks* sadrži mnoštvo elemenata tragedije koje čak ističe efektima "posuđenima" iz kazališne umjetnosti. Naime, u trenutku tragičkoga prepoznavanja vlastitih sklonosti i djela, izopačenih BOB-ovim utjecajem, Leland leži na podu policijske stanice osvijetljen reflektorom neidentificirana izvora, dok ga prska voda sa stropa, koja sugerira pročišćenje, zbog lažne vatrogasne uzbune. Isto tako, prigodom vlastita ubojstva, Maddie napokon svjedoči stvarnoj prisutnosti BOB-a (prije joj se pojavljivao samo u vizijama), također osvijetljenoga reflektorom, u neposrednoj prisutnosti

njezine onesviještene, metaforički slijepete tete. U sličnoj se maniri Cooperu u trenucima vlastite spoznaje ukazuje osvijetljeni Div (kao što je već rečeno – katkad i na pozornici) ili koreografirani Čovjek s Drugog Mjesta. Međutim, takvi oblici dubljega uvida u tom serijalu nisu toliko učestali. Njima u skladu s kriminalističkim okvirom serijala prethode duga razdoblja sljepila – detektiva i policajaca, samih žrtava i počinitelja zločina, zatim svih stanovnika *Twin Peaks* i, napokon, samoga gledatelja. Odličan primjer za to donosi Chris Murray (2013: 114–115), ističući interpretativnu potentnost sekvence Laurina pogreba na kojem su se okupili gotovo svih likovi serijala (3. epizoda 1. sezone). U njoj iznervirani Bobby istupa i optužuje sve prisutne: "Prokleti licemjeri, gadite mi se! Svi su znali da je u problemima, ali nitko od nas nije učinio ništa. Svi vi kreposni ljudi. Želite li znati tko je ubio Lauru? Vi ste! Svi smo!" Nakon toga, Leland u tuzi skače na njezin lijes, koji se na komičan način počne uzdizati i srušati, simulirajući seksualni čin. No umjesto da nešto kažu, svi se okreću od prizora i odlaze kući, poput gledatelja koji po završetku epizode pozornost preusmjerava na drugi TV sadržaj.

Otkrićem počinitelja zlodjela, *Twin Peaks* se međutim nije završio, nego se po uzoru na neprekidni serijal, odnosno sapunicu, usredotočio na nova BOB-ova zaposjedanja, od kojih se ističe oskvruće najmoralnijega lika, agenta Coopera. Nepostojanje prave katarze i beskonačna zapletanja radnje važne su odlike *Twin Peaks* koje nadilaze elemente klasične tragedije, kao i postavke ranije psihoanalitičke teorije. Nažalost, zbog producentskih zahtjeva, serijal je naglo završio 22. epizodom 2. sezone.⁷ Bez obzira na to, u svakoj je epizodi itekako uočljivo Lynchevo i Frostovo ustrajanje u dinamici nespoznavanja i spoznavanja Zla, kojom opetovano destabiliziraju gledatelja uronjeno-

⁷ Zbog pada gledanosti, Lynchu i Frostu nije produljen ugovor o suradnji (usp. Dukes, 2014: 293).

ga u osobit svijet "Lynchograda" i njegova naličja – Crvene sobe, "primordijalnog poprišta realnoga žudnje" (Žižek, 2000: 24). Potaknuti navedenim kreativnim rješenjima, prema tumačenjima kojih se odgovornost za zločine ne pripisuje samo likovima, već i samom gledatelju i društvu iz kojeg proizlazi, mnogi su kritičari (Murray, Žižek, Justus Nieland i dr.) *Twin Peaks* prozvali izrazito subverzivnim serijalom. Drugim riječima, svojim djelom Lynch i Frost kao da poručuju: unatoč (samo)nametnutom sljepilu, svi smo dijelom zastrašujućih svjetova – od problematičnog patrijarhalnog i kapitalističkog društva, svakodnevnih moralnih dvojbji do osobnih demona – s kojima se valja suočavati *ad infinitum*.

6. Zaključak

Oniričke sekvence, fantastični motivi, groteskni prizori i neobična, misteriozna atmosfera odlike su koje prve padaju na um kada se *Twin Peaks* proglašava prekretničkim serijalom u povijesti televizije.⁸ Međutim, u tom se serijalu mogu nazrijeti i stanovite teatralizacijske tendencije. Gluma, kamera i mizanscena *Twin Peaks*a svojom su se stiliziranošću i "umjetnošću" doista razlikovale od serija koje su se dotad prikazivale na televiziji. Ipak, da bi se neko djelo smatralo "teatral-

nim", nije ga dovoljno izjednačiti s "artificijelnim". Služeći se filmološkim, teatrološkim i psihoanalitičkim postavkama teoretičara kao što su Turković, Davis, Postlewait, Freedman, McGowan, Mactaggart i dr., može se zaključiti da se teatralizacija na filmu i televiziji prije svega temelji na stanovitom vizurnom odnosu između gledatelja i stilski promišljenog audiovizualnoga djela, a u tom pogledu Lynch i Frost stvorili su jedinstveni serijal. Točnije, serijal ispunjen kadrovima nepoznatih nositelja vizure i izvora zvuka, udvajanjima i ponavljanjima prikazanoga te ostalim teatralizacijskim indikatorima problematizacije gledalačkog i spoznajnog iskustva, zasnovanima na mogućnosti i nemogućnosti spoznaje i viđenja. Usprkos uzbudljivim fabularnim zapletima, Lynch i Frost nisu udovoljili tzv. običnim gledateljima – nапротив, teatralizacijskim strategijama kontinuirano ih destabiliziraju i distanciraju, ujedno ih potičući na dodatna promišljanja oblika i sadržaja serijala. Kao u gledalištu kakva teatra, publika *Twin Peaks*a stalno se "podsjeća" da likovi predstave s kojima bi se voljela identificirati nose više maski te da zbilja koja se nadaje nipošto nije onakva kakvom se čini. A takvo djelo ostavlja traga, čemu svjedoči kulturni status *Twin Peaks*a te pozamašan interes za 3. sezonu, emitiranu 2017.

LITERATURA

- Anić, Vladimir**, 1994, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi liber
Brlek, Tomislav, 2003, "Lynch, David", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 356.
Burns, Andy, 2015, *Wrapped in Plastic: Twin Peaks*, Toronto: ECW Press
Chion, Michel, 1994, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press

- Chion, Michel**, 2006, *David Lynch*, 2nd Edition, preveo Robert Julian, London: British Film Institute
Davis, Tracy C.; Postlewait, Thomas, 2003, *Theatricality*, Cambridge: Cambridge University Press
Dukes, Brad, 2014, *Reflections: An Oral History of Twin Peaks*, Nashville: short/Tall Press
Eskenazi, Jean-Pierre [Žan-Pjer], 2013, *Televizijske serije*, Beograd: Clio

KARLA LONČAR:
RAZLOMLJENE
REFLEKSIJE:
TEATRALIZACIJA
U TV SERIJALU
TWIN PEAKS

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Za više informacija o utjecaju *Twin Peaks*a na svjetsku televizijsku produkciju usp. Halskov, 2015.

- Freedman, Barbara**, 1991, "A Fractured Gaze: Theater, Cinema, Psychoanalysis", u: *Staging the Gaze*, Ithaca i London: Cornell University Press, str. 47–77.
- Freud, Sigmund**, 1919, *The Uncanny*, engleski prijevod, dostupno na: <<http://web.mit.edu/allanmc/www/freudi.pdf>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- Halskov, Andreas**, 2015, *TV Peaks: Twin Peaks and Modern Television Drama*, Odense: University Press of Southern Denmark
- Kalinak, Kathryn**, 1995, "Disturbing the Guests With That Racket: The Music and *Twin Peaks*", u Lavery, David (ur.), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, str. 82–92
- Klaić, Bratoljub**, 2002, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske
- Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.)**, 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Mactaggart, Allister**, 2006, *Surface Attraction: Hypological Encounters With the Films of David Lynch*, London: Middlesex University of London, dostupno na: <<https://eprints.mdx.ac.uk/6906/1/Mactaggart-phd.pdf>>, posjet: 9. prosinca 2017.
- McGowan, Todd**, 2007, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, New York: State University of New York Press
- Murray, Chris**, 2013, "Gothic Daemon BOB", u: Hayes, Marisa C.; Boulègue, Franck (ur.), *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Glasgow: Bell & Bain, str. 108–115.
- Nieland, Justus**, 2012, *David Lynch*, Urbana i Springfield: University of Illinois Press
- Pavšić, Patrice**, 2004, *Pojmovnik teatra*, prevela Jelena Rajak, Zagreb: Antibarbarus
- Turković, Hrvoje**, 1988a, "Film i televizija", u: *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, dostupno na: <<http://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/4-film-i-televizija-br/>>, posjet: 5. travnja 2016.
- Turković, Hrvoje**, 1988b, "Teatralnost u filmu", u: *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, dostupno na: <<http://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/6-teatralnost-u-filmu-br/>>, posjet: 5. travnja 2016.
- Weber, Samuel**, 2004, "Psychoanalysis and Theatricality", u: *Theatricality as Medium*, New York: Fordham University Press, str. 251–276.
- Žižek, Slavoj**, 2000, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: University of Washington

UDK: 791.633-051LYNCH, D.:791-24"2017"

Luka Ostojić

Twin Peaks: Povratak

1. Uvod

Način analize i interpretacije prilagođava se pojedinom djelu. Klasični igrani film zahtijeva veći fokus na priču filma dok će se kritika tipičnog eksperimentalnog filma više osloniti na filmske tehnike. Općenito, što je film konvencionalniji i predvidljiviji, posao kritičara bliži je mehaničkom radu – dovoljno je prepoznati nekoliko kodova i prebaciti se na autopilot. Stoga mnoge filmske kritike djeluju šablonski, jer su i mnogi filmovi rađeni šablonski. No problem i izazov pojavljuju se u slučaju djela koja izmiču konvencionalnim kalupima, koja smisljavaju ili miješaju tehnike kako bi iskazala neuobičajene ideje i emocije. To su djela koja zahtijevaju najveći trud, ali i daju najveću nagradu. Stoga i sam gledatelj/kritičar ima odgovornost otvoriti se prema djelu, pokušati prepoznati i razmisliti što i kako djelo govori, prilagoditi svoje razmišljanje i pisanje samom predmetu teksta.

Filmovi i serije američkog redatelja Davida Lynch-a od gledatelja zahtijevaju upornost, otvorenost i marljivost, ali zauzvrat nude intenzivno iskustvo i novu perspektivu o svojim temama. Stoga ne čudi što je i njegov rad s Markom Frostom na seriji *Twin Peaks* (1990–91) upamćen kao preteča i ključni utjecaj na tzv. "kvalitetnu televiziju" potkraj 20. i početkom 21. stoljeća (*Obitelj Soprano /The Sopranos*, David Chase, 1999–2007), *Dva metra pod zemljom /Six Feet Under*, Alan Ball, 2001–05), *Žica /The Wire*, David Simon, 2002–08...). Kada u današnjem kontekstu s naknadnom pameti gledamo stare epizode *Twin Peaks*, ipak je lakše vidjeti žanrovske obrasce, scenariističke i režijske trikove koji su tada bili originalni, no od tada su korišteni u mnogim drugim serijama.

Stoga, kad su Lynch i Frost najavili snimanje treće sezone serije čak 25 godina nakon kraja druge, nametnulo se pitanje može li *Twin Peaks* u novom, znatno bogatijem televizijskom kontekstu ponuditi nešto novo i svježe. No sumnja nije bila opravdana: kao prije 26 godina, serija je potpuno iznevjerila konvencije, očekivanja, žanrove i ustaljene šablone kritičarskog razmišljanja, te nam dala materijal o kojem ni ne znamo misliti. Letvica za analizu opet je postavljena iznimno visoko. Ne preostaje nam drugo nego zažmiriti i skočiti.

2. Forma

Za razliku od ranijih sezona (i od televizijskog standarda), na seriji nije radio tim scenarista i redatelja. Scenarij za svih 18 epizoda zajedno su napisali Mark Frost i David Lynch, a sve epizode režirao je Lynch. U službenim najavama i na službenoj stranici *Povratak* se ne opisuje kao treća sezona, nego kao zasebna serija i kompaktno djelo koje se sastoji od osamnaest jednosatnih dijelova (dakle, dugometražni film?). Ipak, *Povratak* se znatno referira na formu i radnju prethodnih sezona i filma *Twin Peaks: Vatro, hodaj sa mnom* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, David Lynch, 1992) a za razliku od filma, kronološki i radnjom jasno se veže na kraj druge sezone. Uz to, oslanja se i referira na formalnu tradiciju televizijske serije. Stoga mislim da *Povratak* treba gledati kao treću sezonu televizijske serije *Twin Peaks* kako bismo ga mogli adekvatno tumačiti.

Prije analize sadržaja, valja dodati još jednu napomenu o odnosu između serije i producijskih uvjeta. Naime, prije početka snimanja došlo je do sukoba između Lynch-a i producijske kuće Showtime oko broja epizo-



da: Lynch je navodno zamislio devet epizoda, Showtime ih je tražio 27, a kompromis je postignut na osamnaest. Zbog te vijesti tijekom prikazivanja ustalila se praksa da se digresije, sporedne priče i spori ritam objasne kao potreba za brzim napuhavanjem izvornog devetosatnog predloška. Smatram da je takav tip analize linija manjeg otpora, jednostavan način traženja značenja u producijskim uvjetima umjesto u samome sadržaju djela. Takva perspektiva počiva na nedokučivoj i romantičnoj razlici između beskompromišnih autorskih odluka i kompromišnih producijskih ograničenja. No svi filmovi i serije snimljeni su u određenim producijskim uvjetima, u skladu s konvencionalnim industrijskim standardima i formama (npr. dugometražnog filma) i u velikim suradnjama, pa su nužno sva djela nerazlučivi spoj raznih silnica i utjecaja. Stoga, umjesto naglašanja što nam je autor želio, a što morao reći, više se vrijedi koncentrirati na ono što nam djelo doista i prikazuje.

Prve dvije sezone serije kombinirale su žanrove melodrame, detektivske priče i horo-

ra. Riječ je o "fleksinarativnoj formi" (Nelson, 1997), novijem obliku popularne televizijske serije. Fleksinarativ prati maleni broj stalnih likova (čije su priče zaokružene cijelom sezonom) uz stalni priljev novih sporednih likova i grana radnje (koje su zaokružene u pojedinim epizodama). Budući da je fleksinarativ namijenjen i muškoj i ženskoj publici, često je riječ o hibridu žanrova. Za razliku od sapunica, fleksinarativi imaju tendenciju baviti se političkim temama, i to kroz prikazivanje političkih problema putem osobnih priča likova serije. Ranije sezone *Twin Peaks* svime se uklapaju u ovu definiciju osim time što sezone nisu zaokružene. I prva i druga sezona završile su otvorenim krajem, popularnim *cliffhangerom* koji inače mame gledatelja na gledanje iduće epizode, ali u slučaju konačnosti druge sezone tek daje mučnu poruku o nemogućnosti dolaska do ishoda priče i, u ovom slučaju, izvjesnoj pobjedi zla nad dobrim.

Treća sezona nadovezuje se na kraj pretvodne i također preuzima formu fleksinarativa, ali na bitno drugačiji način. S jedne strane,

sva obilježja konvencionalnog fleksinarativa prisutna su i ovdje: u sezoni pratimo manji broj glavnih likova u nekoliko stalnih radnji, te više sporednih likova čije se priče otvaraju i zaključuju u jednoj ili nekoliko epizoda. Miješaju se žanrovi komedije, detektivske priče, horora, akcijske serije, melodrame i psihološkog trilera. Čak se može govoriti o političkom aspektu priče. Ipak, izvedba te forme svjesno je začudna: razvoj glavnih likova tijekom sezone ne odvija se uobičajenim tempom ni u jasnom smjeru, sporedne radnje i likovi pojavljuju se i nestaju naglo i naizgled nemotivirano, neke sekvene nemaju vidljive veze s pričom serije ni s pričom uopće (8. epizoda), likovi iz prethodnih sezona tek u osnovnim crtama nalikuju na ranije uspostavljene karaktere, smjena žanrova i tona epizode odvija se naglo i grubo, a općeniti ritam pripovijedanja i izmjena narativnih linija variraju od iznimne sporosti do nedokučive brzine.

Ranije sezone *Twin Peaks* postizale su začudnost primarno uvođenjem mistične linije radnje i kombiniranjem teško spojivih žanrova (melodrame i horora) – dakle, elementima koji su ponajprije vezani uz fabulu – dok je formom serija ipak bila vjerna konvencijama tih žanrova, zbog čega je i bila široko prepoznata i popularna. U novoj sezoni izraženija je začudnost na formalnoj razini, zbog čega je tijekom gledanja stalno prisutan osjećaj nelagode – prepoznajemo žanrovske kodove, ali sve što vidimo i što smatramo jasnim istodobno se čini krhko i upitno, kao da se u pozadini naslućuje nedokučivi podtekst koji proturječi onome što gledamo. Karla Lončar povezuje takve postupke s Freudovom idejom jezovitoga,

osjećaja koji nastaje kada posumnjamo u status stvarnosti u kojoj živimo. (...) Iskustvo jezovitog uvijek nas podsjeća na doba kada nam granica između živog i neživog nije bila tako čvrsta. Za djecu i igračke katkad ozivljavaju, a što smo stariji takva i slična vjerovanja ostavljamo iza sebe.

Međutim, kada u odrasloj dobi odjednom posumnjamo u status nečije ili neke povjavnosti to se dijete probudi u nama i pita kakav ga to svijet zaista okružuje. Drugim riječima, osjećaj jezovitosti vraća nas na teritorij nepoznatih poznatosti zvan djetinjstvo (...)

(Lončar, 2017)

No, dok je u ranijim sezonomama osjećaj jezive ontološke nesigurnosti bio prisutan primarno u nadrealnim sekvencama, u *Povratku* je prisutan svugdje i stalno.

Dojmu začudnosti doprinosi i “CGI Verfremdungseffekt” (Zahtila, 2017). Naime, Lynch je i u ranijim sezonomama koristio specijalne efekte da bi prikazao mistične sile i prostore, no ovaj put je u prikazu tih istih nadrealnih sfera koristio upadljivo loše efekte, a neke od karizmatičnih mističnih likova zamjenio je komično neadekvatnim objektima – lik patuljka kojeg je glumio Michael J. Anderson sada “igra” ogoljelo stablo s gumastom masom na grani, a lik tajanstvenog agenta Phillipa Jeffriesa kojeg je glumio pokojni David Bowie sada predstavlja golemi crni čajnik. Ni Anderson ni Bowie nisu mogli glumiti u novoj sezoni, no odluka da ih se ovako zamijeni ima svoje značenje, a cjelokupna “groteskno tužna” (Foltz, 2017) upotreba efekata otvara novu perspektivu – dok smo u ranijim sezonomama vidjeli mistične sfere kao Istinu onkraj onog vidljivog golim očima i razumom, sad su i te mistične vizije podložne sumnji. Da je riječ o svjesnoj estetskoj odluci, a ne šeprtljavom baratanju efektima, Lynch je pokazao u sekvencama u kojima je impresivno koristio specijalne efekte, kao u već čuvenoj sekvenci s testiranjem nuklearne bombe (8. epizoda) i nevjerojatno montiranoj sekvenci sreteta Cooper-a sa ženom bez očiju (3. epizoda).

Valja napomenuti da formalna neobičnost nije uvijek tu da izazove efekt začudnosti, nego može biti vezana uz specifične, nekonvencionalne načine pripovijedanja. Uz linearno pripovijedanje za seriju je karakteristično i po-

LUKA OSTOJIĆ:

TWIN PEAKS:
POVRATAK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vezivanje raznorodnih elemenata kroz udvajanje (motiva, likova, iskaza, gesti...). Nekad je to dio priče (Dale Cooper / dvojnik), nekad linearan niz motiva (puzanje Dougieja Jonesa prema utičnici nakon kojeg slijedi anksiozno puzanje nepoznate junakinje u udaljenom Roadhouseu, 15. epizoda), a nekad poveznica jasna tek opsešivnim poznavateljima Lyncheva opusa. Prepoznavanje tih poveznica može dati značenje manje jasnim motivima ili novu dimenziju naizgled jednostavnim sekvencama, a ideja da su prostorno, vremenski i uzročno nepovezani događaji ipak povezani ili čak identični, te da se iste priče ponavljaju u različitim konstelacijama, daje svijetu serije dodatan sloj neobičnosti i osjećaj zarobljenosti likova u petlji.

Također, malo koji filmski autor zvuku daje toliku ulogu u prenošenju značenja kao Lynch (ujedno potписан i kao dizajner zvuka). Ovdje je riječ o atmosferičnim zvukovima, neobičnim vezama između zvuka i slike, efektom usporavanju i ubrzavanju skladbe, no i o "muzičkim pauzama" u Roadhouseu, klubu u Twin Peaksu. Naime, gotovo svaka epizoda zaključena je pjesmom koju izvode mlađi indie bendovi ili poznatiji stariji glazbenici. Glazbena sekvenca dio je fikcionalnog svijeta, ali nema veze s pričom serije. No, s naknadnom pametni odgledane serije, lako je primijetiti da ton i naročito riječi pjesama često prenose više pouzdanih informacija o radnji i temi nego klasične pripovjedne sekvence – samo što na njih iz konvencionalnih razloga ne obraćamo pozornost. Gotovo sve pjesme govore o neskladu između percepcije i stvarnosti, te o mentalno nestabilnim lirskim subjektima koji se neuспješno pokušavaju vratiti u idealiziranu prošlost. Riječ je o stalnim Lynchevim temama, ali u ovom slučaju i o vrlo doslovnim tragovima za tumačenje radnje.

Iako se čini da navedeni formalni elementi razbijaju formuigrane serije, čini se da svaki ima funkciju u pripovijedanju priče i obradi tema. Serija ne odustaje od priče, nego nam iznosi neočekivanu priču na neočekivan

način. Stoga nam nije zadatak tek konstatirati kako serija razbija ranije ustavljenje obrasce, nego i koje je značenje takva postupka.

3. Izgubljeni makadam

At night I'm driving in your car

Pretending that we'll leave this town

We're watching all the street lights fade

And now you're just a stranger's dream

(*Chromatics, "Shadow"*,

i. i 2. epizoda)

Na kraju druge sezone Dale Cooper ostao je zarobljen u nadrealnoj Čekaonici, a njegov zli dvojnik zaposjednut zloduhom BOB-om otišao je u realni svijet. Radnja nove sezone odvija se 25 godina kasnije: Cooperov zli dvojnik (kojega zovu Mister C) hladnokrvni je ubojica koji zajedno s nevoljnim pomagačima pokušava doći do nekih koordinata. Dobri Cooper nakon 25 godina hibernacije napokon bježi iz Čekaonice u pravi svijet, no uz dvije teškoće – prvo, pojavljuje se na mjestu izvjesnog Dougieja Jonesa iz Las Vegas-a, još jednog dvojnika kojeg su, čini se, podmetnuli zlodusi da bi odgodili susret dobrog i zlog Coopera. Drugo, ne sjeća se ničega – ni svog imena, ni prošlosti, pa čak ni osnovnog ljudskog ponašanja i vokabulara. U isto vrijeme, lokalna policija i FBI paralelno ponovno pokreću istrage vezane uz Dalea Coopera i neobične događaje prije 25 godina. Pratimo te tri glavne narativne linije s nadom da će se napisljeku spojiti – da će istržitelji pronaći dobrog Coopera, a da će Cooper izići iz amnezije i suočiti se sa zlim dvojnikom.

Princip pripovijedanja usporedio bih s vožnjom kroz mrak. Riječ je o Lynchevu ustavljenom motivu i metafori (pogotovo u filmu *Izgubljena cesta /Lost Highway, 1997/*), a na razini motiva često korištenom i u *Povratku*. Vizualno, obično iz perspektive prednjega sjedišta vidimo mrak i malu površinu ceste koju osvjetljuju automobilska svjetla, dovoljno tek da vidimo da se vozimo po cesti, ali nedovoljno da vidimo kuda idemo, što nas okružuje



ni tko nas zapravo vozi. Pritom vožnja nekad traje toliko dugo da nismo sigurni hoćemo li ikamo stići ili samo bescijlno lutamo (npr. u posljednjoj epizodi prazna vožnja protagonista kroz mrak traje neprekidno devet minuta). No, smatram da vožnja kroz mrak u *Povratku* nije tek motiv ili metafora, nego i princip pripovijedanja.

U prići o Cooperovom zlom dvojniku, Mister C-ju, pratimo negativca koji tijekom trajanja cijele sezone pokušava doći do nedefiniranih prostornih koordinata. Pretpostavljamo da su koordinate vezane uz dobrog Coopera, svijet Twin Peaksa i apstraktno zlo koje se u raznim kontekstima spominje pod imenom "Judy" i prikazuje simbolom sove sa slomljenim krilima. No, o koordinatama tijekom radnje ne saznajemo ništa više. Sam Mister C već izgledom odražava svoj karakter: sav u crnom, prljav, neuređene i grivaste kose, neobjašnjivo preplanule kože, s neprirodno crnim očima i pomalo robotiziranog govora, čini se kao bezdušan lik koji nadljudskim moćima i hladnokrvnim nasiljem gazi prema svom cilju, to strašniji jer je fizički identičan dobrom Cooperu (naravno, glumi ga isti glumac, odlični Kyle MacLachlan). "Ako išta o meni trebaš znati, to je da ništa ne *trebam*, nego samo

"*želim*", Mister C ljutito objašnjava Rayu, svom nepouzdanom pomagaču (2. epizoda). No njegovo ponašanje, potpuno usmjereni prema cilju, ne odaje dojam čovjeka koji nešto želi (ili složene psihičke ličnosti uopće), nego računala koje odrađuje programsku naredbu, koje ne osjeća ni ljubav, ni mržnju, ni strah, požudu ili sreću, nego isključivo ljutnju kada mu netko stane na put. Peripetije na njegovu putu ne vode daljnjem razvoju ličnosti (koje praktički nema) ili razvoju odnosa s drugim likovima (jer su ti odnosi uvijek instrumentalni, vezani uz cilj), pa ni razjašnjenju cilja kojem teži, nego samo podcrtavaju nadljudskost njegove moći (npr. kada ga tajnoviti šumski duhovi uskrnsnu nakon smrti, 8. epizoda) i nehumanu razinu bezosjećajnosti (kad razrađena sporedna priča o njegovu zlom sinu Richardu naglo završava sekvencom u kojoj ga otac bez krzmanja žrtvuje kako bi sâm izbjegao smrtonosnu zamku, 16. epizoda). No, iako se dugo vozimo jednoličnom cestom kroz mrkli mrak nasilja, na kraju stižemo do cilja – do nove perspektive o temi zla kojom se serija bavi od samog početka.

Naime, valja imati na umu da je Mister C zapravo Dale Cooper opsjednut duhom BOB-a (što eksplicitno vidimo u 5. epizodi), a BOB (pokojni Frank Silva) od početka simbolizira

LUKA OSTOJIĆ:

TWIN PEAKS:

POVRATAK

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



ljudsko zlo. U ranijim sezonomama upoznali smo BOB-a kao zloduha koji je zaposjeo tijelo i um Lelandu Palmera – kako nam je tamo prikazano, nije Leland taj koji je ubio svoju kćer, nego je to počinio BOB koji je preuzeo Lelandovo tijelo te silovao i ubio Lauru. U filmu *Vatrom, hodaj sa mnjom*, pak, BOB više funkcionira kao Laurina vizija kojom se brani od razorne spoznaje da je godinama seksualno zlostavlja upravo njen otac. *Povratak* nudi interpretaciju koja je bliža filmu. Kako vidimo, Cooper zaposjednut BOB-om ponaša se drugačije od Lelanda – njegovo zlo ne manifestira se kroz neobuzdanu požudu i divlje uživanje u zločinu, nego kroz hladnu spremnost na manipulaciju i uništenje drugih ljudi radi višeg cilja. Usporedbom Lelanda i Mister C-ja postaje jasno da zlo poprima različite oblike, a da BOB nije zasebni entitet koji upravlja tijelom svojih domaćina, nego sila koja na površinu izvlači ono najgore iz njihovih ličnosti.

Stoga nas ova “vožnja” ne dovodi do cilja u predzadnjoj epizodi kada Mister C zaista dode do koordinata, ni kad dobri likovi dokrajče Mister C-ja i zloduha BOB-a u bizarnoj akcijskoj sceni (v. Zahtilinu opasku o “CGI V-efektu”). Do cilja dolazimo u zadnjoj epizodi, u situaciji u kojoj dobri Cooper mora odabratи hoće li ostati

s Diane, ljubavi svog života, ili pokušati dovršiti slučaj koji ga opsjeda 25 godina. U ključnoj sceni, Diane i Cooper u motelu vode ljubav, a scenu pratimo kroz izmjenu srednjega plana (u kojem vidimo Dianina leđa i Cooperovo lice) i krupnog kontraplana (u kojem vidimo Dianino lice). Diane je iznad Coopera dok je on u podređenoj, pasivnoj pozici. Već na početku scene na Cooperu vidimo hladan izraz lica karakterističan za Mister C-ja. Čujemo ljubavnu pjesmu *My Prayer* (koju smo čuli ranije, u 8. epizodi, u vrlo nasilnom i negativnom kontekstu), tijekom pjesme uključuje se neimenovana, atmosferična, jeziva skladba koja polako preuzima zvučni prostor, a onda se naglo vraćamo na ljubavnu pjesmu koja je sad, pak, u potpunom raskoraku s onim što vidimo. Kako se bliži seksualni vrhunac, Diane je sve aktivnija, dok je Cooper i dalje pasivan i hladan. Diane rukama sve više prekriva njegovo hladno lice, a na njenom licu ne vidimo užitak, nego bol, tugu i strah. I bez daljnjih objašnjenja iz scene nam je jasno da je Cooper u ime “višeg cilja” hladno prerezao emocionalni odnos s Diane.

Dijalektički krug započet prvom sezonom time je zatvoren – dok je u ranijim sezonomama BOB doista bio neljudsko zlo u čovjeku, a u filmu postao vizija ljudskoga zla, na kraju

treće sezone BOB prestaje biti legitimno objašnjenje zla – jer i nakon njegova nestanka zlo i dalje živi. Serija time napušta koncept mitiski plošnih junaka čije se proturječne, mračne strane manifestiraju u obliku vanjskih fantastičnih bića, a dobivamo modernog, raščaranog, psihološki kompleksnog protagonista u kojem su nagoni i dobra i zla internalizirani, ljudski i komplementarni.

4. Laurin intermezzo

Što je s Laurom Palmer? Slučaj njena ubojstva riješen je još u prvoj polovici druge sezone pa bi bilo očekivano da lik Laure potpuno izgubi značaj u novoj sezoni. No, prva epizoda *Povratka* počinje starom scenom u školi na dan njezine smrti i prikazom njene poznate fotografije. U istoj epizodi upravo Laurin duh dolazi u Čekaonicu i daje Cooperu dopuštenje da se vrati u realan svijet. "Zar nisi ti mrtva?", pita Cooper. "Mrtva sam, a ipak živim", odgovara Laura. Daje Cooperu poljubac, šapne mu nešto na uho i uz dobro nam poznat vrisak nestaje.

Zašto je Laura još "živa"? Zašto je njen slučaj i dalje važan za priču? I, ako je tako važan, zašto se *Povratak* eksplisitno njome gotovo uopće ne bavi, nego tek kroz vizije koje se pojavljuju sporadično i nevezano uz radnju? Zapamtimo ta pitanja, a sad se vratimo natrag Cooperima.

5. Zaborav kao jackpot

*From where I stand
There's a world where you can
All that you lost, you get back
And all that you want, you can have*
(Lissie, "Wild west", 14. epizoda)

LUKA OSTOJIĆ:
TWIN PEAKS:
POVRATAK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Po atmosferi, likovima i temama, linija radnje o Dougieju Jonesu mnogo je svjetlijia od

¹ Primjećuje se sličnost s komedijom *Dobro došli, gospodine Chance* (*Being There*, 1979) Hala Ashbyja u kojoj protagonist, tupavi vrtlar Chance, postaje

one o Mister C-ju, ali po načinu pripovijedanja opet je riječ o dugoj i zburujućoj vožnji kroz mrak – ponovno ne vidimo ništa osim neposrednog prizora ispred sebe.

Dobri Cooper izlaskom iz Čekaonice našao se zarobljen na mjestu svog dvojnika Dougieja Jonesa, agenta za osiguranje koji živi u Las Vegasu sa ženom Janey-E i sinom. Nesporazum oko zamjene identiteta ne može se lako razriješiti jer, kako ubrzo saznajemo, 25 godina mirnog čekanja u nadrealnoj Čekaonici dosta utječe na čovjeka, pa vješti detektiv nije više sposoban govoriti, razmišljati, samostalno hodati, čak ni mokriti. Može tek ponavljati pojedine riječi koje čuje i instinkтивno reagirati na omiljene predmete iz prošlog života (kava, pištolj, značka, registri...). Zbog toga doživljava niz komičnih nezgoda i nesporazuma u svakodnevnom životu. Slutimo da će ovo biti jedna od sporednih radnji serije, kratka komična etapa na dugom Cooperovu povratku u Twin Peaks, koja bi se mogla lako razriješiti u okviru jedne do dvije epizode. No, ova narativna linija počinje u 3. epizodi, postaje jedna od glavnih priča cijele serije i završava tek u 16. epizodi. U bogatoj konkurenciji, to je možda i najveće iznenadenje ove sezone.

Razvoj priča također ne vodi razvoju protagonista, jer jedini bitan pomak može biti njegov skok u ličnost starog Dalea Coopera. Blagonakloni i pozorni gledatelji mogu tijekom serije primijetiti sitne pomake u učenju riječi, gesti i socijalizaciji, ali to se teško može nazvati *razvojem lika*. Jedina dinamika u razvoju Dougieja dogodi se kad naslutimo da se nečega sjetio, da će se probuditi, ali to se obično ne dogodi. Njegov odnos s ostalim likovima ipak je dinamičniji, ali na dosta komičan način – svi oko njega redom postaju plemenitiji, bogatiji i ispunjeniji ljudi zbog nekog Dougiejeva proizvoljnog čina ili izjave.¹ U tom smislu su i peri-

uvaženi politički komentator i konzultant, a na kraju filma, jasno implicirano, i ozbiljan izborni kandidat.

petije apsurdne jer, iako djeluju opasno na papiru (obračun s mafijašima, razotkrivanje prevara s policama osiguranja, bračna kriza...), uviđek završe predvidljivo sretnim krajem: Dougie kaže ili izvede nešto proizvoljno, a antagonisti iz te geste iščitaju njegovu mudrost i dobrotu pa dođe do razrješenja konflikta. Pritom su ostali likovi iznimno stereotipizirani, a cijela radnja odvija se u napadno artificijelnom Las Vegasu koji svakoj situaciji daje dodatnu auru neautentičnosti (v. Cooperovu izjavu ljubavi Janey-E uz pozadinski sjaj i zvuk kockarskih aparata, 16. epizoda).

Da je riječ o kraćoj priči, bila bi viđena tek kao komična epizoda s funkcijom rasterećenja ozbiljne radnje. Međutim, u ovako dugom trajanju, s upornim odgađanjem razrješenja, nameće se osjećaj nelagode, nepovjerenja u prikazani svijet i napetosti pri iščekivanju Cooperova buđenja. Kao odličan primjer pojedavanja s tom napetosti (u čemu glazba igra vrlo značajnu ulogu), uzmimo za primjer scenu u kojoj Dougie i braća Mitchum odlaze proslaviti svoje pomirenje (11. epizoda). Nalazimo se u starinskom restoranu, Dougie i Mitchumi piju šampanjac, u pozadini pijanist svira veselu skladbu uskladenu s humornim tonom same scene. Braća nazdravljaju Dougieju, ali vesela skladba odjednom usporava tempo, a Cooper pogleda u stranu kao da se nečega prisjetio. Zahvaljujući glazbi, dolazi do jasnog rascjepa između humornog tona priče i melankoličnog raspoloženja protagonista. Je li to rez koji čekamo cijelo vrijeme, Cooperovo buđenje? U scenu odjednom ulazi starica kojoj je Dougie pomogao da osvoji glavni dobitak u kasinu (3. epizoda). Starica počne pričati koliko joj je Dougie pomogao u životu i polako shvaćamo da ista tužna skladba više ne upućuje na Coopera, nego na dirljivost njezine priče, čime nestaje rascjep između glazbe i svijeta Las Vegasa. Zaključno, konobar na stol donosi pitu od trešanja, braća Mitchum se razvesele, a skladba na klaviru vraća se u brži, veseli tempo. Cooper katatonično jede pitu i priča se nastavlja.

Smatram da priča o Dougieju širi početnu priču o borbi između dobra i zla. Ovdje se kristaliziraju dvije pozicije – pozicija mračne istine i beskompromisnog obračuna s realnosti (Cooper) i lagodnog, otupljujućeg zaborava koji živi kao Dougie, prazni i pasivni protagonist koji se zadovoljava neposrednim osjetilnim užicima (hrana, kava, seks), koji usrećuje ljudе oko sebe i živi ugodan život više srednje klase umjetnog Las Vegasa, bez psiholoških turbulencija i potrebe za traženjem istine ili borbom protiv zla, bez sjećanja na prošlost. Stoga se u *Povratku* Cooperova unutarnja borba, koju utjelovljuju različiti likovi njegovih dvojnika, vodi između tri pozicije: dobra, zla i zaborava – kao utočišta od traume, ali i kao neumoljive sudbine koja s vremenom briše sve nijanse ljudskoga karaktera. Iako se Cooper napislosti ipak budi iz amnezije i preuzima aktivnu ulogu FBI-eva agenta, nakon posljednjega neuspjeha (18. epizoda), u situaciji u kojoj ostaje bez tragova i pouzdanih informacija o sebi i svijetu, čini se da Cooper fizički i psihički regresira u stanje Dougieja. Ovaj put ne pobjeđuje zlo, nego zaborav.

6. Istraga

*Can't climb to heaven on the cross
One liar's promise drained the blood from
my heart*

(Eddie Vedder, "Out of Sand",
15. epizoda)

Kako smo vidjeli, linije priče o Mister C-ju i Dougieju nemaju jasan razvoj kojim bismo bolje upoznali likove, shvatili njihovo okruženje ili jasno uvidjeli značenje te linije u kontekstu cjeline. Isti princip vrijedi i za liniju priče o istrazi.

U *Povratku* imamo dvije vrlo labavo povezane policijske istrage za izgubljenim agentom FBI-a Daleom Cooperom – jednu istragu vodi policija Twin Peaks, drugu FBI. U ranijim sezonomama detektivska istraga služila je kao žanrovske obrazac putem kojeg smo upoznali fikcionalni svijet: istraga ubojstva Laure



Palmer nije služila samo da doznamo tko je i kako ubio Lauru Palmer, nego i da upoznamo likove iz mjesta Twin Peaks i mistične entitete koji utječu na njihove živote. Istraga se temeljila na neuobičajenim, iracionalnim metodama i uvidima (kojih se izvori nalaze u tradiciji izvan Zapada: indijanskom animizmu, tibetanskom budizmu, itd. [Sirotić, 2015]) i vodili su prema istini, jer Cooper je praćenjem mističnih tragedija riješio slučaj Laure Palmer i otkrio izvor zla.

U *Povratku* istražitelji čak više nego prije posežu za iracionalnim metodama i mitologijom: policajac Hawk oslanja se na kriptične poruke Log Lady, indijansku mitologiju i tragove davno preminuloga pukovnika Briggsa. Agenti FBI-a iznose nam cijelu mitologiju koja napokon pojašnjava nejasna mjesta iz ranijih sezona i pogotovo filma *Vatro, hodaj sa mnom*.²

No stare metode ovaj put ne daju isti ishod. Istražitelji FBI-a povezuju različite slučajeve i grade koherentnu mrežu tumačenja, ali ni u jednom trenutku nemaju bitan utjecaj

na radnju – nisu sprječili zločin, riješili nijedan slučaj niti uhvatili antagoniste i, kad su naposljetku uspjeli locirati Dalea Coopera, ne uspijevaju ga uloviti jer uvijek stižu pet minuta prekasno (16–18. epizoda). Policija Twin Peaksa ima više sreće jer je na kraju pomogla ubiti Mister C-ja i Boba, ali s obzirom na bizarnost scene i raspad fikcionalnog svijeta (17. epizoda), i taj podvig treba uzeti sa zrnom soli.

Istraga koja tapka u mraku ne uspijeva nas ni upoznati s ostalim likovima. U *Povratku* preko istrage dolazimo do starih likova, ali groteskno neuvjerljivih jer ili potpuno odudaraju od identiteta i funkcije iz ranijih sezona (Bobby Briggs, Audrey Horne, doktor Jacoby, Ben Horne) ili se nimalo nisu promjenili unatoč protoku vremena (Lucy, Andy, Shelly). Novi likovi iz Twin Peaksa nemaju veze s istragom i uglavnom su vezani uz naselje kamp-kućica koje smo prvi put vidjeli u filmu *Vatro, hodaj sa mnom*. Te sporedne priče ne pokreću glavne radnje i često nemaju veze s njima, nego

LUKA OSTOJIĆ:

TWIN PEAKS:

POVRATAK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Valja primijetiti ironiju da je glavni tumač mitologije agent Gordon Cole kojega glumi sam redatelj. Ako znamo da Lynch u javnim istupima žestoko odbija tumačiti svoje radove, to više

mogemo biti skeptični prema tome što nam unutar serije daje jednostavna i koherentna objašnjenja svih ranijih nedoumica.

dodaju dodatni sloj nelagode i konfuzije: svi novi likovi su ili nasilnici ili žrtve, u seriji se pojavljuju i nestaju naglo, a pozorni gledatelji sjetit će se i da se navedeni kamp u filmu nalazio u Sjevernoj Dakoti, a sad je bez objašnjenja lociran na rubu Twin Peaksa. Tako, dok smo u ranijim sezonomama upoznivali mjesto kroz simpatičnu zajednicu širokog kruga lokalnih stanovnika, sad ga upoznajemo primarno preko siromaštva i agresivnosti kamp-naselja. Opet, zlo se ne manifestira tek u izoliranim slučajevima (Laura) i prostorima (Roadhouse), nego predstavlja opće stanje mjesta.

Neuvjerljivosti likova doprinosi i FBI-eva teza o "tulpama". U budizmu, tulpa je "materializirana misao koja je poprimila fizičku formu (...) i stvorena je s ciljem da izvrši određeni zadatak ili zadatke."³ U seriji nekoliko puta nailazimo na tulpe (Dougie Jones, Diane...), likove koji nisu pravi ljudi, nego isprazni dvojnici likova koje su navodno podmetnuli zlodusi kako bi opstruirali istragu. Uvođenjem pojma tulpe počinjemo promatrati sve likove kao potencijalne tulpe i, umjesto identifikacije s likovima, distancirano čekamo kad će se neki od njih prokazati kao obična lutka. No, na kraju krajeva, svi fikcionalni likovi po definiciji su tulpe, konstrukti s određenom funkcijom unutar priče (ili, u ovom slučaju, i nečije fantazije?)⁴

Kako je karakteristično u *Povratku*, pokretači radnje pojavljuju se neočekivano i suprotno očekivanoj logici pripovijedanja. Ključan trenutak u istrazi tako je san Gordona Colea o Monici Bellucci (14. epizoda). Ova epizoda počinje već prepoznatljivom, naglom i neočekivanom promjenom tona. Cole sjedi s kolegom Albertom i kolegicom Tammy, i kaže: "Sinoć sam opet sanjao Monicu Bellucci." Ono što se čini kao uvod u (još jedan) geg o Coleovoj seksualnosti nakon deset sekundi stanke naglo

postaje dramatično. Cole nastavlja s opisom sna: vidimo crno-bijele prizore sna, čujemo uznemirujuću atmosfersku glazbu i pratimo susret Colea i Monice u kafiću u Parizu. Monica u jednom trenutku izgovara: "Mi smo poput sanjača koji sanja i živi unutar sna... Ali, tko je sanjač?" San ubrzo prelazi i na misterioznu scenu iz filma *Vatro, hodaj sa mnom* u kojoj prvi put vidimo agenta Phillipa Jeffriesa, koji u filmu govori o svom susretu sa zlim duhovima, i to upravo riječima: "Živimo unutar sna." "To je zanimljivo, o tome treba razmisiliti", zaključi Cole i ta situacija više se ne spominje u nastavku istrage.

No, tvrdnji Monice Bellucci vraćamo se u predzadnjoj epizodi u kojoj Lynch, nakon groteskno režirane pobjede dobra nad zlom, na sekvencu radnje umeće prozirne kadrove velike Cooperove glave. Dugu i neobjašnjenu udvojenost perspektive prekida duboki glas Cooperove velike glave: "We live inside a dream." Slijedi konačni raspad neuvjerljivog svijeta koji nam je tijekom sedamnaest epizoda predstavljen kao stvaran, a koji je očito bio tek Cooperova patološka fantazija. Zahtilinim riječima:

Paranoidna šizofrenija samo je medicinski izraz za stanje absolutnog samozavaravanja i gubitka svega osim iluzija i fantazma. Kako bismo mapirali našu degradaciju smislom, oko nas se multipliciraju nekoherentne zavjere čija istina je vidljiva samo kao nedosljednost. Stoga je jedini izlaz ono što psihanaliza zove prolazak kroz fantaziju: radikaliziranja naših priča, narrativa, stilskih figura i performansa dok se ne uruše u vlastitom apsurdu (ili dok one ne uruše nas).

(Zahtila, 2017)

3 <<http://www.chinabuddhismencyclopedia.com/en/index.php/Tulpa>>, posjet: 18. prosinca 2017.

4 Sumnji u priču o tulpama doprinose i groteskni CGI efekti uništenja tulpe u Čekaonici, koji podsjećaju na efekte programa Paint.

No, za razliku od filmova sa sličnim konceptom u kojima se raspadom iluzorne pričevišti vraćamo u stvarnost (npr. *The Matrix* / Lana i Lilly Wachowski, 1999/, *Otok Shutter* / *Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010/, pa i *Mulholland Drive* /David Lynch, 2001/), ovdje buđenjem iz jednog sna Cooper prelazi u novu fantaziju i na staru opsесiju – Lauru Palmer.⁵

Konačna istraga tako je Cooperov pokušaj spašavanja Laure Palmer. I, kao ostale istrage, i ova vodi u slijepu ulicu, iz dva razloga. Prvo, njegovo fantastično spašavanje Laure (u kojoj redatelj rekreira mit o Orfeju i Euridiki kroz digitalizirano umetanje Coopera u građu i svijet filma *Vatro, hodaj sa mnom*) počiva na krivoj pretpostavci da je Laurina tragedija bila smrt u šumi, dok je to zapravo bio njen svakodnevni život u kući u kojoj ju je od 13. godine seksualno zlostavljao vlastiti otac. Na kraju filma saznajemo da je Laura željela smrt kako bi se spasila od patnje. Stoga, kad Cooper spašava Lauru od smrti i vodi je "doma" (citat), ne čudi što sekvenca završava opet Laurinim vriskom. Drugo, da bi Cooper došao do kraja istrage i suočio Lauru s roditeljima, vjerno prati tragove koje mu je naveo Div (1. epizoda), baš kako je to radio u ranijim sezonomama serije. Ali u raščaranom svijetu *Povratka* tragovi iz mističnoga svijeta ne vode nikamo, a drugog izvora nema na vidiku. Na kraju serije prvi put vidimo Coopera bez traga, ideje, elana i optimizma.

7. Povratak

*Light and shadow change the walls
Halley's Comet's come and gone
The things I touch are made of stone
Falling through this night alone*

(Julee Cruise, "The World Spins",
16. epizoda)

LUKA OSTOJIĆ:

TWIN PEAKS:

POVRATAK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Valja dodati da je na *Povratku* znatno utjecao film *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958) Alfreda Hitchcocka koji ima vrlo sličnu temu, opsjednutog i traumatiziranog

Dakle, *Povratak* ima tri narativne linije, tri vožnje kroz jednoličan mrak, koje se na kraju raspadaju – na papiru, to zvuči prilično dosadno i loše. No riječ je tek o drugačijoj, posve neuobičajenoj formi televizijske serije i pri-povjedne forme uopće. Jonathan Foltz koristi se Adornovim pojmom "kasnoga stila" kojim je njemački filozof opisao Beethovenovu zadnju fazu stvaralaštva: "Za Adorna, u tim djelima izostaje rigorozna formalna harmonija skladateljeve zrele glazbe. (...) to je glazba 'cezura i naglih diskontinuiteta' koja se buni protiv formalnog sklada." Taj nesklad nastao je zato što se "kasni radovi rađaju iz svijesti autora da svoj subjektivni odnos sa smrću ne može unijeti u umjetničko djelo, jer djelo živi predugo da bi zabilježilo umiruće znanje. Zbog toga je kasni stil ishod činjenice da je umjetnik napustio samu ideju izražavanja". (Foltz, 2017)

Lynch je vrlo dosljedno uneredio formalni sklad serije, pretvorio svoje prepoznatljive likove u groteskne sjenke nekadašnjih karaktera i pokazao da ni poruke iz iracionalne, intuitivne sfere više ne vode nikamo, čime se odrekao vlastitih priča i metoda za razumijevanje svijeta. Koristeći mitologiju *Twin Peaks*, stvorio je seriju kojom je potpuno uništilo gledateljsku vjeru u tu mitologiju.

Dobar formalni opis *Povratka* je i metafora Zollera Seitza o seriji kao "ogromnoj mosaičnoj slici koja se sastoji od 18 pojedinačnih platna: svako platno prekriveno je crnim zastorom, a umjetnik uklanja jedan po jedan zastor, dajući nam deset minuta da proučimo platno prije nego nastavi dalje". (Zoller Seitz, 2017) Ta metafora naglašava statičnost serije (po čemu je bliža slikarstvu nego narativnoj formi) i prikazuje kako razvoj epizoda ne otkriva što se događa dalje, nego daje novu perspektivu o

protagonista, motiv dvojnice, detektivsku istragu, čak i cirkularnu strukturu.

onome što se već dogodilo i o teško dokučivoj cjelini cijele priče.

No, smatram da formu najbolje opisuje kružna petlja, koncept da seriju čine "različite verzije iste priče koje se projiciraju u beskrajnoj petlji" (Foltz, 2017). Taj princip je usko vezan uz temu serije, uz "povratak" iz naslova – ne samo povratak Dalea Coopera u realan svijet nego i povratak Laure Palmer koja "je mrtva, a ipak živi", koja se stalno vraća samo da bi nas podsjetila na svoju patnju. Laura kao kolektivna trauma ne može se ni razriješiti ni zaboraviti, pa su likovi osuđeni vječno joj se vraćati, zbog čega je posvuda prisutna i neizbjegna. Zato je Laura *the one*, a njezin slučaj (p)ostaje jedna i jedina bitna os radnje. Na samom kraju otpadaju sve glavne i sporedne radnje, nestaju svi likovi i pratimo samo detektiva Coopera i Lauru Palmer koji traže rješenje njezinog slučaja. Ali rješenja nema – nakon toliko godina istrage i

isto toliko godina snimanja serije, na samom kraju ostaju samo Cooperova nemoć i njezin vrisak. Nema ni odgovora ni zaborava, nema tragova⁶ ni utjehe, likovima preostaje ili umrijeti ili vratiti se na početak i početi ponovno.

Hoće li početi ispočetka? Čeka li nas četvrta sezona? U odjavnoj špici posljednje epizode vidimo Lauru kako nešto šapće Cooperu na uho. Nakon *Povratka*, ne pitamo se što mu Laura otkriva. Znamo da je riječ o govoru bez značenja, prikazi koja neće nestati i junaku koji neće ništa riješiti. Lynch je naposljeku uništio svaku nadu u zaokruženje priče i stoga bi svaki povratak svijetu *Twin Peaks* bio ponavljanje iste priče s istim krajem. No, nije li i to dio beznadne petlje u koju nas je Lynch ubacio *Povratkom*? I nećemo li, ako se snimi četvrta sezona, opet ući u isti automobil i krenuti u mrak, znajući da nas na kraju puta čeka samo – još mraka?

LITERATURA

- Foltz, Jonathan**, 2017, "David Lynch's Late Style", *Los Angeles Review of Books*, 12. listopada, <<https://lareviewofbooks.org/article/david-lynch-s-late-style/#!>>, posjet: 17. prosinca 2017.
- Lončar, Karla**, 2017, "Povratak 'Twin Peaks': 10–18. epizoda", *Muf*, 24. listopada, <<http://muf.com.hr/2017/10/24/povratak-twin-peaks-10-18-epizoda/>>, posjet: 17. prosinca 2017.
- Nelson, Robin**, 1997, *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*, Basingstoke / London: Palgrave Macmillan
- Sirotić, Zorko**, 2015, "Živjeti od tuđe patnje", *Zarez*, 7. srpnja, <<http://www.zarez.hr/clanci/zivjeti-od-tudje-patnje>>, posjet: 17. prosinca 2017.
- Zahtila, Viktor**, 2017, "Serija koja nas gleda", *Portal Novosti*, 18. rujna, <<https://www.portalnovosti.com-serija-koja-nas-gleda>>, posjet: 17. prosinca 2017.
- Zoller Seitz, Matt**, 2017, "David Lynch Forces Your Brain to Work Differently", *Vulture*, 28. svibnja, <<http://www.vulture.com/2017/05/david-lynch-forces-your-brain-to-work-differently.html>>, posjet: 17. prosinca 2017.

6 Nadu u mogućnost daljnje istrage ipak daje činjenica da na kraju Cooper i Laura nailaze na imena Chalfont i Tremond koja nas upućuju na misteriozne

likove filma *Vatro, hodaj sa mnom*. Opet nam ostaje mali prostor za sumnju da se i iza hladne realnosti krije mistična zavjera.

UDK: 791.633-051ANTINIONI, M.

Anita Milićević

Antonioni – pomračenje nevidljivoga i uvećanje vidljivoga

SAŽETAK: Tekst problematizira Antonionijevo umjetničko i filozofsko shvaćanje filma. Pokušali smo pokazati što za njega znači modernizam, s jedne strane kao ideja, te s druge strane kao praktična i tehnička primjena u filmu. Polazeći od prepostavke da se unutrašnji duševni život pojedinca manifestira u tjelesnim simptomima, pokretima i gestama, drugim riječima da je ono duševno ujedno i tjelesno, Antonioni je stavljao naglasak na percepciju i doživljaj individualnih stanja, emocija i raspoloženja te na njihov fizički izraz. Stoga je razumijevao film kao medij u kojem se daju prikazati unutrašnji nevidljivi svjetovi putem tijela, interijera, eksterijera, arhitekture, zvukova, boja te različitih pojava i objekata fizičkog svijeta. Njegovi su filmovi uglavnom vezani za društveni i povijesni kontekst, a likovi su prikazivani kao "djeca svoga vremena", dok se ujedno čine i kao bezvremeni zbog pitanja koja postavljaju i emocija koje doživljavaju. Poigravanje vidljivim, fizičkim i opipljivim u svrhu naglašavanja nevidljivog, duševnog i neuhvatljivog Antonioni je na ozbiljan i vješt način ugrađivao u svoje filmove.

KLJUČNE RIJEČI: Michelangelo Antonioni, slika, vidljivo/nevidljivo, filmska forma, tema, stil, otvoreni tekst

1. Uvod

Uvijek sam nepovjerljiv prema onome što vidim, što slika pokazuje, jer pokušavam zamisliti što je iza. A ono što je iza slike ne možemo spoznati.

(Chatman, 1985: 138)

Ova Antonionijeva misao iz uvoda u *Tecnicamente dolce* eksplicitno i vjerno odražava njegov temeljni filozofski i umjetnički

stav. Percepција izvanjske, osjetilima dostupne neposrednosti svijeta implicira i pitanje mogućnosti spoznaje vidljivoga i iskustvenoga. Antonionijev odgovor na ovo epistemološko pitanje je negativan. Nemoguće je dospjeti iza vidljivoga, gledanje se kao perceptivni akt iscrpljuje u izvanjskome – u slikama. Prodrijeti iza slike nije moguće gledanjem i osjetilima, nego refleksivnim i umnim. Utoliko je Antonioni filozofiski skeptik – tj. onaj koji istražuje.

No, treba postaviti i pitanje o subjektu koji *gleda*. To je Antonioni kao redatelj. Njegov se umjetnički stav spram onog što slika pokazuje može smatrati pozitivnim u punom značenju toga pojma. On je filmskom kamerom pokušao iscrpiti mogućnosti i granice vidljivoga svijeta i onog što se slikom dade stvoriti. Za njega je filmski medij, čini se, balansiranje između istraživanja onoga nevidljivoga i misterioznoga, te stvaranja vidljivoga i površinskoga.

Kritički osvrti na njegovo filmsko stvaralaštvo mogu se, u užem smislu, podijeliti na dva modela. Prvi procjenjuje filmove u kontekstu društvene i političke situacije redateljeva doba. Tako se govori o Antonionijevim temama – psihologija pojedinca, otuđenje i usamljenost modernoga čovjeka, nemogućnost komunikacije, bijeg koji rađa neurozu, moralni relativizam, itd.

Drugi je kontekst onaj estetski, koji promatra filmsku formu kao samodostatnu i nezavisnu od danosti i ograničenosti realiteta. Unutar toga konteksta Antonioni je shvaćen kao originalan vizualni umjetnik apstraktногa stila i fotografске vještine. Chatman (1985: 114) ističe eliptičnu narativnu strukturu koja upu-



Steve Cochran i Alida Valli u filmu *Krik (Il grido*, 1957)

ćuje na to da je riječ prije svega o funkciji, a ne o emociji. Kamera je gotovo neovisna i distancirana od onoga što snima, ima vlastiti autoritet, kao u fotografiji. Subjektivni kadrovi i detalji su rijetkost. Antonioni se uglavnom ne koristi krupnim planom za izražavanje emocionalnih stanja svojih likova, kao ni pravilom rampe i ostalim klasičnim filmskim konvencijama. Njegov je filmski jezik, kao sinteza izvanfilmske zbilje i filma kao umjetničke forme, prikaz "tragedije u totalu" (Peterlić, 1983: 46–47).

Među umjetničkim formama, film je najpodložniji manipulaciji onim izvanumjetničkim, odnosno potrebi za uspoređivanjem s iskustvenom zbiljom. Čimbenici sličnosti sugeriraju bliskost i neposrednost, a čimbenici razlike distancu i nepoznato. Pa i kad se govori o filmskom mediju, želi se istaknuti povezanost i mogućnost komuniciranja. No, kako i čime zapravo film komunicira posebno je teško pitanje. Ovdje ne pokušavam pronaći odgovore, nego naznačiti okvir u kojem se govori o određenim filmskim umjetnicima i filmskim

ostvarenjima. Antonioni mi se zato čini posebno važnim jer tu kao da je nužno odgovoriti na gore naznačeno pitanje da bismo krenuli dalje.

Može li se poći od filma kao umjetničke forme bez reference na izvanfilmsku stvarnost, a ne ograničiti se isključivo na rod eksperimentalnoga filma? Ili treba smjestiti film u društveni i politički kontekst pa analizirati narrativnu i fabularnu strukturu? Najprihvatljiviji odgovor je da se u obzir uzmu i jedan i drugi aspekt, što je razumna pozicija. Svaka umjetnička forma ima inherentne zakonitosti samorazvoja, ali je istodobno vezana širim povijesnim i društvenim procesima.

Međutim, modernizam je, kako u književnosti tako i u filmu, značio pokušaj iznalaženja novoga jezika, oslobođenoga izvanjskih ograničenja i tradicionalnih modela. Taj jezik sam sebe objašnjava unutar vlastitih tekstualnih granica bez prethodno definiranih obrazaca. Za modernistička djela je važan proces čitanja u kojem se od čitatelja očekuje aktivna uloga u izgradnji i interpretaciji značenja. Stoga



Monica Vitti
kao Claudia
u Avanturi
(*L'avventura*,
1960)

se, kada umjetnost promišlja svoju vlastitu mogućnost i svrhu, referira na samu sebe, govorí o modernističkim djelima kao otvorenim tekstovima. Chatman (1985: 73) određuje fabularnu strukturu Antonionijevih zrelih filmova upravo konceptom otvorenoga teksta. Na drugi način, ali u jednakom smislu to se može označiti kao dedramatizacija, odnosno denarativizacija u smislu da je fabula minimalizirana i oslobođena kauzalnog događanja. Takvi tekstovi ne govore "o nečemu" u smislu priče i odslikavanja događaja koji se zbivaju u stvarnosti. Otvoreni tekst znači da autor problematizira upravo svoju poziciju unutar određenog medija i mogućnost artikuliranja određenog stava. Ako takvi tekstovi govore o "ničemu", to ne znači nedostatak i odsutnost, nego nglasak na autorskom aktu unutar specifičnog medija i propitivanje mogućnosti artikuliranja i prenošenja ideja. U sadržajnom smislu otvoreni tekst zaista govori, ali ne konkretnu priču koju možemo distancirati od vlastite čitateljske pozicije. On zahtijeva od čitatelja bliskost

i sudjelovanje u integriranju moguće priče i interpretacije. Tzv. popunjavanje praznina znači prepoznavanje i integraciju površinskih elemenata da bi se došlo do bitne "poruke".

2. Mjesto u kanonu modernizma

Antonionijevi filmovi su, kako je i sam autor rekao, o *ničemu* (ibid.: 54). Odnosno, o onome nevidljivom i skrivenom u čovjeku što se ne može znati, nego zamišljati, naslutiti i prepostavljati. Ali nemogućnost shvaćanja intimnoga i duševnoga ne implicira nedostatak i šutnju, jer upravo taj misterij pokreće komunikaciju.

Kad je riječ o modernizmu u povijesti filma, Antonioni svojom originalnošću i autentičnim stilom zauzima posebno mjesto. Modernost njegova filmskoga jezika proizlazi iz stava kojim redatelj shvaća bitnu funkciju filma i kako filmom želi komunicirati vlastite ideje i stavove. Funkcija filma je umjetnička utoliko što otvara prostor slobode za izražavanje tih ideja i stavova. Način komuniciranja i preno-

ANITA
MILIĆEVIĆ:
ANTONIONI –
POMRAČENJE
NEVIDLJIVOGA
I UVEĆANJE
VIDLJIVOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

šenja je pokušaj razvijanja novog jezika oslobođenoga tradicionalnih i standardiziranih filmskih kodova. Antonioni je pisao o dvostrukom izvoru svojih motiva i o povijesnom kontekstu koji je utjecao na njegov stav, iz čega se može prepoznati modernost njegova stvaralaštva i promišljanja o položaju čovjeka uopće:

S jedne strane, moje su postupke presudno odredila događanja što su se zbivala oko nas neposredno nakon Drugog svjetskog rata, ali i nešto poslije, tijekom 1950-ih. Druga razmišljanja su uže vezana uz sam filmski medij. U tom specifičnom razdoblju nastali su takozvani talijanski neorealistički filmovi, koji su nedvojbeno bili najvjerodstojniji i najprimjereniiji filmski izraz, među kojima su bila istinska remek-djela.

(Antonioni, 2004: 7)

Nadalje Antonioni naglašava temeljnu neorealističku tematiku – odnos pojedinca i društva – koja nije problematizirala psihologiju pojedinca koliko socijalni aspekt interakcije i odnosa. Poslijeratno razdoblje izrodilo je nove perspektive i razmišljanja, a to je za Antonionija prije svega unutarnji svijet pojedinca, njegova psihologija i filozofija. Peterlić (1983: 39) navodi termin *neorealizam duše* francuske kritičarke Geneviève Agel, koji se može u užem smislu pripisati i Antonionijevu stilu, ali ga ne iscrpljuje.

O filmskom mediju Antonioni kaže:

(...) ondašnje standardizirane režijske metode i uobičajeni načini filmskog pripovedanja izazivali su u meni sve veći osjećaj dosade. Odlučio sam montirati svoj materijal posve slobodno, gotovo pjesnički slobodno, ne urednim redoslijedom snimaka što bi sceni dali jasan početak i svršetak, nego spajajući odvojene, samostalne kadrove i sekvence koji nisu u izravnom međuodnosu, ali pridonose osnovnoj ideji koju sam želio iskazati (...) [U]vjeren sam da film mora biti

povezan s istinom, a ne s logikom. A istina naše svakodnevice nije mehanička, konvencionalna i umjetna kakve su najčešće priče, ali i filmovi ako se tako rade (...) [N]e kažem da redatelji moraju pokorno bilježiti rutinu svakodnevice, ali mislim da iz tih stanki, nastojanja na izvjesnoj duhovnoj, unutarnjoj i moralnoj stvarnosti, nastaje ono što prepoznajemo kao moderni film, naime, film koji nije toliko zaokupljen vanjskim, nego onim što nas pokreće da postupamo upravo ovako, a ne drugačije. Film se mora okrenuti unutarnjoj formi snimanja, načinima izražavanja koji su apsolutno slobodni, poput književnosti ili slikarstva koje je dosegnulo apstrakciju. Možda će film stvarati poeziju, filmsku poemu s rimom.

(Antonioni, 2004: 7–9)

Dakle, moderni je film, kako ga Antonioni shvaća, zaokupljenost onim nevidljivim i neshvatljivim iz čega se ne može artikulirati egzaktan smisao i značenje, drugim riječima iz čega ne može nastati priča u klasičnom smislu.

Međutim, ono što je skriveno u unutarnjem svijetu pojedinca ima i svoj manifestan sadržaj u vidljivoj komunikaciji. Taj vanjski svijet, površinsko treperenje tijela, boja, oblika, zvukova i materijala ono je što film može prikazati i čime može komunicirati. Da bi ta komunikacija bila iskrena, filmska tehnika mora biti oslobođena konvencionalnih normi i prepostavljenih kodova. Slobodno izražavanje znači da oblici filmskih zapisa kreiraju "priču" i prenose redateljevu viziju, a ne da su ograničeni narativnom strukturom i standardnim modelima. Ništa, kojim Antonioni određuje svoj film, prostor je umjetničke slobode u kojem ono filmsko pokušava govoriti svojim vlastitim jezikom i uvijek iznova stvarati. Stanje nevinosti kojim je opisao svoje redateljsko stanje i ono što je očekivao od glumca potencira upravo spremnost na novo i drugačije.

U tom ključu želim staviti naglasak na afirmativnost i bogatstvo Antonionijeva stila



Marcello
Mastroianni i
Monica Vitti u
filmu Noć (*La
notte*, 1961)

koji je u granicama filmskoga svijeta pozitivan u svojoj inventivnosti i originalnosti. Širenjem u prostor izvanfilmskoga, ili preciznije, prikazivanjem onoga izvanfilmskoga na vrpci, suočeni smo s, uvjetno rečeno, negativnim aspektom, tzv. Antonionijevim temama – nedostatak, tišina, bijeg, usamljenost, nemogućnost dodira i komunikacije. Međutim, ta unutarnja dijalektika ima svoju potpunu opravdanost i logiku s obzirom na redateljevu misao s početka. Filmska kamera ne dospijevaiza slike – onoga vidljivoga i uprostorenoga. Autor koji želi “vidjeti” nevidljivo – unutarnji svijet pojedinca, emocionalni, intelektualni i moralni – mora pristati na igru površnosti i osjetilnosti tijela i izraza. Fenomenologija tijela je ono vidljivo, ali ono što treba pokušati iščitati jest ideja iza kamere. Čitanjem Antonionijevih filmova kao otvorenih tekstova, tj. medija između redateljeve ideje s jedne strane, i onoga zapisanoga na filmskoj vrpci s druge strane, možemo izbjegći redukciju njegovih filmova ili isključivo na tematiku, ili pak samo na filmsku estetiku.

U zaključnome poglavju knjige *Antonioni, or, The Surface of the World* Chatman

(1985: 243) ističe sedam filmova koje smatra važnima za Antonionijev osobni filmski put, ali i za film uopće: *Krik* (*Il grido*, 1957), *Avantura* (*L'avventura*, 1960), *Noć* (*La notte*, 1961), *Pomrčina* (*L'eclisse*, 1962), *Crvena pustinja* (*Il deserto rosso*, 1964), *Povećanje* (*Blow-Up*, 1966) i *Profesija: reporter* (*Professione: reporter*, 1975).

Motivi bijega i putovanja što počinju s *Krikom*, u *Profesiji: reporter* postaju samodostatni i imaju svrhu u sebi, što možemo usporediti s redateljskom potragom za odgovarajućim filmskim jezikom koji će moći ispuniti svoju umjetničku zadaću, a ujedno približiti misterij čovjeka. *Krik* je, kako Chatman ističe, prekretnica u Antonionijevom stvaralaštву. Za razliku od ranijih filmova (*Kronika jedne ljubavi /Cronaca di un amore*, 1950/ i *Prijateljice /Le Amiche*, 1955/), sada izlazi iz granica žanra i eksperimentira s otvorenim tekstrom. Motiv bijega temeljni je motiv filma oko kojeg se ne razvija specifična priča koja bi ponudila objašnjenje Aldova stanja. Kamera prati njegovo putovanje u dugim i dubinskim kadrovima u polutotalu i totalu, što čitamo kao otuđenje glavnoga lika i nedostatak kontrole i razumijevanja vlastite situacije. Vertikalna kompozicija naglašava uto-

ANITA
MILIĆEVIĆ:
ANTONIONI –
POMRAČENJE
NEVIDLJIVOGA
I UVEĆANJE
VIDLJIVOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Alain Delon i
Monica Vitti s
Michelangelom
Antonionijem
na snimanju
Pomrčine
(*L'Eclisse*, 1962)

pljenost i ograničenost okruženjem, ali također i distanciranost među likovima.

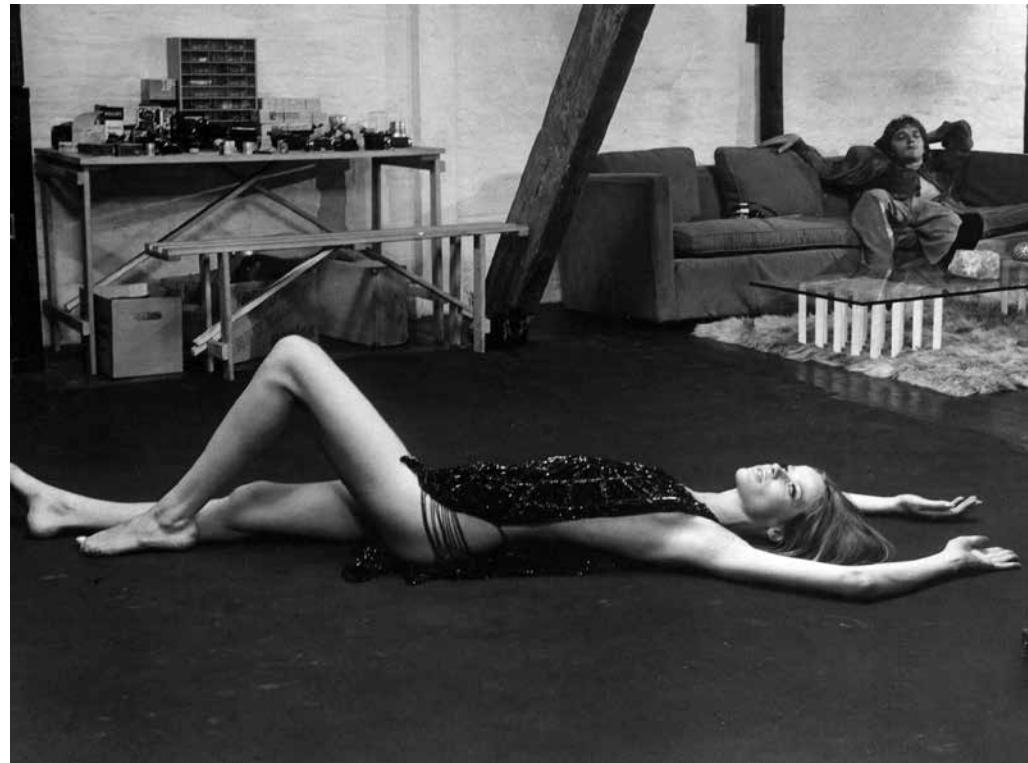
Ian Cameron (1962: 33–34) smatra da monotonost lokacije i ambijenta u filmu, kao i sivilo atmosfere naglašavaju uzaludnost bijega i nemogućnost zaborava. Glavni nedostatak filma vidi u tehničkoj ograničenosti standardnog ekrana na kojem korišteni kadrovi i kompozicija nemaju adekvatnu ostvarivost. Prelazak na široki ekran u *Avanturi* omogućio je adekvatnu artikulaciju filmske tehnike. U tetralogiji je Antonioniјev stil dosegnuo vrhunac i upravo je u tim filmovima oblikovana sinergija površine svijeta i psihologije pojedinca.

3. Orientiranje bolećivog pojedinca

Tematski, tetralogija se uglavnom označava sintagmom *la malattia dei sentimenti*. No, time nije zahvaćen cijeli spektar problema. Pojedinac se, ne samo kao emocionalno nego i kao moralno, društveno i političko biće, u

modernom svijetu nije sposoban orijentirati. Antonioni je shvatio tragediju modernoga čovjeka kao kopernikanskoga subjekta koji nije više renesansni stvaratelj svijeta, nego je samo jedan dio toga svijeta u kojem se tek mora uspostaviti. Takva spoznaja stvara strah i tjeskobu, koja je stalni motiv tetralogije. Bolesni, neurotični Eros simptom je te bitne egzistencijalne situacije i kao simptom izražen je u ponašanju tijela, a zatim i u međuljudskim odnosima. Ponašanje i stav tijela površina su koju kamera mora moći pratiti i prikazati. No, za Antonioniјa su likovi samo jedan element cijele slike (Chatman, 1985: 44), zajedno s osvjetljenjem, arhitekturom, zvukovima, bojama i lokacijama. Dakle, ponašanje likova nužno je tumačiti zajedno s ostalim elementima kompozicije.

Kao primjer, Cameron navodi *Avanturu* u kojoj su dva elementa presudna za tumačenje stanja glavnih likova. To su odnosi sporednih likova, koji su uglavnom poremećeni, i opu-



Veruschka von Lehndorff i David Hemmings u filmu Povećanje (Blow-Up, 1966)

stjele i osamljene lokacije – otok, napušteno selo, vlak bez putnika, jutro nakon zabave. Cameron potkrepljuje tu tezu Antonionijevim riječima:

U ovom filmu okoliš je od primarne važnosti. Imao sam potrebu da prekidam akciju umetanjem kadrova koji se mogu činiti banalni ili dokumentaristički (vjetar, more, dupini, itd.). Ali zapravo su ovi kadrovi bitni jer pomažu samu ideju filma: promatranje međuljudskih odnosa. Živimo u vremenu iznimne nestabilnosti: političke, moralne, društvene i fizičke. Napravio sam film o nestabilnosti osjećaja, o njihovoј tajanstvenosti.

(Cameron, 1962: II)

ANITA
MILIĆEVIĆ:
ANTONIONI –
POMRAČENJE
NEVIDLJIVOGA
I UVEĆANJE
VIDLJIVOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Naravno, primjera je mnogo, a važno je istaknuti i ključnu Chatmanovu tezu da ovdje nije riječ o simbolizmu i metafori. Uvjetno rečeno pozadinski elementi (budući da smo već

utvrdili da je važna cjelokupna slika) služe kao metonimija – oni naglašavaju i asociraju stanje likova, sugeriraju blizinu i paralelno s njima prikazuju autorovu ideju. Njihova vrijednost je realna, a ne simbolička. Svesti ih na simbole značilo bi reducirati filmove na konkretnu priču, a to je ono što Antonioni želi izbjegći. Arhitektura u Noći i Pomrcini, na primjer, jednako je bitna kao i likovi. Vizualni minimalizam upravo je naglasak na relaciji između svih elemenata, cjelokupnoj kompoziciji u kojoj je tekst sve ono što je na ekranu vidljivo:

Uvijek se trudim da svaki prikazani element služi pripovijesti, da specificira određeni psihološki moment. Slika je bitna jedino ako je svaki kvadratni centimetar te slike bitan.

(ibid.: 2)

Ako se pozovemo na često određenje iz razdoblja nijemoga filma, Antonionijeva tetra-



Jack Nicholson
u filmu
Profesija:
reporter
(*Professione:*
reporter, 1975)

logija je nešto poput simfonije vizualnoga ili pozicije u slikama, kako je i sam redatelj zamišljao moderni film.

Pomračenost i nevidljivost unutarnjega svijeta je u tetralogiji naglašena korištenjem elipse koja ujedno sugerira nemogućnost shvaćanja motivacije ponašanja, ali i nestabilnost osjećaja. Ispuštanjem određenih dijelova također se želi izbjegći standardni narativni model kauzalnog događanja s klasičnim konceptom vremena. Napuštanjem likova potenciran je prostor. Efekt *temps morta*, posebno u *Pomrčini* (Deleuze, 1989: 9), fiksira prazan i napušten prostor, što opet asocira na stanje likova.

Površina kao jedina stvarnost u *Povećanju* postaje varljiva i nestalna. Tetralogijom je Antonioni zatvorio jedan tematski i stručni sklop, ali možda i dosegnuo optimum koji je filmom mogao postići. No, to ne znači da je tetralogija nešto završeno, upravo suprotno,

primjerice završna scena iz *Pomrčine* uvijek iznova poziva na interpretaciju.¹ U *Povećanju* distrakcija i eskapizam rezultat su iluzije i nemogućnosti prodiranja u stvarnost. Ironija je veća time što je glavni lik fotograf čime je, ističe Chatman, Antonioni uveo faustovski motiv. Čak ni tehnološka i fotografska sposobnost nisu jamstva realnosti, naprotiv, uvećanjem stvari još više izmiču od lika.

Hiperbola fotografa kao neizbjježne iluzije čini se kao konzekventan nastavak Antonionijeva puta. Ako je realnost neuhvatljiva i nedodirljiva, kako bi umjetnost mogla hiniti sigurnost i egzaktnost? Thomasov zagonetni smiješak dok gleda igru tenisa bez loptice sugerira pristanak na takvu iluziju koja ne mora biti laž, ona znači da potraga ima svrhu u sebi, da nema nametnutog pravila i krajnjeg cilja koji treba dosegnuti. Stvaranje kao takvo je radost i smisao, u tome je bit umjetnosti, ona ne

¹ Zanimljiva je analiza Kevina Z. Moorea (1995).

treba odslikavati realnost. *Profesija: reporter*, u kojoj je kamera postala samodostatna u svojim "lutanjima" prateći Lockea u njegovu prijelazu i samorefleksiji, utoliko ima autobiografski pečat Antonionijeva redateljskoga putovanja.

James S. Williams u svom tekstu o Antonioniju ističe kako postoji visoko subjektivni i često arbitrarni način na koji Antonioni pozicionira nemotivirano kretanje kamere (Williams, 2008: 47). Poziva se na intervju u kojem Antonioni kaže da je "objektivna kamera" kojom redatelj slobodno upravlja u suprotnosti sa subjektivnim kadrovima. Kod Antonionija je riječ o artificijelnom uvećanju stvarnosti koje proizlazi iz artističkog ulaganja u Realno. Ipak, on ima ambivalentan odnos prema dokumentarizmu, što je vidljivo već na početku njegove karijere. Antonioni se usredotočuje na individualnu psihologiju likova te na njihovo psihološko profiliranje. Njegov tadašnji rad pokazuje jasne znakove neorealizma; odvajanje prostora od intrige i želje pripovijesti. Iako je pokazao znanstvenu logiku i objektivno prikazivanje realnosti, Antonionijev je rad razdijeljen između dva pola – između dokumentističkog impulsa s jedne strane te nagona prema fikciji s tendencijom prema melodrami s druge strane (ibid.: 50). Njegova hibridna pripovijest obilježena vremenskom disjunkcijom, dezorientacijom, crnim rupama, elipsama te nedostatkom odlučnosti služi da pokaže ljudsku figuraciju. Antonioni je balansirao između fikcije i dokumentarizma. Williams ističe kako se svi njegovi filmovi mogu nazvati pseudodokumentarcima vremena i prostora (ibid.: 52). Oni se bave povijesnim aktualitetom, bilo to poslijeratno talijansko društvo ili američka kontrakultura 1960-ih.

Antonionijevska kompleksna koreografija stila dizajnirana je da pokaže razne ritmove modernoga života te istraži procese ljudske percepcije i modernoga subjektiviteta. U praksi je to dedramatizacija pripovijesti da bi se pozornost usmjerila na fizikalni kontekst koji ga omogućuje. Antonioni postavlja svoje protago-

niste u nove i strane pozicije: Lidijina šetnja u Noći, Giulianin susret s industrijskim ambijentom u *Crvenoj pustinji*, te Lockeovo putovanje u *Profesiji: reporter*, samo su neki od primjera. Dakle, Antonionijevi se radovi mogu shvatiti kao eseji o realnosti, o njenoj percepciji (ibid.). On istražuje kako se likovi snalaze u novim situacijama i kako percipiraju stvarnost.

U tekstu o Antonionijevu stvaralaštvu R. Bruce Elder ističe kako je njegov rad podijeljen između staroga i novoga, inovacije i tradicije, tehnologije i prirode, konformizma i individualne odgovornosti, autentičnosti i loše sudbine, individualizma i mase (Elder, 2002: 3). Primjeri svake dihotomije mogu se naći u bilo kojem njegovu filmu; na primjer otvarajući kadar *Avanture*, Annin izlazak iz tradicionalne talijanske vile dok u pozadini glasovi govore o prijetnji uništenjem toga doma. Mnogi Antonionijevi likovi definiraju se u odnosu spram staroga svijeta, koji je svijet tradicije, ili novoga svijeta, koji je svijet tehnologije. U njegovim filmovima sila koja je važna za inovaciju je tehnološka. Također, od velike je važnosti opozicija između muškoga i ženskoga – rezultat muške penetracije u tehnologiju je dehumanizacija. Muški likovi nisu u kontaktu sa svojim osjećajima; Corado, Sandro ili Giovanni nalaze ženske likove poput Giuliane, Claudiye i Lidiye privlačnim preko onoga što su naučili potisnuti. Te su žene sačuvale instinktivnost, spontanost, osjećajnost i svjesnost (ibid.: 4).

Dakle, mnogi Antonionijevi likovi su promašaji. Njihov osjećaj promašenosti distorzira njihovu seksualnost jer koriste seksualnost kao kompenzaciju. Oni nose ožiljke modernosti i tehnologije koja razara ljudsku egzistenciju. Također, ti se likovi bore za autentičnu egzistenciju i individualnost; Lidia (Noć), Giuliana (Crvena pustinja) i Thomas (Povećanje) primjeri su takvih likova. U Antonionijevu stvaralaštvu ima ponešto hajdegerijansko – potraga za autentičnom egzistencijom i stav spram smrti kao individualne egzistencije pokazuju njegovu modernost.

ANITA
MILIĆEVIĆ:
ANTONIONI –
POMRAČENJE
NEVIDLJIVOGA
I UVĒCANJE
VIDLJIVOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

U klasifikacijama povijesti filma Antonioni zauzima posebno mjesto u razdoblju modernizma. Modernost Antonionijeve filmskoga jezika je u njegovoj inovativnosti i originalnosti kojom se koristio već postojećim kodovima. No, autentičnost njegova stila je u instinktivnom prepoznavanju onoga što je Deleuze nazvao filozofskim obratom – “dajte mi da-kle jedno tijelo” i “dajte mi mozak” (Deleuze 1989: 189, 204). Dvostruka kompozicija kojom Deleuze karakterizira Antonionijeve filmove,

kino-tijelo i kino-mozak, vraća nas na početak i razmišljanje o temeljnem redateljevu stavu i shvaćanju filma. Iskrenost za kojom je redatelj težio u svojim filmovima bila je posljedica svijestti o mogućnostima i granicama spoznavanja čovjekova unutarnjeg života, ali i mogućnostima i granicama filma. Upravo je zato uspio “proniknuti u misterije ljudske unutrašnjosti i od tog krhkog tkanja stvoriti monumentalne građevine” (Peterlić, 1983: 49).

LITERATURA

- Antonioni, Michelangelo**, 2004, “Michelangelo Antonioni”, *Up & Underground: Art Dossier*, br. 7/8, uvod napisala i s engleskog prevela Tanja Vrvilo
- Cameron, Ian**, 1962, “Michelangelo Antonioni”, *Film Quarterly*, god. 16, br. 1, str. 1–58.
- Chatman, Seymour**, 1985, *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press
- Deleuze, Gilles**, 1989, *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press
- Elder, R. Bruce**, 2002, “Antonioni’s Tragic Vision”, *Canadian Journal of Film Studies*, god. 1, br. 2, str. 1 – 34.

Moore, Kevin Z., 1995, “Eclipsing The Commonplace: The Logic of Alienation in Antonioni’s Cinema”, *Film Quarterly*, god. 48, br. 4, 1995, dostupna na: <http://www.jstor.org/stable/1213577>, posjet 9. prosinca 2017

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

Williams, James S., 2008, “The Rhythms of Life: An Appreciation of Michelangelo Antonioni, Extreme Aesthete of the Real”, *Film Quarterly*, god. 62, br. 1, str. 46–57.

UDK: 392.85:791

Dejan D. Marković

Psihodelični doživljaj na filmu – subjektivno uranjanje u svet unutarnjih vizija

SAŽETAK: Rad se bavi najuspelijim od brojnih pokušaja registrovanja/rekreiranja psihodeličnog doživljaja filmom. Jedna je od ključnih postavki činjenica da između filmskog i psihodeličnog doživljaja postoji snažna konceptualna veza, a postoje tvrdnje da je film po svojoj prirodi najpsihodeličniji od svih medija. U radu se govori o kulturnim/umetničkim produkcijama koje su istraživale ovu vezu. Polazna tačka je i činjenica da je LSD privlačio filmske stvaraoce isto toliko koliko je film privlačio psihodelični pokret, pa kulturna fuzija filma i psihodelije u 1960-ima nije bila slučajna. Dolazak Novog Hollywooda, usvajanje novih kontruktivnih životnih stilova i korišćenje droga postaje nerazdvojni deo scene. Tu je i paralelna priča o eksperimentalnim/avangardnim filmskim stvaraocima koji su razvili sopstvenu estetiku u skladu s novim acid senzibilitetima, postavši deo rastuće scene psihodeličnih mix-media događanja, u kojima je film dobio centralnu ulogu. Tekst nas dalje vodi kroz drugu polovinu 1960-ih, kada je uticaj psihodelije već prožimao čitav spektar filmske produkcije, i kada je LSD našao mesto u pozadinskoj teksturi filmova koji inače nisu govorili o psihodeličnom pokretu, pa sve do trenutka kada je LSD na filmu postao kontroverznost br. 1. Potom se govori o novoj generaciji eksperimentalnih/avangardnih stvaralaca u SAD-u (Novi američki film), od kojih su mnogi bili uključeni u psihodelični pokret. Psihodeličniigrani film bio je usredsređen na simulaciju psihodeličnog doživljaja, koristeći filmske tehnike u cilju što egzaktnijeg rekreiranja osećanja tokom acid

tripa. No, takav je film imao za cilj i dalju *stimulaciju* senzacija psihodeličnog doživljaja, tj. dodatno intenziviranje psihodeličnih stanja. Ta *simulacija/stimulacija* bila je u samoj srži pokušaja psihodeličnog igranog filma da „proširi“ film, a time i svest. To je, naravno, podrazumevalo i formiranje publike koja će aktivnim gledanjem dopunjavati nove načine viđenja.

KLJUČNE REČI: Psihodelija, LSD, filmski senzibilitet, novi psihodelični Hollywood, protopsihodelični film, filmska simulacija/stimulacija, proširivanje filma/svesti

1. Alisa u zemlji čuda

Iako je animirana *Alisa u zemlji čuda* (*Alice in Wonderland*, Clyde Geromini i dr., 1951) kompanije Disney nastala pre nego što je američki psihijatar Humphry Osmond 1957. skovao termin „psihodeličan“, on je definitivno obeležio čitavu istoriju psihodelije.* Zasnovan na Lewis Carrollovim knjigama *Alisine avanture u zemlji čuda* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) i *Kroz ogledalo* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871), film započinje tako što Alisa kaže da kad bi imala svoj vlastiti svet, sve bi u njemu bilo besmisleno, kao i da ništa u njemu ne bi bilo onako kako izgleda. Naknadni Alisin pad kroz zečju rupu, inicira avanture u Zemlji čuda, gde nailazi na cveće koje govoriti, gusenicu koja puši nargile, ludog

* Psihodeličan; koji razotkriva/širi svest, uvodeći nove, čudne, ili dramatično izmenjene percepције, senzorna iskustva, iluzije, vizije, i podsvesni materijal u svesni um, „šireći“ ga na načine koji prevazilaze

sposobnost običnog doživljaja. Smatra se da neke droge (LSD, meskalin, psilocibin, DMT, kanabis) imaju takvo dejstvo.

šeširdžiju, češirskog mačora koji povremeno nestaje... Pripisivanje ljudskih osobina takvim likovima, zajedno s lucidnom igrom reči i krajnje nesvakidašnjim pejzažem, doprinose snažnom osećaju da se gledalac, baš kao i Alisa, nalazi u alternativnoj stvarnosti. Ovo se u potpunosti obelodanjuje tek na kraju kada se Alisa probudi, a gledalac shvati da je sve vreme boravio u Alisinom podsvesnom/halucinaciji.

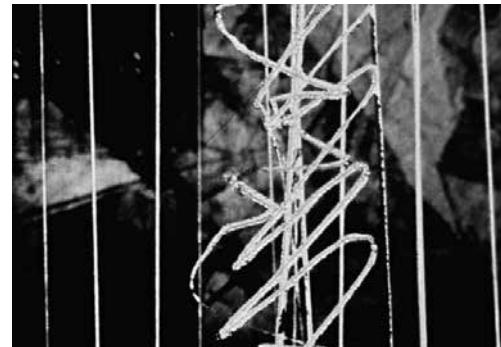
U *Alisi u zemlji čuda* ne samo što postoji taj izuzetan osećaj ne-stvarnosti koji ga čini psihodeličnim, već i veliki broj drugih stvari koje se lako mogu protumačiti kao aluzije na korišćenje droga. Recimo: Alisa mora najpre da popije čudesni napitak ili da pojede magičnu pečurku da bi promenila svoju veličinu, tj. svoju stvarnost. *Alisa u zemlji čuda* je, u osnovi, sjajan film ceste (*road movie*). Iako nas taj žanr¹ u prvom trenu asocira na Ameriku, automobile i otvoreni put, to zapravo nisu njegove krucijalne teme. Kao i kada se radi o nekim drugim vrstama putovanja, "nekoliko ključnih sastojaka (su): bekstvo, sloboda, opasnost, rizik..." (Eyerman i Löfgren, 1995: 61). *Alisa u zemlji čuda* počinje scenom u kojoj starija sestra uči Alisu istoriju, a Alisi je dosadno:

Alisa: Izvini, ali kako neko uopšte može da obrati pažnju na knjigu u kojoj uopšte nema slike?

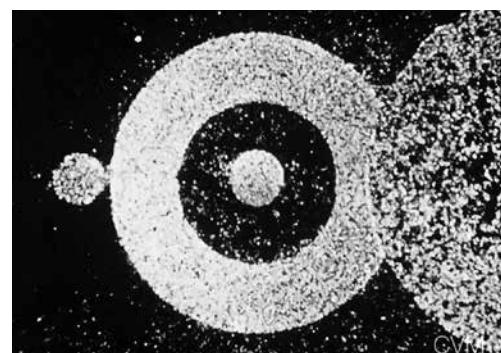
Sestra: Sestrice moja draga, postoji veliki broj knjiga u ovom svetu u kojima nema slike.

Alisa: U ovom svetu možda, ali u mom svetu knjige će se sastojati samo od slika.

Ovaj trenutak je katalizator Alisinog putovanja i, u različitim stepenima, predstavlja skoro univerzalnu temu celokupnog filma ceste: bekstvo iz sopstvenog životnog okruženja. Bekstvo od odgovornosti, od veza s drugima,



Notes (Scratch Pad, Hy Hirsh, 1960)



Mandala (Jordan Belson, 1953)

od prevelikog pritiska, ili kao u Alisinom slučaju od dosade, ili, što je još najbolje, od svega toga zajedno. Teoretski gledano, kada se nađeš na putu sve brige prestaju, jer čitavo prostorijstvo oko tebe, svi ti ljudi koje srećeš, kao i samo fizičko kretanje, predstavljaju suštu antitezu tvog života kod kuće.

Prisustvo droga u filmovima ceste stvara nezaobilaznu paralelu fizičkom kretanju/putovanju, i nadgrađuje ga psihološkim ili čak metafizičkim putovanjem. U knjizi *Lost Highways*, Jack Sergeant i Stephanie Watson kažu:

Kultura droga 1960-ih omogućila je transgresiju granica, kako onih fizičkih, tako i onih društvenih i ličnih, koju naglašavaju road filmovi. Droeze nude rušenje dualiteta spoljašnje/unutrašnje koji određuje klasičnu strukturu bića, omogućavajući i olakšavaju-

¹ Za celovitiji uvid u film ceste pogledajte autorov tekst "Američki road movie – opet na putu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14 (2008), br. 56, str. 44–52.

či širenje prethodno određenih granica psihе, omogućavajući stondiranom umu da se raširi po čitavom pejzažu oko sebe.

(Sergeant i Watson, 1999)

Beli zec predstavlja ključni aspekt Alisinoog putovanja, s obzirom da je upravo on glavni razlog/motiv njenog kretanja napred, kao i jedini kod koga bi ona mogla da se raspišta o svom daljem putu. Da je maloj Alisi zaista svejedno kuda ide, ona ne bi ni pitala češirskog mačora u kom pravcu treba *dalje* da se kreće. Ironično, Beli zec je potpuna antiteza onoga za čim Alisa zapravo traga. On je krajnje napet, rob je svoga posla, i pati od tačnosti. Alisa progoni sušto otelotvorenje onog od čega pokušava da pobegne.

2. Protopsihodelični prizori i zvuci

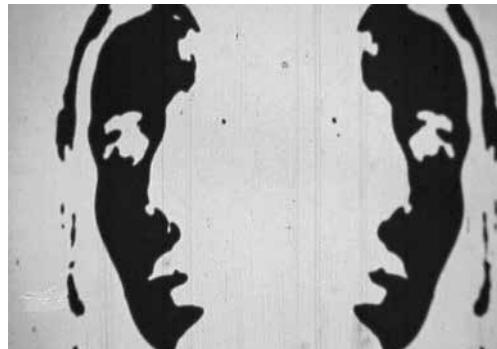
Filmska istorija sadrži veliki broj manje ili više uspelih pokušaja registrovanja/rekreiranja psihodeličnog – duboko subjektivnog, fizičkog/emocionalnog, mentalnog/duhovnog – doživljaja uz pomoć ograničenih mogućnosti ozvučenih pokretnih slika koje predstavlja jedinstven izazov za stvaraoca. Probijajući se kroz zarasle art leje San Francisca, Los Angelesa i New Yorka tragamo za vizuelnim stilovima i tehnologijama koje su (relativno) neopevani heroji koristili da bi se oslobodili lanaca vladajućih filmskih kodova i konvencija, i kreirali “čistu umetnost filma” (Youngblood, 1970: 87). Primajući kao medijum poruke genijalnog Buckminstera Fullera, Youngblood je rekao:

Dokazano je da su sve vrste života na zemlji koje su isčezle, bile osuđene na to usled svoje prevelike specijalizacije, bilo anatomske, biološke, ili geološke. U skladu s ovim, konvencionalni narativni film, u kome filmski stvaralač igra policajca koji vodi naš

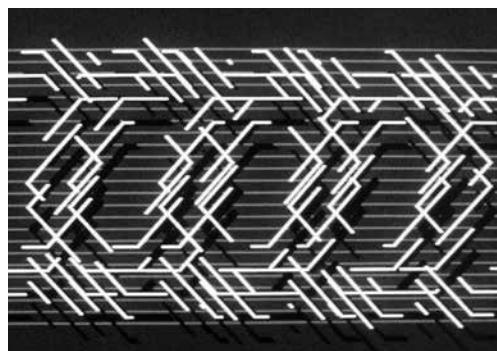
DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Legendarni slogan Timothyja Learya “Turn on, Tune in, Drop out” (usp. Leary, 1988), odnosno “Uključi se, našteluj se, otkači se”. “Uključi se” značilo



Isključeno/
uključeno
(OffOn, Scott
Bartlett, 1967)



Proračunata
kretanja
(Calculated
Movements,
Larry Cuba,
1985)

pogled ovamo i onamo po ravni slike, može se opisati kao “prespecijalizovani vid”, koji vodi ka tome da postepeno umanji našu sposobnost poimanja kompleksnijeg i difuznijeg vizuelnog polja žive stvarnosti.

(Youngblood, 1970: 84)

Iako reč “psihodelija” danas u svesti većine ljudi uglavnom budi vizije petparačkih *black-light* plišanih postera, bongova izuvijanih u obliku čarobnjaka, i totalno “radikalnih” *screen savera*, tokom 1950-ih i 1960-ih jedan broj filmskih umetnika veoma je intenzivno i kreativno proučavao uticaj optike na promenu svesti. *Kinetica* – kolekcija klasičnih i savremenih apstraktnih animacija – dokazuje da Learyevo “uključi se” (*turn-on*) i “našteluj se” (*tune-in*) podrazumeva mnogo više od “otkači se” (*drop-out*).² U vreme posleratnog vrtoglavog razvoja

je uđi u sebe i aktiviraj svoju nervnu i genetsku opremu, stekni senzibilitet za mnogobrojne i različite nivoje svesti i specifične mehanizme koji ih aktiviraju.

kontrakulture u Americi, jedinstvena sinergija Istokom nadahnute duhovnosti, *state-of-the-art* elektronskih tehnologija i psihoaktivnih droga rezultirala je u nastanku velikog broja halucinatornih eksperimentalnih filmova koji su uzdigli vizuelni jezik modernizma do novih visina. Pojavio se prošireni film koji je imao za cilj da zadovolji želje/potrebe za "proširenom svešću" te se oslanjao na pomenute nove tehnologije kao na novu drogu, i na droge kao na novu tehnologiju.

Ovaj hipnotični, mentalno-stimulativni i halucinatorni podžanr eksperimentalnog filma, čije zavodljive čarolije sazdane od šarenih svetlosti/snažnih elementarnih boja/egzotičnih zvuka menjaju svest, često je nalazio izuzetan stimulans u drugim umetničkim pokretima kao što su *op art* ili elektronska muzika.

2. 1. *Kinetica*

Iako svi izabrani radovi u okviru kolekcije *Kinetica* nisu podjednako uspešni (posebno dela novijeg datuma, koja devoluiraju u prepoznatljive Photoshop fantazije), najbolji među njima uspevaju da neodoljivo odvuku gledaoca u stanje čulne egzaltacije. Idejni tvorac ove fascinantne kolekcije, putujuće izložbe i festivala, njen kompilator i distributer je jedinstvena institucija pod imenom iotaCenter, sa sedištem u Los Angelesu, posvećena "umetnosti apstrakcije u pokretnim slikama", odnosno apstraktnom filmu i animaciji te vizualnoj glazbi. Samo po sebi, jasno je da je njena kalifornijska lokacija više nego prikladna, s obzirom da je do najradikalnijih akcija/aktivnosti u oblasti *acid* apstrakcije došlo upravo u okviru tradicije umetnika Zapadne obale. Hy Hirsh, vodeći spi-

ritus movens čitavog tog senzibiliteta, predstavljen je jednim brojem nedavno restauriranih radova (*Kinetica 3*).

Inspirisani muzičkim *bebop* improvizacijama i akcionim slikarstvom, Hirshovi filmovi kao živi pulsiraju od blještavih primarnih boja i zmijolikih ritmova. U filmu *Potera za potezima četkice* (*Chasse des Touches, The Chase of Brushstrokes*, 1959), kreativno reagujući na kompleksne jazz tonalitete kompozicije *Evidence* Theloniousa Monka, Hirsh provlači prste na rukama kroz poslužavnike sa različitim uljanim bojama, što rezultira u nekoj vrsti nadahnjujućeg, energijom nabijenog plesa. U filmovima *Notes* (*Scratch Pad*, 1960) i *Eneri* (1953), Hirsh koristi emulzije gravire i osciloskopske talase da bi došao do sličnih višeslojnih, jazzu bliskih efekata. Na Istočnoj obali, Mary Ellen Bute je takođe koristila osciloskope za filmove kao što su *Kontrastna raspoloženja* (*Mood Contrasts*, 1956). Hirsh je umro 1961, ali je dotle već uticao na grupu mlađih umetnika iz oblasti San Francisco zaliva, uključujući i legendarnog eruditu Harrya Smitha, čija se rukom oslikana fantazmagorija *Film br. 3: Isprepleteno* (*Film No. 3: Interwoven*, 1946 / 1947–49) takođe nalazi u ovoj kolekciji.

2. 2. Jordan Belson i braća Whitney

Mahajana budista Jordan Belson je, pak, izabrao otvoreni duhovni pristup. Kružni oblici koji proizvode eho sačinjavaju njegov film *Mandala* (1953), koji kao što to sam njegov naslov sugerisce predstavlja hipnotizujući predmet kontemplacije kao i prateće gubljenje svesti o sopstvenom okruženju. Belson je nastupao i u živo. Njegovi koncerti pod za-

Droge su bile jedan od načina za postizanje ovog cilja. "Našteluj se", značilo je uspostavi harmoničnu interakciju sa svetom – eksternalizuj, materijalizuj, izrazi nove unutrašnje perspektive. "Otkači se", sugeriralo je aktivovan, selektivan, graciozan proces odvajanja od nehotičnih ili nesvesnih angažmana.

To je značilo i samopouzdanje, otkrivanje sopstvene jedinstvenosti, posvećivanje pokretljivosti, izboru, promeni. Na nesreću, objašnjenja ovog redosleda u personalnom razvoju često su pogrešno tumačena kao "stondiraj i prekini sa svim konstruktivnim aktivnostima".



Nakon doline lutaka (Beyond the Valley of the Dolls, Russ Meyer, 1970)

jedničkim imenom Vrtlog (Vortex), realizovani u saradnji s Henryjem Jacobsonom, autorom elektronske muzike i zvučnih eksperimenata, održani u planetarijumu Morrison u 1950-ima, predstavljaju kamen temeljac otkačenih psi-hodeličnih *light show* narednih decenija, poput onih koje je održala *light show* trupa Single Wing Turquoise Bird iz ere legendarne dvorane Fillmore, u San Franciscu, takođe zastupljena u ovoj kolekciji snimkom jednog performansa iz 1971.

Iako su se Belsonovi prvi radovi sastojali samo od slika na rolnama papira, i on je kasnije prihvatio nove tehnologije, saradujući s video umetnikom Stephenom Beckom na filmu *Ciklusi* (Cycles, 1975), pritom koristeći Beckov video sintesajzer. (Poput mnogih najranijih video umetnika, uključujući Nam June Paika, Beck je bio i hardware inženjer.) Efekti izmenjeni uz pomoć videa, ponovo su prebačeni na film, rezultirajući u raznobojnim oblacima u elektro-stilu i statičnim zamagljenjima. Još

kompleksnija transmedijska mikstura ostvarena je u Scott Bartlettovom filmu *Isključeno/ uključeno* (OffOn, 1967) – superslojnom mcluhanovskom putovanju – za čiju je izradu korišćeno 25 ručno obrađenih delova filmske trake, veći broj video izvora, i TV program koji je išao u živo. Naziv ovog filma odnosi se istovremeno na *jin-jang* dualitet i na binarnu logiku elektro-nike.

Teme onostranog vraćaju se u delu braće Johna i Jamesa Whitneya,³ koji su među prvima koristili kompjuter u animaciji, kao pioniri predigitalnih tehnika koje će u krajnjem ishodu naći svoj put čak do hollywoodskog SF filma. Njihov rad objedinjuje drevni misticizam s impresivnim vizuelnim efektima superujednačenog, matematički preciznog kretanja. Jamesova pulsirajuća, pirotehnička *Yantra* (1957) dobila je naziv po sanskritskoj reči za "mašinu" ili molitveni točak, a superkružni *Lapis* (1966) odnosi se na alhemijski filozofska kamen. U filmu *Katalog* (Catalog, 1961), John

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Radi potpunijeg uvida u američki avangardni/ eksperimentalni film pogledati autorov tekst "Američko filmsko podzemlje i avangardni film",

Hrvatski filmski Ljetopis, god. 16 (2010), br. 62, str. 57–69.

Whitney uspostavlja niz višebojnih geometrijskih efekata uz muziku Ornettea Colemana, animirajući ih uz pomoć modifikovanih analognih uređaja iz Drugog svetskog rata, prvobitno namenjenih preciznom navođenju protivavionskih topova.

2. 3. Larry Cuba

Kontrakulturalna koherentnost psihodeličnog filmskog stvaralaštva je postepeno iščezala u 1980-ima i 1990-ima, ustupajući mesto raznolikosti individualnih umetničkih vizija. Međutim, tripozni talog ostaje i dalje prisutan i u velikom delu kasmijih radova. Larry Cuba u filmu *Proračunata kretanja* (*Calculated Movements*, 1985), uz pomoć kompjuterske animacije na zelenom ekranu prikazuje predmete nalik crvima koji klize naokolo u dinamičnom fluidnom plesu. Njegov digitalni *retro-techno* stil predstavlja je preteču današnjeg halucinatornog Net Arta i hollywoodske KGP (kompjuterski generisani prizori, engl. CGI) produkcije.

3. Psihodelična percepcija 1960-ih

S obzirom na snažnu konceptualnu vezu filmskog i psihodeličnog doživljaja – neki čak tvrde da je film po samoj svojoj prirodi naj-psihodeličniji od svih medija – nimalo ne iznenađuje da su umetničke produkcije vremena o kome govorimo istraživale ovu povezanost. LSD je privukao filmske stvaraoce u istoj onoj meri u kojoj je film kao kreativno sredstvo izražavanja privukao psihodelični pokret. Kulturna fuzija filma i psihodelije koja se odigrala u 1960-ima nije bila slučajna. Slično radikalno “uključivanje”, “štelovanje”, i “otkračivanje” u okviru akademske i umetničke zajednice paralelno krenulo je u New Yorku i na Zapadnoj obali. Nova hollywoodska ekipa, koja je u 1960-ima počela decidirano da smenuje stari Hollywood, prihvatile je životne stilove i vrednosti kontrakulture, tako da je korišćenje droga postalo prirodni i nerazdvojni deo čitave te scene. Eksperimentalni/avangardni filmski stvaraoci razvili su estetiku koja je bila

potpuno u skladu sa acid senzibilitetima, tako da je veliki broj njih automatski postao deo eksplozivno rastuće scene psihodeličnih *mixed-media* događanja. Od mladog Jacka Nicholsona i Dennis-a Hoperra pa sve do pripadnika hollywoodske stare garde poput Carya Granta i Otta Premingera, sa krovova Beverly Hillsa zaorile su se slavopojke u čast LSD-a. Polako ali sigurno, film je poprimio centralnu ulogu u pomenutim psihodeličnim *mixed-media* događanjima.

Tokom druge polovine 1960-ih, uticaj psihodelije prožimao je čitav spektar filmske produkcije u Americi i Engleskoj: od uzgrednih, letećih referenci na kulturu droga pa sve do snažnih, sveobuhvatnih psihodeličnih odsjeja. U bezbrojnim filmovima toga vremena LSD je kao aktuelna tema našao mesto u pozadinskoj teksturi filmova koji inače uopšte nisu govorili o psihodeličnom pokretu. Na primer, u *Metku u čelo* (*Point Blank*, John Boorman, 1967) i *Ponoćnom kauboju* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969) diskretne scene sa referencama na psihodelične droge su tu kao deo prikaza društvenog miljea, i uglavnom služe da naglase različitost protagonisti od te konkretnе kulture. S druge strane, baš kao što su ilegalna prodaja alkohola, marihuana, *rock'n'roll*, i maloletnička delinkvencija bili predstavljeni kao društvene boljke u prethodnim decenijama, tako je sada LSD u filmovima poput *Pobune na Sunset Stripu* (*Riot on Sunset Strip*, Arthur Dreifuss, 1967) i *Diviljih na ulicama* (*Wild in the Streets*, Barry Shear, 1968) postao kontroverznost br. i 1960-ih.

Fantastične, nestvarne karakteristike acid tripova su takođe došle do izražaja u SF filmovima u kojima se psihodelični prizori i efekti koriste bez eksplicitnog korišćenja droga. I u *Barbarelli* (Roger Vadim, 1968) i u *2001: Odiseji u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) putovanje kroz svemir je vizuelno prikazano kao psihodelični doživljaj – *trip par excellence*. Ovde treba spomenuti i profitabilna reizdanja Disneyeve donekle psihodelične



Goli u sedlu
(Easy Rider,
Dennis Hopper,
1969)

Fantazije (Fantasia, Samuel Armstrong et al., 1940) i daleko psihodeličnije Alise u zemljii čuda, do kojih je došlo početkom 1970-ih u cilju kaptitalizacije na novoj popularnosti ovih starih filmova kod nove kontrakulturalne publike.

Na nešto manje respektabilnoj strani filmskog spektra, psihodelične teme postale su nezaobilazni sastojak zabave s naznakom "samo za odrasle". Čuveni Russ Meyerov film *Posle doline lutaka* (Beyond the Valley of the Dolls, 1970), satirična saga koja vrvi od divljih tuluma na psihodelični pogon, o ženskom rock bandu koji pokušava da se po svaku cenu probije u Los Angelesu, u produkciji 20th Century Foxa, doživeo je dotad nezapamćenu distribuciju. Alisa u zemljii acida (Alice in Acidland, John Donne, 1969) je kvazidokumentarac u kome se Alisa, inače komšinica za pohvalu, nakon LSD-ijem nabijenog erotičnog iskustva transformiše u mentalno nestabilnu lezbejku. Gutači acida (The Acid Eaters, Byron Mabe, 1968), još jedan u

nizu acid eksploracionih filmova, usredsređen je na grupu vikend bajkera koji odlaze u pustinju Mojave na psihodeličnu orgiju u mističnoj beloj piramidi.

Psihodelični *underground* film, naravno, nije bio osuđen na ozloglašene seks bioskope u 42. ulici, u New Yorku. 1960-e su označile pojavu nove generacije eksperimentalnih, avantgardnih filmskih stvaralaca u SAD-u – nazvanu Novi američki film – a mnogi od njih bili su direktno uključeni u psihodelični pokret. Jonas Mekas, Ronald Nameth, Stan Vanderbeek, i Ben Van Meter su svi redom uzeli učešća u kreiranju/dokumentovanju psihodeličnih *mixed-media* događanja. Nekolicina *underground* filmskih reditelja napravila je značajna dugometražna ostvarenja sa psihodeličnim temama. Conrad Rooks je u poluautobiografskom filmu *Chappaqua* (1966) veoma ubedljivo prikazao svoje žestoke bitke sa zavisnošću; *Ciao! Manhattan* (John Palmer i David Weisman,

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1972) je mahniti psihodelični filmski kolaž o poslednjih pet godina života Edie Sedgwick, jedne od niza superstarova Warholove Fabrike.

Iako su mnogi od pripadnika Novog američkog filma bili manje ili više distancirani od psihodeličnog pokreta, njihovo vatreno interesovanje za apstraktan film definitivno je bilo od pomoći pri stvaranju matrice psihodeličnog stila 1960-ih. Stan Brakhageov protopsihodelični film uputio je direktni izazov filmskim gledaocima da vide svet nenaučenim očima, uprkos tome što se on lično izričito suprotstavlja korišćenju droga, i proveo skoro čitave 1960-e izolovan u planinskoj brvnari u Koloradu. Sve ove preteče psihodeličnog filma mogu se videti u kratkom apstraktnom filmu *Kraljica pejotla* (*Peyote Queen*, 1965) Storm De Hirsch koji direktno govori o psihodeličnim drogama, kao i u *mixed-media* šouima ere psihodelije koji bi bili nezamislivi bez eksperimentalnog avangardnog filma.

Nešto komercijalnije orijentisani stvaraoci novog Hollywooda takođe su se okrenuli psihodeličnoj tematiki da bi izrazili svoju blisku povezanost sa kontrakulturom, stvorivši neke od kulturnih filmova LSD ere: *Trip* (*The Trip*, Roger Corman, 1967), *Goli u sedlu* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), *Aleks u zemlji čuda* (*Alex in Wonderland*, Paul Mazursky, 1970) – filmski rif na *Osam i pol* (*Otto e mezzo*, 1963) Federica Fellinija, *Otkidanje* (*Psych-Out*, Richard Rush, 1968).

Snažna veza s aktuelnom rock muzikom, u većini ovih filmova, predstavljala je ključnu komponentu u mnogim drugim filmovima ere psihodelije. The Beatles su ugledajući se na Ken Keseyeve Vesele šaljivdžije (*Merry Pranksters*) krenuli na *Magično tajanstveno putovanje* (*Magical Mystery Tour*, The Beatles i Bernard Knowles, 1967). Ubrzo zatim, animirani alter-egoi Beatlesa krenuli su na šarmantno psihodelično putovanje iz Liverpoola pravo u Pepperland u Žutoj podmornici (*Yellow Submarine*, George Dunning, 1968). Legendarni

Frank Zappa je s Tonyjem Palmerom režirao *200 motela* (*200 Motels*, 1971), fantazmagoričnu priču o izluđujućem životu rock muzičara na putu. Mick Jagger je igrao flambojantnu rock zvezdu koja zamenjuje identitet s londonskim gangsterom iz East Enda u *Performensu* (*Performance*, Donald Cammell i Nicolas Roeg, 1970). A Ken Russell je sa grupom The Who snimio psihodeličnu rock operu za sva vremena *Tommy* (1975).

Veliki broj istih/sličnih šabloni psihodeličnog filma pojavio se u to vreme i izvan SAD-a i Velike Britanije. U evropskom filmu 1960-ih pojavila se nekolicina *auteur* reditelja koji su se u svojim filmovima dotakli psihodelične tematike: živopisni uzleti mašte u Fellinijevim filmovima *Giulietta i duhovi* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) i *Satirikonu* (*Satyricon*, 1969) nastali su nakon rediteljevog eksperimentisanja sa LSD-ijem. Barbet Schroeder je istražio mračniju stranu adikcije u filmu *Dalje* (*More*, 1969), za koji su muziku komponovali Pink Floyd. *Raskid* (*La Rupture*, 1970) Claudea Chabrola, završava scenom acid tripa koja savršeno zaočružava njegovu bespoštenu kritiku buržoazije. Michelangelo Antonioni nas, kako samo on to zna i ume, vodi u epicentar swinging Londona i otkačenu kalifornijsku kontrakulturu u *Povećanju* (*Blowup*, 1966) i *Koti Zabriskie* (*Zabriskie Point*, 1970).

U isto vreme, u Meksiku, Alejandro Jodorowsky režirao je *El Topo* (1970) i *Svetu planinu* (*The Holy Mountain*, 1973), koji su doživeли ogroman uspeh kao ponoćni filmovi širom Kanade i SAD-a, zahvaljujući finansijskoj podršci i reklami od strane Johna Lennona. Neki od ovih filmova pokušali su da dočaraju subjektivni doživljaj acid tripa, dok su neki samo aludirali na psihodelični doživljaj putem halucinantnih vizuelnih scena ili fantastičnih naracija. Neki su sjedinili svoje preokupacije psihodeličnim temama s vrednostima i diskursima kontrakulture, a neki su se latili iste tematike na površniji, pomodniji, ili eksplorativan način.

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU —
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Edie Sedgwick
i Andy Warhol
na snimanju
filma *Ciao!*
Manhattan
(John Palmer
i David
Weisman, 1972)

4. Strategije psihodeličnog filma

Kao što to u svom eseju o “hollywoodskom LSD filmu” kaže Harry M. Benshoff (2001: 29), “LSD filmovi” postali su popularni kod publike kraja 1960-ih zahvaljujući svojim ikonografskim ili semantičkim čarima – pre svega, korišćenju filmske tehnologije za rekreiranje senzacija prilikom acid tripa – ali po njemu nikada nisu ubličili konzistentnu ili koherentnu poruku o psihodeličnim doživljajima ili psihodeličnoj kulturi.

Dostizanje proširene svesti uz pomoć filmskih sredstava dalo je psihodeličnim igračim filmovima dvostruku funkciju. S jedne strane, kao što smo već rekli, oni su se usredosredili na simulaciju senzacija psihodeličnog doživljaja, mobilizujući filmske tehnike u cilju što verodostojnijeg rekreiranja osećanja na acid tripu, tj. doživljavanju “acid-tripa-bez-acida”. S druge strane, ovi filmovi su se takođe usredsredili na stimulaciju senzacija prilikom psihodeličnog putovanja, tj. koristili filmske tehnike koje su poslužile pojačavanju psihodeličnih stanja već “uključene publike”. Drugim rečima, simulacija/stimulacija bila je u samoj srži pokušaja psihodeličnih igračih filmova da “prošire” film, a time i svest. To je, naravno, podrazumevalo potpuno nove načine filmskog izražavanja, kao i stvaranje publike koja će svojim aktivnim gledanjem tih filmova dopunjavati te nove načine viđenja povezane sa psihodeličnim doživljajima. U brojnim studijama o psihodeličnom filmu – poput one Starksove (1982) *Cocaine Fiends and Reefer Madness* – inače nazivi dva filma iz 1935, tj. 1936, ili one Stevensonove (2000) *Addicted: The Myth and Menace of Drugs in Film*, i pomenutom Benshoffovom eseju – veliki akcenat stavljaju se na autentičnost filmskih simulacija psihodeličnog iskustva, tj. na njihov “realizam”

(Starks, 1982: 141–143; Stevenson, 2000: 88–89, 112, 263).

Međutim, filmska tehnologija je ipak, u krajnjoj liniji, u osnovi ograničena kada se radi o vernoj/sveobuhvatnoj replici psihodeličnog doživljaja. Svi igrani filmovi o kojima ovde govorimo prikazuju se normalnom brzinom od 24 kadra u sekundi, na dvodimenzionalnom, pravougaonom platnu. Međutim, ovde nas daleko više zanimaju različiti načini na koje su psihodelični filmovi s kraja 1960-ih i s početka 1970-ih doprineli filmskoj i vizuelnoj kulturi u celini. Svi ti pokušaji simulacije i stimulacije u psihodeličnim filmovima svestrano su preispitivali mogućnosti koje vizuelni jezik pruža kada se radi o predstavljanju dejstava droge. Na primer, određene filmske tehnike postale su uobičajene zato što su podsećale na psihodelična stanja percepcije, a neke druge zahvaljujući stimulativnom dejstvu na već stondirani deo publike:

Na koji način koristiti filmsku tehnologiju za rekreiranje ili naznačavanje dejstava LSD tripa, kako samim dijegetičkim ličnostima tako i gledaocima, pitanje je koje se i dalje mora istraživati. Kao što različite droge imaju različito dejstvo na čovekov nervni sistem, tako će se i sama filmska sredstva koja se koriste za njihovo prikazivanje neophodno veoma razlikovati. Dejstvo marihuane, na primer, često uključuje blagu euforiju slobodnog lebdenja, kao i osećaj da vreme prolazi sporije. Ova stanja se na filmu često naznačuju korišćenjem lebdeće, slow motion ‘steadycam’⁴ kamere. Nasuprot tome, kokain i drugi stimulanti centralnog nervnog sistema lako se simuliraju na filmu uz pomoć bržeg, skokovitog kretanja kamere, i grube montaže. Martin Scorsese

4 Rukom držana kamera s drškom koja apsorbuje potrese i sa sigurnosnom vezom koju snimatelj nosi oko vrata.

u Dobrim momcima [Goodfellas, 1990] podražava njegovo dejstvo s upečatljivom verodostojnošću.

(Benshoff, 2001: 32)

(Pre)zasićenje senzornim informacijama prilikom LSD tripa jedna je od ključnih preokupacija psihodeličnih igralih filmova 1960-ih koji na različite načine stimulišu gledaoče vizuelni registar da bi tako naznačili intenziviranje spektra boja pod dejstvom LSD-a. Jedna od tehnika za intenziviranje boja bila je tzv. solarizacija, koja u potpunosti ili delimično invertuje tonalne/hromatske vrednosti prizora (u psihodeličnim 1960-ima i 1970-ima ova tehnika bukvalno je eksplodirala na koricama rock albuma i koncertnim posterima...). Oni se pritom pretvaraju u nizove (pre)zasićenih, (pre)kontrastnih kombinacija boja i tako stvaraju u gledaocu osećaj da vidi fantastičan spektar boja, inače nevidljivih za golo ljudsko oko.

U iste strateške svrhe često se koristilo i vizuelno prezasićenje informacijama koje gledalac nije u stanju da apsorbuje ni vizuelno, a ni racionalno. Putem superimpozicije, na primer, prizori su se uđovostručavali, utrostručavali, ili učetverostručavali. Te superimpozicije su često imale oblik kaleidoskopskog optičkog šoua, gde se jedan isti prizor umnožava u okviru jednog istog kadra. Scene vođenja ljubavi koje Paul zamišlja u *Tripu*, na primer, sastoje se od takvih kaleidoskopskih prizora i *op art* šara koje se projektuju na tela glumaca i stupaju se s njima u tolikoj meri da ih je teško razlikovati od njih. Ova tehnika direktno je preuzeta iz dvorana u kojima su se održavali ili možda bolje reći "odigravali" rock koncerti i mixed-media događanja (s obzirom na svoje mnogobrojne teatarske aspekte), u okviru kojih su se svetlosne projekcije koristile na vrlo sličan način. U



Andy Warhol
EPI (Andy
Warhol's
Exploding
Plastic
Inevitable,
Ronald
Nameth, 1966)



Kraljica pejotla
(Peyote Queen,
Storm de
Hirsch, 1965)

istom filmu, scena u noćnom klubu kombinuje sve pomenute metode za umnožavanje prizora i njihovo "slaganje" jednog preko drugog: 1. *more*⁵ šare se uz stroboскопска svetla projektuju na tela muzičara i na go-go igračice na sceni; 2. izvođači se zatim snimaju kroz prizme, da bi se na taj način kaleidoskopski umnožili u okviru tog kadra; 3. snimljeni prizori se konačno putem superimpozicije postavljaju preko drugih identičnih prizora.

Snažni talasi vizuelnih fenomena koji po pravilu prate LSD trip takođe su često dočaravani posredstvom mahnitih montažnih sekvenci. Paulova poseta Sunset Stripu u *Tripu*, predstavljena je frenetičnim kolažom od prizora koji su montirani tako da se smenjuju tolikom brzinom da se neki od njih pojavljuju samo u jednom kadru: gro (krupni) planovi Paulovog lica, snimci osvetljenih billboarda i

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Efekat talasastosti ili zamagljenosti, koji se dobija superimpozicijom jedne geometrijske šare na sličnu

ili identičnu šaru koja nije sasvim poravnata sa onom prethodnom.

nadstrešnica iznad ulaza u hotele i bioskope, nefokusirani izvori svetlosti i apstraktne svetlosne šare, dokumentarni filmski materijal s *hippie* okupljanja u Golden Gate parku, trenuci u kojima je kadar podeljen u kvadrante... i sve to propraćeno mahnitom *acid jazz* muzikom. Prostorna dezorientacija do koje dovodi LSD rekreirala se na različite načine, od kojih pamtimo superuverljivu *acid trip* scenu na groblju iz filma *Easy Rider* realizovanu uz pomoć širokogaonih sočiva (leća). Pomenuta scena na Sunset Stripu takođe izražava prateću vremensku dezorientaciju, osećaj toboganskog ubrzanja prolaska vremena. Suprotno ovome, *slow motion* ples Mimsy Farmer u *Pobuni na Sunset Stripu*, "usporava" vreme, budeći osećaj boravljenja u većnom sadašnjem trenutku. Psihodelični fenomen *flasha* – trenutnog vremenskog rastakanja prilikom koga subjekat doživljava nagli i neodoljivo snažni vizuelni doživljaj prethodno viđenog – vizuelno je sjajno predstavljen u *Tripu*, u sceni u kojoj Paul u flešu vidi ženu koju je sreo negde na početku filma, uz pomoć naglo, skoro podsvesno umontiranog njenog ponovnog pojavljivanja.

Filmski stvaraoci takođe su tragali za načinima da na film prebace i osećaj sinestezije,⁶ karakterističnog stapanja senzornih *inputa* prilikom koga gledalac "čuje zvuk" boje i "oseća miris" zvuka. Plakat za film *Otkidanje*, imajući upravo ovo u vidu, pozivao je gledaoce da "Slušaju zvuk zelene boje". Većina igranih filmova je, s obzirom na ograničeni inventar vizuelnih i zvučnih efekata, mogla samo da se dotakne sinestetičkih oblika percepcije kombinujući sliku i zvuk, najčešće stvarajući hipnotičke sekvenце u kojima se prizori međusobno nadopunjaju s psihodeličnim *rock* ili *acid jazz soundtrackom*. Čitava Žuta podmornica strukturirana je zapravo oko niza pesama Beatlesa, od

kojih se svaka može pohvaliti različitim vrhunskim vizuelnim tretmanom.

Da bi simulirali/stimulisali subjektivne, fenomenološke doživljaje prilikom LSD tripa, veliki broj filmova koristio je ovaj medij stvarajući psihodelične efekte putem dokumentovanja kontrakulturalnih događanja u okviru psihodeličnog pokreta. Uzimanje kamere u ruke i izlazak iz studija na ulicu ili odlazak na koncert ili u noćni klub i bavljenje autentičnom psihodeličnom vizuelnom kulturom toga vremena u živo, bila je strategija broj jedan za snimanje psihodeličnog filmskog materijala, kada se radilo o filmovima koji su eksplicitno prikazivali kontrakulturalnu scenu. Dokumentarni filmski materijal iz legendarnog Haight-Ashburyja ima, recimo, centralnu ulogu u filmovima kao što su *Otkidanje i Revolt hipija* (*The Hippie Revolt / Something's Happening*, Edgar Beatty, 1967).

Za sve pomenute psihodelične filme 1960-ih zajednička je potraga za "novim načinom viđenja". Putem svojih naracija, oni svi redom povezuju klasični hollywoodski filmski realizam sa racionalnim vizuelnim diktatima svakodnevne percepcije. Nasuprot njima, psihodelične filmske sekvene rezultat su njihove direktnе intervencije. Oni tako subverzivno prekidaju dominantnu bezbojnost i "prirodnost" etabliranog hollywoodskog sistema disciplinovanja i regulisanja percepcije svojim novim ekstatičnim, iracionalnim viđenjem ovoga sveta. Huxleyeva metafora sa "redukcionim ventilom" možda predstavlja savršenu analogiju za opisivanje stava tvoraca psihodeličnih filmova prema konvencionalnim primenama filmske tehnologije: tj. da model filmske vizije koju natura Hollywood, predstavlja suožavanje percepcije na tanušan mlaz. Nasuprot tome, psihodelični pokret nudio se da će s onim što radi i kako radi, širom otvoriti vra-

6 Stanje pri kome jedna vrsta stimulacije budi osećaj druge, kao kad jedan određen zvuk dovodi do vizualizacije određene boje.



Glava (Head,
Bob Rafelson,
1968)

ta percepcije filmske tehnologije, oslobađajući je od ekrana sputanog u mračnoj bioskopskoj sali.

U stvari, želimo da kažemo da je psihodelični pokret pokušavao da u film unese novi, viši nivo stvarnosti. Ne stvarnosti izražene putem klasičnih kodova i konvencija hollywoodskog narativnog realizma, već estetičke/iskustvene/ekstatičke stvarnosti neraskidivo povezane s Huxleyevom idejom o viđenju sveta onakav kakav on zaista jeste. Čitavu ovu stvar najbolje je objasnio Tom Wolfe u svom prosvetljujućem non-fiction romanu *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), govoreći o trodnevnoj mixed-media ekstravaganci nazvanoj Trip festival, održanoj u San Franciscu, u januaru 1966:

Ispostavilo se da su Acid testovi oblik umetnosti predskazan u toj čudnovatoj knjizi Kraj detinjstva,⁷ oblik zvani "total-

no poistovećivanje": istorija filma dala je objašnjenje njihovih postupaka. Prvo zvuk, onda boja, onda stereoskopija, onda cinerama, doveli su do toga da stare "pokretnе slike" budu sve više i više nalik stvarnosti. Gde je kraj toj prići? Nesumnjivo, konačni stadijum biće dostignut onda kada publika bude zaboravila da je publika, i postane deo akcije. Da bi se ovo postiglo neophodna je stimulacija svih čula, možda čak i hipnoza (...) Kada se bude dostigao taj cilj, doci će do ogromnog obogaćenja ljudskog iskustva. Čovek će moći da postane – barem, na neko vreme – bilo koja druga osoba, i moći će da uzme učešća u svakoj avanturi koja se može zamisliti, stvarnoj ili imaginarnoj (...) A kada se "program" završi, u njemu će se razviti sećanje jednako živopisno kao i sećanje na bilo koji doživljaj iz njegovog stvarnog

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁷ SF roman Arthur C. Clarkea (*Childhood's End*, 1953).

života – i, istinu govoreći, nerazlučivo od stvarnosti.

(Wolfe, 1968: 23–34)

I zaista, ako malo bolje pogledamo, videćemo da je filmska vizuelna prezentacija u okviru psihodeličnih *mixed-media* dešavanja doživela nekoliko transformacija u skladu sa ciljevima “totalne identifikacije”. Jedna od najznačajnijih jeste udaljavanje od pravougaonog, dvodimenzionalnog, jednog-jedinog ekrana. U upotrebu su uvedeni prostori s većim brojem projektorâ, većim brojem ekrana u trodimenzionalnoj sredini. Bukvalno govoreći, to je otvorilo i proširilo “redukcionu ventil” tradicionalnog načina prikazivanja filma. Naravno, i pre psihodeličnih desavanja, u toj art formi prethodno su se okušali brojni filmski stvaraoci pokušavajući da transcenduju četvrtasto, dvodimenzionalno, usamljeno filmsko platno – Abel Ganceov *Napoleon* (1927) koji se istovremeno prikazivao na tri ekrana, i 3D filmska manija ranih 1950-ih bili su među prvim uspešnim eksperimentima te vrste. I od izuzetnog značaja je i na ovom mestu pomenuti direktnе prethodnike: multiprojekcione radove braće Charlesa i Raya Eamesa i Vortex koncerete Belsona i Jacobsa.

5. Psihodelična simfonija Velvet Underground

Tokom ranih dana saradnje Velvet Undergrounda (dalje: VU) sa Andyjem Warholom, oni su počeli da eksperimentišu sa multimedijalnim performensima pod nazivom *Andy Warhol je blokiran* (*Andy Warhol's Uptight*), prethodnicom *Exploding Plastic Inevitable* šoua koji su realizovani kasnije tokom 1966. Negde u to vreme, snimljen je čitav niz filmova, verovatno za *background* projekcije u okviru tih šoua. Jedan od njih, nazvan *Uptight #3* (60 min,

1966) nalazi se na rolni koja je tek nedavno otkrivena i restaurirana, i jedina je izmontirana do kraja. Na njoj je zabeležena pojava VU-a na TV šou Davida Susskinda, mnogo pre nego što su oni potpisali svoj prvi diskografski ugovor i bili poznati bilo kom izuzev malobrojnim iniciranim poklonicima. Dokumentarni materijal snimio je njihov *light show* inženjer Danny Williams u saradnji s mladom eksperimentalnom filmskom autorkom Barbarom Rubin, i on obuhvata scene u TV studiju i putovanje autobusom.

Danny Williams takođe je montirao materijal koji su on i Rubinova snimili zajedno. Williams je ubrzao postao jedan od pripadnika čvrstog jezgra Warholove Fabrike. Radio je na pulsirajućim *light showovima* za dizanje tenzije koji su bili jedan od ključnih elemenata VU performansa, a snimio je i niz eksperimentalnih rolni koristeći Warholovu ličnu Bolex 16-milimetarsku kameru. Ovi nedavno ponovno otkriveni filmovi okrivaju vrhunskog manipulatora *in-camera* montaže⁸ i stroboskopskih tehnikâ.

Film nazvan *Velvet Underground proba* (*The Velvet Underground Rehearses*, 1966) je za sve VU fanove dragoceni delić istorije: radi se o najverovatnije prvom vizuelnom zapisu VU-a, nastalom u vreme kada su bili zajedno tek oko godinu dana. To su bili dani kada je svetlost dana ugledao *Exploding Plastic Inevitable* (EPI), multimedijalni šou koji prikazuje zajedničku turneju VU-a i Warhola širom SAD-a. Danny Williams je snimio taj materijal 1966, ali usled svog tragičnog kraja nije stigao da ga razvije. Zahvaljujući predanosti njegove nećake Esther Robinson, moguće je iz prve ruke videti “montažu u kamери” kojom je Williams voleo da se služi. On nam takođe pomaže da shvatimo kako su kratki filmovi kao što je ovaj predstavljali prvi korak ovog filmskog umetnika ka

8 “Montaža u kamери” je tehnika u kojoj se prizori snimaju (prema prethodno napravljenom planu) u

onom redosledu u kome će biti prikazani/viđeni na filmskom ekranu ili televizijskom programu.



Sveta planina
(*The Holy Mountain*,
Alejandro
Jodorowsky,
1973)

osmišljavanju složenih svetlosnih efekata koji su postali nerazdvojni deo *EPI-a*.

Jedna od postojećih alternativnih verzija slavnog Andy Warholov *EPI* (*Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, Ronald Nameth, 1966), u trajanju od 12 minuta, prikazana je kao deo *Turn On, Tune In, Drop Out!* kolekcije psiho-deličnih filmova na francusko-nemačkoj ARTE TV, 3. jula 2007.

Andy Warholov pakleni senzorijum Exploding Plastic Inevitable bio je, dok je trajao, najjedinstvenija i najuspešnija diskoteka pre vremena dvorane Fillmore i Električnog cirkusa, i može se slobodno reći da EPI nije nikada dostignut, a kamoli premašen. Slično tome, Ronald Namethov omaž EPI-u stoji kao vrhunski primer savršenstva u kinetičkom rock-show žanru. Nameth, saradnik Johna Cagea, u nekoliko mixed-media sredina na Univerzitetu Illinoisa, uspeo je da transformiše svoj film u nešto što daleko prevaziđa običan zapis o jednom događaju. Poput Warholovog showa, Namethov EPI je doživljaj, a ne ideja. Tačnije, etos čitavog pop životnog stila kao da je sintetizovan u Namethovom zase-njujućem kinestetičkom remek-delu. Forma i sadržina bukvalno su sinonimi, i nema nikakvog nesporazuma oko toga šta gledamo. Kao da je sam film eksplodirao i ponovo se sastavio u pravoj zbrici od krhotina i prizmi

(...) Preovlađuje spektakularni osećaj mah-nite energije koju je nemoguće kontrolisati, koji skoro u celini stvara sam Nameth putem savršenog upravljanja ovim medijem.

(Youngblood, 1970: 102–105)

The Velvet Underground & Nico (Andy Warhol, 1966) predstavlja autentični portret VU-a, snimljen tokom jedne od njihovih proba u Fabrici, pred svečano otvaranje Njujorške kinoteke, u februaru 1966. Dve rolne ovog filma, koji je po svemu sudeći bio namenjen za koncertno prikazivanje na dva ekrana postavljenih iza VU-a na sceni, sadrže izobilje mahnitog rada kamere i psiho-deličnog zumiranja.

Tek nedavno otkriven, film VU u Bostonu (*The Velvet Underground in Boston*, Andy Warhol, 1967) snimio je Warhol lično, na koncertu u Bostonu, tokom američke turneje 1967. Warhol se tom prilikom koristio velikim brojem različitih filmskih tehnika: naglim in-and-out zumiranjem, panoramskim snimanjem širokog opsega, montažom u kameri koja rezultira prizorima koji se sastoje od jednog jedinog kадra, i eksplozijama svetlosti koje podsećaju na bljeske fleševa na foto-aparatima paparaca. Sve to zajedno reflektuje neponovljivi kinestetički doživljaj koji je *Exploding Plastic Inevitable* kreirao sa svojim strobo svetlima, raznoboјnim slide showima, projekcijama na više ekrana istovremeno, i svemoćnim sinhronim zvukom.

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6. Još o *Tripu i Otkidanju*

Trip i Otkidanje su po mnogo čemu ako ne dva najbolja, onda sigurno dva najimpresivnija psihodelična igrana filma 1960-ih. I jedan i drugi treba obavezno pogledati iz nekoliko razloga. U prvom igra mladi Jack Nicholson, koji je takođe autor scenarija. Naravno, i jedan i drugi scenario pretrpeli su obimne revizije jer su ih producenti smatrali previše eksperimentalnim. Pored toga, oba ova filma predstavljaju retke vremenske kapsule kaleidoskopskog San Francisca na samom vrhuncu psihodelične hippie ere i njene kontrakultурне moći, i bave se nekim od ključnih pitanja toga vremena (destrukcija ega, širenje svesti, dobra i loša LSD putovanja), istovremeno omogućavajući dragocene uvide u manifestacije hipi ere kao što su bili Ljudsko okupljanje (*Human Be-In*), Diggeri, Besplatna radnja, Gerilsko pozorište, Trip festivali...

Nakon MGM-ovog ograničenog VHS izdanja *Otkidanja*, došlo je i do ne baš toliko impresivnog "anamorfogn širokouganog transfera" na DVD, čiju najveću vrednost predstavljaju snažne boje koje su definitivno jedan od važnih aspekata ovoga filma. U jednom od dobro urađenih kratkih dokumentaraca o njegovom snimanju, koji postoji na VHS izdanju, ali ga nema na DVD-u, reditelj Richard Rush, direktor fotografije László Kovács, nosilac jedne od glavnih uloga Bruce Dern, i producent Dick Clark razgovaraju o počecima ovog filma, vrhunskim psihodeličnim filmskim efektima, njegovom snimanju, biranju lokacija, oslobođenoj montaži, nadahnutom dijalogu, "naj-naj" rock muzici s kraja 1960-ih, cenzuri... Naravno, jedna od najvećih vrednosti *Otkidanja* je Jack Nicholson, u ulozi koja veoma podseća na njegove druge slavne autsajdere. Iza detinjski nevinog lika rock muzičara – ime mu je, jasno, Stoney – bujaju Nicholsonov poslovnički naturalistički stil glume i libertinizam.

Pisati o *Tripu* neuporedivo je teže jer se radi o pravom doživljaju koji je kao takav ne-linearan i u potpunosti neuhvatljiv. Neizbežni

MGM-ov "anamorfni transfer" je u slučaju *Tripa* urađen daleko bolje. Boje su još vibrantnije i halucinantnije. Filmski trailer, sa Peterom Fandom kao naratorom, je pravo remek-del. Kao i u *Otkidanju*, za vizuelne efekte u *Tripu* bio je zadužen pravi majstor – Allen Daviau.

7. Revolucija

Kao i većina filmova o kojima smo dosad govorili, *Revolucija* (*Revolution*, Jack O'Connell, 1968) je iz jednog drugog vremena, sveta u kome je reč "revolucija" zaista značila nešto, i još uvek nije bila kooptirana od strane medija. Danas na taj trademark prava verovatno drže Tim Cook i Apple Inc. I šta se tu može. Čak i reči koje izlaze iz naših sopstvenih usta su pod kontrolom. 1967–68 to još uvek nije bio slučaj, i hipiji su uradili nešto konkretno po tom pitanju. O'Connell nudi iskren, saosećajan pogled na vibracije promene i idealizam/utopizam toga vremena, nimalo sličan alarmističkom, podrugljivom, i predrasuda punom CBS dokumentarcu *Iskušenje hipija* (*The Hippie Temptation*, 1967) koji može da posluži samo za zasmejavanje. Ovo je priča o uspešnom pravljenju kratko(trajno)g spoja u društvenom/genetskom programiranju. Ako jednoga dana budete uspeli da ga negde vidite, pogledajte se posle dobro u ogledalo da proverite da li su vam se raširile zenice.

Nepunih trideset godina kasnije, njena prerađena, updated verzija *Hipi revolucija* (*The Hippy Revolution*, 1996), sa namerom da se provjeri šta je bilo dalje sa Today Malone i ostalim hipicima, reklamirana kao "definitivni" hippie dokumentarac, premijerno je prikazana na licu mesta – u San Franciscu – gde je i krenula. Međutim, ko još želi da gleda ostarel decu cveća? Teško je zamisliti trenutak koji bi makar izdaleka bio nalik vrhuncu pokreta Flower Power i Leta ljubavi 1967, koji se zaista zbio u gradu Sv. Franje: LSD je bio još uvek legalan, i postajao je sve popularniji, menjajući čitavu jednu generaciju od sobom-opsednutih deprezivaca u oslobođene/slobodoumne individual-

ne tragače – slučaj s današnjim Facebookom ili Twitterom i sl. je, moglo bi se reći, vice versa.

U skladu sa slobodnim duhom toga vremena, O'Connell nije bio opterećen konvencijama kao što su linearna konstrukcija/naracija ili DVD-utisnuti višestrukih titlovi bez kojih se više naprsto ne može. Teme i lokacije se impulsivno menjaju, na brzinu intervjuisani pojedinci ostaju neidentifikovani. Anonimna lica, koja zaslužuju više vremena i pažnje daju kratke ali suvisle komentare o Besplatnoj klinici i Diggerskoj besplatnoj radnji u Haightu... Međutim, ništa od toga ne umanjuje brojne perceptivne pasaže u Revoluciji, od kojih onaj najnostalgičniji govori o dosezanju do komunalne utopije, za koju je kontrakultura – suprotstavljajući se pohlepi, materijalizmu, površnosti – verovala da će dovesti do prevazilaženja želje za ličnom nagradom.

Iako sam preturao po brojnim kutijama sa starim izdanjima ploča po sniženim cenama i učestvovao u brojnim garažnim i vrtnim prodajnim događanjima po Americi tokom 1990-ih, a i kasnije, nikada nisam uspeo da naletim na fantastični soundtrack ovoga filma, s numerama vodećih psihodeličnih bandova vremena poput Steve Miller Band, Country Joe and the Fish i Quicksilver Messenger Service. Neko je u jednoj od prodavnica ploča primetio da kasnim nekim dvadesetak godina, i da se u 1970-ima taj LP mogao naći svuda po ceni od možda pedeset centi ili jednog dolara. Danas, preko 40 godina kasnije, ovaj film za koji hippie antropološke studije tvrde da je od neprocenjivog značaja, ne može se videti na TV-u, još manje u bioskopu, a nažalost ne može se naći ni na DVD-ju (kažu da je prikazan pre neodređenog broja godina na američkoj TV mreži Netflix Instant).

Glavni lik u filmu igra devojka koja tek što je izašla iz svoje ljuštture i upravo našla Slobodu i promenila ime u Danas (Today Malone). Zato što je to sve što imamo, zato što je to sve što zaista postoji. Vrhunac filma predstavlja pizor nagih tela baletskih igrača koja se žestoko izvijaju pod neobuzdanim psihodeličnim li-

ght showom uz najpsihodeličniji instrumental Country Joea Section 43, koji definitivno ima magiju Kenneth Angerovog stila. A gledalač može da oseti jačinu LSD talasa koji svom svojom silinom naleće na njega, kao da je njihova jačina zabeležena i na samom celuloidu.

Kada sad, decenijama kasnije, gledamo sve to na laptopu, preostaju nam dve mogućnosti: možemo ili da se cinično smejemo naivnoj duhovnoj detinjariji, ili da zaplačemo razmišljajući o tome šta smo izgubili. Kontrakultura je omanula, a možda i nije. Koliko smo samo puta dosad razmišljali i raspravljali o tome tokom svih tih prohujalih godina. Do prave revolucije nije došlo, a nama ostaje sadašnjica – to je problem sa svim utopijama, ali kao što je to Leonard Cohen lepo primetio: *we have the music*.

8. Glava

Glava (Head, Bob Rafelson, 1968) je vrhunска psihodelična crnokumorna komedija kasnih 1960-ih o fenomenu rock grupe The Monkees. Prvorazredan scenario za ovu oštru satiru američkih medija napisao je (ko bi drugi nego) Jack Nicholson, nakon što je nekoliko dana pod jakim "medikamentima" (kako tvrdi Rafelson) učestvovao u brainstorming seansi sa kompletnim The Monkees u hotelskom apartmanu u dolini Ojai, u Kaliforniji. Tu je bio i magnetofon koji Nicholson uopšte nije isključivao. Na osnovu snimljenih razgovora, Nicholson je zatim napisao scenario. Kasnije ga je preuzeo i doterao sam Rafelson. *Glava* na detaljan i vrhunski duhovit i zabavan način analizira već opšte poznati slučaj s veštački proizvedenim imidžom grupe The Monkees i njihovim TV-oblikovanim ličnostima. Reditelj Rafelson (Pet lakih komada /Five Easy Pieces, 1970/) je stvorio fragmentisano, snoviđajno remek-delo prepuno pesme, igre, omaža starim filmovima, sekvenci iz starih filmova, cameo nastupa slavnih ličnosti (Frank Zappa, Carol Doda, Annette Funicello, Sonny Liston, pa čak i Dennis Hopper i Peter Fonda), samo-

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELICI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kritike, insajderskih acid šala, i neumorne otkačenosti.

Međutim, uprkos svemu, publika je u velikim krugovima zaobilazila čak i bioskope u kome se u svoje vreme prikazivala *Glava*. Tinejdžerski Monkee fanovi (koje je film zapravo takođe ismevao) nisu bili u stanju da ga razumeju, a psihodelična publika (kojoj je bio namenjen) nije smela sebi da dozvoli da bude viđena na projekciji toga filma. A što se tiče samog značenja kriptičnog naslova filma (kojih ima ne zna se koliko), kažu da je najbolje da svako upotrebi svoju glavu, i pokuša da ga sam rastumači. Svako će doći do drugaćijeg odgovora.

Glava je ne samo dobar film, i ne samo otkačen filmski pastiš, već i jedna od najintelligentnijih tvorevina LSD ere koja se ruga ratu, Americi, Hollywoodu, televiziji, muzičkom businessu, i pre svega samom bandu The Monkees. Rafelson, karizmatični mladi reditelj željan ulaska na velika filmska vrata, inspirisan Beatlesima i posebno Lesterovim *A Hard Day's Night* (1964), krenuo je tako što je mاشao o TV šou o rock bandu. I onda je uz pomoć svog poslovnog partnera Berta Schneidera napravio dogovor sa TV Columbia Pictures 1965. Uz *big bang* najavu, The Monkees šou krenuo je 1966, nudeći takozvanoj "moralnoj većini" Amerike sasvim prihvatljivo lice kontrakulture – sofisticiranu mešavinu razdraganog antiestablišmentskog duha, inovativnog režijskog postupka, i nekoliko sjajnih pesama – *I'm a Believer* Neila Diamonda, koja je skinula *Good Vibrations* i *Strawberry Fields Forever* s vrha američkih top lista. Mladi s dugom kosom su se dotad na američkoj televiziji mogli videti samo prilikom hapšenja, a onda su se pojavi-

li dezinfikovani The Monkees, koji su garantovali i hollywoodski uspeh. Rafelson je bio *a priori* uveren u to. Na premijeri, u njujorškom Greenwich Villageu, hip ekipa navučena u salu enigmatičnim plakatom filma, izašla je napolje istog trenutka kada su se na platnu pojavili The Monkees. Kritike su bile nemilosrdne. Od svog budžeta od 790 000 dolara, *Glava* je, kažu, povratila samo 16 III.⁹

9. Magično tajanstveno putovanje

Uprkos tome što Beatlesi nisu dотile imali iskustvu u pogledu snimanja filmova, za njih se uopšte ne može reći da su bili filmski nepismeni. *Magično tajanstveno putovanje* odlikuje se vrhunskim eklekticizmom: ono savršeno stapa različite filmske stilove, i povremeno kombinuje pristupe nekoliko različitih savremenih i klasičnih filmskih žanrova. Najveći i najočigledniji uticaj na Beatlese, baš kao i u njihovim pretходним filmskim ostvarenjima, imao je nadrealistički film. Pored nadrealističke mizanscene, tu su i sekvene očigledno snažno nadahnute Buñuelovim i Dalijevim filmovima: scena u kojoj Lennon i Harrison, zajedno sa pratnjom, ulaze u šator za dve osobe i istog trenutka otkrivaju da se zapravo nalaze u bioskopu.

Bliskost *Magičnog tajanstvenog putovanja* i estetike nadrealnih/snoviđajnih prizora i nenarativnog afiniteta nimalo ne iznenađuje, s obzirom da su Beatlesi u to vreme već bili deo psihodelične kontrakulture. Po svemu sudeći, Beatlesi su intuitivno osećali da između psihodelije i nadrealizma postoji jaka veza. Kako je to Lennon jednom prilikom rekao: "Nadrealizam je na mene imao veliki uticaj (...) Psihodelična vizija je za mene stvarnost".¹⁰ Takođe je mogu-

9 Povređeni (istinitim) tvrdnjama da muziku sa njihovih ploča ne sviraju oni sami, The Monkees su, po ugledu na Pinokija, koji je na kraju uspeo da postane pravi dečak, prilikom snimanja svog trećeg albuma uzeli instrumente u ruke i postali bona fide rock zvezde. Družili su se sa Beatlesima i išli na

turneve s Jimijem Hendrixom koji je svirao u njihovom predprogramu, ali to je već druga priča.

10 Wenner, Jann S., 1971, "Interview with Yoko Ono and John Lennon", *Rolling Stone*, br. 74, 4. februar. Yoko i John su na naslovnicu tog izdanja časopisa.



Magično tajanstveno putovanje (Magical Mystery Tour, The Beatles i Bernard Knowles, 1967)

će da je način na koji su Beatlesi nasumice spajali delove inače nepovezanih narativnih događaja delimično inspirisan i André Bretonovim i Paul Éluardovim nasumičnim spajanjem odломaka teksta na putu do jedinstvene nadrealističke naracije.

Takođe je više nego očigledno da je čitava stvaralačka ekipa filma mogla zaista da uživa i dostigne više nivoje zadovoljstva samo onda kada je bila pod uticajem "čarobnih čini" koje potiču "iz dalekih oblaka". I zaista, s vremenom na vreme, *Magično tajanstveno putovanje* zamenjuje prepoznatljive psihodelične načine funkcionalisanja s objektivnom stvarnošću koja se razotkriva kao nimalo neobična i dosadna. Najefektniji primer je sekvenca vožnje autobusom. Vođa ture kaže: "ako pogledate na svoju levu stranu, prizor nimalo ne nadahnjuće" (vidimo stvarni, zaista nenadahnjući pejzaž). "Ali, ako pogledate na svoju desnu stranu..." (vidimo oblake snimljene kroz kolor filtere, kao uvod u narednu scenu "letenja" koja asocira na psihodelični trip). Pravi kuriozitet je podatak da je za tu scenu kupljen neiskorišćeni materijal koji je samo tri godine ranije snimio Stanley Kubrick za *Dr. Strangelove* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), i zatim naknadno

"prefarban", da bi se ostvario željeni psihodelični efekat.

Nekolicina autora odmah je uočila manjeviše direktnu vezu između fiktivnog *Magičnog tajanstvenog putovanja* Beatlesa i stvarnog hipi putovanja Veselih šaljivdžija na čelu sa Kenom Keseyem i herojem Kerouacovog romana *Na cesti* Nealom Cassadyjem, kao jednim od vozača tog magičnog autobusa. Duboko antiinstitucionalna poruka ovoga filma sjajno koincidira s novim načinom na koji su Beatlesi izabrali da se tog puta predstave, a elementi naracije njihovog filma kao u ogledalu odražavaju njihovu tadašnju naklonost prema hipi načinu odevanja, baš kao i filmski imidž Beatlesa, otelovljen u kostimima, držanju, glumi, i muzici. Između pojave *Help!* (Richard Lester, 1965) i *Magičnog tajanstvenog putovanja*, kao i brojne druge rock grupe toga vremena Beatlesi su se hteli-nehteli našli pod uticajem širokog spektra uticaja nove kulture – od istočnjačke filozofije i alternativnih stilova života, i preko dnevne politike do LSD-a, i to je iz osnova izmenilo njihovu muziku, medijsku prezentaciju, i javni imidž. Uostalom, baš kao što je rock muzika oduvek zavisila od "grupe", tako su i proizvodi ove nove kulture bili simbiotički: oni su bolje funkcionalisali zajedno.

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Autobus
Kena Kesey-a
i njegovih
šaljivdžija

U skladu s ovim, baš kao što se *Magično tajanstveno putovanje* može protumačiti kao art osuda *straight* društva od strane psihodelične generacije dece cveća, tako se i na novi imidž Beatlesa može gledati kao na propagiranje nekonformizma, individualizma, misticizma, i kulture droga.

10. Žuta podmornica

Žuta podmornica predstavlja vrhunski epitom integracije britanskog i američkog pop dizajna 1960-ih. Eklekticizam njenih animiranih prizora koje je najčešćim delom dizajnirao nemački likovni umetnik Heinz Edelmann, zasnovan je na širokom dijapazonu umetničkih pravaca toga trenutka, počevši od psihodeličnog dizajna američkih i engleskih rock postera i njihove halucinatorne estetike, preko *pop i op arta*, do nadrealističke i ekspresionističke umetnosti.

Umetnički stvaraoci psihodeličnih postera su prethodno, želeći da na svoj način stvore umetnička dela koja će simulirati/stimulisati acid doživljaj, u najvećoj mogućoj meri popularizovali korišćenje jarkih primarnih boja i prepoznatljive psihodelične ikonografije. U *Žutoj podmornici* su upotrebljene i eklektičke tehnike animiranog filma koje obuhvataju konvencionalnu rukom crtanu animaciju, rotoskopiranje¹¹ (skupa i zahtevna tehnika simuliranja animiranih crteža preko sekvenci snimljenih u živo, kadar po kadar), kao i sekvence snimljene u živo (kratka, finalna sekvenca u kojoj se pojavljuju pravi Beatlesi), koje su integrisane i korišćene simultano, tako simulirajući/stimulišući halucinantan doživljaj.

Velika većina kritičara je, za razliku od krajnje neprijateljskog stava koji su zauzeli prema *Magičnom tajanstvenom putovanju* sedam meseci ranije, veoma pozitivno ocenila *Žutu*

11 U početku, za ove svrhe korišćen je uređaj zvani rotoskop, koji je kasnije zamenjen kompjuterom.



Otkidanje
(*Psych-Out*,
Richard Rush,
1968)

podmornicu. Kritike u dnevnoj štampi kretale su se od ekstatičnih poređenja s Disneyevim likovima, do tekstova koji su hvalili "briljantnu inventivnost" ovoga filma, njegove umetničke referencije, opisujući ga kao "čistu devedesetominutnu radost".¹² Kritičari filmskih časopisa nisu bili ništa manje oduševljeni, dajući takođe vrlo povoljne ocene. Uprkos trijumfalnog uspeha kod kritike, potencijalni uspeh Žute podmornice u Britaniji drastično je narušen činjenicom da je kompanija Rank odbila da je prikaže u svih svojih 2000 bioskopa. Po nekim drugim informacijama, Rank je povukao ovaj film iz polovine svojih bioskopa tokom prve tri nedelje njegovog prikazivanja, zbog zarađe koja je navodno bila ispod očekivanja. Žuta

podmornica nije naišla na takve probleme u Americi, gde je doživela izuzetno veliki uspeh kod publike.

Soundtrack album Žuta podmornica je doživeo fijasko bez sumnje zbog zakasnelog objavlјivanja i nedostatka originalnog materijala Beatlesa. Uprkos tome, ovaj film je pokrenuo pravi talas parafernaliјa na temu Žute podmornice – ogroman broj dečjih igračaka, slagalica, maski i kostima, satova, majica (i za decu i za odrasle), bedževa – i u Britaniji i u Americi, koje su se pokazale daleko unosnijim. Žuta podmornica je i novelizovana i postala "prvi roman na svetu mekom povezu sa slikama".¹³

Godine 2012. pojavila su se DVD i Blu-ray, restaurirana izdanja Žute podmornice.

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

12 "I'm Not the Beatles: The John and Yoko Interviews 1969-1972" – gramofonske ploče na kojima s njima razgovara Howard Smith, novinar *Village Voicea*, dostupne na CD izdanju iz 2014.

13 Na istim zvučnim zapisima intervjuja Johna i Yoko s Howardom Smithom. U avgustu 2009. proneli su

se glasovi o novoj Žutoj podmornici. Najavlјeno je da će Robert Zemeckis biti kapetan nove 3D verzije, i da će (takođe zahvaljujući ponovnom interesovanju za Beatlese) nastati i predstava na Broadwayu. (Disney je od projekta odustao 2011, a sam Zemeckis 2012; op. ur.)



Tommy (Ken Russell, 1975)

11. Psihodelična umetnost Leta ljubavi¹⁴

Tokom proteklih desetak godina psihodelična umetnost doživljava nezapamćeni revival, obuzimajući u sve većoj meri brojne savremene umetnike, dizajnere, i filmske stvaraoce. Nepunih četrdeset godina nakon jednog od vrhunaca psihodelične kontrakulture kraja 1960-ih i početka 1970-ih, krenulo je i globalno kritičko preispitivanje psihodelije, jednog od najuzbudljivijih, ali i najzanemarenijih fenomena kulture i umetnosti dvadesetog veka, o čemu najbolje svedoči i izložba koja je imala svetsku premijeru u galeriji Tate, u Liverpoolu 2005, otputovala zatim u Frankfurt i Beč, i nakon toga bila postavljena u muzeju američke umetnosti Whitney, u New Yorku 2007.

Ova u svakom pogledu spektakularna izložba predstavlja estetiku psihodeličnog doživljaja koja se manifestovala u umetnosti, muzici, grafičkom dizajnu, arhitekturi, i modi, u najvećoj meri zastupljenu u spektru filmske umetnosti, videa, i multimedijskih instalacija.

Među filmovima prikazanim na ovim izložbama našla su se i dela Andya Warhol-a, Nam June Paika, Lawrencea Jordana, Stana Vanderbeeka, Jamesa Whitneya i dr. koja predstavljaju najbolje svedočanstvo o nezapamćenoj eksploziji psihodelične kreativnosti.

Prethodno, od septembra 1999. do marta 2000, u Whitney muzeju održana je senzacionalna filmska manifestacija Kul svet (*The Cool World*) koja preispituje razvoj avangardnog filmskog/video stvaralaštva u Americi u drugoj polovini dvadesetog veka. Kul svet je obuhvatao sve redom od eksperimentalnih apstrakcija i "ličnog" filma 1950-ih, eksplozije *underground* filma, psihodeličnih filmova i multimedijskih eksperimenata 1960-ih, strukturalnog filma 1970-ih, do novih i najnovijih pristupa filmskom stvaralaštvu 1980-ih i 1990-ih. Čitav ovaj prebogati filmski serijal prikazan je u dva dela, a nas ovde posebno interesuje onaj prvi koji je predstavio avangardna, apstraktna, nadrealistička, ekspresionistička i psihodelična filmska ostvarenja 1950-ih i 1960-ih koja su stvorila

92 / 2017

14 Leto ljubavi je leto 1967, u San Franciscu, s epicentrom u četvrti Haight-Ashbury, gde se hiljade mladih ljudi spontano, neformalno i slobodno okupilo

radi novog društvenog doživljaja. Skoro trenutno, hippie kontrakulturalni pokret skrenuo je pažnju javnosti širom sveta.



*Trip (The Trip,
Roger Corman,
1967)*

potpuno novi filmski jezik. U okviru ciklusa nazvanog "Psihodelični film" prikazani su i halucinogeni filmovi Jordana Belsona, Jamesa Whitneya i Mary Ellen Bute o kojima smo govorili na početku. To je bila i jedna od retkih prilika da se pogledaju filmovi Hya Hirsha, koji je među prvima u film uveo elektronske prizore. Posebni programi u okviru ovog ciklusa kao što su "Čudni triпови" ("Strange Trips"), "Širenje svesti" ("Expanding Consciousness"), "Izmenjena stanja" ("Altered States") predstavili su takođe i renomirane autore psihsodeličnog senzibiliteta poput Juda Yalkuta, Bena Van Metera, Boba Cowana, Stana Vanderbeeka, Jonas Mekasa, Victora Grauera, i drugih.

Publika je tada mogla da vidi i Warholovu filmsku seriju *Uptight*, a nakon nje i Namethov *Andy Warholov EPI*, Warholov *The Velvet Underground & Nico*, kao i retko viđene filmove pesnika Pieroa Heliczera. Premijerno je prikazan nedovršeni Keseyev film koji govori o legendarnom psihsodeličnom putovanju Veselih šaljivdžija s kraja na kraj Amerike, čiji puni naslov glasi *Intrepid Traveler and His Merry Band*

of Pranksters Search for a Cool Place. Radi se o dugo zaboravljenom dokumentarnom filmskom materijalu snimljenom 1964–65, autora kultnog romana *Let iznad kukavičjeg gnezda* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1962).¹⁵ Film su snimili sami Šaljivdžije, bez ikakvog prethodnog filmskog iskustva, uz pomoć 16 milimetarske kamere i magnetofona, a restauriran je na Univerzitetu Kalifornije tek 1999, delimično uz pomoć sredstava Filmske fondacije Martina Scorsesea.

Sve što je tada postojalo bilo je "Sada". Kraj 1960-ih doneo je 20. veku poslednju utočištu avangardu. Video traka bila je spremna da zameni 16-milimetarski film, koncept proširenog filma nasledio je koncept *underground* filmova. Andy Warhol je premostio jaz kada je počeo da prikazuje svoje filmove bombardujući njima zidove, tavanice, i ljude u okviru svojeg EPI-ja.

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
PSIHODELIČNI
DOŽIVLJAJ
NA FILMU –
SUBJEKTIVNO
URANJANJE U
SVET UNUTAR-
NJIH VIZIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁵ Tom Wolfe je ovekovečio to putovanje, koje je postalo mitologizovana početna tačka psihsodeličnih

1960-ih, na sebi karakterističan način u pomenutoj knjizi *The Electric Kool-Aid Acid Test*.



Žuta
podmornica
(Yellow
Submarine,
George
Dunning, 1968)

12. Novi talas psihodeličnog filma

Ideja da tehnologija i mediji mogu da pojačaju dejstvo psihodelika i da čak imaju određene psihodelične karakteristike, integralni je deo psihodeličnog pokreta još od dana trip festivala 1960-ih, Learyevog entuzijazma prema PC tehnologiji 1980-ih, i zauzimanja Terencea McKenna za tehnologiju virtualne stvarnosti i interneta u 1990-ima. Veze između psihodelika i popularne kulture su se nastavile, tako da danas čak i *mainstream* mediji ne prestaju da asimiliraju psihodeličnu estetiku, što je više nego očito u vizuelnom jeziku savremenih komercijalnih i *mainstream* filmova.

Tokom protekle decenije mediji su postali krajnje psihodelični. Sve veća rezolucija filmskih i TV slika, korišćenje prizora jarkih, šarenaih boja u reklamnim filmovima i muzičkim video spotovima, imaginarni pejzaži kreirani uz pomoć kompjuterski generisane animacije, kao i korišćenje ekstravagantnog i živopisnog vizuelnog jezika, sve redom svedoči o sve vitalnijem psihodeličnom trendu u medijima.

Danas, razvoj kompjuterski generisanog 3D filma obećava dalji razvoj psihodeličnog preokreta u elektronskim medijima. Psihodelici su, sami po sebi, oduvek proširivali granice percepcije, i dodavali nove dimenzije percepciji stvarnosti. S druge strane, film je oduvek težio ka tome da svoje pokušaje da tehnološkim putem zabeleži i predstavi stvarnost obogati novim dimenzijama – od nemog do zvučnog filma, od crno-belog filma do tehnikolora, od prvog filmskog platna do takvih atrakcija kao što su Cinerama, Cinemascope i 3D. Šta može biti psihodeličnije od medija koji traži od gledaoca da tokom filmske projekcije nosi krajnje neobične naočare koje vrše subverziju viđenja ovoga sveta? Postoji li bolja metafora za psihodelično iskustvo, ideju da svi mi neprekidno doživljavamo ovaj svet kroz različite ventile i filtere, od korišćenja naočara koje razotkrivaju potpuno novu dimenziju percepcije?

I psihodelično iskustvo i trodimenzionalni filmski doživljaj omogućavaju potpunije prepoznavanje/poimanje vizuelnog bogatstva

sveta stvarnosti. 3D je psihodelično iskustvo ne samo zato što dodaje novu dimenziju filmskoj percepциji, već i stoga što obnavlja naš osećaj općinenosti svetom vidljivog koji smo ostavili za sobom u detinjstvu. Na jednoj od prvih i najčuvenijih filmskih projekcija, gledaoci su pobegli iz bioskopa kada se pred njima na platnu ukazao zahuktali voz. Slično tome, prilikom gledanja svog prvog 3D filma, veliki broj ljudi ostaje bezaha, hvataju jedni druge za ruke, suši im se grlo, a nakon izlaska iz filmske dvorane neki se žale na osećaj ošamućenosti.

James Cameronov *Avatar* (2009), pored toga što je 3D filmu dao dodatno psihodelično vizuelno bogatstvo, u osnovi je prilično ambivalentan i čak paradoksalan film. Sa svojim psihodeličnim karakteristikama i idejama, šamanističkim vrednostima i ekoprijateljskim preokupacijama, *Avatar* upućuje izazov vla-

dajućim vrednostima naše kulture na najfundamentalnijem nivou. To što je ovaj film, koji dovodi u pitanje sve što je sveto za zapadnjački materijalistički način razmišljanja i zastupa šamanističke ideje i vrednosti koje dominantna kultura smatra smešnim i absurdnim, zaredio preko dve milijarde dolara i tako potopio *Titanik* (*Titanic*, 1997) istoga redatelja, postavši do tada "najveći" film svih vremena, ništa manje ne zaprepašćuje.

Avatar je predstavio psihodelične prizore i ideje i šamanističke vrednosti milionima gledalaca širom sveta. Da li se objašnjenje može pronaći u činjenici da je *Avatar* produkt nove digitalne 3D tehnologije? Znajući da je sledeći veliki 3D događaj bila *Alisa u zemlji čuda* (*Alice in Wonderland*, 2010) Tima Burtona, možda se može govoriti o nekoj vrsti renesanse psihodeličnog filma.

LITERATURA

- Benshoff, Harry M.**, 2001, "The Short-Lived Life of Hollywood LSD Film", *Velvet Light Trap*, br. 47 (proleće), str. 29.
- Dickinson, Kay**, 1999, "The Depiction of Travelling Children", u: Sergeant, Jack; Watson, Stephanie (ur.), *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, London: Creation, str. 193–205.
- Eyerman, Ron; Löfgren, Orvar**, 1995, "Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility", *Theory, Culture and Society*, god. 12, br. 1 (veljača), str. 53–79.
- Leary, Timothy [Liri, Timoti]**, 1988, *Fragmenti sećanja*, Beograd: Panpublik
- MacDonald, Ian**, 1994, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, London: Fourth Estate
- Sergeant, Jack; Watson, Stephanie (ur.)**, 1999, *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, London: Creation
- Starks, Michael**, 1982, *Cocaine Fiends and Reefer Madness: An Illustrated History of Drugs in the Movies*, Cornwall Books
- Stevenson, Jack**, 2000, *Addicted: The Myth and Menace of Drugs in Film*, London: Creation Books
- Wolfe, Tom**, 1968, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York: Bantam Book
- Youngblood, Gene**, 1970, *Expanded Cinema*, New York: E. P. Dutton & Company

DEJAN D.

MARKOVIĆ:

PSIHODELIČNI

DOŽIVLJAJ

NA FILMU —

SUBJEKTIVNO

URANJANJE U

SVET UNUTAR-

NJIH VIZIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIŠ

11.-19.11./2017.

ZAGREB FILM FESTIVAL

KINO EUROPA / KINO TUŠKANAC
MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI
F22-NOVA AKADEMIJSKA SCENA
DOKUKINO KIC

—
WWW.ZFF.HR



GENERAL SPONSOR: Addiko Bank | SPONSOR: STELLA ARTOIS | MEDIA PARTNER: FED | HRVATSKA RADIJE 3 | Jutarnji list | 102.5 GOLD | tportal.hr

PARTNER: Creative Europe Program | Zagreb | LUX

GENERAL SPONSOR: T-Mobile

92 / 2017

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

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

Matej Beluhan

Utapanje u prosječnosti, bez previše razočaranja

Uz 15. Zagreb Film Festival, 11 – 19. studenoga 2017.

Jedan od razloga zašto toliko volimo filmove njihova je sposobnost da nas zavedu pripovijedanjem i pruže nam iskustvo u kojem zaboravimo da sjedimo i promatramo 24 sličice u sekundi kako nam se vrte pred očima. Istražujući prirodu ljudske naravi i našeg (ne) snalaženja u zajednici u kojoj živimo, filmska cjelina može postići poistovjećivanje i empatiju gledatelja spram sudsbine likova, ona nas može emotivno nadahnuti ili isprovincirati, no ponekad nas nažalost može ostaviti i ravnodušnima kao rezultat izražajne prosječnosti i tematske neinovativnosti.

Iako to nije bila izričita namjera organizatora 15. izdanja Zagreb Film Festivala, u selekciji Natjecateljskog programa dugometražnog i granog filma nikada nije bio veći broj društveno angažiranih naslova. Ljubav homoseksualnog para u ruralnoj zajednici, prava imigranata i jednakost žena, neke su od tema koje, reflektirajući suvremeno stanje, problematiziraju autori u svojim djelima, a ujedno su to i teme koje je selekcija prepoznala kao relevantne i za naše podneblje. Na tematsku bliskost s aktualnom izvanfilmskom stvarnosti nadovezuje se i podatak da je više od polovice dugometražnih filmova prikazanih na ZFF-u inspirirano stvarnim događajima, no moć medija nije samo u prikazanom sadržaju već i u umjetnosti oblikovanja istog filmskim jezikom.

Festival je službeno otvorio film koji nas vraća u 1971. i zakašnjelu društveno-političku revoluciju nakon koje su Švicarke ostvarile pravo glasa na izborima i referendumima. Radnja Božanskog reda (*Die göttliche Ordnung*, 2017) redateljice i scenaristice Petre Biondine

Volpe smještena je u švicarsko selo (slika njihova sela odskače od slike hrvatskog sela, pa čak i s gotovo pola stoljeća odmaka) čiji su stanovnici tradicionalno orientirani i slabo upoznati s globalnim društvenim događanjima 1960-ih te se nerado suočavaju s promjenama koje zagovara (u početku) malobrojna skupina žena. Švicarska drama s elementima komedije strukturalno je jednostavna – ona prati šablonski žanrovski model pripovijedanja u kojem pratimo uspone i padove glavne junakinje Nore (Marie Leuenberger) u ostvarivanju dramaturškog cilja. Pridodavši tome i temu, odnosno globalno poznatu činjenicu zakašnjelo uvedene ravnopravnosti spolova u srcu Europe, ne čudi međunarodni uspjeh filma kod publike, no Božanski red tek je lagano probavljiva drama povjesno-izlagačke prirode bez prave dramaturške dubine i iole provokativnijeg zamaha u patrijarhalnu sliku svijeta.

Slična žanrovski određena jednostavnost krasi i Pop Aye (Kirsten Tan, 2017), film ceste koji prikazuje egzistencijalnu krizu uspješnog tajlandskog arhitekta Thana (Thaneth Warakulnukroh). Dok njegovu poziciju na poslu polako preuzima mlađi kolega, on i supruga postaju sve distancirani te Than tone sve dublje u samoču i nostalgiju. Sve dok na ulicama Bangkoka ne susretne slona Pop Ayea, prijatelja iz djetinjstva s kojim se zatim uputi na putovanje preko zemlje u potrazi za farmom na kojoj su zajedno odrasli. Kroz tematsku pozadinu egzistencijalne krize provućeni su motivi ujedinjenja starih prijatelja, susreta s ljudima kroz čije sudsbine Than traga za smislim vlastitog života i, napisljektu, suočavanja s realnosti u



Nestanak (Na-padid shodan, Ali Asgari, 2017)

kojoj se na mjestu farme sada nalazi stambena zgrada, a slon za kojeg je vjerovao da je Pop Aye to nije. Unatoč tom zaokretu pred kraj, film ne odskače daleko od norme, već tromim slonovskim koracima prati utabanu putanju čežnje za djetinjstvom, pritom ne posvetivši dovoljno pažnje razvoju glavnog lika i njegova odnosa sa slonom, što je sama okosnica radnje.

Utabani put dogovorenog braka unutar australske muslimanske zajednice pokušava izbjegći Ali (Osamah Sami) u romantičnoj komediji *Ali se ženi* (*Ali's Wedding*, Jeffrey Walker, 2017), filmu koji je inspiriran istinitom pričom glavnog glumca Osamaha Samija. Tijeku radnje zamah daje Alijeva laž da je ostvario najviši broj bodova na ispitu te tako uspješno i na ponos cijele muslimanske zajednice upisao studij medicine. Slično *Božanskom redu*, ova pitka i plitka romantična komedija prati pojednostavljenu narativnu strukturu koja vodi ka sretnom završetku: iskazanoj bezuvjetnoj očinskoj ljubavi i romantičnoj vezi mladih muslimana koja nadvladava konzervativne islamske stave, a sve to bez ikakve pretenzije da bude išta više od probavljive cjeline.

Režijski kompleksniji i tematski intrigantniji uvid u svijet mladih unutar stroge

muslimanske zajednice pruža iranski *Nestanak* (*Napadid shodan*, Ali Asgari, 2017), priča o nevjenčanom iranskom paru u potrazi za liječničkom intervencijom zbog komplikacija nastalih nakon njihova prvog seksualnog odnosa. Krvarenje koje ne prestaje razotkrilo bi spolni čin zbog kojeg bi ih zajednica, osobito njezini roditelji, osudili, te se djevojke najvjerojatnije i odrekli. Radnje smještene u jednu noć, film već u samom početku, dolaskom u prvu bolnicu i pretvaranjem djevojke da je netom silovana kako bi dobila liječničku pomoć, stvara intrigu jer se tek kasnije otvara pozadina i razlog laganja. Samim time, gledatelj kao da je od samog početka bačen u teheransku noć te zbnjen luta pričom baš kao i mladi par na platnu. Fokus isključivo na mlade, kao i suočavanje s iranskim parom, Asgari postiže dugim kadrovima snimljenima ručno nošenom kamerom te objektivom usmjerenim na njih i prijatelje koji im dolaze u pomoć. Kadriranjem su, naime, koliko god je to mizanscena omogućavala, izostavljeni liječnici i medicinske sestre, odnosno svijet društva odraslog u izrazito tradicionalnim okovima. Pritom se film oslanja na bliže i srednje planove te time mlade Irance uvijek



Zavodnik
(*Charmøren*,
Milad Alami,
2017)

postavlja u okruženje svijetlih bolničkih zidova i mraka modernog, no opet konzervativnog grada.

Krizu identiteta proživljava i markantni Iranac Esmail (Ardalan Esmaili), glavni junak danske psihološke drame *Zavodnik* (*Charmøren*, Milad Alami, 2017). Esmail je prisiljen obilaziti kopenhagenske barove pretvarajući se da je urbani neženja, sve kako bi stupio u vezu s Dankinjom, ostvario dansko državljanstvo te tako izbjegao deportaciju u domovinu. Psihološka kriza glavnog junaka dodatno se produbljuje razvojem istinske romanse s iranskim djevojkom rođenom u Danskoj koja je prepoznala konačni Esmailov zavodnički cilj, no svejedno se prepustila međusobnom zaljubljivanju. Iako je već na početku filma prikazano da novac koji Esmail zaradi, radeći kao nosač, šalje obitelji, narativno klupko se spremno odmotava, pa se kroz film tek daju naznake da je on već oženjen, a tek na samom kraju to se otkriva kao glavni razlog njegova emocionalnog sloma. Osim originalnoga pogleda na život iranskih imigranata, *Zavodnik* se ističe i glamurozno sumornom atmosferom koja koketira s elementima film noir-a u dočaravanju tjeskobe razlomljene ljudske psihe.

Posvećenost psihološkim aspektima realnosti najizraženija je u apstraktnoj, atmosferičnoj pripovijesti o dvojici braće koja žive i rade u snijegom okovanoj rudarskoj zajednici na sjeveru Danske. Dugometražni prvijenac Islandanina Hlynura Pálmasona *Zimska braća* (*Vinterbrødre*, 2017) priča je o usamljenosti i dehumanizaciji u nadrealno prikazanoj pustoši marginalizirane i iskorištene radničke zajednice. U središtu filma mlađi je brat Emil (Elliott Crosset Hove), neprilagođen i ekscesima sklon mladić zatočen u vlastitom zatvoru koji s vremenom postaje suroviji od okoline što ga je stvorila. Kroz film prožet dugim kontemplativnim kadrovima bjeline snijega i kontrirajuće tmine rudnika, pratimo kako iz pasivnog lika na vidjelo polako izlazi pakost i nasilje usmjereni na one koji ga okružuju. Više od narativnog izlaganja i jasne karakterizacije likova, *Zimska braća* usmjerena su na impresionističko portretiranje radnih uvjeta zaposlenika širokih rama i grubih izraza lica odjevenih u vapnom isprane uniforme. Naglasak na dočaravanje takve sablasne atmosfere rezultirao je teško probavljivom i na trenutke zamarajućom cjelinom koja za Emila i njegove kolege, nakon svih mogućnosti naslućenih kroz priču,

MATEJ
BELUHAN:
UTAPANJE U
PROSJEČNOSTI,
BEZ PREVIŠE
RAZOČARANJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Muškarci ne
plaču (Alen
Držević, 2017)

završava tamo gdje je film i počeo – u tami rudničkih tunela u kojoj se ne nazire svjetlo bolje budućnosti.

Za razliku od Pálmasoneve *Zimske braće*, scenaristica i redateljica Natalia Garagiola u svom dugometražnom debiju *Sezona lova* (*Temporada de Caza*, 2017) fokus usmjerava upravo na karakterizaciju likova i razvoj njihovih odnosa. Nakon majčine smrti, temperamentni srednjoškolac Nahuel (Lautaro Bettoni) prisiljen je preseliti k ocu Ernestu (Germán Palacios), šumskom rendžeru koji živi u Patagoniji s novom obitelji. Ernesto je izrazito staložen i častan lik, što je kroz film više puta naglašeno njegovom brigom za prirodu i poštovanjem spram nje, dok je njegov sin teško ukrotiv te se u zacjeljivanju njihova narušena odnosa nalazi okosnica filmske radnje. Tema je obrađena već mnogo puta, no Garagiola je konvencionalnost nadopunila dubinskim razvojem oca, lika čija je karakterizacija poput druge strane istog novčića neizostavna iz dramaturgije utemeljene na odnosu. Bez dobro razvijenog i gledatelju predstavljenog lika oca, *Sezona lova* ostala bi uhvaćena u tematskoj neinovativnosti, a emotivni naboј između oca i sina bio bi jedva osjetan. No posvetivši dovoljno pažnje obojici likova, priroda njihova odnosa postala je gotovo opipljiva pa je i emotivna snaga filma dovoljno rezonirajuća da odskoči

od prosječnosti Božanskog reda i Pop Ayea čiji su sporedni likovi služili jedino kao opozicija protagonistima.

Još jedan naslov koji ne odskače daleko od stabla tematske zasićenosti, drama je britanskog redatelja Francisa Leeja Božja zemlja (*God's Own Country*, 2017). Film koji "neinventivni" kritičari opisuju kao "jorkširsku verziju *Planeine Brokeback*" (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005) donosi priču o Johnnuju Saxbyju (Josh O'Connor), usamljenom mladiću koji radi i živi na obiteljskoj farmi s bakom i onemoćalim ocem. Farmer homoseksualne orijentacije tugu prouzrokovana egzistencijalnom rastrojenošću utapa u pretjeranom uživanju u alkoholu i usputnom seksu, no promjena u njegov život stiže s dolaskom sezonskog radnika Gheorghea (Alec Secareanu) iz Rumunske. Iako nas film s vremenom emocionalno uključi u odnos likova, tematski je neinovativan, a narativno odviše predvidljiv. Božja zemlja je u konačnici samo još jedna varijacija na temu nedopuštene ljubavi koja lijeći samoču ruralnog krajolika, a film bi iz prosječnosti možda izvukla veća posvećenost sporednom liku Gheorgheu, slična onoj koja je nadopunila narativnu okosnicu *Sezone lova*.

Iz glavnog programa svakako je najviše iskočio stilski atraktivni izraelski kandidat za Oscara *Fokstrot* (*Fox trot*, 2017), redatelja i sce-

narista Samuela Maoza. Antiratna drama podijeljena je u tri tematska djela; u prvom dijelu pratimo oca Michaela (Lior Ashkenazi) nakon saznanja da mu je sin poginuo na bojištu, u drugom saznajemo stvarnu sudbinu njegova sina postavljenog na mirni granični prijelaz, a u trećem se djelu vraćamo Michaelu i supruzi u njihovu stanu. Svaki je dio stilski drugačiji od prethodnog, pa je tako ova vizualno impresivna cjlina bogata likovno izloženim statičnim kadrovima koji podsjećaju na tehniku ulja na platnu, linijama komponiranim da služe naraciju, a u konačnici se u retrospektivnom pogledu na Michaelov život autor oslanja i na animaciju. Emotivno duboka kritika kulture militarizma i zatomljavanja vlastite slabosti niti u jednom trenutku ne pada u pretencioznost ili zamornost, već se prema ironičnom i neočekivanom završetku kreće glatkim kontinuiranim režijskim pokretima, sličnima onima koji su odrednica plesa fokstrota.

Rat i razarajuća patnja što izjeda one koji su u njemu sudjelovali, tema je drame *Muškarci ne plaču* (2017) inspirirane osobnim ratnim i poslijeratnim iskustvom bosanskohercegovačkog redatelja Alena Drljevića. Radnja prati događanja i odnose tijekom terapije na kojoj sudjeluju ratnici svih zaraćenih strana iz sukoba na prostoru Jugoslavije 1990-ih. Prvotna je ideja bila snimiti dokumentarni film, no kako zbog male vjerojatnosti emotivnog otvaranja veterana pred kamerama, tako i zbog većeg interesa publike za fikciju, na kraju je snimljen igrani film čiji cilj nije propitivati krivnju za sukobe ili naglasiti potrebu za pomirenjem, već potaknuti gledatelje da preispitaju vlastitu istinu. Takvo preispitanje potiče dokumentaristički pristup likovima i emocionalno nabijene glumačke izvedbe, čija je komplementarnost rezultirala pri povjedno realnim i ljudskim prepoznatljivim sukobima utemeljenima na svjetonazorskoj osnovi. Pritom za likove, a samim time i za njih vezane gledatelje, priča svoje emotivne vrhunce dostiže za odigravanja terapeutske psihodrame u kojoj veterani ponovno odi-

gravaju i javno se suočavaju s vlastitim traumama.

U odnosu na ostale filmove iz konkuren- cije, čiji su se autori pretežito opredjeljivali za kadrove snimljene kamerom iz ruke, u Drljevićevu se filmu ova "dokumentaristička" crta ponajbolje ukomponirala u vizualni stil i sadržaj filmske priče. Sklad cjeline, a i jasnoća redateljske vizije, rezultirali su filmom koji ne samo da je pružio inovativniji pogled na traumatske posljedice ratnih zbivanja, već je hra- bro koraknuo dalje od pružanja ruke pomirenja prema zacjeljivanju ratnih rana kroz iskustvo gledanja filma. Štoviše, riječima samog Drljevića, proces snimanja imao je terapeutske učinke na njega, a vrlo vjerojatno i na ostatak filmske ekipe među kojima je bilo profesionalnih glumaca i naturščika, ratnih veterana.

Natjecateljski program 15. Zagreb Film Festivala tako je ponudio kvalitetno prosječnu, no ne može se reći i lošu konkureniju dugometražnih igranih filmova. Društvena angažiranost prikazanih djela možda ne bi bila toliko primjetna da ju direktor festivala Boris T. Matić nije isticao u najavama, a ista se ponajprije bavi onom poznatom uzrečicom "van sa starim, unutra s novim". Preciznije, autori se uglavnom bave sudarom novih svjetonazorskih strujanja s konzervativnim stajalištima društvenog središta, kolizijom koja je za ljudske zajednice svakodnevna (čak i potrebna) koliko je i za svako biće uobičajena konzumacija te probava hranjivih tvari. Iako su *Nestanak*, *Zavodnik* i *Sezona lova* brižno upakirani, spoj svih filmskih elemenata i društvene aktuelnosti u filmu *Muškarci ne plaču* rezultirali su pri povjedački zavodljivijim djelom koje je Drljeviću donijelo i glavnu nagradu, Zlatna kolica, dok je publika s najviše glasova nagradila *Fokstrot*. Dobar je to pokazatelj da i posjetitelji ZFF-a ipak više cijene profinjenost režijskog i idejnog pristupa, prije negoli filmove kao što su *Božanski red*, *Pop Aye*, *Alijevo vjenčanje* i *Božja zemlja*, koji ipak plutaju sve dubljim oceanima kvalitativne filmske prosječnosti i tematske zasićenosti.

MATEJ
BELUHAN:
UTAPANJE U
PROSJEČNOSTI,
BEZ PREVIŠE
RAZOČARANJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB-RIJEKA):791.038"2017"(049.3)

Milan Zaviša

Nenadani uglovi filmske smelosti

Uz 13. 25 FPS – internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, 28. rujna do 1. listopada, Rijeka, 4. do 5. listopada 2017.

Olovna vremena donose smele ljude. Kreirajući stvarnost za sebe nude je drugima, a nasušna je potreba takve ljude i njihove produkte prepoznati. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS koji se po trinaesti put održao koncem devetog meseca u prostorima Studentskog centra u Zagrebu vode takvi ljudi. Smelo je i entuzijastično nastojati prikazati nešto izvan, drugačije od tmurnosti javičnih sokaka, od opterećenosti nasušnom politizacijom kako javnih prostora, tako i privatnih života, nešto gde je dovoljan jedan mali usud koji može da promeni stvari. Ili barem da ih pomakne sa učmale mrtviloštiju.

U moru ovogodišnje selekcije raspoređene u nekoliko selekcija: Žiri predstavlja, Expanded Cinema, U Fokusu, Refleksi ipak se najviše pažnje posvetilo takmičarskom podprogramu gde je prikazana nekolicina gotovo pa izvrsnih filmova koje su pratili oni koji tome teže, ali je svakako potrebno spomenuti da je izbor bio prilično uravnotežen i da iskakanja u negativnom smislu gotovo da nije ni bilo. Zapravo, sve ono što se videlo predstavlja u svojoj biti jedan te isti oblik drskog pokušaja, tog prvog stepenika svega, a on nekada bude dovoljan, a nekada i ne... Načinjeni izbor filmove o kojima će se pisati predstavlja samo jedan mogući odabir, bezmalo pa slučajno pikiranje svega onoga što se (nije) videlo, ali se isto tako moglo završiti i sa nekim drugim ostvarenjima,

nekim drugim rediteljskim izvedbama, nekim drugim poetikama.

Peter Burr u svom *Jeziku obrazaca* (*Pattern Language*, 2017) nastoji da kroz svojevrsnu analognu anarhiju binarnih igara monohromatski oblikovanih linija i podlinija koje gravitiraju ka svim pravcima dospe do određenih strukturnih obrazaca, terminološki dakako definisanih, ali do čije je praktičnosti jedan od mogućih načina puteljaka i onaj kojim je i Burr krenuo, i gde se zaista određeni obrasci usložnjeno mešaju jedni sa drugima prateći frekvencije i zvukove koji im daju novi sloj ne bi li se iz tog nezamišljenog kruga sada prisutnog teško izašlo, a čemu se, zapravo i teži tokom čitave minijaturne bravure smelog filmskog iskoraka gde i ljudi dobijaju svoje malo parče učešća.

Pierre Edouard Dumora se sa priličnom uspešnošću odlučio p(r)oigrati jednom zanimljivom formom, basnovitom pričom u kojoj tehnički deo uopšte nije želeo da pretpostavi formalno-sadržinskom te je vrlo dovitljivo uspeo da iskoristi potencijal igračaka, zabilaznim putem uđe, spusti se u njihov svet, snimi ga, a posle ga reinterpretira kroz priču, a da nijedan aspekt filmske radnje ne trpi. U *Mirotvoru* (*Peacekeeper*, 2017), odviše plastični vojnik pokušava da otkrije ko je, na nepoznatom mestu, u nepoznato vreme, sa naučenim tekstrom-mantrom o tome zašto je tu, i sa smelosću da pita. I dok se Dumora igra



Gringo iza
zelenog platna
(Green Screen
Gringo, Douwe
Dijkstra, 2016)

sa svetlosnim potencijalima snega u mikro okruženju, glavni mu junak prolazi kroz epi-fanijska iskustva biblijskih dimenzija, vešto upakovanih u dostatno sadržinsko značenje, bez opterećujućih paraboličnih znakova, ali i sa dovoljno štofa da se ritmom postigne prohodnost filma, a sadržajem istakne njegov na prvi pogled skroviti i znakovitiji deo.

Sabine Gruffat se u okviru svojih *Ok-vira* (*Framelines*, 2017) interesantno poigrala upotrebom laserskog rezača, a kao rezultat je proizvela svojevrsnu tenzičnu frustriranost vibrirajućih slika i propratnih zvukova sa strugane optičke vrpce koja proizvode čulne nadražaje slične manjakalnom trčanju niz virtuelne ejzenštejnovske stepenice zvukovno izfiltrirane do teškog prepoznavanja. Apstraktno se uzorkovanje urezivačkom tehnikom na filmsku emulziju pozitiva i negativa predočava kroz simbolično ponavljanje sa pripadajućim smisлом između nekolikih stalnih i pulsirajućih slojeva koji proizvode uzbudjujuće konstante samosvrhovitih slikovitih pejzažnih opisa ludila, a što se sve čini kao fini okvir za mogući razvitak nekog budućeg dela tik negde na razmeđi fabričke industrijalizovanosti i umetnosti kao takve.

Joost se Rekveld u #67 (2017) na donekle sličan način poigrava perceptivnim kombina-

torikama čineći to uz pomoć frekvencija dalekovoda i analognih videosignalna koji se nalaze u nekom limbovskom razmeđu između mašina i ljudi ne naginjući niti na jednu stranu, ali se, kako film odmiče ipak kod njega naziru i blago dopiru nešto poznatiji zvuci u vidu aerodromskih hukova, pističnih uzletanja i motornih turbina aviona koje podupiru idiosinkratični filmski kardiovaskularni skenovi koje dobijamo na ekranu i gde se, čak u nekim trenucima dobro i učini da se dešava blagi, lagani prelazak te teške auditivne repetitivnosti u neku vrstu nekomponovane okolišne filmske muzike.

U filmu *Eksplozija, dušo* (*Explosion Ma Baby*, 2016), u cca. 8 minuta dobija se uvid u jednu zanimljivu feštu – u prinošenje dečaka andeoskoj ikoni Svetog Sebastijana. Ali, to je jošte i pride naročito zanimljivo kada se ima u vidu da ovome činu žene ne prisustvuju, a baš je jedna od njih, Pauline Curnier Jardin odlučila snimiti sam događaj kao hibridni dvostruki neutralni posmatrač i nemo oko među uzavrelom masom pagansko-protoreligijskih šamanoidnih muškaraca koje ona oslikava detinjom radoznalošću dok se dečaci svako malo ponosno dižu u vazduh, a to sve prati topla atmosferičnost fotografске izvedbe ekvivalentne fotoalbumskim prizorima snovito-snolike stvarnosti koji su poduprti svojevrsnim

MILAN ZAVIŠA:

NENADANI

UGLOVI

FILMSKE

SMELOSTI

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Mirotvorac
(*Peacekeeper*,
Pierre Edouard
Dumora, 2017)

varijacijama amarkordovskog soundtracka, te je prava šteta što se radnja dalje nije razvijala u duži kratkometražni film gde bi se i određene simbolike više otvorile, ali i sama priča dobila još punokrvniji smisao.

Novelično segmentiran, *La Bouche* (2017) Camila Restrepa od samog starta smelo ulazi u tmine ljudske psihe i duše nastojeći da kroz retro odabir filmskog izraza, svedenih boja, fokusa na priči i radu sa glumcima i naročito muzici dočara posledice jednog okrutnog ubistva. *A cappella* zazivanje osvete kroz puteno-grlene ženske glasove koji u ponavljanju stihova vide potaknuće na akciju vrlo dobro se dopunjaju muškom pratinjom u vidu udaraljki, a što se, pak sve blagovremeno razbijaju poluigranim sekvencama koje pojačavaju napetu situaciju da bi sve kulminiralo stvarnim gvinejskim umetnikom na udaraljkama, Mohamedom Bangourom, gde sve dobija izrazitiju dimenziju pošto je tragično ubistvo čerke donekle i njegova životna priča. Stoga transično tretiranje timpana koje kulminira u njegovom statičnom osmehu koji nam se nekoliko sekundi prikazuje kroz ogledala kamere dolazi kao vrlo znalački zaokružena struktorna celina filma.

Sopstveni se monolog glavnog junaka u *Tripu* (2017) Marka Meštrovića kroz koji priča o roadtripovskom (!) osvajanju slobode pokatkada odvija onkraj zadatih okvira ovog filma, često se i nepovratno migoljeći da bi se trenutak kasnije ipak vratio u frejmovima ubličenu slobodu transponovanu kroz instrument koji mu to omogućava. No, svakog momenta se čini da se upalo u žarkotreperujuću saksofoničnu optičku varku gde se metafizički nivo stapa sa suvom realnošću, a gledaocu je prepušteno da se u toj priči (pro)nađe. Pomalo konfuzno, na prvi pogled lažno jasno, ali ipak vredno dorade.

U programu u kojem su prikazani hrvatski filmovi, svi su ostavili jak dojam da se o njima ostavi dostoјna zabeleška. *Oni samo dolaze i odlaze* (2017) Borisa Poljaka je osvrtarenje koje svoju snagu polaže na fine kontraste, tanano nijansiranje vešto istaknutih aspekata životnih situacija čijim se prikazivanjem kao najobičnijih, svakodnevnih rituala gledalac vešto preigrava i odvodi na čisto čulni, uživalački izgled filma katkad i ne toliko diskretne, ali u službi radnje bitne nagosti. No, te ogoljene kože u kontekstu vode, mlađost koja odlazi i starost koja dolazi, nehajno meandriranje jednih između drugih, coheno-



Gumirani čelik
(Rubber Coated Steel, Lawrence Abu Hamdan, 2016)

vska poetika koja ih, paradoksalno ali spaja, ta otvorenost tela, slobodno bauljanje između dve vrste krajnjih neobaveznosti dok nam polublurovana slika dočarava taman onoliko koliko je potrebno, i ta konstantna talasastost boja mora u različitim dobima dana vešto dobija svoj vrhunac u prilično dobro oslikanim prelivanjima morskih pjena kroz društvenu prizmu ljudi koji ih prave. I, zaista, jedan prilično vešt i zanimljiv dokumentarni pristup neobavezujuće pripovesti, ali širokopojasnog značenja.

Nasuprot ovom ostvarenju stoji *10* (2017) Paule Konjušić, animirano delce koje osvaja svojom bravuroznom scenariističkom zamišlju, jednom veštom i znalačkom spisateljskom rukom koja je u nepunih desetak minuta svašta uspela da isporuči, a da to ne bude prenatrpano, naporno, da ni u kom pogledu ne štrči, da ima svoj tok, svoj početak i kraj, i da se koncepcijски uklapa u svedenu formu koja se izbrala za sopstveni uradak. Kroz redukovano korišćenje crne i bele boje, i uz pomoć grubih obrisa i zahtevnijeg ulaganja gledaoca u likove, Paula Konjušić jedan postmoderni problem, gubitak identiteta i potragu za istim izdiže i izdiše kroz jedan *deadpan* humor gde svaka linija u filmu

vuče svoj scenariistički ekvivalent, i gde se time dobija zgušnutost napetosti i igre u gotovo svakoj sekundi, a da se protok vremena niti u jednom trenutku ne oseti. Osim kada mu dođe filmski kraj. Dakako, sve ovo se može gledati kao samo početak jedne moguće mini-serije sličnih minijatura jer se vidi dobrani potencijal koji vrcu slobodnim razigravanjima, i prava je šteta ako se on ne bi u sličnom maniru dalje razvijao.

Ako je stvarnost imala upliva u prethodnom filmu, onda je sa ostvarenjem *Partenza* (2016) to i bukvalno tako. Renata Poljak je odlučila snimiti jedan visokostilizirani film, iskoristiti monohromatski potencijal svakog kadra, dovesti more na naslućene vizuelne dubine, a ljudske siliuete staviti u kontekst vode koja se nalazi ispred njih na način da se pred njom neće osećati inferiornim, uprkos svom prostranstvu koje im oči zaokuplja. Priča govori o odlasku ka nečem nepoznatom, novom, boljem, neizvesnom, ali morajućem, kao što je i čekanje onih koji su ostali, žena koje se nadaju istovremeno znajući da nade nema dajući svom čekanju jednu vrstu poziva, životne muke. Prostorni je krajolik, pripadajuća pučina i sve oko nje na jedan sveden način iskorišćen,

MILAN ZAVIŠA:

NENADANI

UGLOVI

FILMSKE

SMELOSTI

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Partenza
(Renata Poljak,
2016)

glumci su tu u službi statuiziranih igrača dodeljenih uloga iz čije drvenosti nije potrebno izlaziti, a fotografija funkcioniše na više nivoa, i kao zasebna afilmska celina, ali i kao slikovna parabola dok se konstantna tišina prikazuje kao nemi govor koji se suprotstavlja diskretnim i pritajenim hukovima talasa. I, najednom, sve dobija boju ispod vode, kada vidimo stvari ljudi, lične, kada se samo u dubinama oni mogu iskazati, i kada je to more izraz slobode. A onda se samo okrenemo i vidimo migrante oko nas, i pomislimo na njihovo iskustvo, verovatno više nikad željeno sa teškim bolom mora. I dovoljno je. I za film, i za nas.

Kao četvrti film u ovoj selekciji mora se opet pomenući i *U međuvremenu* (2017) Mate Ugrina iako se o njemu već pisalo, ali nije zgoreg dopisati da se svakim novim gledanjem dodatno raslojava montažna dekonstrukcija vremena veštoto primenjena na minuciozno izbrušenom snimateljskom radu potpomognutom fotografskim slikama sećanja i nadanja koje spartanskom scenariju daje auru slikovne pokretljivosti istovremeno čineći svaki kadar jedinstvenim, ali ga, sa druge strane ipak balansno smeštajući u srž konteksta filma u kojem on dobija svoje puno značenje. Jelena Maksimović je uradila zaista izuzetan posao.

Ravnine meridijana (*Meridian Plain*, 2016) su sve samo ne plošne. Ulazeći u jednu bukval-

nu *terru incognitu*, Laura se Kraning služi svim mogućim fotografijama, arhivskim i sadašnjim, dobrano prelomljenim ne bi li dočarala jednu moguću novu Zemlju, nenastanjeno područje možda pomalo i izmaštano, ali kroz neobično ukrštanje slika vrlo moguće. Montaža je ono što se ovde ističe, vivisecirajuća umešna ruka koja iz onoga što ima na stolu izvlači nemoguće, diskretno svodeći naizgled pustarne predele na najlepše krajolike kroz tu montažnu dekonstrukciju svakovrsnih brdolikosti prikazujući pejzažne krive i bogaze, zakutke i nemoguće staze na jedan oneobičajen način dajući SF uratcima jedan pomalo drugačiji pristup, ali se i ne libeći da u kompletном editovanju i preoblikovanju očiglednog ne iskoristi i sekvence uranjanja u dubinske slojeve prirodnih pora, a sve da bi iz njih izašla na svetlost kojoj će potom dati kako crnu tako i belu boju odsajnih tipova ne bi li i kroz nju prelomila sopstveno viđenje izmaštanih predela gde se krajnja intervencija mašine javlja kao antipod do tada prikazanom, ali je zapravo fini, nadovezujući faktor na sve ono što je okružuje.

Osmominutni, 35-mm film *keep that dream burning* (2017) Rainera Kohblergera je sav u trku, zbijen, zgušnut, uronjen u sebe do nivoa pucanja gde se svetlost kroz čestice crno-belošti menja u hiljaditom delu treptaja oka, a to nadnaravno halucinativno probijanje

kroz matičnjake, osinjake i nepregledna jata talasastih mikrojedinica na ekranu prati vrlji, zaglušujući zvuk koji postepeno dobija svoj oblik isto kao što se laganim tempom počinju otkrivati nazirući, oku poznati oblici. Fluidnost kretanja praćena je priličnim bezimperativnim značenjima koja se, opet mešaju sa čudnolikom pripovednošću samostalnih pobeguljskih atoma koji se u nekim trenucima gube u ekranskoj supernovi upadajući u već stvoreni entropijski svemir ovog rediteljskog čeda.

Još jedan osvrt na sadašnjost, politika kao ključni detalj u funkcionalisanju društva na koje utiče, htelo to ono ili ne, lične priče koje pokušavaju da se probiju tamo gde sve zavisi uglavnom od drugih, nametnute su teme ostvarenja Douwea Dijkstre *Gringo iza zelenog platna* (*Green Screen Gringo*, 2016) gde se zeleno platno postavlja na ulice Brazila i služi kao katalizator dešavanja, vrlo metaforično i kao konkavno, i kao konveksno ogledalo, nemi posmatrač situacija, ali i puki zabeležnik životnosti svuda oko njega. Istovremeno, ovim postupkom se vrši kako upliv u svakodnevnicu tako i sakrivanje u i iza nje gde se od oba izvlači ono što se želi kako bi se dočarao željeni momenat ili situacija. Transponovanje vremena i mesta je na zanimljiv način rešeno, Dijkstra ga ne koristi previše, ali ipak sasvim dovoljno ne bi li dobio izoštrenu sliku izopštenosti u svakom momentu diskretno nas ipak podsećajući na to. Zapravo, to zeleno platno mu dobrano služi kao i pogled ka sebi kroz pogled kroz društvo, te se samim njegovim jasno istaknutim pridržavanjem daje do znanja upadljiva važnost istog kako za protagonistu tako i za ljude oko njega. Dobra je stvar što Dijkstra ne ide u krajnost, ne traži parbole tamo gde im mesto nije, hiperboličnost je umerena, a kamera nema potrebu da previše formalno luta čineći ovaj film dovoljno konvencionalnim, ali

ipak i prilično eksperimentalnim što mu daje jednu dodatnu vrednost.

A, ako bi se morao izdvojiti film koji je, u celini ostavio najjači utisak i nedvojbeno pokazao šta se sve može uraditi za 20 minuta, onda bi to bio *Gumirani čelik* (*Rubber Coated Steel*, 2016) u kojem je Lawrence Abu Hamdan ujedno i režiser, ali i svedok onoga što prikazuje, ubistva dvojice palestinskih mladića, Nadeema Naware i Mohameda Abu Dahera od strane izraelskih vojnika koji su tvrdili da nisu bili upotrebljavani pravi meci već gumeni. Abu Hamdan kao forenzički audioanalitičar izvlači zvučne datoteke na svetlost dana i pravi sopstveno suđenje audio snimcima koristeći pri tome sve što se nalazilo na stvarnom suđenju, kompletne transkripte, fotografске zapise, videosnimke koje dopunjuje vizuelnim prikazom ispaljivanja metaka, a sve to smešta u zategnuto-akustičnu streļjanu gde svaki pokret nosi zlokobnost događaja, gde zvukovi igraju svoje sopstvene makabrističke plesove ne pitajući ni za život, ni za smrt. Abu Hamdan donosi tišinu i reči kao njen podtekst, birokratizovane nizove slova za čije iskupljenje više nema ni svrhe, a kada se umesto meta za gađanje u streļjani nađu svi ti izloženi dokazi, kada ih dovoljno umešni Abu Hamdan repetitivno približava i udaljava, stvarajući potkožnu jezu gde se žile kucavice gotovo više i ne kontrolišu, onda na delu zaista imamo jedan angažovan, u najboljem, pametnom smislu te reči *film* koji ne gubi ni trunku svoje odličnosti izvlačenjem iz konteksta u kojem je napravljen, ali ga baš to uzglobljavanje stvarnosti izdiže na višu ravan učinivši ga jednim malim presedanom koji pokazuje da se filmskim sredstvima svet možda ne može menjati, ali ga se može sagledavati iz nenadanih uglova, a za čega je dovoljno malo naobrazbične pameti i smelosti.

MILAN ZAVIŠA:

NENADANI

UGLOVI

FILMSKE

SMELOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB-RIJEKA):791.342.7"2017"(049.3)

Stipe Radić

Rajska divljina, pakleni vrt

Zločin, fantazme i materijalnost krajolika u filmovima dokumentarne selekcije 15. Human Rights Film Festivala, Zagreb i Rijeka, 4 – 10. prosinca 2017.

*Zar nije točno da sve trave, biljke, drveće
i ostalo što potječe iz zemljine utrobe
sačinjava veliku knjigu magijskih znakova?*

Crollius

Misteriozni krug crna oboda, presječen centralnom linijom, provlači se poput kakva kabalistička koda kroz jedan od najdojmljivijih filmova 15. Human Rights Film Festivala, eksperimentalni dokumentarac *Sretno! (Cpečno!/Kölöku,* 2017) Bena Russella. Ukazuje se kroz nekoliko sekvenci, urezan na kadrove krajolika koji se izmjenjuju lijenim ritmom, među os-talim, preko bujnih, maglom ovijenih krošanja i nepreglednih kaskada masivnog stijenja. Sekvence sa simbolom pravu semantičku vrijednost stječu tek u promišljanju filma – krug s linijom koja ga presijeca, u isto vrijeme prozračan te krajnje određen geometrijom svojih linija, odaje dvodijelnu strukturu i otvoreni autorski postupak koji primjenjuje Russell. Postavljena zrcalno, struktura suprotstavlja dvije lokacije snimanja filma – prvi dio prati rudare u srpskom gradu Boru, drugi dio surinamske tragače za zlatom. Simbol tako postaje obris zemaljske kugle, a presjek zrcalna linija koja bi trebala odvajati polutke. Ono što nam krug, u svojoj sugestivnoj estetici art instalacije, zapravo sugerira je totalitet suživota na zemlji u koji smo svi cirkularno upleteni. Ljudske muke tako su iste na svim stranama

svijeta. Ista je i naša posvemašnja ovisnost o prirodi.

Ona pak, koliko god se formacijama stijena i vegetacijom razlikovala od mjesta do mjesta, uvijek ostaje nepronična, naizgled snivajuće indiferentna, no zapravo, tek vješto prikrivajući svoju rastresenu snagu. Na to se referira i moto putopisnog dokumentarca *Bez naslova* (*Untitled*, 2017) Michaela Glawoggera i Monike Willi, koji se upečatljivim, stiliziranim fontom otkriva na samom kraju filma – “rajska divljina, pakleni vrt” (*Jungle of Eden, Garden of Hell*). Upravo su podvojeni suodnos čovjeka s prirodnim okolišem te intrigantni načini na koje je on autorski predstavljen, linije po kojima bi mogli povezati neke od impresivnijih filmova s ovogodišnjeg festivala.

Sretno! nam u meditativnim dugim kadrovima daje uvid u živote fizičkih radnika na suprotnim stranama svijeta. U različitim prirodnim okruženjima, čovjek kroz film na sve načine podjarmljuje prirodu sebi u korist. Toplom, zrnatom 16-milimetarskom fotografijom bogatih tekstura, dijalektički se, bez suviše informacija ili polemičnosti, suprotstavljaju dvije zajednice koje dijele mnogo toga zajedničkoga, prije svega težinu rada, ali i nadu u bolje sutra. U prvom dijelu pratimo klaustrofobičnu stvarnost srpskih rudara, siv, dehumanizirajući industrijski pejzaž Bora, višeminutni zaron u dubinu zemlje, bauljanje



Sretno!
(Срећно!/Kölöku, Ben Russell, 2017)

po probijenim hodnicima, zaglušujući rad sa strojevima prilikom kršenja kamenja, intervjuje s neopuštenim radnicima za vrijeme odmora. Druga se polovica odvija u divljini Surinama, a prikazuje grupicu radnika koji mukotrpno, uz pomoć zastarjelih, bučnih strojeva, ispiru pijesak tragajući za zlatom. Bujna vegetacija džungle suprotstavljena je prostorima u kojima je vidljiv otisak čovjekovih djelatnosti, slikama ogoljelih platoa, potleušica, hrđavih strojeva, razbacanog otpada.

Strpljivi fokus na dugotrajnost i mukotrpnost rada, film uvelike razlikuje od Glawoggerova kulturnog filma *Smrt radnika* (*Workingman's Death*, 2005), u kojem je u pristupu temi u prvom planu ipak bila vizualna dojmljivost i raznovrsnost. Kod Russella, pozornost se u neprekinutim *steadicam* kadrovima (još značajnije ih je koristio u prvijencu, hipnotičkom dugometražnom djelu također snimljenom u Surinamu, *Neka svatko ode kamo može /Let Each One Go Where He May*, 2009/), pridaje svim aspektima koji bi se mogli svesti pod fizički rad. Profesionalni rudari u srpskom rudarskom bazenu koji se već duže vrijeme neuspješno pokušava privatizirati, ili nedisci-

plinirani radnici zaposleni da na žegi, za sumnjive vlasnike, tragaju za zlatom, svojim radom okreću kotačiće kapitalističkog stroja. Dovoljno je vidjeti maestralni višeminutni *steadicam* kadar mladog Surinamca koji se probija po nasipu noseći ogromnu kantu benzina. Pratimo ga s leđa, s time da fokus na ritam i geste njegova hoda, natezanja kante i povremena zastajkivanja, kao da otkriva pasliku kretanja samog kapitala. Upravo se zbog strpljivosti tih dugih kadrova, koja je slična, recimo, pristupu Wanga Binga, stvara snažna semantička vrijednost koja gledatelje suočava s eksplotacijom, ukazujući pritom na koji način kapitalizam potpuno proždire radnika.

Iako bi se moglo kritizirati autora da estetizira rad (kao što je slučaj i s Glawoggerom), Russell je itekako svjestan problematičnosti antropološko-dokumentarnog predstavljanja fizičkog rada. U filmu tako odbacuje davanje konteksta i informacija, te se fokusira na intuitivno građenje djela, omogućavajući gledatelju da sam stvara stavove o viđenome. Zanimljiv je pak autorski postupak kojim pokušava doskočiti osjećaju da i on sam eksplotira tuđu muku. Tako nam kroz cijeli film predstav-

STIPE RADIĆ:

RAJSKA

DIVLJINA,

PAKLENI VRT

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

lja jedanaest crno-bijelih portreta svojih protagonistova, s tim da sami akteri isključivanjem kamere odabiru koliko će gledatelj vremena provesti gledajućih njihova lica. Dajući na taj način moć samim protagonistima da, makar na neki način, kontroliraju sliku o sebi, ti ih štuljivi portreti čine vidljivima, povezuju i humaniziraju.

Bez naslova je začet kao Glawoggerov projekt bez definirajuće teme, a trebao je biti formiran spontanim snimanjem tijekom dužeg putovanja koje je autor planirao poduzeti sa svojom ekipom. Redatelj je preminuo nekoliko mjeseci nakon početka puta, a film je ustvari pokušaj autorove suradnice, montažerke Monike Willi, da poveže nastale snimke te načini posvetu filmaševom kozmopolitskom dokumentarnom pristupu. *Bez naslova* je rasuti mozaik slika i zvukova s toga putovanja praćenih autorovim zapisima čitanim u off-u (čita ih ženski glas u trećem licu, očita posveta Markerovu *Bez sunca /Sans Soleil, 1983/*), a što mu, za razliku od Glawoggerovih ranijih djela, i daje notu filozofične esejičnosti. Pratimo fragmentirane, vizualno dojmljive epizode od kojih dobar dio djeluje kao reciklaža ranijih djela, a kako je već slučaj u njegovim filmovima, naglasak je dobrim dijelom na bizarnom i neobičnom u ljudskoj svakodnevici.

Bez naslova je osobni dokumentarac o ljudskom stanju, o stalnom kretanju, o sličnostima i razlikama među ljudima, o bivanju čovjekom u danim prirodnim uvjetima. Smjenjuju se tako epizode, a filmom defiliraju protagonisti koji na sve načine nastoje opstati u svijetu, skupljači otpada, ribari, tragači za zlatom, pastiri, ulični trgovci. Protagonisti pritom stižu i uživati u onome što im život donosi, pa ih kroz film gledamo dok se bave sportom, plešu ili obiteljski druže. Kao i uviјek u Glawoggerovim filmova, od osobite je važnosti prostor u koji su njegovi protagonisti utrojeni, od gradića i sela Italije, Austrije ili Istočne Europe do afričkih pustinja i ribarskih sela. Fizički je rad i ovdje prisutan, a prirodni

se i životinjski svijet na sve načine uništava, eksplloatira i prilagođava ljudskim htijenjima. Priroda im pak to uzvraca, pa se i ljudi kroz film moraju prilagođavati vremenskim nepriklicima.

Jedna od uzbudljivosti Glawoggerova pristupa je upravo ta što je uvjek bio na rubu, poput sunarodnjaka Ulricha Seidla, ne samo dokumentarnog roda, već i dokumentarističke etike. Ipak, teško se otresti dojma da *Bez naslova*, snažnije od redateljevih ranijih djela, odaje ne baš trezven pogled Zapadnjaka na neobičnosti Drugog. To se otkriva pogotovo u neujednačenoj prvoj polovici filma, kada se uslijed paralelnog suprotstavljanja epizoda iz Europe i Afrike, otkriva očito autorsko egzotiziranje Afrikanaca. S druge strane, film prema kraju, promišljenijim esejičkim ekskursima povezanima s moćnim slikama snimatelja Attile Boe i tjeskobnim avangardnim glazbenim kolažom Wolfganga Mitterera, poprima atmosferičnu poetsku kvalitetu koja sugerira da je svijet zaista, kao što ističe i finalna fraza filma, u isto vrijeme i raj i pakao.

Ako u prethodna dva filma čovjek iskoristava prirodni prostor likujući nad njegovom indiferentnošću, u naredna nam se dva filma priroda prikazuje daleko ambivalentnije. U eksperimentalnom se kratkišu, *Rečenice iz fantazije* (*Phantasiesätze, 2017*) bosansko-hercegovačkog autora Dane Komljena, odvija sudar ljudskog iskustva i povijesti te enigmatične prirode koja će nadvladavati svaki pokušaj osvajanja. Snolik i slojevit, film karakterizira slobodna struktura poveziva osnovnim motivima, natuknuta i u naslovu koji se referira na radijsku igru Waltera Benjamina u kojoj bi se kombinacijom zadanih, nepovezanih riječi trebala stvoriti rečenica. U filmu smo tako prepušteni spontanom toku zvukova i slika različite kvalitete i formata (Super 8-mm, video, digitalno). Isprva gledamo stare amaterske snimke, crno-bijele i u boji, koje prikazuju djecu i odrasle tijekom zajedničkih druženja, zabava, izleta u prirodu. Osjećaj je optimizma i razdraganosti, dok je-



Bez naslova
(Untitled, Mi-
chael Glawog-
ger, Monika
Willi, 2017)

dino nepoklapajuća kulisa zvukova šumskog žamora te oštećenost snimki odaju nekakav osjećaj nestabilnosti i neizvjesnosti.

Slike opuštenih ljudi ubrzo zamjenjuju kadrovi prirode snimani videotehnologijom što im daje impresionističku kvalitetu – ljeskanje riba u jezeru, popodnevni pljusak koji vijori stabla i natapa zemlju. Uskoro, usred svog tog gustiša, naziremo napuštene ljudske građevine, stambene i industrijske prostore, snimane digitalnom kamerom. Zdanja sada ostaju na milost prirode i vremenskih prilika, a vidimo da su njihove strukture sve više prošarane biljem koje postepeno prilagođava beton i metal svojoj volji. Te ruševine simboli su sloma nekadašnjih ideja modernizacije i progresa, društvenog i ekonomskog optimizma društva, što je pak motiv koji Komljen neprestano dotiče u svojim filmovima, pa i u maestralnom dugometražnom prvijencu *Svi sjeverni gradovi* (*All the Cities of the North*, 2016). Jesu li te napuštene zgrade one

iste koje smo vidjeli u obiteljskim snimkama s početka? Ako jesu, što se u međuvremenu dogodilo s onim nasmiješenim ljudima? *Rečenice iz fantazije* meditacija su o nizu tema, o procesu filmskog stvaranja i moći filma da konzervira prošlo, o životu malog čovjeka na vjetrometini povijesti, o krhkosti sjećanja, o snazi stiska prirode koja nikad ne prašta.

U *El mar la mar* (2017), nastalom u suradnji Joshue Bonnette i J. P. Sniadeckog, suradnika sada već legendarnog harvardskog Sensory Ethnography Laba, autori putuju kroz meksičku pustinju Sonoru istražujući fenomen migrantskih ruta prema SAD-u. Izbjegavajući prikaz ljudske prisutnosti, koja je u tom pejzažu ionako tranzitna i trenutna, autori se vizualno fokusiraju na materijalnost krajolika, praćenu atmosferičnim zvučnim krajolikom (*soundscape*). Snimajući na zrnatu 16-milimetarsku vrpcu, stvaraju impresionistički dokumentarac u kojemu slike svijeta – panorame neba i brdovitog,

STIPE RADIĆ:

RAJSKA

DIVLJINA,

PAKLENI VRT

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



*El mar la
mar* (Joshua
Bonnett i J.
P. Sniadecki,
2017)

pustinjskog pejzaža, detalji biljaka i tragovi ljudske prisutnosti – nose stalnu notu misterije i opasnosti. Na to se nadovezuje polifonija svjedočanstava u off-u od kojih većina prepričava anegdote vezane uz iskustva migranata koji su prolazili tom rutom. Kroz priče koje slušamo nižu se izgubljeni, mrtvi i unesrećeni, što lirično zabilježen krajolik koji gledamo čini još halucinantnijim i strašnjim.

Postepeno kroz dokumentarac spoznajemo na koji je način u taj prostor upisan otisak ljudskog iskustva. Ne samo da na ruti vidimo izbjlijedjele predmete koje su migranti odbacili te slušamo priče o pronađenim leševima i nikad pronađenim ljudima, već se stječe dojam da se lice prirode koje gledamo duboko prožima tim iskustvom riskantnog bijega u bolji život. Sam enigmatični španjolski naslov filma koji u distribuciji ostaje nepreveden, a glasio bi *more mora*, mogli bi iščitati kao ujednačavanje iskustava meksičke rute s drugom žarišnom linijom svjetske migracije, onom mediteranskom. Bijeg kroz prijetvornu Sonoru tako je neizvjestan poput morske rute koja migrante iz Azije i Afrike vodi u Europu. Također, *more mora* metaforička je refleksija

na ljudski val migracije te na pustoš Sonore u kojoj se prilično lako utopiti, nestati bez traga jer se sve strano u njoj s vremenom razgrađuje i ugrađuje u sam pejzaž. U *El mar la mar* humano i osobno rezonira političkim, mitskim, geološkim, a u konačnici film postaje potresno psihogeografsko mapiranje prostora prožetih iskustvima koja je pustinja upila – svim patnjama i nadanjima, svim tijelima i odbačenim predmetima.

Prikaz topografije prožete ljudskim traumama, u programu HRFF-a pokazali su i Pitaš li se tko je pucao? (*Did You Wonder Who Fired the Gun?*, 2017) Travisa Wilkersona te retrospektiva pod naslovom Predjeli sjećanja argentinskog redatelja Jonathana Perela, iz koje vrijedi izdvojiti jednosatni eksperimentalni dokumentarac *17 spomenika* (*17 monumentos*, 2012). Obojicu bismo u forenzičkom pristupu krajoliku mogli povezati s radovima američkog klasika avangardnog filma, Jamesa Benninga. Iako daleko konvencionalniji, Wilkersonov diskurzivni dokumentarac, svojevrsni detektivski film, odgovarao bi ranijem dijelu majstora opusa, recimo, filmu *Samoubojstvo krajolika* (*Landscape Suicide*, 1986). Perelov autorski

pristup pak direktno je inspiriran Benningovim djelima iz kasnijeg, rigorozno strukturalnog dijela filmografije.

Kao što naslov govori, *17 spomenika*, prikazuje točno toliko spomenika koje je argentinska vlada serijski postavila diljem zemlje u svrhu obilježavanja mjesta zločina nad neistomišljenicima za vrijeme diktature 1970-ih i ranih 1980-ih. Perel ih snima u dugim statičnim kadrovima nametnuvši samome sebi stroga pravila, istu udaljenost kamere te snimanje u istom dobu dana. Postavljeni u različitim krajolicima, spomenici variraju veličinom, ali posjeduju sličnu formu, s tri vertikalna stupa položena na horizontalnom postolju, od kojih svaki nosi po jednu od riječi – pravda, istina, sjećanje. Perel pažljivo postavlja kompozicije, a nespektakularni pejzaži koji se izmjenjuju kroz tih sedamnaest kadrova filma variraju od gradskih do planinskih, od uređenih do napuštenih i neodržavanih. Svi ma je zajednički izostanak značajnije ljudske prisutnosti, čime se očuđuje kontekst postavljanja spomenika te uopće njihova plastičnost.

Estetski diskretni, spomenici u Perelovu filmu kao da ostaju osamljeni, nasukani u potpuno indiferentnom okolišu. Oni označavaju mjesta političkog terora, nekadašnje sabirne centre, sobe za mučenja, mjesta masovnih grobnica, a u filmu su snimani iz poveće udaljenosti te prikazani bez ikakvih dodatnih informacija pa gledatelj praktički svjedoči samo njihovoj fizičkoj prisutnosti u prostoru. Prateći ih u dugim, neprekinutim kadrovima, okruženima svakodnevnim životom koji se nemetano odvija uokolo sasvim nezainteresiran za prošlo – brećem automobilima, zapusima vjetra, pjevom ptičica – gledatelj se mora zapitati – kakav je odnos spomenika i mjesta na kojima su mučene tisuće nevinih? Na koji način oni uopće mogu komemorirati patnju? Što isprazne riječi pravda, istina i sjećanje ikome znače desetljećima nakon zločina?

Redateljeva namjera postaje jasna – meditativni ritam i analitički fokus omogućuju nam

da sagledamo onkraj vidljivoga, propitujući ne samo ograničenja državnih politika sjećanja, već i krajolik, koji kao da u ovom kontekstu postaje šutljivi zavjerenik zločina. Naizgled isprazni pejzaž puni se kroz Perelove duge kadrove značenjima, prožimajući sve te panorame nizina i visočja, napuštene i prenamjenjene zgrade, osunčane ledine i neuredna dvorišta, nevjerojatnim kapacitetom patnje i nasilja. Redatelj pak u krajoliku pronalazi ono što nam svakodnevica svojom napadnom trenutnošću neprestano prikriva. U filmu lišena detaljnijeg konteksta, sva ta mjesta iz argentinske povijesti tako nose vrijednost univerzalnih psihogeografskih točki neodvojivih od svoje nasilne prošlosti.

Pitaš li se *što je pucao?* američkog nezavisnog redatelja Travisa Wilkersona intimni je dokumentarac koji unutar okvira autorova istraživanja slučaja iz obiteljski prošlosti (njegov rođak, južnjački rasist i nasilnik, usmratio je crnca, za što nikada nije odgovarao) progovara o sistemskom rasizmu što prožima cjelokupno američko društvo. Na stilski diskurzivan način, slično kao u svom prvijencu, klasiku angažiranog političkog dokumentarizma, *Nepravda prema pojedincu* (*An Injury To One*, 2002), u filmu miješa različite registre i stilske postupke, u ovom slučaju, glas komentara, intervjuje i isječke iz drugih medija, stare obiteljske snimke s 8-milimetarske vrpcice, crno-bijelu fotografiju s uporabom filtera i višestrukih ekspozicija, ponavljanje vizualnog motiva i glazbenih *intermezza*.

Autoru je pritom sama antiklimaktička istraga u kojoj neprestano nailazi na šutnju i strah tek povod za poniranje u prošlost rasne mržnje američkog juga. Preko okapanja obiteljskih tajni povezuje kontekst borbe protiv segregacije 1950-ih i 1960-ih s aktualnim slučajevima sustavnog rasizma, rastom značaja grupacija bijele prevlasti te nizom ubojstava Afroamerikanaca koja su urodila pokretom Black Lives Matter. Prošlo i sadašnje prepleće se u nizu ne sasvim povezanih aneg-

STIPE RADIĆ:

RAJSKA

DIVLJINA,

PAKLENI VRT

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

dota i detalja koje povezuju obiteljski sa širim društvenim kontekstom. Spontana istraga vodi redatelja iz grada u grad, a svoj put on bilježi statičnim kadrovima i crno-bijelom fotografijom. Lokacije koje snima dobrim su dijelom mjesata nasilja, ali, kao što saznajemo iz priča, i konstantnog otpora, odbijanja manjine da bude prepuštena volji većine. Iako Wilkersonov prikaz arhitekture i pejzaža nije iscrpan i specifičan kao u *17 spomenika*, sam fokus na prostor lišen značajnijeg prisustva ljudi, na šume i vrtove, fasade i izloge, detalje interijera, ostavlja, kao i u Perelovu djelu, dojam da prostor odiše enigmatičnošću onkraj materijalnog (što autor naglašava i motivom ukletosti nekih prostora koje snima).

Od osobite je pak važnosti za film ponavljajući motiv usporenih kadrova vožnje kroz krajolike južnjačkih gradića. Nadodajući

tom meditativnom klizanju kroz pejzaže efektan krvavocrveni sloj boje, a kasnije i sugestivne višestruke ekspozicije, redatelj i odveć jasno podcrtava svoju namjeru. To je, uz Russellov crni krug, od svih reprezentacija prirode u navedenim filmovima s ovogodišnjeg festivala, najočitija sugestija prikrivene, psihogeografske aure okoliša koji nas okružuje. Sam krajolik u svim navedenim filmovima predstavlja bazen upisanog ljudskog iskustva, određen skrivenim povijesnim, emocionalnim, ekonomskim, političkim i kulturnim bremenom. Okoliš u Wilkersonovu filmu okrvavljen je stoljećima rasizma, eksploracije, svirepog nasilja. Poput svih šutljivih osoba koje autor proziva u filmu, a koje mu odbijaju pomoći u istrazi, na samom kraju, i sam krajolik američkog juga kao da sudjeluje u prikrivanju tragova jedne razorne društvene patologije.

UDK: 791.65.079(497.11 BEOGRAD):791.21"2017"(049.3)

Milan Zaviša

Bogat izbor filmova

Uz 23. festival autorskog filma, Beograd, 24. studeni do
2. prosinca 2017.

I u svom najnovijem izdanju, Festival je autorskog filma uspeo da prevaziđe sve okvire zadatosti jedne sredine i nesuvremenog vremena u kojem se nalazi, i da koncem godine ponudi i više nego respektabilni izbor skorošnjih filmskih produkata za nekolike vrste filmskih uživalaca, a da se niko ne oseti ni zapostavljenim niti uvređenim. Promišljene koncepcije i jasne autorske vizije, još jednom je hodio, smelo, u nepoznato donoseći veliki broj ostvarenja koja su se samo tad, i verovatno nikada više, mogla videti u kinodvoranama. Ima li lepše zamisli jednog festivalskog programa? Ostavimo li ovakva naglabanja po strani, zgodno je preći na konkretizaciju i pokazati čime je to ovogodišnje izdanje Festivala imalo da se podići.

Kao i ranijih godina, bilo je tu nekoliko potprograma, uz onaj takmičarski, glavni, a među njima se opet najviše izdvojio Bande à part koji uređuje Vladimir Perišić u okviru kojeg je, kao omaž autoru, prikazan i jedan celovečernji Godardov film, nedavno ponovo izvučen iz zapećka, te je tako *Slava i propast malog filmskog preduzeća* (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986) dobila i svoje bioskopske gledaoce. Našlo se mesta i za francuskog *underground* sineasta, F. J. Ossanga, koji je prvi put dobio priliku da mu film bude prikazan pred nešto širim auditorijumom u Srbiji (nakon Palića), i mislim da ju je vrlo dobro iskoristio jer je njegovih 9 prstiju (9 doigts, 2017), ta lucidna parabola o kraju sveta monohromat-

ski oslikanog na filmu, dobila zaslужeni aplauz. U kinematografskom slobodnom stilu, bez nepotrebne i opterećujuće stereotipizirajuće naracije, Ossang je izgradio svet složenih i pokretnih *tableaux vivaeuxa* gde se konstantno poigrava i mestom, i vremenom, a pride i glumcima, izvrćući sve naglavce, ali istovremeno dajući svom poretku smisla kroz minuciozne scenarističke bravure nadrealističkih rukavaca gde aforistički stil sreće punkersku neobuzdanost i neuhvatljivost, a likovi služe da se u sve to, kako znaju i umiju, je l'te, uklope.

Na njega se, na eklektičnom nivou kakav ovaj potprogram već i jeste, nastavio ovogodišnji film Fredericka Wisemana, *Ex-libris*, o newyorkškoj biblioteci i svim njenim odeljcima, pododeljcima i kutcima za koje ni ona sama ne zna, te smo dobili priliku da kroz Wisemanove oči staloženo i s puno ljubavi zavirimo u raznovrsna predavanja: u dečiji deo, u deo koji se bavi finansijama i raspodelom novca i stalnim preispitivanjima gde je najcelishodnije da se on iskoristi u datom trenutku, da budemo na muzičkim časovima sa kojih prelazimo na svojevrsnu berzu rada i ponudu poslova, onda smo u likovnom odeljku, u delu sa novinama i časopisima, na časovima engleskog za strance... evo nas kako opet razmatramo finansijski položaj biblioteke, te smo onda na razvrstavanju i katalogizaciji knjiga, pričamo o svrsi samih biblioteka, onda smo u delu gde se snimaju audio knjige, pa u raznim programima za osobe sa određenim invaliditetom, da bi



Mraz (Šerkšnas,
Šarūnas Bartas,
2017)

završili sa Patti Smith kojoj je prethodio Elvis Costello, a njega je poterao Richard Dawkins. Nestvarno? Baš takav je i ovaj trosatni film koji kraja, zapravo i nema...

Kraj je, sa druge strane jasno vidljiv kod Šarūnasa Bartasa koji je sa *Mrazem* (Šerkšnas, 2017) donekle uspeo da spoji ultrahermetičnost svoje rane poetike sa pokušajima stvaranja koliko-toliko narativnog i dijaloškog filma, u maloj meri prilagodljivog barem nekoj festivalskoj publici. Začudo, dobrano mu je uspelo, vidi se stari Bartas, njegovi motivi, teme, junaci, teskoba koja odiše svakim kadrom i duboko pesimističan kraj jedne moguće i skrivene ljubavne priče koja je veštio zamaskirana u put u središte evropskog rata, bez nevinih, ali sa žrtvama na svim stranama, gde će se čovek pronaći, ali će, kao i uvek, za to biti kasno. Bartas ni ovoga puta ne nudi puno nade, verovatno zbog toga što je nigde ni sam jasno ne vidi.

Scene otvaranja i zatvaranja određenih filmova iz ovogodišnje selekcije zahtevaju posebno mesto u priči. Za scenu otvaranja je bio zadužen Alain Gomis i njegov ovogodišnji film *Félicité* koji i koja u prvim kadrovima demonstriraju svu moć filmske kamere, svetla, fotografije, glumačke neobuzdanosti i raspojasanosti, idealno uklapljene situacije na papiru i na platnu, gde sve vrca od nezaustav-

ljivog života kojem se radujemo zajedno sa protagonistkinjom da bismo potom, opet zajedno, utonuli u svu tromost životnih puteva jedne egzistencije kroz lik istoimene junakinje sa kojom se Gomis, uglavnom sa uspešnošću, nosi. Poslednja scena u filmu pripada onoj iz neobičnog dokumentarnog ostvarenja *Herojska zemlja, granica gori* (*L'Héroïque lande, la frontière brûle*, 2017) Nicolasa Klotza i Élisabeth Perceval, gde jedan od migranata, na plaži u Calaisu gde se odvija čitava radnja, pleše i pleše na Cohenovu *Pjesmu stranca* (*Stranger Song*); talasi su u pozadini, ogroman cruiser prolazi, vreme prolazi, vremena nema, ali on pleše, uprkos svemu i svima. I pre toga se imalo dosta toga videti u filmu o migrantskom kampu u Evropi, o ljudima, pre svega njihovoј volji i snazi da se ustane i nastavi dalje, iako znaju, dobro znaju da dalje nema, i da će ga teško biti. Kamera prati sve njih, dan i noć, jedan život, mnogo života, ogradienih, udaljenih. U svemu tome ima uspona i padova, film ponekada gubi na konzistentnosti i mogao je trajati nešto kraće, ali to ne utiče puno na sveopšti utisak kada se završi ta poslednja scena. Jer, ona je sve.

Andrej se Zvjagincev vratio filmom *Bez ljubavi* (*Нелюбовь*, 2017) donekle nastavkom *Leviatan* (*Левиафан*, 2014) gde zajedno sa Olegom Neginim pokazuje šta se sve može

učiniti na scenariju, a da to bude još bolje preneto na platno i kako se, zapravo, piše jedan film, čisto i neusiljeno. Ne ostavljujući ni ovoga puta puno nade kroz perfekcionističke fotografске solaže prelomljene kroz emotivni razdor glavnih mu junaka, Zvjagincev gađa u srž modernosti istovremeno ne dopuštajući da mu iz ruku ispadnu verifikatori realnosti, te se vešto izvlači iz nekolikih kliznih situacija koje su film moglo da pretegnu na lošu, odveć patetičnu stranu. Iako i pored toga sklon određenim ekscesima blagog preterivanja, uspeva da iz filma izbalansirano nijansira osnovne poruke, a da to opet ne bude isuviše napadno i za gledaoca neprijemčivo. Uspeo je tako u nečemu u čemu je Michael Haneke sa *Happy Endom* (2017) ovoga puta delimice omanuo. Kod njega se od samog početka vidi da nije na nivou ranijih ostvarenja – sjajna glumačka podela je tu: Isabelle Huppert, Mathieu Kassovitz i Jean-Louis Trintignant, ali priča levitira, potrebno joj je da se pronađe u moru zakulisanosti kojima ju je Haneke obmotao. Porodični su odnosi narušeni, sve miriše na smrt, ali izdaleka, distanciranu, smrt koja nas se ni u kom pogledu ne dotiče, dok gledamo montažne, pomalo egzibicionističke postupke kojima Haneke pribegava ne bi li radnju sužavao kako film odmiče.

Osnovni je problem što sve to predugo traje, previše je potrebno priči da se razvije, da napravi određeni kontinuitet, likovi teško dobijaju prostora, a gledalac je primoran da se u svemu tome snalazi strpljivo čekajući rasplet svih podradnji. Pretposlednja i poslednja scena zaokružuju film, ova prva naročito, ali je propuštena šansa da se u poslednjim kadrovima, izborom drugih (raz)rešenja radnje zapravo nadomeste svi propusti iz prethodna dva sata i efektno poentira, u pravom hanekeovskom smislu gde nikو ne bi ostao ravnodušan, a film dobio smisao koji se gubio tokom čitavog trajanja. No to nije učinjeno, iako je delimice pokušano tako da je ostao gorak ukus promašaja nakon završne špice.

Vojnici. Priča iz Ferenterija (Soldati. Poveste din Ferentari, 2017) debitantski je film Ivane Mladenović vrlo dobrih delova i odlične priče, ali predugačak za radnju koja to ne trpi. Zanimljivi realistički prosede o Adiju (Adrian Schiop), antropologu koji dolazi u siromašni kvart Bukurešta kako bi proučavao romsku muziku, i gde upoznaje lokalnog manjupa Alberta (Vasile Pavel) s kojim ostvaruje odnos koji je više od prijateljstva, pleni svojom jednostavnošću, potpuno slobodnim pristupom temi i neobuzdanošću fikcije koja nema problem da naoko nemoguć scenario sa lakoćom pretvori u filmsko delo. Najveći problem se javlja kod montažnog postupka i nemogućnosti da se dovoljno duboko prikaže njihov odnos i da se ono što je na papiru (a film je rađen po knjizi) na isti način prikaže i kroz prizmu kamere. Drugi su problem nedovoljna skraćivanja prilično dugačkih sekvenci s dosta praznih hodova, koje utiču na celinu filma, i daju mu možda prividno manju vrednost nego što realno ima. No rediteljka vredna svake pažnje nam opet dolazi iz Rumunije i svakako je potrebno обратити pozornost na njena sledeća ostvarenja.

Dva filma u kojima glumi Mathieu Amalric (a od kojih je jedan i režirao), a koji su prikazani na ovogodišnjem Festivalu, čista su suprotnost jedan drugome, jer je jedan u potpunosti loš, nevešt i razočaravajući, dok je drugi doneo jednu zanimljivu svežinu u pristupu biografskim ostvarenjima. Prvi je *Duhovi Ismaila (Les fantômes d'Ismaël, 2017)* Arnauda Desplechina gde pored Amalrica glume i Charlotte Gainsbourg i Marion Cotillard. Neverovatno je kako je priča o režiseru na ivici nervnog sloma, koji piše o bratu i susreće se sa nestalom suprugom, protraćena u tren oka. Problem leži u činjenici što se nijedna priča, nijedan rukavac filma ne razrešava, ništa ne ide ka prirodnom toku, ni odnos glavnog glumca sa bivšom suprugom, ni sa sadašnjom ljubavi, ni sa bratom, a ni sa samim sobom. Uz sve to, metafilmska priča o snimanju filma je dodatno zakomplik-

MILAN ZAVIŠA:

BOGAT IZBOR

FILMOVA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Bez ljubavi
(Нелюбовь, Andrej Zvjagincev, 2017)

ovala stvari da ih nikada ne razmrsi. Zapravo, ovo je jedan veliki film početaka kojem se ne da da započeto, na ovaj ili onaj način, barem pokuša da privede kraju. Sve je nedorečeno, a likovi su prozirni i karikaturalni, bez jasnih kontura i rediteljske vizije oblikovanja. Filmu je oduzeta sadržina i ostale su samo kulise jedne priče koja se na loš način priča. Umesto fokusiranja i dubine, išlo se na širinu i rasplinutost, a to se pokazalo kao loše rešenje. Jedna od svetlijih tački je intervencija Charlottinog lika na kraju, jedan zanimljiv upad stvarnosti u film, ali i ovde leži problem, jer se ovo ni po čemu ne uklapa ni u jedan aspekt dotadašnje radnje.

Sa druge strane, u filmu *Barbara* (2017), gde je i jedan od scenarista, ali i glavni glumac, Amalric kao da se transformiše, i kao da je sve ono iz prethodnog sa zadovoljstvom zaboravio, te ovde dobijamo opet priču o snimanju filma, ali koja je prelomljena kroz interesantan, distanciran, a opet intimistički portret velike francuske pevačice Barbare koju sa retkom minucioznosću tumači Jeanne Balibar. Ovde se uspelo ući u život jedne žene kroz drugu, koja pokušava da prodre u njen lik i sama nesigurna ko je, te vremenom distanca između karaktera i same glumice postaje sve tanja, a film dobija neverovatni naboј zapleta gde se u jednom trenutku sve prelama i niko više nije siguran da li je na ekranu Barbara, Jeanne ili lik koji tumači u filmu *Barbara*, te u koga se to, zapravo Amalric u ovom čudnom filmu zaljubljuje.

Xavier Legrand se svojim debitantskim filmom *Starateljstvo* (*Jusqu'à la garde*, 2017) na fin način predstavio beogradskoj publici iako se to, na prvi pogled, i nije moglo očekivati. Melodramска postavka radnje oko nastojanja majke i oca da dobiju prava na mlađeg sina, ispočetka nije obećavala ništa više od celovečernjeg televizijskog ostvarenja, ali onda se u filmu dešava neka neobjašnjiva sila, on postaje nasilniji, drčniji, snažniji u svojoj izvedbi, gluma se probija, dijalozi postaju životniji, i svako malo brutalnija napetost raste... Braća Dardenne se pojavljuju iza ugla i sa pažnjom gledaju, ali Legrand pronalazi svoj jezik kroz šumu stvarnosnih uticaja i poentira poslednjom scenom pred kojom su gospođe sa hladnim trajnama u premaloj sali lokalne Kinoteke poskakivale sa nestrpljenjem sve prekrivajući lice rukama da ne bi videle užas koji se dešava pred njihovim očima. Odličan je to kraj jedne nadasve fine realizacije staloženog tipa gde breme prvenca nije omelo režisera u časnim namerama jasnog dočaravanja određene situacije.

Čovek od integriteta (*Lerd*, 2017) je, pak, film bez intergriteta. Nagrađen u ovogodišnjem canneskom pobočnom programu, ovo rediteljsko i scenarističko delo Mohammada Rassoulfa pati od prebukvalnosti na svakom koraku na koji je kročilo. Pokušana priča o malom čoveku u borbi protiv zlih korporativista isпадa iz koloseka već sa prvim scenama, a povratka joj nema, uprkos dobroj premisi. Glumački neu-



Fokstrot (Fox-trot, Samuel Maoz, 2017)

bedljive izvedbe, Rasoulofov se glavni junak koleba između glume i statiranja, i ništa ga ne može naterati na bilo kakvu smislenu reakciju. Scene se nižu, određena radnja teče, ali je sve izuzetno usiljeno, već na početku napisano da se ni ne odglumi već samo da se postavi pred kamere, napravi kakva-takva izvedba, poruče određene stvari i završi posao. I vidi se da to ne ide, da štrči, da nikakvi trikovi tu ne mogu pomoći ako umeća nema. Ni način na koji je snimano nije jasan – ti česti zumovi na lice, potpuno bezidejno lice glavnog junaka koji naglašavaju svu nesnađenost u filmu, kadrovi koji se ispostavljaju kao čisti višak (kao i neke uloge), kao da namerno produžavaju ionako ne predug film, čineći ga razvučenijim, dosadnijim i nečim što se preporučuje za kategoričko izbegavanje.

I onda bi i *Fokstrot* (*Fox-trot*, 2017). Samuel Maoz je uspeo da napravi snažnu antiratnu priču, sa samo jednom falingom, koliko bitnom toliko suštinski i nebitnom, u visokoestetizovanom filmu gde se iz kадра u kadar vidi studija svake sekunde, gde je sve moralno biti baš onako kako je dospelo na ekran i nikako drugačije, jer bi u suprotnom sve i bilo "drugočije". Pažljivom razradom teme gubitka, Maoz je uspeo da kroz naoko početnu scenarističku zbrku ispliva snažniji nego na početku, uz biranje reči na svakom koraku i dobru razradu početne zamisli koja ga je mogla vrlo lako na osrednju stranputicu navesti. Ne dajući priči da sklizne

u vode osjetilnih patetisanja, fotografija mu tokom čitavog filma biva na vrhuncu, a načini na koje vrlo inventivno nalazi rešenja za teške situacije su prilično pamtljivi i znalački ukloppljeni u građenje saspensa, koji zaobilazi stranputice, da bi kulminirao na najneočiglednijem delu. I tu klizi u jedinu veću grešku, ali koja opet ne doprinosi niti malo lošijem stavu o ovom vrlo dobrom filmu.

U programu Hrabri Balkan prikazano je nekoliko i više nego interesantnih ostvarenja koja pokazuju da talenta, hrabrosti i slobode ima, samo je potrebno da se sve to u jednom trenutku sklopi i iznedri film. Tu su prikazani i novi kratki film Daneta Komljena *Fantastične rečenice* (*Phantasiesätze*, 2017) gde on nastavlja tamo gde je ranije stao, i dalje demonstrirajući jednu iznimnu i beskompromisnu poetiku tako potrebnu u ovom trenutku da se može samo nadati da će u tom pravcu nastaviti. Tu je i film *U međuvremenu* Mate Ugrina iz 2017, statična studija u desetak kadrova i dvadesetak minuta, jedno tiho ozvučenje kraja jednog mogućeg prijateljstva prelomljeno kroz dihotomijske relacije dijalogovanja i puste čutnje, prirodnih tokova i čoveka koji se nalazi u njoj, ali i odnosa pojedinca i društva koje ga okružuje. Strogim komponovanjem scena koje odražavaju spartanstvo scenarističke zamisli, Ugrin dobija na tačnom ostvarivanju svih zamisli koje mu kroz nekoliko likova vrlo dobro uspevaju, i gde se bučna bol oblikuje kroz sve ono što se nalazi

MILAN ZAVIŠA:

BOGAT IZBOR

FILMOVA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Happy End
(Michael
Haneke, 2017)

između reči, na sve one nikada izrečene replike i gde samo ono što nije ostalo kazuje šta je sve otišlo.

Na istom mestu je prikazan i *Kratki izlet* (2017) Igora Bezinovića, njegov prvi dugometražni igrani film, ovogodišnja produkcija koja je pokazala da se i od njega puno toga može očekivati. Film ceste i jeze, koji obe stvari tretira na jedan izokrenuti način, isto kao i vreme(na) i mesta, i gde sve postaje metafilmska metafizička kategorija oko koje lunjaju junaci ne znajući šta im se zapravo dešava, ali ipak znajući da neke stvari moraju da isteraju

na čistac. Mi i drugi, putovanje u nepoznato, i stvarnost kao najjednostavnija varka prelivaju se kroz letnje tonove svedene igrane strukture gde do uvida dolazi Bezinovićeva smirenost kojom upravlja radnjom i likovima koji kreću da se migolje, ali ipak ostaju u manje ili više zacrtanim okvirima. Tajanstvenost i prividna neobjasnivost kojom se određene stvari u filmu dešavaju sasvim fino korespondiraju sa onostranošću i začudnošću koje filmskoj stvarnosti otvaraju vrata sigurne izvedbenosti. Višeslojan i vrlo značajan film. Kao i Festival na kom je prikazan.

UDK: 791.65.079(485 STOCKHOLM)"2017"(049.3)

Hrvoje Pukšec

Na valovima Baltika i filmskih mijena

Uz 28. međunarodni filmski festival u Stockholm (Stockholm International Film Festival), 8–19. studenoga 2017.

Točno u podne. Kako bi drugačije bilo moguće završiti sedmodnevnu filmsku ekspediciju u Stockholmu nego radnim ručkom na kojem se mora zaključiti pobjednik prema odluci FIPRESCI žirija u kojem sam sudjelovao uz Alekseja Guseva iz Petrograda i Maritu Nyrhinen iz malog finskog mesta Seinäjoki? U restoran Rolfova kuhinja (*Rolfs kök*) dolazim dvije minute prije dogovorenog vremena, no nisam prvi – tamo su već naš domaćin Flor-ent Fagerström, jedan od sastavljača programa ovoga festivala i kolegica Nyrhinen. Njezin je moto “radije pet minuta ranije nego da zakasnim”, a budući da se Aleksej vodi pušačkom mantrom “još samo jednu pa dođem”, to mi daje barem deset minuta vremena da se osvrem po restoranu. Srijeda je, nema slobodnih stolova, vrijeme je ručka i iz okolnih su ureda došli gladni ljudi koje je pak čekao jednostavan izbor: losos ili teletina s pripadajućim predjelom, prilogom i vinom. Iako sam već proveo tjedan dana u Stockholmu, za članove FIPRESCI žirija ovo je bio prvi i posljednji susret s nekim festivalskim profesionalcem. SIFF u velikoj mjeri stvaraju, organiziraju i vode volonteri, većinom mladi ljudi, studenti kojima su godina ili dvije rada na Festivalu dobro iskustvo, ali i referenca za vrijeme kada će i sami biti plaćeni za svoj posao.

Programski savjetnik Fagerström je tridesetogodišnjak koji o svom poslu ne otkriva puno, ali daje precizne upute kako napisati obrazloženje nagrade te kojim se principima

trebamo voditi u odlučivanju. Ne slušamo ga pretjerano pozorno jer smo svi troje napisali brojne tekstove, a naš domaćin ne zna ni da mi već imamo svog pobjednika. Teletina je uku-sna, kućno vino više no pristojno, nas troje se smješkamo i čekamo da nas Fagerström napusti ne bismo li raspodijelili preostale zadatke – tko će napisati obrazloženje i o čemu ćemo pisati za FIPRESCI-jevu internetsku stranicu. Planiramo ostati sjediti još pola sata, popiti drugu čašu vina i komentirati nonšalantnu organizaciju Festivala i pomalo neujednačenu filmsku selekciju. Sitne radosti kritičara u stranoj zemlji, na stranom festivalu... I tada: katastrofa. Dobivamo informaciju da je film Joachima Trierera *Thelma* (2017) diskvalificiran jer je distributer tjedan dana prije festivala imao javnu projekciju, a uvjet je da mora biti regionalna premijera. *Thelma* je bila naša pobjednica. Član selekcijskog tima odlazi, mi završavamo ručak, naručujemo kave, a ruski kolega i ja odlazimo van zapaliti cigaretu. Ovoga smo se svi troje bojali. Jer jedino što nam je zajedničko ljubav je prema filmu, a u kontekstu 28. SIFF-a samo *Thelma*.

Norveškog autora Joachima Trierera imali smo priliku upoznati na Zagreb Film Festivalu gdje se predstavio ostvarenjem *Oslo, 31. kolovoza* (*Oslo, 31. august, 2011*), a u pamćenju nam je ostao i njegov film *Glasnije od bombi* (*Louder Than Bombs*, 2015) koji smo također mogli gledati na našem ZFF-u. *Thelma* je Trierov četvrti dugometražniigrani film i dokaz da je riječ o



Eili Harboe u
filmu *Thelma*
Joachima Trier
(2017)

redatelju u punoj stvaralačkoj snazi. Majstor ugodžaja, odličan u izboru, ali i radu s glumcima, vrlo precizan u vizualnom postavljanju filma i sjajan pripovjedač koji ne samo da ima što ispričati već itekako zna i kako to pokazati, ozvučiti, odnosno filmski uobličiti. Prvi kadrovi filma tipično su skandinavski – plavokosa djevojčica, njen bradati, visoki otac, snijeg u smrznutoj šumi, puška na ramenu, srna u vidokrugu, ali cijev uperena u leđa djeteta. Okljevanje, bijeg životinje, začuđen pogled kćeri i strava u očima oca. *Thelma* je preživjela, a da nije ni znala da je bila u opasnosti. Scena koja siječe gledateljeve noge, slama ga i ruši mu gard dovoljno da se nizanje filmskih udaraca nastavi. Sljedeći put *Thelmu* susrećemo u maestralnom, dugom kadru snimatelja Jakoba Ihrea kojim ju traži u vrevi studentskog kampusa. *Thelma* je sada mlada žena, usamljena i pomalo izgubljena u sveučilišnoj svakodnevici, ali i onome što još nije bila upoznala: vlastitoj slobodi. Lišena autoritarnog oca, i emotivno i fizički slomljene majke, mlada kršćanka počinje izlaziti iz čahure – otkriva vino i marihuanu, upoznaje kolegicu koja joj se sviđa, ali i mračne obiteljske tajne. Jedino što kvari njezino “buđenje” povremeni su epileptični napadaji. Oni su sve snažniji, ali i začudniji, pa se povratak u sigurnost obitelji čini kao najbolje rješenje. Međutim, tamo je čeka spoznaja

da ništa nije kakvim se čini i da su napadaji koji je muče ustvari manifestacije njezinih uboјitih paranormalnih sposobnosti.

Redatelj i scenarist Trier u svoj je posljednji film uspio utkati sve svoje autorske preokupacije, osobitosti i prednosti. Usredotočen je na mlade protagoniste i njihovu izgubljenost koju podcrtava društvenim i obiteljskim kontekstom koji je u svojoj definiranosti i ustaljenosti nužno u opreci s (mladim) dinamizmom. Vrludanje samodefiniranja i samospoznanje u Oslu završava autodestrukcijom glavnog lika nakon udaranja u društveni zid impregniran predrasudama i zamjerkama, dok u *Thelmi* junakinja pokorava okolinu plamtećom destrukcijom vlastitih moći. “Moć” je ključna riječ filma *Thelma* jer on je ustvari njezina studija. Zatrta, prigušena, probuđena, podivljala, ukroćena. Moć. Sposobnost da se provede vlastita volja bez obzira na druge ono je što *Thelma* ima i što je podjednako zavodljivo i zastrašujuće. Istodobno, moć nije nepogrešiva niti pravedna; ona je tek nezaustavljiva sa svim manama i slijepim pjegama onoga koji njome vitla.

FIPRESCI ocjenjivački sud *Thelminu* moć nije imao niti u tragovima pa se stoga u tek nekoliko trenutaka morao od samozadovoljnog i opuštenog tijela pretvoriti u glasačku mašinu koja će nužno donijeti frankenštajnovsku odluku zvanu kompromisno rješenje. Od osam-

naest naslova u konkurenciji popis je spao na samo tri filma od kojih je bez dvojbe najbolji Častan čovjek (Lerd, Mohammad Rasoulof, 2017), već nagrađen u Erevanu, pa njegovo ponovno nagrađivanje nije dolazilo u obzir jer najviše ocjene nije dobio od svih članova žirija. Canneski pobjednik iz ovogodišnje konkurencije Izvjestan pogled (*Un certain regard*), eminentnog i nedvojbeno iznimno hrabrog iranskog redatelja Mommada Rasoulofa, djelo je autora koji ni u svojem šestom dugometražnom filmu ni za milimetar ne odstupa od preokupacije u kojoj razmatra opreku pojedinac – društvo. Njegova hrabrost ne leži toliko u umjetničkim izborima koliko u činjenici da mu je upravo zbog takva rada u prethodnih pet filmova izrečena kazna od šest godina zatvora i dvadeset godina zabrane rada (jednako kao i nama poznatijem Jafaru Panahiju). Kazna je poslije ipak umanjena, a Rasoulof je nakon plaćanja jamčevine nakon godinu dana pušten iz zatvora. Sve se to odvilo prije canneske pobjede pa je redatelju u međuvremenu oduzeta putovnica.

Do Cannes-a je Častan čovjek došao prokrijumčaren na USB-u, a do Stockholma triumfalno, nakon sudjelovanja na nizu uglednih svjetskih festivala. Švedsku je publiku doslovce rasplakao jer u sređenoj, funkcionalnoj i po svim mjerilima uljudeenoj državi dvosatnu borbu pojedinca s potpuno korumpiranim i nemoralnim sustavom bilo je preteško gledati. Častan čovjek jedan je od onih filmova koji ne osvajaju raskošnim filmskim rješenjima, već ih utilitarno koriste ne bi li ispričali zanimljivu, slojevitu, autentičnu i snažnu priču. Rasoulof je načelo postavljanja scene po kojem se u nju ulazi prekasno, a izlazi prerano doveo do savršenstva i u dobroj mjeri tako pristupio filmu u cijelosti. Reza (Reza Akhlaghirad) je uzgajivač zlatnih ribica usred blatinjave iranske provincije s teškim bremenom kredita na leđima i u stalnom sukobu sa susjedima, pravosuđem, vjerskom i lokalnom političkom zajednicom. Kako film odmiče saznajemo da

je u ruralni kal došao napustivši studije u Teheranu, žećeći komadić mira te priliku za normalan život u građanskoj tlapnji zvanoj jednostavan život na selu. Čestitom autsajderu i njegovoj obitelji nije mjesto u sustavu koji se podmazuje mitom, vodi osobnim interesom a podešava intrigom. Slojevit i nepredvidiv Rasoulofov film secira iranske društvene metastaze i odlično dočarava spoznaju o kojoj je pisao Robert Pirsig u svojem romanu *Lila – ispitivanje morala* (*Lila: An Inquiry into Morals*, 1991): borbom protiv neprijatelja postaješ mu malik.

Na našim FIPRESCI papirima ostala su još samo dva naslova. Luca Guadagnino snimio je vjerojatno najvažniji film svoje ionako prilično uspješne dvadesetogodišnje filmske karijere. Brojne nominacije, nagrade i hvalospjevi sa svih strana svijeta jasno će razdijeliti njegov profesionalni život u dva vremena oko jednog vrha: u vrijeme prije i poslije filma *Skrivena ljubav* (*Call Me By Your Name*, 2017). Film je to koji se već sada može smatrati ključnim djelom u filmskim promišljanjima (homoseksualne) ljubavi i erotizma. Ukoliko bismo ostali na tragu već spomenute Pirsigove manje slavne knjige i njegovih antropoloških promišljanja, zasigurno bi nas put odveo u razmatranje sličnosti i razlika Gaudagninova filma s filmom Anga Leeja *Planina Brokeback* (*Brokeback Mountain*, 2005). Ipak, usporedba dvaju filmova, jednog suptilnog, drugog žestokog, koji u istovjetnim situacijama naglaske stavljaju na različite emocije (čežnja nasuprot požude), uzela bi previše prostora. Uostalom, ma koliko *Skrivena ljubav* bio iznimno podatan materijal za modeliranje kritičarskog konstruktua suvremenog filmskog razmatranja homoseksualne ljubavi i erotizma, film Luce Gaudagnina ima niz drugih značajki koje se nipošto ne smiju zanemariti, nego još više naglasiti. Uostalom, jedna od njih je i ljubav – bez potrebe da se u zagradama suzi njena definicija.

Skrivena ljubav lako zavodi. I slikom, i riječima i mislima. To je film pred kojim gle-

HRVOJE
PUKŠEC: NA
VALOVIMA
BALTIKA I
FILMSKIH
MIJENA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Častan čovjek
(Lerd, Mohammad Rasoulof,
2017)

datelji padaju poput klasja. Ili ne. Iskren i izravan u svojem pristupu, bez zaziranja od sentimentalizma i bez bježanja u sigurni intelektualizam, mnogima će vjerojatno biti sladunjav, čak djetinjast. Proglasit će ga kićem i bajkom za (ne)odrasle. Uistinu, tajlandski snimatelj Sayombhu Mukdeeprom mogao je snimiti manje lijepe kadrove; James Ivory, taj "kreator svjetova", mogao je scenarij, nastao prema istoimenom romanu Andréa Acimana, obremeniti balastima svakodnevice. Guadagnino je mogao glumce pokoji put i sputati, tjerati ih da zatome instinkte i da ne hodaju po rubu manirizma. No sve te alternative uništile bi film. Kada se on gleda iz ključa promišljanja suvremenih filozofa i mislioca poput Brune Latoura ili Roba Riema, postaje oda Evropi. U njemu se krajnjom lakoćom prelazi s engleskog na francuski i talijanski. Čita se Heraklit na njemačkome, otkrivaju se antički spomenici, raspravlja se o riječima, idejama i osjećajima.

Gaudagninov film opis je svojevrsnog raja, a njemu pripadamo svi, bez obzira odakle dolazimo i gdje živimo. Biti Europljanin nije stvar ni mjesta ni vremena, već svjetonazora

i osjećaja. Rob Riemen u knjižici *Povratak Europe* (koja baš poput filma ne može pobjeći od histrioničnosti) piše:

Biti Europljanin (...) znači boriti se, boriti se za europsko humanistično društvo u čijem središtu nije pojedinač, već ideja čovjeka; zajedno s obrazovanjem – sveučilištima u prvom redu – gdje mladi ljudi mogu usvojiti svijest o kulturi i moralu; gdje se ljudska duša njeguje s ciljem da ljudi moralno sazru i da ih u društvu vodi težnja o istini i pravednosti. Jer samo to, briga o duši – težnja duše za okrepom putem istine i pravednosti i za životom u pravom i pravednom svijetu – samo to može biti mjerilo, misaona vodilja svijetu koji želi biti civiliziran.

To je esencija filma koji se u narativnom smislu lako može prepričati u tek nekoliko rečenica. Pokretač radnje, dvadesetogodišnji Amerikanac Oliver (Armie Hammer), dolazi na radno ljetovanje kod britansko-francuske obitelji židovskih korijena s rezidencijom u Italiji. Ondje upoznaje Elia



Timothée Chalamet i Armie Hammer u Skrivenoj ljubavi (Call Me By Your Name, 2017) Luce Guadagnina

(Timothée Chalamet), glazbeno iznimno nadarenog mladića, sina sveučilišnog profesora kod kojeg je došao na stručno usavršavanje. Radno ljetovanje odvija se 1980-ih, a osim općeg intelektualnog stasanja kroz interakciju svih protagonisti događa se i plamsanje privlačnosti, a potom i ljubavi između Olivera i Eolia. Štirim i jalovim rečenicama moguće je osakatiti i najbolji predmet opisivanja, a ovdje je riječ o umjetničkom djelu koje plijeni na svim razinama. Primjerice, plod koji je svojedobno bio ubran s drveta spoznaje i značio je izgon iz Raja, i koji se na likovnim djelima često prikazuje kao jabuka, ovdje je postao marelica, a nju se pak treba etimološki ubrati ne bi li se u raj uslo. Naime, *pater familias* kao test svom gostu ponudi namjerno pogrešno etimološko tumačenje nastanka riječi *apricot* (marelica), a kad gost ispravi profesora prolazi test koji svaki profesorov student, koji dolazi ili će doći kod njega na rezidenciju, mora proći. Etimološkim ubiranjem marelice potvrđuje se da je domaćin izabrao vrijednog gosta, odnosno da je gost za vrijedio poziv.

Osim razumijevanja ključnih europskih jezika ovaj film traži i glazbeno znanje, i to ne

zbog sjajne glazbe Sufjana Stevensa, nego da bi se mogla razumjeti razina glazbenog genija Elia koji s lakoćom svira Bacha ne samo kako je ovaj zamislio *Capriccio BWV 992*, već i kako bi taj "glazbeni hir" interpretirao Liszt, a nakon njega i Busoni. Glumačke su izvedbe posebna priča. Način na koji Armie Hammer koji glumi Olivera sjeda na bicikl, čak i da ništa drugo nije dobro odigrao, zasluguje barem jedan paragraf u recenziji koja je u cijelosti posvećena filmu. Prikaz (američke) nonšalancije koja se ne ogleda samo u vožnji bicikla, испijanju soka ili blesavom plesanju na zvukove još blesavijeg ljetnog hita posve izvire iz lika, dodatno ga karakterizira i upravo zbog te i sličnih osobina stvara temelj za ključni trenutak filma – shvaćanje kako svđanje, privlačnost, zaljubljenost, strast i ljubav funkcioniраju. Spominjanje Hammera, a izostanak osvrta na izvedbu Timothéea Chalameta bio bi krimen *par excellence*. Razigran, ne i pretjeran; precizan, ne i repetitivan; u izražavanju emocija uvjerljiv, a s riječima i mislima lika koji tumači gotovo organski povezan.

Razmatranje pozicije filma *Skrivena ljubav* u Gaudagninovoj trilogiji žudnje ostavljam

HRVOJE
PUKŠEC: NA
VALOVIMA
BALTIKA I
FILMSKIH
MIJENA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nekome drugome. Analizu savršenstva lika Elijeva oca u izvedbi Michaela Stuhlbarga također; baš kao i implikacijsko prodiranje u zabrinut pogled i tračak znoja na pazuhu majke (Amira Casar). Skrivena ljubav film je za gledanje u kojem se vide ideje, osjećaju misli i čuju namjere. Stvoren na američkim literarnim temeljima, on je europski film u najužem i najširem mogućem smislu. Ako je Europa utopija, onda je to i ovaj film.

Glas govori, no um i ruke rade u Rolfovoju kuhinji koja se polako prazni. Vrijeme je ručka završilo, konobari su vidno umorni, a kuvari odsutni i tijelom i pogledom. Odluka je pala.

Laurent Cantet, redatelj kojeg itekako dobro znamo po filmu *Razred* (*Entre les murs*, 2008), u Stockholm je također došao iz Cannes. Priča o grupi adolescenata slabijeg imovinskog i društvenog statusa na književnoj radionici pod vodstvom profesionalne spisateljice uspjela je doći na korak do FIPRESCI-jeve nagrade. Osjećaj kako je film napravljen po prokušanoj recepturi nije se mogao izbjegići pa je time dojam artificijelnosti konfekcijskog proizvoda bio neizbrisiv. Naravno, filmu ne nedostaju i pozitivni aspekti poput tematiziranja neuralgične suvremene teme koja redovito ostaje izgubljena u procijepima kroničnih užasa, a može se sažeti u gotovo lakonskom pitanju: tko se brine o pravima bijelog muškarca? I upravo je to okosnica filma *Radionica* (*L'atelier*, 2017). Lebdeći i zagušljiv osjećaj izostavljenosti i zanemarenosti, koji nije isključivo "privilegija" potlačenih, prezrenih i svih onih u manjini, širi se filmom. S istom se frustracijom nosi rasno i spolno gledano većina koja ne uspijeva, baš kao ni manjina, shvatiti kako je njihovim jadima izvor sustav u kojem žive. Riječ je o ekonomskom sustavu koji ne mari za spol, boju kože ili vjeroispovijest – zanima ga eksploracija svih za korist šaćice.

Dinamičnost Razreda u Radionici ne postoji, dapače, likovi su napisani plošno i ugurani u cjelinu tek na razini simbola, pa stoga nema smisla od njih očekivati životnost, a još manje

za gledatelja angažirajući milje koji bi pak doveo do ikakva suosjećanja, simpatija ili barem razumijevanja. Cantet je, nažalost, snimio prilično papirnat film, neuvjerljiv u izvedbi, a s obzirom na prvijenac *Razred* i posve neoriginalan.

Posebnom originalnošću nije se proslavio ni FIPRESCI-jev pobjednik 28. izdanja Stockholm International Film Festivala, film *Prema istinitoj priči* (*D'après une histoire vraie*, 2017) slavnog Romana Polanskog. Djelo o uspješnoj književnici pokazuje nam spisateljsku valnu duljinu s naglaskom na dolinu vala, odnosno na onaj uzinemirujući, ponekad mučni, no svejedno krajnje kreativan i produktivan dio života svakog tko se bavi stvaranjem. Korektna Emmanuelle Seigner u glavnoj glumačkoj roli imala je za partnericu podjednako raspoloženu Evu Green u filmu koji visi o jednoj jedinoj niti koja bi trebala osigurati veliko iznenađenje u konačnom fabularnom razrješenju. Polanski je i dalje usmjeren na duševna stanja svojih protagonisti, vibrira oko različitih percepcija zbilje i mašte te očekivano igra na svoje adute – prostornu i vizualnu osjetljivost uz sigurnu i preciznu režiju. Posve korektan film na svim razinama, međutim, osmišljen, a zatim i realiziran u potpunom izostanku ikakvih rizičnih rješenja ili postupaka. Roman Polanski na njemu je radio u samom središtu vlastite tzv. zone ugode i stvar je osobnih afiniteta hoće li se takav pristup percipirati kao pozitivan ili negativan. U obrazloženju smo napisali:

Nagrada odlazi filmu koji je obilježen iznimnom kakvoćom filmskih izražajnih sredstava. Žanr paranoidnog trilera u najboljoj je mjeri iskorišten da bi autoru omogućio istraživanje kompleksnih problema bez narušavanja narativne energije. Prema istinitoj priči razmatra proces umjetničke kreacije kao sofisticirane igre između autora i njegove stvarnosti ute-mljene na kontinuiranoj zajedničkoj manipulaciji i mimikriji. Film karakterizira

formalna čistoća u sprezi s minucioznom pozornošću za svaki detalj.

Prvi susret s tiskanim materijalima festivala bio je krajnje jednoznačan i izravan – sa svih su strana vrištale gorde brojke – 150 premijera! Sjajan podatak, pothvat uistinu vrijedan pohvale. U kinima su redom prikazivane švedske, skandinavske, nordijske te svjetske i europske premijere, no na tom vašaru filmskih novosti u dobroj je mjeri izostao autorski pristup festivalskoj selekciji. Većina (velikih) filmskih festivala posljednjih godina djeluje upravo po principu lova na premijere. No u Open Zone konkurenciji, koju je FIPRESCI-jev žiri procjenjivao, imali smo priliku pogledati osamnaest filmova koji su došli do Stockholma preko Cannes-a (njih šest), Berlina (pet, tek toliko da se zna tko je bolji), Sundancea (čak dva), te iz Locarna, Šangaja, Toronto, Tribece i Venecije (svi po jedan naslov). I to je definicija svjetske festivalske stvarnosti. U pravilu isti filmovi putuju svjetom i prikazuju se na festivalima kao priprema za redovnu kinodistribuciju, odnosno kao egzotična popuna iste. *Božja zemљa* (God's Own Country, Francis Lee, 2017), *Skrivena ljubav* i *Thelma* igrale su na Zagreb Film Festivalu kad i u Stockholm, a samo koji tjedan kasnije na našem Human Rights Film Festivalu prikazani su *Jedna čudesna žena* (Una mujer fantástica, Sebastián Lelio, 2017), *Projekt Florida* (The Florida Project, Sean Baker, 2017), *Sam na plaži noću* (Bamui haebyun-eoseo honja, Hong Sang-soo, 2017) i *Štakori s plaže* (Beach Rats, Eliza Hittman, 2017) – sve redom filmovi iz različitih programa štokholmskog festivala.

Svijet je uistinu selo, a filmovima sudbinu određuje tek šaćica programera i u sustav duboko ukopani trgovci pravima i distributeri. U kontekstu Stockholma stvari izgledaju još plastičnije – budući da je riječ o festivalu koji je međunarodni i na kojem nema ni jednog švedskog filma, gledajući što nam ima ponuditi dolazimo do zaključka da je posve lišen

lokalnih kolorita – domaćih filmova nema, a specifičan interes selektora ne postoji izvan uobičajenog svjetonazora “premijera s velikog festivala”. Ne postoji posebna priča ni prepoznatljivo zanimanje, tek velika filmska robna kuća sa sezonskim komadima. Očigledno je to definicija uspjeha jer kina su u Stockholm bila puna, a uspoređujući tamošnji pristup organizacije festivala u programskom smislu s načinom rada u Hrvatskoj, podudarnosti su brojne. Jednadžba u kojoj distributeri prodaju različitim selektorima iste filmove u savršenoj je simbiozi sa sve siromašnijim filmskim kritičarima i novinarima koji canneske i berlinske naslove jedva čekaju gledati kod kuće kad već ne mogu putovati na premijere u te berline i cannes. Interes struke zatim se putem medija preljeva na festivalsku publiku, distributeri ubilježe zaradu, a selektori učvršćuju svoju poziciju vjesnika najvažnijih svjetskih filmskih zbivanja. Naravno, ako svi odrade posao na razini zadatka. A posao se u Švedskoj itekako odraduje na visini. Toliko znamo.

Restoran smo zamijenili hotelom u kojem je bio smješten i festivalski ured, dostavili smo odluku i obrazloženje, a kasnije toga dana popili piće u jazz klubu Stampen slušajući lokalni bend koji je svoju glazbu pametno i simpatično naslanjao na glasovite jazz standarde. Danas, tjednima nakon povratka u našu svakodnevnicu u (filmsko) sjećanje na Stockholm opetovano dolaze dva filma koje sasvim sigurno ne bih pogledao da nisam bio тамо – dvije studije apsurda s dvije potpuno različite strane svijeta. *Opušteno* (Qīng sōng yú kuài, 2016) hongkonškog redatelja Juna Genga i čileanska *Smušena sapunica* (La telenovela errante, 2017) pokojnog Raúla Ruiza čiji je rad dovršila supruga Valeria Sarmento. U apsurdistanu poput Hrvatske, komedije apsurda posebno se lako prepoznaju i cijene, no ta su dva mala dragulja ostala upamćena jer su mogla biti pronađena tek na drugom kraju kontinenta, u točno određenoj prilici i odsječku vremena. To ih čini vrijednim i zato se čuvaju.

UDK: 791.65.079(460 Gijón)"2017"(049.3)

Silvestar Miletta

Radnička klasa (ne) ide u raj: postindustrijski pejzaži prekarijata

Uz program Rellumes 55. međunarodnog filmskog festivala u Gijónu, 17 – 25. studenoga 2017.

Natjecateljski program Rellumes (hrv. iskre) Međunarodnog filmskog festivala u Gijónu (Gijón/Xixón International Film Festival) nezaobilazna je selekcija ove, po veličini i važnosti tradicionalno treće španjolske filmske smotre (iza San Sebastiána i Valladolida) s kori-jenima u reviji dječjeg i omladinskog filmskog stvaralaštva. To se nasljeđe danas reflektira ponavljajući u programu Enfants Terribles, ali i u činjenici da program Rellumes najveću pažnju posvećuje novim talentima (prvim i drugim dugometražnim filmovima svih rodova) i takozvanim "smjelim inovacijama u području filmskog jezika".

Dakako, baš kao što je slučaj sa slično koncipiranim sekcijama drugih festivala, ni Iskre nisu lišene temeljnih proturječnosti pri pokušaju istovremenog očuvanja visoke razine selekcije i praćenja mlađih talenata – u ovogodišnjem smo izboru tako mogli vidjeti dugometražne filmove već itekako uglednih redatelja, kao što su Ben Russell (*Sretno! / Cpeñho! / Kölöku*, 2017), Mohammad Rasoulof (*Častan čovjek / Lerd*, 2017) ili Šarūnas Bartas (*Mraz / Šerkšnas*, 2017), od kojih je barem Ra-

soulوف иза сеbe одавно ostavio "prve i druge filmove", u ravnopravnom natjecanju s nadolazećim stvaraocima kao što su Eliza Hittman (*Štakori s plaže / Beach Rats*, 2017), Run-gano Nyoni (*Ja nisam vještica / I Am Not A Witch*, 2017), Dario Albertini (*Manuel*, 2017) i Kim Dae-hwan (*Prvi krug¹ / Cho-haeng*, 2017). Velika je razlika i u ranjoj recepciji djela – od filmove prikazanih, pa i nagrađenih na prestižnim festivalima poput Cannes, Venecije, Berlina i Locarna, do djela dvoje španjolskih redatelja različitih generacija i profesionalnih iskustava, Ramóna Lluísa Bandea (*Escoredo, 24. prosinca 1937² / Escoréu, 24 d'avientu de 1937*, 2017) i Nile Núñez Urgell (*Govorkanja / Lo que dirán*, 2017), koji tek trebaju pronaći svoje mjesto pod svjetskim filmskim suncem. Festivali, naime, često imaju svoje lieblinge koje (naročito ako su ih u međunarodnom kontekstu i "otkrili") vole uvi-jek iznova pozivati u goste, pri čemu se malo mari za to je li netko u međuvremenu prestao biti "mladi talent".

Usprkos ovakvoj raznolikosti koja prijeti neravnomjernošću, kao i činjenici da ovu sekciiju programira nekolicina nezavisnih struč-

92 / 2017

¹ Film izvrsno posreduje obiteljske odnose u kojima se mlađi, još neoženjeni par teško snalazi u mogućem očekivanju djeteta i pred očekivanjima tradicionalno nastrojenih roditelja. Prikazi obroka, obiteljskih nesuglasica i tenzija kvalitetno su održani, no

ambiciozno asinkron tretman vremena filmu pribavlja gotovo neprobavlјiv tempo.

² Riječ je o statičnom dokumentarnom prikazu iskapanja grobnice žrtava falangističkog zločina. Autor je afirmiran prije svega kao televizijski redatelj.



Manuel (Dario Albertini, 2017)

njaka koji u nju izabiru po jedan ili dva filma, nije riječ tek o kurtoaziji kada se tvrdi kako su Iskre naglašeno artistički koncipiran izbor razmjerno postojane umjetničke vrijednosti, što nije uvijek slučaj na europskim festivalima kojih programiranje zna zapasti u bjesomučno popunjavanje rasporeda slabijim djelima, ili se pogubiti u osobnim preferencijama jednog, odnosno nedostatku zajedničkog nazivnika više selektora. Ipak, i u Gijónu je prevelikom broju djela nedostajalo smjelosti u odabiru tema i žuđenoj "inovativnosti u oblikovanju filmskog jezika", ako u takvu inovativnostne ubrajamo opsесivnu sklonost krupnim kadrovima takve učestalosti da putnik-namjernik počinje misliti kako mora biti riječ o nekom vrlo specifičnom lokalnom afinitetu.

Veliku iznimku tu predstavlja film Bena Russella, jednog od intrigantnijih svedremenih eksperimentatora, kojega je u Gijónu žiri FIPRESCI-ja nagradio kao najboljeg redatelja.³ Russell, nakon iznimnih kratkih dokumentarno-eksperimentalnih i etnografskih radova iz serije *Trippovi* (*Trypps*), i u svom

drugom dugometražnom filmu majstorski koristi 16-milimetarsku vrpcu izrazite zrnate teksture koju naknadno tretira srebrom i digitalizira, *steadicam*, kao i raskošne mogućnosti suvremenog kinoozvučenja da bi gledatelja uvukao u zastrašujući srpski rudnik bakra u Boru (poprište niza dobrih srpskih filmova, od kojih najveću slavu zasluženo uživa *Tilva Roš* Nikole Ležaića iz 2010) te mu predstavio izgubljene snove, svakodnevne rutine i crni humor tamo zaposlenih rudara. Čulno agresivan, prvi dio filma kompaktno je režiran i omogućuje jedinstveno audiovizualno putovanje tamnom utrobom Zemlje, ne zaboravljajući skicirati socijalno-psihološke implikacije rudarskog života u postindustrijsko vrijeme. Prava je šteta što je autor djelo zamislio kao diptih, jer drugi je dio, smješten u ilegalni rudnik zlata u Surinamu, a kojem se Russell vraća nakon dugometražnog prvijenca *Neka svatko ode kamo može* (*Let Each One Go Where He May*, 2009), mnogo slabije atmosfere te nepotrebno udvostručuje trajanje filma segmentom koji se tek površno može povezati s dojmovima prvog

SILVESTAR
MILETA:
RADNIČKA
KLASA (NE) IDE
U RAJ: POST-
INDUSTRIJSKI
PEJZAŽI
PREKARIJATA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Žiri su činili Giulia Dobre (Rumunjska), Pablo De Vita (Španjolska) i Silvestar Mileta (Hrvatska).



Ja nisam
vještica (I Am
Not A Witch,
Rungano
Nyoni, 2017)

dijela, između ostalog i stoga što je strukturno mnogo manje koherentan, koliko god vizualno također impresivan.

Žiri FIPRESCI-ja Nagradu za najbolji film dao je, pak, filmu *Manuel* Darija Albertinija. Igrani film u stilu i scenariju primjetno dokumentarnog zaleda upoznaje nas s tek punoljetnim protagonistom neobične mentalne zrelosti i radnih navika, čija će se psiha svejedno naći na kušnji pri pokušaju da po izlasku iz Doma za mlade postane skrbnikom vlastite majke koja nakon pet godina iz zatvora izlazi na probaciju. Mlađić jedva pronalazi slabo plaćeni posao u pekari, samostalno namješta stan i uspijeva se othrvati utopijskim snovima o boljem životu preko granice, koje mu posreduje stari prijatelj još uvjek predan adolescentskim užitcima. Temeljen na pravovremenim, premda ne smjelim ili bravuroznim režijskim odlukama u svim segmentima, s pažnjom za prepletanje motiva (npr. amaterska slika) i strukturom u prvom dijelu pomalo nalik talijanskim književnim klasicima, u čijem se središtu nalazi putovanje i susret s mnoštvom šarolikih likova, *Manuel* potpuno uspijeva u svojoj nakani da oslika psihosocijalnu, krajnje depresivnu postindustrijsku fresku ispranih boja (u kojoj se iz perspektive teške talijanske ekonomске krize čak i Hrvatska počinje činiti obećanom zemljom). Andrea Lattanzi upečatljivo tumači glavni lik i njegove snove okovane veristički zadanim

ograničenjima, ali katkada oplahnute i povremenim daćima optimizma – porukama o radosti života na niskim klasnim granama. Gorko-slatkasti ton, obavezna metafilmska komponenta, pomodno snimljena scena u lokalnom disku te školski bogata galerija likova i sukob iskrenih emocija s birokratskom besčutnošću, čine u konačnici ovaj film zaokruženim djelom kojemu se prigovoriti može tek manjak ambicioznosti.

Klasnim razlikama s ironijskim se odmakom bavi i simpatična francuska glumačka improvizacija *Gradiška udobnost* (*Pour le réconfort*, Vincent Macaigne, 2017). Scenariistički labavo povezane interakcije (pone uveseljavajuće ispraznog trabunjanja o buržoasko-plemenitaškoj dekadenciji, njezinoj nepovezanosti s problemima "stvarnog života" i o poduzetničkom duhu kmetskih potomaka), usprkos svom suvremenom rihu, aludiraju više na kompleks propadanja plemstva karakterističan za književnost 19. stoljeća, negoli na doista suvremenu problematiku. Uz počesto larppurlartističku, koliko god često i opravdanu glumačku samodopadnost, te uz svjesno podcrtavanje francuskih stereotipa, film propušta ponuditi išta više od zabavnog parodiranja.

Junak filma *Štakori s plaže* opet je mlađić (iznimne fizičke ljepote) iz obitelji radničke klase, u kojoj je otac-hranitelj k tome smrtno



Štakori s plaže
(*Beach Rats*,
Eliza Hittman,
2017)

bolestan. Protagonist stoga dane provodi s grupom prijatelja na plažama i igralištima istočne obale SAD-a, uživajući u lakinim drogama i besmislenim igrama za kraćenje vremena, boreći se istovremeno s poimanjem vlastite seksualnosti. Iako mu se u kvaliteti mora upisati stanovita autentičnost u prikazu nesigurnog stupanja u *online* i *offline* gay milje, skriven od očiju javnosti i upućen na mračne parkove i ofucane motele, film, nažalost, u istom segmentu nije lišen stereotipa, kao ni ziheraških režijskih odabira (npr. motiv vatrometa) u prikazu buđenja spolnosti, odnosno sveopćeg sazrijevanja. Smješteni u privlačan priobalni ambijent, *Štakori s plaže* vrlo su rječiti u oslikavanju neusmjerenog egzistencije podmlatka nižih klasa te predstavljaju čak i vizualno (žućkaste i neonske nijanse) standardan art film iz programa Sundancea, ali u karakterizacijskom smislu, bez obzira na nadahnutu glumu Harrisa Dickinsona, kao i u upornom posezanju za prvoloptaškim simbolima, ne nadrastaju uobičajena ograničenja *coming of age* žanra.

S dna društvene ljestvice potječe i skromni uzgajivač riba oženjen lijepom učiteljicom u iranskom filmu *Častan čovjek*. Vrlo dobro režiran i inspirativno snimljen, *Častan čovjek* je međutim toliko tipičan produkt tamošnje kin-

ematografije da čak i sporedni likovi u njemu nose imena uzoritih redatelja, dok se fabula očekivano usmjerava na prikaz korupcije što prožima sve segmente društva. Također svojstvena minimalna ekspresija posljeduje k tome nedovoljno razrađene likove s naročito nejasnom motivacijom prelaska u osvetnički pothvat.

Terapijski učinak diletantskog filmotvorstva u ratnim okolnostima tema je pak dokumentarnog filma *Prince Nothingwooda* (*The Prince of Nothingwood*, Sonia Kronlund, 2017) kojemu je do punog samostvarenja nedostajalo tek da protagonist barem na trenutak istupi iz svoje uloge, odnosno da otkrije što se doista krije iza napadne filmske persone afganistske filmske zvijezde. Redateljici Kronlund nije naime pošlo za rukom prodrijeti do zbiljske motivacije ili stvarnog obiteljskog života Salima Šahina, ali je zato pomodarski u film umetnula sebe i svoje dozlaboga dosadne dileme ratne izvjestiteljice koja se promeće u tragačicu za toplim ljudskim sudbinama. S pozitivne strane, film prikazuje kulturološki specifičan, ambivalentan odnos prema izvedbenom transvestitstvu i feminiziranoj maskulinosti u naglašeno patrijarhalnom društvu.

Naposljeku, film zavodljive, premda povremeno i pomalo kičaste fotografije, *Ja ni-*

SILVESTAR
MILETA:
RADNIČKA
KLASA (NE) IDE
U RAJ: POST-
INDUSTRIJSKI
PEJZAŽI
PREKARIJATA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sam vještica, crnouhumorna je, opora art komedija alegorijskog potencijala ambijentirana u Afriku koja progovara o ekonomskoj praksi robovskog rada plemenskih "vještice" za potrebe turizma. Iako na trenutke humoran, film prikazuje iskoristavanje (do uništenja) djeteta za interes birokratske, ekonomske i vladarske elite – ono što se groteskno prikazuje kao modernizacija, ustvari je samo novi oblik porobljavanja koji "vještice" ne izbavlja od rada u polju ili, u boljem slučaju, priležništva, već podržava primitivna mizogina vjerovanja iz sebičnih interesa. Tako se s poštivanjem tradicije manipulira, što se očituje kao još jedan oblik potlačivanja. Humor, dakako, proizlazi iz tretiranja praznovjerja kao poštovanja vrijednog svjedočenja istine i supostavljanja birokracije i šerfske politike tobože nadnaravnom. Elegantan je to, premda ne i suptilan način za progovaranje o problemima crnog kontinenta, iako film stremi ne biti tek "o Africi", već i mnogo šire: o političko-ekonomskoj opresiji i posljedicama što je ona ostavlja na djeci.

Iz još izraženije feminističke perspektive mogu se gledati: *Divlje ruže* (Dzikie róże, Anna Jadowska, 2017), u kojima junakinja filma živi u konzervativnoj poljskoj ruralnoj sredini udana za odvratnog muža, blagoslovljena s dvoje djece i obilježena ljubavnom aferom s maloljetnim mladićem; djelomično nadrealistički *Sofijin sin* (Son of Sofia, 2017) Eline Psikou, koji koke-tira s magijskim realizmom u prikazu odnosa ruskog dječaka i njegove majke, preudane za ocvalog grčkog televizijskog voditelja dječjeg programa opsjednutog tradicijom, iz koje suklja fašističko nasljeđe koje se, kako to već biva,

manifestira u prodiranjima irealnog u realno (ovdje uz primjesu tradicijskog ruskog bajkovitog svjetotvorstva) te *Govorkanja*, o gimnazijskom projektu na kontroverznu temu nošenja hidžaba u Barceloni.

Iako je festival u cjelini predstavlja bogat presjek regionalne, asturske filmske produkcije (gotovo petina svih prikazanih djela, uz poseban program posvećen isključivo tamošnjoj kinematografiji), vjerojatno najbolji film lokalne problematike, a moguće i cijelog festivala (sudeći po nagradama, to je ipak bio *Sretnik / Lucky*, John Carroll Lynch, 2017/ s nedavno preminulim Harryjem Deanom Stantonom), koji je ipak za kilometar prekoračio granice ove atlantske pokrajine znamenite po teškoj industriji, pitoresknoj prirodi, alkoholnom piću od jabuke i očuvanju nacionalne nezavisnosti u teškim povijesnim okolnostima – jest *Ničija kuća* (Casa de Nadie, 2017), prikazana u sekciji Esbilla, u režiji barcelonske redateljice Ingrid Guardiole. Radnja filma smještena je u provinciju León, ali se bavi temom posve bliskom i asturskom senzibilitetu: propadanjem lokalnog rudnika. Zajednicu privremenog naselja Ciñera (a koje je postalo trajno), sada uglavnom nastanjuju starice preživjele iz zlatnoga doba koje obitavaju u staračkom domu prisjećajući se svojih poginulih muževa. *Ničija kuća*, napravljena po najboljim uzorima suvremenog dokumentarizma, s mjerom inkorporirajući i socijalno svjesnu i feminističku perspektivu, te posebno dovitljivo koristeći off zvuk, nudi nam uvid u refleksije postindustrijske pustoši na životne perspektive protagonista intimno povezanih s planinama koje su ih hranile, ali ih i trajno zaustavile u vremenu.

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

Blade Runner 2049

(Denis Villeneuve, 2017)

Sanjaju li ljudi stvarne ovce? Ako je američki pisac Philip K. Dick u naslovu svog romana *Sanjaju li androidi električne ovce (Do Androids Dream of Electric Sheep?)* iz 1968. metaforički sažeo budućnost u kojoj će sintetički stvoreni ljudi sanjati umjetno kreirane životinje, *Blade Runner 2049*, kao nastavak *Istrebljivača* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) koji je bio ekratizacija spomenutoga romana, još je radikalniji u promišljanju sutrašnjice. U njoj, ukratko rečeno, više neće niti biti pravih ovaca, kao ni ostatka flore i faune, a kamoli sanjara. To je svijet u kojem pravu opasnost ne predstavljaju replikanti ljudskih bića, nego sami ljudi. Njihovo je sustavno pustošenje prirode dovelo do apokaliptičnih vizura starih i novih gradova te njihova okoliša, pri čemu bogataši svoj imetak pokazuju korištenjem rijetkih prirodnih materijala, poglavito drva. U jednoj se od najdobjljivijih scena središnji antagonist priče, neprocjenjivo bogati Niander Wallace (Jared Leto), nalazi usred minimalistički uređenog interijera napravljenog od drva preko kojega elegantno bljeska odraz vode. Istodobno topao i hladan prizor zrcali sve ono što film u svojih sto šezdeset tri minute trajanja nastoji suptilno izreći; to je nepovratno hrvanje čovječanstva s posljedicama vlastite neljudskeosti. I prema prirodi, i prema sebi i prema onima nalik sebi.

Niander je vlasnik korporacije koja proizvodi replikante. Ona njihovom proizvodnjom i korištenjem u krajnje neprivlačnim područjima za lude želi potaknuti novi razvoj. To simbolizira trajnu kontradikciju čovjekove evolucije. S jedne je njezine strane agresivno iskorištavanje okoline, a s druge se ostaci neiskorijenjene prirode skupljaju i čuvaju kao nešto rijetko i vrijedno. Središnji protagonist priče, agent losangeleske policije, jednostavno zvan K, nikad neće doći u

neposredan kontakt s čelnikom korporacije Wallace, ali će njegove poslovne, i još više svjetonazorske namjere itekako osjetiti u razvijanju svog identiteta, bilo stvarnog, bilo generiranog. To je, pak, drugi ključni segment narativne i idejne strukture filma koji uspijeva ondje gdje je bilo najteže – u stjecanju vlastitog identiteta i posebnosti u odnosu na *Istrebljivača*. No *Blade Runner 2049* samo je naoko razgranati produžetak kulturnoga prethodnika, spoja egzistencijalističke drame i noirovski ugođenog trilera. Prvi je film nastao u godini u kojoj je Philip K. Dick preminuo (1982), a drugi čak trideset i pet godina kasnije, što najbolje govori o dugogodišnjoj dvojbi može li se po svemu zaokruženi filmski rad nastaviti na odgovarajući način. Pritom je *Istrebljivač* tijekom godina stekao kulni status i široki krug poklonika te je postao predmetom mnogobrojnih analiza. Zbog svega toga rad na njegovu nastavku unaprijed je predstavljao neizvjestan boj s vremenom, kreativnošću i mnoštvom drugih prepreka. No Villeneuve je taj boj na kraju – dobio.

I *Istrebljivač* i *Blade Runner 2049* dočekani su veoma slično, uz razliku da je drugi film iščekivan s posebnom pozornošću zbog umjetničke važnosti i utjecaja prethodnika. Kada je u rano ljeto 1982. Scottov film stigao pred publiku i kritiku, koji su autora u sjajnom svjetlu upoznali 1979. kroz inicijalni dio serijala *Alien*, film je izazvao podijeljene reakcije, pa i mlaki prijam. Teško mu je bilo osporiti tematsku mozaičnost i vizualnu istančanost, ali se dominacija elegičnog vizualnog stila i filozofičnosti nad akcijom i lako razumljivim sadržajem učinila odveć eteričnom. No svi koji su film pažljivije pogledali, zapravo promišliali, ubrzo su ga postavili ondje gdje mu je i bilo mjesto: na popis najboljih znanstvenofantastičnih filmova u povijesti kinematografije. Doda li se tomu niz interpretacija i reinterpretacija viđenoga uz nekoliko inačica filma i njegovih završetaka, od kojih je posljednja predstavljena 2007. na dvadesetpetogodišnjicu premijere, *Istrebljivač* je postao film koji sam sebe analizira, koji počinje, završava i opet se nastavlja temeljem vlastitog sadržaja. Je li glavni junak agent Rick Deckard (Harrison Ford) čovjek

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ili replikant? Što uistinu predstavlja jednorog u priči? Koja su skrivena značenja pojedinih prizora i detalja u njima? Završava li film sretnim raspletom za središnji par ili ne? Je li sve dotad viđeno električno snoviđenje, usađeno sjećanje...? Kada film postavi toliko pitanja i na njih dobije kudikamo više odgovora, pravo je pitanje ima li ga uopće smisla nastavljati novim radom. Zato je *Blade Runner 2049* praćen, dočekan i iz kina ispraćen sa skepsom. I vrlo će vjerojatno proći put svog prethodnika.

U svemu je tome ipak najvažnije da je drugi film samo kronološki drugi, dok je u biti zasebno ostvarenje koje u isti trenutak poštuje baštinu i literarnog i filmskog izvornika, ali i sebe kao autentično umjetničko djelo. Filmu Denisa Villeneuvea moći će se prigovoriti na stotine načina i uz stotine argumenata, ali mu je doista veoma teško prigovoriti da je epigon ili ponavljачki rad. Riječ je o filmu koji s prvim dijelom predstavlja čvrstu cjelinu, kao i o cjelini koju je moguće doživjeti neovisno o kontekstu ranijeg rada. I to je vodeća odlika Villeneuveova autorskog pristupa jer je ovo, baš kao i Scottov film, autorski rad, film u kojem se redatelj osjeća u svakom kadru. Premda su u tom slaganju filmske cjeline neki segmenti umjetnički sugestivniji i tehnički izbrušeniji, *Blade Runner 2049* i redateljska je

verzija (*director's cut*), odnosno završna verzija (*the final cut*), kako je to naglasio sam Villeneuve. Novih verzija neće biti. U konkretnom slučaju nisu ni potrebne. Ako se u konačnici opravdala želja da *Istrebljivač* dobije svoj nastavak, onda je viđenje redatelja koji je i sam poželio vidjeti drugi film legitimno na više načina. Ponajprije konceptom i pristupom. Mada će se pri gledanju recentnog rada percepcijski redovito samonametnuti dojam već viđenog, Villeneuve nikad ne prelazi tanku i krhklu crtu između referenci na prethodnika i svega onog što je novo, drukčije i ingeniozno u njegovu filmu. Jer suvereno vlada postupcima kojima stvara jednu novu imaginaciju. Polako i sveobuhvatno.

Možda je u filmu *Blade Runner 2049* najbolja posveta prvom filmu uvodna sekvenca koju Ridley Scott nije uspio realizirati. Agent K nakon dojave na samotnom imanju zatječe objeglog replikanta Sappera Mortona (Dave Bautista). Vlasti, naime, tragaju za ranijim inačicama umjetno stvorenih ljudi te ih uz pomoć njihovih novih verzija u policijskim snagama, nazvanih Nexus 9, umirovljuju, odnosno eliminiraju. K će tako likvidirati Sappera, ali će se taj naoko rutinski zadatak pretvoriti u testiranje temelja na kojima je postavljen sadašnji svijet, ali i onaj njegov vlastiti. Jer on će u Mortonovu dvorištu pronaći

kosti žene preminule prije gotovo tri desetljeća, za koju će se ustvrditi da je replikantica koja je zatrudnjela i rodila, za što se vjerovalo da je nemoguće. A kada K u istrazi, što službeno, što privatno, dozna da je preminula replikantica bila Rachael, ljubav nestalog Ricka Deckarda, mladi će se agent naći usred razotkrivanja vlastite egzistencije.

Prolog filma pritom diskretno naznačuje sve ono što će se u filmu dugim, pažljivim potzima redatelja i njegovih suradnika uobličiti kao slika ne samo zamišljenog svijeta bliže budućnosti, nego kao slika svijeta u kojem ljudi žive i prezivljavaju oduvijek. Svijeta u kojem se definicija ljudskosti neprestance mijenja, negira i dopunjuje. Jesu li ljudska bića to što jesu zahvaljujući biologiji ili svom ponašanju? Definira li čovječnost način na koji su ljudi stvoreni ili na koji sami sebe stvaraju kroz život? O ovim je dvojbama i odgovorima na njih bilo riječi i u *Istrebljivaču*, ali su Scott i Villeneuve izabrali drukčiji način njihove prezentacije, jer je riječ o dvama različitim svjetovima sutrašnjice.

Promatran iz 1982. svijet *Istrebljivača* s radnjom iz 2019. djelovao je kao dohvataljiva stvarnost visokoindustrializiranih multikulturalnih urbanih konglomeracija te biotehnološki razvijenog, a bazičnim vrijednostima osiromašenog društva u čijim se pejzažima neprestance bore neonski oglasi i gusti smog. Unatoč opijajućoj melankoliji koju je više nego uvjerljivo razvio Scottov film, u njemu je ipak tinjao optimizam da će se prikazana stvarnost promijeniti nabolje. Odnos Deckarda i replikantice Rachael (Sean Young) to je i potvrđivao.

Svijet iz 2049. više ne nudi optimizam. Planet je uništen, društvo devastirano, a ljudskost ograničena na svoju imitaciju. Tako je Kalifornija Villeneuveova filma svedena na zagušeni Los Angeles, kojeg od nadirućeg oceana uslijed globalnog zatopljenja brani golemi zid, na San Diego, koji djeluje kao sumornija verzija odlagališta smeća iz animiranog filma *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008), te na Las Vegas obujan u toksično narančastu boju i nepreglednu

prašinu i pijesak koji evociraju sumrak civilizacije nestale u vlastitim grijesima. To je svijet samo korak od samouništenja, ali ne zbog kratkotrajnoga globalnog rata, nego zbog posljedica dugotrajnoga sistematičnog poricanja ljudskosti kakva god ona bila.

Blade Runner 2049 se tako i filmski i esencijalno lucidno nastavlja na propuštenu šansu Scottova svijeta pri čemu se čini da alternativa iz 2019. nije niti imala većih izgleda za uspjeh. S obzirom na to da je između radnji ovih dvaju filmova proteklo punih trideset godina, a oba su zapletom, podzapletima i konotacijama itekako složena, producenti su novog filma odlučili popuniti vremensku i sadržajnu prazninu realizacijom tri kratkometražna filma koja objašnjavaju što se dogodilo nakon zbijanja u *Istrebljivaču*, a prije događaja u nastavku.

Tako *Blade Runner Black Out 2022*, realiziran u stilu japanske anime, govori o odbjeglom replikantu Iggyju (glas Jovan Jackson) koji detonacijom nuklearne bombe u stratosferi izaziva elektromagnetski udar koji će doveсти do uništavanja podataka o svim replikantima, ali će i nagnati vlasti da zaustave proizvodnju sintetičkih ljudskih bića, zbog čega će propasti korporacija Tyrell poznata iz *Istrebljivača*. Drugi film nazvan *2036: Nexus Dawn* predstavlja Niandera Wallacea koji će uvjeriti pravnike da mu omoguće nastavak proizvodnje replikanata nakon što se osvjeđoče o potpunoj poslušnosti njihove posljednje verzije. Treći pak film, *2048: Nowhere to Run*, radnjom je smješten godinu dana uoči drugoga dugometražnog filma i neposredni je uvod u njegovu početnu scenu te otvara razlog zašto su vlasti, a time i agent K, došli do replikanta Sappera Mortona. Animirani je film djelo redatelja Shinichirōa Watanabea iza kojega je i rad na slično zamišljenom projektu *Anamatrix* (2003), vezanom uz trilogiju *Matrix* (1999, 2003) sestara Wachowski, dok su preostala dvaigrana filma rad Lukea Scotta, sina Ridleyja Scotta. Ovi kratkometražni filmovi efektno povezuju dugometražne međaše pri čemu u njima likove Niandera i Sappera tumače isti glumci kao i u

filmu *Blade Runner 2049*, Jared Leto, odnosno Dave Bautista.

Povezivanje filmova iz 1982. i 2017. ostvareno je i kroz scenariistički rad jer je Hampton Fancher u oba slučaja suscenarist, u prvom filmu uz Davida Peoplesa, a u drugom uz Michaela Greena. Kao i prvi put, Fancher i u novom filmu pažljivo spaja osobnu priču središnjeg lika s pitanjima koja su u središtu egzistencije cijelog ljudskog roda. Iako je u nastavku jasnije kakvo bi moglo biti podrijetlo, pa i budućnost glavnog junaka, scenaristi postavljaju dovoljno rukavaca središnjem toku priče da je predvidljivost izbjegnuta i u ovom slučaju. U tome im je prvi film poslužio kao čvrst temelj za profiliranje likova, jer je ono krucijalno – uvođenje novog protagonista i njegov odnos s prethodnikom – izvedeno uvjerljivo.

Rick Deckard se prvi put pojavljuje tek u posljednjoj trećini filma kada je agent K već prošao kroz sve bitne faze profilacije te se može naći u ravnopravnom položaju s ranijim protagonistom. Njihov se susret ne zbiva u Los Angelesu, nego u Las Vegasu te je narativno i simbolički najzahtjevniji trenutak u spajanju dvaju filmova. Zahvaljujući načinu na koji su tretirana oba lika, a osobito kako su odgumljena, taj je trenutak jedna od težišnica cijelog filma. Pritom spajanje prošlosti i sadašnjosti u budućnosti nije ostvareno samo suočavanjem dvaju junaka nego i gorko-slatkom hologramskom uporabom glazbenih ikona poput Franka Sinatre i Elvisa Presleya kao ostavštine 20. stoljeća, vjerojatno posljednjeg razdoblja u kojem su se ljudi isključivo međusobno uništavali. Stoljeće kasnije protiv ljudi će se okrenuti i priroda i njihove replike.

Harrison Ford tumači Deckarda decentno i u skladu s mijenama koje je u međuvremenu prošao i on kao glumac i lik koji ga je proslavio. U slučaju njegove izvedbe godine su vrijednost bez kojih ne bi bilo moguće doživjeti novi film na pravi način. Zato je potpuno razumljivo da je odabir interpreta agenta K trebao biti sinergičan s Fordom kao glumcem i simbolom lika. Redatelj je od samog početka u toj ulozi zamišljao Ryan-a Goslinga koji podjednako decentno i snažno

utjelovljuje svoj lik, identitetski i interpretativno još kompleksniji od Deckarda iz *Istreblijivača*. Njegov je nastup savršeno uklopljen u strukturu, a u pojedinim dijelovima gotovo antologiski, kao u prizoru vođenja ljubavi utroje K-a s hologramskom pratiljom Joi (Ana de Armas) i prostitutkom Mariette (Mackenzie Davis). Baš se u ovom prizoru najoriginalnije naglašava složenost definiranja ljudskosti i pokušaja da se bude ono što se želi biti, ali ne može.

Film protječe kroz emotivna ubrzavanja i usporavanja, kroz kontraste klaustrofobičnih interijera i agorafobičnih eksterijera te gotovo da nema unutarnjeg ili vanjskog prostora u kojem bilo tko od likova pronalazi utjehu. Osim možda ipak Deckarda koji u samoj završnici, dok na K-a padaju nove metaforičke suze na kiši (koje su zapravo pahuljice snijega), pronalazi odgovor na pitanje što mu je donijela ljubav s Rachael. Mnogi prizori podsjećaju na klasične znanstvene fantastike poput 2001.: *Odiseje u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), *Solarisa* (Солярис, Andrej Tarkovski, 1972) ili *Stalkera* (Сталкер, Andrej Tarkovski, 1979), pri čemu su potonja dva sa senzibilitetom Tarkovskog za sliku i ritam njezine izmjene možda bili i nemajerno nadahnute za Villeneuvea i njegova snimatelja Rogera Deakinsa koji je ostvario maestralan snimateljski rad u filmu s dugim, snolikim kadrovima čija je višeslojna kompozicija podjednako važna za pripovijedanje koliko i scenarij ili gluma. Veoma sličnu ulogu imaju i scenografski i kostimografski rad, dok je skladatelju Hansu Zimmeru jedino preostalo asocirati na neponovljivu Vangelisovu partituru iz *Istreblijivača*.

I za kraj, dok je u *Istreblijivaču* tajnu ljudskosti i sjećanja simbolizirao jednorog, u novom je filmu to konjić, ali još i više osjećaj da se u stvarnosti polako klizi prema zaboravu ljudskosti. Kao i svaki važan znanstvenofantastični film, i *Blade Runner 2049* nije film o nama sutra, nego o nama danas. Možda čak o nama jučer. U tom je slučaju kasno za štošta, osim možda za to da pravi ljudi ipak sanjaju prave ovce.

Boško Picula

UDK: 791.633-051BEZINOVIC, I."2017"(049.3)

Kratki izlet

(Igor Bezinović, 2017)

Igor Bezinović – koji je do ove godine hrvatskoj publici najpoznatiji bio po svojim društveno angažiranim dokumentarcima poput *Blokade* (2012) – na posljednjem je Pulskom filmskom festivalu neočekivano dobio Veliku zlatnu arenu za najbolji film. Podvig je tim veći jer je usprkos malom budžetu film bez problema parirao onim puno skupljim. Bezinovićevigrani prvičenac imao sam priliku vidjeti već sljedeći tjedan na festivalu u Motovunu i moram priznati da sam bio zapanjen kako stilskim rješenjima tako i duhom magičnog realizma kojim film pršti (tim više što me kratkometražna verzija istog, *Vrlo kratki izlet /2014/*, ostavila posve ravnodušnim, štoviše, sada se više ne mogu prisjetiti čak ni jedne scene).

Kratki izlet slobodna je adaptacija istoimenog romana Antuna Šoljana (1965). U filmu grupa ljudi, predvođena stanovitim Rokom (Mladen Vujčić), kreće u potragu za freskama koje se navodno nalaze u jednom samostanu u unutrašnjosti Istre. Onima koji su film gledali u Motovunu, vjerojatno je najveća poslastica bilo to što je Bezinović premjestio početak radnje u sam gradić, i to upravo u vrijeme trajanja filmskog festivala. Iz te perspektive moglo bi se reći da je Motovun tako postao privilegirano mjesto za samu projekciju, jer gledatelj može uživati u prepoznavanju lokacija iz svoje neposredne blizine – gradska vrata gdje se mladi okupljaju piti, stražnja terasa hotela gdje se održavaju koncerti, kamp na dnu brda gdje neumoljivo sunce čini mamurluk nesnosnim od ranog jutra. Da se gledatelj slučajno našao u Motovunu koju godinu ranije, prilične su šanse da bi mogao na kratko vidjeti i sebe na velikom ekranu budući da je Bezinović film snimao za vrijeme Festivala 2015. I sada bi se s pravom čitatelj mogao zapitati nije li glavni razlog zašto mi se film toliko

svidio to što motovunski festival posjećujem od 2004. Na kraju krajeva, i meni je samom isto pitanje palo na pamet: ne radi li se ovdje o tome da esencijalno uživam u filmu samo zato što mi funkcioniра kao kakav osobni fotoalbum koji prikazuje mjesta i ljudi koji su mi toliko značili i još uvijek znače? Lako mi je kada sam pogledavši jedan drugi domaći film na festivalu, *Glasnije od oružja* (2017) Miroslava Sikavice, zaključio da je odgovor na to pitanje nedvosmisleno: Ne!

Siguran sam da Bezinovićev *Kratki izlet* ne bi bio ništa manje dobar i da je čitava epizoda s festivalom preskočena, jer film uistinu počinje tek nakon što društvo napusti Motovun i nakon što se zbog kvara autobusa pješice zapute u potragu za freskama. Ono što slijedi vješto je istraživanje modernističkog senzibiliteta u kojem je svaki novi nestanak jednog od članova grupe (u početku ih je sedmero) upečatljiv šamar u lice uobičajenim očekivanjima u narativnom filmu.

Htio bih naglasiti da modernistički senzibilitet o kojem govorim zapravo nije pitanje hibridnosti između dokumentarnog i igranog filma, kao što bi nedavni panel održan u Močvari na temu istinitosti fikcije dao sugerirati, jer, striktno govoreći, te hibridnosti u *Kratkom izletu* ni nema. Nesumnjivo je da se praktički svi glumci, osim možda jednog ili dvoje, nikada nisu profesionalno bavili glumom. I neupitno je da je Bezinović često naprsto puštao glumce da pred kamerom rade ono što sami smatraju potrebnim – najdojmljiviji primjer toga čini mi se da je scena u istarskoj krčmi u kojoj su se glumci, ali bome navodno i ostatak filmske ekipe, dobrano napili (Marko Aksentijević koji glumi Aksu, recimo, bio je ondje zbilja jako pijan). No ovaj film ipak ostaje sigurno usidren u domeni igranog (fikcijskog) filma zbog toga što nam promotivni mehanizmi (kategoriziranje na IMDB-u, intervju s glumcima i režiserom itd.) govore da slike iz tog filma u prvom redu trebaju služiti kao rekviziti za zamišljanje priče, a ne kao dokumenti za rekonstrukciju faktičnih događaja. Fikcija je pitanje zamišljanja, ona nije pitanje istine i laži. Drugim riječima, stilski postupci sami po sebi nam ne

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



mogu pokazati je li neštoigrani ili dokumentarni film. Kao štoigrani film poput Bezinovićeva može koristiti elemente koji se tradicionalno povezuju s dokumentarnim filmom, tako dokumentarni film može uključivati tehnike koje se standardno vežu uzigrani film.

Kada govorim o modernističkom senzibilitetu u *Kratkom izletu*, mislim na stilske izvore koji se prvenstveno tiču magičnog realizma i alegorije. Prvi pravi signal da imamo posla s nečim ambicioznijim od hibrida dokumentarca i fikcije, pa i od uvriježene forme europskog art filma ili američkog nezavisnog filma u kojemu izostanak jasne motivacije i narativna labavost nerijetko sakriva nedostatak dramaturškog talenta, javlja se odmah nakon što sedmero najambicioznijih likova, koji su krenuli do samostana, napusti autobus. Nakon nekoliko dugih totala u kojima je kamera ili statična ili na jedvite jade "lijeno" prati šetače koji ništa entuzijastičnije ne svladavaju okuku koja stoji ispred njih, slijedi potpuno statični total kojemu je žarište negdje u sredini kadra, gledano iz perspektive dubinske z-osi.

Kako likovi napreduju iz pozadine prema kamери, posloženi u tri reda, polako dolaze u

fokus i isto tako malo pomalo izlaze iz njega. Istovremeno, zbog gotovo savršene frontalnosti, dojam je više dvodimenzionalan nego trodimenzionalan – čini se da sedmorka kao da raste i ispunjava ekran, a ne da mu se približava. Moglo bi se očekivati da će i zvuk pratiti vizualni fokus, no, zanimljivo, ono što čujemo razgovor je pripovjedača Stole (Ante Zlatko Stolica) i Ive (Iva Ivšić), koji su u drugom redu, te najvećim dijelom prekriveni prednjom trojkom i van fokusa. Trojku u prvom redu čujemo tek kad su toliko veliki da su im glave odrezane gornjim okvirom kadra i kada već polako pređu žarište. Ovo je zasigurno motivirano pripovjedačevim off-om u prethodnom kadru u kojemu napominje da se sjeća tek fragmentata razgovora s tog izleta. No stvari počinju naprasno kršiti norme klasične naracije već u sljedećem kadru kada uz pratnju eteričnih tonova svi dijegetski zvukovi nestanu, a družba nastavi putem u novim havajskim košuljama. Od tada nadalje zbivanja sve više i više eskaliraju. Najbizarniji događaji uzimaju se zdravo za gotovo, a stilski eksperimenti dodatno naglašavaju začudnost.

Prvi će nestati Viski (Josip Visković). I ovo-ga puta uvertira je zvučna – zvuk puhačkoga

instrumenta kojeg kao da svira zli istarski satir, ali toliko iznemogao ili ljen da mu je samo do "dobacivanja" melodije upozorenja. U neimenovanom istarskom selu grupa susreće tri bujne žene koje u pridošlice zure nijemo, sjetno i senzualno. Ovi, pak, uzvraćaju pogled u kontra kadru od 180 stupnjeva. Muški pomalo pohotno ganjaju lascivne misli. Žene su skeptične, skoro pa zabrinute. Cijeli prizor, koji se sastoji od jednog krupnog plana za drugim, na rubu je komedije, bizarnosti, neidentificirane opasnosti. U konačnici Viski ne uspijeva odoljeti, a prijavljač se ne sjeća točno kako su ga izgubili.

I ostali nestaju u ništa manje začudnim scenarijima – time neuobičajenijima što ih se prijavljeno tretira kao svakodnevnu pojavu koja jedva da zasluzuje išta veću pozornost od otvaranja vrata. Martina (Martina Burulić) na jednom od zavoja počinje goniti boškarine koji su iznenada ušli u kadar. Ostali jedva da mare. Prate se dalekovodi u visokoj travi umjesto ceste, što iznjedri pokoju primjedbu o zmijama u travi, no nitko u družbi ne razmatra ozbiljno logičnu ideju da se vrate na cestu ili makar uređeni put. Aksu ostavljaju u usputnoj krčmi... Iva iznenada i bez razloga odluči otrčati od njih – prijavljaču tu osim samog pozdrava (naime, rukovala se s ostatkom grupe, a ne izgrlila ih) nije ništa čudno. Sam Stola razmišlja da pobegne preostalima, no preduhitri ga Žac (Željko Beljan) u majstorski montiranoj sceni u kojoj trojka nađe na grupu dondolaša – zvončara s ovčjim krznom, životinjskim lubanjama i rogovima koji tradicionalno tjeraju zle duhove. Onim satirskim puhačkim zvukovima otprije, sada se priključuje buka zvana, dok Rokov pogled motivira kamenu da panoramira nalijevo i otkrije zagasiti ružičasti zalazak sunca kao pozadinu za bakanalije pridošlica. Pod zaglušujućom bukom zvana slijedi niz uistinu nelagodnih krupnih planova dondolaša – njihove lubanje kreću se naprijed natrag pršteći životinjskom agresijom i neutaživošću. U posljednjem krupnom kadru te sekvenze, Žac vrišti sa zvončarima, a njegova crna kovrčava kosa i brada savršeno su uklopljene u ovčje krzno novostečenih kompanjona.

Finale filma možda je još i impresivnije. Je li po pronalasku samostana Roko taj koji je posljednji napustio grupu ili je to možda ipak Stola učinio prije njega, otvoreno je pitanje, no neporecivo je da nakon toga do kraja filma pratimo samo Stolu. U njegovo spuštanje u neki tunel ispod samostana uvodi nas varijacija na one eterične zvukove kada su još svi bili na okupu i za samo jedan kadar nabacili nove šarene košulje, samo što su zvukovi sada mračniji, teži... Uz tu glazbenu pozadinu sada u potpunom mraku isprekidani proplamsaji svjetla na trenutke otvaraju ne samo Stolu i sve ostale u sedmorci, već i brojne druge koje smo možda samo na trenutak vidjeli kroz film. Svi na okupu, a onda opet bez riječi utopljeni u duge sekunde mraka. Sve dok, naposljetku, s kamerom iz ruke usko mu s leđa, Stola ne izbjije na kraj tunela. Već u sljedećem kadru, isto tako privijeno s leđa, no sada u ružičastoj košulji i na novoj lokaciji, počinje planirati i radovati se ponavljanju ekspedicije.

Iz svega ovoga vidljivo je da Bezinovićev film s pravom polaže pretenzije i na status alegorije. U samu egzegezu iliti stvarno značenje te alegorije ne bih se upuštao, no nesumnjivo je da mi je ovaj film ostavio dojam kao da sam prisustvovao nečemu dubljem, ne samo od bilo čega što sam video na ovogodišnjem Motovunu, nego i od svih hrvatskih filmova nakon neovisnosti koje sam imao priliku pogledati. Shvaćam da je ovo vjerojatno veoma polemična izjava, no nadam se da su dvije stvari nepobitne: prvo, Kratki izlet dokaz je da se izvanredan film može napraviti s relativno malim sredstvima, a drugo, možda još i važnije, Bezinovićev film pokazuje da modernistički izričaj nije osuđen na standardni indie ili europski art house (koji su se generalno pretvorili u žanr ništa bolji niti gori od žanrova u Hollywoodu), već da postoje eksperimentalne alternative koje su istovremeno dovoljno nehermetične da budu mnogo više od puko cerebralnih reakcija.

Mario Slugan

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051COPPOLA, S. "2017"(049.3)

Opčinjen

(*The Beguiled*, Sofia Coppola, 2017)

Film *Opčinjen* američke redateljice Sofije Coppole za današnje je prilike vrlo kratak (traje svega 93 minute), ali je u njemu sintetizirano puno više emocija i radnje nego što bismo to mogli očekivati. U filmu je Coppola uspjela povezati i dramu, i povijest, djelomično i horor, ali najviše je uspjela u onome što joj je najvjerojatnije i donijelo nagradu u Cannesu za najbolju režiju – uspjela je jedan remake učiniti složenim, drugačijim i snažnim autorskim filmom, koji skoro ni po jednom detalju nije identičan svome prethodniku (po istom je predlošku – romanu identičnoga naziva Thomasa P. Cullinana iz 1966. – Don Siegel 1971. snimio film), a ako po nečemu ta dva filma i jesu slična, sadržajni je kontekst u jednom i u drugom filmu ipak snažno dramaturški različit.

Scenarij filma također je napisala Sofia Coppola, a on je nastao na temelju već spomenutih predložaka. Priča nas vodi u vrijeme Američkoga građanskoga rata kada tijekom jednog od napada Sjevernjaka vojnik Unije John McBurney (Colin Farrell) biva ranjen i nepokretan zaostaje u šumi. Pronalazi ga štićenica mjesne škole i internata za mlade djevojke te mu pomaže i dovodi ga u školu, čime mu spašava život. Iako je neprijateljski vojnik, te iako se u školi nalaze samo žene, među kojima su, uz petero mladih djevojaka, samo dvije odrasle osobe – voditeljica (Nicole Kidman) i učiteljica (Kirsten Dunst) – uz veliku dozu straha i nepovjerenja one ga ipak prihvaćaju i liječe, a pritom i skrivaju od konfederacijske vojske, dok se tijekom procesa upoznavanja i zadobivanja povjerenja razvijaju međusobne simpatije. Nakon nekog vremena John sve više jača, pa počinje pomagati u čišćenju oko kuće, jer se želi osjećati korisnim...

Osnovni narativni kostur jedina je snažnija poveznica između filma iz 1971, u kojem ranjenoga vojnika glumi Clint Eastwood, te filma Sofije Coppole nastalog skoro pola stoljeća kasnije. Pravo je pitanje što djevojke rade u školi tijekom Američkoga građanskoga rata. Naime, one se nalaze u svijetu u kojem sjevernjačka vojska sve više napreduje na bojnom polju, dok južnjačka gubi sve više teritorija, te se rat preokreće na federacijsku stranu. U takvu trenutku velik dio populacije Juga, koju su sačinjavali crnački robovi, odavno je pobegao s plantaža i iz kuća koje su nastanjivali zajedno s gospodarima. To je bilo moguće jer su svi muški vlasnici plantaža otišli u vojsku te su tako ostavili u svojim domovima samo žene, najčešće južnjačke dame koje su se naučile samo domaćinskom poslu, ali ne i teškom fizičkom radu. U takvoj situaciji zatječemo likove Coppolina filma, a djelomično i likove iz Siegela filma, uz iznimku da je Siegel u svoju ekrанизaciju romana uključio i lik crnačke sluškinje, koji je Sofia Coppola izbacila.

No, dakle, da se vratimo originalnom pitanju, zašto su te djevojke tam? Neke od njih tamo su vlastitim izborom, dok su neke tamo jer nemaju kamo otići. Već se u tom prvom koraku razilaze filmovi Sofije Coppole i Dona Siegela. Glavne junakinje ženske škole, Marthu (Nicole Kidman) i Edwinu (Kirsten Dunst), spojila je samo nužnost. Martha je dominantan lik na posjedu, bez nje propala bi cijela škola, a sustav u kojem djevojke proizvode svoju vlastitu hranu i onda je razmjenjuju trgujući s drugima, urušio bi se. A to sve ovisi o Marthi – bijeg od rata, koji im je sada nadomak kućnih vrata, junakinje filma pretvorile su u golo preživljavanje, koje im ide dosta uspješno. Edwina je pak praktički siroče, ona nema gdje otići. Dolazak neprijateljskoga vojnika za nju postaje ambivalentna smetnja koja se s vremenom pretvara u priliku za bijeg od dosadnoga života.

Martha i Edwina su u navedenim dvjema ekrанизacijama potpuno različiti karakteri, tako da se nameće pitanje zašto je tomu tako. Odgovor bi mogao biti u tome da je Sofia Coppola autor ugoda u ne narativnosti, da njezini likovi



ne predaju značenje gledateljima, već se od gledatelja traži da prepoznačaju osobnosti likova ili da u njih upišu očitana iščekivanja. Tako su nam Coppoline Martha i Edwina veći misterij nego Siegelove junakinje koje su otvorene interpretaciji baziranoj na narativnome izlaganju kojem svjedočimo. Siegel se potrudio opisati svoje junakinje i unutrašnjim mislima i psihološkim stanjima te dvojbama koje jasno čujemo, ali ih prikazuje i psihološki slabijima, tj. animalnijima i manje u kontroli nad samima sobom. Coppolini likovi ocrtani su potpuno drugačije – oni se baziraju na životnoj dosadi i izgubljenosti. Zato Edwina u filmu Sofije Coppole govori neprijateljskom vojniku kako jedva čeka da je netko izvuče iz svega ovoga, dok Siegelova Edwina veselo pljesne rukama kad joj Martha ponudi partnerstvo u školi.

Neprijateljski vojnik svakoj od djevojaka simbolizira poseban način odnošenja s izvanjskim svjetom od kojega su odijeljene zidom i žičanom ogradom. McBurney je Irac koji je u zamjenu za 300 dolara prihvatio mjesto u ratu umjesto nekoga drugoga, no istinski želi otići dalje na Zapad. Dok je u filmu iz 1971. on frajer koji se nam-

jerio na svaku od djevojaka – još od prve scene kada daje poljubac dvanaestogodišnjoj djevojčici koja ga je pronašla ranjenoga u šumi te kojem, u svojim potisnutim seksualnim nagonima, sve djevojke i odgovaraju istom mjerom – u suvremenoj Coppolinjoj adaptaciji jednako je izgubljen u svijetu kao i Edwina. Zbog toga se njih dvoje mogu i složiti kao par na istoj emotivnoj i psihičkoj razini te zajednički poželjeti pobjeći i drugdje započeti život iznova. Coppolinjoj Marthi McBurney je smetnja, a kasnije i dokaz materinske brige usmjerene edukativno prema ostalim mladim djevojkama. Nicole Kidman prikazuje Marthu kao osobu koja uvijek drži pod kontrolom svoje emocije, budući da je na nju pao najveći dio tereta da stvari spriječi od raspadanja. Ona je temelj njihove male zajednice. No njezin je lik ipak pomalo dramaturški problematičan.

McBurney se – u trenutku kada osjeti da bi ga se Martha mogla otarasiti iz kuće – požuriti reći Edwini da je voli, i taj razvoj odnosa između njega i Edwine ostaje donekle nedorečen u odnosu na film iz 1971., gdje je dinamika bila drugačija i gdje je razvoj naklonosti bio jasniji. Međutim, da

se vratimo problemu s Marthom, suprotno ipak donekle zbrzanom problemu prikaza razvoja naklonosti između Edwina i McBurneyja, razvoj naklonosti između McBurneyja i Marthe još je proizvoljniji.

Nakon večere, tijekom koje se malo i popilo, Marthina ljuštura kojom se brani od izvanjskoga svijeta, njezin obrambeni mehanizam kojim održava sve pod kontrolom, lagano puca, i na trenutak se čini da će popustiti. Za razliku od McBurneyja i Edwine, kojima se međusobna naklonost događa na temelju zajedničkoga iskustva zarobljenosti, Martha je ta koja prva popušta pred naletom svoje uspavane i sputane seksualnosti. Međutim, njezina je kontrola nad vlastitim emocijama prejaka, što rezultira time da McBurney te večeri ostaje nezaključan u sobi u prizemlju u kojoj je inače redovito bio zaključavan. To je temeljni trenutak filma koji je u dvije ekranizacije različito prikazan. U Coppolinu filmu dojam je da McBurney ostaje nezaključan slučajno, ili ako ne već slučajno onda barem zbog toga što je zasluzio povjerenje i prijateljsku naklonost. On je neprijatelj koji se pokazao čovječnim, za razliku od propagandnih demoniziranja (u filmu iz 1971. jedna od djevojčica uvjerena je da neprijatelji sa sjevera nisu čovječni i da imaju rep) kojima su neprijateljski vojnici bili izloženi, pa je na simboličkoj razini prestao biti zarobljenik koji je zatočen i kojega se planira predati vlastima, te je postao gost.

Tu dolazi do temeljnog rascjepa u dvjema ekranizacijama: u Siegelovu filmu McBurney izlazi iz svoje sobe te dolazi do mjesta gdje su na suprotnim stranama hodnika sobe u kojima spavaju Edwina (Elizabeth Hartman) i Martha (Geraldine Page); nekoliko sekundi stoji tako u hodniku i ne zna u koju sobu bi ušao, jer Edwina je prikazana kao uštogljeni i neiskusna djevica kod koje možda ne bi polučio nikakav uspjeh, dok je Martha starija iskusna žena koja ga otvoreno seksualno mami. Siegelova Martha nije ni najmanje slična Coppolinoj Marthi; u filmu iz 1971. Martha je incestuzna, te prepuštena svojim potisnutim seksualnim strastima mašta o isto-

dobnom seksu s McBurneyjem i Edwinom. Gotovo sam siguran da bi Siegelov McBurney izabrao Marthu, a ne Edwinu, da mu se s leđa nije pojavila sedamnaestogodišnja Carol (Jo Ann Harris) koja ga je otvoreno zavodila tijekom cijelog filma. U Siegelovu filmu to je ključni dio koji proizlazi iz dinamike odnosa između Carol i McBurneyja.

No McBurney Colina Farrella drugačiji je filmski lik s drugačijom dinamikom svoga odnosa s Alicijom (Elle Fanning), koja je Coppolin pandan Carol iz starijeg filma. Zato je scena u kojoj on završava s njom u postelji ozbiljan dramaturški problem. Jer jedini trenutak kada se može naslutiti bliskost između njega i Alicije vidimo tijekom opuštanja poslije večere, pa se njegov čin uistinu može shvatiti tek kao trenutak pijane zbijenosti, budući da ga, za razliku od filma iz 1971, u Coppolinu filmu Edwina u biti zove k sebi. U tom smislu se njihova dinamika na druženju poslije večere čini potpuno dramaturški nepripremljena, kao i poneke seksualne aluzije koje Alicia izgovara i koje McBurneyju dјeluju kao smiješne doskočice na koje uopće ne reagira.

Nakon što je Sofia Coppola dobila nagradu za najbolju režiju na festivalu u Cannesu, mnogi su njezin film proglašili feminističkim, a amputaciju noge glavnoga junaka simboličkom kastracijom. No čini mi se da se o tome može debatirati. Siegelov film iz 1971. u kojem je Eastwood odglumio lažljivog manipulatora i seksualnoga lovca mogli bismo s puno više osnove proglašiti feminističkim. No puno je važnije da su ta dva filma dvije različite krajnosti u gledanju na ljudski karakter. U starijem filmu svi su negativci, i muški i ženski likovi. Svi muški likovi, pa i pripadnici vojske Konfederacije, koji bi trebali biti dobri domaći dečki, seksualni su predatori, a ženski likovi svoju stvarnost provode dvojako: s jedne strane potiskuju svoju seksualnost i izbjegavaju doći u dodir s bilo kojim muškarcem, budući da bi mogle loše završiti (zato se i nalaze iza zatvorenih vrata škole i iza zidina) ali, s druge strane, nisu više u stanju potiskivati seksualnost nakon što im se jedan remetilački faktor uspije provući u kuću koja simbolizira njihov prostor

sigurnosti. Eastwoodov McBurney, na koncu, ne nastrada od otrovnih gljiva zato što je razočarao Marthu, iako ona predlaže da ga se otruje, već zato što je seksualno razočarao najmlađu dvanaestogodišnju djevojčicu Amy (Pamelyn Ferdin), koja mu ranije u sobi otvoreno govori da joj nije jasno zašto je otisao u sobu kod Carol, kad je ona cijelo vrijeme mislila da voli upravo nju.

Međutim, to ne vrijedi i u Coppolinu filmu u kojem je dinamika između dvanaestogodišnje djevojčice i McBurneyja asekualna i prijateljska; Amy (Oona Laurence) je djevojčica kojoj je McBurney samo još jedan projekt kojim se bavi iz ljubavi prema liječenju drugih, a pristaje ubrati otrovne gljive tek nakon što je on nauudio njezinu kućnom ljubimcu, kornjači Randolphu. Farrellov McBurney daleko je od manipulativnog lažljivca i seksualnoga pohotnika iz Siegelova filma. Način ophođenja svih likova iznimno je pristojan, a Farrellov lik, za razliku od Eastwoodova, nema nikakvih seksualnih aluzija. Čak i nakon amputacije noge, kada je bijesan, seksualni čin između njega i Edwina za njega je neočekivan. S njezine strane to je trenutak sućuti prema muškarcu kojeg voli, nešto čime pokušava ublažiti njegov bol i bijes, ali i čin kojim se u složenoj dinamici savezništava unutar kuće priklanja njemu. Njoj amputacija njegove noge ne predstavlja nikavu prepreku njihovoj ljubavi, partnerskom savezu i odluci da napuste kuću.

U tom kontekstu, a s obzirom na temeljne razlike između ovih dvaju filmova, kao i na različite odnose između likova (novi je film bitno različit od prijašnjih predložaka, i književnog i filmskog), zanimljivo je da bi se filmovi mogli i drugačije prevesti. Dok bi se raniji film moglo prevesti u množini, kao *Općinjeni*, budući da se radi o kolektivnoj psihološkoj i seksualnoj zanesenosti svih likova u filmu, njihovoj općinjenosti seksualnošću i strastima, ovaj bi se Coppolin film prije moglo prevesti kao *Obmanut*, budući da engleska riječ iz naslova filma uključuje oba značenja. Zašto obmanut? Naime, u Siegelovu filmu iz 1971. temeljni je dio filma potisnuta seksualnost koja eruptira u sceni am-

putiranja noge, međutim, u filmu Sofije Coppole takva je vrsta dramaturške semiološke povezanosti izostala, pa se McBurneyjev pad čini kao nepovoljan sklop događaja, a amputacija gubi na semiološkoj jačini simboličke kastracije, budući da ne proizlazi iz jednake dramaturške ovisnosti o drugim elementima filma. U tom je pogledu za naslov filma puno snažniji element trovanja i element obmane kojim je Farrellov McBurney ponovno prihvaćen kao gost i to da mu se u sklopu pomirbe priprema večera, u što on iskreno vjeruje dok se ispričava za svoje ponašanje. Nakon toga McBurney je otrovan gljivama, što u promijenjenoj dramaturškoj dinamici filma djeliće kao hladnokrvno ubojstvo. Na koncu, tako McBurney i Edwina postaju tragični junaci, pogotovo Edwina čiji pogled u zadnjem kadru filma odaje katatonično depresivno pristajanje na sudbinu vječnog zarobljenika Marthine škole.

Ante Pavlov

UDK: 791.633-051BAUMBACH, N."2017"(049.3)

Priče o Meyerowitzima (*The Meyerowitz Stories / New and Selected*/, Noah Baumbach, 2017)

Najnoviji film vrlo produktivnog new-yorškog scenarista i redatelja Noaha Baumbacha priča je o dvojici polubraće Dannyju (Adam Sandler) i Matthewu (Ben Stiller) koji pokušavaju otpetljati svoje komplikirane odnose s naglo oboljelim ocem Haroldom (Dustin Hoffman), osrednjim kiparom i umirovljenim profesorom umjetnosti, pritom spontano gradeći i međusobnu bliskost. *Priče o Meyerowitzima* nisu samo dosljedan nastavak svjetotvornih elemenata čitavog Baumbachova opusa, već se radi o vrlo vidljivom i konkretnom zrcaljenju s njegovim prvim prepoznatlim djelom *Lignja i kit* (*The Squid and the Whale*) iz 2005, gotovo se namećući kao uputa za propitivanje puta zrelosti koju je Baumbach prošao kao autor. Stoga se u priči koju je (ne samo on) ispričao već više puta, osvjetljuju ipak i neka nova, prvenstveno žanrovska pitanja.

Kroz ove filmove Baumbach tretira karaktere braće kao dva pola, dva načina usredotočenosti na život (onaj umjetnički i onaj "filistejski") – ali pritom oba duboko i jednak oštećena odnosom s ocem, odnosno roditeljskim figurama općenito. Ta se linija odnosa paradigmatski usađuje u svaki životni odabir, služeći kao glavno sredstvo samopropitivanja. No dok se film *Lignja i kit* bavi dječacima u pubertetskoj dobi, odnosno vremenom osvještavanja roditeljskih neželjenih osobina, *Priče o Meyerowitzima* vode nas u srednju dob, u vrijeme jednako intenzivne autorefleksije, u kojoj se fokus s roditelja prebacuje na njih same. Povezuju se tu i manji tematski motivi, poput stroge brakorazvodne podjele knjiga kao gotovo najosobnije imovine, ili, pak,

traženje parkirnog mesta kroz New York kao izvora najveće frustracije svih očeva. I iako se može zaključiti da je tema ustvari sam oprost ocu, za sve izrečeno i učinjeno u oba filma zanimljivo je upravo to što ovdje dobivamo dojam da je ovaj film rađen s već pronađenim mirom, da je pisan nakon što je ocu već oprošteno, zbog čega biva daleko manje okrutan prema likovima, čineći ih tako slojevitijima i suptilnijima u "grijehu".

Iako su na prvi dojam *Lignja i kit* siroviji, iskreniji, pa time i mučniji film s manje dopadljivim izborom glumaca (Jeff Daniels, Laura Linney i Jesse Eisenberg), koji pritom smještanjem radnje u prošlost, u nostalgičarski Brooklyn iz 1970-ih, ispunjava i ono nepisano pravilo o autobiografskom pečatu prvijenaca redatelja-autora, taj je film ustvari često zapadao u pomalo klišejirano očrtavanje karaktera i odnosa. S druge strane, ovaj pretpostavljeni duševni mir u "novom Baumbachu" uspijeva proizvesti svijet u kojem je mnogo teže izazvati nekakvu naglu i mučnu dramu, kada je za pretpostavku svake scene uzeto da se svi likovi u sobi ipak jako vole, portretirajući ih gotovo isključivo kroz njihova sitna predomišljanja i priznanja.

Baumbach kao scenarist svoje karaktere gotovo uvijek kreira kroz osnovnu suprotnost temeljenu na samoreprezentaciji: s jedne strane nalaze se ljudi opsjednuti tuđim viđenjem sebe, potrebom za potvrdom, ljudi koji žive "na van", dok se s druge nalaze oni koji žive u suojećanju, fokusirani na unutarnji mir. U toj je podjeli daleko okruglijim prema prvima, podjednako i prema muškarcima i prema ženama. U *Lignji i kitu* to su otac, njegova omiljena studentica i stariji sin, u opreci s majkom, njezinim ljubavnikom i mlađim sinom; u *Margot na vjenčanju* (*Margot at the Wedding*, 2007) to su dvije sestre, jedna kao uspješna spisateljica koju vlastito dijete ne podnosi, a druga kao spontana i romantična, željna sestrine blizine; u *Dok smo mladi* (*While We're Young*, 2014) to je sredovječni, ogorčeni dokumentarist u opreci s mlađim, svestranim new age boemom; u *Ljubavnici Amerike* (*Mistress America*, 2015) to su dvije polusestre, jedna kao direkt-



na i smetena zgubidanka, a druga kao fokusirana i iskompleksirana dramaturinja. No, ogromnu razliku između navedenih filmova i onoga što je Baumbach postigao dosad samo u jedinstvenom djelu *Frances Ha* (2012) čini premještanje interesa s ljudi, čija je glavna osobina to da se ne osjećaju dobro u vlastitoj koži, na one koji za svoju kožu samo žele osjetiti olakšanje, koji žele da im bliski ljudi kažu da je u redu to što su takvi kakvi jesu. U *Pričama o Meyerowitzima* to čini doslovnom razinom radnje.

Način na koji se izmiče pomalo grubim krajnostima karakterizacije iz prethodnih filmova ovdje ipak velikom mjerom počiva na žanrovskoj razini. Svako zapinjanje i odbojnost tu je riješeno komedijom koja ove krajnosti preobražava u performans za gledatelja – u vidljivu i opuštajuću ironiju, daleko lagodnjeg i veselijeg ugođaja nego što je to bio slučaj prije. *Priče o Meyerowitzima* predstavljaju se kao *dramedy*, kombinacija drame i komedije, žanr kojem je Baumbach ucrtao temeljni identitet unutar suvremene američke kinematografije. Međutim, upravo prevlast komedije radikalno preobražava emocionalnu težinu filma: osim što su manji dramaturški detalji dobili novi tretman (poput očeve agresije u društvenim igrama – u *Lignji* i *kitu* ona je ključna karakterna mana, da bi ovdje

bila tek simpatičnom crticom koju sin primjećeje da je naslijedio od oca), nestalo je i one temeljne tjeskobne atmosfere proizašle iz impulzivnih ispada, čudnih provala nervoznog smijeha i vječnog usamljeničkog pohoda u glupost, koji je kao kamen temeljac gradio Baumbachov stil. U tom se smislu stil ovoga filma prilično udaljio od onoga autora poput Alexandra Paynea i Wesa Andersona, s kojima je najčešće bio uspoređivan zbog te temeljne karakteristike *dramedy* filmove, u kojima toplinu obiteljskih odnosa zamjenjuju iščašenost i hladnoća, te je postao daleko sličniji stilu reprezentativnih klasika Woodyja Allena.

U Baumbachovim filmovima uvijek se radi o ljudima koji se muče s redefinicijom vlastitog identiteta, koji preispituju dosege svojeg života u praksi s obzirom na idejni koncept samostvarenja koji su sebi nekad davno zadali. U tom smislu je svijet koji Baumbach predstavlja vrlo suvremen, (neo)liberalno egocentričan. To je svijet u kojem tradicionalne strukture vrlo svjesno više ne igraju nikakvu ulogu u definiranju životnog uspjeha, i baš zbog toga likove glasno muči potreba za bilo kakvom vrstom vanjske, ali ipak intimne konfirmacije, odnosno potreba za podrškom u prijateljstvu i obitelji. Na taj se način upravo kroz psihološku karakterizaciju može o

Baumbachu govoriti kao autoru jasne kulturno-političke pozicije, bez obzira na njegovo potpuno zanemarivanje konkretnih društvenih konteksta unutar naracije, što ga čini jedinstvenim slučajem američkog suvremenog filma.

Zato se zanimljivo zapitati koliko se s prevlašću komedije nad dramom eventualno dogodio gubitak moguće društvenokritičke težine, ako kao pretpostavku uzmem da se u američkoj kinematografiji glavnina socijalne kritike prelama upravo na pitanju obitelji, na samoj jezgri privatne sfere, s obzirom na, suprotno primjerice europskom filmu, izraženu (auto)cenzuru u pristupu javnoj sferi. Prijelaz društveno ozbiljnije kritike s kinoplatna na televizijske serije već je gotovo opće mjesto diskusije u suvremenim tekstovima o filmu, no upravo se i na *dramedy* žanru lako da uočiti veliko pomanjkanje filmova o širim zajednicama, poput onih poslovnih ili klasno određujućih, koje sada zauzimaju isključivo televizijske ekrane, zbog čega filmskim pričama ostaje da preispituju devijacije američkog sna po tome koliko su likovi vrckasti, coockoo nestabilni i depresivni isključivo u ljubavnim i obiteljskim odnosima, u kojima njihovu iracionalnost ne determinira ona osnovna ljudska različitost u misaonim problemima, već gotovo isključivo nekakav pavlovjevski uvjetovan refleks autodestruktivnosti, usađen u djetinjstvu u privatnim prostorima kućanstava.

Upravo u teretu tjeskobe i izostanku čistih dramaturških razrješenja leži glavna snaga *dramedy* opozicije klasičnim hollywoodskim narrativnim postavkama, no pritom su, naravno, i dalje prisutne stupice predvidljivosti. Međutim, dok Priče o Meyerowitzima možda zaista gube na toj razini, pa kroz formu i žanrovsku opredjeljenost ne zamahuje nikakav značajan udarac dominantnim normama, s druge strane, ipak, dobivaju na zrelosti u pristupu likovima tako što neprekidno ukazuju da bi karakteri uobičajeni u *dramedy* žanru trebali konačno smoći snage izdignuti se iz psihoanalitičke dresure. Ovdje se ne radi nužno o Baumbachovoj direktnoj intenciji da postavi pitanje koliku dramsku snagu više mogu

imati takvi likovi, već o diskusiji koja sada nastaje kao nusprodukt njegovog opusa.

Na toj je razini vrlo simptomatična činjenica da upravo američka ljevica kroz komediju vuče paralelu između verbalno glasnih liberalnih opredjeljenja i konstantnog fokusa na privatnu sferu, pokušavajući time aludirati na absurd društvenih neuspjeha upravo kroz neuspjeh individualnog funkcioniranja. I stoga je razumljivo da je s vremenom ta oštrica općenito otupjela, pa nam i Baumbachov svijet djeluje suviše prepoznatljiv, sada već i dijelom norme. Noah Baumbach je u tom smislu poput produžetka Woodyja Allena: koristi New York kao elementarni topos ovakve ideološke strukture, te aludira na literarnost filma, na naslijede američke kratke priče koja je oblikovala intelektualni milje kojim se obojica bave.

Već je u samom naslovu prvi trag prepoznavanja svijeta, u zagradama (*novo i izabrano – New and Selected*) koje skreću pažnju na samu pripovjedačku formu, ali i na autoreferencijalnu razinu ponovljenih priča, koliko u obitelji Meyerowitza, toliko i u autorovu opusu. Svaki dio filma vodi se kao poglavje s podnaslovom, s tablom i imenom lika, te fontom koji imitira pisaču mašinu. Nagli rezovi prekidaju vrlo duge scene-sekvence prepune monologiziranog dijalog-a, u trenucima naglog verbalnog ili fizičkog delikta, kreirajući ujednačeni tempo praćenja govora. Kostim, uzorci, frizure, kolorit i arhitektura, sve su to polja na kojima se u gotovo svim njegovim filmovima osjeća nostalgičarska pripadnost retro-ikonografiji ljevičarskog New Yorka. Baumbach se tako svakom razinom filmskog jezika neprekidno opredjeljuje za opisani milje, odnosno za socijalnu strukturu kojoj svim srcem "mora" pripadati – jer izrastanje iz svoje sredine njegova je glavna tematska preokupacija koju, opet, ipak pomalo absurdno, nikad ne koristi da bi pokazao društvenu uvjetovanost, već isključivo onu duševnu.

Iz istog svjetotvornog nasljeđa proizlaze mnogi elementi karakternog crtanja. Tiha samosvjesna neuroza sestre Jean (Elizabeth Mar-

vel), bazirana na neuglednom izgledu, drhtavi glasu i nepatvorenoj dobrodrušnosti, jednako je prepoznatljiva kao što su i video-radovi unuke Elize (Grace Van Patten), o njoj samoj kao *The Pagina Manu*, postmodernoj miš-maš inaćici nekadašnje opsjednutosti dramskim djelom *Vaginini monolozi* (*The Vagina Monologues*, Eve Ensler, prazvedba 1996), koju je prošla generacija nebrojeno puta ocrtala kao instinktivnu početnu točku ženskog umjetničkog izražavanja. Međutim, Baumbach svako navedeno preuzimanje čini namjerno, uspijevajući neprekidno zakrenuti u ironiju, na sebi vrlo jedinstven i svjež način. I potom, unatoč svim citatnim elementima i distancirajućim formalističkim odlukama, uspijeva nas neprekidno držati "blizu", u empatiji, bez potrebe da generalizira i čini i jedan karakter općenitim simbolom sebe, u čemu se definitivno nalazi najveći uspjeh ovog filma. Teško je točno odgometnuti što čini ekstremnu psihanalitičku samosvjesnost njegovih likova ipak dovoljno različitom i unikatnom od bilo koje druge, ali svakako se glavni ključ nalazi u glasnom porivu da se od nje pobegne, da ona ne služi samo kao životna, a time i narativna petlja, već da se nadvладa kroz iznenadenje, a potom i kroz suošjećanje.

Baumbach redovito radi s velikim glumačkim zvijezdama, gotovo ansamblima poznatih lica (iznimka je ponovno *Frances Ha*, u kojem je s Gretom Gerwig vrlo uspješno povukao sasvim drugačiju filmsku newyoršku paralelu, onu Gene Rowlands u filmovima Johna Cassavetes-a). Međutim, u *Pričama o Meyerowitzima* poznata su lica u ulozi ironijske nadogradnje, kao da za sobom vuku čitavu povijest uloga u kojima su se dosad pojavljivala. Dustin Hoffman daleko je različitiji izbor za oca od onog "originalnog", Jeffa Danielsa. Hoffman je oličenje simpatičnosti i nepogrešivosti, njegova je iracionalnost u povrijeđenosti ega privlačna, gledatelj gotovo uživa u sekundaži neugode koja bi u Danielsovou slučaju bila neizdrživa. Zbog blagosti i empatije koju izaziva, Hoffman kao otac ima sasvim drugu ulogu: upućivati na sinove kao one koji se moraju

sabrat i prestati u odnos s njim upisivati sve svoje probleme. I Adam Sandler i Ben Stiller u tom se smislu gotovo iskupljuju za dosadašnje filmske likove – Stiller za sve tvrdoglave praktičare, a Sandler za sve emocionalne gubitnike – kao da ispod čitavog glumačkog iskustva povlače crt u zrelosti. Emma Thompson također se pomalo "ispričava" što je uvijek bila ekscentrična šašavica, dok Candice Bergen to čini maltene doslovno, kada se u epizodnoj ulozi jednim monologom suzdržano pokaje što je čitav (glumački) život bila lišena majčinskih instinkta.

Stoga se i na toj razini opet radi o ponavljanju istih uloga kroz život koje ne nastaju isključivo iskustvom, već upravo ponovljenim pričama – utvrđivanjem identiteta kroz verbalno imenovanje uloge. Apsurd životne zadatosti koja nastaje na taj način doveden je do vrhunca kada mlađi brat slučajno shvaća da je priča koju čitav život sluša od oca, kako je kao dječak sudjelovao u njegovom umjetničkom radu, ustvari krivo sjećanje. Pogrešna faktografija i pomiješani datumi tako postaju ustvari zabuna u pripovijesti koja je glavni krivac njihovih drastično suprostavljenih identiteta. Dok čitav film nastoji nadići kompleksne proizašle iz te pripovijesti, na koncu se od freudovske paradigme "izlječe" naučenim riječima iz bolničke brošure, i na tome ustvari počiva ključ komedije njihova karakternog luka.

Kraj filma scena je u kojoj unuka Eliza dolazi s dečkom u skladište muzeja MOMA i pronalazi djedovu pospremljenu i od ostataka obitelji potpuno zaboravljenu umjetninu iz 1970-ih, te u tom trenutku osjeti udivljujući ushit i ganuće. Iz ove vrlo jednostavne scene ustvari proizlazi više Baumbachovih nastojanja. S jedne strane Eliza je jedina u obitelji umjetnica poput djeda te jedina ljubavnoj sferi života pristupa kao on, ali emotivnu vezu spram njegova rada u mogućnosti je osjetiti samo zato što je preskočila generaciju koja je u obitelji, jednako kao i u umjetnosti, uvijek u opreci kada se dodiruje. Život poluostvarenog umjetnika uvijek je u podlozi svakog Baumbachova filma, ukazujući da se emocije očajanja i

ciničnog nezadovoljstva pronalaze uvijek kada se živi u umjetnosti, ili barem u njezinoj neposrednoj blizini, dok se pravo nepatvorenog divljenje može osjetiti isključivo fizičkom ili vremenjskom distancom. S druge strane razlog Elizine sposobnosti da umjetnički proizvodi nesputano, na isti iskreni način na koji živi, ne krije se samo u njezinoj mladosti, već u činjenici da je jedina, od svih likova u filmu, zaista upoznala pravu roditeljsku podršku i ljubav što je, koliko god bila naivna, jedna zapravo vrlo osvježavajuća i lijepa misao.

Sonja Tarokić

UDK: 791.633-051LANTHIMOS, Y."2016"(049.3)

Ubojstvo svetog jelena

(The Killing of a Sacred Deer, Yorgos Lanthimos, 2017)

Stvari su u startu loše, a postat će samo gore – to bi mogao biti lajtmotiv predvodnika grčkoga čudnog vala Yorgosa Lanthimosa. Njegovi se filmovi bave absurdom društvenih konvencija i našom spremnošću da ih, ma koliko one bizarne bile, prihvatimo zdravo za gotovo. Svi njegovi likovi podvrgavaju se određenim pravilima (svojevoljno u *Alpama /Alpeis*, 2011/ i *Kinetti* /2005/, a prisilno u *Jastogu /The Lobster*, 2015/ i *Očnjaku /Kynodontas*, 2009/) koja im društvo (*Jastog*), obitelj (*Očnjak*) ili društvena grupa s kojom se identificiraju (*Kinetta*, *Alpe*) nameću. Očajnički se nastoje uklopiti i izbjegći kaznu, međutim, pravila su tu da se krše.

Usprkos intrigantnoj početnoj premisi moram priznati da mi se *Jastog* nije svidio – njegova začudnost plitka je i površna. Ni precijenjeni *Očnjak* nije mi ostavio ništa bolji dojam. No *Alpe* su već druga priča, iako su ostale u sjeni dvaju gore spomenutih naslova. Kroz originalni zaplet o neobičnoj organizaciji čiji članovi preuzimaju osobnosti preminulih i nude svoje usluge ožalošćenim koji su ostali iza njih, Lanthimos u *Alpama* na delikatan i povremeno ganutljiv način spaja absurdnu komičnost i turobnu tragičnost, čežnju za ljudskom toplinom i iznenadne izljeve nasilja. Način na koji tužnooka medicinska sestra uskače na mjesto preminule zaručnice ili kćerke tenisačice podsjeća pak na lakoću s kojom je muž zamijenio umrлу ženu u kultnom novovalnom djelu *Sreća* (*Le Bonheur*, 1965) Agnès Varda – ista djeca, ista kuća, (gotovo) ista zamjenska žena, samo su puloveri drugačije boje. Varda je ovime sugerirala mehaničnost obiteljskih odnosa u kapitalističkom sustavu i njihovu inherentnu



hladnoću iza izvanske topline, a u pitanju je, naravno, bila i vješta kritika patrijarhata. Svaki mikrokozmos ima svoja idiosinkratička pravila, a blistave fasade prikrivaju odnose moći i emocionalnu reduciranošću.

Lanthimos sjajno izvlači na površinu monotoniju društvenih uloga koje su nam na raspolaganju, te u svojem najboljem filmu, *Alpama*, pokazuje koliko je nezamjenjivost individue flotskula kojom se naše društvo razbacuje, a zapravo je u doba fluidnih odnosa i garderobnih zajednica (da parafraziram Zygmunta Baumana) iznimno lako zauzeti nečije (svačije) mjesto. Kako bi rekao Tyler Durden, lik iz romana *Klub boraca* (*Fight Club*, Chuck Palahniuk, 1996), a po kojem je David Fincher 1999. snimio istoimeni film, nismo više “jedinstvene sružežne pahuljice”.

Ubojstvo svetog jelena donosi nam pak priču o mitološkoj, no metodički provedenoj osveti koju krase tipični crni humor, bizarni likovi i hladna distanciranost, tako karakteristični za već spomenuti grčki čudni val. U njemu Lanthimos na neočekivan način spaja antiku i suvremenost, za naslov uzimajući motiv iz mita o žrtvovanju Ifigenije. Po jednoj verziji toga mita, nakon što je kralj Agamemnon okupio golemu grčku flotu brodovlja koje je imalo isploviti iz luke Aulide prema Troji, digao se jak vjetar koji je to onemogućivao. Budući da vjetar nije jenjavao, Agamemnon se obratio proroku Kalhatu koji je

kazao da će se vjetar smiriti tek kada Agamemnon žrtvuje svoju kćer Ifigeniju jer je izazvao Artemidin bijes kada je svojedobno u njezinu gaju ubio svetog jelena. U posljednjem sačuvanom djelu grčkog tragičara Euripida, *Ifigenija na Aulidi*, Artemida u zadnji čas spasi Ifigeniju, koja je bila spremna žrtvovati svoj život za slavu cijele Helade, i podmetne koštu umjesto nje.

U Lanthimosovoj suvremenoj inaćici mita nema pomoći božice, tu su samo neobični dječak Martin i njegova nepokolebljiva želja za osvetom, te neodlučni kardiokirurg Steven koji nije spremna preuzeti odgovornost za žrtvu. Steven Murphy (Colin Farrell) nemamernom je pogreškom uzrokova smrt pacijenta. Nekoliko godina poslije Martin (Barry Keoghan), sin premuinologa, izriče kirurgu kaznu: mora ubiti nekoga od svojih najmilijih – kćerku Kim (Raffey Cassidy), sina Boba (Sunny Suljic) ili ženu Annu (Nicole Kidman) – ili će svi troje izgubiti sposobnost hodanja, prestati jesti, početi krvariti iz očiju, te u konačnici umrijeti (tim redoslijedom).

Lanthimos nam ne razjašnjava nadnarančnu situaciju; je li riječ o hipnozi ili autosugestiji, nebitno je, jer naglasak je na posljedicama što ih pojava tinejdžera ostavlja na naizgled idiličnu obitelj, iako je – kao i u svim Lanthimosovim filmovima – odmah u prvom kadru jasno da nešto nije u redu. Likovi monotono, mehanički izgovaraju svoje rečenice, kao da sami sebe

uvjeravaju u njihovu opipljivost. Izgovaraju ono što se od njih očekuje, implicirajući nasilje koje je inherentno njihovu jeziku. Idiličnost obitelji očekivano je fragilna, pa Martin iznimno lako uspijeva poremetiti međusobno povjerenje njezinih članova i ubaciti ih u sumanu borbu za opstanak. Za *Ubojstvo svetog jelena* moglo bi se reći i da je spoj grčke tragedije i *Sofijina izbora* (*Sofia's Choice*, Alan J. Pakula, 1982; ekranizacija istoimenoga romana Williama Styrona iz 1979), no dok je Sophie (Meryl Streep) bila pred odlukom koje dijete (djevojčicu ili dječaka) da poštedi od smrti u nacističkom logoru, nakon čega ju je cijeli život proganjala gržnja savjesti, Stevenova reakcija mnogo je manje humana. Iako on plače i protestira, ne možemo se oteti sumnji da su kod njega u pitanju tek krokodilske suze. On pokušava napraviti pragmatičan izbor – izabrati dijete koje je akademski ili umjetnički uspješnije, ili pak ženu koja još uvijek može roditi novo dijete.

Klasični zaplet grčke tragedije djeluje bizarno u našoj prozaičnoj suvremenosti – odavno više ne može djelovati tragično nego samo tragikomično. U središtu radnje je nemogućnost *pater familiasa* da preuzme na sebe odgovornost za život ili smrt članova svoje obitelji. On zapravo postaje najantipatičniji lik filma svojom pasivnošću. Čini se da Steven zapravo ne voli iskreno nijednog člana obitelji i, paradoksalno, upravo zato mu je tako teško izabrati između njih. Njegovi najbliži zamjeraju nekad voljenom ocu, mužu i cijenjenom kirurgu što ih je doveo u smrtonosnu situaciju, više negoli Martinu (njegova kazna prihvaćena je, ako ne kao pravedna, onda makar kao neminovna).

No jesmo li prebrzi u osudi Stevena? Uostalom, zašto smo tako uvjereni da je stvarno ubio Martinova oca? Imamo samo Martinovu riječ i ambivalentnu izjavu anestesiologa, njegova kolege, koji možda samo želi prebaciti krivnju sa samog sebe. Međutim, bespogovorno, kao i njegova obitelj, prihvaćamo Stevenovu krivnju, jer postajemo svjesni da je licemjer. Dok nam je u startu nametnuto povjerenje da je on uspješni i cijenjeni kirurg koji zna što radi, tijekom filma razotkriva se kao neodgovoran prema svom poslu,

jer je pod utjecajem alkohola operirao Martinova oca, a možda i druge pacijente prije njega. Ipak, Steven nije ništa veći licemjer od Martina, koji je zapravo samo ljubomoran na njegovu imućnu obitelj, te kad ovaj odbija snubljenja njegove majke – tek onda izriče kaznu. Ostaje nejasno je li Martin psihopat, demon ili božji glasnik? On inzistira da nema kontrolu nad događajima, međutim, stvari pokazuju drugačije (njegovom dobrom voljom Stevenova kći, koja cijelo vrijeme flertuje s njim, privremeno prohoda).

Divna je scena u kojoj Kim pjeva Martinu (koji je očito fascinira, a i mi kao da zajedno s njom potpadamo pod čari juvenilnoga psihopata). Martinova neobična karizma unosi moralne dileme – gotovo da navijamo za njega, želimo da Steven i njegova savršena stepfordska obitelj budu kažnjeni, ako za ništa drugo, a onda za privid savršenstva koji pristaju izigravati, bacajući koprenu na našu mizernu društveno-političku situaciju.

U Očnjaku otac tuče kćer videokasetom da bi joj utvrdio u glavu štetni utjecaj američke kinematografije, dok u važnoj sceni *Ubojstva svetog jelena* Martin poziva Stevena da s njim i njegovom majkom pogleda njegov omiljeni film, fantastičnu romantičnu komediju *Beskrajni dan* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993) s Billom Murrayjem u glavnoj ulozi. Poput ciničnog meteorologa Phila Connorsa u Ramisovu filmu, i Steven će se uskoro pod utjecajem nepoznatih sila naći u zamci iz koje nema izlaza. No u pitanju je samo izlika, jer je stvarna Martinova namjera da Steven spava s njegovom majkom kojoj se sviđa, i na taj mu način *pro forma* zamijeni oca kojeg je “ubio”. Martinovu majku glumi nekadašnja tinejdžerska zvijezda Alicia Silverstone (*Djevojke s Beverly Hills /Clueless*, Amy Heckerling, 1995) čija je kratkotrajna pojавa dobrodošlo osvoježenje.

Iako naizgled shrvan nemogućnošću donošenja odluke koja će spasiti njegovu obitelj, ispostavlja se da je Steven zapravo kukavica koja se više brine za svoj dobar imidž negoli za dobrobit svoje djece i žene. U konačnici, on ni ne izabire, već igra ruski rulet zavezanih očiju u

kojem nastrada najmlađi sin ljubimac, koji se čini kao "najlogičniji izbor za preživljavanje". Prizivanje žrtve ne otkriva nam samo Stevenovu pravu prirodu, već izvlači i ono najgore iz ostalih u obitelji – ističu se groteske scene djece koja krvavih očiju pužu po mramornom podu bespriječorno uređene kuće nalik muzeju, umiljavajući se ocu ne bi li ih poštedio i huškajući ga na druge članove obitelji. Čak i Anna, koja naizgled brižno njeguje svoju djecu, hladno izjavi da je logično da nju poštedi, jer mu još uvijek može roditi novo dijete. Nicole Kidman kao da reprizira svoju ulogu iz Kubrickova zadnjega filma *Oči širom zatvorene* (*Eyes Wide Shut*, 1999) koji je zloglasno razorio njezinu vlastitu prividnu idilu sa životnim i filmskim partnerom Tomom Cruiseom. Oba filma bazirana su na erotičnoj záčudnosti i prikazu ritualne žrtve u otuđenoj visokoj klasi.

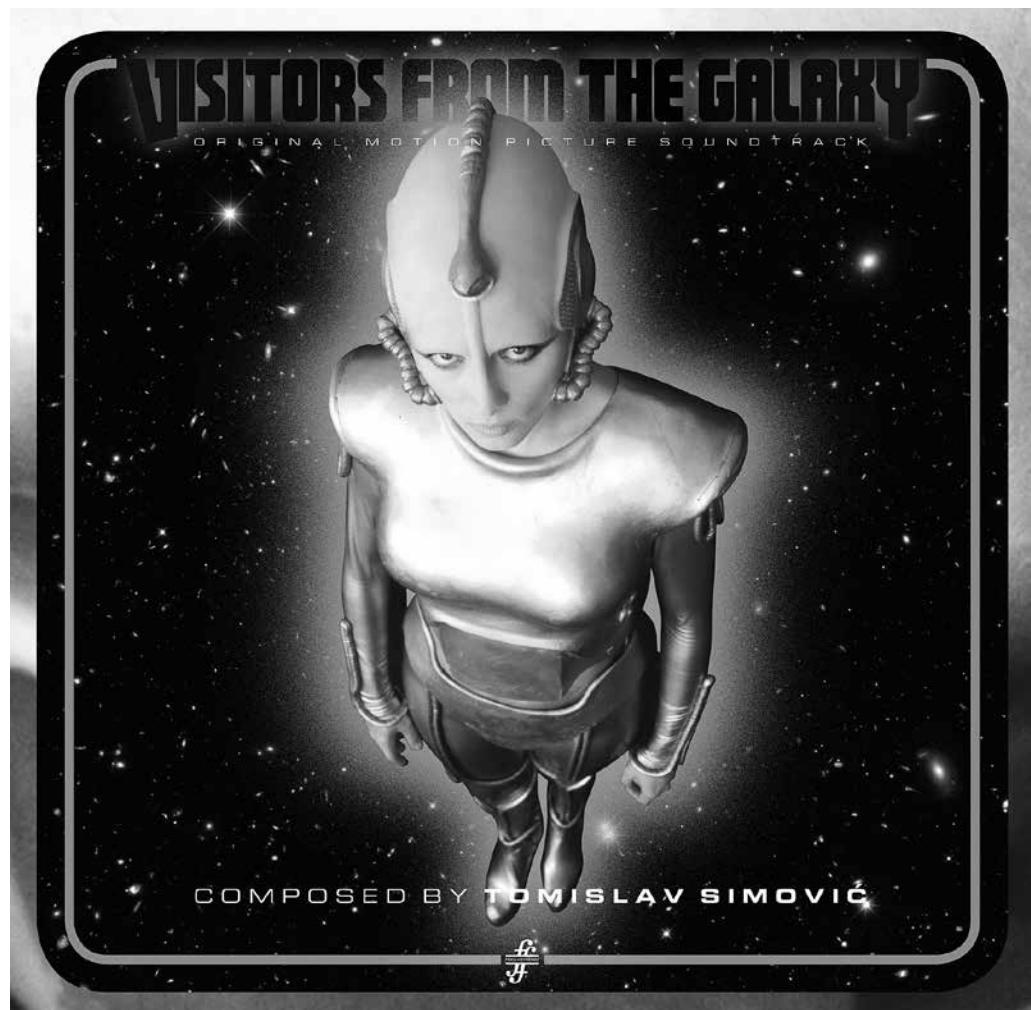
Lanthimos koristi niz seksualnih provokacija, koje u svojem učinku osciliraju od infantilnog humora preko freudovske didaktičnosti, do (u najboljem slučaju) očuđujućeg učinka u maniri teatra apsurda ili teatra okrutnosti. Recimo, kada Kim zavodi Martina tako da ponavlja istu pozu koju njezina majka koristi kao uvertiru u seksualni čin s njezinim ocem. Uz nesvakidašnji zaplet i dojmljive glumačke izvedbe, treba spomenuti i atmosferičnu glazbu čiji se glazbeni krajolici kreću od Bachove *Stabat mater* do pjesmuljka Burn britanske pop pjevačice Ellie Goulding u jezivoj interpretaciji Raffey Cassidy.

Stilistički je Lanthimos napravio pomak prema realističnom filmu – njegovu scenografiju prvi put ne čine izolirane, distopjske zajednice autsajdera koje egzistiraju u neodređenim, paralelnim svjetovima, već su tu dobro poznati ambijenti obiteljske kuće u američkom predgrađu i visokosofisticirane medicinske klinike. Bolnica je doduše malo prečista i pretiha, odiše zlokobnošću svojom sterilnom savršenošću – u pitanju je naizgled mjesto gdje ljudi ne umiru, već im se ugrađuju srčane i želučane premostnice. Tako je sve do negdje polovice filma kada neobični dječak Martin, nakon prvobitnog okolišanja i poigravanja sa Stevenovom obitelji, konačno stavlja karte na stol.

Lanthimos, u konačnici, ne stvara razrađenu psihološku studiju karaktera, već prilično direktnu i uz nemirujuću priču o kukavici koja se mora suočiti s posljedicama svojeg čina. I zapravo vjerno slijedi klasični obrazac antičke tragedije – tragičku krivnju i neminovnost sudbine. Međutim, u suvremenoj interpretaciji tragični konflikt glavnog junaka postaje farsa. Dok se u izvornoj tragediji kroz sučut i strah postiže katarza – pročišćenje, u suvremeno doba nema ničeg tome sličnog – samo odlazak jedne obitelji iz američke zalogajnice, zburjenih izraza lica i polagana hoda, što dalje od Martinova enigmatična pogleda. Nema iskupljenja za Stevena, ni katarze za gledatelja.

Sve u svemu, Yorgos Lanthimos (uz pomoć svojeg redovnog suscenarista Efthymisa Filippoua) stvorio je jedan od najzanimljivijih filmova godine. Ovisno o kutu gledanja, *Ubojstvo svetog jelena* neki će doživjeti kao mučni psihološki triler, drugi kao korporalni horor, a treći kao pomaknutu crnu komediju. Film priziva i Fassbinderovu razornu studiju obiteljskih odnosa *Kineski rulet* (*Chinesisches Roulette*, 1976), iako ne posjeduje tu prodornost – jer ipak smo u raljama postmoderne. Američki kritičar Andrew Sarris posvetio je svojevremeno cijeli sveučilišni seminar analizi *Kineskog ruleta* – bojim se kako ovdje nema toliko cerebralnog podražaja. Lanthimosa ne treba preozbiljno shvatiti. Rekla bih da je prije površni provocateur negoli ozbiljno subverzivni autor, no ipak ima specifičan autorski pečat, a njegova nedorečenost, barem u ovom filmu, za razliku od prethodnih, ne umanjuje ukupni dojam. On stvara jedinstven film, koji je istovremeno jednostavan i kompleksan; ne skrivajući se iza metafora, drevni mit pretvara u podlogu za obiteljsku dramu i psihološki horor o modernoj svakodnevici. U ovoj priči o osveti teško je reći tko je žrtva, a tko krvnik – svi su povezani nevidljivom sponom, a ono uistinu užasno, neizrecivo, negdje je na pola puta od jednog ljudskog srca do drugog.

Dina Pokrajac



92 / 2017

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 78:791.633-051 VUKOTIĆ, D. "1981"

Marijan Tucaković

Gosti iz galaksije ponovno posjećuju

SAŽETAK: Početkom 2017. znatnu je pažnju privukla realizacija soundtracka filma Dušana Vukotića *Gosti iz galaksije* (1981), albuma s glazbom Tomislava Simovića. Glazbena premijera ovoga filma u obliku vinilne LP ploče poslužit će da se ovim tekstom kaže nešto više o kultnom klasiku. U uvodu će se film smjestiti u povijesni kontekst, odrediti vrstu, rod i žanr, te u tom kontekstu prikazati lik i djelo Vukotića i Tomislava Simovića. Uz to se kao važan čimbenik uzima koprodukcija s čehoslovačkom kinematografijom, posebice suradnja s animatorom Janom Švankmajerom. Potom će se film prikazati ponajprije kroz analizu glazbe kao sastavnoga dijela/elementa filmskog izlaganja, nakon čega će se detaljno usredotočiti na soundtrack kao samostalno djelo – zvučni zapis filma i Simovićeve glazbe – koji se novim izdanjem u analognom modu (LP ploča) prezentira kao iznimno važan iskorak u otkrivanju i očuvanju često nepravedno zanemarene filmske glazbene umjetnosti.

KLJUČNE RIJEČI: *Gosti iz galaksije*, filmska glazba, soundtrack, Dušan Vukotić, Tomislav Simović

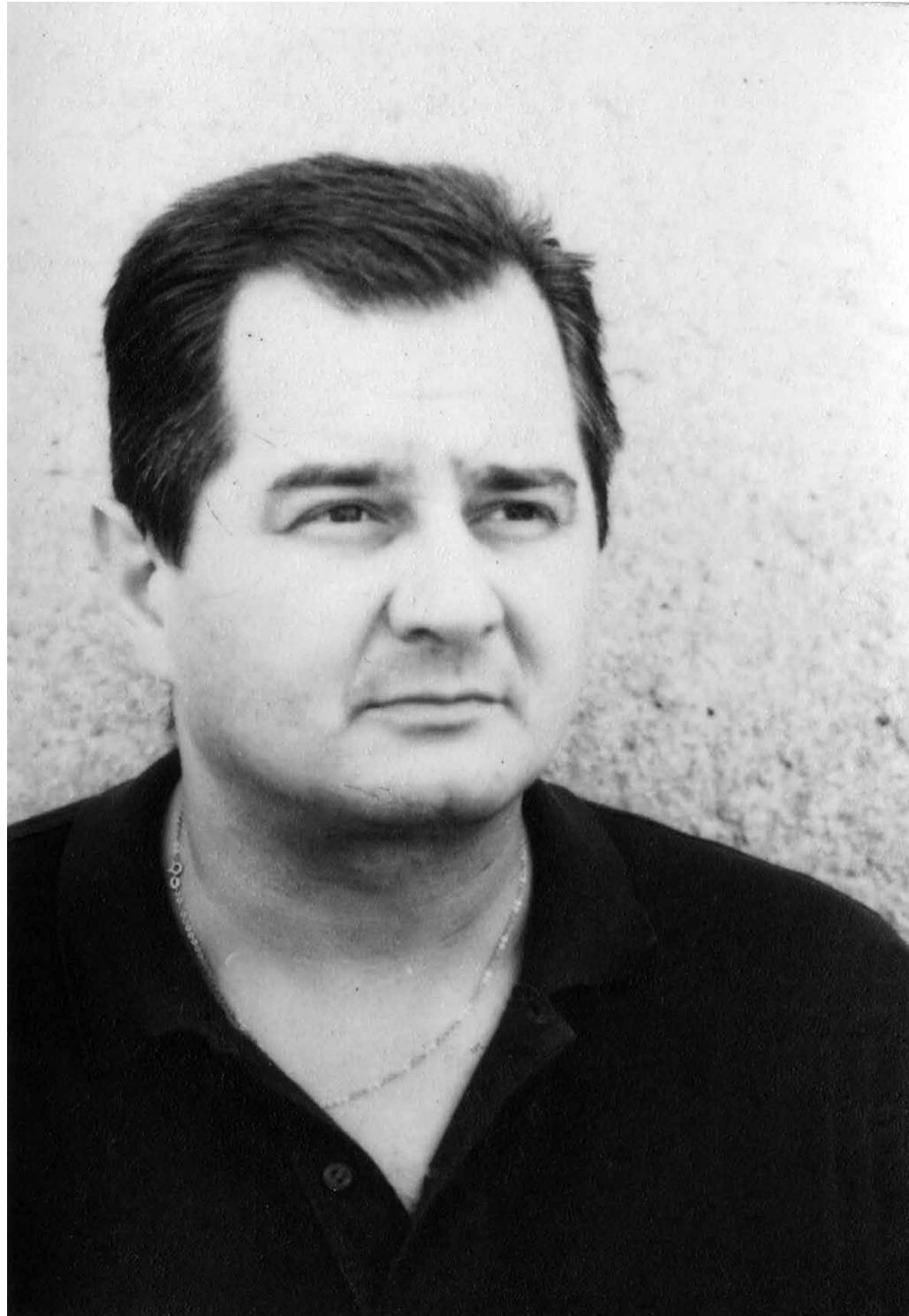
autorima, od Babaje (*Carevo novo ruho*, 1961) do recentnijih ostvarenja poput filma *Čovjek ispod stola* Nevena Hitreca (2009) (usp. Gilić, 2010: 156). Među zvučnim autorima javlja se i Dušan Vukotić koji se već 1966. okušao u dječjem filmu fantastike *Sedmi kontinent*, da bi 1981. ponovno pribjegao sličnom žanru dugometražnim igranim filmom *Gosti iz galaksije*. Namjerno kažem sličnom jer se ne može govoriti o žanrovski čistom i jasnom uratku. Iako je na nekoliko festivala nagrađen visokim priznanjima, hrvatski se filmolozi nisu pretjerao temeljito osvratali na taj Vukotićev drugi po redu igrani film.¹ To ni ne čudi ako se uzme u obzir da je njegov doprinos hrvatskoj kinematografiji prije svega vezan uz animirani film, i nagrađen prestižnom Akademijinom nagradom (*Surogat*, 1961). Međutim, pomnijim trajanjem za filmološkim očitovanjima o žanru toga filma moguće je pronaći nekoliko viđenja te ih usustaviti.

Tomislav Šakić (2009: 27–28) navodi da je Vukotić izokrenuo “ozbiljan predložak Damira Mikuličića, kratki znanstvenofantastični roman *Morska zvijezda*, u parodijski film *Gosti iz galaksije*”. Ta referenca donosi i viđenje parodijskog elementa u ovom filmu. Naime, Šakić već u Miletičevim ostvarenjima nalazi da su “parodija, ironija i igra uvijek dobar izlaz prema autokritici i metatematizaciji vlastitih filmskih postupaka, pogotovo ako oni – zbog ograničenih producijskih uvjeta (nedostatka novca) – izgledaju naivno (jeftino)” (ibid.). Isto

1. Uvod: Gosti/Monstrum/Visitor iz galaksije Arkana

Hrvatski igrani film, 1970-ih i 1980-ih u žanrovskome pogledu obilježava raznolika ponuda – dječji i ratni (partizanski) film, trileri i kriminalistički film, pa tako i film fantastike. Ovog potonjeg, filma fantastike, prema nekim stavovima bolje da se nije ni doticalo (usp. Polimac, 2016: 305). Ipak, fantastika je prisutna kao nadahnuće mnogim

¹ Prvi je već spomenuti klasik filma za djecu *Sedmi kontinent*, a drugi akcijsko-dramska priča iz razdoblja pokreta otpora nacistima *Akcija stadion* (1977).



92 / 2017

Tomislav
Simović

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nalazi i kod Vukotića kojem je, kao i Miletiću, "svjesni trash bio prihvatljiviji negoli naiva i amaterizam koji će netko ismijati" (ibid.). Vukotićevo put do toga filma Ante Peterlić obrazlaže ponešto drugačjom argumentacijom:

Vukotić, kada je napukla njegova animacijska žica i nakon što ga njegova praznikava interpretacija događanja u svezi sa solidariziranjem zagrebačke mlađeži s kolegama Židovima (Akcija stadion, 1977) baš nije mogla ohrabriti, utočište traži u fantastičkom dječjem filmu (Gosti iz galaksije, 1981).

(Peterlić, 2012: 264–265)

Peterlić, dakle, kada je o žanru riječ, vidi taj film kao dječji film fantastike. Uz nastojanje određenja žanra toga filma filmolozi najčešće donose i opasku uspješnosti. Tako se Nikica Gilić (2010: 122) slaže s Peterlićem oko žanra (dječji ili infantilni SF), ali ga u žanrovskom aspektu epohe navodi kao primjer bizarnog promašaja. Nenad Polimac (2016: 305), na sličnometru tragu, navodi kako je riječ o žanru znanstvene fantastike s nevjerljivim primjesama filma za djecu i horora. Najobuhvatniju kategorizaciju donosi internetska Baza hrvatskog filma, gdje stoji da je riječ o spoju SF horora i parodije s elementima melodrame i obiteljskoga filma, intoniranom kao mješavina tzv. *trasht i campa*.²

Već malo detaljniji pogled na najavu i odjavu filma upućuje na to da je riječ o jugoslavensko-čehoslovačkoj koprodukciji (preciznije o hrvatsko-češkoj koprodukciji), što je dobar razlog za šire sagledavanje toga filma. Režiju potpisuje sam Dušan Vukotić, ali na scenariju surađuje s češkim piscom Milošem Macourekom, koji 1970-ih i 1980-ih surađuje s češkim redateljima te autorima i animiranih filmova kao

što su Oldřich Lipský, Václav Vorlíček i Jaroslav Doubrava (usp. Hames, 2009: 50, 199). Odatile, putevima animacije, vjerojatno dolazi u doticaj i s Vukotićem. Dramaturgiju potpisuje češka dramaturginja Marcela Pittermannová uz dramaturšku grupu Ote Hofmana. Važan doprinos filmu daje legendarni Jan Švankmajer svojim dizajnom i realizacijom igračke/monstruma Mumua. Švankmajerov nadrealistički stil, vidljiv i u njegovim ostalim uradcima, pogotovo lutkarskim animiranim filmovima (usp. ibid.: 168–70, 174–86), ostavlja dojam nadrealnoga s elementima horora. Uz Mumua – zoomorfnoga monstruma iz galaksije Arkana – izlet na Zemlju potražili su i antropomorfni likovi Andra, Ulu i Targo. Kostimografiju potpisuje Jasna Novak. U znanstvenofantastičnom filmu zoomorfne i antropomorfne figure redovita su pojava i praksa (usp. Lučić, 2014), a čini se da priča koja doista u najmanju ruku privlači pozornost svojom hibridnošću žanrova najučinkovitije uspijeva povezati i ujednačiti glazbu Tomislava Simovića.

Vukotićevo vjerni suradnik, Simović je autor iznimno bogatog opusa: 175 animiranih filmova, 70 dokumentarnih, 27igranih te 23 namjenska filma (Paulus, 2001). Sa svemircima se susreo već 1969. u *Zvjezdanom kvartetu* iz serijala *Profesor Baltazar*, gdje glazbenici lebde i muziciraju u svemiru (ibid.), no u *Gostima iz galaksije* prvi se put upušta u glazbenu ilustraciju filma isključivo putem elektroničke glazbe. Odraz je to Simovićeve glazbeničke znatiželje i spremnosti na eksperiment. U svom se opusu okušao u raznim tehnikama i stilovima, od klasičnih skladateljskih tehnika generiranih iz simfonijske poeme, preko jazza do, ponavljamo, jedine u cijelosti elektroničke partiture³ u hrvatskoj kinematografiji.

MARIJAN
TUCAKOVIĆ:
GOSTI IZ
GALAKSije
PONOVNO
POSJEĆUJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 <http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=96>, posjet 9. prosinca 2017.

3 Više o elektroničkoj glazbi vidi u: Gligo, 1996: 65–67.

2. Glazba u filmu i soundtrack

Gosti iz galaksije

Glazba u filmu često je sastavni dio filmskog izlaganja, povezan s radnjom i likovima. Tako je i u filmu *Gosti iz galaksije* glazba iznimno važan dio kako filmskoga zvuka tako i filmske naracije. Stoga, s obzirom na to da se u nastavku detaljnije bavimo glazbom u filmu i soundtrackom, donosimo sinopsis filma:⁴

Robert je pisac ZF romana koji otkrije da može materijalizirati svoje misli. Svi misle da je lud, no kad psihiyatru ispriča da su, kad je bio beba, njegovom ocu narasle grudi da bi ga mogao nahraniti, doktor zaključi da Robert boluje od rijetke bolesti koja se zove telurgija, a to je sposobnost da se snagom volje predmeti i bića materijaliziraju u stvarnosti. Njegova djevojka Biba ima sve manje razumijevanja za Robertovo pisanje i izmišljotine, ali mu povjeruje kad sama vidi troje izvanzemaljaca: Andru i dvoje djece. Naime, ta su bića doista odlučila posjetiti Zemlju ne bi li se susreli sa svojim stvoriteljem – Robertom. No njihov boravak izazvat će niz nezgodnih, pa i zastrašujućih situacija...

S obzirom na hibridan žanr filma, intuicija da se elektroničkim glazbenim naglascima opišu likovi i pojave iz svemira doista je vrijedna pažnje. Prepoznali su to Željko Luketić i Leri Ahel iz diskografske kuće Fox & His Friends, te trudom i zauzimanjem da se otme zaboravu obogatili glazbenu knjižnicu hrvatske filmske glazbe. Potez je to za koji je potreban istančan sluh, filmsko i glazbeno znanje jer je Simovićeva glazba kao sastavni dio filma integrirana tako majstorski da se zapravo ne čuje,

što je jedna od najpoželjnijih odlika filmske glazbe (usp. Paulus, 2012: 190–223).

Skladana glazba u ovome filmu prije svega je sastavni dio vizualnoga sadržaja i podržava isključivo izvanzemaljske, nadrealne likove i pojave te gotovo da i ne dolazi kao pozadina dijaloga ili prizora iz svakodnevnog života. Takve situacije pokriva zvuk svakodnevice, gotovo poput dokumentarne činjenice.⁵ Iznimka je dijegetska glazba koju u stanu na harmonici svira ukućan starije životne dobi i slabijega vida. Njen se dalmatinski glazbeni idiom može protumačiti kao znak mentaliteta i lokaliteta u kojem je sniman film – Dubrovnik i okolni otoci – s obzirom na to da su interijeri snimani u češkom studiju Barrandov. Osim toga kao podvrsta filmskoga zvuka (uz govor i šumove) Simovićeva glazba se povremeno miješa s ostatim zvukovima – prizornima i neprizornima. Izbor elektroničke tehnike skladanja savršeno opisuje prisutnost izvanzemaljaca, najavljuje i opisuje njihove postupke i djelovanje na okolinu. Primjerice, svjetlosna plava kugla, kojom se služe kao prijevoznom sredstvom (letjelicom), uvijek je opisana glazbom. I dok je uglavnom riječ o prizornoj glazbi, posebno je intrigantna scena u kojoj lijepa Andra (Ksenija Prohaska), kako ju je zamislio pisac Robert (Žarko Potočnjak), na njegovo zaljubljeno dodirivanje reagira zvukom. Njena se ljepota osim u fizičkome smislu očituje i nadrealnom sposobnošću da bude glazba. Robert je do te mjere udivljen svojom nadrealnom heroinom – ona je njegov instrument – da svojoj realnoj ovozemaljskoj djevojci Bibi (Lucie Žulová) kaže: “Dodirni je, sve na njoj svira.”⁶

Glazba u filmu dio je cjelovitog audiovizualnog doživljaja, dok je soundtrack pre-

4 Preuzeto s: <<http://www.kinoeuropa.hr/program/gosti-iz-galaksije-22792>>, posjet 9. prosinca 2017.

5 Dokumentiranje neočekivanih posjetitelja iz svemira, prilika za reportersku karijeru, u filmu je zadatak fotografa Tonija (sjajni Ljubiša Samardžić).

6 Robert se zaljubio u Andru, lik iz svoje mašte, koja je zbog njegove sposobnosti/bolesti telurgije materijalizirana u stvarnosti. Možda se ovdje može tražiti i psihanalitička perspektiva za analizu ovoga filma. Dobar motiv je rečenica Targa koji kaže: “Čovjek, zaostali stvor koji troši energiju na emocije”.

ma službenoj definiciji filmski zvučni zapis. Ponekad *soundtrack* donosi osim glazbe i dijaloge ili karakteristične sentence, a ponekad biranu i pročišćenu glazbu (usp. Kuhn i Westwell, 2012: 389). *Soundtrack* filma *Gosti iz galaksije* izašao je u intrigantnom i za filmofile optimističnom analognom audioformatu *longplejke*. Bogato opremljen sadržaj – fotografije likova, tekstovi o filmu, glazbi, Vukotiću i Simoviću – dodana je vrijednost glazbenom zapisu u vinilu. Pri samom slušanju glazbe, odvojeno od pokretne slike, do izražaja dolazi njena tehnička i izražajna slojevitost. Hibridnomu filmskom žanru, kakav neupitno jest ovaj dugometražniigrani film, potpuno pristaje u cijelosti elektronički realizirana glazba – hibridna glazbena kulisa.

Analitičko slušanje i prikaz ovoga *soundtracka* zaokuplja koncepcija i redoslijed glazbenih brojeva. Tako A strana ploče već prvim naslovom *Dodirni me* (*Ljubavna pjesma*) / *Touch me* (*Love Theme*) upućuje na osnovnu gramatiku cijelogla glazbenog sadržaja koji slušatelja očekuje: početak i kraj u zvučnim *clusterima*,⁷ zatim duga neprekinuta melodija i motiv hypnotizirajućeg učinka ostvaren starim načinima (modusima) kao glazbenim tonskim sustavom. *Roberte, kava je na stolu* / *Robert, Coffe is on the Table* također obiluje *clusterima*, poentiliistički organiziranim kaosom – kao da slušamo glazbene piksele – da bi na završetku ovoga broja Simović zaključio rastavljenim akordima kao neočekivanim tonalitetnim kontrastom. Nastavak ponovno donosi *cluster* nakon kojega slijede glavne teme.

Tako je i naslovlen treći broj A strane: *Gosti iz galaksije* (*Glavna tema I & II*) / *Visitors from the Galaxy* (*Main Themes I & II*). Tema I komponirana je višeslojno, s jasno razlučivim planovima: melodija (bogato ritmizirana), srednji sloj u duljim notnim vrijednostima i treći sloj *ostinato* ritma. Tema II neodoljivo



podupire i dodatno podcrtava dojam nadrealnoga, nestvarnoga, što se najviše očituje u konfrontiranju i isprepletanju tonalitetnog i modusnog tonskog sustava, ostinatnog ritma, zvučnih efekata i *cluster-a*. *Vrijeme je da se upoznamo* / *It's Time to Meet* donosi atmosferu straha, atonalitetnog i elektroničkog izričaja uz obilje grozdova zvučnih efekata, na rubu buke. Kako zvuči Švankmajerov Mumu – zoomorfno nadrealno stvorene koje iz igračke izrasta u monstruma – donosi najdulji od svih brojeva na ploči. Osobito se naslanja na ritam i poentiliistički zvuk unutar, ponovno, višesloj-

MARIJAN
TUCAKOVIĆ:
GOSTI IZ
GALAKSije
PONOVNO
POSJEĆUJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁷ Više o *clusteru* vidi u: Gligo, 1996: 34–36.



noga glazbenog sloga, a dobro ga opisuje i naslov kako stoji na ploči: *Sat anatomije* (*Mumu*) / *Anathomy Class* (*Mumu*). Nakon Mumua slijedi kratak, atonalan zaključak *A strane Zemaljska sila teže zamara* / *Earth's Gravity Wears You Out*, poput glazbenoga bljeska.

B strana sadrži pet glazbenih brojeva. U prvoj, naslova *Da li smo spremni za taj susret?* / *Are We Ready for this Encounter?*, ponovno se jasno razabiru tri zvučna sloja: poentilistički, melodijski i ritamski. Još jedan deskriptivan broj *Andra, Targo i Ulu* / *Andra, Targo and Ulu* bogat je treptajima zvukova, svjetlećom glazbom. Taj je broj odraz bezvremenetskoga stanja, tako što je glazba lišena određenoga ritma, a ako je ritam u glazbi analogija vremenu u stvarnosti, onda je glazba bez omeđenoga ritma odraz bezvremenosti. I tako je glavna osobina stanovnika planeta Tugadora iz galaksije Arkana – nefiksirano vrijeme i sposobnost manipulacije vremenom – dobila svoj ekvivalent u Simovićevoj glazbi. Posljednja tri broja, *Biba je promijenila oblik* / *Biba Changed Shape*, *U nerješivim situacijama vraćamo vrijeme unatrag* / *In Impossible Situations We Turn Back Time* i *Pozdravlja te Mumu* (*Odjava*) / *Mumu Says Hi* (*End Credits*), zaokružuju glazbenu priču i konceptiju soundtracka tako što se motiv s početka ploče pojavljuje kao reminiscencija na kraju.

3. Zaključak

Što vrijeme od premijere više odmice, film Dušana Vukotića *Gosti iz galaksije* sve više dobiva na važnosti. Čak i ako se ne može govoriti o Vukotićevu uspjelijem uratku, hibridan filmski žanr, a posebice glazba skladatelja Tomislava Simovića dovoljan su razlog da se ponovno progovori o Andri, Uluu, Targu i Mumuu, ali i o koprodukciji dviju velikih filmskih sila: ex-jugoslavenske i ex-čehoslovačke. Obje su na odjecima novovalnih otpora kao posljedicu iznjedrile neke niskobudžetne filmove. Film *Gosti iz galaksije* neupitno je zoran primjer traganja i eksperimentiranja te baš zato uradak zanimljiv za analizu, kritiku i polemiku. Glazbu toga filma izdavačka kuća Fox & His Friends prepoznaла је kao vrijednu objave, a uz Švankmajerovu realizaciju monstruma iz galaksije Arkana glazba je možda i najvrjedniji dio filmskog izlaganja. Ona je hibridna glazbena kulisa realizirana isključivo elektronički, raznolika u suprotnostima (tonalitetnost, atonalitetnost, ostnatni ritamski obrasci, a i dugi potezi zvuka/glatbe bez omeđenoga ritma), zvučnim efektima i eksperimentalnim zvukovima. Tako se glazbom stvara sinestezija i sinkretizam, pa čak i ako slušatelj nije gledao film, slušajući ovu glazbu moći će si predočiti protagoniste i pojave iz naslova.

Svakako kao dodatna podrška poslužit će vizualni dodatci uz ploču, posebice veliki poster Andre. Nadrealnom glazbenom iskuštu dodatno pridonosi medij vinilne ploče koja evocira analogno (nasuprot digitalnomu) i podsjeća na doba 1980-ih kada su ploče, unatoč prodoru audiokaseta i kompaktnih diskova, itekako pucketale kružeći pod gramofonskom

iglom. Kada se uzme u obzir da se radi o elektronički realiziranoj partituri filmske glazbe, može se zaključiti da je riječ o pravom pothvatu za hrvatsku filmsku glazbenu produkciju. Uza sve navedeno, valja istaknuti te pohvaliti dostupnost zvučnih inserata na mrežnim platformama.⁸

LITERATURA

- Gilić, Nikica**, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international
- Gligo, Nikša**, 1996, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ / Matica hrvatska
- Goulding, Daniel J.**, 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001. – oslobođeni film*, Zagreb: VBZ
- Hames, Peter**, 2009, *Czech and Slovak Cinema Theme and Tradition (Traditions in World Cinema)*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Kuhn, Annette; Westwell, Guy**, 2012, *A Dictionary of Film Studies*, Oxford: Oxford University Press
- Lučić, Krunoslav**, 2014, "Zoomorfne i antropomorfne figure u znanstvenofantastičnome filmu i filmu strave", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 20, br. 77–78, str. 12–29.
- Paulus, Irena**, 2001, "Većinom 'nacrtana' glazba", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 26, str. 177–199.
- Paulus, Irena**, 2012, *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka*, Zagreb: HFS
- Peterlić, Ante**, 2012, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam international
- Polimac, Nenad**, 2016, *Leksikon YU filma*, Zagreb: Naklada Ljevak
- Šakić, Tomislav**, 2009, "Parodijski alibi", u: Čegir, Tomislav; Marušić, Joško; Šakić, Tomislav, *Hrvatski filmski redatelji I.*, Zagreb: HDFK / HFS

MARIJAN
TUCAKOVIĆ:
GOSTI IZ
GALAKSije
PONOVNO
POSJEĆUJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 <<https://www.youtube.com/watch?v=B748Bo7w2W4>>; <<https://soundcloud.com/foxandhisfriends/tomislav-simovic-visitors-from-the-galaxy-1981-teaser>>, posjet 9. prosinca 2017.

from-the-galaxy-1981-teaser>, posjet 9. prosinca 2017.



92 / 2017

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051 BERKOVIĆ, Z.(049.3)

Janica Tomić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Berkovićev trag

Diana Nenadić, Nenad Polimac (ur.), 2016, Berković, Zagreb:
Hrvatski filmski savez

Publici novih generacija kojima novinske kolumnne Zvonimira Berkovića (21. ožujka 1928 – 9. lipnja 2009) nisu dio življene kulture, a i filmovi su teško dostupni, izazovan je projekt predstavljanja opusa od, kako sumira Diana Nenadić u uvodu monografiji *Berković*, “četiri cjelovečernja igrana filma, jedne televizijske serije, dvadeset-trideset ufilmljenih i nešto više nerealiziranih scenarija, stotine kritičkih tekstova, feljtona i eseja ukoričenih u četiri knjige, jedne velike povijesne drame i mnogo toga što će se širiti usmenom predajom”. Uzmimo kao izbor za lektiru samo *Zvonara katedrale duha* (1996), antologiju Berkovićevih kolumni u *Globusu* iz ranih 1990-ih, objavljenih u rubrici istoga naslova koji je parodirao definiciju Hrvatske televizije po Antunu Vrdoljaku. Ne treba propustiti izvrstan uvodni tekst o Dubrovniku, onaj o Zagorki, “novinarki koja je u svemu prednjačila muškim kolegama, pa čak i u tome da se manje od njih bojala Banskih dvora”, o medijskom linču Šerbedžije na nacionalnoj osnovi i inim provincializmima iz kojih pršte ironija i britkost. Analizirajući kulturu i politiku, riječima Sibile Petlevski, donkihotovski i bez preanca, u maniri kritičara, a ne površnog kritizera, tekstovi ostavljaju skupni dojam, kako je to Jurica Pavičić sažeо, “arheološke iskopine definitivno umiruće građanske Hrvatske”.

Tom su projektu urednici monografije *Berković* pristupili iz vizure filma, od uvodno-

ga teksta Marka Grčića do zaključnoga poduzeg intervjuja Nenada Polimca s Berkovićem, dotičući se i glazbe, pisanja, kazališta i drugih autorskih sfera interesa. Na oko tristo i pedeset stranica monografije dominiraju analitičko-interpretativni i eseistički tekstovi fokusirani na filmografiju, prije svega na dugometražne igrane filmove *Rondo* (1966), *Putovanje na mjesto nesreće* (1971), *Ljubavna pisma s predumišljajem* (1985) te film i TV seriju *Kontesa Dora* (1993). Od dvadeset radova (i dva Berkovićeva teksta) trinaest ih je objavljeno prvi put, zajedno s generacijama interpretacija, počevši od reakcija suvremenika (poput onih na *Rondo* stranih kritičara Gérarda Langloisa i Konrada Eberhardta, objavljenih još u *Filmskim sveskama* 1968).

Umetnuti fragmenti recenzija i intervjuja i drugih isječaka iz tiska, kao i filmski plakati i izbor fotografija iz filmova ili memoarski tekst “U montaži s Berkom” Maje Rodice Virag dodaju slojeve čitanja i ilustriraju kulturološke i recepcionske okvire u kojima su Berkovićevi filmovi nastali i žive. Nadovezuju se analize prije zanemarenih kratkih dokumentarnih, igranih i namjenskih filmova, kao i značajnog scenarističkoga rada, koje usložnjuju sliku autorske poetike iza scenarija za *H-8...* (1958). Pregledni tekst N. Polimca o nerealiziranim Berkovićevim scenarijima slijedi esej Dragana Juraka, napeta parafraza scenarija Vladko Maček usporedno s biografskim tekstrom Hansa Magnusa Enzensbergera *Hammerstein* ili svoje-



glavost: njemačka priča (2008). Po vlastitu užitku u tekstu istaknula bih esej Diane Nenadić "Berković između riječi i slike" i vinjetu Ivane Miloš "Jesti trešnje na balkonu: rotacija želja u *Mom stanu*". Među nizom priloga monografiji inspiriranih *Rondom*, ritmom lucidnih uvida tekst Miloš evocira efekt koji proizvodi susret s Berkovićevim minijaturama i njihovom zai-granom elokvencijom.

Uvodni tekst Ive Škrabala u autorski opus fokusiran je na filmografiju, s naglaskom na četiri dugometražna igrana filma, i logičan je izbor za prijevod na engleski jezik na kraju monografije. Filmovi su smješteni u kontekst formativnih, na momente "kafkijanskih" društveno-političkih prilika koje su za proizvodnju i recepciju Berkovićevih djela kulturno-spe-cifično presudne (npr. spomenute kolumnе u *Globusu*, u kojima nije štedio ni aktualnu vlast, dovode se u vezu sa sedmogodišnjom stan-kom prije prikazivanja *Kontese Dore* na HTV-u.) Zanimljiv je i npr. kontrast štrog domaćeg i značajnog međunarodnog kritičkog i šireg

odjeka *Ronda*, na koji se nadovezuju i analize filma koje slijede. Komentar Hane Jušić na temu njezina filma *Ne gledaj mi u pijat* (2016) o poteškoćama plasmana hrvatskog intimistič-koga filma međunarodnoj publici, verziranoj na trženje Balkana kao zemlje rata, tranzicije i inoga lokalnog folklora, otkriva se kao tema dugoga trajanja u svjetlu npr. Langloisovih zapažanja o *Rondu*: "Berković svojim prvim filmom hoće da se izjednači, pa i da prevaziđe mlade filmske umetnike sa Zapada, i to na njihovom sopstvenom tlu: na tlu intimističkog, slobodoumnog i rafiniranog filma."

Provodna je preokupacija tekstova do-maćih filmologa o *Rondu* pozicioniranje u opreku klasični ili modernistički stil, što Brunu Kragiću navodi na opaske o prostoru, a Juricu Pavičiću na kontekstualizaciju filma uz opsež-nu analizu produkcije, različitih verzija sce-narija, recepcije te lociranje unutar aktualnih filmskih poetika. Iako dramaturški i režijski dominantno klasičan, Pavičić film nalazi repre-zentativnim za transformaciju koju prolazi ju-

goslavenski film 1960-ih (gradski film, radi ga amater, usmjeren je na psihološko, intimno i na likove intelektualaca, ali nije nadahnut pseudodokumentarizmom i stilom novoga vala, kao što umjesto mladenačkoga i boemskoga bira likove srednje klase i dobi, itd. – slično, dodajmo, kao što se opisivala Bergmanova građanska drama u kontrastu sa švedskim novovalnim redateljima mlađe generacije). Značajan prilog stilskim određenjima donosi esej "Rondo", analiza filmske snimke" Silvestra Kolbasa, minuciozna analiza filmske fotografije Tomislava Pintera, primarno osvjetljenja u Rondu. Iako i po Kolbasu dominantno zrelo klasičan film, rijetki primjeri difuznog osvjetljenja (koje Kolbas vezuje primarno uz utjecaj slike Miljenka Staničića) viđeni su kao znak otkloni, odnosno modernističkoga stila koji stoga i "dojmovno nadvladava". Pretpostavljanje doživljajnog i interpretativnog pristupa kvantitativnom kvalitetu je rada koliko i temeljito analize, po kojoj predvodi istraživačke rade monografije.

O iznimnosti Ronda govori i tekst Irene Paulus "Berković i Mozart", slično upućena muzikološka analiza, odnosno ilustracija superiornosti Ronda s polazišta strukturalno-fabularne povezanosti glazbe i forme filma, a u usporedbi s *Ljubavnim pismima s predumišljajem*. Paulus se nadovezuje i na podtekst ranih čitanja, npr. razrađenu interpretaciju Sanje Kovačević "prosvijećene" patrijarhalnosti" u Berkovićevim filmovima. Ponovno tiskan i u monografiji Berković, tekst je nastao kao diplomski rad Kovačević na Odsjeku za sociologiju Filozofskoga fakulteta u Zagrebu i izvorno sadrži i uvodnu teorijsku razradu o "Tipovima patrijarhalnosti u hrvatskom filmu". Štivo je zanimljivo i riječ je o dokazano relevantnom interpretativnom okviru za pristup domaćem kulturnom ekranu.

Revalorizaciju ostalih Berkovićevih filmova otvara esej D. Nenadić "Kontesa među zrcalima" koji istražuje i poveznice s postmodernizmom i metafikcijom. Kontesu Doru opi-

suje kao TV-seriju i film koji npr. "predviđa produkciju biopica u holivudskoj i svjetskoj produkciji od 90-ih, nalazeći i 'Nuovo cinema paradiso-formulu'", odnosno posvetu filmu i spektaklu koja "u domaćem filmu nije zaživjela ni u vremenu najvećega filmofilstva i postmoderne citatomanije".

Još izrazitije repozicionirajući Berkovićeve filmove s periferije povijesti filma, autoričin tekst "Berković između riječi i slike" bavi se karakterističnim glasom komentara u dokumentarnim i drugim Berkovićevim filmovima. Kontrapunkt riječi i slike služio je u tim primjerima za "distanciranje od povijesne stvarnosti i njeno ironiziranje" kao i drugim jednako fascinantnim funkcijama, od subverzivne refleksije do autorefleksije i autoironiziranja, otkrivajući "sav potencijal Berkovićeve diskurzivne filozofičnosti". Suprotan je pristup Jurja Kukoča u tekstu "Balada o pijetlu" koji metodologiju posuđuje iz literature o marketingu i na primjeru istoimenoga filma ilustrira marketinške strategije, svodeći ga na propagandnu poruku, sa zaključkom: "Balada o pijetlu inteligentno je napravljen reklamni film [...] koji se trudi sakriti iza maske dokumentarca o Podravini i njezinu simbolu pijetlu".

I druge autore raspletanje intertekstualne mreže navodi na razmišljanja o heterogenosti ili heterogenosti, npr. Petra Krelju u tekstu o *Ljubavnim pismima s predumišljajem* i na zaključak o disharmoniji. Tekst "Svijet je svinjac" Slavena Zečevića o *Putovanju na mjesto nesreće* zanimljivost filma nalazi upravo u netipično autorskim elementima (poput Kabiljove popglazbe u filmu, mjesto Mozarta i klasične glazbe) i zagovara daljnja čitanja filma. Nadajmo se takvoj budućoj opsežnoj studiji *Putovanja na mjesto nesreće*, već sada predmetu raznorodnih čitanja, poput onih Tomislava Šakića ili Damira Radića koji protagonistkinju naziva "daleko najsnažnijim ženskim likom koji je Berković ikad stvorio, no ne samo to – upitajte se koliko se tako elaboriranih i sugestivnih ženskih likova smještenih u središnju poziciju pripo-

JANICA TOMIĆ:

BERKOVIĆEV

TRAG

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

vijesti uopće možete sjetiti u povijesti hrvatskog igranog filma". Radić dodaje i asocijaciju na Von Trierove likove, kao što Zečević, ističući važnost prizora s krletkom, priziva paralele sa Strindbergovom *Gospodicom Julijom* (s kojom, osim lajtmotiva krletke iz koje se oslobađaju životinjske strasti, Berkovićev film dijeli i npr. naturalističku pozadinu sukoba mrtve majke i Zakona Oca, flert s klasno inferiornim skorojevićem i kicošom te širu igru klasnih i rodnih

vertikalama i rotacija moći koje mogu završiti samo njezinim samoubojstvom).

Monografija Berković vrijedan je prilog filmologiji, kao i iskapanju kulture građanske Hrvatske. Vizualno oblikovanje prati kvalitetu teksta (potpisuje ga Željko Serdarević) – crnobijele i duotone raster fotografije pojačavaju dojam tragova prošlosti čiju "otvorenost" i "aktualnost" (riječima *Uvoda u prošlost* Borisa Budena i Želimira Žilnika) treba otkrivati.

UDK: 791.633-051GODARD, J.L.(049.3)

Višnja Vukašinović

Bankar avangarde / apostol slike

Antoine de Baecque, 2016, Godard: biografija, Zagreb:
Sandorf/Mizantrop

Dijalog kontinuiteta i diskontinuiteta jedan je od središnjih fenomena što nam ih u susret dovodi lik i djelo Jean-Luca Godarda pozivajući nas da iznova pokušamo rasvijetliti polutamu njihova kompleksnog suživota. Kako biografija velikog redatelja onemogućuje svaki pokušaj da je čitamo kao oprimjerjenje jednoga od ovih dvaju polova, potvrđuje i knjiga uglednoga francuskog povjesničara i filmskoga kritičara Antoinea de Baecquea nazvana jednostavno *Godard: biografija*. Isti problem nameće se i u pokušajima da redateljeva filmografija, koju De Baecque jednako revno ocrtava, bude čitana kao radikalni otklon ili priklon određenim tradicijama unutar povijesti sedme umjetnosti kojoj je Godard posvetio život i u kojoj danas, u 88. godini, još uvijek neumorno stvara trenutačno zauzet snimanjem filma radnoga naslova *Slika i govor (Image et parole)*.

Suzimo li očiše na izvedbenu logiku samih filmova, susrest ćemo se s istom ambivalencijom što je redatelj manifestira u susretu s kontinuitetom, tradicijom i dosljednošću. No, nije riječ o negaciji ili nekoj drugoj vrsti dokidanja, već o afirmaciji istih kroz njihovu reinvenциju. U tom smislu podatno je tumačenje velikoga filmologa Gilberta Perez-a koji Godardov skokoviti rez (*jump cut*) definira kao kontinuitet koji pokreće diskontinuitet (*the continuity that sets off the discontinuity*) te tvrdi kako bi samo onaj tip montažnog reza koji zadržava dovoljno istosti, da bi nas zbog nje zaškociila njegova različitost, imao pravo biti na-

zvan skokovitim. Preciznije govoreći, Godard na razini sekvence kombinira rezove koji grade kontinuitet s onima koji ga dovode u pitanje te tako raskrinkava prikazivačke konvencije zbog kojih smo skloni nešto opisati kao cjelinu. Njegova potraga u režijskom smislu nije ona za diskontinuitetom shvaćenim kao oslobođenje od svake uzročnosti, već za novim kontinuitetom kojega će mehanika biti različita od svih do sada korištenih. U svojim filmovima stoga na razini slike propagira kontinuitet koji u sebi sadrži vlastiti diskontinuitet jer s njim ulazi u svjestan dijalog, a isto se može reći za cjelinu autorova opusa koja sagledana u kontinuitetu filmske povijesti potvrđuje tezu Jonathana Rosenbauma kako Godardovi filmovi nastaju iz autorove nemogućnosti da vjerno oponaša matrice tradicije kojoj se divi i dijelom koje želi biti, i u konačnici, na svoj diskontinuiran način, to i jest.

Izrazitu prisutnost kontinuiteta interesa i fiksacija koje prožima diskontinuitet formi u koje su zaodjenute potvrđuje se i u autorovoј životnoj priповijesti kako je donosi knjiga *Godard: biografija* – gotovo tisuću stranica duga studija koja do najsjajnijih detalja trasira životno-umjetnički put velikoga redatelja. Minucioznost iznesenih fakata dubinski potvrđuje Godardove cjeloživotne umjetničke i autorske strategije koje se daju sažeti kao potraga za novim duhovnim oblicima koji su jednakoj tako i arhetipski oblici sveopćega života, da upotrijebimo terminologiju jedno-

ga od njegovih ključnih uzora – povjesničara umjetnosti Elieja Faurea. Cikličnost, odnosno kontinuitet ljudskih osjećaja u stalnoj je potrazi za novim formama kojima će biti umjetnički uobličen, zbog čega dolazi do diskontinuiteta u njihovoј reprezentaciji.

No, sam se De Baecque suzdržava od ovakvih i sličnih interpretacija Godardova opusa. Ovaj autor međunarodno hvaljenih biografija Françoisa Truffauta i Érica Rohmera, kao i impresivne povijesti kultnoga časopisa *Cahiers du cinéma* kojem je 1990-ih i sam bio urednik, u ovoj biografiji mnogo je bliži historiografiji nego li kritici i teoriji – on većinu vremena jednostavno kronološki iznosi fakte iz Godardova života te se iscrpno bavi bilježnjem produkcije i recepcije svakoga od njegovih pedesetak filmova. Nema toga što ovaj revni povjesničar nije istražio godinama sjedeći po pariškim arhivima i na tome mu valja biti zahvalan. O Godardu su prije objavljene dve biografije na engleskom jeziku, obje iz pera uglednih filmskih kritičara. De Baecqueova knjiga izašla je 2013., u trenutku kad je njen subjekt punio osamdesetu, a deset godina ranije britanski kritičar Colin MacCabe objavio je *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*. U međuvremenu je i kritičar časopisa *The New Yorker* Richard Brody objavio *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. Francuski se povjesničar u uvodu osvrće na svoje prethodnike u svrhu ograđivanja, odnosno opreznog pripremanja terena za Godardovu reakciju – Brodyjevu je knjigu, tvrdi on, njen predmet proučavanja isarao, prekrižio, unakazio i takvu poslao autoru, a jednako je revoltiran bio i portretom iz pera britanskog kritičara s kojim je isprva surađivao, da bi mu poslije okrenuo leđa.

Za razliku od svojih prethodnika koji su se upustili u ambicioznu interpretaciju Godardovih fiksacija, De Baecque se uglavnom bavi katalogiziranjem. No, ovo se nameće kao nedostatak tek za one čitatelje koji se njegove knjige prime s namjerom da zavire s druge strane Godardova mita, odnosno da im netko



ponudi ključ za njegovo jednostavno konzumiranje. Autorov pristup je dosljedan i jasno ustrojen. De Baecque godinu po godinu bilježi Godardovo djelovanje te se s posebnom strašcu bavi produkcijom i recepcijom svakoga od autorovih filmova. Tako saznajemo o napornim preprodajučkim peripetijama s financiranjem, a onda, nakon nešto malo manje iscrpnih izvještaja o samom snimanju, autor izdašno citira recepciju danoga filma u francuskom tisku. I tako iz godine u godinu, više od pola stoljeća autorove karijere. De Baecque se ne libi detaljnog iznošenja Godardove obiteljske prošlosti i privatnog, posebno ljubavnog, života, no čini to izbjegavajući upuštanje u interpretacije, odnosno odajući se tumačenju tek sporadično. Pritom se ne stječe dojam da autor zazire od takva pristupa, već kako za njega jednostavno nema dovoljno interesa, a ni dovoljno smisla. Jer kada se odluči generalizirati i donijeti neki zaključak o redateljevoj flamboyantnoj osobnosti njegov tekst iznenada gubi na uvjernjivosti. De Baecque je, nameće se, tek prosječan kritičar, ali, srećom, iznadprosječan povjesničar.

A ta ličnost koja De Baecqueu uporno izmiče bez obzira na to koliko duboko i revno kopao po arhivima, još je jedno Godardovo djelo. Kada je sredinom 1950-ih s kolegama iz *Cahiers du cinéma* izmišljao koncept autorstva, Godard je bio svjestan da će slika redatelja u budućnosti postati nerazdruživa od slike što je proizvođe njegovi filmovi – odnosno kako će i sliku njegove osobnosti valjati režirati kako bi djelo postalo produžetak ličnosti i obrnuto. Jedan od svjetonazorskih kontinuiteta Godardova opusa jest onaj kako su život i umjetnost nerazdvojivi – jer život je mišljen ponajprije kao dug hod kroz umjetnost, odnosno kroz san u kojem je moguće sve ono što čovjeku lišenom stvaranja nije dostupno. No filmsko stvaranje, za razliku od pisanja, zahtjeva vješto snalaženje, ne samo u snu već i u stvarnosti. Pretvaranje snova u stvarnost uvijek je bilo iznimno skup sport, posebno onda kada u stvarnost želite pretočiti autorski, a ne kolektivni san. Kako bi zadržao ekskluzivna prava nad svojim snovima, Godard je osmislio ulogu naočitog drznika u bespriječno skrojenom odijelu čije su oči skrivene iza tamnih naočala i čija je cigareta, a kasnije cigara uvijek pri kraju. Tijekom vremena se transformirao u mrgnodog vizionara u kućnom haljetku, sklonog hermetičnom filozofiranju o povijesti umjetnosti čija je cigara još uvijek pri kraju, ali nikako da dogori.

Godard je nakon festivalskoga glamura 1960-ih okusio gorčinu američkoga sna te se sklonio u politički radikalizam, da bi 1980-ih izronio kao kućni filozof koji se tijekom vremena pretvorio u najvećega živućega filmskoga barda koji iz sjene bdije nad budućnošću filma. Esencija maske koju autorova privatna osobnost stavlja pred okom javnosti nije se mijenjala – bio je i ostao dvorska luda za koju svi znaju kako je naposljetku veća od života. Godard se nikada nije libio biti neugodan, grub, drzak, odrješit, isto kao što nikada nije zazirao od mitomanije. Među velikanim sedme umjetnosti po tom je najsličniji Orsonu Wellesu, koji je sa svojim dugim plaštem, predimenzioniranim

tijelom i neizostavnom cigarom imao jednakо upečatljivu javnu masku. Obojica su od svoje umjetničke persone svjesno stvorili fikcionalni lik, nekoga tko je istodobno i stvarnost i mit, postupkom kojim se obično vješto služe najinteligentnije među pop-zvjezdama – primjerice David Bowie. Performativ sebstva bio je potreban da se skrene pozornost na djelo, ali i da djelo konačno dobije autora, onoga u kojem se presijecaju osobna i javna povijest: "Film je bio jedini način da učinim, ispričam, postanem svjestan toga da imam povijest kao ja osobno u povijesti koja je povijest svih. Da nije bilo filma, ne bih znao da imam povijest i da povijest postoji."

Ta rečenica pojavljuje se u drugoj epizodi *Povijest(i) filma*, svojevrsnoj intelektualnoj, ali i osobnoj Godardovoj autobiografiji i prema mišljenju mnogih njegovu najvećem dostignuću, u kojem povijest stoljeća prikazuje kao povijest filma, koja pak postaje njegova osobna povijest. U monolitskom, četiri sata i trideset minuta dugom videokolažu Godard se koristi snimkama iz mnogobrojnih filmova, prije svega vlastitih, supostavljajući ih dokumentarnim snimkama i umjetničkim slikama Goye, Maneta, Rembrandta i mnogih drugih, dok glazbu osiguravaju imena poput Beethovena i Hindemitha, a naraciju, koju osim samoga redatelja čitaju i glumci (među ostalima Juliette Binoche, Alain Cuny, Sabine Azéma, Isabelle Huppert i Denis Lavant), preplavljaju citati Baudelairea, Flauberta, Faulknera, Valeryja... da spomenemo samo one najkorištenije – sve u svemu više od osam stotina umjetničkih djela iskrسava u Godardovoj viziji, a u filmu opetovanu iskrسava i on sam snimajući se u vlastitoj kući odjeven u prepoznatljiv kostim: debele naočale, dogorjela cigara nakošena u kutu usana, ovlaš nabačeni kućni haljetak. Vidimo ga dok skida knjige s police naglas izgovarajući njihove naslove i dok neumorno kruži oko električnoga pisaćeg stroja – svoga najboljeg prijatelja. Jer za Godarda, neumoljivog intelektualnog barda opsjednutoga poviješću, u

VIŠNJA
VUKAŠINOVIĆ:
BANKAR
AVANGARDE /
APOSTOL SLIKE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

početku bijaše riječ. Prije nego što je išta snimio, redatelj je o filmu strastveno pisao. Od početka ga je zanimala povijest jer je znao da ona najkraćim putem vodi u budućnost. Tako bi nekako to obrazložio taj majstor aforizma i paradoksa.

A tek je naizgled paradoksalno da je redatelj opsjednut prošlošću svojim ostvarenjima medij filma uporno katapultirao u daleku budućnost. Godard je i danas čovjek ovoga trenutka, njegov za sada posljednji film *Zbogom jeziku* (*Adieu au langage*, 2014) snimljen je u 3D tehnologiji i najutjecajniji svjetski kritičari proglašili su ga filmom godine, a u pretposljednjem ostvarenju nazvanome *Film – Socijalizam* (*Film socialisme*, 2010) majstorski je koristio snimanje mobilnim telefonom i propitivao krizu europskog humanizma godinama prije nego što je postala temom dana. Kako nas uči T. S. Eliot u eseju "Tradicija i individualni talent", upravo je osjećaj za povijest karakteristika velikih stvaratelja, a Godardova se kompleksna svijest o tradiciji manifestira kao ključna struktura njegovih umjetničkih djela, natopljenih specifičnom vizijom povijesti koju Jacques Rancière, pišući o *Povijestima filma*, definira kao unutarnji odnos što svaku sliku stavlja u odnos sa svakom drugom slikom te omogućuje da se bude ondje gdje nismo bili i da se proizvedu sve povznice koje nisu bile proizvedene, odnosno da se ponovno odigraju sve pripovijesti.

Hipertrofirana citatnost koja nastanjuje Godardovo djelo stoga ima zadatak istodobno ustoličiti kontinuitet i diskontinuitet filmskih slika – rasvijetliti supostojanje onih koje postoje i svih onih koje nisu bile snimljene, pri čemu Godard ponajprije misli na propust povijesti i filma da zabilježe logore smrti. Stoga u *Povijestima filma* autor preklapa fotografije snimljene u logorima smrti s prizorima iz hollywoodskog klasika *Mjesto pod suncem* (*A Place in the Sun*, 1951) u kojima Elizabeth Taylor izlazi iz vode u atraktivnom kupaćem kostimu. Zašto?

Zato što je redatelj toga filma George Stevens kao fotograf američke vojske 1945. snimio logo-re smrti. Razotkrivajući nove poveznice između naoko nespojivih slika, Godard emancipira sliku od ideologije, odnosno od samo jedne povijesti, pokazujući da ona, ako se montažom raskrinka jednoznačnost reprezentacijskih praksi, može biti iskupljena. Jer niti je Hollywood samo Hollywood, niti je ono nesnimljeno odsutno iz povijesti. U filmskim slikama žive druge slike, postojeće i nepostojeće, svjesne i podsvjesne, isto kao što u riječima žive druge riječi, a u citatima drugi citati koji to prestaju biti onda kada osvijeste vlastitu povijesnost.

Povijest(i) filma završavaju ovako: "Ako čovjek u svojim snovima prođe kroz raj i kao dokaz toga prolaska primi cvijet koji nakon buđenja pronađe u rukama – što se tu ima reći – ja sam bio taj čovjek." Iako se to nigdje ne naznačuje, rečenica nije Godardova, već je citat kojim aludira na Borgesov esej o Paulu Valeryju u kojem se pak citiraju Coleridgeovi stihovi o čovjeku koji u snu prođe kroz raj i pritom kao zalog primi cvijet. A Colin MacCabe u svojoj knjizi pak otkriva kako je engleski pjesnik do priče došao preko njemačkog pisca Jeana Paula, podsjećajući nas kako je iza citata uvijek tek još jedan citat. Osim Godardove omiljene igre beskonačnog označivanja, ta situacija nudi i za *Povijest(i) filma* specifično presijecanje osobne i javne povijesti. Naime, u De Baecqueovoj knjizi saznajemo kako Paul Valery za Godarda nije bio tek apstraktna književna veličina već stvarna osobna prisutnost. Kao dječak Jean-Luc je često doslovno sjedio na koljenima velikoga pjesnika koji je bio kućni prijatelj njegove privilegirane obitelji. Bio je dječak u krilu diva, koji sluša pri-povijesti o odvažnim latalicama što iz snova donose čudesne cvjetove. I tako je zarana počeo otkrivati kako kontinuitet hoda povijesti u sebi krije niz diskontinuiranih formi bivanja, ili, njemu bliskim jezikom, konačnost zatočenu u vječnosti.

UDK: 791.633-051TAR, B.(049.3)

Stipe Radić

Između društvenog i kozmičkog pritiska

Jacques Rancière, 2015, *Béla Tarr, vrijeme od poslije*, s francuskoga prevela Sana Perić, Zagreb: Multimedijalni institut

Béla Tarr, vrijeme od poslije Jacquesa Rancièrea ukoričeni je esej o velikome mađarskom redatelju Béli Tarru koji je, po svemu sudeći, prije koju godinu, zaključio svoju redateljsku karijeru. Rancière je veliki francuski filozof ne-pomirene, osebujne misli koji svojim pisanjem propituje često mistificirane ili nepažljivo korištene pojmove emancipacije i jednakosti, znanja i umjetnosti, demokracije i slobode. Od njegovih je djela kod nas, među ostalima, prevedeno krasno djelo u kojem se bavi jednakošću i znanjem Učitelj neznalica, te polemična knjiga o ispraznjenom suvremenom poimanju demokracije Mržnja demokracije. Rancière je uz to i estetičar, zainteresiran pogotovo za filmsku umjetnost, a njegovi su tekstovi o filmu u nas objavljeni u knjizi eseja *Filmska fabula*. U njoj su sakupljeni interpretativni eseji većinom o redateljskim klasicima, o Ejzenštejnju i Langu, Godardu i Nicholasu Rayju.

Toj niski filmskih velikana sada se pridružuje i Béla Tarr. Knjiga je izdana u biblioteći Vizualni kolegij Multimedijalnog instituta, a djeluje prije svega kao pratitelj dviju do sada objavljenih novela mađarskog pisca i Tarrova ključnoga suradnika Lászla Krasznahorkaija, *Posljednji vuk i UnutraJeživotinja*. Upravo je izdanje *Posljednjega vuka* 2012. poslužilo kao narjava vala prevođenja velikoga pisca na hrvatski, pa je u proteklih nekoliko godina Oceanmore objavio djela *Rat i rat*, *Seibo je bila tamo dolje* i *Sotonski tango*, dok je Šarenim dućan objavio *Melankoliju otpora*. Tarr je, u suradnji s piscem,

potonja dva romana i ekranizirao u cijenjene filmove, remek-djelo od sedam i pol sati *Sotonski tango* (Sátántangó, 1994) te *Werckmeisterove harmonije* (Werckmeister harmóniák, 2000).

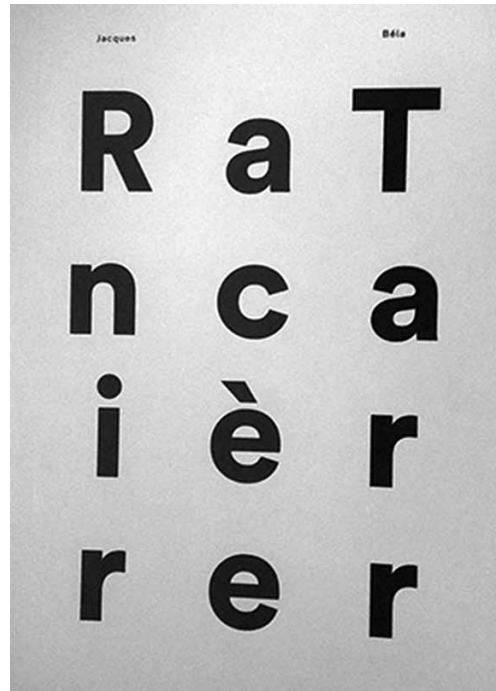
Tarr je velikan svjetskoga filma koji je u karijeri dugo više od četrdeset godina snimio devet nagrađivanih dugometražnih uradaka. U suradnji s nizom stalnih suradnika (među ostalima i Ágnes Hranitzky, Fred Kelemen, Mihály Víg), od filma *Prokletstvo* (Kárhozat, 1988) pokazuje samosvojnu, mračnu i slojevitu filozofsko-estetsku viziju. Ona počiva na jednostavnom, a opet krajnje složenom umjetničkom i formalnom načelu koje uključuje crno-bijelu fotografiju te duge i iznimnno spore kadar-sekvence. Rancière analizira autorove filmove po redoslijedu nastanka, od prvih uradaka tijekom 1970-ih do završnoga *Torinskog konja* (A torinói ló, 2011).

Iako lišena teškopronodnoga teoretskog diskursa, knjiga pokazuje filozofa kao jezičnoga stilista koji u raspravu o filmu unosi fino cizelirani, gotovo lirični jezik. Djelo je stoga, iako ne donosi neke sveobuhvatne, nove uvide o redateljevu radu i angažmanu, zaista užitak čitati. Rancière filmovima pristupa manje kao filozof koji redateljeva djela podvrgava svojem etičko-političkom rakursu, a više kao senzibilni analitičar koji u vrelu detalja, poveznica, dobro istraženih podataka, spontano stvara mrežu impresija. Kralježnicu teksta čini obrada kronološki poredanih filmova, a pritom se svakim novim djelom dodaje jedan novi sloj

u analizi Tarrova filmskoga svijeta. Rancière pritom izbjegava reference na druge filmaše, djela ili teoretičare, ostajući fokusiran na autora, njegove suradnike i stvoreni filmski svijet. Tako je *Béla Tarr, vrijeme od poslije* esejištičko djelo u kojem je informativno-publicistički karakter sasvim utišan, vidljiv tek u isticanju važnijih podataka vezanih uz važnije suradnike na filmovima.

Tarrova se karijera najčešće dijeli u dva dijela, a za prijelom se uzima sredina 1980-ih. *Prokletstvo* pak pokazuje potpuno formirani redateljski pristup, koji postaje tematsko-stilski predložak za sve njegove sljedeće uratke. Na njemu započinje suradnju s Krasznahorkajem kao scenaristom koji će to ostati i na sljedeća četiri djela. Rancière pak ističe da, iako postoji stilska promjena u iznenđenju priča, redateljev interes ostaje nepromjenjen, ponajprije fokusiran na stvarnost življenja. Iako jasno sugerira da su Tarrovi filmovi, na određeni način, uvijek politični i vezani uz kontekst društvenoga uređenja u kojem nastaju, Rancière ne naglašava njihov politički kontekst. Ipak, beskompromisnost društvenih uvida ostaje podtekstualni temelj filmova, pa filozof i kaže da se u Tarrovu završnome filmu *Torinski konj* osjeti "netaknuti gnjev redatelja spram onih koji ljudima i konjima pružaju ponizavajući život, spram onih pobjednika koji su pokvarili sve što su dotakli preobražavajući to u predmet posjedovanja".

Rancière ističe da Tarr neprestano snima jedan te isti film, tako da on "govori o istoj stvarnosti, samo što svaki put jednostavno zatrebe malo dublje". U ranim je djelima on "mladi gnjevni redatelj" koji se svojim furioznim naturalističkim dramama sukobljava s društvenim problemima socijalističke Mađarske. U njima, prikazujući deformacije unutar intimne sfere pojedinaca, mapira aspiracije ljudi i njihova razočaranja sustavom u kojem žive. U početku karijere propituje iznevjerena obećanja socijalizma, a u svojim kasnijim filmovima donosi sliku razočaranja novim,



tržištu podređenim, društvenim uređenjem. Tarr pritom u drugome dijelu opusa ide dublje od samog analiziranja društvenoga trenutka te ga nadgrađuje interesom za samo bivanje u vremenu i prostoru. Redatelj, kaže Rancière, prenosi svoj interes s propitivanja socijalnoga na kozmičko, a pritom i dalje ostaje usidren u apsolutno realističnom svijetu.

U skladu s tim, posebnu pozornost Rancière u eseju pridaje načinu na koji Tarr gradi svoj filmski svijet. Osim estetske vizije (crnobijela fotografija i duge kadar-sekvence), redatelj se koristi i ponavljujućim tematskim i vizualnim motivima. Naglašena je pritom suprostavljenost grotesknog materijalizma iskazanoga u temama i odnosima među likovima te kontemplativno-metafizičkoga stilskog pristupa. Tako se mračan, crnim humorom protkan prikaz ljudskih slabosti i rituala svakodnevnog života odvija u apokaliptičnim uvjetima malih sredina na stalnom udaru vremenskih nepričika, vjetra, blata i kiše. Po Rancièreu, riječ je o "kozmičkom pritisku" koji tako utječe na unutarnji život likova, pa "izvanjski svijet prodire

u pojedince, čini da događaji u filmu postaju afekti, osjetilni trenuci".

Temporalnost Tarrovih filmova vezana je uz razradene, iznimno mobilne pokrete kamere u dugim kadar-sekvencama, pa se unutar trajanja jednoga kadra spaja efekt protjecanja vremena s minuciozno koreografiranom mizanscenom. Kamera tako polagano, prateći likove u njihovim svakodnevnim aktivnostima, rastvara i otkriva prostor stanova, birtija, uličica. Rancière i kaže da redatelja više zanimaju tijela u prostoru i njihovi pokreti nego priče i motivi koji objašnjavaju te pokrete. Montaža unutar kadra do koje dolazi polaganim pokretima kamere i izmjenama njezina pogleda omogućuje da se u tančine sagleda svijet koji likovi nastavaju, da se, na određeni način, uđe u mreže stvarnosnoga. Vrijeme je fokus tih kadrova, kaže Rancière, a to odmotavanje prostorvremena, "postaje očito trajanje koje predstavlja sam materijal od kojega su satkane pojedinačnosti koje nazivamo situacijama ili likovima. Svaki trenutak predstavlja mikrokozmos".

Životi Tarrovih likova koje je gledatelj u prigodi detaljno proučavati u meditativnim kadar-sekvencama prožeti su beznađem i gušecom inercijom, što Rancière podvodi pod pojam *ponavljanja*. Pojam je kristalizacija praznoga hoda njihova života, pa i kaže da se "likovi podvrgavaju zakonima ponavljanja iz čije predodređenosti ne mogu izići". U drugome dijelu opusa, kod Tarra će zavladati, kaže, samo zabludjeli pojedinci. Centralni se tekst u Rancièreovoj knjizi stoga bavi upravo tipovima aktera u njegovim filmovima, što je objedinjeno pod indikativnim naslovom "Varalice, idioci i lude". Oni rade jedni protiv drugih, što pak inspirirano naziva "sukobom ljudi pauka koji rade paučji rad". Naizgled djeluje začudno da se Rancière, veliki politički filozof čije su misaone silnice obilježene idejama jednakosti i emancipacije, osjetio privučen Tarrovim ciničnim viđenjem življenja koje ima sve karakteristike snomorice. Kako u uvjetima inercije,

stalne prevare, dokazivanja moći nad slabijima, pronalaziti nadu, mogućnost napretka i nadvladavanja okova vlastita položaja?

Tarrov distopijski svijet je svijet zabluđelih, iznova poraženih likova definiranih vlastitim društvenim statusom. Upravo ta napetost između nedvojbene političnosti autora i pesimističnosti prikazanoga privlači filozofa Tarru, ali i, recimo, Pedru Costi, čijim se opusom bavio u eseju "Politike Pedra Coste". Rancièreov pogled otkriva fasciniranost malim čovjekom, kao što, recimo, pokazuje njegova rana knjiga u kojoj povijest promišlja odozdo, *Noći proletara: radnički san u Francuskoj 19. stoljeća*. Pojedinca na vjetrometini sagledava bez romantiziranja, ali ipak ostajući svjestan kapaciteta, emocija, intelekta i moći svakog pojedinca, svakoga od nas. Rancière u eseju o Tarru stoga ne traži nepotrebno emancipativne aspekte ponašanja likova, već prije poprilično ambivalentno promišlja implikacije njihovih života i kontekst okoline u kojem se odvijaju. Pritom odbija uvriježeno viđenje koje postoji o njegovim poznim filmovima, da prikazuju svijet beznađa u kojem je "politika svedena na manipulaciju, društveno obećanje na prijevaru, a kolektiv na brutalnu rulju". Autorovim cijelim opusom, kaže, vlada uvjerenje da su potpuni mediokriteti sposobni afirmirati svoje dostojanstvo. Plejada manjkavih likova, sugerira intrigantno, "utjelovljenje je čiste mogućnosti promjene da se može izaći iz svakodnevice propadanja i pasivnosti". Možda onda ipak postoji nekakva mogućnost da svatko vlastitom snagom istupi iz predodređenosti egzistencijalne petlje?

Béla Tarr, vrijeme od poslije krasna je posveta opusu jednoga od najvećih suvremenih filmskih redatelja, koja nas poziva da njegove filmove gledamo pozornije i tankočutnije, sa svim pripravnim na težinu uranjanja u svijet kozmičkoga pritiska i sindroma ponavljanja, u autorski svijet koji se zapravo i ne razlikuje previše od ovoga u kojem živimo.

STIPE RADIĆ:

IZMEĐU

DRUŠTVENOG

I KOZMIČKOG

PRITiska

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.632(049.3)

Lucija Klarić

Pionirska i temeljna knjiga

Jasmina Kallay, 2015, *Napiši scenarij – osnove scenarističke teorije i prakse*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Mislim da ulazak u bilo kakvu kvalitativnu analizu knjige Jasmine Kallay, *Napiši scenarij – osnove scenarističke teorije i prakse* prije uvažavanja njenog značaja za scenarističku praksu u Hrvatskoj iskazuje ponajprije nepoznavanje konteksta u kojem nastaje, a mogli bismo otići toliko daleko i reći i da odražava određeno nepoštovanje prema pionirskoj zadaći koju je Kallay odlučila preuzeti. S nužnošću knjige koja će se voditi sloganom "napiši scenarij" već nas upoznaje podatak iz predgovora Uroša Živanovića koji kaže da još od 1960. i knjige *Scenarij, što i kako* Branka Belana (Zagreb: Epohe) nije napisan ni jedan strukturirani pogled na zakonitosti i praksu filmskoga pisma na ovim prostorima.

Osim što je odmak od pola stoljeća neminovno donio i novosti u scenarističko polje koje je valjalo obraditi i pridodati postojećem znanju, za razliku od Belanove knjige, Kallay je puno uže specijalizirana u praktičnoj domeni budući da je Belanov rad odgovarao vremenu kada je ujedno valjalo usustaviti i određena filmološka znanja. Nadalje, i u širem pregledu literature koja bi se ticala obrade neke vrste kreativnoga pismenog izražavanja (nespecifično filmskoga), *Napiši scenarij* jedan je od rijetkih primjera strukovnih priručnika koji se pojavljuju u hrvatskom izdavaštvu. *Napiši scenarij* dolazi u svojevrsnom valu zajedno s *Pravilima igre: od prve ideje do prvog dramskog teksta* Tomislava Zajeca (Zagreb: V.B.Z., 2012) i *Autopsijom teksta: priručnikom za kreativno*

pisanje Nebojše Lujanovića (Zagreb: Centar za kreativno pisanje, 2016) koji u novome desetljeću konačno odgovaraju na pomanjkanje sustavnih i stručnih udžbenika za buduće generacije stvaratelja i profesionalnih pisaca, dramatičara i/ili scenarista. Na zaista malenome teritoriju domaćih, a pritom i suvremenih djela napisanih od majstora za šegrte, knjiga Jasmine Kallay dobiva dodatan značaj na ovome geografskom području, jer osim scenarista u njoj pomagalo može pronaći bilo tko tko se želi upustiti u kreiranje priče kao takve.

Vratimo li se u uže polje audiovizualne djelatnosti, a samim time i scenaristike u navedenoj industriji, možemo ustanoviti da se *Napiši scenarij* (manje ili više) sporadično dotiče i još jedne temeljne problematike s kojom se pisanje za audiovizualne medije u Hrvatskoj nosi. Iako se prevlast autorskoga filma u Hrvatskoj često zaziva s vrijednosnim predznakom bilo da je on kritičan ili pohvalan, njegovo postojanje kao osnovnog oblika rada ovdašnjega filmskog svijeta neosporiva je statistika koja nužno ne priziva osudu ili drugo. Pri tome je istodobno jasno da nije svaki hrvatski film autorske prirode, ali i da o scenaristu kao zasebnom entitetu koji zauzima svoju poziciju u našoj, filmskoj proizvodnji možemo teško govoriti jednako kao i o nezavidnoj pozornosti koja se pridaje scenariju kao formi. Kad je riječ o drugim audiovizualnim formama poput televizije ili novih medija, mogli bismo utvrditi nešto bolju dijagnozu scenaristike, ali i ona se



uglavnom zasniva ili na kvantitativnim potrebama medija (televizija) ili na mogućnosti i želji za eksperimentiranjem pojedinog scenarista (novi mediji), više nego na čvrsto formiranom prostoru struke i njezina djelovanja. Kao što ni cilj knjige *Napiši scenarij* nije obeshrabriti potencijalnog, budućeg scenarista nego upravo suprotno, tako ni ova analiza ne želi zauzeti pesimističan stav naspram stanja i budućnosti pisanoga filmskog stvaralaštva. Iako jedan priručnik ne može sam promijeniti sustav za i u kojem nastaje, *Napiši scenarij* je svejednako važan iskorak u afirmaciji specifičnosti scenariističkog zanata i znanja te isticanja njegove znamenitosti u sveopćem filmskome ili i drugim audiovizualnim stvaralačkim procesima.

Od prve je do zadnje stranice misao vodilja autorice ovoga priručnika ostati vjernom svom pionirskome pothvatu i stvoriti pregled osnovnih dramaturških pojmoveva nužnih za razumijevanje zahtjeva i zahtjevnosti forme scenarija. Najveći se dio knjige bavi obradom ključnih strukturalnih aspekata klasičnoga na-

rativnog filma koji je ujedno i umjetnički oblik u središtu pozornosti ovoga priručnika. Kallay se odlučuje, u onoj mjeri u kojoj to može, ostati vjerna hrvatskoj kinematografiji pa upravo kroz analize filmova što su bliže našoj filmskoj povijesti ili sadašnjosti razlaže primjere dobre ili nešto nespretnije scenariističke prakse te pojašnjava pripovjedačke elemente i sredstva koji su sastavnice (uspješnog) scenarija. Ideja da se u prvome priručniku ovoga tipa usredotoči na domaće stvaralaštvo stavka je koja dodatno podupire one vrijednosti prema i zbog kojih Kallay piše ovu knjigu, odnosno – ne bi li ojačala strukture filmskoga profesionalizma u Hrvatskoj. Da je ta namjera vrijedna utvrdili smo po više točaka i, iako je dosljednost u ideji junačka, ponekad inzistiranje na zadržavanju u domaćem miljeu sužava mogućnosti za bolje i opširnije ili točnije pojašnjenje određenih pojmoveva.

Jedan od njih je i koncept junakova puta Christophera Voglera koji u raskoraku između angloameričkoga kulturnog konteksta i hr-

LUCIJA KLARIĆ:
PIONIRSKA
I TEMELJNA
KNJIGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vatskoga, u našem ne dobiva adekvatnu i do-sljednu egzekuciju (prevlast drame kao žanra u Hrvatskoj nije u skladu s uzlaznim završecima američkih komercijalnih filmova) – suvišno i nepravedno bilo bi govoriti da je pomanjka-njem egzaktnog primjera čitatelj zakinut za razumijevanje toga pojma, ali se s druge strane inzistiranjem na premisi o isključivo hrvatskom filmu ograničava autoričina mogućnost potpunog dočaravanja, to više što je upravo ondje gdje ne postoje primjereni domaći uzorci otvoren potencijalni prostor za svježe i ori-ginalne scenarističke pothvate. Uz kralježnicu knjige koju grade analize temeljnih datosti scenarija, Kallay pridodaje i manja poglavљa koja se redom bave alternativnim/rubnim bav-ljenjima scenarističkim poslom – kroz nove medije ili uredništvo istih, te poglavљa koja se sastoje od savjeta korisnih za plasiranje scena-rija, bilo da su to kratke upute kako pripremiti pitch ili načini i mjesta gdje se scenariji mogu prijaviti/poslati.

Kako je već napomenuto, autorica posve-ćeno pokušava postaviti jasan i pitak dijagram scenarističkih osnova. Da bi postigla navedeno, koncentriira se posebno na lik, strukturu, dia-log i tehnike što su "tematske" jedinice istoi-menih poglavљa. U razlaganju pojmljova Kallay se vodi autoritetima angloameričkoga kulturnog kruga, što ne čudi s obzirom na to da su isti široko prihvaćeni kao zakonodavci scenaristič-koga mišljenja i potomci su okruženja gdje je scenarij na visokom stupnju razvijenosti (koja čak graniči s automatizacijom).¹ S namjerom da se dotakne svih aspekata filmske dramaturgije, *Napiši scenarij* boluje od sindroma koji je sim-potomičan za sve pokušaje generalizacije, a to jest načelnost. *Napiši scenarij* više će sadržajno pribjeći pobrojavanju potencijalnih stvaralač-kih alata nego što će dubinski iscrpiti moguć-nosti neke od p(r)opisanih metoda. U odjeljku

o strukturi, primjerice, Kallay navodi niz opci-ja organizacije pripovijesti od kojih je, narav-no, tročinska, aristotelijanska struktura koju će Syd Field adaptirati za scenarij nulta točka pregleda. Iza toga slijedi nabrazanje metodolo-gija kao što je osmosekventna struktura Franka Daniela, junakov put Christophera Voglera i lista koraka Blakea Snydera, a poglavljje Kallay zatvara kratkim osvrtom na alternativne me-tode strukturiranja scenarija koje odstupaju od norme linearnosti. Lepeza pristupa koju auto-rica rastvara može biti atraktivna sama po sebi, ali osim što ih Kallay objedinjuje pod načelima trosjeljne strukture (jer svaka klasična priča ima uvod, zaplet i rasplet) podrobna usporedba o "prednostima i manama" jedne ili posebnim slučajevima kad se neka od njih pokazuje po-godnjom od druge izostaje, kao i bilo kakva temeljitička diskusija o spomenutima. Opis ne-linearnih slučajeva također ostaje tek u nacrtu. Takva obrada materije nije ni u kojem slučaju manje vrijedna, ona ima i svoje kontekstualne razloge o kojima je bilo riječi, ali posljedično priručnik više funkcioniра kao scenaristička početnica nego kao sredstvo za strukovno usa-vršavanje (iako nikad nije na odmet utvrđivati gradivo).

Da je namijenjena budućemu, a ne isku-snemu scenaristu potvrđuje i brojnost inter-nih savjeta i doskočica kojima Kallay ukrašava i dopunjava svako poglavlje. Dobre stare scena-rističke uzrečice poput "uđi kasno, izadi rano" pokazuju da je autorica knjige prije svega ak-tivni praktičar u polju, a tek potom teoretičar toga znanja. Konstantno podsjećanje na "što ako" i "zašto tako" koje se provlači kroz jezik knjige može se učiniti redundantnim onomu tko ima pokoj scenarij "u nogama", ali ima neprocjenjivu važnost za nekoga tko će se tek upustiti u scenaristički modus razmišljanja – potencijalno i korisnije od preciznih definicija

¹ Također, autorica je znatan dio svoje profesionalne karijere ostvarila u tom krugu. (op. ur.)

tipova karaktera i slično. U poglavlju "Tehnike" autorica upravo posprema te opće naputke za nove generacije pa se različiti pri povjedački alati koji dolaze iz različitih dramaturških razina sažimaju u jednu cjelinu, iako bi neki od njih kao što je pitanje perspektive ili elipse mogli punopravno zauzimati zaseban prostor, dok su drugi više scenarističke doskočice kao što je crvena haringa. Dok s jedne strane inzistira na uvrštavanju svega što bi scenaristu moglo poslužiti tijekom i nakon pisanja scenarija, *Napiši scenarij* propušta sustavno uvrstiti i praktične vježbe u kojima bi korisnici knjige mogli i provušati naučenu teoriju. One, doduše, postoje među koricama knjige, ali su malobrojne i ne prate svako od poglavlja, što je možda jedini nedostatak ovoga priručnika u namjeri da ispunji ulogu dugo iščekivanoga udžbenika filmskoga pisma na ovim prostorima.

Nadalje, djelić o novim medijima u kojem Kallay pokušava proširiti obzore scenarističke prakse plemenit je *input* i može dati elana scenaristu da eksperimentira i ostvaruje se i u

nekom drugom formatu, ali postaje problematičnim onda kada se definira kao supstituiranje ili nadopuna rada na dugometražnome filmu. Također, on je u svom opsegu uistinu preštur da bi zahvatio sve specifičnosti priče, u videoigri prije svega, a onda i u ostalim spomenutim formatima. U Kallayinom hvalevrijednom sveobuhvatnom razmatranju scenarističkoga zanata taj je odjeljak mogao i izostati.

U konačnici, može se zaključiti kako je *Napiši scenarij* knjiga koju bi svaki scenarist početnik trebao pomno prolistati, a već definirani scenarist držati na polici za one trenutke kada se petlja suviše zamrsi, kako bi je, uz Kallayinu pomoći, mogao otpeljati. *Napiši scenarij* sadrži gotovo sve što bi kakvom elementarnom scenarističkom programu trebalo te tako može i poslužiti kao pomagalo onima koji vode edukacijske radionice ili predaju u akademskim sferama. Jasmina Kallay napisala je knjigu za kojom je hrvatska scenaristica žedala, pa s *Napiši scenarij* napokon možemo krenuti graditi strukovni jezik i poboljšavati njezinu kvalitetu.

LUCIJA KLARIĆ:

PIONIRSKA

I TEMELJNA

KNJIGA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Igor Jurilj

OD ZORINOG DOMA DO EDISONA

**Recepција филма и првих карловаčких кинематографа
у локалној периодici, 1896-1920.**

Hrvatski filmski savez, Zagreb; Kinoklub Karlovac, Gradska knjižnica "Ivan Goran Kovačić", Karlovac, 2018.

144 stranice; ilustrirana I

ISBN 978-953-7033-56-9 (meki uvez)

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000982219.

Knjiga *Film od Zorinog doma do Edisona* magistra povijesti Igora Jurilja prva je, a ujedno i veoma temeljita knjiga o kinematografskom životu Karlovca u ranim razdobljima hrvatske (i karlovačke) kinematografije. Koristeći metodologiju povijesnih znanosti te filmološke spoznaje s kojima se dijelom upoznao na filmskim kolegijima tijekom studija na Filozofskom fakultetu Jurilj piše zanimljivu i preglednu knjigu koja baca novo svjetlo ne samo na kulturnu povijest Karlovca, nego i na njegovu važnost za povijest hrvatske kinematografije. U novije vrijeme često zanemarivan i u sjeni hrvatske metropole – Zagreba, Karlovac je i dalje nepresušno vrelo zanimljivih tema, a isto tako još uviđek je jedan od većih gradova u Hrvatskoj.

U knjizi Jurilj obrazlaže kako su se i zašto prikazivali filmovi u Karlovcu, kakav je bio društveni kontekst tih prikazivanja, tko ih je prikazivao i s kakvim uspjehom, koji su se i kakvi filmovi prikazivali te kakva je novinarska popudbina kinematografije u to doba. Dakako, novine su u doba nijemoga filma bile znatno važnije nego što su to danas, pa su, s jedne strane, dragocjen povijesni izvor i sastavni dio kinematografskog života, a s druge su strane novine i časopisi u kojima se pisalo o filmu (ili se pisalo i o filmu) sastavnica šire medijske panorame razdoblja. Stoga se može govoriti o Juriljovom rukopisu kao o vrijednom doprinosu povijesti novinarstva u Hrvatskoj. Dakako, i kroz novine



i kroz kinematografiju i kroz pisanje o filmu prelamaju se i burne društvene, političke i ekonomске promjene, uključujući primjerice Prvi svjetski rat, raspad Austro-Ugarske, nastanak nove države, i tako dalje.

Rukopis Igora Jurilja *Film od Zorin doma do Edisona* važan je doprinos kulturi Karlovca, jednog od najvećih hrvatskih gradova, ostvaruje uvid u uglavnom slabo poznata razdoblja i teme povijesti hrvatskog filma i kinematografije, što je za današnju audiovizualnu kulturu svakako važno, a daje i dragocjen uvid u razvijanje novinarstva u Hrvatskoj te u politička zbivanja koja su definirala sve, pa tako i novinarstvo i kinematografiju.

Cijena: 80,00 kuna

Janko Heidl

Kronika

01. 07. Ischia, Italija

Neželjena baština Irene Škorić nagrađena je Nagradom za najbolji dokumentarni film na 15. Ischia Film Festivalu, međunarodnom "filmskolokacijskom" festivalu (24. 06.-01. 07.)

01. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je "Pozdrav ljetu", jednodnevni druževni program mlađih filmaša i filmašica u okviru revijskih i obrazovnih programa Hrvatskog filmskog saveza, na kojem su najavljeni 55. Revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece, 22. Filmska revija mladeži i 10. Four River Film Festival te prikazani filmovi mlađih nastali tijekom zimskog i proljetnog obrazovnog ciklusa u kinu Tuškanac.

01. 07. Zagreb

U MM centru Studentskog centra održana je Radionica filmskog performansa, pod mentorstvom španjolskih filmskih performera Luisa Macásia i Adriane Vile.

01. 07. Osijek

U Ljetnom kinu održan je 15. Gastro Film Fest Osijek, festival kratkih filmova gastronomске tematike. Prvu nagradu osvojila je španjolska *Nova kuhinja* Manuela Reyesa Halabyja, drugu španjolski *Kroasan* Mariusa Conrotta Diaza, treću španjolsko *Naslijeđe* Joan-Pola Argentera, a posebno priznanje hrvatski Zbregov Mladena Božića. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Ramadan* Silvija Damičevića i *Filmska runda – špica* grupe autora (Filmska runda/VK Mursa Osijek).

01. 07. Varaždin

U okviru 3. Festivala varaždinskih dvorišta, u dvorištu Centra za mlade održana je VANIMINA animirana igraonica.

03.-06. 07. Labin

U sklopu projekta Pop-up film, u Gradskoj knjižnici Labin održana je filmska radionica za djecu i mlade.

03.-07. 07. Osijek

U sklopu 15. Ljeta u Domu tehnike (26. 06.-01. 09.), u Video klubu Mursa održana je radionica stop-trik animacije za osnovnoškolce.

03.-15. 07. Zaprešić

U FKVK Zaprešić održane su ljetne filmske radionice.

03. 07.-04. 08. Varaždin

U dvorištu palače Sermage održan je program Ljetnog kina Galerija.

04. 07.-08. 08. Šibenik

Na Tvrđavi sv. Mihovila održan je 8. Solo Positivo Film Festival, međunarodni festival glazbenog dokumentarnog filma. Nagradu za najbolji film i režiju osvojila je američka *Joeova violina* Kahane Cooperman; za scenarij Mark Monroe, za *The Beatles: Eight Days a Week – godine na turneji* Rona Howarda; za filmsku fotografiju James Cook, za *Geordie Jazz Man* Abi Lewis; posebnim priznanjem izdvojeni su *Scream for Me, Sarajevo* Tarika Hodžića i *Zarobljeno vreme* Milana Nikodijevića.

05. i 12. 07., 23. i 30. 08. Zagreb

Na platou ispred KUC-a Travno održan je 5. OFF, Otvoreni filmski festival Travno, s kratkim hrvatskim filmovima te programima radova FKVK Zaprešić i ŠAF Čakovec.

06. 07. Zagreb

U Kući za umjetnost i ljude Lauba, scenaristica Koraljka Meštrović održala je predavanje "Tri samuraja", prvo u nizu nazvanom "Filmske komparativne analize", o filmovima koji se bave istim tipom glavnog junaka, a interpretiraju ga na različite načine. Prikazan je i kinotečni film *Samuraj/Bljedoliki ubojica* Jean-Pierre Melvillea.

06. 07. Pula

U Klubu Pulske filmske Tvornice, u sklopu književno-filmskog ciklusa Bijele večeri, uz voditelja, novinara Borisa Vinceka, govorilo se o knjizi *Talentirani g. Ripley* Patricie Highsmith i istoimenoj filmskoj prilagodbi romana, u režiji Anthonyja Minghelle, uz projekciju filma.

06.-09. 07. Veliki Tabor/Desinić

U dvorcu Veliki Tabor kod Desinića održan je 15. Tabor Film Festival, međunarodni festival kratkog filma. Grand Prix dodijeljen je njemačkom dokumentarno-animiranom filmu *Ženski zatvor u Hohenecku* Alexandra Laha i Volkera Schlechta. Nagrada za najboljiigrani film pripala je filipinskom *Ako ljudi poput nas prestanu postojati* Shiele Anne Mae Manacse, za najbolji hrvatski film dokumentarnom *Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka, dok je Nagradu publike osvojilo kanadsko *Prostorno putovanje* Guillermo A. Chaiae. Posebnim priznanjima istaknuti su *Ubijajući Klau-*

sa Kinskog Spirosa Stathoulopoulosa (međunarodna konkurenčija) te Med i mliko Marka Jukića i Nije odgoj Tomislava Šobana (hrvatska konkrenčija).

06. 07.-24. 08. Vodnjan

U Portarolu 31 – staroј uljari, na otvorenom, održan je 2. program ljetnog art-kina Cineast. Jednom tjedno prikazivani su noviji inozemni cjelovečernjiigrani filmovi.

07.-09. 07. Delnice

U okviru 7. KotarFesta!, u Radničkom domu održane su projekcije novijih hrvatskih cjelovečernjihigranih filmova, a održana je i radionica animacije za osnovnoškolce.

08. 07. Karlovy Vary, Češka

Bosanskohercegovačko-hrvatsko-slovensko-njemački cjelovečernjiigrani film *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića osvojio je posebno priznanje žirija u natjecateljskom programu te nagradu Europa Cinemas Label za najbolji europski film u natjecateljskom programu, a gruzijsko-katarsko-hrvatski cjelovečernjiigrani film *Dede Mariam Hatchvani* osvojio je posebno priznanje u programu East of the West, na 52. Međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma (30. 06.-08. 07.). Oba filma nastala su kao hrvatske koprodukcije te su na Festivalu imali svoje svjetske premijere. U natjecateljskom programu prikazan je i hrvatski dokumentarni film *Moј život bez zraka* Bojane Burnać, a u popratnim programima hrvatski film *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić te hrvatske manjinske koprodukcije *Neparožderi* Galine Miklinove i Crveno Tome Waszrawa.

08.-17. 07. London, Leicester, Oldham, Bolton i Birmingham, UK

Halimin put Arsena A. Ostojića prikazivan je u pet građova, u sklopu komemoriranja obljetnice srebreničke tragedije u Velikoj Britaniji.

10.-13. 07. Buzet

U sklopu projekta Pop-up film, u POU Augustin Vivo-da održana je filmska radionica za djecu i mlade.

10.-15. 07. Rijeka

U Filodrammatici je održana radionica "Primijenjeni video: Glitch", uz javnu prezentaciju radova.

10.-16. 07. Zagreb

U Ljetnom kinu Tuškanac i u Art-kinu Grič održana je 4. Revija europskog filma.

11.-16. 07. Pašman

Na mjesnom igralištu održane su 11. Pašmanske filmske večeri s programom hrvatskih i inozemnih cjelovečernjih filmova.

11.-16. 07. Galway, Irska

U sklopu Filmskog festivala i sajma Galway (Galway Film Fleadh) održan je razgovorno-predstavljački program Hrvatska u fokusu.

12. 07. Dubrovnik

Predstavljanjem filmskog priručnika ABC filma. Jezik, pripovijest, analiza Giannija Rondolina i Daria Tomašija u izdanju Udruge Kinookus te projekcijom filma *Kino Otok Ivana Ramljaka*, u kinu Slavica otvorena je peta sezona programa "Okusi drugačije kino".

14. 07.-19. 08. Karlovac, Duga Resa, Ozalj, Lasinja, Kamanje, Barilović, Jastrebarsko

Održano je 7. Riječno kino uz Karlovačko, program projekcija tuzemnih i inozemnih filmova na otvorenom, uz riječne obale Karlovačke županije. Održani su i drugi umjetnički i sportski zabavno-obrazovni programi.

15.-18. 07. Bol

U Ljetnom kinu Bol, u sklopu 28. Bolskog lita, održana je manifestacija *Films Like No Others* (Neki drugi film), novoimenovana inačica dotadašnjih Dana umjetničkog filma *Lovely Days*.

15.-23. 07. Pula

U Areni, kinu Valli, Istarskom narodnom kazalištu, utvrdi Kaštel, Muzeju suvremene umjetnosti Istre, Galeriji Makina, Hrvatskoj gospodarskoj komori, Multimedijalnom centru Luka, Srpskom kulturnom centru, Zajednici Talijana Circolo, Titovom parku, na plaži Ambrela, na Trgu Portarata i na trgu Giardini održan je 64. Pulski filmski festival. Dobitnik Veliike Zlatne arene za najbolji film i Zlatne arene za oblikovanje zvuka (Martin Semenčić) je *Kratki izlet* u režiji Igora Bezinovića i produkciji Studia Pangolin. U Hrvatskom programu – hrvatski film, Zlatnim su arenama nagrađeni Hana Jušić za režiju, Mia Petričević za glavnu žensku ulogu, Arijana Čulina za sporednu žensku ulogu i Katarina Pilić za kostimografiju, za film *Ne gledaj mi u pijat*; Rajko Grlić i Ante Tomic za scenarij, Nebojša Glogovac za glavnu mušku ulogu, Dejan Aćimović za sporednu mušku ulogu, Branko Linta za kameru, za *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića; Hrvoje Mršić za montažu *Agape* Branka Schmidta; Alen i Nenad Sinkauz za glazbu, Petra Poslek i Iva Rodić za scenografiju u *Goranu Nevi Marasovića*; Branko Repalust za specijalne efekte u *Mrtvim ribama* Kristijana Mili-

ća, a tom su filmu upućene i posebne pohvale ocjenjivačkog suda; Pragma Video i Visual Effects House za vizualne efekte u Anki Dejana Aćimovića te Bianka Žugelj i Tatjana Tomišić za masku u ZG80 Igora Šeregića. Nagradu Breza za najboljeg debitanta osvojila je Čejen Černić za režiju *Uzbune na Zelenom Vrhu*. Nagrada Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dodijeljena je filmu *Ne gledaj mi u pijat*. U programu Kratka Pula nagrade žirija osvojili su *Siguran let* Alda Tardozzija (U svom filmu) u kategoriji kratkog filma; *Patrola na cesti* Zvonimira Jurića (Kinorama/HRT) u kategoriji dramske serije; Edita Karađole za ulogu u *Novinama* Dalibora Matanića, u kategoriji ženske uloge u dramskoj seriji; Vinko Kraljević za ulogu u *Čuvaru dvorca* Lukasa Nole, u kategoriji muške uloge u dramskoj seriji; *Heroji Vukovara* Eduarda Galića (MissArt), u kategoriji dokumentarne serije; *Gazda* Daria Juričana (HRCIN/Blank) u kategoriji cjelovečernjeg dokumentarnog filma; *Najavnica* ZG80 (Kinoteka) Igora Šeregića, u kategoriji namjenskog filma – najavnice cjelovečernjeg igranog filma. Ocjenjivački sud FEDEORA u istom je programu dodijelio nagrade: za film *Plavom Petru* Marka Šantića (Jaka produkcija), za dramsku ili dokumentarnu seriju dramskoj *Patroli na cesti*; za cjelovečernji dokumentarni film *Sve je bio dobar san* Branka Ištvančića (Artizana/Udruga Dr. Ante Starčević Tovarnik). Mladi filmofili nagradili su *Siguran let* kao najbolji film, dokumentarnu Republiku Božidara Domagoja Burića (HRT) u kategoriji dramske ili dokumentarne serije, te *Gazdu* u kategoriji cjelovečernjeg dokumentarnog filma. U Hrvatskom programu – manjinska hrvatska koprodukcija Zlatna arena za najbolji film dodijeljena je *Sieranevadi* Cristija Puiu (hrvatski koproducent je Spiritus Movens), za režiju Milošu Radoviću (*Dnevnik mašinovođe*), a za glumu Salomi Demiria (*Kuća drugih* Rusudan Glurjidze). U Međunarodnom programu Zlatnu arenu za najbolji cjelovečernji film osvojio je švedski *Čovjek zvan Ove Hannesa Holma*, za najbolji kratki film nizozemska *Žirafa* Janne Schmidt, a posebno je pohvaljen danski kratki film *Sanjaj, slatko sanjaj* Michaela Iversena. Ocjenjivački sud FEDEORE (Udruge filmskih kritičara Europe i Mediterana) najboljim je hrvatskim filmom ocijenio *Ustav Republike Hrvatske*, a najboljom manjinskom koprodukcijom *Kuću drugih*. Nagrada publike u Programu Pulica (filmovi namijenjeni ponajprije djeci i mladima) dodijeljena je njemačko-austrijskom *Upomoć, smanjio sam učiteljicu!* Svena Unterwaldta. Nagradu Mladih filmofila za najbolji hrvatski cjelovečernji film osvojio je *Ne gledaj mi u pijat*, za manjinsku koprodukciju *Dnevnik mašinovođe*, za cjelovečernji film iz Međunarodnog programa *Europolis* – Meridijani ruski *Sakupljač* Alekseja Krasovskog, za kratki film iz Međunarodnog programa *Eurokratki* malteški *Podvojen(o)*

Keitha Alberta Tedesca, za cjelovečernji film programa Kino uz more bugarsko-njemački *Kako se zdravo udebljati* Kevorka Aslanyana, a za film iz Studentskog programa hrvatski *After Party* Viktora Zahtile. Nagradu publike Zlatna vrata Pule osvojio je ZG80. Glumcu Božidarju Smiljanoviću uručena je nagrada Fabijan Šovagović Društva hrvatskih filmskih redatelja. Uručene su i nagrade Nikola Tanhofer Hrvatskog društva filmskih snimatelja za 2016: Jani Plećaš u kategoriji cjelovečernjeg filma (*Ne gledaj mi u pijat*), Vjeranu Hrpki u kategoriji kratkog filma (*Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević) i Igoru Martinoviću u kategoriji TV-serije (američka *Kuća od karata*). Nagrada Vedran Šamanović uručena je Ireni Jukić Pranić za animirani film *Gamer Girl*. Predstavljena je knjiga *Princeza koralja* urednika Leona Rizmaula, a nakon osamdeset godina zagubljenosti, u Hrvatskoj je prikazan njemačko-hrvatski kratki film *Pjesma Jadrana* Hansa Beck-Gadena. Festivalu su pribivali mnogi gosti, održane su radionice, predavanja, okrugli stolovi, seminari, izložbe, koncerti.

16. 07. Zagreb

U Centru mladih Ribnjak gostovao je SEFF (Smaragdni Eco Film Festival, Hrvatska Kostajnica, 06.-11. 06.), s projekcijom filmova i radionicom Digital Generation koju su vodili Branko Ištvančić, Irena Škorić i Daniel Pavlić.

16.-21. 07. Šibenik

U kinima na otvorenom – Mala loža, Škola i Stube Gorica – te u Galeriji Krševan, Gradskoj knjižnici, Studiju Sv. Krševan, Gradskoj vijećnici i klubu Azimut održan je 7. međunarodni festival animacije Supertoon. U kategoriji kratkog igranog animiranog filma za djecu, dječji žiri nagradio je belgijsku *Dostavnu službu 3 male nindže: U nevolji Slaeys Kima i Rhellama Karima*. Grand Prix u kategoriji kratkog studentskog filma i kipić Supertoonka osvojilo je britansko *Dijete mora Minhe Kim*, a posebna priznanja dobili su britanski AM/FM Thomasa Hicksa, talijanski Merlot Giulie Martinelli i Marte Gennari te švicarski *Bez obzira na prognozu* Rema Scherrera. Grand Prix u kategoriji kratkog filma osvojila je manjinsko-hrvatska *Ježeva kuća Eve Cvijanović*, a posebnim su priznanjima istaknute švicarske *Bolne oči za beskonačnost* Elli Vuorinen, francuska *Zlica Ayce Katral* te hrvatski *Posljednji izazov* Božidarje Trkulje. Glavnu nagradu u kategoriji glazbenog spota osvojio je francuski *Charles X – Can you do it?* Quentin Baillieuxa, a posebno priznanje britanski *Radiohead – Burn the Witch* Chrisa Hopewella. Grand Prix za reklamu dodijeljen je kanadskoj *Etiquette: Go Transit Fluorescent Hilla*, a posebno priznanje francuskom *Nekfeu: J'ai fait la frac* Huga Ramireza.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

17. 07. Marseille, Francuska

Slovensko-(manjinsko)hrvatski dokumentarni film *Playing Men* Matjaža Ivanišina osvojio je nagradu Georges de Beauregard u međunarodnom natjecateljskom programu 28. Međunarodnog filmskog festivala FIDMarseille (11.-17. 07.).

17.-23. 07. Zagreb

Na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac održan je program ZFF na Tuškancu, s izborom filmova s prethodnih Zagreb Film Festivala.

18. 07. Zagreb

Na Opatovini je otkrivena bista glazbenika, među inim i nagrađivanog filmskog skladatelja, Arsena Dedića, djelo kipara Miljenka Sekulića.

18. 07.-09. 08. Rijeka

Ususret 15. Liburnia Film Festivalu, u programu imenovanom Slučajno kino, na tajnim, neočekivanim lokacijama, koje je publika pronašla putem uputa objavljenih na društvenim mrežama, u tjednom su ritmu održane projekcije novijih hrvatskih dokumentarnih filmova.

19. 07. Pula

U Kružnoj ulici, u sklopu međunarodnog programa #CelebrateDemme” u sjećanje na američkog redatelja Jonathana Demmea, preminulog 26. travnja 2017, prikazan je njegov film *Stop Making Sense*.

19. i 26. 07. Silba

U kinu na otvorenom, kod škole, projicirani su pobjednički filmovi 14. Liburnia Film Festivala (Opatija, 22.-26. 08. 2016.), u sklopu programa Liburnia uplovjava.

20. 07. Priština, Kosovo

Hana Jušić osvojila je nagradu za najbolju režiju, a Mia Petričević za najbolju glumicu, za film *Ne gledaj mi u pijat*, a Nevio Marasović dobio je posebno priznanje za svoj film *Goran* koji je nagrađen i nagradom za najbolji film, u programu Med i krv – Balkansko natjecanje 9. PriFesta, međunarodnog filmskog festivala u Prištini (13.-20. 07.). U nenatjecateljskom programu prikazana je i manjinska hrvatska koprodukcija *Kuća drugih* Rusudan Glurjidze.

20.-23. 07. Buzet

U Kapetanovom kinu i kinu Pjacalet održan je Buzz@teen, program filmova za mlade i hrvatskih pretpremijera filmova s Motovunskog filmskog festivala. Nagrada dječjeg žirija osvojio je francuski film *Brailleovo srce* Michela Boujenaha.

21. 07. Palić, Srbija

Ne gledaj mi u pijat Hane Jušić nagrađen je nagradom Žirija kritike za najbolji film u programu Paralele i sudari, a Kratki izlet Igora Bezinovića, prikazan u Međunarodnom natjecateljskom programu, nagrađen je posebnim priznanjem, na 24. Festivalu europskog filma Palić (15.-21. 07.). U sklopu festivala održan je i fokus program na hrvatski film u kojem su prikazani *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, Goran Nevija Marasovića, *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića, *Zvir* Miroslava Sikavice, *Piknik* Jure Pavlovića, *Dum spiro spero* Pere Kvesića, *Planemo* Veljka Popovića i Ježeva kuća Eve Cvijanović.

23. 07. Kolkata, Indija

Slavica Jukić osvojila je nagradu za najbolju glumicu za ulogu u *Pohancima* Ivana Mokrovića, na jednodnevnom 6. Međunarodnom festivalu kratkog filma u Kolkati (Kolkata Shorts International Film Festival). To je bila i svjetska premijera *Pohanaca*.

24. 07. Zagreb

Preminuo je televizijski i filmski redatelj i scenarist Zlatko Sudović, rođen 20. srpnja 1929. u Zagrebu.

24.-28. 07. Motovun

Održan je 20. Motovun Film Festival. Propeler Motovuna za najbolji film u glavnom programu, osvojio je njemački *Vestern* Valeske Grisebach koji je osvojio i nagradu FIPRESCI-jeva žirija. Najboljim filmom u programu Motovunski kratki proglašen je rumunjski *Napisano/Nenapisano* Adriana Silisteana. Nagrada 50 godina dodijeljena je redatelju Bogdanu Žižiću, a nagrada Maverick poljskoj filmašici Agnieszki Holland. U glavnom natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi Kratki izlet Igora Bezinovića i *Glasnije od oružja* Miroslava Sikavice, a u natjecateljskom programu kratkih filmova *Gdje se vrabac skriva kad je hladno* Denisa Lepura i Marka Stanića, *Grimizno* Diana Mlađenović, *Po čovika* Kristine Kumrić i *Zvir* Miroslava Sikavice te manjinska koprodukcija *Manivald* Chintis Lundgren, a hrvatski su filmovi i manjinske koprodukcije prikazivani u više popratnih programa. Održana su predavanja, radionice i zabavni programi.

25.-30. 07. Zagreb

U Kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu i na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac održan je program Pula u Zagrebu, s izborom filmova sa 64. Pulskog filmskog festivala (15.-23. 07.).

25. 07.-01. 08. Kraljevica

U Nacionalnom centru tehničke kulture održane su radionice za mlade “Od ideje do realizacije” zaigrani, dokumentarni, animirani i eksperimentalni film.

26.-30. 07. Postira

U kinima na otvorenome, Pjaca i Prja, održan je 7. Postira Seaside Film Festival, međunarodni festival kratkoga filma.

27.-29. 07. Pula

U sklopu programa Ljeto na Fratarskom, na Fratarskom otoku, na otvorenom, održan je kraći program Film na šugamanu, s tri inozemna cijelovečernja filma.

28. 07.-11. 08. Vodnjan

U galeriji Apoteka održana je izložba Studija za Gubiliste Matije Debeljuha, vizualna bilješka Debeljuhova kratkog eksperimentalno-igranog filma u nastajanju.

03.-04. 08. Kastav

U okrilju 26. Kastafskog kulturnog leta (30. 06.-25. 08.), na lokaciji Cerkvina projicirani su pobjednički filmovi 14. Liburnia Film Festivala (Opatija, 22.-26. 08. 2016.), u sklopu programa Liburnia uplovjava.

03.-04. 08. Zagreb

Na Katarininom trgu, u sklopu osme sezone Ljetnog kina Gradec, prikazan je niz tuzemnih i inozemnih filmova.

05.-09. 08. Primošten

Na Iskonovoj festivalskoj plaži održan je prvi dio 11. DORF-a, festivala dokumentarnog rock filma. Nagrada za doprinos *undergroundu* dodijeljena je višemedijskom umjetniku Damiru Bartolu Indošu. Drugi, završni dio DORF-a održan je u Vinkovcima, od 24. do 26. 08.

05.-11. 08. Pula

U atriju Povjesnog i pomorskog muzeja Istre na Kaštelu održan je P. S. Pula – Kaštel, nenatjecateljski program inozemnih cijelovečernjih filmova, post scriptum završnica 64. Pulskog filmskog festivala.

06.-11. 08. Gunja

U Osnovnoj školi Antun i Stjepan Radić održana je 8. Ljetna škola filma Gunja. Održan je i program Novo kino Osmijeh, s repertoarom hrvatskih filmova.

06.-14. 08. Šipan

Održana je 14. Ljetna škola filma Šipan, namijenjena osnovnoškolcima, s radionicama, projekcijama i zabavnim sadržajima.

07. 08. Herceg Novi, Crna Gora

Goran Nevia Marasovića nagrađen je Nagradom Živko Nikolić za najbolji film, Hana Jušić nagrađena je Zlatnom mimoza za režiju *Ne gledaj mi u pijat*, a Zlatna mimoza za mušku ulogu pripala je glumačkom an-

samblu (Boris Isaković, Leon Lučev, Emir Hadžihafzbegović, Ermin Bravo i Boris Ler) manjinsko-hrvatske koprodukcije *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića, na 31. Filmskom Festivalu Herceg Novi – Montenegro Film Festival (01.-07. 08.). Na priredbi su prikazani i hrvatski filmovi *Ustav Republike Hrvatske Rajka Grlića*, *Pino Josipa Lukića*, *Fabijan Lovre Mrđena*, *Tanja Jasne Nanut*, *Srami se Darie Blažević i Terarij Hane Jušić te* manjinska koprodukcija *Oslobodenje Skoplja Danila i Rade Šerbedžije*.

08.-13. 08. Casacalenda, Italija

15. Filmski festival Molise sadržavao je program Fokus na hrvatski film (*Focus Croazia*) u kojem su prikazani *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović, *Piknik Jure Pavlovića*, *Zyjerka Daine O. Pusić*, *Bla Martine Mestrović i S one strane* Zrinka Ogreste.

10. 08. Los Angeles, SAD

Kratki film *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović, snimljen u hrvatsko-slovensko-švedskoj koprodukciji, no kao njezin studentski rad na Sveučilištu Columbia, izabran je među sedam finalista u kategoriji domaćeg (američkog) igranog filma, odnosno među ukupno trideset osam finalista 44. Studentskog Oscara, odnosno Studentske Akademijine nagrade (Student Academy Awards) koju dodjeljuje američka Akademija filmskih umjetnosti i znanosti (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences).

10.-12. 08. Supetar

U ljetnom kinu Supetar, osnovnoj školi Supetar i knjižnici Supetar održan je 3. Brač Film Festival. Prikazani su cijelovečernji i kratki hrvatski i inozemni filmovi, održane su radionice, predavanja, izložbe i zabavne priredbe. Nagradu publike u natjecateljskom programu kratkog filma osvojio je američki *Doviđenja*, Vesna Cristiana Sulsera. U konkurenciji je sudjelovao i hrvatski film *More Igora Šeregića*.

12. 08. Prizren, Kosovo

Buffet Željezara Gorana Devića proglašen je najboljim filmom programa Balkan Dox, *Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka istaknut je posebnim priznanjem, a Bojana Burnać nagrađena je nagradom Najbolji balkanski debitant, za *Moj život bez zraka*, u istoj kategoriji, na 16. DokuFestu, međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkog filma (04.-12. 08.). U natjecateljskim programima sudjelovali su hrvatski filmovi *Život od milijun dolara* Roberta Zubera, *Po čovika Kristine Kumrić*, *Gamer Girl* Irene Jukić Pranjić te manjinske koprodukcije *Svaka dobra priča je ljubavna priča* Rajka Grlića i Matjaža Ivanišina, *Ruski film ceste* Dmitrija Kalashnikova, *Sretno, Orlo!* Sare Kern, *Manivald Chintis Lundgren i Aerodrom* Michaela Müller, dok su

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

hrvatski Kratki izlet Igora Bezinovića i *Tajni laboratorij Nikole Tesle Bruna Razuma* prikazani u pratećim programima.

12. 08. Dortmund, Njemačka

Vertikale Lorne Kunčić nagrađene su Zlatnom medaljom u glavnoj konkurenciji i posebnom nagradom Young UNICA, a Rođendan Tadije Tadića Srebrnom medaljom u konkurenciji filmskih škola, na 79. festivalu neprofesijskog filma UNICA (05.-12. 08.). U konkurenciji su sudjelovali i hrvatski filmovi Otok Tee Nucak i *Med i mliko* Marka Jukića.

13.-19. 08. Pazin

U okviru 14. Festivala Sedam dana stvaranja, u Kaštelu i Bunkeru prikazan je i program kratkih filmova.

18. 08. Sarajevo, Bosna i Hercegovina

U plavetnilo Antonete Alamat Kusijanović nagrađen je Srcem Sarajeva za najbolji kratkiigrani film, Dom Zdenka Jurilja osvojio je posebno priznanje žirija u kategoriji dokumentarnog filma, manjinska hrvatska koprodukcija *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića osvojila je Nagradu mlade publike, a srpsko-(manjinsko) hrvatsko-bosanskohercegovački *Kada dođu svinje* Biljane Tutorov u istoj je kategoriji osvojio partnersku nagradu Europske dokumentarne mreže (EDC), na 23. Sarajevo Film Festivalu (11.-18. 08.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Plan A* Tomislava Luetića, 13+ Nikice Zdunić te manjinske koprodukcije *Slatko od Ništa* Borisa Mitića, *Playing Men* Matjaža Ivanišina, *Vodič kroz crnu rupu* Zlatka Pranjića i Aleksandra Nikolića, a u pratećima hrvatski *Mrtve ribe* Kristijana Milića, *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, *Agape* Branka Schmidta, *Med i mliko* Marka Jukića, *Mlječni zub* Saše Bana, *Po čovika* Kristine Kumrić, *Tanja Jasne Nanut i Čistačica* Matije Vukšića te manjinske koprodukcije *Ježeva kuća* Eve Cvijanović, Amateri Graeme Colea, *Bijeli put* Zdenka Jurilja, *Dvije škole* Srđana Šarenca, *Posljednja barijera* Jasmina Durakovića, *Ruski film* ceste Dmitrija Kalashnikova, *Vodič kroz crnu rupu* Zlatka Pranjića i Aleksandra Nikolića, *Žaba* Elmira Jukića i *Koyaa – razigrani autić* Kolje Saksida. Održan je i program Factumovih 20 godina posvećen hrvatskoj producijskoj kući Factum.

18.-28. 08. Krapinske Toplice

U hotelu Toplice održana je 19. Škola medijske kulture dr. Ante Peterlić, uz predavanja i radionice Ognjena Svilicića, Slavena Zečevića, Borisa Poljaka, Dražena Čučića, Dubravke Premar, Tomislava Šakića, Hrvoja Turkovića, Bruna Kragića i drugih.

21.-25. 08. Opatija

Na Ljetnoj pozornici Opatija i u Villi Antonio održan je 15. Liburnia Film Festival, festival hrvatskog dokumentarnog filma. Najboljim filmom proglašen je *Blink* Jakova Labrovića, Nagradu publike i posebno priznanje žirija osvojio je film *Tvornica je naša!* Vedrane Pribićić, a najboljim regionalnim filmom proglašen je *Nonna Marija Pučića*. Nagradu za režiju osvojio je Goran Dević, za *Buffet Željezaru*; za kameru Boris Poljak, za svoj film *Oni samo dolaze i odlaze*; za montažu Dario Bagarić, za *Kiku Mirne Zgrabljić*; za oblikovanje zvuka Tomislav Domes, za *Skoro ništa* Ane Hušman. Održane su radionice, predavanja, diskusije, zabavne priredbe.

21.-26. 08. Vukovar, Valpovo, Borovo naselje, Osijek, Beli Manastir

U Cinestaru Vukovar, na terasi Agencije za vodne putove, u perivoju dvorca Eltz, u Muzeju vučedolske kulture, na Vukovarskoj adi i na brodu Bajadera u Vukovaru, u Centru kulture Valpovo u Valpovu, u kinu Borovo naselje u Borovom naselju, u kinu Urania u Osijeku te u Gradskom kinematografu Beli Manastir u Belom Manastiru održan je 11. Vukovar Film Festival, festival podunavskih zemalja. Nagradu Zlatni šlep za najbolji cjelovečernjiigrani film osvojio je njemački film *Iz ništavila* Fatiha Akina, nagradu za kratkiigrani film rumunjski *Noći u Tokorikiju* Roxane Stroe, nagradu za najbolji dokumentarni film njemačko *Obećanje* Marcusa Vettera i Karin Steinberger. Posebna priznanja dodijeljena su rumunjskomigranom filmu *Ana, ljubavi moja* Calina Petera Netzera, njemačkim dokumentarnim filmovima *Kamo* Manuele Bastian i *U potrazi za Edith* Petera Stephana Jungka te glumcu Draganu Despotu za posebno umjetničko ostvarenje u hrvatskom filmu *Mrtve ribe* Kristijana Milića. Nagrada Krsto Papić za poseban doprinos hrvatskoj kinematografiji uručena je scenaristu i književniku Pavlu Pavličiću, a nagrada za životno djelo redatelju, scenaristu i glumcu Antunu Vrdoljaku. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Život od milijun dolara* Roberta Zubera, *Blagoslov* Zvonimira Rumboldta, *Tanja Jasne Nanut i Moj život bez zraka* Bojane Burnać. Festivalu su pribivali brojni tuzemni i inozemni gosti, održane su radionice, performansi, izložbe, zabavni programi.

22. 08. Berlin, Njemačka

Glavni odbor Europske filmske akademije (EFA) objavio je popis sa svojim izborom pedeset i jednog najboljeg europskog filmskog ostvarenja u 2017. iz trideset i jedne zemlje, među kojima je i *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića. Samim time film je kandidiran za nominacije za 30. Europsku filmsku nagradu.

24.-26. 08. Vinkovci

U Galeriji Meraja i crkvi Sv. Ilike održan je drugi, završni dio 11. DORF-a, festivala dokumentarnog rock filma. (Prvi je održan u Primoštenu, 05.-09. 08.). Najboljim filmom regionalne konkurenčije proglašen je slovenski LP film *Buldožer – Pljuni istini u oči Varje Močnik*, a posebno priznanje dobio je Josip Pino Ivančić za hrvatski *Slučaj GNJDD*. Nagradu za životno djelo primio je autor stripova, glazbenik i filmaš Dubravko Matačović. U natjecateljskom programu oba dijela DORF-a sudjelovali su hrvatski filmovi *Don't Talk to Me Pavla Kocanjera*, *Florian Darija Bukovskog*, *Neuspješan skroz Ljiljane Šišmanović*, *Pijana ulica Marina Lukanića* i *La piova Ines Pletikos*. Održane su izložbe i koncerti.

24. 08.-02. 09. Zagreb

U kući za ljudi i umjetnost Lauba održan je program Motovun u Zagrebu, s izborom filmova s 20. Motovunskog filmskog festivala (24.-28. 07.).

25.-29. 08. Vis, Komiža, Podšipje

U ljetnom kinu Hrid u Visu, kinu Mediteran u Komiži i Domu kulture u Podšipljama održan je 8. Avvantura Film Festival & Matchmaking Vis, prethodnih sedam godina održavan u Zadru (i okolicu). Nagradu za najbolji film u programu Europske koprodukcije osvojio je gruzijsko-katarsko-(manjinsko)hrvatski *Dede Mariam Khatchvani*, a za najboljeg redatelja Vallo Toomla, za estonsko-latvijsko-litavske *Himbenike*. U sekciji Međunarodni forum najboljim je filmom proglašen španjolski *Jednooki kralj* Marca Crehueta, a nagrada za najbolji scenarij dodijeljena je Gjermundu Gisvoldu za hrvatski film *Goran Nevia Marasovića*. Nagradu u kategoriji kratkog filma osvojio je britansko-kosovsko-albanski *Dom Daniela Mulloya*. Festivalska nagrada Tomislav Pinter dodijeljena je Christianu Jeunu, glavnom selektoru filmskog festivala u Cannesu. U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Mrtve ribe* Kristijana Milića, prikazan je i izbor hrvatskih filmova snimanih na Visu, festivalu su pribivali gosti, održane su radionice, predavanja, zabavne priredbe.

26. 08. Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina

Buffet Željezara Gorana Devića nagrađen je posebnim priznanjem na 18. Mediteran Film Festivalu (23.-26. 08.). U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Moj život bez zraka* Bojane Burnać, *Nasljeđe Sanje Šamanović*, *Dvije škole* Srđana Šarenca, a u pratećem Oteto djetinjstvu Pavla Crnjca, Dom Zdenka Jurilja, Bojnik Kristijana Milića, *Uzbuna na Zelenom Vrhu* Čejen Černić i 23 grama Roberta Bubala.

26. 08. Conversano, Italija

Slovensko-(manjinsko)hrvatska koprodukcija *Noćna ptica* Špele Čadež osvojila je nagradu za najbolji kratki film, na 15. festivalu animiranog filma *Imaginaria* (21.-26. 08.). U natjecateljskim programima sudjelovali su hrvatski filmovi *Plutanje Gorana Radoševića* i *Medo Trapavko Tomislava Gregla te manjinska koprodukcija Aerodrom Michaela Müller.*

28. 08.-01. 09. Zagreb, Prelog, Sinj

U OŠ dr. Ivana Merza (Zagreb), Gradskoj knjižnici i kinu Prelog (Prelog) te u Alkarskim dvorima, Kulturno umjetničkom središtu, Galeriji Sikirica i Gradskom Kinu Sinj (Sinj) održane su ljetne filmske radionice "Frooom!" Bacača sjenki.

30. 08. Rijeka

U Klubu mladih Rijeka održana je premijera kratkog igranog filma *Kože Sare Grgurić*.

31. 08.-01. 09. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održani su Filmski dani za učitelje i nastavnike, edukativni program o medijskoj kulturi, teoriji filma i filmskoj genologiji.

31. 08.-02. 09. Sisak

U Starom gradu, Kazalištu 21 i vanjskom prostoru Kazališta 21 održan je 4. Star Film Fest, posvećen mladim umjetnicima od 18 do 35 godina. Nagradu za dokumentarni film osvojio je *After Party* Viktora Zahtile, za eksperimentalni *Refleksija Eve Baste*, za igrani *Med i mliko* Marka Jukića, za animirani *Catherine Britt Raes*, a nagrada publike pripala je filmu *Proljećem probuđen* Borne Armaninija. Pobjednica foto-natječaja "Rasčvjetani Sisak" je Dunja Mihajlović s radom *A Flower Blossoms for It's Own Joy*. Održana su predavanja, izložbe, radionice, zabavni programi.

31. 08.-10. 09. Zagreb

U kinima na otvorenom na Sveučilišnoj livadi, jezeru Jarun i Ljetnoj pozornici Tuškanac održan je 7. Screen on the Green, (revijski) filmski piknik festival, s programom suvremenih kratkih i cjelovečernjih, hrvatskih i inozemnih filmova.

01. 09. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika (HDFD) odlučila je da će film *Ne gledaj mi u pijat* redateljice Hane Jušić, u produkciji Kinorame, biti predstavnik hrvatske kinematografije u selekcijskom procesu za 90. nagradu Američke akademije filmskih umjetnosti i znanosti, Oscara, u kategoriji filmova s neengleskog govornog područja. Za nagradu Oscar Američke akademije filmskih umjetnosti i znanosti u

istoj kategoriji kandidiran je, kao bosanskohercegovački predstavnik, i cjelovečernjiigrani film *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića, nastao u bosanskohercegovačko-hrvatsko-slovensko-njemačkoj koprodukciji (hrvatski koproducent je Producija Živa), a uz to je i kratki film *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusjanović, hrvatsko-slovensko-švedska koprodukcija (hrvatski producenti su Motion i Poster), nominiran za 44. studetskog Oscara.

01.-02. 09. Hrvatska Kostajnica

Na spomen-obilježju Gordana Ledereru, Čukur, u hotelu Central i Građanskoj učionici održan je 3. Press Film Festival, posvećen ratnom novinarstvu i fotoreporterstvu, Gordana Ledereru i poginulim ruskim novinarima u Hrvatskoj Kostajnici. Tema trećeg izdanja PFF-a bila je "Izbjeglice i govor mržnje". Održani su razgovori, izložbe i tribina.

01. 09. Ljubljana, Slovenija

Oni samo dolaze i odlaze Borisa Poljaka proglašen je najboljim filmom FeKK YU-a, međunarodnog programa koji prikazuje djela autora s područja bivše Jugoslavije, na 3. FeKK-u, Festivalu kratkog filma (28. 08.-02. 09.). U natjecateljskim programima FeKK-a sudjelovali su i hrvatski filmovi 13+ Nikice Zdušić, *Kako je Iva otisla 16. rujna 2016.* Tomislava Šobana, *Pino Josipa Lukića*, *After Party* Viktora Zahtile, *White Trash Suncice* Ane Veldić, *Kartograf* Darie Blažević, *Na plaži Gorana Škofića*, *Crvenkapica Redux* Daniela Žeželja, "Stranac" u mojoj glavi Petre Balekić te manjinske hrvatske koprodukcije *Noćna ptica* Špele Čadež, *Sretno, Orlo!* Sare Kern i Ježeva kuća Eve Cvijanović. Programska sekcija Instant Cult bila je posvećena hrvatskom redatelju Igoru Bezinoviću.

02.-09. 09. Orašje, Bosna i Hercegovina

U kinodvorani Orašje održani su 22. Dani hrvatskog filma Orašje, s projekcijama novih cjelovečernjihigranih filmova.

05. 09. Rovinj

Projekcijom u kinu Antonio Gundusio otpočela je hrvatska distribucija talijansko-hrvatsko-bosanskohercegovačkog cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Trst, Jugoslavija* Alessia Bozera.

05.-09. 09. Zagreb

U sklopu 5. Festivala svjetske književnosti, u kinu Europa održan je filmski program suvremenih njemačkih cjelovečernjihigranih filmova snimljenih prema književnim predlošcima.

05. 09.-01. 10. Split

U Galeriji umjetnina održana je izložba "Pripreme za film" Ane Hušman.

06.-09. 09. Varaždin

U kinu Gaj, ugostiteljskom objektu Elephant, HNK Varaždin i na Kapucinskom trgu održan je 12. Trash Film Festival, "festival zabavnih niskoproračunskih filmova", s naslovnom temom "Superjunaci". Nagrade Zlatna motorka za najbolji film osvojili su: španjolski *Justicia justiciera III kungfu karate istrebljavač* Rafija Dengrija Olivera u kategoriji borilačkog filma, španjolski *Mio čovjek Javiera Chavanela* u kategoriji horora, američki *237NP* Braisa Revalderije u kategoriji SF-a i hrvatski *Iznimna opasnost* Mirka Czukora u kategoriji akcijskog filma, a Zlatnu motorku publike osvojio je francuski *Retrosexe* Jean-Baptista Saurela. Održani su premijera "prve varaždinske meksičke sapunice" *Consuelo* Vedrana Dračića i polaznika škole stranih jezika Žiger, predavanje i zabavni programi.

07.-10. 09. Požega

U Gradskom kazalištu Požega održan je 25. Hrvatski festival jednominutnih filmova. Grand Prix dodijeljen je španjolskom *Izvan pogleda* Pola Mallafréa, Zlatna plaketa gruzijskom *Malom tvrdokrilcu* Elene Sebiskevradze, Srebrna plaketa i nagrada publike bosanskohercegovačkoj *Fugi* Zorana Čatića, a brončana plaketa brazilskom *Dan po dan* Bruna Mancinellea. Posebna nagrada UNICA, koja se dodjeljuje za promicanje razumijevanja među narodima i novog načina filmskog izražavanja, dodijeljena je bangladeškom filmu *Lee o 21. stoljeću* Sajedura Rahmana. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Taxi* Petra Zemana, *You Can't Get Rid of Your Fears...* Dore Tomljanović, *Infinity is vertical* Mladena Burića, *Suputnik* Tomislava Fiketa i *Blagoslov* Zvonimira Rumbolta.

07.-10. 09. Ston i Mali Ston

Na Placi Ston, u Kneževu Dvoru i Tvrđavi Kaštio (Ston) i u poluotvorenom kinu Orsan (Mali Ston) održan je 8. Međunarodni gastronomski filmski festival Kino-okus, s naslovnom temom "jedenjaci: putovanje kroz nasljeđe hrane Dubrovačke Republike". Glasovanjem publike Veliku kamenicu za najbolji cjelovečernji film osvojile su francuske Božice *hrane* Vérane Frédiani, a Malu kamenicu za kratki film hrvatska *Zvir* Miroslava Šikavice. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije 201507STDR-L Vjekoslava Gašparovića, *Šumska bajka* Franka Dujmića, *Oni žive noću* Gorana Trbuljaka, *Plutanje Gorana Radoševića*, *Kupus na lešu* Zorka Sirotića, *Ježeva kuća* Eve Cvijanović, *Ti si mići mići mrav* i. j. piNA, *Sve, još uvijek, u orbiti* Dane Komljena i Jamesa

Lattimera. Održana su predavanja, predstavljanja, radionice, hranidbene i zabavne priredbe.

08. 09. Zagreb

U MM-centru Studentskog centra započeo je ciklus Filmske (pri)povijesti, u kojem je, u mjesечnom ritmu, prikazivana francuska osmodijelna serija *Filmske (pri) povijesti (1988-1998)* Jean-Luca Godarda, uz razgovore s hrvatskim filmoznalcima, koje je vodila filmska kritičarka Višnja Vukašinović. Među inima, sudjelovali su Bruno Kragić, Tomislav Brlek, Ivana Keser, Tanja Vrvić, Tomislav Šakić, Ante Jerić, Leonardo Kovačević i Marijan Krivak.

08. 09. Beograd, Srbija

Preminuo je glumac, redatelj i producent Ljubiša Samardžić, rođen u Skoplju 1936.

08.-10. 09. Vela Luka

U staroj Tvornici limene ambalaže održan je Ambalaža film fest, s izborom filmova sa 7. Postira Seaside Film Festivala, održanog od 26. do 30. srpnja u Postirama na Braču.

08. 09. Čačak, Srbija

Tri hrvatske manjinske koprodukcije nagrađene su na 11. Međunarodnom festivalu Animanima, međunarodnom festivalu animacije (05.-09. 09.): Noćna ptica Špele Čadež osvojila je Grand Prix, Manivald Chintis Lundgren posebno priznanje, a Ježeva kuća Eve Cvijanović Nagradu publike.

09. 09. San Francisco, SAD

Pomirenje Isabele Franolić, Antonije Šuker, Eme Franolić i Simone Vargek osvojio je treću nagradu u kategoriji autorica koje pohađaju 6., 7. ili 8. razred osnovne škole, na jednodnevnom 2. Djevojačkom filmskom festivalu u Noe Valleyju (Noe Valley Girls Film Festival), na kojem sudjeluju kratki filmovi osnovnoškolki.

09.-12. 09. Zagreb

U MM-centru Studentskog centra održana je radionica za kinooperatore, pod vodstvom austrijskog kinooperatera Christiana Zaglera.

09.-16. 09. Split

U kinu Karaman, kinoteci Zlatna vrata, Multimedijalnom kulturnom centru Split i Gradskoj knjižnici Marko Marulić održan je 22. Split(ski) Film(ski) Festival/ Međunarodni festival novog filma. Tema i podnaslov festivala bili su "(Okrutna) realnost – virtualna (realnost)". Grand Prix u konkurenciji cjelovečernjeg filma osvojio je španjolski *DHOGS* Andreisa Goteire, a posebna priznanja dodijeljena su honkonškom

Oslobadajućem i ugodnom Jun Genga i hrvatskom *Kratkom izletu* Igora Bezinovića. Grand Prix u kategoriji kratkog filma osvojio je izraelski *Prašina i naslada* Michaela Miroshnika, a posebna priznanja dodijeljena su hrvatskom *Gamer Girl* Irene Jukić Pranjić, nizozemskom *Klanu* Stefanie Kolk i francuskom *Negativnom* prostoru Maxa Portera i Ru Kuwahate. Novouvedena nagrada Ivan Martinac, namijenjena hrvatskim redateljima za inovativno i kreativno korištenje filmskog jezika, dodijeljena je Igoru Bezinoviću za *Kratki izlet*. U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Zašto Ive Božić*. Održani su posebni programi hrvatskog filma, radionice, predavanja i performansi, festivalu su pribivali tuzemni i inozemni gosti.

10.-16. 09. Zagreb

Na 15. Festivalu svjetskog kazališta igrale su i kazališno-filmske predstave *Što ako su otišle u Moskvu?* Christiane Jatahy i *Blockbuster Collectifa Mensuel*.

11. 09. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održana je tribina "Kino: Život poslije smrti", uz domaćicu, filmsku kritičarku Mimu Simić, i gosta, redatelja i filmskog kritičara Ivana Ramljaka te projekciju njegova filma *Kino Otok*.

12. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je izbor filmova portugalskog filmaša Miguela Gomesa.

12.-16. 09. Karlovac, Duga Resa, Novigrad na Dobri i Ozalj

U Gradskom kazalištu Zorin dom, Gradskom muzeju, na plaži kod labudova i u Aquatici u Karlovcu, na kupalištu kod Bosiljevca u Dugoj Resi, u starom gradu Novigradu na Dobri u Novigradu na Dobri i u starom gradu Ozalj u Ozlju održani su 22. Filmska revija mlađeži, festival srednjoškolaca, odnosno mlađih u dobi od 14 do 20 godina, i 10. Four River Film Festival, međunarodna inačica Revije. Grand Prixom nagrađen je španjolski animirani film *Pelargonije g. Alphonsa Carlote Alvarez Feijoo*, Nagradu publike osvojio je američkiigrani film *Ernie!* Hillela Hadleyja, a Žutu zastavu, nagradu autorima koji najuspješnije i najuvjerljivije osuđuju nasilje, švedsko-američki film slobodnog stila *Stvarni utjecaj* Sare Randolph i Babara Alija. Nagrađeni filmovi 22. Revje su: *Balada iz predgrađa* Martine Anić i Marijane Barišić (FKVK Zaprešić) (animirani), Branka Karle Anić i Lucije Petković (FKVK Zaprešić) (dokumentarni), Kože Sare Grgurić i Fobikon Lucije Strugar (Škola za umjetnost, dizajn, grafiku i odjeću Zabok) (slobodni stil). Nagrađeni filmovi 10. FRFF-

a su: srpski *Spomenak* Mione Račić, Katarine Vulić i Isidore Vulić (animirani), jordanska *Drugacija djevojka Khaldije Jibaw* (dokumentarni), gruzijski *Portreti Tamar Saneblidze* (igrani) i libanonski *Jabal Mehsen i Beb El Tebbeneh* grupe autora (slobodni stil). Posebnim priznanjima žirija mladih izdvojeni su hrvatski dokumentarni *Lares Penatesque* Filmske grupe Klasične gimnazije Zagreb i igrani *Vrba Vide Žagar*. Žiri mladih nagradio je Adama Brudnickog za mušku ulogu u američkom filmu *Želim prebiti Clarka Petersa Josepha Picozzija*, Angel Agali za žensku ulogu u britanskom filmu *Addy Mattya Crawforda*, Klaru Rihtar, Luciju Katarinu Šešelj, Saru Milić i Luciju Bekavac iz Filmske grupe Klasične gimnazije Zagreb za za režiju i scenarij hrvatskog *Lares Penatesque*, Karla Markovića za snimatelski rad u hrvatskim Kožama Sare Grgurić i filmašice Učeničkog doma Paola Di Rosa u Dubrovniku za montažu hrvatskog *Pratiš li ti mene?* Petre Grgić. Održane su radionice, predavanja, debate, predstavljanja, razvojni programi i zabavni programi.

13. 09. Zagreb

Preminuo je kulturni djelatnik, nakladnik, publicist i, među inim, filmski scenarist i redatelj Slavko Goldstein, rođen 1928. u Sarajevu.

13. 09. Sarajevo, Bosna i Hercegovina

Preminula je glumica Nada Đurevska, rođena 1958. u Skoplju.

13.-15. 09. Pula

U kinu Valli održan je 3. Sajam filma. Neovisni hrvatski prikazivači razmjenjivali su mišljenja i iskustva te se upoznali s distributerskim novitetima za narednu sezonu. Predstavljena su nezavisna kina, a njihov daljnji razvoj podržan je kroz radionice, razgovore, edukacijske programe, osvrte na primjere dobre prakse i filmske projekcije. Naslovna i središnja tema "Drugacija kino" bila je vezana uz promišljanje o načinima i mogućnostima kreiranja događaja i jedinstvenih kino-iskustava te povezivanja filma i kina s drugim umjetnostima, u ozračju suvremene borbe za ekonomiju pažnje u kojoj klasične kino-projekcije postaju sve manje zanimljive.

13.-15. 09. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održan je 6. Zagreb Tour-Film Festival, međunarodni festival turističkog filma. Grand Prixom nagrađen je grčki kratki film *Sitia – So Hard to Say Goodbye*. U kategoriji hrvatskih filmova do 3 minute trajanja nagrađeni su: *Poreč – You Complete Us* (prvo mjesto), *Karlobag – Art of Nature* (drugo mjesto), *Share Istria: Invitation 2016* (treće mjesto); u kategoriji hrvatskih filmova do 7 minuta

trajanja prvo mjesto osvojio je *Alkarski ponos*, drugo *Kopački Rit*, a treće *Novalja – Eternal Beauty on the Island of Pag*; u kategoriji hrvatskog ekološkog filma prvonagrađena je *Šoderica – Podravina Sea*, drugonagrađene *Priče o blatu*, a trećenagrađena *Ošljačka saga*. Ukupno je dodijeljeno tridesetosam nagrada.

13.-20. 09. Zagreb

Ciklusom filmova Jacquesa Tatija otpočela je nova sezona Kinoteke, s programom Francuska jesen, koji se protegnuo do polovice studenoga, a u kojem su prikazivani ciklusi Jean-Luca Godarda, Françoisa Truffauta, Jeana Renoira i Claudea Leloucha.

14. 09. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike – Runda kratkog, prikazan je program Majstori spačke s filmovima Vlade Kristla, Gorana Trbuljaka i Ante Zlatka Stolice, uz razgovorno gostovanje Trbuljaka i Stolice.

14. 09. Bruxelles, Belgija

Filming Europe – European Film Commissions Network (EUFNCN) uvrstio je dvije hrvatske lokacije, Dubrovnik i Kaštel Gomilicu (Kaštilac), na popis jedanaest najljepših europskih filmskih lokacija desetljeća. Odabrani lokaliteti poprišta su snimanja popularnih filmova i serija u posljednjih deset godina te se bore za titulu Najbolje filmske lokacije desetljeća (Best European Film Location of the Decade), a pobjednika internetskim glasovanjem biraju svi zainteresirani građani Europe. Dubrovnik i Kaštel Gomilica na popisu su se našli zahvaljujući američko-britanskoj seriji *Igra prijestolja*.

14.-16. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je (revijski) 7. Elle Fashion Film Festival, s programom filmova vezanih uz modu.

14.-16. 09. Slavonski Brod

U Centru mladih održan je 7. Festival novih, međunarodni (revijski) festival dokumentarnog filma.

15. 09. Vranje, Srbija

Krivi avion grupe autora, osnovnoškolaca, u produkciji FKVK Zaprešić, osvojio je Srebrnog puža u kategoriji filmova djece do petnaest godina starosti, na 5. Svjetskom dječjem festivalu animiranog filma Zlatni puž (11.-15. 09.).

15.-17. 09. Rijeka

Programom Vikend s Bezinovićem otpočela je nova sezona Art-kina Croatia. Održana je premijera cjelo-večernjeg filma *Kratki izlet* i prikazani su drugi cjelo-

večernji i kratki filovi Igora Bezinovića, uz razgovor s autorom.

16. 09. Portorož, Slovenija

Na 20. Festivalu slovenskoga filma (12.-16. 09.) nagrađene su hrvatske manjinske koprodukcije. Ivan Janeza Burgera osvojio je nagrade Vesna za najbolji cijelovečernji film, za scenarij (Srdjan Koljević, Melina Koljević, Janez Burger i Aleš Car), žensku ulogu (Maruša Majer), izvornu glazbu (Damir Avdić), fotografiju (Marko Brdar) i masku (Alenka Nahtigal) kao i Nagradu žirija slovenskih filmskih kritičara i kritičarki te Nagradu Art kino mreže Slovenije. Vesnom za najbolji dokumentarni film nagrađen je *Playing Men* Matjaža Ivanišina, za najbolju manjinsku koprodukciju *Muškarci ne plaču* Alena Drževića, za najbolji autorski rad-eksperimentalno AV djelo *Ustrajnost* Mihe Knifica čiji su glumci Ivanka Mežan i Brane Grubar nagrađeni za sporednu žensku i mušku ulogu. Dokumentarni film *Svaka dobra priča je ljubavna priča* Matjaža Ivanišina i Rajka Grlića nagrađen je za posebna dostignuća. Leon Lučev nagrađen je Vesnom za glavnu ulogu, a Vlado Gojun za montažu, za slovenski film *Rudar* Hanne Antonine Wojcik Slak.

16. 09. Oostende, Belgija

Ustav Republike Hrvatske Rajka Grlića osvojio je na-gradu kao najbolji film međunarodnog programa Taste of Europe, koja uključuje i emitiranje u sustavu Video na zahtjev (Video On Demand) u Belgiji, na 11. Filmskom festivalu Oostende (08.-16. 09.).

16.-18. 09. Trst, Italija

U sklopu 16. Međunarodnog festivala filma i umjetnosti Tisuću očiju (I mille Occhi, festival internazionale del cinema e delle arti), održanog u Rimu (12.-13. 09.) i Trstu (15.-21. 09.), prikazan je program "Kuće na pijesku. Hrvatska avangarda i mostovi sa srpskom avangardom" (Castelli di sabbia. L'avanguardia croata e i ponti con l'avanguardia serba) kuratorice Mile Lažić, s djelima hrvatskih eksperimentalnih filmaša Ivana Martinca, Zdravka Mustaća, Mihovila Pansinija, Milana Bukovca, Ivana Ramljaka i Tomislava Gotovca, uz uvodne riječi Diane Nenadić i Slobodana Šijana.

17. 09. Zagreb

U kinu Europa 6. je sezona ciklusa Fil(m)harmonija, u kojem se klasični nijemog filma prikazuju uz živu glazbenu pratnju Zagrebačke filharmonije, otpočela projekcijom *Malšana Charlieja Chaplina*.

18.-23. 09. Drama, Grčka

Na 23. Međunarodnom festivalu kratkometražnog filma (Festival tainion mikroi mikois Dramas), u sklopu

pratećeg programa 3. balkanska panorama prikazan je fokus program na hrvatski film, sa sedamnaest novijih slikopisa.

19. 09. Osijek

Projekcijom filmova iz 1912, u kinu Urania obilježena je 105. obljetnica prve projekcije za javnost u tom kinu, a program 105 godina kina Urania proteže se do jeseni 2018.

21. 09. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, prikazan je film *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića, uz popratnu riječ filmskog kritičara Juraja Kukoča i glumice Marije Kohn.

21. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program inozemnih kratkih filmova Ljudi od glazbe, o kanadskoj glazbi i skladateljima, u povodu proslave 150. godišnjice Konfederacije Kanade.

21. 09. Pula

U Klubu Pulske filmske Tvornice, u sklopu književno-filmskog ciklusa Bijele večeri, uz voditelja, novinara Borisa Vincika, govorilo se o knjizi *Ponoćni kauboј* Jamesa Leea Herlihyja i istoimenoj filmskoj prilagodbi romana, u režiji Johna Schlesingera, uz projekciju filma.

21.-24. 09. Fažana i Pula

U hotelu Brioni, Caffe baru Stara Fažana (Fažana), kinu Valli, Galeriji Cvajner (Pula) i Nacionalnom Parku Brijuni održan je 7. Vladimir Film Festival, skejtersko-filmski festival.

22. 09. Rijeka

U sklopu Dana frankofonije u Rijeci (18.-24. 09.), u Art-kinu Croatia održan je program "Sto dvadeset godina prve javne kinoprojekcije u Hrvatskoj i filmovi braće Lumière na početku sedme umjetnosti", s predavanjem Boška Picule i projekcijom filmova *Augusteia* i *Louisa Lumièrea* uz glazbenu pratnju Sandija Bratonce Godine.

22. 09.-26. 11. Rijeka

U Muzeju moderne i suvremene umjetnosti održana je velika višemedijska i lokacijski neušančena retrospektivna izložba "Tomislav Gotovac: Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte". Dne 20. rujna u MMSU je predstavljena i knjiga *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza*, objavljena u nakladi MMSU Rijeka, uz nazočnost urednika i autora Ksenije Orelj, Darka Šimičića, Nataše Šuković, Miška Šuvakovića, Ane Janevske, Marije Ka-

talinić, Suzane Marjanić, Suzane Milevske, Andreja Mirčeva, Diane Nenadić, Ane Ofak, Gorana Petercola, Boris Ružića, Gorana Trbuljaka i Janke Vukmir.

23. 09. Zagreb

Ususret petnaestgodišnjici postojanja, filmotvoračka udruga Blank_filmski inkubator ponudila je besplatnu edukativnu filmsku platformu dostupnu na mrežnoj stranici edu.blankzg.hr. Tekst obrazloženja glasi: "Blank Edu je edukativna platforma udruge Blank_filmski inkubator. Ovdje možete gledati filmove, čitati članke i preuzimati materijale koje su za vas pripremili članovi Blanka. Na platformu će se redovito dodavati novi sadržaji. Zajednica je petnaest godina ulagala u ljudske i materijalne resurse Blanka i želimo ovim projektom dio vratiti zajednici."

23. 09. Karlovac

U Aquatici je održan 7. Speleo Film Festival, međunarodni festival dokumentarnog i igranog speleološkog filma. Prvonagrađen je talijanski *U paklu Monte Kronia Tullia Bernabeia*, drugonagrađena ruska *Naša spilja* Petra Ljubimova, a trećenagrađen švedsko-finski *Trač za signalima – kratka priča o životnom putovanju Boa Lenandera Jannea Suhonena i Anttija Apunera*.

23.-28. 09. Zagreb i Rijeka

U kinu Tuškanac (Zagreb, 23.-26. 09.) i u Art-kinu Croatia (Rijeka, 25.-28. 09.) održan je kraći ciklus filmova Paola i Vittoria Tavianija.

24. 09. Klaipėda i Nida, Litva

Plavi Petar Marka Šantića osvojio je Srebrnu Aniku za najbolji debitantski kratki film, na 1. Festivalu europskog filma GoDebut (21.-24. 09.). Na festivalu je prikazana i hrvatska manjinska koprodukcija *Jure Grando – štrigun iz Kringe Martina Babića*.

24. 09. Ottawa, Kanada

Na 39. Međunarodnom festivalu animiranog filma u Ottawi (20.-24. 09.) nagrađene su tri manjinske hrvatske koprodukcije: *Manivald Chintis Lundgren* za najbolji scenarij (C. Lundgren), *Aerodrom Michaela Müller* za najbolji zvuk (Fa Ventilato), a počasno je priznanje dobila Ježeva kuća Eve Cvijanović. U natjecateljskom programu prikazana je i manjinska hrvatska koprodukcija *Only Lovers Leave to Die* Vladimira Kanića.

24.-28. 09. Zagreb

U sklopu ciklusa Snimateljska filmska estetika, ove godine u okviru programa Jesen Oktavijana Miletića, kojim se obilježava 115 godina od rođenja i trideset godina od smrti hrvatskog sineasta Oktavijana Mile-

tića, u kinu Europa prikazano je deset dugih i kratkih,igranih i dokumentarnih filmova kojima je Miletić bio redatelj i(i) snimatelj.

25. 09. Zagreb

U MM centru Studentskog centra započeo je ciklus Up, u kojem je, u mjesečnom ritmu, prikazivana osmodjeljna britanska TV-serija *7 Up* (1964–2012) u režiji Paula Almonda i Michaela Apteda.

26. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je program Tajna povijest austrijske animacije 1920. – 1970., uz gostovanje i popratnu riječ Thoma-sa Renoldnera, jednog od sastavljača programa, austrijskog animatora, filmologa, filmskog istraživača i direktora Jednodnevнog festivala animacije (One Day Animation Festival) u Beču.

26. 09. Zagreb

U okviru 5. CirkoBalkane, festivala cirkusa, (25. 09.-01. 10.), u cirkuskom šatoru Cirkorame, podignutom u dvorištu Pogona Jedinstvo, održana je hrvatska premijera slovensko-(manjinsko)hrvatsko-makedonskog cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Moj svijet je napočke Petre Seliškar*, uz nazočnost redateljice.

26.-29. 09. Zagreb

U sklopu 11. Vox Feminae Festivala (25.-29. 09.), festivala koji promovira stvaralaštvo žena i problematizira pitanja roda, u Centru za kulturu Trešnjevka održan je i filmski program.

26. 09.-30. 12. Split

U sklopu obilježavanja 65. godišnjice postojanja Kino kluba Split kroz programe prezentacije klupske baštine, u Galeriji umjetnina prikazivani su kratkih filmovi Ante Verzotti.

27. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac, u ciklusu ASIFA-inih Večeri animacije, prikazan je program Stop motion u animiranom filmu, izbor novijih hrvatskih animiranih filmova izrađenih tom tehnikom. Prikazani su *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, *Tajni laboratorij* Nikole Tesle Bruna Razuma, *Probudi me Dee Jagić*, *Jure Grando – štrigun iz Kringe Martina Babića* i *Posljednji izazov* Božidara Trkulje, a nakon projekcije održan je razgovor s autorima.

27.-28. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program Sjećanje na Antu Peterlića, s projekcijama filmova vezanih uza nj.

27.-29. 09. Zagreb

U sklopu 6. manifestacije Pet dana Sarajeva u Zagrebu (26.-30. 09.), u Kinoteci je prikazan filmski program suvremenih bosanskohercegovačkih slikopisa.

28. 09. Pula

Projekcijom francuskog filma *Novi klinac* Rudija Rosenberga u kinu Valli otpočeo je novi, deveti ciklus programa FUŠ – Film u školi, edukativnog projekta čiji je cilj približiti filmsku ujetnost djeci vrtićke i školske dobi. Program uključuje četrnaest uglavnom inozemnih filmova i razgovore, a traje do travnja 2018. Objavljena je i edukativna knjižica *Filmska izražajna sredstva*.

28. 09. Rijeka

U prostorijama Erste Cluba predstavljen je kratki dokumentarni film *Reinkarnacija* Sendi Baković, Silvije Bumbak, Martine Genda, Vivien Karlović, Matije Kasačića Drakšića, Gee Lukšić, Mirete Maršić i Unite Precetti, ostvarenoga na Filmaktivovo radionici Prvi put snimam 15. Liburnia Film Festivala (Opatija, 21.-25. 08.).

28.-29. 09. Rijeka

U Filodrammatici je održan Film svima, program s tri novija hrvatska slikopisa prilagođena gluhim i nagluhim osobama.

28. 09.-01. 10. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održana je 55. Revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece. Stručni žiri izabrao je ovako: u kategoriji dokumentarnog filma prva nagrada dodijeljena je *Ramadanu Video-družine BezVizije* iz Slavonskog Broda, druga *Portretu gospona Horvata* OŠ Eugena Kumičića iz Velike Gorice, treća *Vanji* filmske sekcije OŠ oca P. Perice iz Makarske, a posebno priznanje *Kombinacijama* filmske družine OŠ Sveti Petar Oreboveč iz Orebovca; u kategoriji animiranog filma prvonagrađen je *Chroma* filmske sekcije II. OŠ iz Vrbovca, drugonagrađeno je *Putovanje FKVK Zaprešića*, trećnagrađen *Lisko* Škole animiranog filma iz Čakovca, a posebno je priznanje dodijeljeno *Proximi B* skupine AniMravec OŠ Antun Nemčić Gostovinski iz Koprivnice; u kategoriji TV reportaže prvu je nagradu osvojio *Ništa bez Jagice* filmske družine ZAG iz Zagreba, drugu *Loreta i Nora* filmske skupine Z(k)adar iz Zadra, a treću *Da bismo srcem gledati znali* OŠ Strahoninec; u kategoriji igranog filma prvu je nagradu osvojio *Anin blog* video-družine OŠ Ksavera Šandora Đalskog iz Donje Zeline, drugu o+o filmske družine OŠ Stjepana Kefelje iz Kutine, treću *Osijek Aabandoned* OŠ Antuna Mihanovića iz Osijeka, a posebno priznanje *Južina Družine Kreše Golika* iz Fužina; u kategoriji slobodni stil prvo mjesto

je osvojio Oči šute OŠ Bartola Kašića iz Zagreba, drugo *Akcijski film Udruge Punkt, Grad* na drugi pogled iz Siska, treće *Ti ćeš meni reći* Filmske družine ZAG iz Zagreba; u kategoriji radionički film prvu je nagradu osvojio *Djed Mraz FKVK Zaprešić*, drugu *Jedan dan Janka Polića Kamova* udruge Bacači sjenki iz Zagreba, a treću *Prva ljubav* udruge Blank_filmski inkubator iz Zagreba. Dječji žiri izabrao je ovako: u kategoriji dokumentarnog filma prvu je nagradu osvojio *Portret gospona Horvata*, drugu *Kombinacije*, a treću *Vanja*; u kategoriji animiranog filma prvu je nagradu osvojila *Proxima B*, drugu *Formula za kaos* Škole animiranog filma iz Čakovca, treću *Crvenkapica* Udruge Hodači po žici OŠ Rudeš iz Zagreba; u kategoriji TV reportaže nagrađene su *Loreta i Nora*; u kategoriji igranog filma prvu je nagradu osvojio *Anin blog*, a drugu *Osijek Abandoned*; u kategoriji slobodnog stila prvu nagradu osvojio je *Franjo Ferdinand i Sofija* Filmsko-povjesne sekcije Privatne osnovne škole Nova iz Zadra, drugu *Slagalica dobrote* OŠ Bršadin, a treću *Pronalaženje identiteta* OŠ Petra Kanavelića iz Korčule; u kategoriji radioničkog filma prvonagrađene su *Lazanje s Bibijadine* radionice iz Zagreba, a drugonagrađen *Misterij izgubljene revizite* Bacači sjenki iz Zagreba. Održani su okrugli stol i razgovori.

28. 09.-01. 10. Zagreb

U Studentskom centru (Kino SC, MM centar, Teatar &TD, Francuski paviljon) održan je 13. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Ravнопravni Grand Prix osvojili su američki *Stražari* Ferna Silve, francusko-tuniski *Foaje Ismaïla Bahrija* i portugalski *Flores Jorgea Jácomea*, a posebno priznanje Velikog žirija pripalo je kolumbijsko-francuskom *La Bouche* Camila Restrepa. Žiri kritike nagradio je hrvatski *Skoro ništa: I dalje u noć* Davora Sanvincentija, a posebno je priznanje dodijeljeno francuskom *Mirotvorcu* Pierrea Edouarda Dumore. Nagradu publike osvojio je američki *Gumirani čelik* Lawrenca Abu Hamdana. Nagradu Green DCP koju organizatori festivala dodjeljuju hrvatskom filmu osvojio je *U međuvremenu* Mate Ugrina. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Trip* Marka Meštrovića i *Periferija* Leone Kadjević, a u pratećima *Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka, *Žene u partenzi* Renate Poljak i *10 Paule Konjikušić*. Održani su radionica i popratni programi, a izbor filmova prikazan je 4. i 5. listopada u Art-kinu Croatia u Rijeci.

28. 09.-02. 10. Komiža

Održana je međunarodna radionica animiranog filma, uz voditelja, američkog glumca Eda Hooksa.

29.-30. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program Vikend Hrvatskog državnog arhiva/Filmskog arhiva – Sjećanje na Zoranu Tadića, s projekcijama Tadićevih autorskih djela.

30. 09.-06. 10. Bjelovar

U Kulturnom i multimedijском centru Bjelovar i u DOKUBusu održan je 12. DOKUArt, festival profesionalnog dokumentarnog filma iz Hrvatske, zemalja EU te država u susjedstvu RH. Nagradu publike osvojio je bosanskohercegovački *Scream for Me*, Sarajevo Tarika Hodžića. U natjecateljskom programu sudjelovao je hrvatski film *Vijesti iz Laayouna* Đure Gavrana. U programu ostvarenja hrvatskih osnovnoškolaca, 10. Malom DOKUArtu, Grand Prix osvojio je *Nakon 15* Ivone Jakovljev iz Medijske grupe OŠ dr. Ivana Novaka, Macinec, prvu nagradu *Ramadan* Silvija Damčevića iz Videodružine BezVizije, Slavonski Brod, drugu *Loreta* i *Nora* Filmske družina Z(k)adar (OŠ Stanovi, Zadar), treću *Moji učenici, moj život* Videodružine OŠ Rudeš, Zagreb, a posebno priznanje *Ništa bez Jagice* Filmske družine ZAG, OŠ Marije Jurić Zagorke, Zagreb. Festivalu su pribivali gosti, održane su radionice i predavanja. DOKUart je s izborom filmova gostovao u Domu kulture Mato Lovrak, u Velikim Grđevcima (07. 10.) i u zagrebačkom kinu Tuškanac (16. 10.).

30. 09.-08. 10. Rijeka i Pula

U Art kinu Croatia (Rijeka, 30. 09. i 01. 10.) i u kinu Valli (Pula, 05. 10. i 08. 10.) održan je ovdašnji izbojak 20. Manhattan Short Film Festivala koji se održava od 28. rujna do 8. listopada u više od tristo kina diljem svijeta.

01. 10. London, UK

Ustav Republike Hrvatske osvojio je nagradu za najbolji film, najbolji scenarij (Rajko Grlić i Ante Tomić) i najbolje glumačko ostvarenje (Nebojša Glogovac), na 25. Filmskom festivalu Raindance, festivalu nezavisnog filma (20. 09.-01. 10.). *Omnibus Transmania* petnaestoro hrvatskih redatelja uvršten je u izbor "10 filmova festivala koje morate vidjeti" (Top 10 Must See) Elliota Grovea, osnivača Raindancea i Britanskih nezavisnih filmskih nagrada. Prikazane su i manjinske hrvatske koprodukcije *Oslobodenje Skoplja* Danila i Rade Šerbedžije i *Roumena Sophie Zornitze*.

01. 10. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održana je svečana premijera češko-slovačko-hrvatskog cijelovečernjeg animiranog filma *Neparožderi* Galine Miklínové. Dne 5. listopada otvorena je njegova redovna kino distribucija u Hrvatskoj. U Češkoj su *Neparožderi* postali najgledaniji češki animirani film u povijesti, s više od 320 000 prodanih ulaznica.

01. 10. 2017.-31. 05. 2018. Zagreb

U prostorima Autorskog studija fff održane su radionice animiranog filma za školarce, nazvane "Z animacija", i Multimedjiska radionica snimanja, obrade i postavljanja montiranih video materijala na internet, sve pod zajedničkim nazivom "Ono k'o... Zoran Tadić".

02. 10. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana premijera cijelovečernjeg igranog filma *Lavina* Stanislava Tomića. Dne 5. listopada otvorena je njegova redovna kino distribucija u Hrvatskoj.

02.-07. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Hectora Babenca.

03. 10. Zagreb

U Pogonu je otvorena petomjesečna 7. Škola dokumentarnog filma u organizaciji udruge Restart, uz mentore i predavače Anu Hušman, Nebojušu Slijepčevića, Olivera Sertića, Iгора Bezinovića, Hrvoslavu Brkušić i dr.

03. 10. Zagreb

U Klinici za psihijatriju Vrapče održana je filmska tribina, uz film *Vrtlog života* Sama Mendesa i razgovor s filmologom Hrvojem Turkovićem te psihijatrima Verđanom Bilićem i Vladom Jukićem.

03. 10. Prag, Češka

U kinu Světozor je, uz nazočnost dijela filmske ekipe, održana češka svečana premijera bosansko-hrvatsko-slovensko-njemačko-srpskog filma *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića, a dva dana poslije otvorena je redovna kino-distribucija filma u Češkoj.

04. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u okviru programa Upoznaj autora, održana je projekcija filma *Život od milijun dolara* Roberta Tomića Zubera i razgovor filmskog kritičara Vladana Petkovića s redateljem.

05. 10. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otvorena je nova, dvomjesečna Filmska škola Kinokluba Zagreb, početnička radionica scenarija, režije, snimanja i montaže.

05.-12. 10. Vinkovci

U Gradskom kazalištu Joze Ivakića održan je 1. Filmski festival glumca, na kojem je prikazano devet novih cijelovečernjih hrvatskih filmova. Žiri učenika vinkovačke gimnazije Matije Antuna Reljkovića nagradu za najbolji film dodijelio je *Ustavu Republike Hrvatske* Rajka Grlića.

05.-25. 10. Zagreb, Split, Rijeka, Osijek, Vukovar, Zadar, Dubrovnik...

U osamnaest gradova u Hrvatskoj održan je 9. Festival prava djece. Prikazani su profesionalni inozemni cje-ločečernji filmovi te inozemni i hrvatski filmovi djece i mlađeži. Program se održavao u kinu Tuškanac, Privatnoj umjetničkoj gimnaziji i Muzeju suvrene umjetnosti u Zagrebu, dvoranama kina Cinestar (Zagreb, Split, Rijeka, Osijek, Vukovar, Slavonski Brod, Zadar, Šibenik, Varaždin, Dubrovnik), u kinima Spomen dom (Pazin), Antonio Gandusio (Rovinj), Valli (Pula), Novska (Novska), Velebit (Koprivnica), POU Poreč (Poreč) te Domu kulture Kristalna kocka vodrine (Sisak) i CZK Čakovec (Čakovec). Održane su radionice, razgovori, debate. Svi sadržaji bili su prilagođeni djeci s teškoćama u razvoju, osobama s invaliditetom, slijepim i slabovidnim te gluhim i nagluhim osobama.

07. 10. Pula

U okviru Dana mentalnog zdravlja (07.-11. 10.), u Zajednici Talijana – Circolu održana je prepremijera cje-ločečernjeg dokumentarnog filma *Boškarica Ivane Hrelje*, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

07. 10. Rovinj

U Teatru Gandusio, na 4. Danim Mirka Kovača, dodjeljene su godišnje Nagrade Mirko Kovač za 2016, koje dodjeljuje Udruga Mirko Kovač. Hana Jušić osvojila ju je za scenarij cje-ločečernjeg filma *Ne gledaj mi u pijat* u kategoriji najboljeg djela mlađog autora, a Mirjana Karanović, Stevan Filipović i Darko Lungunov za *Dobru ženu*, u kategoriji za najbolji scenarij realiziranog igranog filma.

07. 10. Beograd, Srbija

Na 14. Europskom festivalu animiranog filma Balkanima 2017 (03.-07. 10.) nagrađene su dvije hrvatske manjinske koprodukcije. Ježeva kuća Eve Cvijanović na nagrađena je kao najbolji film jugoistočne Europe i dječji žiri ga je proglašio najboljim festivalskim filmom za djecu, a Aerodrom Michaele Müller dobio je posebno priznanje. U natjecateljskim programima prikazani su i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Noćna ptica Špele Čadež*, *Manivald Chintis Lundgren*, "Stranac" u mojoj glavi Petre Balekić i Šumska bajka Franka Dujmića, dok je u nenatjecateljskom programu sudjelovao Oyashio Tomislava Findrika. Mihaela Majcen Marinčić na Balkanima je predstavila svoju knjigu *Prema novoj animaciji*.

09. 10. Zaprešić

U POU Zaprešić održana je projekcija s izborom go-dišnje produkcije FKVK Zaprešić.

10. 10. Zagreb

U ciklusu Filmske večeri u Močvari, u klubu Močvara održan je program LP film *Buldožer – Pljuni istini u oči* 1975.-2016, sa zagrebačkim premijerama slovenskih dokumentarnih filmova *LP film Buldožer – Pljuni istini u oči* Varje Močnik i *Brojanje ujesen* Marka Brecljeva, uz nazočnost autora, te Breceljev performirani koncert.

10. 10. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu otvorena je izložba Oktavijan Miletić do *Lisinskog*, u sklopu koje su, 12. listopada, u programu Filmski četvrtak, prikazana četiri Miletićeva riječko viđena kratka namjenska filma iz 1930-ih. Prièrede su održane u okviru programa Jesen Oktavijana Miletića, kojim se obilježava 115 godina od rođenja i trideset godina od smrti hrvatskog sineasta Oktavijana Miletića.

11. 10. Skoplje, Makedonija

Na 2. Međunarodnom filmskom festivalu KineNova (06.-11. 10.), Alen Drljević osvojio je nagradu za najbolju režiju, za film *Muškarci ne plaču*, snimljen u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji.

12. 10. Zagreb

U Art-kinu Metropolis, MSU, održana je svečana premijera srednjometražnog dokumentarnog filma *Krvava berba grožđa* Silvija Mirošničenka, uz nazočnost dijela filmske ekipe. Potom su održane svečane premijere filma u Lovasu (Dom kulture Lovas, 18. 10.), Osijeku (kino Urania, 06. 11.), Vukovaru (Rodna kuća Lavoslava Ružičke, 07. 11.), Zadru (Koncertna dvorana braće Bersa, 13. 11.) i Splitu (Kino Karaman, 15. 11.).

12. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike – Runda kratkog, prikazani su filmovi Mate Ugrina i Aleksandra F. Stasenka, uz razgovor s Matom Ugri-nom.

12. 10. Aleksandrija, Egipat

Ministarstvo ljubavi Pave Marinkovića osvojilo je Grand Prix za najbolji film 33. Filmskog festivala mediteranskih zemalja u Aleksandriji (07.-12. 10.).

14. 10. Rijeka

U okviru 1. Smoque – festivala queer i feminističke kulture (12.-14. 10.), u Art-kinu Croatia održan je program kratkih filmova – *Dont brejk maj turbofolk hart* Mione Bogović i *Tranzicija* Milice Tomović uz gostovanje autorica te Jagode Jelene Lele Milošević.

14. 10. Olsztyn, Poljska

Ustav Republike Hrvatske Rajka Grlića osvojio je nagradu publike na 4. Filmskom festivalu WAMA (10.-14. 10.).

15. 10. Montréal, Kanada

Manjinska hrvatska koprodukcija Ježeva kuća Eve Cvjanović osvojila je nagradu za najbolji film u kategoriji filmova za djecu (Prix des P'tits loups) na 46. Festivalu novog filma (Festival du nouveau cinéma, 04.-15. 10.).

15. 10. Valencija, Španjolska

Po čovika Kristine Kumrić osvojio je nagradu za najbolji kratkiigrani film 5. festivala Živa izložba Mediterana (Mostra Viva del Mediterrani, 05.-15. 10.).

15. 10.-15. 11. Zagreb, Split, Velika Gorica, Rijeka, Pula, Osijek, Pakrac...

U dvadeset pet nezavisnih kina Kino mreže, u dvadeset hrvatskih gradova – Čakovec, Daruvar, Ivanec, Koprivnica, Kutina, Nova Gradiška, Osijek, Pakrac, Prelog, Pula, Rijeka, Samobor, Sisak, Slatina, Split, Varaždin, Velika Gorica, Zabok, Zelina, Zagreb – održan je 3. Rendez-vous au cinéma, program s pet kinotečnih i suvremenih francuskih cjelovečernjih filmova. Otvaranjem Rendez-vousa 15. listopada klasikom Prezir Jean-Luca Godarda obilježen je i Dan europskih Art kina, obilježen u više od 400 kina tog profila diljem svijeta, a toga se dana slavi i raznolikost europske kinematografije i kulture.

17. 10. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti, u okviru ciklusa Kino umjetnika, prikazan je program kratkih nekonvencionalnih inozemnih filmova, uz uvodnu riječ kustosica Branke Benčić i Miraim De Rose.

17.-21. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 12. Ciklus novog talijanskog filma.

18. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera Života od milijun dolara Roberta Tomića Zubera, uz naznočnost dijela filmske ekipe.

18. 10. Zagreb

U Velikoj dvorani Vatroslava Lisinskog održana je svečana premijera srednjometražnog dokumentarno-namjenskog filma Ezerki & 7/8 – Ludi za Makedonijom Antonije Kren i Brune Urlića, uz koncert sastava Ezerki & 7/8.

18.-22. 10. Šibenik

U galeriji Matija, klubu Azimut i Studiju Galerije Krševan, održan je prvi u nizu ovosezonskih edukativnih radioničkih program za djecu i odrasle Animirani Šibenik – Animation Shots, kojima se zainteresiranim približava svijet animacije, u organizacijskom okrilju međunarodnog festivala animacije Supertoon.

18.-22. 10. Dubrovnik

U kinima Visia, Sloboda, dječjem vrtiću Izviđač, udruzi Luže Informadur, Gimnaziji Dubrovnik, Teatru Lero i klubu AR, održan je 6. DUFF – Dubrovački međunarodni filmski festival za djecu i mlade iz mediteranskih zemalja. Grand Prix festivala osvojio je portugalski animirani film *Na ulicama Barreda* grupe autora ANILUPA/EB Alegria School. U kategoriji animiranog filma za uzrast do petnaest godina stručni je žiri najboljim proglašio talijanske *Mudante polarnog medvjeda* grupe autora iz Associazione Avisco, Italija, a u kategoriji mladeži od 16 do 20 godina, najboljim je proglašen hrvatski Dr. Sveznalica Lucije Majnarić i Marije Nikolić iz FKVK Zaprešić. Najbolji dokumentarni film u kategoriji do 15 g. je hrvatski *Nakon 15* Ivone Jakovljev, MG OŠ dr. Ivana Novaka, Macinec, a u kategoriji 16-20 g. hrvatski *Spavači izgubljene svakodnevice* Larise Šmitran, ALU Zagreb. Najboljim igranim filmom autora do petnaest godina proglašen je hrvatski *Otkaćeni otok* grupe autora iz Škole filma Šipan, posebno je priznanje dodijeljeno bosanskohercegovačkom Šaptaču grupe autora iz JU Prva osnovna škola Srebrenik, a u skupini autora od 16-20 g., nagrađen je slovenski *Bijeli kupaći kostim* Lane Bregar. U otvorenoj kategoriji, u kojoj su se natjecali pripadnici obje dobne skupine, nagrađen je hrvatski *Orao i lisica* Viktora Mršića, iz Recycle Bin Muviez, a posebno je priznanje pripalo bosanskohercegovačkom Neopipljivom Hrvojea Bazine, iz Pecara filma. Djeca su za najbolji film izabrala hrvatski *Proxima B* grupe autora iz OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog, Koprivnica. Održane su radionice, stručni skup, izložba i zabavni programi.

18.-28. 10. Zagreb

U galeriji Hrvatskog dizajnerskog društva održana je izložba Politika emocija – dizajn indie videoigara, posvećena game designu.

19. 10. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana preijera cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Glasnije od oružja* Miroslava Sikavice. Dan poslije otpočela je njegova redovna kino distribucija u Hrvatskoj.

19.-22. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 4. Međunarodni studentski filmski festival – STIFF, s krovnom temom "Društvena pitanja/Social Issues". Nagradu za najbolji animirani film osvojio je poljski Mačkica Renate Gaśiowske, zaigrani iranski Ručak Alireze Ghazemija, a za dokumentarni njemačka Valentina Maximiliana Feldmanna, dok su posebna priznanja osvojili američki animirani Mi smo imigranti Cataline Matamoros, belgijski igrali Varljivo Ely Chevillot i njemački dokumentarni Svijet u kojem živimo Hanne Fischer, Sofie Melnyk i Nine Prange. Nagradu publike podijelile su Mačkica i indonezijski igrali Pria Yudha Aditye. Održani su razgovori, edukacijski i zabavni programi.

19. 10-01. 11. Zagreb

U okviru 14. manifestacije Velesajam kulture (19.-21. 10.), u predvorju kina SC održana je izložba Kino 041 – pogled na prošlost i sadašnjost zagrebačkih kino dvorana, ponajprije usmjeren na proučavanje zgrada iz arhitektonsko-antropološke perspektive. Održane su tribine te filmske projekcije.

20. 10. Gent, Belgija

Igrani film Marija Jurja Primorca osvojio je posebno priznanje žirija u glavnoj konkurenciji kratkometražnih igralih filmova Europski kratki (European Shorts), na 44. Filmskom festivalu u Gentu (Film Fest Gent, 10.-20. 10.).

20. 10. Zagreb

U Kinoteci je održana hrvatska premijera cijelovečernjeg dokumentarnog filma, talijansko-(manjinsko) hrvatske koprodukcije *Funne: Djevojke koje sanjaju more* Katie Bernardi, uz nazočnost koproducentice Vanje Jambrović.

20. 10. Luxembourg, Luksemburg

Na 10. Festivalu srednjoeuropskog i istočnoeuropskog filma CineEast (CineEast, Festival du Film d'Europe Centrale et Orientale, 05.-22. 10.), tri su hrvatskim filmovima pripala je Nagrada publike. *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića nagrađen je u kategoriji cijelovečernjeg igranog, *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusjanović u kategoriji kratkog igranog, a *Gamer Girl* Irene Jukić Pranjić u kategoriji kratkog animiranog filma. U raznim programima prikazani su i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Moj život bez zraka* Bojane Burnać, *Ustrajnost* Mihe Knifica, *Plan A* Tomislava Luetića, *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića, *Noćna ptica* Špele Čadež i *Manivald Chintis* Lundgren.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

23.-29. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 7. Tjedan (novog) korejskog filma. Filmovi su prikazani i u riječkom Art-kinu Croatia, pod egidom Ciklus korejskog filma (25.-29. 10.).

24. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra prikazan je Shnit Cinemas Selection, dio programa 15. međunarodnog festivala kratkog filma SHNIT, sa sjedištem u Bernu, u Švicarskoj, koji se održavao od 18. do 29. listopada, istovremeno u desetak gradova (Bangkok, Buenos Aires, Kairo, Cape Town, Hong Kong, Moskva, San José) diljem svijeta.

24. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske Tvornice, u sklopu književno-filmskog ciklusa Bijele večeri, uz voditelja, novinara Borisa Vincika, govorilo se o knjizi Zbogom, oružje Ernesta Hemingwaya i istoimenoj filmskoj prilagodbi romana, u režiji Franka Borzagea, uz projekciju filma.

24. 10. i 28.-29. 10. Zagreb, Varaždin, Čakovec

U zagrebačkom kinu Tuškanac (28. i 29. 10.), ASIFA Hrvatske obilježila je Međunarodni dan animacije, koji se diljem svijeta slavi u čast prvog javnog prikazivanja animiranog filma u kinu Opatique u Parizu, 28. listopada 1892. Prikazani su noviji hrvatski animirani filmovi, uz nazočnost dijela autora, održana je radio-nica. Dan animacije obilježen je i u varaždinskom kinu Gaj (29. 10.) projekcijama filmova VANIME i profesionalnih novih hrvatskih animiranih filmova te u čakovečkom Centru za kulturu (24. i 28. 10.) projekcijama, razgovorima i radionicama.

25. 10. Zagreb

U kinu Cineplexx City Center One East održana je svečana premijera cijelovečernjeg igranog filma *Fuck Off I Love You* Andela Jurkasa. Dan poslije otpočela je njegova redovna distribucija u hrvatskim kinima.

25. 10. Zagreb

U velikoj dvorani Novinarskog doma u Zagrebu održana je javna priredba Medijska pismenost u formalnom obrazovnom sustavu, sajam inicijativa odnosno dobroih praksi medijskog obrazovanja i programa za poboljšanje medijske pismenosti, povodom UNESCO-va Globalnog tjedna medijske i informacijske pismenosti. Održane su i radionice.

26.-27. 10. Zagreb, Bol, Čakovec, Pula, Pakrac, Novi Marof...

Svjetski dan audiovizualne baštine, ove godine označen krilaticom "Otkriti, zapamtiti, podijeliti/Discover, Remember and Share", u nas je obilježen s više doga-

đaja. U Hrvatskom državnom arhivu i u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu održana je Konferencija o hrvatskoj filmskoj baštini s temama kao što su "Kome pripada hrvatski film – postsukcesijski i postprivatizacijski izazovi", "Hrvatska i europska zakonska regulativa", "Aspekti zaštite AV gradiva", "Međudržavne i međuinstitucijske suradnje na zaštiti filmske baštine", "Izazovi digitalizacije – on-line dostupnost i digitalno očuvanje filmske baštine", "Dostupnost zaštićene AV baštine u kinoprikazivačkoj mreži" i dr., uz sudjelovanje brojnih tuzernih i inozemnih stručnjaka i nadležnika. U sklopu konferencije, a istovremeno i programa "Jesen Oktavijana Miletića" kojim se obilježava 115 godina od rođenja i trideset godina od smrti hrvatskog sineasta Oktavijana Miletića, prikazan je program "Rijetko viđeni Miletić", s dva kratka filma u kojima je Miletić autorski surađivao. U trideset hrvatskih kina prikazani su kinotečni filmovi Breza Ante Babaje i *Tajna starog tavana* Vladimira Tadeja, a u dvadeset dva kina održana je izložba filmskih plakata. U programu su sudjelovala sljedeća kina: Mediteran Bol, Centar za kulturu Čakovec, Kino 30. svibnja (Daruvar), Sloboda (Dubrovnik), Mediteran Hvar, Mediteran Imotski, Ivanec, Mediteran Jelsa, Mediteran Komiža, Velebit (Koprivnica), Moslavina (Kutina), Mediteran Lastovo, Dvorana Relković (Nova Gradiška), Marof (Novi Marof), Urania (Osijek), Hrvatski dom (Pakrac), Valli (Pula), Art-kino Croatia (Rijeka), Gradska kino Sinj, Dom kulture Kristalna kocka vadrine (Sisak), Karaman (Split), Kinoteka Zlatna vrata (Split), Samobor, Slatina, Zelina (Sv. Ivan Zelina), Gaj (Varaždin), Gorica (Velika Gorica), Europa (Zagreb), Kinoteka (Zagreb), MM centar (Zagreb).

27.-29. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra održana je 3. Revija studentskog filma. Nagradu žirija Veliki Itonac za najbolji film osvojila je *Precijenjena dramaturgija* Sunčice Ane Veldić, najboljim igranim filmom ocijenjen je *Bebemot* Igora Dropuljića, najboljim eksperimentalnim filmom *Nije odgoj* Tomislava Šobana, najboljim dokumentarnim filmom *Rođendan Tadića*, najboljim animiranim filmom *Protoplazma* Katrin Novaković, a najboljim kratkišem *Underground Monopoly* Marina Pavelića, dok su posebnim priznanjima istaknuti 10 Paule Konjušić, Zašto Ive Božić, Šumska bajka Franika Dujmića i Spavači izgubljene svakodnevice Larise Šmitran. Nagradu publike Mali Itonac osvojili su Đaneri Svebora Mihaela Jelića.

27.-29. 10. Zagreb

U kinu Grič održan je 2. (revijski) Festival arapskog filma u Zagrebu, pod motom "Kulturom protiv predrasuda".

28. 10. Zagreb, Sisak, Otočac, Šibenik, Nova Gradiška, Dubrovnik

U kinu Europa u Zagrebu, DK Kristalna kocka vadrine u Sisku, kinu Otočac u Otočcu, GK Juraj Šižgorić u Šibeniku, POU Matija Antun Relković u Novoj Gradišci i kinu Visia u Dubrovniku, održana je 4. Noć hrvatskog filma i novih medija. Prikazan je niz hrvatskih filmova svih rodova, duljina i nadnevaka, održani su i zabavni programi. Osim u Hrvatskoj, filmovi su prikazivani u Subotici (Republika Srbija), Mostaru (Bosna i Hercegovina) te Klokočiću i Temišvaru (Rumunjska).

31. 10. Vodnjan

U zajednici Talijana održana je svečana premijera cje-lovečernjeg igranog filma *Egzorcizam* Dalibora Matanića. Svečana zagrebačka premijera održana je 4. studenoga u Kaptol Boutique Cinema, a 9. studenoga otvorela je redovna kinodistribucija filma u zemlji.

31. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je prvi "Kino kustos", program u kojem osoba iz javnog života preuzima ulogu kustosa filmskog programa i široj javnosti predstavlja film koji osobno smatra iznimno značajnim ili važnim. Prvi kustos, arhitekt Idis Turato, izabrao je *Isijavanje Stanleyja Kubricka*.

01. 11. Zagreb

U Udrži Praktikum otvorela je sedmomjesečna filmska radionica za mlade, pod vodstvom Katerine Dude.

02. 11. Zagreb

U Kinoteci je održana premijera kratkog dokumentarnog filma *Spona* Krešimira Katušića, uz koncert sastava Spona koji sudjeluje u filmu.

02.-05. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 24. Tjedan češkog filma.

02.-05. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održane su Večeri portugalskog filma.

03. 11. Zagreb

U knjižnici i čitaonici Bogdana Ogrizovića su, uz razgovor s autorima, predstavljene knjige *Neke tendencije klasičnoga filma: tri eseja Bruna Kragića i Filmski stil: teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma* Krunoslava Lučića, objavljene u nakladi Hrvatskog filmskog saveza.

03. 11. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, održan je razgovor s bosanskohercegovačkim sineastom Danisom Tano-

vićem, s temom "Promišljanje granica između rodova u suvremenom filmu". S Tanovićem je razgovarao hrvatski sineast Nebojša Sljepčević, a snimka razgovora objavljena je dvadesetak dana poslije na YouTube kanalu udruge Restart, pod naslovom "Masterclass predavanje Danisa Tanovića u MM centru".

03. 11. Zagreb

U Kinoteci je održana svečana premijera cijelovečernjeg igrano-dokumentarnog kolaža *Sindrom Halla*, začetak hrvatskog profesionalnog filma – rođenog da umre Mladena Jurana, uz nazočnost članova filmske ekipe.

03.-05. 11. Zagreb

U Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar Medicinskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu održani su jedanaesti susreti Djeće filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva i sedmi Dječji filmski kamp.

04.-05. 11. Zagreb

U MM centru Studentskog centra održani su radio-onica celuloidnih manipulacija i filmski program Ruka i stroj/Hand and Machine, voditelja i autora Dianne Barrie i Richarda Tuohyja.

04.-07. 11. Zagreb

U Pogonu Jedinstvo održana je likovno-slikopisna izložba-performans *Minorne spekulacije* Nicole Hewitt i Ivana Slipčevića.

05. 11. Chicago, SAD

Kratki igrani film *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusjanović osvojio je Prvu nagradu profesionalnog žirija, na 34. Međunarodnom festivalu dječjeg filma u Chicago (Annual Chicago International Children's Film Festival, 27. 10.-05. 11.), čime je ostvario uvjete da ga se razmatra za nominacije Američke akademije filmske znanosti i umjetnosti u kategoriji kratkog filma. Film je osvojio i drugu nagradu žirija mlađih, a dječji je žiri prvu nagradu u kategoriji cijelovečernjeg filma dodjelio češko-slovačko-(manjinsko)hrvatskoj koprodukciji *Neparožderi* Galine Miklínove.

06.-07. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je hrvatska grana 15. međunarodnog festivala kratkog filma Uhvati film, usmjerenog na djela s temom invalidnosti. Druge dvije grane 15. Uhvati filma održane su u Novom Sadu (Srbija, 18.-24. 09.) i Banjoj Luci (BiH, 13. 10.).

06.-11. 11. Poreč

U POU Poreč održan je 7. Poreč Dox, međunarodni revijski festival dokumentarnog filma.

06.-11. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je Ciklus španjolskog filma.

06.-12. 11. Zagreb

U sklopu programa novih medija i video umjetnosti Interface 2018, u galeriji Greta održana je video izložba *Nikad te nisam vidjela s ovim očima* Maure Batařilović.

07. 11. Zagreb, Čakovec, Zabok, Komiža, Koprivnica, Poreč...

U 34 neovisna kina diljem Hrvatske, održana je 1. Filmska manifestacija Dan neovisnih kina, a ujedno je obilježen i treći rođendan Kino mreže, hrvatske mreže neovisnih kinoprikazivača. Na programu su bili francusko-belgijski *Odisej Jérômea Sallea*, djelomično sniman u Hrvatskoj, čija je hrvatska svečana premijera održana u kinoteci Zlatna vrata u Splitu, te epizode hrvatsko-kanadske animirane TV-serije *Mali letaći medvjedi*. Sudjelovala su sljedeća kina: Mediteran Bol, Centar za kulturu Čakovec, 30. svibnja (Daruvar), Sloboda (Dubrovnik), Mediteran Hvar, Mediteran Imotski, Ivanec, Mediteran Jelsa, Mediteran Komiža, Velebit (Koprivnica), Moslavina (Kutina), Mediteran Lastovo, Dvorana Relković (Nova Gradiška), Marof (Novi Marof), Urania (Osijek), Hrvatski dom (Pakrac), Dom kulture grada Preloga, Valli (Pula), Art-kino Croatia (Rijeka), Samobor, Gradsко kino Sinj, Dom Kulturne Kristalna kocka vedrine (Sisak), Slatina, Karaman (Split), Kinoteka Zlatna vrata (Split), Samobor, Mediteran Stari Grad, Zelina (Sv. Ivan Zelina), Gaj (Varaždin), Gorica (Velika Gorica), Zimsko kino Vis, Vodice, Zabok, Art-kino Metropolis (Zagreb), Europa (Zagreb) i Kinoteka (Zagreb).

07. 11. London, UK

Estonsko-kanadsko-(manjinsko)hrvatska koprodukcija *Manivald Chintis Lundgren* nominirana je za novoutemljenu Europsku nagradu animacije Emile u kategoriji najboljeg dizajna likova i pozadina. Nagrada Emile utemeljena je kao rezultat paneuropske inicijative četrdeset europskih zemalja koja okuplja profesionalne animatore unutar Europe te slavi raznolikost i izvrsnost europske animacije. Pobjednike u pojedinim kategorijama online glasovanjem biraju članovi udruge European Animation Awards (EAA).

08.-09. 11. Rijeka

Art-kino Croatia sudjelovalo je u priredbi Dani Lux Filma (Lux Film Days) te su u njemu prijenosom uživo (live streaming) prikazani filmovi u konkurenciji za ovogodišnju Nagradu Lux Film, 120 otkucaja u minuti Robina Campilla, iz Eye Film Instituta u Amsterdamu, 8. studenoga, te Vestern Valeske Grisebach, iz Bozara

u Bruxellesu, 9. studenoga, a potom su održani razgovori s glumcima i autorima, također prijenosom uživo. Nagradu Lux Film (Lux Film Prize) dodjeljuje Europski parlament filmovima koji se bave aktualnim društvenim i političkim temama, doprinose jačanju europskog identiteta, slave univerzalnost europskih vrijednosti i osvjetljavaju procese europske integracije.

08.-10. 11. Zagreb

U ciklusu Fil(m)harmonija, u kojem se klasci nijemog filma prikazuju uz živu glazbenu pratnju Zagrebačke filharmonije, u kinu Europa prikazan je *Napokon spas!* Freda C. Newmeyera i Sama Taylora.

09. 11. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program Istina fikcije, uz projekcije kratkih filmova Igora Bezinovića i Miroslava Sikavice te razgovor s autorima.

09. 11. Zaprešić

U Foto kino video klubu Zaprešić održana je tradicionalna projekcija godišnje produkcije.

09. 11. Pula

U Klubu Puliske filmske Tvornice prikazani su pobjednički filmovi 15. Međunarodnog festivala kratkog filma Filmski Front iz Novog Sada (26.-28. 10.), uz virtualno (videoveza) gostovanje ravnateljice Filmskog Fronta Nine Latinović.

09.-11. 11. Zagreb

U CZK Trešnjevka održan je 11. PSSST! Festival nijemog filma, ovaj put s krovnom temom "Film i grad". Glavna nagrada Veliki Brcko dodijeljena je ruskoj *Kukuschki Dine Velikovskaje*, posebna priznanja dodijeljena su španjolskoj *Zlatnoj mački* Nate Moreno i hrvatskom *Ništa se ne može vratiti* Damira Radića, a nagradu publike osvojio je austrijsko-francuski film *Ex terrat Reinholda Bidnera*. U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Prolog* Vjekoslava Gašparovića, prikazan je i program suvremenih nijemih filmova osnovnoškolaca, te program filmova Oktavijana Miletića o Zagrebu, istovremeno i dio programa Jesen Oktavijana Miletića. Postavljena je izložba Stota godišnjica prvog hrvatskog igranog filma *Brcko u Zagrebu*, održana je i tribina. Filmovi su mahom počaćeni glazbenom pratnjom uživo, uz izvođače Vito-mira Ivanjeka, Sunrise Sessions i Kaplowitze.

09. 11.-21. 12. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održan je ciklus *Stranger Things Binge Recovery Treatment* s kinotečnim američkim filmovima (znanstvene) fantastike i projekcijama u tjednom ritmu.

09. 11.-23. 12. Zagreb

U Izložbenom salonu Izidor Kršnjavi Škole za primijenjenu umjetnost i dizajn održana je izložba Posljednji izazov s lutkama i scenografijom iz istoimenog animiranog filma Božidara Trkulje.

10.-14. 11. Osijek

U sklopu 8. Dana austrijske kulture Osijeku, u kinu Urania prikazan je kraći filmski program, a u Galeriji Waldinger otvorena je multimedijска izložba *The Proposal* (11. 11.-01. 12.) Marka Lulića s videoradovima *The Circle (Model of Relations)* i *Proposal for a Workers Monument*, Jasenovac.

10.-17. 11. Zagreb

U kinu Europa održan je 24. Tjedan češkog filma.

10.-17. 11. Zagreb

U Pogonu Jedinstvo održana je radionica novih medija i (proširene) animacije, nazvana "Trbuhozborki – Trbuhozborki", Odsjeka za animirani film i nove medije, ALU Zagreb.

11.-12. 11. i 18.-19. 11. Sisak

U Kino klubu Sisak održan je "Planet film", radionički program igranog i dokumentarnog filma namijenjen ponajprije osnovnoškolcima.

11.-19. 11. Zagreb

U kinima Europa i Tuškanac, Muzeju suvremene umjetnosti, dvorani F22 i Kući Europe održan je 15. Zagreb Film Festival, festival prvih i drugih cjelovečernjih igralih redateljskih ostvarenja. Zlatnim kolicima za najbolji cjelovečernji film nagrađen je bosanskohercegovačko-(manjinsko)hrvatsko-slovensko-njemački film *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića, a posebno priznanje u toj kategoriji dodijeljeno je francuskoj *Parizanki Léonor Serraille*. Zlatnim kolicima za najbolji kratki film nagrađeni su mađarski *Brucoši Györgya Móra Kárpátija*, a posebnim priznanjem u toj kategoriji britanski *Hvala Bogu da smo Britanci* Seana Dunna. Zlatna kolica za najbolji hrvatski kratki film programa Kockice osvojila je *Čistačica Matije Vulkića*, a posebno priznanje dodijeljeno je *Kontraofenzivi Jakova Nole*. Zlatni bicikl za najbolji film programa Ponovno s nama, kao i novouvedenu Nagradu riječke publike osvojio je ruski *Bez ljubavi* Andreja Zvjaginceva, a posebno priznanje slovenska *Sasvim obična obitelj* Jana Cvitkovića. Nagradu mladog žirija u programu Plus (filmovi za mlade) osvojio je belgijsko-francuski *Vincent Christophea Van Rompaeya*. Godišnja nagrada Albert Kapović, koju dodjeljuje Hrvatska udruga producenata, uručena je Hrvoju Laurenti, izvršnom direktoru ZFF-a i kina Europa. ZFF-u su pribivali mnogi goсти (James Watkins, Peter Kerekes, Stéphane Guénin,

Spencer Hunt i dr.), održane su radionice, predavanja, okrugli stolovi. Dio programa gostovao je i u riječkom Art-kinu Croatia (12.-17. 11.).

13.-19. 11. Zagreb

U sklopu programa novih medija i video umjetnosti Interface 2018, u galeriji Greta održana je video izložba *Vezu ni/je moguće uspostaviti Tonija Mijača*.

14. 11. Zagreb

U Kinoteci je otpočeo ciklus filmova Alfreda Hitchcocka.

14. 11.-14. 12. Zagreb

Ministarstvo kulture RH provelo je javno savjetovanje sa zainteresiranom javnošću u svrhu prikupljanja informacija o interesima, stavovima i prijedlozima zainteresirane javnosti vezanim uz Nacrt prijedloga Zakona o audiovizualnim djelatnostima. Predloženim Zakonom uređuju se sljedeća pitanja: precizira se definicija audiovizualnih djelatnosti i zahtjevnog audiovizualnog djela; uvode se mehanizmi koregulacije; preciziraju se rokovi i procedura donošenja Nacionalnoga programa; uvodi se mogućnost financiranja mjera poticanja ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela iz drugih izvora; preciziraju se sredstva za rad Centra te provedbu Nacionalnoga programa i poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela; preciziraju se kriteriji te postupak imenovanja i razrješenja ravnatelja Centra, članova tijela Centra i umjetničkih savjetnika; preciziraju se ovlasti tijela Centra; uređuju se sukob interesa za članove tijela Centra i umjetničke savjetnike; preciziraju se prekršajne odredbe; uređuju se prijelazne i završne odredbe.

15.-18. 11. Zagreb

U Zagrebačkom plesnom centru postavljena je video instalacija *Ružni kućni prizori* Željke Sančanin.

15.-19. 11. Pula

U kinu Valli održani su 3. Dani dječjeg filma – Pulica u kaputu, s programom filmova za djecu, radionicom animacije i inim zabavno-edukativnim sadržajima.

16. 11. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, prikazan je program Nikša Fulgoši – sigurnost u prometu, s četiri kratka filma Nikše Fulgosija s temom prometne sigurnosti, uz popratnu riječ filmskog kritičara Željka Luketića.

17. 11. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice prikazan je program Osam samuraja s devet kratkih eksperimentalnih i dokumentarnih filmova nastalih na 13. Školi filma Pulska

filmska tvornica 2017. (06.-16. 11.), održanoj pod mentorstvom Zorka Sirotića, Tome Zidića, Martina Šatovića i Marka Zdravković-Kunca. Prikazani su *Nona Anna Aurore Dobrić, Nije bitno Tee Kalčić, Druker Stephanie Stelko, Kani bastardī Lucije Bojić, Carne Andela Semolića, Greedy People and the Law Underneath* Senada Sijarića i Monike RŠ, *Ljubav u retrovizoru* Sande Letonja-Marjanović i *Bazen Olivere Jović*. Premijeri su nazočili autori, a popratnu riječ dao je filmski kritičar Elvis Lenić.

18. 11. Rim, Italija

U plavetnilo Antonete Alamat Kusijanović osvojio je Nagradu Methexis za najbolji kratki film, a manjinska hrvatska koprodukcija *Muškarci ne plaču* Alena Drževića nagradu Amore e Psiche za najbolji film, na 23. MedFilm Festivalu, festivalu mediteranskog i europskog filma (MedFilm Festival, Festival del cinema Mediterraneo et Europeo, 10.-18. 11.).

18.-19. 11. Zagreb

U Polukružnoj dvorani Teatra &TD premijerno je prikazana audiovizualna pripredba *Nemoj se DURit, MO-Lim te!* Miodraga Gladovića i Dinke Radonić.

18. 11.-02. 12. Zagreb

U KUC-u Travno održane su filmske radionice za osnovnoškolce, pod mentorstvom Dalije Dozeti.

20.-25. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su Dani norveškog filma.

20.-26. 11. Berlin, Njemačka

Na 33. Međunarodnom festivalu kratkog filma, interfilm Berlin (interfilm, Internationales Kurzfilmfestival Berlin, 20.-26. 11.), održan je program Fokus na bivšu Jugoslaviju (Fokus On Ex-Yugoslavia), u kojem su prikazani i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije: *Kolač Daniela Šuljića, Plac Ane Hušman, Teleport Zovko Predraga Lićine, Životinjsko carstvo* Igora Šeregija, *Gamer Girl* Irene Jukić Pranjić, *Zvir* Miroslava Sikavice, U plavetnilo Antonete Alamat Kusijanović, *Kokoška Une Gunjak* i *Manivald Chintis Lundgren*. U međunarodnom natjecateljskom programu sudjelovala je manjinsko hrvatska koprodukcija *Putujuća zemlja Vesele Dančeve* i Ivana Bogdanova.

21. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je program Večer oskarovaca, s programom novih inozemnih kratkih filmova, dobitnika ili nominiranih za Oscara.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

21. 11. Berlin, SR Njemačka i Strasbourg, Francuska
 Komisija Europske filmske akademije odlučila je ovo-godišnju Nagradu za europsku koprodukciju – Nagradu Eurimages (European Co-Production Award – Prix Eurimages) dodijeliti hrvatsko-francuskom producen-tu Čedomiru Kolaru.

22. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera dokumentarnog filma *Glasnije od oružja* Miroslava Sikavi-ce, uz nazočnost dijela autorske ekipe.

22. 11. Mostar, Bosna i Hercegovina

Na 11. MOFF-u, Mostar Film Festivalu, festivalu film-ske glume (16.-22. 11.), Emir Hadžihafizbegović nagra-den je za najbolju mušku ulogu, za manjinsku hrvat-sku koprodukciju Žaba Elmira Jukića, a Ivo Krešić za epizodnu mušku ulogu, za Mrtve ribe Kristijana Milića. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski film Zbog tebe Andžela Jurkasa te manjinska hrvatska koprodukcija Posljednja barijera Jasmina Durakovića, u popratnima hrvatski Neželjena baština Irene Škorić, Život od milijun dolara Roberta Tomića Zubera, Buffet Željezara Gorana Devića i Anka Dejana Aćimovića, a prikazana je i skicozna retrospektiva Antuna Vrdolja-ka.

24. 11. Zagreb

Goran Kulenović nagrađen je za režiju TV serije Crno-bijeli svijet (2. sezona – 1. epizoda), a Zdenka Heršak za svekoliko umjetničko djelovanje, kazališno, televizijsko i filmsko, na 25. Dodjeli Nagrada hrvatskog glu-mišta, održanoj u HNK Zagreb.

24.-26. 11. Vrbovec

U POU Vrbovec i Gradskoj vijećnici održana je 49. Re-vija hrvatskog filmskog stvaralaštva, priredba nepro-fesiskog filmskog stvaralaštva. Prve nagrade osvojili su Precijenjena dramaturgija i White Trash Sunčice Ane Veldić te Kako je Iva otišla 16. rujna 2016. Tomislava Šobana, druge nagrade Protoplazma Katrin Novaković i After Party Viktora Zahtile, treće nagrade Grad kroz moj pogled Nike Brvarića, Opet, une-dogled Nikice Zdunić, Čekaonica Božene Končić Ba-durine, "Stranac" u mojoj glavi Petre Balekić, Silens – 28.04.2016. Marka Jovića, Ništa se ne može vratiti Damira Radića i Otok Tee Nucak, a nagradu publike Josip Velebit (ime nagrade mijenja se iz godine u godi-nu, prema znamenitoj osobi koja je obilježila grad do-maćin) Kraljica Martine Marasović. Održana je izlož-ba/filmska instalacija Sad znaš.

24.-30.11. Zagreb

U Pogonu Jedinstvo održana je izložba/video instal-a-cija Do mora, jezera ili druge rijeke/To the Sea, a Lake or Another River Sare Rajaei i Neve Lukić.

25.-27.11. Zagreb

U sklopu 10. Dana bosanskohercegovačke kulture, u kinu Europa prikazan je filmski program.

26. 11. Krakow, Poljska

Manjinska hrvatska koprodukcija Ježeva kuća Eve Cvijanović nagrađena je Srebrnom Hudodrakjom u kategoriji ANIMA, na 24. Međunarodnom filmskom festivalu Etiuda & Anima (Międzynarodowy festiwal filmowy Etiuda & Anima, 21.-26. 11.).

27. 11. Zagreb

Preminula je glumica Mirjana Rogina, rođena 1961, u Zagrebu.

27. 11. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je zagre-bačka svečana premijera srpskog cjelovečernjeg do-kumentarnog filma Zarobljeno vreme Milana Nikodi-jevića, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

28. 11. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održana je svečana pre-mijera cjelovečernjeg igranog filma Agape Branka Schmidta. Dva dana poslije, 30. studenoga, otpočela je njegova redovna kino distribucija u zemlji.

28. 11.-03. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 9. Tjedan izraelskog filma.

30. 11. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike – Runda kratkog, prikazan je program Nuklearne obitelji s filmovima Kreše Golika, Katarine Žrinke Ma-tijević i Hane Jušić, uz razgovor s Hanom Jušić.

30. 11. Rijeka

U programu Jutro u kinu i kava s autorom, u Art-kinu Croatia gostovao je srpski redatelj Goran Paskaljević, uz projekciju njegova filma Zemlja bogova.

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Nada Beroš

Početnica za konceptualce: nova umjetnička praksa protumačena djeci / Biblioteka Čitanje umjetnosti / Nakladnik Muzej suvremene umjetnosti / Za nakladnika Snježana Pintarić / Urednica Nada Beroš / Lektura i korektura Jadranka Pintarić / Grafičko oblikovanje i ilustracije Klasja Habjan, Zita Nakić / 63 stranice, ilustracije / Zagreb, 2017.

ISBN 978-953-8146-11-4

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000961719

Sadržaj: Uvod / Početnica za konceptualce / Goran Trbuljak: Nedjeljno slikarstvo / Mladen Stilinović: Iz početnica / Marijan Molnar: Moje lice, moja ruka / Željko Jerman: Triptih iz serije Ostavljam trag / Antun Maračić: 63 manipulacije sa 63 papira / Sanja Ivezović: Prije i poslije / Tomislav Gotovac: Glave 1970 / Braco Dimitrijević: Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u 12.15 sati / Ivan Ladislav Galeta: Dvosmjerni bicikl / Dalibor Martinis: Krivotvorine / Zaključak / Važne riječi / Plakat / Impresum

Brian Jay Jones

George Lucas: jedan život / Izdavač Profil Knjiga / Naslov izvornika George Lucas – a life / Za izdavača Daniel Žderić / Urednik knjige Maroje Mihovilović / Prijevod Iva Karabaić / Lektura Dubravko Grbešić / Korektura Marica Grbešić / Grafičko oblikovanje Anton Juraj Gracin / 510 stranica / Zagreb, rujan 2017.

ISBN 978-953-31358-8-5

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 970387

Sadržaj: Prolog / Izvan kontrole ožujak 1976. / Prvi dio / Nada 1944. - 1973. / Mršavi vražićak 1944. - 1962. / Geekovi i štreberi 1962. - 1966. / Pravi konj 1967. / Radikali i hipiji 1967. - 1971. / Američki graffiti 1971. - 1973. / Drugi dio / Imperij 1973. - 1983. / Krvarenje na svakoj stranici 1973. - 1976. / "Imam loš predosjećaj o ovome" 1976. - 1977. / Uzvraćanje udarca 1977. - 1979. / Nebo se mrači 1979. - 1983. / Treći dio / Povratak 1983. - 2016. / Isprazni sjaj 1983. - 1994. / Digitalni

svemir 1994. - 1999. / Cinični optimizam 1999. - 2005. / Prepuštanje 2005. - 2016. / Zahvale / Bibliografija / Bilješke

Tomislav Gotovac – Crisis Anticipator/Anticipator

kriza / Izdavač/Publisher Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka / Za izdavača/For the publisher Slaven Tolj / Suizdavač Rijeka 2020 d.o.o. / Urednički tim/Editorial board Ksenija Orelić, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković / Suradnica/Associate Kora Girin / Prijevod, lektura/Translation, Copy editing Lidija Toman, Graham McMaster / Dizajn i prijelom/Design & layout Marino Krstačić-Furić, Ana Tomić / 413 stranica, fotografije / Rijeka, rujan 2017.

ISBN 978-953-8107-13-9

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Sveučilišne knjižnice Rijeka pod brojem 140104071

Sadržaj: Introduction/Uvod / Darko Šimičić, Miško Šuvaković Crisis Anticipator/Anticipator kriza: Tomislav Gotovac / Memory: Power of the Artist/Memorijsa: moć umjetnika / Goran Petercol, Goran Trbuljak Meditations in Hindsight about Tom the Way he's Remembered by Goran Petercol and Goran Trbuljak/ Naknadne meditacije o Tomu kako ga se sjećaju Goran Petercol i Goran Trbuljak / Miško Šuvaković Four Fundamental Principles of the Croatian Neo-Avant-Garde – Antiart, Absurd, Subversion, Individual Mythologies – A Study of the Case of Tomislav Gotovac/ Četiri temeljna principa hrvatske neoavangarde – Antiumetnost, absurd, subverzija, individualne mitologije – Studija slučaja Tomislav Gotovac / Film: Experimental and/or Antifilm/Film: Eksperimentalni i/ili antifilm / Diana Nenadić The Declination of Film According to Tom/Deklinacija filma po Tomu / Marija Katalinić, Boris Ružić To Live Self-Confidently Watching – Gotovac's Film as Experiment in Content, Structure and Culture/Živjeti samouvjereni gledajući – Gotovčev film kao sadržajni, strukturalni i kulturni eksperiment / In Between: Tactical Postmedia/Između: taktički postmediji / Janka Vukmir I am Something Between Film and Painting/Ja sam nešto između filma i slikarstva / Ana Ofak Painting – Body – Camera/Slika – tijelo – kamera / Andrej Mirčev Costume, Mask, Uniform – Modes of Subjectivation in the Performances and Actions of Tomislav Gotovac/Kostim, maska, uniforma – Modusi subjektivizacije u performansima i akcijama Tomislava Gotovca / Darko Šimičić The Newspaper Art of Tomislav Gotovac/Newspaper Art Tomislava Gotovca / Ana Janevski It Was 100 Percent Crazy – On Anna Halprin and Tomislav Gotovac/Bilo je sto posto ludo – O Anni Halprin i Tomislavu Gotovcu / Reconstructed Subject: Conspiracy of World View/Rekonstruirani subjekt: zavjera slike svijeta / Suzana Milevska Signature, Event, Context – Speech

Act Theory, Institutional Critique and the Renaming of Tomislav Gotovac to Antonio Gotovac Lauer/ Potpis, događaj, kontekst – Teorija govornog čina, institucionalna kritika i promjena imena Tomislava Gotovca u Antonio Gotovac Lauer / Ksenija Orelj, Nataša Šuković Gone Beyond a Joke/Kada vrag odnese šalu / Suzana Marjančić Tomislav Gotovac Or Why the UN is Located on the East River?/Tomislav Gotovac ili zbog čega se Ujedinjeni narodi nalaze na East Riveru? / Artist's Biography/Biografija umjetnika / Transcripts (Selection)/Transkripti (izbor) / Writers' Biographies/Biografije autora tekstova / Bibliography (Selection)/Bibliografija (izbor)

Krunoslav Lučić

Filmski stil: teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma / Edicija Rakurs br. 14 / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Matko Burić / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza Diana Nenadić / Recenzenti Hrvoje Turković, Nikica Gilić / Oprema Željko Serdarević / 344 stranice, ilustracije / Zagreb, listopad 2017.

ISBN 978-953-7033-52-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000973766

Sadržaj: Predgovor / Uvod / Prvi dio / Pojam stila i jezični stil / Heterogenost pristupa stilu i njegovo problematično određenje / Temeljne značajke i načela stila / Filmski stil / Uvod u temeljna načela filmskoga stila / Potvrda temeljnog načela stilskog izbora i njegove četiri varijacije / Drugi dio / Stilski sustavi i razine stilskih konfiguracija / Funkcija i motivacija: dva načela razumijevanja stilskih sustava / Stilske norme i otkloni / Pragmatika filmske komunikacije i filmski stil / Treći dio / Konfiguracije filmskih stilova u istraživanjima o hrvatskom igranom filmu / Klasična stilska konfiguracija / Značajke klasične stilske konfiguracije / Klasični stil u hrvatskom igranom filmu / Dva tipa narativno-denotativnog klasičnog stila / Akcijski klasični stil / Dramski klasični stil / Dva tipa narativno-ekspresivnog klasičnog stila / Ugođajno-ekspresivni klasični stil / Subjektivno-ekspresivni klasični stil / Reducirani klasični stil / Dijalektičnost stilske konfiguracije: između klasičnog i (proto)modernističkog stila / Modernistička stilska konfiguracija / Značajke modernističke stilske konfiguracije / Modernistički stil u hrvatskom igranom filmu / Tri tipa denotativnoga modernističkog stila / Realistički modernistički stil / Dva tipa ekspresivnoga modernističkog stila / Subjektivno-ekspresivni modernistički stil / Ugođajno-ekspresivni modernistički stil / Simbolički modernistički stil / Dekorativni modernistički stil / Zaključak / Bibli-

ografija / Filmografija / Prilozi / Kazalo imena, naslova i pojmova / Sažetak / Summary

Rade Šerbedžija

Poslje kiše: autobiografski zapisi i refleksije / Nakladnik Hena com / Biblioteka Verbarij / Za nakladnika Uzeir Husković / Glavna urednica Nermina Husković / Urednica Marina Vučić / Lektura Hela Gajski / Fotografija na naslovici Milica Czerny Urban / Dizajn ovitka Jasna Goreta / 412 stranica / Zagreb, listopad 2017.

ISBN 978-953-259-183-5

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 973643

Sadržaj: Green Card / Nespojok stranca / Jedva dočekano jutro / Čekanje našeg Godota / Možda jednoga običnog dana / Težina tuđine / Načas spašeni / Vremenske i druge razlike / Slapovi Krke u drvenoj bačvi / Lekcija iz Shakespearea / Tko je tko u Hamletu / Nothing... just nothing... / Muke po imenu i prezimenu / Odramskom miru Svena Laste / Ono nešto između nas / Uz partiju šaha / Krležina verzija / Kako je Dušan Jovanović video moj slučaj / Don Kihotovoje Odisejadi / Drugi dom / Kojim dobrom, Šerbedžija? / Vodostaj posvoda obala / Prkoseći izazovu ceste / Frak Koče Popovića / Crvena udovica / Riblje oko / Dvije ribarske priče / Dvori od zatočeništva / Kazališni bifei – svratista i stratišta / Učim raka da puši / A gdje si ti meni, moj Hrvat? / Pa kad je to, bre, Krleža napisao? / T'ga za jug / Skopje '93. / Uoči kiše / Zvijezda tjera mjeseca / Čekajući Novu 1998. / A jutros je bilo k'o proljeće / Zelena šipila / Začasno prebivališće / Gravitacija iluzije / Čudnovata ostarjela mladost / Nježnosti bivših života / Pjesma za Bekima / Ofelija / "People, we are saved!" / Ubojica na pješačkom prijelazu / Antiratna pjesma / Pobratimstvo lica u svemiru / Dalmacija s wilmingtonske ribarnice / Na tuđim obalama / Nedovršena pjesma / Sa okusom soli, sa okusom mora / Što je to poezija / Najlepše pevaju zablude / Riječi kao i kiša dolaze i odlaze / Ponovo na Crvenom trgu / Poraženi socijalizam / Američke dnevnicke za rусki kavijar / Prizori iz stare policijske Rusije / Građanin Okudžava / K'o nekad u osam / Oproštaj s tovarišem Lenjinom / Zamrznuti šampanjac pod prozorom / Čovjek u svom kaputu / Pobjediti sebe / Zašto crni šešir nosim / A gdje je moja glava / Da su me ukrali Cigani / Moja glava na crvenom tepihu / Sprovod u Theresienburgu / Smrt glumca / Bar u Virgin Atlanticu / Voulez-vous coucher avec moi? / Ponovo Tiffany / Epilog

KATALOZI

Filmski programi / Filmski ciklusi / studeni 2017. / Godina 16., br. 54 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Tonći Gaćina / Urednica Agar Pata / Suradnici Josip Grozdanić, Marko Rojnić, Dragan Rubeša / Prijelom Marija Korotaj / 36 stranica, fotografije / Zagreb, 2017.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Dva dana čileanskog filma / Čile / Josip Grozdanić Ljudska strana rata / Biografije redatelja / Dani portugalskog filma / Portugal / Marko Rojnić Iz filma u film – Portugal / Biografija redatelja / Ciklus španjolskih filmova / Španjolska / Dragan Rubeša Žanrom protiv konvencije / Biografije redatelja / Ciklus novog norveškog filma / Norveška / Dragan Rubeša Optimizam starenja i treće dobi / Biografije redatelja / Distributerski ciklus / Propustili ste – pogledajte u Tuškanu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – Dan za dokumentarni film / Kratki utorak / Pametno kino – Subotnje filmske matineje za djece / Filmski klub kina Tuškanac samo za članove FP / Program filmskih projekcija od 20. listopada do 04. prosinca 2017.

Filmski programi / Filmski ciklusi / prosinac 2017. / Godina 16., br. 55 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Tonći Gaćina / Urednica Agar Pata / Suradnici Josip Grozdanić, Dragan Rubeša, Nenad Polimac / Prijelom Marija Korotaj / 40 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Tjedan izraelskog filma / Izrael / Dragan Rubeša Izraelske ljubavne priče / Biografije redatelja / Ciklus argentinskog filma / Argentina / Josip Grozdanić O savjesti, prijateljstvu i povratku sebi / Biografije redatelja / 101 godina Kirka Douglasa / SAD / Nenad Polimac Glumačka legenda / Biografija i filmografija glumca / Vikend Filmskog arhiva / Hrvatska / Nenad Polimac Sjećanje na Relju Bašića – Hvala na svemu, gospone Fulir / Distributerski ciklus / Propustili ste – pogledajte u Tuškanu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – Dan za dokumentarni film / Kratki utorak / Pametno kino – Subotnje filmske matineje za djece / Filmski klub kina Tuškanac samo za članove FP / Silvestrovo kao na filmu / Filmski programi u kinu Tuškanac od 27. studenog do 31. prosinca 2017.

STIPE RADIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Matija Holjevac / Prijevod i lektura/Translation and proofreading Ivan Ramljak, Ivančica Šebalj, Igor Jurilj / Fotografije/Photos Arhiv Hrvatskog filmskog stvaralaštva, Arhiv Kino kluba Sisak / 130 stranica, fotografije / Zagreb, 2017.

Sadržaj: Tko je tko u priređivačkom odboru/Who's who in the Organizing Committee / Dobrodošli u Sisak!/Welcome to Sisak! / Kinoklub Sisak/Cinema club Sisak / Sisak se cijele godine pripremao za 55. reviju hrvatskog filmskog stvaralaštva djece/Sisak preparing the entire year for the 55th Croatian Children's Film Festival / Festivalski foršpan/Festival trailer / Tko je od 292 filma izabralo 77 najboljih?/Out of 292 films, who selected the best 77? / Tko to tamo sudi? Stručni ocjenjivački sud!/Who's that judge? Let's meet the judges! / Tko to tamo sudi 2? Međunarodni ocjenjivački sud djece!/Who's the judge 2? An international jury of children! / Savjet Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva djece/Croatian Children's Film Festival Council / Gdje? Kako? Kada? Zašto? Reviji program!/Where? How? When? Why? Festival program! / Raspoložljivi projekcija / 77 veličanstvenih/The 77 magnificent / Okrugli stol "Školski film – građanski i medijski odgoj" / Festival o pravima djece/Children's Rights Festival / 11. susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnog zdravstva i 7. Dječji filmski kamp/11th Children's Film and Video Making in Function of Public Health meeting and 7th Children's Film Camp / Popis prijavljenih filmova/List of submitted films/ Adresar/Contact info / Statistika/Statistics / Reviji marketing/Festival marketing / Bez njih ne bi bilo niti nas/ Without them there would be no us

49. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva / Vrbovec, 24. – 26. studenoga 2017. / Izdavač Hrvatski filmski savez, Avis Rara Studio / Za izdavača Matko Burić, Ivan Koprić / Urednica Sanja Zanki / Grafička urednica Petra Milički / Lektura Ivančica Šebalj / Fotografije Iz arhiva Pučkog otvorenog učilišta Vrbovec, Avis Rara Studija / 73 stranice, fotografije / Zagreb, Vrbovec, 2017.

Sadržaj: Priređivački odbor / Prvi glasnik proljeća / Dobrodošli u Vrbovec / Što (ne)zname o Vrbovcu? / Partner priređivač – Avis Rara Studio / Partner u organizaciji – Pučko otvoreno učilište Vrbovec / Filmsko stvaralaštvo u vrbovečkim školama / Kino u Vrbovcu 1961. – 2005. / Vrbovec na filmu / Vrbovec i film se već dugo vole / Leona Paraminski / Nagrada publike – Josip Velebit / Ocjenjivački sud / Reviji program / Raspoložljivi projekcija / Filmovi u konkurenciji / Vikend udruga / Unica / Popratni program / Nikad završena priča / Popis prijavljenih / Adresar / Statistika / Zahvale / Impressum

15. Zagreb Film Festival / 11. – 19. studenog 2017. / Izdavač/Publisher Zagreb Film Festival / Urednica kataloga/Catalogue Editor Valentina Lisak / Asistentica urednice/Assistant Editor Mirjana Ladović / Prevoditeljica/Translator Vivijana Vidas / Lektorica/Proofreader Ivana Šušković / Oblikovanje i prijelom kataloga/Design & Layout Pero Vojković / Vizualni identitet/Visual identity Šesnić&Turković / 203 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.

ISSN 1849-8728

Sadržaj/Content: Tko je tko/Who is Who / Uvod/Introduction / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Natjecateljski program/Competition program / Glavni program: Dugometražni igrani filmovi/Main program: Feature Films / Glavni program: Kratkometražni igrani filmovi/Main Program: Short films / Glavni program: Kockice/Main program: Checkers / Ponovno s nama/Together Again / PLUS / Popratni program/Side program / Velikih 5/The Great 5 / Dani LUX filma/LUX Film Days / Biblijada/Bib for Kids / Moj prvi film: Švedska/My First Film: Sweden / Film neposluha/Cinema of Revolt / Fokus: Crna Gora/In Focus: Montenegro / Industrija/Industry / Industrija: Edukativni programi/Industry: Educational Programs / Radionica: Moj prvi scenarij/Workshop: My First Script / Kako MI to možemo?/How Can WE Do It? / Masterclass: Stéphane Guenin – Koproducijske mogućnosti s Francuskom/Co-production Possibilities With France / Masterclass: Spencer Hunt – AR/VR: U potrazi za pričama budućnosti/AR/VR: In Search of Stories of the Future / Masterclass: Peter Kerekes – DokuMENTALni filmovi/DocuMENTAL Films / Masterclass: James Watkins – McMafia – Od ideje do realizacije/McMafia – From Script to Screen / “To ćemo srediti u postu”: Umjetnost oblikovanja slike i zvuka – Postprodukcija u regiji/”We'll Fix It in Post2: The Art of Image and Sound Editing – Post-production in the Region / Industrija Mladost!/Industry Youth! / Polaznici i projekti/Participants and Projects / Radionica koproducijskih mogućnosti/Workshop on Co-production Possibilities / Radionica pitchinga Industrije Mladost!/Industry Youth! Pitching Workshop / Pitching forum Industrije Mladost!/Industry Youth! Pitching Forum / Kreativna dječja radionica: Moja prva videoigra/Creative Workshop for Children: My First Video Game / Biblijadina vlog stvaraonica/Bib for Kids Vlog Workshop / Industrija: Festivali pod reflektorom/Industry: Festivals in the Spotlight / Festival mediteranskog filma Split/Mediterranean Film Festival Split / FMFS predstavlja: Kino Mediteran/Mediterranean FF Split Presents: Kino Mediteran / 15 dana autora/Directors' Fortnight / Sarajevo Film Festival / Venecijanski filmski festival – Orizzonti/Venice Film Festival – Horizons / Međunarodni filmski festival u Sofiji/Sofia International Film Festival / Filmski festival Herceg Novi/Herceg Novi – Montenegro Film Festival / Popratna događa-

nja/Special Events / Dodjela godišnje nagrade Albert Kapović/Albert Kapović Annual Award Presentation / U očekivanju Venecije u Zagrebu/Waiting for Venice in Zagreb / ZFF putuj!/ZFF Travels! / Druženja uz Stella Artois/Hanging Out with Stella Artois / Hvala/Thank You / Volonteri/Volunteers / Index / Impressum / Sponzori/Sponsors

English Summaries

FULIR

Boris Senker

Mr Fulir's "pledges" (and phantasies)

Relja Bašić started preparing for the fortieth anniversary of his acting career in late 1980s, or rather early 1990s. He wanted to mark it with a monodrama featuring Mr Fulir, his most famous role from *One Song a Day Takes Mischief Away* (Krešo Golik, 1970), "twenty-five years later", produced by his touring theatre "Teatar u gostima" (Visiting Theatre). This was supposed to be somewhat of an unusual project – nowadays we would use the terms interactive and multimedia – so he invited me to work with him. The working title of the monodrama was *Mr Fulir's "pledges" and phantasies*. We started working on the synopsis. Mr Fulir – alone and lonely for his birthday – was supposed to get on stage with a suitcase full of items from his past. He would sort them out, observe them, maybe the audience would pull out those items one at a time, just like in the game called "the game of pledges". This would be followed by stories about those items, with every performance following a different order. The only stable points would be the beginning and the ending. Other participants, Franjo Majetić, Mirjana Bohanec, Mia Oremović, Vida Jerman, Tomislav Žganec (little Perica), were filmed. They would share a memory with the audience addressing it from the video. After that the audience would see film fragments, Mr Fulir would talk about "what happened with him and with each of them afterwards". We imagined destinies; we imagined a staged play... However, a usual innocent walk on Sljeme, an infected mosquito bite, meningitis, lack of energy for a directorial, organizational, and acting project of such scope stopped a beautiful stage dream in an abrupt manner. The anniversary was marked modestly, during the season of 1995/1996, with Relja Bašić playing the role of Živan Benković, the city judge on Grič and a bag maker in Škrabe's theatrical adaptation of Šenoa and Tomic's *Kletva* (*The Curse*) but this time at the Croatian National Theatre in Zagreb, were the actor made his stage acting debut. The working version of the synopsis for the never staged play is introduced here as a homage to the recently deceased actor and one of the best-known characters in Croatian film.

Ana Fazekaš

Transmedia nostalgia: *One Song a Day Takes Mischief Away* at the Zagreb Croatian National Theatre stage

On the occasion of Rene Medvešek's stage adaptation of the film *One Song a Day Takes Mischief Away* at the

Croatian National Theatre in Zagreb, this text centres on the Croatian classic and tries to present the implications, potentials and traps of such a transfer in today's context from different angles. Stage adaptation can revitalize the interest in the analysis of the film considered one of the best Croatian films but it can also trigger so far unexplored associations. Although Medvešek's adaptation does not deviate from the intention to present a homage to Golik and Majer's work, several new elements or procedures raise new questions about the cinematic or rather literary predecessor while the time and the institution in which the play was staged bring their own interpretation potential, as well as their own requirements.

Juxtaposing the critique and reception at the time of Golik's film premiere and the critique and reception in the more recent time of Medvešek's premiere, one can observe how the film has calcified into a classic with time, but at the same time how those joints can and have to be repeatedly limbered up. One can also find out what such a nostalgic *revival* of the film with nostalgia inherent to it means for today's critique and audience, and if it is possible, to what extent and how, to inscribe more ambitious meaning to the analysis of film to which the audience is *a priori* so sentimentally attached.

Key words: adaptation, reception, critique, politicality, radiophonics, nostalgia, kitsch, melodrama

BEGINNINGS OF FILM

Enes Midžić

New material on the first film screenings in Croatia in the Kolo's auditorium on the occasion of their 121st anniversary or "Croatian Silence" and the Croatian Spring with regard to determining the "year zero" of living photographs

I tell to students that the first film screenings in Croatia took place in our building, but not, as one would think, in the Kolo's auditorium which has been the auditorium of the Academy of Dramatic Arts since the 1950s. I call on "somebody" to finally establish what hall was in question, calling historians out on being complacent about the works by their predecessors who were late in opening the story and early in closing it. Since there is no particular interest in such a trivial research, the 121st anniversary of the first film screenings in Zagreb is the right time, and high time for me who has been working in that building for already 45 years. However, that story is intertwined with wanderings towards our "year zero" of "living photographs", or rather "moving images", the year when they came to visit us. In October 1896, Zagreb-based newspapers *Agramer Tagblatt*, *Agramer Zeitung*, *Hrvatska domovina*, *Hrvatsko pravo*, *Narodne*

novine and Obzor announced that “living photographs were going to be presented using Edison’s Ideal – the Cinematograph” in the Croatian House, or rather the auditorium of the Croatian Singers’ Association Kolo, October 8–18. This is a rather straightforward description, but it sank into oblivion in the next seven decades. A short-term reminder of this piece of information was the Exhibition on the Development of Cinema in Croatia from 1896 to 1943 set up in Zagreb by the Yugoslav Film Archive (Jugoslavenska kinoteke) which was followed by the awakening of the Croatian Spring spirit raising hope that it was time to shed some light on the beginnings of film in Croatia. This was followed by a decade-long lethargy in our community, waiting for somebody else to clear our path and establish local facts.

It took more than 70 years to establish in our cultural history that it all began on 8 October 1896, as defined by Ivo Škrabalo. And finally, flicking through the “classics” that led us through our film history, it seems to me that even today there are some small gaps that should be filled or at least mentioned. And they are the following:

- How did we establish the “year zero” for film in Croatia? We waited for 70 years and then for 10 years more to do so.
- Which auditorium of the Croatian Singers’ Association Kolo was used for the first film screenings in 1896? What we know to be the Kolo’s auditorium is not the auditorium in question.
- What type of film projector was used? It was not Edison’s, as one would conclude from the add, and neither was it Lumière’s, as was concluded by historians. And there aren’t many of them, just a couple of French, British or German projectors.
- What made renowned photographers Mosinger and Breyer organize film screenings?

There are still more details and trivia. The details do not make up history but they contribute to the understanding of the whole picture and they do break some myths.

TWIN PEAKS

Karla Lončar

Fragmented reflexions: theatricalization in the TV serial Twin Peaks

The author of the paper displays and questions theatricalization strategies present in the American TV serial *Twin Peaks* (1990–91) by David Lynch and Mark Frost. Influenced by the tradition of the avant-garde, *Twin Peaks* is ripe with procedures often linked to theatre involving overacting, hyper-dramatization, frequent use of static frames, presence of the motif

of the stage, etc. The characteristics of those procedures are analysed with the help of the insights into film and theatre studies by Hrvoje Turković, Tracy C. Davis and Thomas Postlewait, and with a special reference to psychoanalytic considerations by Elizabeth Freedman, according to whom theatricalization is realized within a special relationship between the audience and a specific audio-visual work, based on the spectators’ experience of the so-called stare, creepy duplications and tragic blindness, recognizable also in *Twin Peaks*. Having a pronounced potential to provide insight and to encourage audience to approach fiction and reality in a critical manner, theatricalization procedures represent an important stylization characteristic of the serial which contributed greatly to its artistic and historical relevance.

Key words: *Twin Peaks*, David Lynch, theatricalization, creepy, stare, destabilization of spectators

Luka Ostojić

Twin Peaks: Return

Films and series by American director David Lynch require spectators to be persistent, open and hardworking, but in return they offer intense experience and a new perspective on its topics. Therefore it comes as no surprise that his work with Mark Frost on the series *Twin Peaks* (1990–91) has been remembered as a precursor having a major impact on the so-called “quality television” at the end of the 20th and the beginning of the 21st century. When we watch old episodes of *Twin Peaks* in today’s context, in retrospect, it is easier to detect genre patterns, screenwriting and directorial tricks, original at the time, but since then used in many other series. Therefore, when Lynch and Frost announced the third season as late as 25 years after the end of the second, the question came up about whether *Twin Peaks* can offer something new and fresh in a new, significantly richer television context. However, the suspicions proved unfounded: just like 26 years ago, the series let down conventions, expectations, genres and traditional patterns of critical thought, and gave us material that we don’t even know how to think about. The bar for the analysis has been set extremely high. The only thing we can do is close our eyes and take a leap of faith.

STUDIES

Anita Milićević

Antonioni – eclipse of the invisible and enlargement of the visible

The text centres on Antonioni’s artistic and philosophical understanding of cinema. We tried to find out what modernism means to him, on the one hand

as an idea, and on the other as a practical and technical application in film. Starting from the assumption that the inner, emotional life of an individual manifests as physical symptoms, as movements and gestures, in other words that the emotional is at the same time the physical, Antonioni placed an emphasis on the perception and experience of individual emotions and moods and their physical expression. That's why he understood film as a medium suitable for presenting inner invisible worlds by means of a body, interior, exterior, architecture, sounds, colours and different phenomena and objects belonging to a physical world. His films are usually linked to a social and historical context and characters are presented as "the children of their time" while at the same time seeming timeless considering the questions they ask and the emotions they experience. In a very serious and skilful way Antonioni played with the visible, physical and tangible for the purpose of highlighting the invisible, emotional and elusive.

ESSAYS

Dejan D. Marković

Psychedelic experience in film – subjective immersion into the world of inner visions

The paper centres on the most successful of the numerous attempts to register/recreate the psychedelic experience in film. One of the key assumptions is the fact that there is a strong conceptual link between the cinematic and psychedelic experience and some claim that film is by its nature the most psychedelic of all mediums. The paper also discusses cultural/artistic productions that explored this link. The starting point is also the fact that LSD attracted filmmakers as much as film attracted the psychedelic movement so the cultural fusion between the film and the psychedelia in the 1960s did not happen by chance. The emergence of the New Hollywood, the introduction of new countercultural lifestyles and the use of drugs became an inseparable part of the scene. There is also a parallel story about experimental/avant-garde filmmakers who developed their own aesthetics in line with new acid sensibilities, becoming an inseparable part of the emerging scene of psychedelic mix-media events, where film got to play the central role. The text then takes us to the second part of the 1960s, when psychedelia already imbued the whole spectrum of film productions and when LSD found its place in the background texture of films that otherwise did not centre on the psychedelic movement and up until the moment when LSD in film became a number 1 controversy. This is followed by a discussion about a new generation of experimental/avant-garde

filmmakers in the U.S. (New American film), out of which many were involved in the psychedelic movement. Psychedelic feature films focused on simulating the psychedelic experience using film techniques for the purpose of recreating feelings during an acid trip. However, such films aimed at stimulating the sensations of a psychedelic experience further, or rather making psychedelic conditions more intense. This simulation/stimulation was at the core of the attempt of the psychedelic feature film to "extend" the film, extending consciousness at the same time. Of course, this also meant creating an audience that would supplement the new manners of understanding the film through active viewing.

Key words: psychedelia, LSD, film sensibility, new psychedelic Hollywood, protopsychadelic film, film simulation/stimulation, extending film/consciousness

FILM MUSIC

Marijan Tucaković

Visitors from the Galaxy are back

At the beginning of 2017, the soundtrack for Dušan Vukotić's film *Visitors from the Galaxy* (1981) – an album featuring music by Tomislav Simović – drew a lot of attention. The sound premiere of this film in the form of a vinyl LP record is the basis for this paper which centres on this cult classic. In the introductory part, the author places the film in a historical context, determines the length, type and genre, and in that context presents Vukotić and Tomislav Simović and their work. Apart from this, the co-production with Czech cinema is taken into account as an important factor, cooperation with animator Jan Svankmajer in particular. The film is presented primarily through the analysis of music as an integral part/element of film discourse. This is followed by a detailed focus on the soundtrack as autonomous work, presented as an extremely important step in the disclosure and preservation of the very often neglected film-music art by way of a new edition in an analogue mode (LP record).

Key words: *Visitors from the Galaxy*, film music, soundtrack, Dušan Vukotić, Tomislav Simović

O suradnicima

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.

Ana Fazekaš (Zagreb, 1990), diplomirala je komparativnu književnost te ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je trenutno na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje tekstove u više časopisa, a primarni joj je teorijski fokus psihanalitička teorija kulturnog usmjerenja i feministička kritika reprezentacije.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od konca 1980-ih piše o filmu (te o 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 igralnih filmova (Andele moj dragi T. Radić, Sedma kronika B. Gamulina, Treća žena Z. Tadića, Rusko mese u Nebo sateliti L. Nole, Sonja i bik V. Vorkapić i dr.). S Draženom Ilinčićem i Arsenom Oremovićem objavio je *Kino & video vodič 1997-2000*. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

Lucija Klarić (Zagreb, 1994), studentica je Akademije dramske umjetnosti, smjer dramaturgija. Novinarka je portala ziher.hr i transmeet.tv te urednica i voditeljica na Radio Studentu. Režirala je kratkometražni igralni film Ante i Vanja (2016). Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2015.

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. Dobitnica je stipendije američkog programa Fulbright za ak. god. 2017/18. Suradnica Filmoskopa Trećeg programa Hrvatskoga radija, *Filmnauta* te *Filmskog enciklopedijskog rječnika*, *Hrvatske enciklopedije* i Leksi-kona književno-kulturnog nazivlja u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je zaposlena kao stručna suradnica. Članica uredništva Hrvatskog filmskog lje-

topisa od 2012 (do 2015. izvršna urednica). Dobitnica diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2011.

Dejan D. Marković (Beograd, 1948), srpski kritičar, eseist i prevoditelj, diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992. živi u Kanadi. Objavljivao je u *Filmskoj kulturi*, *Oku*, *Quorumu*, *Književnoj reći*, *Književnim novinama*, *Letopisu Matice srpske*, *UBIQ-u*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i drugdje. Autor je knjige *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture* (Beograd, 2003) i priređivač *Antologije zen poezije Kine i Japana: ostani gladan, ostani neznačica...* (Beograd, 2014).

Enes Midžić (Zagreb, 1946), diplomirao filmsko snimanje na Akademiji kazališne i filmske umjetnosti (Akademiji dramske umjetnosti), gdje stječe i doktorat umjetnosti te i danas radi kao redoviti profesor. Bio je dekan Akademije i prorektor Sveučilišta u Zagrebu. Od 1967. učenik i suradnik T. Dabca, fotografijom se profesionalno bavi od 1970, a filmom od 1972. Snimio je osam dugometražnih igralnih filmova i šest televizijskih filmova i drama (*Emigranti*, 1976, r. T. Radić, *Itakodalje*, 1977, r. T. Radić, *Ljubica*, 1979, r. T. Radić, *Luda kuća*, 1980, r. Lj. Ristić, *Soba za odmor*, 1982, r. T. Radić, *S.P.U.K.*, 1983, r. M. Puhlovski *Fabularium animale*, 1988, r. Z. Bourek, *Ljeto za sjećanje*, 1990, r. B. Gamulin, *Oblačno s kišom*, 1990, r. N. Puhovski, *Kvartet*, 1991, r. B. Žižić, *Sedma kronika*, 1996, r. B. Gamulin, *Pont Neuf*, 1997, r. Ž. Senečić, *Zavaravanje*, 1998, r. Ž. Senečić, *Polagana predaja*, 2001, r. B. Gamulin), pedesetak srednjometražnih i kratkometražnih igralnih i dokumentarnih filmova, oko 100 namjenskih i edukativnih filmova, stotinjak zabavno-glazbenih emisija, televizijsku seriju *Olujne tišine* (1997, r. D. Marušić), brojne televizijske emisije, priloge i spotove. Objavio je devet članaka u ovom časopisu te knjige: *O slici pokretnih slika* (2004), *Govor oko kamere* (2006), *Pokretne slike: filmska kinematografija* (2007), *Živuće fotografije i pokretnе slike* (2009), *Knjiga o Ani* (2011). Član je Matice hrvatske, Udrženja likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti, Hrvatskog društva filmskih djelatnika, Hrvatske udruge filmskih snimatelja, Udrženja veterana Domovinskog rata, Udruge roditelja djece s kohlearnim implantom i Kluba dekana. Uz nagrade za snimatelski rad, dobbitnik je Nagrade Vladimir Nazor za film (1997), Nagrade Vjekoslav Majcen (2008) i Nagrade za životno djelo Vladimir Vuković (2011). Odlikovan je Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića.

Silvestar Mleta (Zagreb, 1987), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u

Zagrebu. Tekstove i komentare o filmu objavljivao je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Filmonautu*, K.-u, na HRT-u, portalu <kulturpunkt.hr> i drugdje. Radove o književnim temama objavljivao je u *Književnoj republiци*, *UBIQ-u*, *Autsajderskim fragmentima* i drugoj periodici. Surađivao je s Animafestom, ZagrebDoxom i ZFF-om, bio član žirija filmskih festivala u Zagrebu, Solunu, Gijónu i Splitu. Izvršni urednik u ovom časopisu.

Anita Miličević (Mostar, 1987), diplomirala filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te na istom doktorirala filozofiju s disertacijom *Položaj etike u Heideggerovoj filozofiji*. Područja su njezina interesa hermeneutika, filozofska antropologija, fenomenologija i etika. Znanstvene radove objavljivala je u sarajevskom časopisu *Znakovi vremena*. Piše glazbene recenzije i koncertne izvještaje za portal <muzika.hr>.

Luka Ostojić (Šibenik, 1987), diplomirao sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Pisao tekstove za portale <booksa.hr> i <kulturpunkt.hr>, časopise *Zarez*, *Filmonaut* i *Narodna umjetnost*. Glavni je urednik Booksinog portala i izvršni urednik *Zareza*.

Ante Pavlov (Split, 1979), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti te kroatistiku, englesku, filozofiju i lingvistiku na zagrebačkome Filozofskome fakultetu. Filmske kritike i eseje objavljivao je u *Zarezu* i *Hrvatskom filmskom ljetopisu*. Radio je na HTV-u kao redatelj televizijskih priloga te kao novinar u *Slobodnoj Dalmaciji*. Prevodi s engleskoga i švedskoga.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose, a doktorirao iz komparativne politike. Radi kao viši predavač na Visokoj školi međunarodnih odnosa i diplomacije Dag Hammarskjöld. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio te vodi emisije o filmu poput *Animatika*, dodjele Akademijine nagrade (Oscara) 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.

Hrvoje Pukšec (Zagreb, 1976), studirao je pravo i novinarstvo, a od 2000. radi kao filmski kritičar i novinar specijaliziran za filmske teme. Pisao je za brojne časopise i portale (*Vijenac*, *Zarez*, *Libra Libera*, *Zapis*, <kulturpunkt.hr>, <film.hr>, <filmski.net> i dr.), radio kao novinar, scenarist i voditelj emisija *Posebni dodaci*, *Pola ure kulture*, Kokice i *Trikulturna Hrvatske radiotelevizije*. Bio je voditelj Službe za odnose s javnošću Pulskog filmskog festivala te predsjednik tročlanog Umjetničkog savjeta toga festivala (2014 – 2017). Surađivao je s brojnim festivalima u zemlji i inozemstvu, bio u više žirija te promovirao hrvatski film u sklopu HAVC-ova tima. Autor je scenarija za eksperimentalni film *A.D.A.M. V. Kneževića* i dokumentarnog filma *Soba 60 A. Korovića*.

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*, u radijskoj emisiji *Filmoskop* i u ovom časopisu. Dobitnik je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014.

Boris Senker (Zagreb, 1947), teatrolog, kazališni kritičar i dramatičar. Komparativnu književnost i englesku studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1971. diplomirao, a 1982. doktorirao tezom o kazališnom radu Milana Begovića. Kao stipendist Fulbrightove zaklade boravio je 1985. u New Yorku, sudjelovao je i na brojnim znanstvenim skupovima. Na Odsjeku za komparativnu književnost radi od 1971, za redovitoga profesora na Katedri za teatrologiju izabran je 1996. Od 2016. redoviti je profesor u miru. Od 2012. redoviti je član HAZU, od 2013. predsjednik Znanstvenog vijeća za kazalište, film, radio i televiziju. Godinama je objavljivao kazališne kritike u časopisu *Republika*, bio urednik u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža (*Bibliografija kazališta*, *Kazališni leksikon*) i časopisu *Prolog*. Kao dramatičar bio je član autorskog trolista Senker – Škrabe – Mujičić (Vitezovi otrulog stola, 1973, O'Kaj, 1974, Domagojada, 1975, Novela od stranca, 1977, Kavana "Torso", 1978, Glumnjada, 1979. i dr.) te samostalni autor (*Cabaret &td*, 1999, *Fritzspiel*, 2002, *(P)lutajuće glumište majstora Krone*, 2008, *Podvala ludosti*, 2009 i dr.). Objavio je knjige *Redateljsko kazalište* (1977, 1984), *Sjene i odjeci* (1984), *Kazališni čovjek Milan Begović* (1985), *Begovićev scenski svijet* (1987), *Pogled u kazalište* (1990),

Hrvatski dramatičari u svom kazalištu (1996), *Zapisi iz zamračenog gledališta* (1996), *Hrestomatija novije hrvatske drame I i II* (2000, 2001), *Kazališne razmje-ne* (2002), *Pozornici nasuprot* (2003), *Bard u Iliriji: Shakespeare u hrvatskom kazalištu* (2006), *Uvod u suvremenu teatrologiju I i II* (2010, 2013), *Teatrološki fragmenti: o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu* (2011). U pripremi mu je knjiga *Plutajuća glumišta*.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektrotehnike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Doktorirao 2016. na Sveučilištu u Chicagu, objavio knjigu *Montage As Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder* (Rochester, 2017). Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009. Izvršni je urednik međunarodnog internetskog časopisa *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* baziranog u Njemačkoj.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988), magistrala filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Redateljica je nagrađivanih kratkometražnih filmova *Crveno* (2009), *Pametnice* (2010, s H. Jušić), *Kurvo!* (2011), *Ja sam svoj život posložila* (2012), *Rođendan* (2013, s H. Jušić), *Tlo pod nogama* (2014) i drugih, kao i segmenata u omnibusima *Kratki spojevi* (2013) i *Transmania* (2016). Trenutno radi na dugometražnom prvijencu radnog naziva *Zbornica*. Tekstove o filmu objavljuvala je i ranije u ovom časopisu.

Janica Tomić (Zagreb, 1980), diplomirala anglistiku, komparativnu književnost te švedski jezik i književnost, a doktorirala iz područja filmologije 2012. Od 2005. znanstvena novakinja-asistentica, a sada docentica na Katedri za skandinavistiku pri Odsjeku za anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Surađivala je s Trećim programom Hrvatskog radija, Školom medijske kulture dr. Ante Peterlić, Leksikografskim zavodom Miroslav Krleža te fakultetima u Stockholm i Beogradu, a tekstove o filmu objavljivala između ostalog u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i *Filmnautu*. Članica programskog vijeća i selektor filmova za Festival nijemog filma PSSST!

Marijan Tucaković (Zagreb, 1983), pijanist, magistar muzike, klavirski pedagog i zborски dirigent, školovan na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Zaposlen je kao profesor klavira na Glazbenom učilištu "Elly Bašić" u Zagrebu, te djeluje kao dirigent. Na Filozofskom fa-

kultetu Sveučilišta u Zagrebu pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Područjem znanstvenog interesa obuhvaća suvremene teorije izvedbenih umjetnosti, te fenomen izvedbenog u pijanizmu i dirigiranju. Objavljuje stručne i znanstvene radove.

Višnja Vukašinović (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u Zarezu, *Filmnautu*, na portalu dokumentarni.net i drugdje. Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg mladog kritičara 2012. te Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara 2016. Redateljica je kratkih filmova Srećko Kramp: *skica za portret* (2014), *Roza – teološki film ceste* (2015) i *Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno* (2016).

Milan Zaviša (Zrenjanin, 1983), diplomirani filolog i komparatist. Tekstove o filmu objavljuje u emisijama Trećeg programa Hrvatskog radija *Lica okolice* i *Filmoskop* te u ovom časopisu.

Bruno Kragić
NEKE TENDENCIJE KLASIČNOGA FILMA:
TRI ESEJA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2017.

Biblioteka: Rakurs – br. 13

127 stranica; ilustrirana

ISBN 978-953-7033-47-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000968571.

Tri eseja u ovoj knjizi prilog su dosadašnjim proučavanjima klasičnoga filma, i to onoga hollywoodskoga, u kojima se klasični film općenito određuje kao povijesna etapa što je trajala otprilike od početka 1920. do ranih 1960-ih godina, te je bila obilježena filmovima zasnovanim na takozvanom klasičnom narativnom stilu.

Držeći međutim, da je riječ o daleko heterogenijem fenomenu no što prevladavajući funkcionalistički opisi podrazumijevaju, ova knjiga polazi od stajališta da se klasični stil, prolazeći kroz razne preobrazbe, sručeljavao s vlastitim prepostavljenim suprotnostima, ulazio u dijalog s baroknim, modernističkim i eksperimentalnim temperamentima koji su ga mijenjali suprostojeci unutar klasičnoga filma.

Namjera ovih eseja nije uključivanje u teorijsku raspravu s definicijama klasičnoga stila nego ukazivanje na stanovite fenomene koji su, čini se, ostali na marginama većine razmatranja klasičnoga filma. U tom smislu – zanemarujući njihov društveni, ekonomski, politički ili psihološki kontekst te sagledavajući filmove izvan bilo kakvog drugog okružja osim onog filmova samih – tekstovi u ovoj knjizi ponavljaju se usredotočuju na određene retoričke i poetičke odmame od funkcionalne paradigme, u narativnim digresi-



jama i stankama, napose u filmovima Johna Forda, u nekim fazama poetika i opusa drugih hollywoodskih redatelja koje se mogu vezati uz ideju kasnoga stila, te u glumačkim utjelovljenjima iste te ideje. Ono što im daje zajednički okvir ideja je o trajnoj sklonosti te vrste filma estetizmu i larpurlartizmu.

Cijena: 90,00 kn

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisk (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1,5 retka, s marginama stranice od 2,54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (").

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrćina* (*L'éclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!*: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijске kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, 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.