(•)
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 24 (2018)
broj 96, zima 2018.

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

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:
Etami Borjan
Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Karla Lončar
Krunoslav Lučić
Silvestar Mileta (izvršni urednik / managing editor)
Diana Nenadić
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@gmail.com
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. 23 (2017) je 178 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2017. godinu iznosi 7.684,33 kune. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34. Zakona o medijima (NN. 59/04., 84/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

Republika Hrvatska Ministarstvo kulture
Republic of Croatia Ministry of Culture

Godište 24 (2018) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Hrvatskog audiovizualnog centra / Broj je zaključen 31. prosinca 2018, a objavljen je 1. ožujka 2019.

Hrvatski audiovizualni centar
Croatian Audiovisual Centre

NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz filma *Otok* (*Seom*, Ki-duk Kim, 2000)

(•)
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
96, ZIMA 2018.

SADRŽAJ

IZ TEORIJE FILMA

5 **Saša Vojković** / Cirkularnost utjecaja u svjetskom filmu: transkulturalna medijska pismenost
17 **Višeslav Radić** / Poetsko izlaganje u narativnom filmu
33 **Ljubiša Prica** / Što nam film govori o otuđenju i destrukciji?

HRVATSKI FILM

49 **Dragana Kružić** / Strukturna sistemska analiza umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete

FILMSKI PROGRAMI

69 **Peter Watkins** / Kriza medija
74 **Miro Frakić** / Skandinavska putovanja vremenom

ESEJI

81 **Zoran Koprivica** / Problem žanrovskog određenja filmova Živka Nikolića

FESTIVALI I REVIJE

87 **9. One Take Film Festival (2018):** Više filmova, manje rezova, Dunja Ivezić
90 **53. međunarodni filmski festival u Karlovym Varyma (2018):** Veličina i glamur u borbi za festivalsku poziciju, Marko Stojiljković
96 **24. festival autorskog filma (2018):** Plejada smelih filmskih produkata, Milan Zaviša
102 **46. FEST (2018):** Od svega pomalo, Milan Zaviša
108 **15. Crossing Europe Film Festival (2018):** Raznovrstan te jasno i dobro strukturiran program, Marko Stojiljković
115 **Diagonale – festival austrijskog filma (2018):** Filmske reakcije na svakodnevicu, Vladimir Šeput

NOVI FILMOVI

119 **Kinorepertoar:** *Aleksi* (Ana Abramović), *Ciambra* (Sonja Tarokić), *Čovjek koji je ubio Don Quixotea* (Marko Stojiljković), *Izgaranje* (Mario Slugan), *Kuća koju je sagradio Jack* (Marijan Krivak), *Ne ostavi trag* (Marko Stojiljković), *Svi znaju sve* (Ante Pavlov), *Teret* (Matej Beluhan), *Viva ludež: Razgovor s trojicom od Ferala* (Marijan Krivak), *Zama* (Dina Pokrajac)

SERIJE

151 **Mirela Holy /** Puni propagandni krug komunikacijskog okoliša vrlog "divljeg" svijeta. *Westworld*

NOVE KNJIGE

169 **Dejan Durić** / Vidljivi pogledi – Hitchcock i teorija filma / Mario Vrbančić, Senka Božić-Vrbančić, 2017, *Hitchcockijanski pogled*, Zagreb: Jesenski i Turk
174 **Suzana Marjanić** / Konceptuala protumačena djeci, ili kako čitati proto/post/konceptualnu umjetnost / Nada Beroš, 2017, *Početnica za konceptualce. Nova umjetnička praksa protumačena djeci*, Zagreb: MSU

DODACI

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

(•)
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
96, WINTER 2018

CONTENTS

FROM FILM THEORY

5 **Saša Vojković** / Circularity of influences in world film: transcultural media literacy
17 **Višeslav Radić** / Poetic discourse in a narrative film
33 **Ljubiša Prica** / What cinema tells us about alienation and destruction?

CROATIAN FILM

49 **Dragana Kružić** / Structural system analysis of Ivan Ladislav Galeta's body of work

FILM PROGRAMMES

69 **Peter Watkins** / The media crisis
74 **Miro Frakić** / Scandinavian time travels

ESSAYS

81 **Zoran Koprivica** / Problem of defining the genre of Živko Nikolić's films

FESTIVALS

87 **9th One Take Film Festival (2018):** More films, less cuts, Dunja Ivezić
90 **53rd Karlovy Vary International Film Festival (2018):** Size and glamour fighting for a festival position, Marko Stojiljković
96 **24th Auteur Film Festival (2018):** Range of bold cinematic products, Milan Zaviša
102 **46th FEST (2018):** A little bit of everything, Milan Zaviša
108 **15th Crossing Europe Film Festival (2018):** Diverse and well-structured programme, Marko Stojiljković
115 **Diagonale – Festival of Austrian Films (2018):** Film reactions to everyday life, Vladimir Šeput

NEW FILMS

119 **Cinema:** *Aleksi* (Ana Abramović), *Ciambra* (Sonja Tarokić), *The Man Who Killed Don Quixote* (Marko Stojiljković), *Burning* (Mario Slugan), *The House That Jack Built* (Marijan Krivak), *Leave No Trace* (Marko Stojiljković), *Everybody Knows* (Ante Pavlov), *The Load* (Matej Beluhan), *Viva Ludež: The Conversation with the Feral Three* (Marijan Krivak), *Zama* (Dina Pokrajac)

SERIES

151 **Mirela Holy /** Full propaganda circle of the communication environment of the brave "wild" world. *Westworld*

NEW BOOKS

169 **Dejan Durić** / Hitchcock and film theory / Mario Vrbančić, Senka Božić-Vrbančić, 2017, *Hitchcockijanski pogled*, Zagreb: Jesenski i Turk
174 **Suzana Marjanić** / Conceptual art explained to children, or how to read proto/post/conceptual art / Nada Beroš, 2017, *Početnica za konceptualce. Nova umjetnička praksa protumačena djeci*, Zagreb: MSU

APPENDICES

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

UDK: 007.5-042.75:791

Saša Vojković
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Cirkularnost utjecaja u svjetskom filmu: transkulturalna medijska pismenost

Sažetak: Rad obrazlaže ključne modele cirkularnosti utjecaja u svjetskom filmu. Posredovanjem interdisciplinarnih analiza svjetskih, prvenstveno japanskih i hollywoodskih filmova (*Sedam samuraja, Sedmorica veličanstvenih, Ratovi zvijezda, Skriveni zamak, Tjelesna straža, Za šaku dolara, Battle Royale, Igre gladi, Zatoichi*), te detaljnom analizom teorijskih tekstova, stječemo uvid u transkulturalni pristup proučavanju cirkularnosti utjecaja medijskih tekstova te iznalaženju mogućnosti prelaženja granica i otvaranja novih perspektiva komparativne analize. U tom kontekstu možemo govoriti o transkulturalnoj medijskoj pismenosti.
Ključne riječi: svjetski film, cirkularnost utjecaja, hibridnost, japanski film, hollywoodski film, transkulturna medijska pismenost

1. Uvod: svjetski film i treći film

Intenziviranje interkulturalnih utjecaja, cirkularnost agenata, subjektivnosti stila i žanra nameću se kao akutniji predmeti proučavanja. Sve veći broj filmova generira interkulturalne diskurzivne i analitičke prostore koje treba propitati. Zanima nas kontinuirano pomicanje izvora i uzroka filmskih stilova što nas potiče da stvaramo nove predodžbe o fikcijskim svjetovima, o sebi i drugima. Naglasak je stavljen na stilske odrednice, ikonografiju i/ili narativne segmente koji nam omogućavaju da spoznamo dvostruku ili čak trostruku razmjenu između različitih filmskih kultura, tradicija i nacionalnih kinematografija. U tom smislu, rasvjetljavamo i istražujemo interkulturalno prisvajanje i međuutjecaje kao redefiniranje pitanja stila, žanra i narativne reprezentacije.

Za početak korisno je uzeti u obzir implikacije pojma "svjetski film"; ako uzmemo u obzir postojeće studije pojma svjetski film vidjet ćemo da su u pitanju tri pristupa. U prvome redu svjetski film referira na "treći svijet" ili postkolonijalni film koji se prije nazivao "treći film"; to istodobno znači da se hollywoodski film može uzeti kao prvi film, a europski filmovi spadaju u kategoriju drugoga filma. Samo da se prisjetimo, film Trećega svijeta započeo je poslijeratnim kolapsom europskih imperija i pojavom neovisnih nacija Trećega svijeta – kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih, u doba vijetnamske pobjede nad Francuzima, Kubanske revolucije i alžirske neovisnosti. Ideologija filmova Trećega svijeta bila je izražena u seriji militantnih manifestnih eseja poput "Estetike gladi" Glaubera Roche i "Prema trećem filmu" Fernanda Solanasa i Octavija Getina te u deklaracijama i manifestima s festivala filmova Trećega svijeta (Stam i Miller, 2000: 265). Iako su se na jednoj razini novi filmovi 1960-ih pojavili u Trećem svijetu u doba europskih novih pokreta – neorealizma i francuskog novoga vala – njihova politika bila je ljevije orijentirana.

Manifesti 1960-ih i 1970-ih valorizirali su alternativne nezavisne antiimperijalne filmove. Taj fokus na zemlje i politiku Trećega svijeta je početak diskusije u knjigama *Film and Politics In the Third World* (*Film i politika u trećem svijetu*, urednika Johna Downinga) i *Questions of Third Cinema* (*Pitanja trećeg filma*, urednika Jima Pinesa i Paula Willemena). Pristup Trećemu svijetu je postupno

oslabio 1980-ih i 1990-ih u jeku kolapsa komunizma i pojave niza despota Trećega svijeta te u prepoznavanju internacionalne geopolitike i globalnog ekonomskog sustava koji su naveli socijalističke režime da se pomire s transnacionalnim kapitalizmom. Taj proces kulminirao je ulaskom Kine u Svjetsku trgovinsku organizaciju (WTO). Umjesto striktnih granica među svjetovima riječ je o preklapanju svjetova i procesa; na primjer u Aziji se pojavljuju azijsko-pacifičke snage, Kina i jugoistočne azijske tigrovske ekonomije, alternativne vizije moderniteta koje se preklapaju s postmodernim i predmodernim procesima (Castells, 1998: 249).

Uz pomoć novih medija mogu se prevladati nacionalne granice koje dopuštaju ljudima da dođu do informacija i ideja koje su prije bile potisnute od onih koji imaju vlast u nacionalnim društvima. Proizvodnja subjektivnosti postaje ovisna o razvoju komunikacijskih mreža, novih tehnologija i kretanja globalizacije. Diskurzivne granice različitih društava koje konstituiraju nezapadnjački svijet se konstantno šire te je pojam Treći svijet ušao u novi stadij gdje se kulturalna i politička kritika razvija na alternativne načine. Konkretno, prijelaz se može vidjeti od antikolonijalizma do postkolonijalnosti; unutar toga teoretskog okvira naglasak je na deteritorijalizaciji radije nego na teritorijalnim nastojanjima, na umjetnoj i konstruiranoj prirodi nacionalizma i nacionalnih granica.

Kulturalne kontradikcije i sinkretizmi koje generira globalna cirkulacija ljudi i kulturalnih dobara u medijatiziranom i globaliziranom svijetu učinile su to da je pojam filma Trećega svijeta višak. Treba uzeti u obzir još dvije knjige o svjetskom filmu: u oxfordskoj povijesti svjetskog filma, *The Oxford History of World Cinema* urednik Geoffrey Nowell-Smith uključuje hollywoodski film i nehollywoodske kinematografije implicirajući nacionalne kinematografije cijeloga svijeta, a ovi su grupirani najčešće u odnosu na njihove političke i kulturalne sličnosti. Premisa još jedne knjige koja se bavi svjetskim filmom, naslovljene *A World Cinema: Critical Aproaches* (*Svjetski film: kritički pristupi*), koju su uredili John Hill i Pamela Church Gibson je da američki film uživa dominantnu poziciju u filmskim studijima te oni zato usmjeravaju svoju studiju o svjetskom filmu prema nehollywoodskim kinematografijama. Radi se o usmjeravanju u dvostrukom smislu; riječ je u prvome redu o filmovima koji su napravljeni geografski izvan Hollywooda i filmovima koji su preuzeli različiti estetički model od onoga koji vlada u Hollywoodu.

Različiti pristupi svjetskom filmu potvrđuju nestabilnost tog pojma – to kako će se taj pojam definirati ovisi o povijesnim uvjetima, ali i o nečijoj osobnoj viziji i njegovoj ili njezinoj subjektnoj poziciji. Na Zapadu, što implicira Sjevernu Ameriku i Europu, svjetski se film referira na filmove koji su proizvedeni izvan Hollywooda i Europe. U Hong Kongu na primjer natpis "svjetski film" upućuje na filmove koji nisu ni hollywoodski ni kineski. Dakle, ako razgledavamo filmove u poznatim trgovinama His Master's Voice ili Hong Kong Records, natpis "svjetski" uključuje na primjer iranske, no također i francuske, njemačke, španjolske, talijanske ili neke druge europske filmove.

Prema mom vlastitom iskustvu hongkonški studenti počinju pokazivati osobno zanimanje za pokrete svjetskih kinematografija, što se u ovom slučaju odnosi na njemački ekspresionizam, talijanski neorealizam ili francuski novi val, onoga trenutka kada mogu pozicionirati sebe na kulturalnoj mapi "svijeta". To konkretno implicira da, na primjer, diskusija o *Nosferatuu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) počinje raspravom o vampirima u hongkonškom filmu kojega je specifičnost ta da vampiri skakuću. Osim cirkularnosti utjecaja zanimljivo je također promatrati interkulturalne odnose i redefiniranje pitanja kao što su ženskost, ali i muškost – muške veze. Jedan od najpoznatijih primjera je odnos između filma Ringa Lama *Grad u plamenu* (*Lóng hǔ fēng yún*, 1987) i *Psi iz rezervoara* (*Reservoir Dogs*, 1992) Quentina Tarantina.

Dok Tarantino inkorporira konkretno svojstvo hongkonškog filma kao što je muška intimnost – a da ne negira heteroseksualnu romansu, što se također emblematizira u filmovima Johna Wooa – hollywoodski filmovi Johna Wooa označavaju izostanak elaboracija muške intimnosti. Upravo u kontekstu interkulturalne aproprijacije i cirkularnosti utjecaja počinjemo razumijevati važnost novih diskurzivnih i analitičkih prostora u kojima se odvija višestrana razmjena – prostora koji nam otvara diskusija o svjetskom filmu.

Dok pojam "treći film" kao kategorija koja unificira sve nehollywoodske i neeuropske filmove teško može opstati, inzistirala bih na tome da je jednako problematično govoriti o svjetskom filmu a da se ne uzmu u obzir europski i hollywoodski filmovi. Usprkos dinamici razmjene koja transcendira euroameričko naslijeđe, teorijski diskursi o pitanjima filma kao što su filmska kultura i filmska umjetnost definirani su u smislu dvostruke razmjene, to jest između Europe i Hollywooda. Sugerirala bih da u suvremenoj mijeni kultura i stilova postoji urgentnost koja traži da se novi elementi stave u relaciju Europa – Hollywood, no jednako važno je da pojam "treći" traži kontinuirano promišljanje. Kroz perspektive u usporedbi možemo sagledati granice dominantnih diskursa kulturalne i kritičke teorije, no također i filmske teorije. Na primjer pojam "rod" ulazi u sva područja kulturalne debate i ako uzmemo u obzir poznati članak Laure Mulvey "Vizualno zadovoljstvo i narativni film" ("Visual Pleasure and Narrative Cinema"), možemo testirati njegovu teorijsku produktivnost na primjerima filmova koji nastaju na jednom alternativnom sociokulturalnom imaginariju, kao što je na primjer popularni hongkonški film. Film *Dodir Zena* (*Xia Nü*) Kinga Hua proizveden je 1969, a prikazan je u Cannesu 1971, dvije godine prije nego što je članak Laure Mulvey napisan i četiri godine prije nego što je objavljen u časopisu *Screen*. U tom filmu žena je aktivna i uspješna u fizičkoj borbi, dok je muškarac, njezin nevjenčani muž i otac njihova djeteta, promatrač koji joj pomaže. Suprotno zakonima koji vladaju socijalnim imaginarijem zapadnjačkih tradicija, žena borac ne treba biti koncipirana kao žena koja se ponaša kao "muškarac".

U fikcijskim svjetovima hongkonškog filma žene mogu biti zamišljene kao akcijske heroine, kao borci i ratnice. Uzimajući u obzir mnoštvo akcijskih heroina u hongkonškom filmu, nije začuđujuće da u filmu *Irma Vep* (1996) Oliviera Assayasa glumi hongkonška glumica Maggie Cheung. Fikcijski redatelj Rene Vidal kojeg igra ikona francuskog novoga vala Jean-Pierre Léaud sprema se ponovno lansirati lik Irme Vep u *remakeu* francuskog filmskog klasika iz 1915–16, serijala *Vampiri* (*Les Vampires*) Louisa Feuilladea. On odluči angažirati Maggie Cheung na osnovi njene izvedbe u hongkonškom filmu *Herojski trio* (*Dōng fāng sān xiá*, Johnnie To, 1993), gdje se ona udružuje s dvjema ženama od akcije, Anitom Mui i najpoznatijom hongkonškom akcijskom heroinom Michelle Yeoh. Maggie Cheung kao žena od akcije s Dalekog istoka uvodi se kao ideal i kao jedina moguća zamjena za francusku kulturalnu ikonu, glumicu Musidoru koja je glumila u originalnoj verziji *Vampira*. Pokušava se ponovno stvoriti lik Musidore kroz hibridizaciju i transnacionalizaciju industrije ili drugim riječima "francusko" se ponovno stvara kroz globalizaciju.

Usprkos dinamici razmjene koja prelazi euroameričko naslijeđe teorijski diskursi se odnose na pitanje filmske kulture i filmske umjetnosti. Dakle, ovi filmovi nude nam vrijedan uvid u interkulturalnu aproprijaciju kao i redefiniranje pitanja kao što su stil, žanr, rod i seksualnost. Najvažnije od svega za diskusiju, ovi filmovi vrše pritisak na pojam "nacionalno", to su slučajevi gdje se definira sebe kroz drugoga, kroz drugu stranu svjetskoga filma. U suvremenom mnoštvu interkulturalnih utjecaja intenzivirana je cirkularnost agensa subjektivnosti i stila. Kao što sam već spomenula, važno je zadržati perspektivu mijene kad je u pitanju pojam svjetski film, a to je moguće ako uzmemo ideju svijeta koji uključuje i sebe i drugoga. Razumijevanje onoga što znači "sebe" postaje usko povezano s razumijevanjem pojma "svijet" i obrnuto. U svijetu global-

nih tokova bogatstva moći i slika potraga za identitetom postaje fundamentalni izvor društvenog značenja.

Proučavajući svjetski film, bavimo se pitanjima koja nas definiraju kao subjekte. Kroz svjetski film nova linija komunikacije otvara se među različitim grupama; upravo dinamični pristup u proučavanju svjetskoga filma može generirati nove diskurzivne i analitičke prostore. U pomicanju izvora stila, kauzalnosti i identiteta nama gledateljima se također nudi mogućnost da stvaramo nove pretpostavke o "svijetu"; ne samo fikcijskom svijetu već i o našoj globalnoj filmskoj zajednici. Unutar novih diskurzivnih prostora za proučavanje svjetskoga filma postajemo osjetljiviji na dinamiku i procese prisutne u svjetskome filmu – na konstantnu proizvodnju i reprodukciju svijeta u kojem živimo. U nastavku ćemo prikazati cirkularnost utjecaja u nekoliko primjera svjetskoga filma, a kao *case study* poslužiti će japanski film.

2. *Sedam samuraja* i *Sedmorica veličanstvenih*

Sedam samuraja (*Shichinin no Samurai*, Akira Kurosawa, 1954) zasnovan je na usmenoj predaji, riječ je o burnom Dobu zaraćenih država (Sengoku Jidai, otprilike 1467–1603)[1] kada je vladalo pravo jačega i kada su stanovnici jednog sela unajmili ronine kako bi se obranili od pljačkaša. Predaju kazuje mudri starac Gisaku (Kokuten Kodo). Kao u filmu *Sedam samuraja*, i u *Sedmorici veličanstvenih* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960) banditi pljačkaju selo, u ovom slučaju meksičko; uzimaju hranu i napadaju žene. U *Sedam samuraja* banditi najavljuju svoj povratak kad žetva bude obavljena – tako i u *Sedmorici veličanstvenih* šef bandita Calvera (Eli Wallach) najavljuje ponovni dolazak. Seoski mudrac Gisaku predloži seljacima da unajme *ronine* (samuraje bez gospodara), gladne samuraje koji bi branili selo samo za hranu. Seoski vođe u *Sedmorici veličanstvenih* dolaze na američku granicu kako bi nabavili puške koje bi im pomogle da se obrane od bandita. Nailaze na Chrisa Adamsa (Yul Brynner), revolveraša koji im, kad čuje njihovu priču, savjetuje da unajme revolveraše koji bi bili jeftiniji od pušaka i streljiva. Tako i u *Sedam samuraja* seljaci privole Kambeia (Takashi Shimura), iskusnog samuraja koji se s njima dogovori da će naći još šest ronina.

Sedam samuraja (*Shichinin no Samurai*, Akira Kurosawa, 1954) – Gisaku

Sedam samuraja – Kambei

Seljaci nagovaraju Chrisa Adamsa da on bude jedan od onih koji će ih braniti od bandi-

1 Riječ je o razdoblju japanske povijesti obilježenome slabom carskom vlašću i sukobima moćnih feudalnih vladara (*daimyō*) koje se u tradiciji hrvatske historiografije naziva u skladu s japanskom terminologijom. Kako su japanski povjesničari pojam preuzeli od nepovezanoga razdoblja kineske povijesti (otprilike 475. do 403. pr. Kr.), tako se i u nas isti naziv rabi za oba razdoblja. (op. ur.)

ta; on najprije pristane samo pronaći im revolveraše, no ipak na kraju odluči i sam braniti selo, bez obzira na to što je riječ o slabo plaćenom poslu. U *Sedam samuraja* samuraji rade samo za hranu, u *Sedmorici veličanstvenih* plaća iznosi 20 dolara i uključuje hranu. U *Sedam samuraja* jedni ne pristaju, drugi se premišljaju, treći pristaju. Chris Adams će naći još šest revolveraša; uspijeva pridobiti one koji su bez novca, kojima je sreća okrenula leđa, koji bi pristali braniti selo zato što im je to izazov. Neki su sve prokockali, neki su neiskusni i tvrdoglavi, a jedan od njih je nesiguran u sebe. Shvaćaju da je razbojnika puno više, no nadaju se da će banditi ipak odustati od sela kad vide da su seljaci unajmili profesionalne revolveraše. Nakon dolaska u selo revolveraši podučavaju seljake kako da se koriste oružjem da bi se što učinkovitije obranili. U *Sedam samuraja* seljaci vježbaju s kopljima od bambusa.

Kada revolveraši u *Sedmorici veličanstvenih* vide da seljaci njima daju jedinu hranu koju imaju, dijele je s ljudima iz sela. Najmlađi revolveraš Chico (Horst Buchholz) zagleda se u djevojku Petru (Rosenda Monteros). U *Sedam samuraja* najmlađi samuraj Katsushiro (Isao Kimura) zaljubi se u djevojku Shino (Keiko Tsushima).

Sedmorica veličanstvenih (The Magnificent Seven, John Sturges, 1960) – Chris Adams

Sedam samuraja

Sedam samuraja – Katsushiro i Shino

Calvera sa svojim banditima stiže u selo, no revolveraši ih zajedno sa seljacima uspiju otjerati. U *Sedam samuraja* zahvaljujući inteligentnoj strategiji Kambeija, seljaci uspiju pobijediti bandite. U *Sedmorici veličanstvenih* četvorica revolveraša su ubijena, trojica su preostala; Chico ostaje u selu zbog djevojke u koju se zaljubio. U završetku ostaju samo dvojica, Chris Adams i Vin (Steve McQueen). U *Sedam samuraja* Kambei i još dvojica samuraja posjećuju grobove svojih suboraca. Katsushiro i Shino ne mogu održati svoju vezu. U oba filma zaključuje se da su seljaci pobjednici, a oni sami, samuraji, odnosno revolveraši, gubitnici.

3. *Ratovi zvijezda* i *Skriveni zamak*

Skriveni zamak (*Kakushi-toride no san-akunin*, Akira Kurosawa, 1958) je spoj tradicionalne samurajske priče i bajke u kojem se kraljevna skriva od moćnog neprijatelja baš kao i u filmu Georgea Lucasa *Ratovi zvijezda* (*Star Wars*, 1977). Diskurzivni potencijal teritorija izgnanstva kao mogućnost redefiniranja ženske subjektivnosti – *Ratovi zvijezda* tematiziraju prostor izvan galaktičkoga carstva, daleko od Zemlje, gdje zapovijeda princeza Leia (Carrie Fisher). Iako Kurosawina princeza Yuki (Misa Uehara) kao i Lucasova princeza Leia pokazuje u frojdovskom smislu "preostatak dječačke naravi" ona sazrijeva izvan propisanih opcija, od kojih je najtipičnija heteroseksualno udruženje, to jest brak. Yukin život u egzilu potvrđuje se kao pertinentniji primjer produktivne vrijednost međuprostora/prostora egzila od istovrsnog Leinog primjera. Slično kao u fabuli *Ratova zvijezda* otac princeze Yuki iz klana Akizuki poražen je, a nju proganja vladar klana Yamana. Kraljevna mora pobjeći u zemlje Hayakawa, gdje će joj Gospodar Hayakawa pružiti zaštitu dok se ne stvori šansa za ponovnu uspostavu klana Akizuki. Putovanje je kružno:

Skriveni zamak (*Kakushi-toride no san-akunin*, Akira Kurosawa, 1958) – Princeza Yuki

zemlja klana Akizuki graniči sa zemljom Hayakawa i Yamana, no kako je klan Yamana porazio klan Akizuki, teže je prijeći granicu između zemalja Akizuki i Hayakawa negoli granicu iz zemlje Yamana do zemlje Hayakawa. Dakle, da bi stigla na siguran teritorij, princeza mora prijeći preko neprijateljskoga. Paradoksalno, princeza kreće iz zemlje Hayakawa kako bi stigla u zemlju Hayakawa.

Yuki je tvrdoglava i arogantna i ni s kim se ne slaže. Njena majka sa žaljenjem priznaje da ju je otac odgajao kao dječaka jer nije imao muškoga nasljednika. Arogantno ponašanje princeze Leie prema Hanu Solu (Harrison Ford) usporedivo je s ponašanjem princeze Yuki prema generalu Rokuroti (Toshiro Mifune). Grubost obiju kraljevna može se pripisati njihovim specifičnim životnim okolnostima. Ipak, velika je razlika u načinu na koji će Lucas, odnosno Kurosawa korigirati tu neprivlačnu karakternu crtu. Leia će biti "pripitomljena" ujedinjenjem s Hanom Solom dok će se Yuki preobraziti iskustvima koja doživi tijekom putovanja u izgnanstvu; u slučaju Yuki izgnanstvo vodi samorefleksiji. Yukina sposobnost da igra dvostruku ulogu vidi se već na početku filma. Iako njena majka kaže Rokuroti da princeza nema osjećaja i suza ni za koga, Kurosawa nam pokazuje drugu, skrivenu stranu Yuki.

Kad ostane sama i daleko od promatrača, princeza gorko plače za Rokurotinom mlađom sestrom koja je dobrovoljno bila pogubljena umjesto nje. Princeza Leia ne prolazi kroz proces inicijacije. Ona je čuvarica tajnih planova s pomoću kojih će se uništiti Zvijezda smrti i ona je najstrastvenija pobunjenica. No već u drugome filmu Luke (Mark Hamill) preuzima vodstvo kao vođa pobunjeničkih snaga.

4. *Tjelesna straža* i *Za šaku dolara*

U filmu *Tjelesna straža* (*Yojimbo*, Akira Kurosawa, 1961) ronin Sanjuro (Toshiro Mifune) dolazi u gradić u kojem vladaju dvije bande, trgovci svilom i proizvođači sakea – jednu vode Seibei (Seizaburo Kawazu) i njegova bezosjećajna žena Orin (Isuzu Yamada), drugu vode Ushitora (Kyu Sazanka) i njegova dva brata, glupasti Inokichi (Daisuke Kato) i okrutni Unosuke (Tatsuya Nakadai) koji se umjesto mačem koristi revolverom. Obje strane unajmljuju prijestupnike za međusobne obračune. Ponašanje Sanjura ne odgovara rigidnom kodeksu samuraja; on se bavi ucjenjivanjem, potkupljivanjem, blefira i radi grimase. Smiješan odnos prema scenama okrutnosti čini ovaj film crnom komedijom. U filmu *Za šaku dolara* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964) Stranac (Clint Eastwood) dolazi u gradić San Miguel na meksičkoj granici. Saznaje da grad vode dvije obitelji koje su u svađi – braća Ramon (Gian Maria Volontè), Esteban (Sieghardt Rupp) i Don Miguel Benito (Antonio Prieto) Rojo te obitelj gradskog šerifa Johna Baxtera (Wolfgang Lukschy). Sanjuro pokušava isprovocirati sukob bandi kako bi se međusobno istrijebile i kako bi se grad oslobodio zlikovaca. Sanjuro se nudi kao tjelohrani-

Tjelesna straža (*Yojimbo*, Akira Kurosawa, 1961)

Za šaku dolara (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)

telj jednoj i drugoj bandi, i jedni i drugi natječu se za njegove usluge. U oba filma sve se događa u jednoj ulici s nekoliko kuća, što je tipično za vestern.

Stranac u *Za šaku dolara* prati bandite, braću Rojo koji žele ukrasti pošiljku zlata. Stranac stavi dva mrtva tijela na grob kao čuvare i to prijavi jednoj i drugoj strani – Rojoi ih žele ušutkati, Baxter ih namjerava ispitati. Sanjuro oslobodi ženu koja pripada bandi i daje joj novac da ode iz grada.

Tjelesna straža – Nui

Za šaku dolara – Marisol

U filmu *Za šaku dolara* Stranac nailazi na Marisol (Marianne Koch) koja pripada bandi; organizira se razmjena, odvodi je Baxterima kako bi Rojoi vratili Baxterova sina Antonija (Bruno Carotenuto). Tijekom razmjene pojavi se Marisolin sin koji joj se baca u zagrljaj.

Stranac saznaje da je Ramon Rojo zarobio Marisol i da je drži kao zatvorenicu. Kao u *Tjelesnoj straži* i ovdje Stranac daje Marisol i njenom mužu novac da s djetetom odu iz grada. Kao u *Tjelesnoj straži* i u filmu *Za šaku dolara* Stranac se spasi tako što se sakrije u lijes. Ushitora potamani Seibeijevu bandu baš kao što Rojoi uništе Baxtere. Sanjuro se bori s Unosukeom i pobjeđuje. Stranac pobijedi Rojoe. U oba filma tjelohranitelji su obavili što su namjeravali i napuštaju grad.

5. *Battle Royale* i *Igre gladi*

Veteran *yakuza* filmova Kinji Fukasaku autor je najozloglašenijega filma u recentnijoj povijesti japanske kinematografije *Kraljevska bitka / Battle Royale* (*Batoru Rowaiaru*, 2000) prema romanu istoga naslova Koushuna Takamija. Film je pokrenuo nacionalnu debatu o nasilju, cenzuri i mladoj generaciji. Riječ je o alegoriji društva koje proždire svoje mlade, crnoj komediji prikazanoj kroz medijski događaj – *reality* program o tinejdžerima koji se međusobno ubijaju. Vlada izabire razred srednjoškolaca koji će sudjelovati u izvedbi novog zakona BR kako bi kaznila tinejdžere zato što su otišli iz škole. Zakon se sastoji u tome da se učenike razreda pošalje na jedan otok, da ih se opskrbi oružjem i uputom da se moraju međusobno poubijati. Samo jedan može ostati živ. Učenici imaju ogrlice kojima se kontrolira njihovo kretanje i koje mogu eksplodirati ako ih netko pokuša skinuti. Ako nakon tri dana koliko ova igra traje ostane više od jednog učenika na životu, ogrlice će eksplodirati i pobiti učenike koji su višak. Učenici su u šoku, pravila im objašnjava televizijska voditeljica koja u veselom tonu izriče što ih očekuje na otoku. Sve djeluje kao *reality show*, kao da nije riječ o stvarnom ubijanju, nego o fiktivnom ispadanju iz šoua kakvo nam je poznato iz franšize *Survivor*. Nakon dolaska na otok neki učenici, odnosno učenice planiraju djelovati zajedno i ne ubijati se. To se izjalovi, vidimo da su neki učenici ozbiljno shvatili zadatak i odmah započeli ubijati. Već na samom početku izdvajaju se Shuya Nanahara (Tatsuya Fujiwara) i Noriko Nakagawa (Aki Maeda). Shuya je obećao brinuti se za Noriko jer je njegov prijatelj zaljubljen u nju. Svakih šest sati prijenos ubijanja se prekida i njihov učitelj Kitano (Takeshi Kitano) ih obavještava tko je ubijen i koliko je ostalo živih učenika. Učenik Shogo Kawada (Taro Yamamoto) ušao je u računalni sustav i onemogućio praćenje Shuye i Noriko. Njih troje bježe s otoka i, kako im više ne funkcioniraju ogrlice, učitelj Kitano ih ne može likvidirati. U glavnom uredu Shuya upuca Kitana koji je prijetio Noriko. Shogo umire od ozljeda, sretan što je našao tako dobre prijatelje. Shuya i Noriko proglašeni su opasnim bjeguncima i za njima je organizirana potjera.

Govoreći o cirkularnosti utjecaja, *Battle Royale* ponudio je i premisu filma *Igre gladi* (*Hunger Games*, Gary Ross, 2012), a Suzanne Collins napisala je roman istoga naziva. Igra se ovdje sastoji od sljedećeg: u distopijskome svijetu budućnosti mladići i djevojke moraju sudjelovati u igrama gladi; organiziran je i televizijski prijenos tog događaja. Mladići i djevojke koji pripadaju raznim okruzima moraju se međusobno poubijati. Nije riječ o kazni kao što je slučaj u *Battle Royale*, ovdje se kažnjavaju okruzi zbog pobuna u prošlosti; biraju se mladići i djevojke u dobi od 12 do 18 godina, sve se odvija radi zabave i očuvanja posluha. Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence) iz dvanaestog okruga odlučila je sudjelovati dobrovoljno preuzimajući mjesto svoje mlađe sestre. Pridružuje joj se momak Peeta Mellark (Josh Hutcherson) koji je zaljubljen u nju. Oni putuju u glavni grad kako bi se pripremili za igre. Dodijeljen im je mentor Haymitch Abernathy. Nakon mnogih peripetija, Katniss i Peeta pobjeđuju, ali tako što se mijenjaju pravila igre, mogu biti dva pobjednika, a ne samo jedan.

6. *Zatoichi samuraj*

Slijepi mačevalac Zatoichi kojega u istoimenom filmu što ga je sam režirao (*Zatōichi*, 2003) utjelovljuje Takeshi Kitano razlikuje se od televizijskoga i filmskoga serijala o istome liku nastaloga u razdoblju od 1962. do 1989. Kitano utjelovljuje drugačijeg Zatoichija koji vrlo malo govori, komunicira mumljanjem i gunđanjem, za razliku od originalnog Zatoichija kojega je glumio Shintaro Katsu. Najpoznatija su tri filma s originalnim Zatoichijem *Priča o Zatoichiju* (*Zatoichi monogatari*, Kenji Misumi, 1962), *Nastavak priče o Zatoichiju* (*Zoku Zatoichi monogatari*, Kazuo Mori, 1962) i *Nova priča o Zatoichiju* (*Shin Zatoichi monogatari*, Tokuzo Tanaka, 1963). U prvome filmu Zatoichi, slijepi maser i vrstan mačevalac, stiže u grad Lioku, odluči ostati kod šefa *yakuza* Sukegora (Eijiro Yanagi) koji se priprema za rat sa Shigezom (Ryuzo Shimada). Sukegoro se nada da će mu Zatoichi pomoći u tom okršaju pa mu na sve moguće načine želi ugoditi. Jednom od svojih razbojnika Tatekichiju daje zadatak da se brine o Zatoichiju. Zatoichi se odmara, odlazi na pecanje i upoznaje Hiratea (Shigeru Amachi), posrnuloga samuraja kojeg je Shigezo unajmio. Dvojica se muškaraca sprijatelje svjesni da će biti na suprotnim stranama u okršaju. Muškarci sjede na suncu i prepuštaju se mirnoći situacije. U kadrove njih dvojice umetnuti su samo mirna voda i štapovi za pecanje. Kako bi naglasio čulo sluha koje je Zatoichiju iznimno važno, redatelj Kenji Misumi u kadrove Hirateovih stopala u hodu umeće krupne kadrove Zatoichijeva uha. Na isti se način prikazuje i Hirateov mač.

Priča o Zatoichiju (*Zatoichi monogatari*, Kenji Misumi, 1962)

Zatoichi spašava Tatekichijevu sestru Tane (Masayo Banri) od grubijana Seisukea (Manabu Morita) i ona se zaljubljuje u njega. Sukob između dviju bandi je na vrhuncu, najprije se čini da Zatoichi i Hirate neće sudjelovati u ratu, no Shigezo manipulira Hirateom i njih se dvojica nađu u izravnom sukobu. Hirate bi radije da ga ubije pravi mačevalac nego bandit. Zatoichi je tužan zbog gubitka prijatelja. Sukegoro pobjeđuje u bitki, Zatoichi je ljut zbog bezrazložne pogibije toliko ljudi. Tatekichi ga želi ubiti, no sam pogiba. Tane čeka Zatoichija, no on izabire duži put kako bi je izbjegao.

U drugome filmu, *Priča o Zatoichiju se nastavlja*, klan Kuroda želi likvidirati Zatoichija, no spašava ga Setsu (Yaeko Mizutani) koja ga podsjeća na njegovu veliku ljubav Chiyo. Chiyo je napustila Zatoichija kad je shvatila da je slijep i otišla s Yoshirom koji je zapravo Zatoichijev brat. Budući da ne može pronaći Zatoichija, Kuroda (Fujio Harumoto) unajmljuje Kanbeija, lokalnog šefa *yakuza*. Zatoichi im pobjegne i odlazi na grob svog prijatelja Hiratea u Sasagawi. Kanbei sa svojim ljudima traga za Zatoichijem i sastaje se sa Sukegorom koji im obeća pomoć. Sukegoro skriva Yoshira i kaže mu da odmah pobjegne, no dogovori da ga se slijedi kako bi ga ulovio i za njega od vlasti dobio nagradu. Kanbei i njegovi ljudi suoče se sa Zatoichijem koji ih ubije sve osim Kambeija. U svom

bijesu zbog Chiyo, Zatoichi odsiječe Yoshirovu ruku i Yoshiro želi zadovoljštinu. Sukegoro dolazi po Yoshira, no sad mu Zatoichi pomogne da se spasi i pobjegne. Zatoichi na kraju ubije Sukegora jer mu je izdao brata.

U trećem filmu, *Nova priča o Zatoichiju*, priča započinje tako da je Zatoichi zasićen svojim nasilničkim životom i odlučuje živjeti mirnije. Susreće se s Bannom (Seizaburo Kawazu), roninom od kojega je naučio borilačke vještine. Banno želi da mu se sestra bogato uda kako bi on sam poboljšao svoj status. Zatoichi i Bannina sestra Yayoi (Mikiko Tsubouchi) se zbliže i ona mu kaže da se želi udati za njega. Kad Banno čuje kakve su im namjere, razbjesni se i kaže Yayoi da joj ne dopušta da se uda za nekoga tako niska statusa kao što je Zatoichi. Banno je potajno povezan s bandom Tengu koju sačinjavaju odbjegli ronini. Banda odluči oteti jednog svog učenika koji ima bogatog oca i za njega tražiti veliku otkupninu. Zatoichi otkrije što je banda naumila, sukobljava se s njima i sve ih poubija. Banno ubije oca otetog učenika i ukrade otkupninu koju namjerava iskoristiti za Yayoino vjenčanje. Zatoichi se na kraju bori s Bannom i pobijedi. Shvaća da se njegov plan da vodi nenasilan i miran život neće ostvariti. Napušta Yayoi i sam odlazi dalje.

7. Zaključak

U filmovima koje smo ovdje uzeli u obzir najveći je naglasak stavljen na narativne segmente, što je vidljivo na razini fabule i na razini sižea. Ako sagledamo paralelne narativne strukture, jasno je da se one preklapaju. To je slučaj u *Sedam samuraja* i *Sedmorici veličanstvenih*, *Skrivenoj tvrđavi* i *Ratovima zvijezda* te u *Tjelesnoj straži* i *Za šaku dolara*. Također su relevantne stilske odrednice, vizualna rješenja, ali i pitanja žanra i ikonografije. Vidljiva je razmjena između japanskog i hollywoodskog filma i nije teško zaključiti da je riječ o cirkularnosti utjecaja u svim primjerima. U filmu o Zatoichiju redatelja Takeshija Kitana riječ je o

Nastavak priče o Zatoichiju (*Zoku Zatoichi monogatari*, Kazuo Mori, 1962)

Nova priča o Zatoichiju (*Shin Zatoichi monogatari*, Tokuzo Tanaka, 1963) – Yayoi

remakeu serijala, a ne konkretnog filma – posuđuju se događaji iz raznih filmova o slavnom mačevaocu. *Battle Royale* nudi premisu za film *Igre gladi*. U svakom slučaju, možemo govoriti o interkulturalnom prisvajanju i međuutjecajima, kao i o redefiniranju pitanja stila, žanra i narativne reprezentacije.

Literatura

Castells, Manuel, 1998, *The Information Age, Economy, Society and Culture, Volume III, End of Millenium*, Malden, MA: Blackwell Publishers Inc.

Crofts, Stephen, 2000, "Concepts of National Cinema", u: Hill, John; Church Gibson, Pamela (ur.), *World Cinema, Critical Approaches*, New York: Oxford University Press

Downing, John (ur.), 1987, *Film and Politics In the Third World*, New York: Autonomedia

Grgić, Velimir, 2006, *Katane, lignja, bradavice: vodič kroz japanski film*, Zagreb: Jesenski i Turk

Hill, John; Church Gibson, Pamela (ur.), 2000, *World Cinema: Critical Approaches*, New York: Oxford University Press

Nowell- Smith, Geoffrey (ur.), 1999, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford: Oxford University Press

Pines, Jim; Willemen, Paul (ur.), 1989, *Questions of Third Cinema*, London: BFI

Richie, Donald, 2005, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo / New York / London: Kodansha International

Shohat, Ella; Stam, Robert, 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London / New York: Routledge

Stam, Robert; Miller, Toby, 2000, *Film and Theory: An Anthology*, Oxford: Blackwell Publishers

Stojanović, Nikola, 2006, *Režija: Akira Kurosava*, Beograd: Filmski centar Srbije

Thorne, Roland, 2008, *Samurai Films*, Harpenden: Kamera Books

UDK: 791.3

Višeslav Radić

Poetsko izlaganje u narativnom filmu

Sažetak: Cilj ovoga teksta je definiranje i proučavanje utjecaja poetizacije u filmu. Pritom se daje razrađen pregled poetizacijskih postupaka i njihovih učinaka. Bavi se pitanjima načina na koji se poetizacijom mogu stvarati dodatna natprizorna značenja različitih kadrova i sekvenci, kako ona utječe na gradnju sižea i stila filma, te se ta značenja razlažu s pomoću konkretnih filmskih primjera (primjerice iz *Zvizdana* Dalibora Matanića, *Psiha* Alfreda Hitchcocka, *Gospodina Turnera* Mikea Leigha i *Velike ljepote* Paola Sorrentina), a posebna je pažnja pridana primjeni objašnjenih pojmova na filmove *Otok* Kim Ki-duka i *Samo ljubavnici preživljavaju* Jima Jarmuscha.
Ključne riječi: Poetizacija, stil, stilizacija, art film, interpretacija, subjektivnost, raspoloženje, fabula, siže, *Otok*, *Samo ljubavnici preživljavaju*

1. Klasični fabularni stil i poetski tip izlaganja

Ante Peterlić u svojoj *Povijesti filma* (2008) navodi kako je jedna od konstanti filmske umjetnosti vezanost uz priču, pri čemu na klasični fabularni stil, zbog njegove raširenosti u svjetskoj proizvodnji filma, stavlja poseban naglasak (usp. Peterlić, 2008: 21). Glavna karakteristika takvog oblika stvaralaštva jest čvrsta struktura koja svoje korijene nalazi još u području dramske umjetnosti, a najčešće se iznosi u tri čina u kojima se protagonist suočava s nizom prepreka kako bi se iz narušene ravnoteže vratio u željenu situaciju.

Za klasičnu naraciju vrlo je važna nevidljivost stila, tj. režija koja svojim postupcima ne skreće pozornost na sebe samu. Hrvoje Turković u tekstu "Opisnost naracije" iznosi načela na kojima se temelji opisnost filmske snimke kakva se nalazi u središtu klasične naracije. Prvo načelo koje spominje je načelo identifikacijske pogodnosti koje omogućava što bolju identifikaciju elemenata danoga prizora. Zatim spominje načelo dostatne vidljivosti koje pretpostavlja prikladno osvjetljenje prizora i dostatno jak zvuk. Prema načelu razlučnosti slika mora biti dovoljno oštra da bismo ju raspoznali. Načelo preglednosti daje nam prikladnu vizuru za raspoznavanje određenih sastojaka prizora. Načelo dostatna vremena za razgledavanje označava trajanje kadra koje nam daje dovoljno vremena da registriramo informacije koje prizor sadržava (usp. Turković, 2003: 173). Zaključno je načelo postupna razotkrivanja prizora za koje tvrdi: "U načelu, svaki se opis temelji na pretpostavci da ne moramo odmah razabrati sve što je identifikacijski važno, ali da ćemo to naknadno ipak razabrati tijekom praćenja prizora." (ibid.: 173)

Ova načela podrazumijevaju najveću moguću preglednost, što znači da će se rijetko pojaviti očuđujući rakursi poput ekstremnog donjega (žablje perspektive) ili ekstremnog gornjega (ptičje perspektive). Dominiraju neutralni kadrovi, dok se uočljiviji oblici filmskoga zapisa poput plana detalja, vožnje, kadrova koji ne omogućuju dostatno raspoznavanje prizora doziraju jer očuđuju pojavnu zbilju te služe dramatizaciji radnje. Klasična naracija pretendira biti objektivna, imati uzročno-posljedične veze te konzistentne prostorno-vremenske odnose. Radnja napreduje prema raspletu i zatvorenom kraju u kojem su dani odgovori na sva postavljena pitanja.

Poetsko izlaganje odstupa od klasičnih normi naracije i teži vizualizirati emociju: prikazati određeno stanje duha, određeno bivanje ili estetsku kvalitetu neke radnje. Kako je u tom tipu

izlaganja interesna sfera prebačena s vanjskoga na unutarnje, javlja se potreba za pridavanjem novih značenja pojavnoj zbilji. Okolina karaktera, fokalizacija, ambijent, vizualnost i stil postaju znakovi kojima je cilj proizvesti u gledatelja doživljaj sličan onomu na koji protagonist doživljava svijet. Gledateljima se prikazuju suptilni odnosi i reakcije koje se manifestiraju u liku samom situacijom u kojoj se nalazi. Valja naznačiti i kako toj situaciji nije potrebno dati poticajni trenutak ili konačan rasplet. Likovi proživljavaju određena emotivna stanja koja nisu nužno vezana uz napetu radnju koliko uz protok vremena, krišku života tijekom koje se postupno osvjetljuju i prepoznaju. U mnogim se modernističkim filmovima to ne ostvaruje isključivo poetizacijom, već i uz pomoć drugih oblika razbijanja priče. Jedan od tih oblika može biti opisno izlaganje u kojem se prikazuju i ponavljaju elementi neke radnje ili se opisuje radnja koja se odvija svakodnevno na isti način. Poetizacija bi u odnosu na takve oblike izlaganja mogla biti autorski komentar na ono što je prezentirano: pridavanje dodatne, nadsadržajne vrijednosti prikazanim pojavama. Tako će se u poetskom tipu izlaganja često isticati signali s pomoću kojih će se ostvarivati prikaz nekog karaktera ili dojma koji na gledatelja ostavlja određen krajolik, radnja, protok vremena te se na izvjestan način dočarava emocija.

Kako bi se sugeriralo stanje svijesti, primjerice rastrojenost, tjeskoba ili opuštenost, zaljubljenost, u poetskom se tipu izlaganja estetizira pojavna zbilja. Kreira se artificijelni filmski svijet ili se estetiziraju segmenti toga svijeta koji implicitnim komentarom dobivaju višu, retoričku funkciju. U ovom slučaju govorimo o svojevrsnom odstupanju od nulte točke fokalizacije, nevidljive režije i objektivnoga pripovjedača. Uporabom autorskih i subjektivnih kadrova, iskrivljavanjem stvarnosti, otvorenom formom, zamućivanjem granica između realiteta i svijesti, gradi se i potiče mogućnost višeznačja koje vodi interpretaciji. S obzirom na to da interpretacija pretpostavlja ambigvitet, otvoren je prostor da se promatranjem ili uživljavanjem popune iskustvene i značenjske praznine potrebne za perceptivni "skok" u drugi mentalni sklop. Interpretacija i ambigvitet omogućuju prijenos stanja; ništa nije strogo zacrtano, već nam ostavlja mogućnost da sami pridamo supstancu apstraktnim konceptima kao što su ljubav ili tjeskoba. Ti pojmovi sami po sebi imaju općenito značenje, ali kada spomenemo nijansiranje emocije, pretpostavljamo postojanje razina i moguće grananje istog osjećaja. To nam omogućuje da u sebi pronađemo određenu "boju" ili "ton" emocije s pomoću koje shvaćamo unutarnji svijet drugoga. Takav tip estetiziranja, kojemu je cilj pobuđivanje dojma subjektiviteta, nazvat ćemo stilizacijom i ponuditi pretpostavku da se njome postiže poetski efekt.

S obzirom na to da je filmska umjetnost ponajprije vizualna, unutar filma nameće se potreba da se odnosi među likovima, njihovi karakteri, možebitne dvojbe, mentalna stanja, želje i aspiracije pokazuju slikama. Vizualna narav filma svojom prirodom ostavlja mnogo mogućnosti za perceptivne otklone, udaljavanje od uobičajenog prikaza stvarnosti s pomoću stilskih, tehničkih, sadržajnih izbora. Takvi otkloni mogu imati retoričku ili čisto estetsku funkciju, no samo njihovo smještanje u djelo, ako je dobro izvedeno, pomaže gradnji autorske koncepcije i osobitog dojma koji ta koncepcija proizvodi.

> *Ako stilizacijom nazovemo svaki formativni otklon od uobičajenog izgleda (uhodana prikazivanja) upravo se stilizacijama i prizora, i predočavanja prizora i same vizualne prirode kadra postižu potrebne vrijednosti za pobuđivanje tražena "osjećanja" i "osjetljivost".*
>
> (Turković, 2009: 23)

Ako je klasična naracija onaj tip prikazivanja za koji Turković podrazumijeva da je uobičajeni izgled, otklon znači snažnije ili suptilnije izraženo očuđenje tog izgleda. U nastavku ćemo se baviti

nekima od filmskih elemenata kojima se postiže estetski učinak i gradi atmosfera koja odgovara prirodi teme ili temâ kojima se film bavi.

Naveli smo kako je svrha stilizacije pridavanje emotivnog naboja svakidašnjim predmetima, pojavama ili radnjama, a takav se naboj postiže otklonima od uobičajenog tipa izlaganja. Poanta poetizacije u filmu može se pronaći u potrebi za prezentacijom misli s pomoću filmske slike. Njoj je svrha istraživanje raspoloženja i subjektivnih stanja junaka te pobuđivanje estetskog užitka u gledatelju. Ako kadrom i njegovim elementima ne dobivamo informaciju objektivnoga realiteta unutar filmskoga svijeta, otklon možemo opravdati kao svjetotvorni element kakva psihičkog stanja. "Ako slika ili zvuk nisu opravdani kao objektivno realistični, tretirajte ih kao reprezentaciju mentalnog stanja lika." (Bordwell, 1985: 149) Tako se subjektivnim i autorskim kadrovima – autorskim uplivom i implicitnim komentarom koji se postiže određenim režijskim postupcima – proizvodi učinak estetizacije i artificijelnosti. Neki od tih čimbenika su položaj kamere, tj. planovi, rakursi i stanja kamere, te montažni skokovi kojima se usmjerava pozornost i vodi gledatelja kroz priču.

> *Iako i u poetskim i u pojmovnim filmovima možemo imati posla s konkretnim, vrlo pojedinačnim prizorima, oni su tu zato da aktiviraju nadprizorne asocijacije, da nas upute na nešto što nije sadržano u samim prizorima, nego tek u našem duhu koji "slobodno" bira i povezuje zbivanja, prema svojim uzetim "nadprizornim" umskim, potrebama (kriterijima) – "kontekstualizira" ih u duhovnom svijetu, a ne po logici prizorno vezana, vremenski-prostorno uvjetovana snalaženja.*
>
> (Turković, 2009: 30)

Turković pritom misli na diskontinuiranu montažu koja je važan naznačitelj poetskog i asocijativnog tipa izlaganja. U takvim se izlaganjima montažnim povezivanjem raspršenih i sadržajno udaljenih elemenata stvara cjelina koja na metaforičan način opisuje neku misao. No montaža ne mora nužno biti diskontinuirana kako bi se konkretnom predmetu ili prizoru pridala viša interpretativna vrijednost. Korištenjem retorički uočljivijih oblika filmskoga zapisa poput čestih krupnih planova ili planova detalja može se primjerice sugerirati bliskost, ulazak u prostor u kojem obitavaju likovi. S druge strane, njima se može pobuditi i komorni, tjeskobni osjećaj neugode zbog ulaska u privatni prostor likova. Očuđujući rakursi poput žablje ili ptičje perspektive iz kojih bismo rijetko u pojavnoj zbilji bili u prigodi promatrati svijet, mogu sugerirati impozantnost predmeta ili osobe. Ptičja perspektiva može pobuditi osjećaj lika da je promatran, osjećaj nečiste savjesti; jedan od naziva za ptičju perspektivu je i božje oko. Vožnja i kamera iz ruke može sugerirati dokumentarizam, želju da se situacije koje se odvijaju doživljavaju što realnije, životnije, stvarnije. Pritom se montažom mogu stvarati i nove asocijacije po načelima kontrasta i analogije, te razlike i sličnosti. Turković u svom tekstu prenosi neke od primjera tipova sukoba koje je naveo Ejzenštejn, a to su "grafički sukob, sukob planova, sukob volumena, prostorni sukob, sukob svjetlosnih vrijednosti, sukob tempa, i tako dalje". (ibid.: 26)

Uz dosad naznačene kvalitete filmskoga zapisa, ne treba zaboraviti na osvjetljenje, boju, mizanscenu, kompoziciju kadra, glumački pokret. Osvjetljenjem se postiže ugođaj i uvjetuju različita raspoloženja gledatelja. Mogu se istaknuti ili prikriti skulpturne odlike predmeta i lica. Osvjetljenje je važna odrednica nekih filmskih stilova poput film noira. Bojom se mogu odrediti komplementarne i kontrastne odlike prizora, međuljudskih odnosa, osjećaja i dojmova koje pobuđuju. Mizanscena može vrlo dobro istaknuti stanje svijesti lika. Dopadljiv primjer za to može se naći u filmu *Zvizdan* (Dalibor Matanić, 2015), u drugoj priči u kojoj Nataša (Tihana Lazović) sjedi u uskom prostoru između dva zida. Ona je u tom trenutku rastrgana između trauma nastalih

Tihana Lazović u filmu *Zvizdan* (Dalibor Matanić, 2015)

ratnim stradanjima i simpatija prema Anti (Goran Marković), pretpostavljenom agresoru. Uzak prostor u tom slučaju reprezentira njenu tjeskobu i kolebanje prema tome kako postupiti u trenutku kada joj se ni jedna opcija ne čini povoljnom. Kompozicija kadra može sugerirati društveni položaj likova. Ako je kadar decentraliziran, možemo dobiti dojam kako je lik u kadru rastrojen. Horizontalne linije unutar kadra mogu djelovati smirujuće dok se vertikalnima može označiti dinamika, i tako dalje.

Unutar poetskoga tipa izlaganja trajanje kadra može trpjeti stanovito produženje. Dugi je kadar "onaj što nam je omogućio percipiranje svih svojih sadržaja i koji je ujedno svojim trajanjem iscrpio mogućnosti gledateljeve doživljajnosti." (Peterlić, 2001: 58) Njime se može sugerirati nadsadržajni element koji pretpostavlja da se u prikazanomu nalazi više informacija od onoga što se prikazuje. Dugi bi nas kadar mogao ponukati da pokušamo odgonetnuti određeno stanje duha lika ako je prikazan, poslužiti da se implicira sporost određenog tipa života, određene radnje... Brzi, kratki kadrovi s druge strane dinamiziraju radnju, pobuđuju osjećaj zbunjenosti, stvaraju nelagodu, ne daju dovoljno vremena za stvaranje konkretnog odnosa prema sadržaju koji prikazuju.

Valja još spomenuti i važnost zvuka za poetski tip izlaganja. Zvuk nam, kao i slika, može sugerirati otklon od objektivnosti i realiteta te poniranje u psihičku situaciju lika. Njime se oblikuje naša interpretacija slike. Tako će isti prizor obilježen melankoličnom glazbom djelovati tužno, dok će vesela, poletna glazba graditi suprotan dojam. Kontrastiranjem prizornoga sadržaja i zvučne kulise stvara se nelagoda ili komika. Zvučna se kulisa može rabiti i u metaforičke svrhe: primjerice u *Psihu* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) zvuk violine preuzima svojstva krika. Pritom nije nužno melodija ta koja potpomaže naraciji, već se to odnosi na sve tipove zvukova u filmu – šum, govor i glazbu. Njima se potenciraju emocije, primjerice anticipacija ili strah, kao što se često čini u žanru horora, no i izostanak zvuka može imati retoričku snagu:

> *(...) pojava zvuka pridaje novu vrijednost tišini. "Tek se s pojavom boje u filmu korištenje crno-bijele fotografije može tretirati kao svjesna umjetnička odluka. Samo se u zvučnom filmu redatelj može koristiti tišinom radi stvaranja dramaturškog učinka. U kontekstu zvuka, tišina dobiva novu ekspresivnu funkciju."*
>
> (Bordwell i Thompson, 1986: 234)

Psiho (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

Izostanak zvuka ostavlja perceptivnu prazninu, osjećaj da nešto nedostaje, izražaj životnoga bljedila ili mira. Zvuk služi gradnji atmosfere, dinamiziranju ili usporavanju radnje, sugeriranju psihičkoga stanja karaktera, njegove percepcije, međusobnom povezivanju kadrova, uvođenju likova u radnju, usmjeravanju gledateljeve pozornosti i izgradnji odnosa prema viđenome materijalu. "Tako zvučna kulisa može pojasniti događaje na slici, proturječiti im ili ih učiniti dvosmislenim. U svim slučajevima, zvučna kulisa ulazi u aktivan odnos s prikazanim." (ibid.: 234)

Postoji mnogo elemenata, raznih odstupanja i načina prikazivanja koji se rabe pri stvaranju značenja slike, a koje ovdje nismo izložili, no namjera ovoga teksta nije pobrojiti sva moguća značenja svih filmskih postupaka i rješenja. U smislu u kojemu ih obrađujemo, to bi bilo nemoguće jer smisao tih postupaka varira s obzirom na kontekst u kojem se nalaze i točku gledišta koja se prema njima uzima. Valja uzeti u obzir i Bordwellovu tezu kako ne moraju svi elementi filma biti podložni interpretaciji i simboličkom čitanju. Bordwell tvrdi kako ovaj tip obrađivanja filma nosi opasnost banalizacije određenih ostvarenja umanjujući slojevitost njihove tematike.

> *Kao da se stilski ustroj ističe samo ako je tematika toliko banalna da ostavlja kritici malo za interpretirati. Opsjednut strahom od praznine, interpretacijski kritičar prianja tematici u nastojanju da izbjegne pad u ponor "arbitrarnog" stila i strukture. Kritičar pretpostavlja da bi sve unutar filma trebalo pridonositi značenju (...) Važno je prisjetiti se da u bilo kojem filmu siže – odabir događaja u priči – ne određuje samo jedan nedvosmisleni stilski prikaz.*
>
> (Bordwell, 1985: 282–283)

Istina je da će se umjetničko djelo uvijek moći čitati s različitih točaka gledišta i s obzirom na različite struje u teoriji poput feminističke, psihoanalitičke ili primjerice postkolonijalne kritike. Kroz različite će se struje manifestirati različiti problemi, a prema tome i različite teme koje djelo otvara. Zato će ovaj tekst svoje opravdanje potražiti u pretpostavci kako se poetskim modusom izlaganja u filmu teže uspostaviti dodatna značenja koja možda nisu sadržana u samoj slici, već se stvaraju procesom gledanja. Drugim riječima, takav film dopušta gledatelju da sam kreira svoj smisao.

2. Art film

Art filmom nazivamo tip filmova koji se unutar svog sadržaja i strukture uvelike koriste konceptom poetskog izlaganja, ali i drugim tipovima otklona od klasičnoga fabularnog stila. Za razliku od filmova koji se koriste klasičnom naracijom, režija i stil ovog tipa filmova upućuju sami na sebe. "*Art*-film je neklasičan na način da stvara trajne narativne praznine i privlači pozornost na proces gradnje priče." (Bordwell, 1985: 212)

Stvara se intrinzični sklop normi koji se udaljava od klasičnih žanrovskih odrednica, a naglasak se postavlja na refleksiju uzrokovanu načinom na koji se radnja izlaže. Tako autorske koncepcije i stil preuzimaju uloge uhodanih klasičnih formi.

> *Stilski postupci bivaju istaknuti u odnosu na klasične norme – neobičan rakurs, naglašen rez, upadljiv pokret kamere, nerealističan pomak u osvjetljenju ili ambijentu, nepravilnost u zvučnoj kulisi, ili bilo kakvo drugo odstupanje od objektivnog realizma koje nije motivirano subjektivnošću – može se shvatiti kao komentar naracije.*
>
> (ibid.: 209)

Komentar naracije služi kako bi se objektivnoj, unutarfilmskoj pojavnoj zbilji pridao novi estetski efekt. Takav efekt tvori dodatna značenja samom prikazu. Gledatelj s pomoću konteksta, instinkta, ali i gledateljskog iskustva, dešifrira ta implicitna značenja.

> *Ako se pitamo koja je funkcija znaka u odnosu na sliku, čini se da je odgovor kognitivna funkcija: ne što znak čini prepoznatljivim svoj predmet, on naprotiv pretpostavlja poznavanje predmeta u drugom znaku, ali mu dodaje nove spoznaje u funkciji interpretanta.*
>
> (Deleuze, 2012: 44)

Ključ raspoznavanja namjere izlaganja unutar art filma jest odgonetavanje interpretacijskih vrijednosti naročitog prikaza znaka. Drugim riječima, u art filmu više nas zanima način na koji je priča ispričana od same priče. U tom su smislu elementi poetizacije i stilizacije važni pri formiranju toga tipa filmova.

S obzirom na to da likovi unutar art filma nemaju uvijek jasno zacrtan cilj, nerijetko će se obrađivati problemi krize identiteta i egzistencijalistička pitanja. Pritom se žarište prebacuje na unutarnja zbivanja i ekspresiju stanja te se naglašava subjektivni iskaz. Taj se iskaz naracijom može dovesti do točke u kojoj subjektivnost postaje nerazlučiva i u najmanju ruku jednako važna kao objektivni realitet. To se događa u filmovima kao što su primjerice *Mrtav čovjek* (*Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995) ili *Otok* (*Seom*, Ki-duk Kim, 2000), a na primjeru potonjega filma u sljedećem ćemo poglavlju pokušati obraniti tu tvrdnju.

Utjecajem subjektivnoga unutar pretpostavljeno objektivne naracije može se odavati prikaz stanja uma karaktera i njegova viđenja svijeta. To je vidljivo u filmovima kao što su *Gospodin Turner* (*Mr. Turner*, Mike Leigh, 2014), *Velika ljepota* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013) ili *Samo ljubavnici preživljavaju* (*Only Lovers Left Alive*, Jim Jarmusch, 2013). Subjektivna realnost omogućuje korištenje labavije strukture, trpi repeticiju i epizodičnost. Takva struktura ne funkcionira nužno po pravilima uzroka i posljedice, već prema principu ideje, misli. Kao dobar primjer subjektivnog utjecaja na objektivitet poslužit će nam scena uspona 103-godišnje časne sestre stubama Bazilike sv. Ivana Lateranskoga u *Velikoj ljepoti*. Misao se reprezentira i s pomoću autorskoga komentara koji određenoj pojavi, predmetu, pokretu, izrazu pridaje viši, implicitni smisao, a na recipijentu je

Velika ljepota (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013)

da razluči njegov učinak. Prisjetimo se samo kadrova pejzaža u *Gospodinu Turneru* ili melodije u funkciji lajtmotiva i prikaza vode u *Velikoj ljepoti*.

> *Čak i ako lik ostaje nesvjestan ili neartikuliran oko svojeg mentalnog stanja, gledatelj mora biti spreman primijetiti kako ga ponašanje i ambijent mogu odati. U* Art-*filmovima razvio se niz mizanscenskih signala koji izražavaju stanje lika: ukočeno držanje, prikriveni pogledi, osmijesi koji blijede, besciljne šetnje, krajolici nabijeni emocijom i povezani predmeti.*
>
> (Bordwell, 1985: 208)

Ovaj tip filmova dopušta strukturu koja sadržava "rupe" u izlaganju i pritom ograničava gledateljevo znanje kako bi se primorao na stvaranje subjektivnog suda o izloženim događajima. Likovi često neće izreći svoje emocije ili namjere, već se prosudbom njihova karaktera, situacije, ambijenta dokučuje njihovo duševno stanje. To se vješto manifestira naizgled neobveznim ćaskanjem povezanim s mirnim, no snažnim prizorima prirode u *Gospodinu Turneru*, ili sudjelovanjem Jepa Gambardelle (Toni Servillo) u životu na visokoj nozi, koji se protagonistu *Velike ljepote* doima ispraznim. Ograničeno znanje također može pridonijeti identifikaciji s likom, proživljavanju pojave ili radnje središnje za priču. Stil i siže potpomažu gradnji izgleda svijeta, načinu na koji ga protagonist percipira ili načinu na koji bi ga implicitni čitatelj mogao čitati. Središnjim postaje doživljaj pri kojem granice subjektivnoga i stvarnoga blijede, a slijed događaja ne mora voditi konačnom razrješenju. Tako možemo izvesti pretpostavku kako art film posjeduje relativistički odnos prema istinitosti, pri čemu ambigvitet postaje njegov neizostavni čimbenik. "Značajno je da naracija unutar *art*-filmova obznanjuje svoj dug umjetnostima ranog dvadesetog stoljeća čineći ambigvitet, ili priče ili pričanja, središnjim." (ibid.: 212)

Dakako, poetizacija nije jedini alat kojim se art film može koristiti kako bi se razbilo klasično izlaganje. Svaka opisnost, produljivanje kadra ili repeticija ne moraju istodobno biti i poetizirane. Zato uzimamo u obzir slučajeve poput *Gospodina Turnera* u kojem se kadrovi pejzaža mogu gledati u smislu poetskog naboja imajući u vidu Turnerovu (Timothy Spall) profesiju. Taj se pejzaž već i unutar filma prenosi na njegovo slikarstvo i njime je projicirana dodatna vrijednost veća od same

Gospodin Turner (*Mr. Turner*, Mike Leigh, 2014)

divote prirode: u toj se prirodi nalazi i emocija. U sljedećem ćemo poglavlju pokušati razlučiti kako nam implikacija poetskoga može omogućiti stvaranje novih čitanja i kreiranje dodatnog smisla unutar filmskih ostvarenja.

3. Primjeri filmova s elementima poetskog tipa izlaganja

U ovom poglavlju obradit ćemo filmove *Otok* i *Samo ljubavnici preživljavaju*. Uzimamo ih kao primjere u kojima se poetizacijom u prvome slučaju može preuzeti i preraditi značenje izlaganja tako da se cijela filmska priča sagleda kao alegorija jednog stanja svijesti, dok se u drugome slučaju oslikavanjem svijeta i atmosfere u kojoj se likovi nalaze izravno proizvodi to stanje. Moglo bi se tvrditi kako je u *Otoku* filmska priča provedena i proizvedena u svijesti lika. Ona može funkcionirati kao vizualni odraz stanja u kojemu se lik trenutačno nalazi, tj. okolina lika je proizvod njegove svijesti, dok se u Jarmuschevu filmu svijest likova može promatrati kao proizvod njihove okoline.

U oba slučaja vrijeme dobiva važnu ulogu i obrnutim smjerovima dolazi do iste točke. U *Otoku* vrijeme unutar filma ima više razina od kojih bi jedna mogla biti samo jedan naznačeni trenutak unutar filmskog izlaganja. Ono je svedeno na minimum i gotovo potpuno zaustavljeno, dok se kružnom strukturom i utjecajem fantastike u *Samo ljubavnici preživljavaju* pokušava reprezentirati vječnost. Tako oba izlaganja pretpostavljaju stanje koje nema trajanje ili mu je trajanje beskrajno. Smatram kako je to temeljna karakteristika poetizacije u filmu: ona teži ostvariti u gledatelja dojam neke radnje, zbilje, pojave i u najširem smislu – postojanja.

Prethodno smo naveli primjere *Gospodina Turnera* i *Velike ljepote* zato što smatramo kako oni opisuju dojam koji se unutar njihovih protagonista stvara kao posljedica življenja. Upoznaju nas i uvode u sklop svijesti koji djeluje unutar njih. Naveli smo i primjer *Mrtvog čovjeka* jer prezentira trenutak bunila u kojem se jedna svijest priprema da bi se ugasila. Ta svijest tvori značenja onomu što je nedokučivo – što postoji nakon nje. U svim ovim slučajevima fabula se ne kreira kako bi nam prezentirala neki ili nekoliko događaja, već ključna odrednica priče i ono čime se film bavi postaje trajanje. Kako bismo pojasnili tu pretpostavku, u nastavku ćemo je detaljnije obrazložiti na primjerima.

3. 1. *Otok*

Film *Otok* primjer je kako se poetizacijom radnje i vizualnim stilom može stvoriti, na površini, jednostavna priča o dvoje nesretnih ljubavnika koji se poznaju po vlastitim melankolijama dok se istodobno u gledatelja pobuđuje dojam izmještenosti situacije. To zauzvrat proizvodi niz novih možebitnih, jednakovrijednih značenja.

Radnja filma odvija se na neodređenom prostoru jezera koje funkcionira kao ribarsko odmaralište. Odmaralištem upravlja Hee-jin (Jung Suh), tajanstvena žena koja iznajmljuje plutajuće kućice na jezeru, posjeduje barku kojom do njih prevozi mušterije, brine se za njihove potrebe prodajući im namirnice, spaja ih s lokalnim prostitutkama, a ponekad i sama preuzima tu ulogu.

Hee-jin tijekom filma ne progovori ni riječ i doima se nezainteresirano sve dok ne primijeti suicidalnog Hyun-shika (Yoosuk Kim), čovjeka mutne prošlosti koji se ovdje skriva od zakona. Pomoću analepse sugerira se kako je Hyun-shik ubio svoju ženu nakon što ju je zatekao s drugim muškarcem te možemo zaključiti i kako je nesretna ljubav povod njegovoj agoniji. O pozadini likova osim ove informacije ne saznajemo više ništa, s obzirom na tihi odnos koji se između njih stvara, ali gradi se pretpostavka kako je baš nesreća ono što ih spaja. Među njima se stvara toplohladan odnos koji kulminira kada dolaze policajci u potrazi za Hyunom. Hyun tada pokušava počiniti samoubojstvo gutajući udice, no spašava ga Hee, koja ga ujedno sakrije od policije. Hyun ostaje ranjen, a Hee ga liječi da bi potom stupili u spolni odnos.

U međuvremenu, kako je Hyun u trenutku požude pokušao napastvovati Hee, ona se oduprla i u inat mu poslala jednu od lokalnih prostitutki s kojom je Hyun potom stvorio odnos. Hee je sada ljubomorna na taj odnos i veže prostitutku u jednoj od kućica. Prostitutka se spletom okolnosti utopi i Hee zataška njezinu smrt. Uskoro zatim pojavljuje se i makro koji nakon kratke borbe s Hyunom također završava u jezeru gdje ga Hee čeka i ubija. Hyun, sada ljutit na Hee, želi otići, zbog čega Hee uzima udice i nanosi si bol gurajući ih u vaginu, a zatim pada u vodu u pokušaju da i sama počini samoubojstvo. Hyun spašava Hee slično kako je ona spasila njega – dovukavši je udicom na sigurno.

Kada se otkriju potopljena trupla prostitutke i makroa, ljubavnici bježe u bespuće, no posljednje dvije scene filma sugeriraju kako radnja ima alegorične konotacije. Hyun se pojavi u vodi i ulazi u polje šaša na jezeru, dok sljedeća scena pokazuje Hee, potopljenu u vodi, a šaš reprezentira njenu stidnicu.

Ako prihvatimo pretpostavku da priča ima nadsadržajno značenje i pritom na umu imamo izrazito poetiziran način prikaza svijeta u kojem se radnja odvija, jedna moguća interpretacija mogla bi krenuti od emocije koja dominira likom Hyuna; on je odmetnik koji ne može živjeti pod teretom onoga što je učinio. Taj teret ključan je za razumijevanje nadsadržajnog elementa s obzirom na to da poetizacija stilom, sadržajem, sižeom... evocira određeno duševno stanje. Moguće je da je na višoj razini *Otok* eksternalizirani iskaz toga duševnog stanja, prikaz onoga što se u tom trenutku odvija u Hyunovoj svijesti.

Prema toj pretpostavci sadržaj filma (lokacija, likovi, radnja) postaje samo sredstvo kojim se dočarava Hyunov očaj, a ne element koji tvori neku objektivnu stvarnost. Prostor jezera postaje prostor Hyunove svijesti, a okrutnost koja se unutar toga prostora odvija fizički je odraz mentalne agonije. Radnja je iskaz subjektivnosti, a jedina instanca u kojoj se nazire realitet mogla bi biti analepsa Hyunove mrtve žene preljubnice. U tom slučaju ne bi bilo nelogično ni pomisliti kako je vrijeme radnje zapravo vrijeme te analepse, a Hyuna zamisliti negdje tik izvan kadra kako u očaju sjedi polagano percipirajući silinu događaja s kojima se ne može nositi. Cijeli ovaj film mogao bi se nalaziti u tom trenutku poslije krvava čina kao prikaz razvoja emocije u Hyunovoj glavi. U tom

Otok (*Seom*, Ki-duk Kim, 2000)

slučaju ne samo da je interesna sfera filma prebačena s vanjskoga na unutarnje već je i vanjsko svedeno na minimum – dvije kratke scene, dok unutarnje postaje fokalizator. Hyunova svijest izravno progovara snoviđenjem u reakciji na pojavnu zbilju, no potpuno izdvojena iz nje, ona kreira svijet u kojem bi razum trebao procesirati emociju. Drugim riječima, kroz film ne progovara Hyun, već njegova svijest, a sadržaj je vizualni prikaz onoga što se upravo odvija u njegovoj glavi.

Ovakva interpretacija postaje klimava ako se uzme u obzir da nam se ni na koji način, izuzevši posljednju sekvencu, ne odaje kako je ono što gledamo zapravo otklon od objektiviteta. Radnja ima prilično čvrste uzročno-posljedične veze i, ako to zaista jest subjektivnost, njen iskaz je stilski nerazlučiv od onoga što bi u protivnome bio realitet – razvoj događaja u danima i mjesecima nakon počinjenog ubojstva, tj. bijeg od policije na skriveno mjesto i ljubavna veza s upraviteljicom odmarališta. Ovom interpretacijom ne želimo potkopati druga moguća viđenja ove radnje, no uzevši poetski modus kao smjernicu po kojoj sadržaju pridajemo značenje, ipak postoje argumenti kojima nadalje možemo potkrijepiti tu tezu.

U početku razmatranja nameću se problemi mjesta i vremena. Dok se čini kako vrijeme u filmu teče linearno – postoje uzročno-posljedične veze – jednostavna radnja, jedinstvena lokacija i prikaz svakodnevice čine da se svi dani stapaju u jedan isti doživljaj u kojem nema mnogo varijacija. Dojam filma je sumoran i težak, no zakriven je velom određenog mira, možda potenciranog iscrpljenošću kakva bi mogla slijediti nakon velikog emotivnog pražnjenja. Dakako, to pražnjenje odmah povezujemo s prethodnim odlomkom o ubojstvu, no moguće opravdanje za tu pretpostavku nalazimo u dvama pojmovima od kojih oba označavaju žudnju za osvetom, ali prije svega nemoć u suočavanju s nadmoćnim vanjskim silama. To su ujedno i dvije vrlo česte teme u južnokorejskoj kinematografiji, primjere kojih možemo naći u trilogiji osvete Park Chan-wooka ili pak u još jednom filmu Kim Ki-duka: *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003).

Prvi pojam *kuebiko* stanje je iscrpljenosti potaknuto činom bezumnog nasilja koje dovodi do spoznaje o vlastitoj nemoći. U japanskoj mitologiji Kuebiko je bog znanja koji ima tijelo strašila, posjeduje svijest o okolini, no ne može se kretati kako bi ju promijenio. Tako i to stanje reprezentira bezizlaznost pred boljkama kakve život nanosi, u slučaju *Otoka* Hyunovo znanje o preljubu, a

Suh Jung i Kim Yoosuk u filmu *Otok*

potom ubojstvo iz osvete. On se, u bijegu od vlastita nemira, u više navrata pokušava ubiti, samo kako bi ga Hee na kraju zaustavila. To nas dovodi do drugoga i zasigurno važnijega pojma koji je, na općenitijoj razini i tema *Otoka*, a to je koncept *Han*-a. *Han* je osjećaj nerazrješivog zamjeranja prema nanesenim nepravdama. Sam Kim Ki-duk *Han* definira ovako:

> *Naši su nas očevi odgojili u društvu u kojem postoji mnogo problema. Koncept* Han-*a, korejskog osjećaja duboke tuge koju se ne može zaboraviti, nije ispran iz generacije mojeg oca (...) Vidite, njega su upucali i mučili sjevernokorejski vojnici. Korejski rat je najekstremnije i najintenzivnije iskustvo u našoj modernoj povijesti. Ova su mu sjećanja teška za zaboraviti. Unatoč tome što su mu fizičke rane zacijelile, njegove psihičke boljke neće zacijeliti nikada. Mentalna agonija moga oca postala je i moja.*
>
> (Johnson, 2011: 15)

U tome smislu Hyunova patnja i svekolika atmosfera filma tematiziraju i kolektivnu poslijeratnu južnokorejsku svijest u kojoj nema načina da se isperu traume prošlosti.

Ipak, kako bismo se odmaknuli od generalizacije, preuzet ću samo dojam koji bi *Han* trebao označavati i pretpostaviti kako je stanje uma protagonista istovjetno tom dojmu. Ako film obrađuje osjećaj i ako prihvatimo pretpostavku kako radnja filma zapravo predstavlja izraz Hyunove svijesti, tada se odabir lokacije i protok vremena mogu sagledati kao izraz bezvremenosti svijesti i sjećanja. Iako radnja napreduje linearno, osjećaj težine ostaje isti, što odaje dojam da smo zarobljeni u vremenu koje se ne kreće i kako se sve odvija unutar toga doživljaja. Ovo se sugerira nepostojanjem rasprave o svijetu izvan prostora jezera i o tome kako su se likovi našli na jezeru. Ti likovi nemaju prošlost, već samo postojanje.

Ako na ovaj način "rastjelesnimo" protagoniste, druga konotacija dobiva važnost: film je uvelike obilježen raznim okrutnostima, eksplicitno snimljenima kako bi u gledatelju pobudile nelagodu. Česti su razni prizori sakaćenja životinja, no moguće najintenzivnije scene, one u kojima se prvo Hyun, a zatim i Hee pokušavaju ubiti koristeći se udicama, prestaju biti oznaka fizičkoga nasilja i postaju oznaka za psihičku bol i patnju. Ako su psihičke ozljede one koje si protagonisti

Prizor iz filma *Otok*

nanose, postaje jasno zašto im nakon počinjenja jezivih činova ne ostaju dugoročne ili za život opasne fizičke posljedice. Tomu u prilog ide i izbjegavanje iznošenja vremenskog trajanja potrebnoga za liječenje tih rana, već ta nejasnoća upućuje na drugu vrstu cijeljenja koje se odvija izvan granica tjelesnosti. Bol gutanja udica paravan je za mentalnu bol kroz koju lik prolazi, a utjeha, makar na tjelesnoj razini, lijek je kojim se likovi koriste kako bi zaliječili rane. Okrutnost i samosakaćenje česti su motivi filma, no njihova je uporaba usmjerena više na reprezentaciju osjećaja nego na stvarne, fizičke radnje. Eksplicitnost tih scena nastojanje je da se u gledatelja pobudi očaj i neugoda pred promatranjem toga stanja uma, no ostaje pitanje je li moguće jedan tip boli tako doslovno povezati s drugim.

Kada govorimo o "rastjelesnjenju", svrhovito je napomenuti emocijama nabijen krajolik koji zatomljuje osjećaj postojanja širega društva. Ovaj prostor u sebi sadržava ljude uglavnom s margine – ubojice, prostitutke, one koji su usamljeni i koji žele nestati iz "normalnog" društva. Jezero je u ovom smislu označitelj za izolaciju. Krajolik je nabijen emocijom, vlada osjećaj tišine, no s uvijek prisutnim dojmom kako bi se pod površinom nešto moglo kriti. Voda i izmještenost lokacije otvaraju potencijal snovitosti. Voda nije rijedak simbol pri reprezentaciji bespuća uma te sugerira kako je to poniranje u svijest lika, onu dubinu u kojoj je čovjek sam, a koja sadržava najosnovnije misli i strahove. Pod takvom pretpostavkom, Hee bi trebala biti ona koja razumije Hyunove boljke i koja mu na kraju pruža utočište. Hee je u jednu ruku predstavljena kao psihološki zaokružen lik kako bi se opravdala ljubavna priča koja se stvara između njih, no u više navrata sugerira se i kako ima gotovo nadnaravne sposobnosti. Hee se stapa s jezerom, djeluje kao viša sila koja prepoznaje Hyunove najranjivije trenutke, ponajprije one kada Hyun namjerava počiniti samoubojstvo ili kada opći s prostitutkom. U više se navrata njen lik montira naspram jezera tako da ga gotovo poistovjećujemo s njim. Dobivamo perspektivu jezera kao da je ono to koje promatra. Njeno tijelo kao da i samo postaje krajolik, a to se doslovno događa u posljednjoj sceni filma. Ako se ovaj film bavi istraživanjem ljudskog uma, a krajolik dobiva konotacije svijesti, Hee personificira svijest čovjeka koji pati. Ona postaje ideja sigurnosti i ljubavi, onoga što bi Hyun htio naći u sebi, a zadnja sekvenca predstavlja regresiju i traganje za izgubljenim jedinstvom. Moguće je kako njegov ulazak u šaš predstavlja pronađeni spokoj, a vrlo je vjerojatno kako je upravo taj spokoj ono što Hyun pokušava naći.

Prizor iz filma *Samo ljubavnici preživljavaju* (*Only Lovers Left Alive*, Jim Jarmusch, 2013)

3. 2. *Samo ljubavnici preživljavaju*

Ostvarenje Jima Jarmuscha zanimljivo je zbog osobite atmosfere i svijeta koji svojom artificijelnošću prvotno pobuđuje estetski užitak u gledatelja i nalazi se u žarištu filma. Usredotočuje se najprije na međusobnu interakciju likova i njihov odnos prema okolini, dok su akcija i zaplet tek drugotni čimbenici. U središtu izlaganja nalazi se dvoje vampira, ljubavnici Adam (Tom Hiddleston) i Eva (Tilda Swinton), čiji odnos traje stotinama godina i koji u svojoj vječnosti traže smisao postojanja.

Sam utjecaj biblijskih motiva te tema vječnosti mogli bi nas ponukati na razmišljanje o pitanju Boga. To se pitanje u filmu ne otvara izravno i nije naznačeno kao problem postojanja više sile, već se javlja u podtekstu naznačenom međusobnim supostojanjem i suodnosom dobra i zla unutar jednog entiteta. Tako dobivamo oslik prvoga para koji je ujedinjen onime što bi Bog trebao predstavljati – ljubav, te što je taj par postao – vampiri. U tom smislu, njihov vampirizam mogao bi označavati iskonski grijeh, branje plodova s drva znanja. To možda i nije nategnuta pretpostavka s obzirom na to da dvoje ljubavnika unutar filma imaju enciklopedijsko znanje o svim, vrlo raznovrsnim temama i oblicima ljudskoga djelovanja. Tako ljubavnici dobivaju više značenje i kreću se k općenitijoj slici čovječanstva, kolektivne ljudske svijesti ili, naposljetku, samo svijesti odcijepljene od jedinstva. Moguće je kako je atmosfera filma kreirana baš kako bi opisala samo stanje svijesti.

Ni ova pretpostavka nije neutemeljena ako u obzir uzmemo Jarmuschevu dotadašnju poetiku. Njegovi protagonisti gotovo su uvijek likovi stranaca ili otuđenika kroz čije oči promatramo svijet, a koji sukladno tome otvaraju teme problema komunikacije i nemogućnosti preskakanja perceptivnog jaza između pojedinca i Drugoga. Pitanja komunikacije, prijenosa jedne određene svijesti, poanta su njegovih filmova, a mogli bismo pretpostaviti kako je taj božanski dodir – ljubav – ono što likove povezuje u vječnosti ili barem u životu. Izbor vampirizma pritom dobiva nove konotacije, a zapravo nas vraća na osnovu onoga što pojam vampira označava, a to je tjelesnost. Oni trebaju krv kako bi preživjeli, nesavršeni su, no ipak nalaze opravdanje u takvom postojanju. To bi ujedno mogao biti i Jarmuschev odgovor na trend vampirskoga filma.

Radnja filma fokusira se na trivijalno, svakodnevno djelovanje likova zatočenih u njihovim vlastitim svjetovima. Njihov je život niz nedramatičnih trenutaka i rezignirano trpljenje egzisten-

Samo ljubavnici preživljavaju

cije. Pritom odušak nalaze u umjetnosti i znanosti ili u zanimanju za svakodnevna, sitna iznenađenja, no pravi smisao nalaze jedno u drugome.

Fokusirajući se na svakodnevicu, Jarmusch gradi pasivne, osamljene protagoniste. Utjecajem fantastike, tj. postavljanjem vampira u središte radnje, potpomaže se dojam iznimnosti njihove pojave. Njihova percepcija prenosi se artificijelnim svjetovnim konstruktom koji je temelj za ostvarivanje gledateljskog suživljavanja. Estetski element time u mnogim slučajevima preuzima prioritet nad uzročno-posljedičnim vezama i prostorno-vremenskim odnosima. Tako primjerice pri početku filma dvoje protagonista nalazimo na međusobno udaljenim lokacijama u svijetu – u Detroitu i Tangeru, no implikacija njihove bliskosti ostvarena je rotirajućim pogledom na likove koji se upravo bude iz sna. Rotacija oponaša kadrove vrtnje gramofonske ploče kojom su dva prostora povezana, a koja označava i preokupaciju filma glazbom. Melodija, uz prikaz likova u sličnom položaju s pomoću identične vizure iz ptičje perspektive, ostvaruje dojam besprostornosti i bezvremenosti. Provedba toga dojma kroz radnju započinje trenutkom kada se likovi bude i započinje još jedan ciklični trenutak njihova bivanja. Vrtnja sadržava nekoliko konotacija, od kojih je najrazvidnija sugestija svakodnevice bez kraja i početka s pomoću fizičkih odrednica gramofonske ploče.

Atmosfera filma je nokturalna, pri čemu pozoran odabir osvjetljenja i lokacija te kompozicije kadrova imaju hipnotičan, sanjiv učinak. Glazba pritom služi kao izravan izraz njihova stanja svijesti. Ona u mnogim slučajevima proizlazi iz samog lika Adama koji ju komponira i izvodi. Usporedbama radnji likova, uporabom boje i suprotstavljanjem romantičkog osjećaja *Weltschmerza* klasicističkoj racionalnosti stvara se komplementaran odnos dvaju karaktera koji se međusobno nadopunjuju i sugerira se kako su oni dvije strane jednog entiteta.

Otuđenost se, osim prigušenom atmosferom, izražajnim kolorom i stiliziranim osvjetljenjem dočarava i stabilnom vožnjom kamere u dugim kadrovima koji prate likove dok hodaju svojom okolinom. Uporaba očuđujućih rakursa i kompozicija kadrova te mjestimice tretman film-

Tom Hiddleston i Tilda Swinton u filmu *Samo ljubavnici preživljavaju*

skoga vremena određeni su više estetskim čimbenicima slike negoli izlagačkim potrebama fabule. Radnja će se tako često zaustaviti kako bi se oslobodilo vrijeme za promatranje statičnih kadrova koji prikazuju Adama i Evu čijim se pozicioniranjem ostvaruje retorička snaga kadra. Takve estetske odrednice slike, autorski kadrovi s implicitnim komentarom vode i potpomažu naraciju. U tom smislu konkretan dijalog, ono što biva izgovoreno među likovima, ostaje zasjenjen tonom kojim je izrečen. Ostvaruje se dojam kako je važniji sam prikaz melankoličnog stanja likova u svijetu koji su nadrasli, ali za koji su neraskidivo vezani i u kojemu još uvijek mogu pronaći ljepotu. Zbog te premise film često upada u zamku mudrovanja ili banalnosti koje proizlaze iz načina na koji likovi pokušavaju verbalno predstaviti svoj sveznajući, svevremenski duh. Takve zablude nisu rijetke kada se grade likovi koji bi trebali reprezentirati vječnost. Teško je zamisliti način na koji komuniciraju likovi koji sa sobom nose spoznaju da nikada neće ostarjeti i kako ta spoznaja utječe na njihovu percepciju vremena, prolaznosti i repeticije povijesti. Nameće se pitanje njihove interpretacije tih prolaznih, ali cikličnih trenutaka. Čini se kako se odgovor nazire baš u potrazi za ljepotom. Ta se potraga odražava prikazom emocija i stanja vješto formuliranih vizualnim jezikom Jima Jarmuscha, podcrtana zadnjom scenom u kojoj umorni i gladni protagonisti pronalaze zaljubljeni par. Oni konzumiraju ljepotu kako bi preživjeli.

4. Zaključak

Poetsko izlaganje u filmu pridaje dodatna značenja prikazanomu. To se čini uporabom sklopa znakova dobivenih osobitim ustrojem elemenata slike, kompozicije kadra, rakursa, stanja kamere, tretiranja filmskoga vremena, korištenja zvukovne podloge, itd. Njihov je zadatak djelovati na gledateljevu percepciju i pomoći mu pri razumijevanju fikcijskoga svijeta djela te pridonijeti empatiji s likom. Na taj način gledatelj interpretira prikazani znak i s pomoću procesa misli, ali i dojma koji slika budi, dobiva dodatnu informaciju koja možda nije izravno izrečena u sceni. Ta

informacija služi kako bi se bolje dočarali unutarnji ustroj lika, njegov karakter i osjećaji, njegov stav prema zbivanjima koja ga okružuju ili njegov osobiti pogled na svijet.

Zadatak poetizacije tako bi mogao biti stvaranje audiovizualnog znaka karakterističnog za konkretnu emociju koja se filmom želi prenijeti. U tom smislu možda nam nije toliko važno što se dogodilo, već kakav je utjecaj događaja na emotivno stanje lika ili gledatelja. U tom se smislu poetizacijom traži način da se iskaže određeno stanje ili osjećanje svojstveno liku, a istodobno razumljivo gledatelju. Tako se razumijevanje prikazanoga kreće od specifičnoga prema općenitomu.

Takav prikaz zahtijeva aktivnoga gledatelja koji interpretira sadržaj. Pritom interpretacija ne označava nužno traženje razloga zbog kojeg se rabio određeni postupak, već dokučivanje doživljajnog učinka koji taj postupak stvara. Tome potpomažu sadržajni izbori i način izlaganja priče. Siže postaje sredstvo prijenosa karakternih odrednica lika ili dojmova koji nastaju određenim tipom djelovanja ili egzistencije. Poanta pripovijedanja ne mora biti izlaganje informacija o tome kako je uzrok doveo do posljedice, već može služiti predstavljanju iskustva. Kako je iskustvo samo po sebi apstraktan pojam, poetizacija služi konkretizaciji prikaza iskustva, a potom omogućuje njegov prijenos na recipijenta koji mu daje značenje.

Literatura

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

Bordwell, David; Thompson, Kristin, 1986, *Film Art – An introduction/Second Edition*, New York: Alfred A. Knopf

Deleuze, Gilles, 2012, *Film 2: Slika – vrijeme*, Zagreb: Biblioteka Sinestetika

Johnson, Beth, 2011, "Disavowing The Isle: Masochism and New Extremity", *Asian Cinema*, god. 22, br. 1, str. 70–82(13), <http://www.academia.edu/1135881/Disavowing_The_Isle_Masochism_and_New_Extremity>, posjet: 30. svibnja 2016.

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Peterlić, Ante, 2008, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2003, "Opisnost naracije – temeljna opisna načela", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 35, str. 168–177.

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11–33.

UDK: 791.32

Ljubiša Prica

Što nam film govori o otuđenju i destrukciji?

Sažetak: Ontološki gledano, film se aktualizira u svijesti otvarajući nešto poput graničnoga mentalnog prostora i vremena, dovodeći gledatelja u stanje privremene otuđenosti od stvarnosti s potencijalnom funkcijom boljega razumijevanja stvarnosti. Igrani filmovi koji se, izravno ili neizravno, bave problemom otuđenosti svojom pričom mogu osvijestiti stanje gledateljeve otuđenosti te na moćan audiovizualan način sugerirati rješavanje toga problema osvješćivanjem "čudovišne" strane sebstva. Sposobnost za agresivnost, destruktivna i autodestruktivna djelovanja imaju važnu ulogu u stvaranju smislenog života i oblikovanju autentične osobnosti koja djeluje autonomno i odgovorno u uređivanju prije svega vlastita života. Rad obuhvaća i ontologiju filma i prosudbu (interpretaciju) filmskih djela kao što su *Izgaranje* Louisa Mallea, *Vuk* Mikea Nicholsa i *Klub boraca* Davida Finchera.
Ključne riječi: otuđenje, destrukcija, red, kaos, besmislenost, preobrazba, čudovište

1. Uvod

Relativno kratka, ali intenzivna i dinamična povijest filma nudi mnogobrojna djela koja se neizravno bave problemom otuđenja. Cilj ovog rada nije sustavna i povijesna analiza svih takvih filmova jer bi to bio prezahtjevan pothvat. Umjesto toga, odlučio sam se za skromniji cilj, a to je odgovoriti na pitanje što nam film govori o otuđenju i destrukciji razmatranjem problema s aspekta filma kao filma te s aspekta nekoliko igranih filmova koji povezuju otuđenje i (auto)destruktivna djelovanja. Prvi se aspekt tiče naravi, tj. ontologije filma, a drugi se tiče prosudbe, odnosno interpretacije filmova koji, na neki način, implicitno ili eksplicitno, tematiziraju problem otuđenja i destrukcije. Razlog je tome što ta dva aspekta nisu odvojena i neovisna te ih treba analizirati kao usko povezane aspekte istoga fenomena. Drugim riječima, iako nužno, ipak nije dovoljno samo pronaći filmske primjere i interpretirati ih s gledišta neke teorije otuđenja, kao što je Thomas E. Wartenberg interpretirao film *Moderna vremena* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) s gledišta ilustracije Marxove teorije otuđenja i eksploatacije radnika u kapitalističkom sustavu (Wartenberg, 2007: 45). Izabrani filmovi i sama tema mogu se doimati mračnima, u čemu se, vjerojatno, krije i određena privlačnost, ali je konačna poruka optimistična, slično camusovskom egzistencijalizmu, jer sugerira prvenstvo individualne slobode odgovornog modeliranja i autentičnog uređivanja vlastita života.

2. Otuđenje s aspekta ontologije filma

Prije osvrtanja na prvi, ontološki aspekt filma, razmotrimo mit o čovjekovu padu jer se, s jedne strane, od tog biblijskog mita, prema nekim teoretičarima, može pratiti pojam otuđenja (usp. Mészáros, 1975: 28; Bunnin i Yu, 2004: 21; Petrović, 1967: 120), a s druge strane, može se na analogan način uvidjeti povezanost gledanja filma i otuđenosti. Jahve je, prema mitu, stvorio muškarca i ženu, postavivši ih u rajski vrt prepun različitih vrsta drveća. Dopustio im je da jedu plodove sa sveg drveća, osim sa stabla spoznaje dobra i zla. Kada je žena, na zmijin nagovor, ipak prekršila Božju zapovijed i s muškarcem pojela plod sa zabranjenog drveta, u metaforičkom su smislu oboje progledali, tj. dobili su moć samosvijesti i moralne prosudbe. Za kaznu ih je Jahve

protjerao iz rajskoga vrta i osudio na smrtan život u boli i patnji, što je uzrokovalo pojavu straha od Boga i Božje kazne. Svi elementi procesa primarnog otuđenja u fazi ranog djetinjstva koje je naveo Sidney Joe Jackson (1983: 17–20) sadržani su u toj biblijskoj priči. Kao što dijete na samom početku života ne posjeduje samosvijest i živi identificirajući se s okolinom i drugima sve dok ne objektivizira sebstvo učenjem jezika, tako su i Adam i Eva u mitu prvobitno živjeli bez svijesti o sebi, vlastitu tijelu te u jedinstvu sa Stvoriteljem i okolinom, što je potrajalo sve dok nisu okusili zabranjeni plod sa stabla dobra i zla. S obzirom na to da je na objektiviziranje sebstva Bog, kao "značajni drugi" ili kao roditelj, reagirao sankcioniranjem koje je uzrokovalo emocionalno stanje straha i anksioznosti, dolazi do čovjekova pada i otuđenja od Boga.

Taj se mit o čovjekovu padu iz savršenog reda u nepredvidljivost nereda može shvatiti kao prvobitno otuđenje od Boga koje je nužan element u procesu spoznavanja stvarnosti i istine. Drugim riječima, spoznaju stvarnosti sprječava nekritička uronjenost u stvarnost, a da bismo je spoznali, potrebno je odvojiti se, izolirati se, tj. postati tuđincem stvarnosti, tako da je promatramo kao neovisan objekt subjektove prosudbe.

Stoga, kao što je bilo potrebno otuđiti se svojevoljno od idealnog uzora kako bismo stekli stvarno znanje o dobrom i lošem, tj. kultivirali moć prosudbe, tako bi se moglo reći, analogno mitu o padu, da je privremeno otuđenje od svakodnevne, izvanfilmske stvarnosti gledanjem filma ponekad potrebno kako bismo spoznali karakteristike te stvarnosti i bili potaknuti tu stvarnost promijeniti. Drugim riječima, svakodnevna stvarnost, koju inače doživljavamo samorazumljivom i u koju smo uronjeni mišlju i djelovanjem, na specifičan način postaje strana, stavljamo je na distancu kako bi mogla ponovno izazvati čuđenje i poriv za razumijevanjem. Staviti izvanfilmsku, svakodnevnu stvarnost na distancu znači preusmjeriti pozornost sa stvarnosti na filmski svijet koji nam se otvara, staviti privremeno stvarnost po strani, a onda, možda, i pojmiti je kao neovisan objekt prosudbe u svjetlu pogledanoga filma.

U tom kontekstu, otuđenje od svakodnevne stvarnosti poimam u neutralnom smislu odvajanja od stvarnosti na način preusmjeravanja pozornosti na filmski svijet. Takvo privremeno, svojevoljno otuđenje ne implicira nužno sociopsihološke karakteristike radikalnog otuđenja o kojima će biti riječ poslije u tekstu, ali ni ne isključuje ih kao mogućnost. Može se shvatiti kao vrsta ontološkog otuđenja, jer se svjesnim prepuštanjem utjecaju filmskoga svijeta umjetnosti odvajamo od stvarnosti. Međutim, implikacije takvog ontološkog otuđenja, ovisno o samim sadržajima filmova, mogu biti etičke, epistemičke i estetičke, ali i psihološke, društvene i političke. Klasičan primjer, o kojemu se već dugo raspravlja, bio bi utjecaj nasilnih sadržaja u filmovima i medijima na poticanje agresije i nasilja u djece i mladih (LoBue, 2018). Nije mi namjera raspravljati o tome koliko je nasilje u filmovima zaista povezano sa stvarnim nasiljem i agresijom u društvu, već samo upozoriti na moguće implikacije ontološkog otuđenja od stvarnosti, ovisno o specifičnim filmskim sadržajima te na povezanost ontološkog otuđenja s razumijevanjem filmskih priča o radikalnom otuđenju i destrukciji, o kojima će biti riječ u nastavku teksta.

Fenomenološki gledano, tome da nas film stavlja u ontološki otuđeno stanje u odnosu na svakodnevnu stvarnost svjedočimo u trenucima potpune usredotočenosti na filmske prizore, kada zaboravljamo na stvarnost i gubimo svijest o sebi. Naravno, to otuđenje za trajanja filma nije apsolutno i ovisi o više čimbenika kao što su zanimljivost filma, okoliš, subjektivna stanja, mentalni procesi itd. Pritom prirodu filma poimam stranom u odnosu na subjekt, kantovski rečeno, nešto poput "stvari po sebi", jer postoji ontološki objektivno kao sukcesivno nizanje statičnih slika kontingentno popraćeno zvukom, ali manifestira se u punini tek onda kada prodire u svijest kao predmet percepcije. Aristotelovskim pojmovima, može se reći da film aktualizira svoje potencijal-

nosti, poput inherentne mogućnosti kretanja i promjena, onda kada ga gleda svjesni subjekt, tako da film postoji i ontološki objektivno i ontološki subjektivno kao predmet mentalnog iskustva svjesnih bića.[1]

Analogno Van Gennepovu i Turnerovu shvaćanju liminalnih i liminoidnih fenomena, čini se da film posjeduje sposobnost otvaranja nekakve vrste, metaforički shvaćenog, liminalnog ili liminoidnog mentalnog prostora i vremena na način da u suradnji sa subjektom može potvrditi ili transformirati određene mentalne sadržaje. Prema Van Gennepu, liminalni period prijelazno je razdoblje u "ritualima prijelaza", između starog i novog društvenog statusa ili stanja, tijekom kojega se određeni članovi odvajaju od društva, pri čemu se "uništavaju znakovi predliminalnog društvenog statusa", te borave u prostoru i vremenu u kojemu nužno ne vrijede norme i vrijednosti toga društva i te kulture (Turner, 1982: 24–27). Turner tvrdi da je karakteristika takvoga liminalnog perioda "nejasnost i nekonzistentnost značenja" te pojava "demonskih i čudovišnih likova" (ibid.: 113).

U kontekstu ovoga rada, zanimljivo je spomenuti jedno pleme u Papui Novoj Gvineji u kojem članovi, nakon što navrše jedanaest godina, u "svetoj kući" prolaze bolan i krvav inicijacijski ritual prijelaza iz dječaštva u status odraslog muškarca, sposobnog za suočavanje s potencijalnim teškoćama u budućnosti, na način da im se u kožu urezuju ožiljci koji sliče ljuskama na krokodilovoj koži.[2] Funkcija je liminalnih perioda u plemenskim društvima, koji se pojmovno, prema Turneru, uglavnom metaforički primjenjuju na rituale prijelaza kompleksnih modernih društava, u pravilu potvrđivanje normativnog sustava društva, tj. naglašavanje prethodno uspostavljenoga reda u odnosu na mogući kaos liminalnosti (ibid.: 29–30, 41). Polazeći od sličnosti s liminalnim periodima i fenomenima, Turner postulira pojam "liminoidno" koji se odnosi na "simboličke forme i djelovanja" suvremenih društava poput kazališta, filma, književnosti, plesa i ostalih "zabavnih" i "popularnih" vrsta umjetnosti i aktivnosti. Pojednostavnjeno, za razliku od društveno nametnutih i obveznih liminalnih fenomena, liminoidnim fenomenima slobodno se prepuštamo u vrijeme dokolice. Liminoidno se veže za igru, odvija se u liminoidnim prostorima poput kinodvorana ili klubova, ali je često kritičke ili subverzivne naravi u odnosu na ustaljene društvene norme i vrijednosti (ibid.: 41, 52–55, 113).

Tijekom gledanja film nameće svoj ritam, svoju estetiku, logiku, metafiziku, epistemologiju, etiku i antropologiju subjektovu umu. Kada kažem da film može otvoriti, u metaforičkom smislu, posebni liminalni ili liminoidni mentalni svijet, onda mislim na granični mentalni prostor i vrijeme tijekom kojega um "stoji na pragu" između svojih prethodnih vjerovanja, vrijednosti i "načina gledanja" te budućeg stanja potvrđenih starih vjerovanja, vrijednosti, "načina gledanja" ili potencijalnih novih. Naravno, to znači da film, ako mu svrha nije samo zabava nego i kritička refleksija, može imati određene filozofske funkcije (usp. Prica, 2016: 171–287). Primjerice, angažirajući gledatelja na emotivnoj i racionalnoj razini, film može dovesti u pitanje i uzrokovati urušavanje i promjenu osobnoga vrijednosnog sustava, kao što može uništiti subjektova epistemička, metafizička, etička ili estetička vjerovanja. Može imati i egzistencijalnu funkciju osvješćivanja otu-

1 Ontologijom filma detaljno sam se bavio u knjizi *Film kao medij filozofskog mišljenja* (2016). U ovom članku polazim od tvrdnji o naravi filma koje sam tu iscrpno argumentirao (Prica, 2016: 24–83, 116–146).

2 *National Geographic* snimio je interesantan videoprilog o tom plemenu, *Rites of Manhood: Crocodile Scars*, koji se može pogledati na YouTubeu: <https://www.youtube.com/watch?v=oJDOh3VSoxQ>, posjet: 5. veljače 2019.

đenosti od dijela sebstva koje nam je nedostupno zbog okovane subjektivnosti, tj. nemogućnosti izvansubjektivnog iskustva naravi samoga sebe, onako kako nas doživljavaju druga svjesna bića. Na doslovan ili simbolički način, film, poput zrcala, ponekad može otkriti ono što nam inače nije transparentno, kao što nam postojanje drugih ljudi omogućava zauzimanje relativno objektivnog, samosvjesnog gledišta prema nama samima:

> *Zbog toga što postoje drugi u svijetu mogu sam sebe sagledati iz perspektive trećeg lica; ali to otkriva u kojoj sam mjeri otuđen od dimenzije mog bitka: tko sam u objektivnom smislu može izvorno otkriti samo Drugi.*
>
> (Crowell, 2017)

U trenutcima svjesnoga gledanja filma, prodiranjem u svijest film postaje njezinim dijelom. Time, naravno, ne želim reći da film u cijelosti postaje dio svijesti jer, osim što se tijekom gledanja filma odvijaju nesvjesni neurofiziološki procesi koji nisu mentalni procesi, ali stvaraju mentalne procese, dijelovi filma mogu proći "ispod praga" svijesti i primjerice postati nesvjesni mentalni fenomeni koji su takva vrsta entiteta da potencijalno mogu postati svjesni (usp. Searle, 1991: 58–59). Kao što sam prethodno tvrdio, dok se upoznajemo s filmskim svijetom, istodobno se na određeno vrijeme otuđujemo od izvanfilmske stvarnosti, jer pozornost usmjeravamo na svijet filma.

Taj filmski svijet sudjeluje u našem svjesnom iskustvu, ali mi aktivno ne sudjelujemo u njegovu svijetu na način da možemo djelovati i mijenjati ga. Ontološki smo razdvojeni nepremostivom granicom, tako da nismo situirani i ne pronalazimo, Heideggerovim riječima, "dom" u tom neobičnom svijetu (usp. Crowell, 2017). Iako je u pravilu krajnji cilj vraćanje u svakodnevnu stvarnost s potencijalno boljim razumijevanjem te stvarnosti ili primjerice sretnijim mentalnim stanjem, nameću se dvije neposredne opasnosti toga procesa. Jedna je opasnost trajno otuđivanje od stvarnosti i pokušaj njezina nadomještanja umjetnom stvarnošću u kojoj ne možemo sudjelovati, kada se subjekt dovodi u stanje izolacije i društvene nefunkcionalnosti. Na drugu opasnost posredno upućuje *Tuđinac* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), a to je, metaforički, opasnost od rađanja čudovišta puštanjem stranoga filmskoga svijeta u svijest. Drugačije rečeno, zbog manjka kritičke distance, može se dogoditi da subjekt primjerice ne prosudi adekvatno ideološku i propagandnu narav filma te dopusti formiranje neistinitih, "čudovišnih" vjerovanja o svijetu.

3. Otuđenje i samoubojstvo s aspekta filmske priče

Drugi, očitiji način na koji nam film može reći nešto o otuđenju i destrukciji filmskom je pričom i audiovizualnim izlaganjem jednom kada postane dio svjesnog iskustva. Ipak, s obzirom na sugestivnu moć narativnih filmova, koji se često oslanjaju na sposobnost ljudske emocionalnosti i nastoje potaknuti emocije, potrebno je interpretirati dublja i često nejasna značenja, što od gledatelja ponekad zahtijeva, osim iskustva razumijevanja stečenoga gledanjem filmova, i određena izvanfilmska znanja iz različitih humanističkih i društvenih disciplina, uključujući povijesno-teorijska predznanja o filmu.

Razmotrimo primjer francuskog filma *Izgaranje* (*Le feu follet*, Louis Malle, 1963). U osnovi razmatrajući camusovsko pitanje samoubojstva u situaciji odsutnosti smisla (usp. Camus, 1998: 9), film prikazuje šarmantnog liječenog alkoholičara Alaina (Maurice Ronet) koji, razmišljajući o samoubojstvu, odluči posljednji put posjetiti Pariz i aktivno istražiti pitanje je li život vrijedan življenja (Granger, 2004: 75–76). Posjećuje stare prijatelje ne bi li pronašao razloge za život, propitujući smislenost života intelektualca, umjetnika, "čovjeka od akcije" i ljubavnika (ibid.: 79–80).

Izgaranje (*Le feu follet*, Louis Malle, 1963)

Alain je čovjek koji je, prema vlastitim riječima, uvijek čekao da se nešto dogodi. Stalni osjećaj anksioznosti potiskivao je alkoholom i tijekom vremena izgubio snagu volje. Sam kaže da ima "bolesno srce", nema više ljubavi ni prema čemu u životu. Iako je u mladosti živio hedonistički, usmjeren na vanjske užitke kao što su žene, novac i uzbuđenja, nikad se nije uspio pomiriti s osrednjošću, posebno sada kada više nije mlad kao nekada. Shvativši da nije dosegnuo ideal izvrsnog života kojemu je uvijek težio, sada kada je u zrelim godinama izgubio je smisao postojanja koji mu je uzbudljiva mladost, barem prividno, davala otvorenošću svoje budućnosti. Odbija odrasti, smiriti se, prihvatiti starenje i život takav kakav jest. Njegova impotentnost nije samo seksualna, zapravo je životna. Alain nije u stanju formirati red i stvoriti smisleni život. Herbert Granger dobro je primijetio da Alain o sebi misli da je "potpuno bezvrijedan, poput otpadnika, gubavca" (ibid.: 86). U dobi od 30 i nešto godina nalazi se u stanju otuđenosti, lišen mladenačkih iluzija o idealima izvrsnosti i mogućnosti integriranja u društvo.

Iako ozbiljno razmišlja o samoubojstvu, čini se da bi Alain unutar nekog uređenog metafizičkog okvira s heteronomnim etičkim normama, vrijednostima i dužnostima ipak mogao živjeti i dalje. To je implicirano time što mu se zapravo sviđa boraviti u instituciji za odvikavanje od alkohola. Razlog je tomu, vjerojatno, to što je poput drugih uređenih institucija organizirana i smislena, tj. pruža neposredan smisao postojanju. Bez transcendentnog uzroka i zakonodavca poput Boga te krajnje svrhe koja proizlazi iz njega, suvremena realnost izvan institucije u kojoj se nalazi minimalno je uređena, tako da je svatko kao pojedinac slobodan oblikovati vlastite autonomne ciljeve i smisao unutar danog, društveno konstruiranog okvira. Prepušten sam sebi, Alain sumnja u vrijednost, smisao i mogućnost sretnog života. Vrijeme mu protječe presporo, u dugovima je i nemoćan je promijeniti situaciju. Na kraju filma, nakon neuspješne potrage za smislom propitivanjem navedenih tipova života, otuđen od društva, ali otuđen i od samopropisanog idealnog poimanja ljudskog postojanja, Alain rješenje problema nalazi u samoubojstvu revolverom.

Oslo, 31. kolovoza (*Oslo, 31. august*, Joachim Trier, 2011)

Takvo autodestruktivno rješenje egzistencijalne krize u filmu nije izoliran slučaj. U norveškom filmu *Oslo, 31. kolovoza* (*Oslo, 31. august*, Joachim Trier, 2011), inspiriranom i djelomično utemeljenom na romanu *Izgaranje* (*Le feu follet*, 1931) francuskog pisca Pierrea Drieua La Rochellea, prema kojem je Malle snimio istoimeni film, bivši ovisnik Anders (Anders Danielsen Lie) je, poput Alaina, u potpunosti izgubio želju za životom. Izoliran je, mentalno slab, lišen pozitivnih emocija i nemoćan promijeniti vlastitu situaciju krajnje otuđenosti. Bez nade u stvaranje smislenoga reda i funkcionalnog uključivanja u društvo, jedino moguće rješenje pronalazi u samoubojstvu, koje na kraju filma i počini predoziranjem heroinom.

Anders je, kao i Alain, slobodno izabrao autodestruktivni čin i tako negirao mogućnost ostvarenja vlastite slobode. No, iako je njime izazvao nered, barem je taj posljednji čin bio autentičan izraz njegove autonomne volje. Anders radije bira smrt nego neautentični život bez unutarnje vatre. Slično rješenje samoubojstvom nakon gubitka smisla života nalazimo i u *Napuštajući Las Vegas* (*Leaving Las Vegas*, Mike Figgis, 1995), filmu o scenaristu i alkoholičaru Benu (Nicolas Cage) koji nakon gubitka žene i posla problem otuđenosti odluči riješiti opijanjem do smrti, kao i u filmu *Nestajem s tobom* (*I Melt With You*, Mark Pellington, 2011), priči o četvorici prijatelja u srednjim godinama koji realiziraju dogovor o samoubojstvu sklopljen još u mladosti jer nisu uspjeli ostvariti sretan život. Na neposredan način, u *Danu ludila* (*Falling Down*, Joel Schumacher, 1993) glavni lik, otuđen i mentalno slomljen William Foster (Michael Douglas) na samom kraju počini posredno samoubojstvo tako što namjerno povuče pištolj na vodu i primora policijskoga narednika da ga ubije.

Moglo bi se reći kako nam *Izgaranje* govori da je u srcu otuđenosti kao stanju bivanja gubitak unutarnje vatre povezan sa smislom, što se podudara s raširenim shvaćanjem otuđenja kao subjektivnog fenomena (Jackson, 1983: 4–5). Dakle, općenito rečeno, ako smo završili procesom otuđivanja u stanju potpune otuđenosti od nekog bića, shvaćenoga u ontološkom smislu kao ono postojeće, neovisno o tome je li riječ o stvari, procesu, biološkom biću, vlastitoj prirodi, instituciji, grupi, sustavu, čini se da smo lišeni pozitivnih osjećaja u odnosu na to biće. Jackson razlikuje proces otuđenja od stanja otuđenja, pri čemu proces otuđenja poima kao psihološko, odnosno kognitivno i emocionalno postupno razdvajanje pojedinca od "drugih", a stanje otuđenosti kao

Dan ludila (*Falling Down*, Joel Schumacher, 1993)

stanje odvojenosti od "drugih". Treba naglasiti da pojmom "drugi" ne podrazumijeva nužno samo druge osobe već i druge društveno konstruirane fenomene poput "društvenih grupa, kulturnih vrijednosti, artefakata itd." (ibid.: 12).

Takvo otuđeno stanje u određenim prigodama, ako je povezano s negativnim emocijama, a želimo ostvariti sretan život, poziva na reakciju, rješavanje problema, makar ono u konačnici bilo autodestruktivno izazivanje kaosa samoubojstvom. *Izgaranje*, čini se, sugerira samoubojstvo kao primjereno rješenje u situaciji kada pojedinac ne može ostvariti ideal sretnog života i ima negativne emocije prema svijetu. Međutim, samoubojstvo se ne mora nužno interpretirati doslovno. Može se shvatiti metaforički, kao svjesno i svojevoljno samoubojstvo sebstva, tj. uništenje svih vjerovanja o sebi, drugima i svijetu, što implicitno sadrži zahtjev za rekonstrukcijom pojma samoga sebe i pronalazak smisla. Rekonstrukcija sebstva implicirana je, čini se, time što se njegova svjesna i svojevoljna destrukcija ne događa bez krajnje želje za njegovom ponovnom konstrukcijom. Slijedeći Jacksona, može se reći da se rekonstrukcija odvija "identifikacijom"[3] s drugima tijekom interakcije u različitim "situacijskim kontekstima" tako da se upadne u pozitivnu petlju aktualiziranja sebstva koja uključuje pozitivna nagrađivanja od strane drugih i samoispunjenje te rezultira jedinstvom (*identity*) s drugima (ibid.: 15). Treba napomenuti da je takva interpretacija vrlo spekulativna jer ne mora biti u skladu s namjerama autora i sa svim signalima samog filma.

Gubitak smisla često je usko povezan s otuđenošću tako da osoba gubi osjećaj vrijednosti određene stvari, bića ili procesa. Melvin Seeman je "besmislenost" (*meaninglessness*) identificirao kao jedno od pet značenja otuđenja, uz nemoć (*powerlessness*), nepostojanje normi (*normlessness*), izolaciju (*isolation*) i samootuđenje (*self-estrangement*). Seeman "besmislenost", doduše, poima malo drugačije, kao nemogućnost razumijevanja događaja koje implicira nejasnost ishoda djelovanja (Seeman, 1959: 786). Drugim riječima, zbog gubitka jasnog značenja, pojedinac ne zna u

3 Jackson određuje "identifikaciju" kao proces emocionalnog i kognitivnog povezivanja sebstva s drugima. (Jackson, 1983: 13)

što treba vjerovati i što može očekivati. U ontološki objektivnom smislu, odnosno izvan iskustva mentalnih sustava, gubitak značenja može se gledati ovisno o širini okvira. Nekad je taj okvir obitelj, nekad društvena grupa, nekad država, nekad planet Zemlja, a nekad totalitet bitka. U situaciji raspršenog značenja pojedinac se, čak i ako je uspješan glumac i visokopozicionirana osoba u hijerarhiji dominantnosti poput Johnnyja Marca (Stephen Dorff) u filmu *Negdje* (*Somewhere*, Sofia Coppola, 2010), može naći u situaciji besciljnog i uzastopnog kruženja obilježenoga zadovoljavanjem temeljnih nagona i potreba, a jednom kada i to prestane biti izvor zadovoljstva, može završiti slično Alainu – s revolverom u ustima.

Općenito, prema Jacksonu, glavne osobine otuđene osobe, koje uočavamo u spomenutim filmovima te u filmova koje ću tek razmatrati, svode se na: 1) izoliranost od drugih ljudi, grupa, pa i čovječanstva, tako da se gubi osjećaj pripadanja ljudskoj vrsti. Otuđen se čovjek osjeća inferiorno, nevrijedan ljubavi, "podčovjekom", nenormalno. Zbog toga ima osjećaj da drugačije doživljava svijet, što uzrokuje netipična razmišljanja, čak i dojam da izgleda drugačije od drugih ljudi. 2) Izraženost samosvjesnosti, tj. konstantna svjesna zaokupljenost samim sobom. 3) Osjećaj praznine, nezadovoljstva, besmislenosti, neodređenosti i neusmjerenosti vlastita života zbog nemogućnosti "identifikacije" s vrijednostima i normama društvenih grupa ili društva u kojem živi i prema kojima nema temeljni emocionalni odnos. 4) Potiskivanje stvarnoga "ja", izostanak spontanosti i opetovano prezentiranje lažne, neautentične slike sebe. 5) Osjećaj "nemoći" i nemogućnosti autonomnog djelovanja. 6) Strah od raskrinkavanja stvarne slike sebstva. (Jackson, 1983: 145–156).

4. Preobražaj u čudovište

U arhetipskoj priči o sukobu dobra i zla u filmu *Vuk* (*Wolf*, Mike Nichols, 1994), Will Randall (Jack Nicholson) sredovječni je glavni urednik u izdavačkoj kući koju je preuzeo milijarder Raymond Alden (Christopher Plummer). Nakon godina bavljenja istim poslom, Will više nije oštrouman i ambiciozan kao nekad, istodobno mentorira mladog, ambicioznog štićenika Stewarta Swintona (James Spader) i po svojoj prirodi čini se dobar i nekonfliktan. Will, čovjek koji o sebi misli da ima profinjen, kultiviran ukus za umjetnost, pesimistično i s dozom cinizma gleda na današnji svijet, društvo, umjetnost i kulturu, pri čemu ne prepoznaje koliko postaje nemoćan i drugačiji od ostalih unutar društvenoga kruga u kojem se kreće. Potpuno je slijep za činjenicu da njegov konkurent, manipulativni štićenik Stewart, pokušava preuzeti njegovo radno mjesto, kao i za činjenicu da ga žena (Kate Nelligan) vara sa Stewartom.

Jedne noći, vraćajući se kući iz Vermonta, Will slučajno automobilom udari vuka. Moralno savjestan kakav jest, izađe iz automobila kako bi provjerio u kakvom je stanju zvijer. Međutim, dok ga pokušava pomaknuti s ceste, vuk ga ugrize za ruku i pobjegne. Od tog trenutka Will prolazi postupnu preobrazbu u vuka, budeći se iz apatičnog stanja i dobivajući, poput kakva superjunaka, moći koje do sada nije imao (pojačana osjetila, nadljudska fizička i mentalna snaga). Za razliku od superjunaka i tipičnih heroja koji se u pravilu svojim moćima koriste za neko veće dobro i dobrobit drugih ljudi, Will se primarno koristi stečenim moćima radi vlastite koristi i probitka, kako bi se prilagodio novoj, nepovoljnoj situaciji u kojoj se našao i kako bi održao vlastiti bitak. Zahvaljujući pojačanom osjetilu njuha, otkrije da ga žena vara sa Stewartom, glavnim negativcem i simboličkim utjelovljenjem zla. Potom na lukav način vrati staro radno mjesto s kojega je degradiran i na koje je Raymond postavio ambicioznog, egoističnog i moralno iskvarenog Stewarta te zavede prekrasnu Raymondovu kćer Lauru (Michelle Pfeiffer). Willov se život odjednom čini sređeniji, ispunjeniji i sretniji. No, nove moći obično imaju cijenu. U Willovu slučaju, cijena je žeđ za krvlju, postupni gubitak moralnog osjećaja, gubitak humanosti te krajnja i nepovratna tran-

Vuk (*Wolf*, Mike Nichols, 1994)

sformacija u vuka do sljedećega punog mjeseca. Pokazuje se da ono što je u jednom trenutku bio lijek, u drugom trenutku postaje prokletstvo.

Jeff Ewing (2014) primijetio je da eksplicitna i, posebno, implicitna značenja filmova strave često sadržavaju društvenu, kulturnu i političku poruku ili kritiku. Stoga se *Vuk* s makrosociološkoga gledišta može pojmiti kao "kritika predatorskih učinaka kapitalizma" (ibid.), ali i interpretirati u marksističkom ključu kao kritika kapitalističkoga sustava koji stvara otuđene pojedince zaokupljene vlastitim egoističnim ciljevima i preživljavanjem. Dobar primjer toga kako *Vuk* sugerira divljinu urbanog, na prvi pogled kultiviranog prostora je noćni prizor u kojem Will preobražen u vukodlaka promatra New York kroz prozor stana i osluškuje glasanje životinja koje je pomiješano sa zvukovima sirena. Zbog takvog se suprotstavljanja vizualnoga prizora s neočekivanim zvukovima čini kao da film grad uspoređuje s džunglom. Jedan od razloga zbog kojeg se film na alegorijskoj razini može shvatiti kao implicitna negativna kritika društveno-političkoga sustava je taj što se autori filma koriste klasičnim žanrovskim obilježjima horora, tj. odvratnošću prema čudovištu i izazivanjem straha.

Ako bismo pogledali izvanfilmsku dokaznu građu prije dublje interpretacije *Vuka*, našli bismo zanimljive i korisne informacije koje je pružio sam redatelj Mike Nichols. Nichols je bio inspiriran egzistencijalizmom u Kafkinu djelu *Preobrazba*. Jedna je od glavnih razlika što je u *Preobrazbi* glavni lik Gregor Samsa već na samom početku pripovijetke zagonetno pretvoren u golemog, ali nemoćnog kukca, a u *Vuku* Will tek nakon ugriza zvijeri prolazi postupnu preobrazbu u vuka, periodično praćen noćnim likantropskim epizodama te istodobno jača mentalno i fizički. Nichols o Willovoj preobrazbi kaže:

> *Poput* Preobrazbe *ovo je poetski izraz unutarnjeg stanja. To je metafora iskustva postajanja drugačijim od drugih i napuštanja čovječanstva, što je vrsta noćne more koja se ljudima dogodi u sredini njihovih života.*
>
> (Levy, 2006)

Jack Nicholson u filmu *Vuk*

Kada na kraju filma vidimo Willa potpuno transformiranog u vuka, ostavljeni smo u svojevrsnoj prividnoj aporiji je li konačno preobraženo Willovo stanje dobro ili loše. Takva neodređenost, odnosno dvosmislenost filma zapravo je i bila namjera autorâ pa Nichols tvrdi da su željeli izbjeći bilo kakav vrijednosni sud o tome je li Willu bolje ili lošije kao vuku (ibid.).

Na jednostavnoj, eksplicitnoj razini *Vuk* je tipični film strave o sredovječnom izdavaču Willu koji nakon ugriza vuka dobiva snagu preuređivanja vlastita života i zbog ljubavi prema prekrasnoj mladoj ženi dopusti da ga čudovišna narav na kraju potpuno preuzme kako bi je spasio. Kada bismo pogledali ispod površine horor priče, pronašli bismo skriveno bogatstvo značenja koja se analogno mogu prenijeti na stvarni svijet u kojem živimo. Film je narativno posložen tako da svojom cjelinom sugerira kako je radi samoočuvanja, ali i dobrobiti drugih ljudi, ponekad potrebno postati čudovištem. Pojmom čudovište može se misliti na ono što Carl Jung (1959: 8–10) naziva "sjenom", mračnom, potisnutom stranom osobnosti kojoj pripada, primjerice, sposobnost čovjeka da bude opasan, sposoban za agresiju i okrutnost, a što je potrebno prepoznati i integrirati u svijest kako bi pojedinac bio jak, moćan i imao samopoštovanje (Maltby, Day i Macaskill, 2010: 53). Klinički psiholog Jordan Peterson trenutačno je jedan od najpoznatijih suvremenih mislioca koji, na tragu Junga, naglašava važnost osvješćivanja i integriranja čudovišne strane osobnosti kako bismo u trenutku opasnosti bili sposobni usprotiviti se ugnjetavanju, eksploataciji i tiraniji.

> *Kada dođe do buđenja – kada nekoć naivni ljudi u sebi prepoznaju sjeme zla i čudovišnosti te dožive sebe kao opasne (barem potencijalno), njihov strah opada. Razviju više samopoštovanja. Onda se, možda, počnu opirati opresiji. Vide kako posjeduju sposobnost pružanja otpora, jer su i oni užasni. Vide da se mogu i moraju usprotiviti, jer počinju shvaćati kako će inače postati istinski čudovišni, hraneći se svojom ogorčenošću, transformirajući je u najdestruktivnije želje.*
>
> (Peterson, 2018)

S evolucijskog stajališta moglo bi se poput Petersona tvrditi da je "hijerarhija dominantnosti/kompetentnosti" gotovo nužno, stalno svojstvo okoliša i života koje utječe na društvene

konstrukte, interakcije i individualne mogućnosti pa što smo više pozicionirani u "hijerarhiji dominantnosti", to je veća vjerojatnost da smo sretniji (ibid.). Peterson tvrdi da, poput jastoga koji se nalaze nisko u "hijerarhiji dominantnosti" i imaju nisku razinu serotonina, tako i ljudi koji su niže pozicionirani u "hijerarhiji dominantnosti/kompetentnosti", imaju i nižu razinu serotonina, a time i niži stupanj samopouzdanja, podložniji su bolestima i kraće žive. To može poslužiti i kao opravdanje razloga zbog kojega Granger (2004: 79) pretpostavlja da Alain prosuđuje samo smislenost života gornjih slojeva društva, čija potencijalna bezvrijednost implicira i bezvrijednost života nižih slojeva.

Stoga, ako želimo biti uspješni, zdravi i sretni, trebali bismo se, poput Willa, u borbi za dominantnost/kompetentnost transformirati iz slabe, ugodne i nekonfliktne osobe u pojedinca koji je spreman za borbu te tako upasti u uzlaznu spiralu koja sa sobom povlači pozitivne emocije i veću vjerojatnost sretnog života. Međutim, treba biti oprezan jer tu se krije i mogućnost potpune transformacije u čudovište, što implicira krajnje otuđenje od humanosti i ljudi. Iako autori filma nisu željeli moralizirati i vrijednosnu prosudbu potpune Willove transformacije u vuka prepustili su gledatelju, čini se, ipak, da ispod površine filmske priče leži implicitno upozorenje da je, ako ne želimo postati potpuno otuđeni, poželjno pripaziti na ravnotežu između ljudskosti i manifestiranja čudovišnosti onda kada je to potrebno.

Još jedan kultni film koji povezuje (auto)destruktivnost i sličnu tematiku disocijativnoga poremećaja identiteta u stilu dr. Jekylla i Mr. Hydea je film *Klub boraca* (*Fight Club*, David Fincher, 1999). Depresivni i otuđeni neimenovani pripovjedač (Edward Norton) liječi nesanicu i svoje negativno psihičko stanje posjećujući različite grupe potpore teško oboljelim osobama. Iako sam nije fizički bolestan, druženje s njima pruža mu svojevrsnu katarzu, osjećaj razumijevanja i pripadanja. No, s obzirom na to da mu je život i dalje neautentičan, pozitivni učinci takvih druženja samo su privremeni, površni i vrlo nestabilni, što se očituje kada jednom prigodom tijekom održavanja grupne potpore upozna Marlu (Helena Bonham Carter) koja je lažnjak poput njega. Pripovjedačevi posjeti grupama potpore prestaju nakon što upozna Tylera (Brad Pitt) koji posjeduje sve ono što on ne posjeduje – dobar fizički izgled, stil, autentičnost, karizmu, energičnost, dominantnost, društvenu otvorenost, hrabrost i ostale psihološke osobine vođe.

Tyler postupno oslobađa pripovjedača društveno uvjetovanoga ponašanja i potiče u njemu spoznaju da je sposoban za agresivnost i destrukciju. Nakon što se međusobno potuku, organiziraju ilegalne borbe i osnivaju "Klub boraca". Autodestruktivne ilegalne borbe postaju način liječenja i izbacivanja negativnih emocija. Kao što je Jackson (1983: 129) primijetio, "emocionalne posljedice otuđenosti kreću se od dubokih i bolnih tuga i depresija do intenzivnog neprijateljstva i bijesa", a destruktivnim djelovanjem usmjerenim na sebe negativne se emocije pročišćavaju, što omogućava promjenu identiteta, izgradnju autentične osobe i osjećaj sretnog života oslobođenog anksioznosti. Pri kraju filma ispostavlja se da je Tyler zapravo pripovjedačev *alter ego*, idealizirana slika sebstva, ono što je pripovjedač uvijek želio biti, ali nije imao hrabrosti postati. Jungovski rečeno, Tyler je njegova sjena, potiskivani čudovišni dio psihe.

Justin Garrison (2012: 81) kaže da je *Klub boraca* "moćan estetski izraz metafizičkog buntovništva". Pod utjecajem Camusa i Voegelina odredio je "metafizičko buntovništvo" ne samo kao odbacivanje društveno-političkog sustava koji se percipira kao nepravedan već i, u teističkom smislu, kao bunt protiv "okrutnog ili indiferentnog" Boga kao uzroka bitka, s ciljem revolucionarnog uspostavljanja zdravijih, pravednijih i smislenijih temelja svijeta (ibid.: 83). Buntovništvo *Kluba boraca*, manifestirano društveno nepoželjnim destruktivnim i autodestruktivnim ponašanjima u formi nezakonitih tučnjava, uništavanja materijalnih stvari koje su u kapitalističkom sustavu

dobile status svetosti i drugih protudruštvenih djelovanja sve širega i jačega učinka, zapravo je odgovor na "duhovnu krizu" kojoj je temeljni uzrok nepravedni, nemarni ili nemoćni Bog, a ne politički ili ekonomski sustav (ibid.: 85–86). U žarištu je takva stava problem zla i pitanje zašto Bog, ako već posjeduje klasične atribute poput svemoći i apsolutne dobrote, dopušta postojanje nepravednog sustava koji stvara otuđene, nesretne i besciljne pojedince opsjednute konzumerizmom. Jedan od mogućih odgovora nalazimo u samom filmu, a to je da Bog vjerojatno nije potpuno dobar i da nas mrzi. Garrison tvrdi da glavni lik, odbacujući Boga u želji za stvaranjem smislenijega svijeta, gradi pseudoreligijsku zajednicu, "stvara nadomjesnu [*ersatz*] religiju koja nalikuje kršćanstvu" (ibid.: 89). Ustrojen poput religijske zajednice s ritualima i pravilima, taj novi karizmatski pokret otuđenim i izgubljenim muškarcima vraća osjećaj slobode, potisnute tipično muške karakteristike poput asertivnosti, kompetitivnosti i agresije te pruža smisao životu i nadu u spasenje putem patnje i autodestrukcije. Kao što je kršćanstvo u svojoj biti totalnog karaktera, tj. teži širenju na cjelokupno čovječanstvo obećavajući spasenje i život vječni, tako i "Klub boraca" prerasta iz svojevrsne borilačke sekte u "Projekt Mayhem", terorističku akciju s ciljem revolucionarnog spasenja cjelokupnog svijeta njegovim nasilnim uništenjem i regresijom u jednostavnije, predindustrijsko stanje društveno-ekonomskog razvoja (ibid.: 91–92).

Dok je na kraju romana *Klub boraca* (Chuck Palahniuk, 1996) pripovjedač neuspješno pokušao počiniti samoubojstvo nakon propaloga plana rušenja nebodera neispravnim ručno rađenim bombama te potom završio u psihijatrijskoj bolnici koja mu se pričinjavala kao raj, u filmskoj adaptaciji romana pripovjedač nakon neuspješnog samoubojstva, držeći Marlinu ruku, promatra kako eksplozivi uništavaju zgrade. Stoga se Garrisonova interpretacija zaključka romana da je "ludilo neizbježna posljedica metafizičkog bunta" (ibid.: 95) ne bi nužno mogla uspješno primijeniti i na film. Sam film neutralan je u pogledu moralnoga vrednovanja destrukcije nebodera, iako cjelokupni prizor realizacije dijaboličnog plana u spoju s veselom pjesmom Pixiesa *Where is My Mind* ostavlja crnohumorni dojam i izaziva optimistično-veseli osjećaj koji može doći u konflikt s osjećajem savjesti, posebno nakon napada radikalnih islamista 11. rujna 2001. Iz teističke perspektive, moglo bi se tvrditi da kraj filma sugerira kako negiranje Boga vodi destrukciji, s obzirom na to da ateizam implicira moralni nihilizam. Naravno, riječ je o vrlo prijepornoj tvrdnji jer je ateizam sam po sebi samo stav u pogledu opstojnosti Boga te ne implicira nužno neki etički i metafizički stav. Postoji mnogo sekularnih etičkih teorija zasnovanih na razumskom promišljanju, od kojih su filozofima najprivlačnije deontološka, utilitaristička i etika vrlina.

Klub boraca kao umjetničko djelo nejasno je u svojim tvrdnjama i filozofskim implikacijama, tako da uvijek postoji određena količina opasnosti u ekstrapoliranju značenja. Na nedoslovnom stupnju interpretacije može se jednostavno promatrati kao buntovni umjetnički izraz neslaganja sa suvremenim kapitalizmom i konzumerističkim društvom koje uzrokuje otuđenje te želju za izgradnjom svijeta na novijim, zdravijim temeljima, bez doslovnog zagovaranja (auto)destrukcije. Ipak, teško je oduprijeti se dojmu da film ne upućuje na stvarnu opasnost uništavanja svijeta krenemo li u njegovu transformaciju, a da prije toga nismo u stanju posložiti vlastiti um i život. Takva radikalna transformacija nesumnjivo uzrokuje ono što Peterson (2002: 18, 143) metaforički naziva "kaosom", nepoznato i neistraženo područje koje donosi neodređenost, nestabilnost, nepredvidljivost i obilježeno je emocijama poput straha ili depresije. Stoga Peterson, u napadu na društvenu skupinu koju naziva lijevim "ratnicima društvene pravde", na prihvaćanje odgovornosti uređivanja prije svega vlastita života, koristeći se metaforom "čišćenja kuće", snažno upozorava: "Dovedite svoju kuću u savršeni red prije nego što kritizirate svijet" (Peterson, 2018). Peterson je, s pravom, zamijetio aroganciju u mišljenju da je moguće adekvatno transformirati kompleksne

društvene sustave usprkos neredu vlastita života pa je racionalnija opcija najprije poći od individualne transformacije prema transformaciji svijeta.

Kako ne postoji razlog zašto bismo opravdano vjerovali u to da možemo svijet učiniti boljim mjestom za život ako nismo u stanju dovesti vlastiti život u red, čini se da na vrlo jasan i paradigmatski način implicira *Taksist* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976), filmska studija otuđenosti prožeta idejom čistoće i uređivanja. Travis Bickle (Robert De Niro), otuđeni bivši marinac koji pati od nesanice, živi usamljen u neurednom i prljavom stanu koji je poput izvanjske manifestacije njegova nesređenog uma. Svjestan je da bi trebao organizirati vlastiti život, čak vjeruje da bi trebao postati "osoba poput drugih ljudi", čime se implicira njegov osjećaj nepripadanja čovječanstvu, ali mu to ne uspijeva. Tipično otuđenomu tipu osobe, dezorijentiran je, izoliran, bez svrhe i ciljeva. Vrlo pronicljiv i inteligentan individualac koji se ponosi razvijenom moći zapažanja, zgrožen je društvenim neredom i moralnom prljavštinom oko sebe. Želio bi da se situacija promijeni, ali ne osjeća da posjeduje moć mijenjanja.

U filmu pratimo Travisovu psihološku promjenu od stava da jedino slučajnost ili providnost mogu promijeniti situaciju, metaforički izraženoga na početku filma zahvaljivanjem Bogu na kiši koja je isprala smeće s ulica, preko stava da je moć promjene na političkim autoritetima koji bi trebali počistiti grad pa sve do osvješćivanja vlastite moći i preuzimanja odgovornosti za promjene. Zadnja, treća faza promjene stava obilježena je manifestacijom mračne strane Travisova sebstva nakon neuspješnog i čudnog pokušaja zavođenja prekrasne Betsy (Cybill Shepherd), volonterke u predsjedničkoj kampanji Charlesa Palantinea (Leonard Harris). Travisova je reakcija na Betsyno odbijanje i udaljavanje radikalna. Njegov je plan počiniti atentat na Palantinea kojega smatra utjelovljenjem ispraznog i prijetvornog političara željnoga moći.

Koliko god radikalan, taj je plan bio presudan u formiranju njegove autentične osobnosti i rješavanju problema otuđenosti. S konkretnim ciljem, Travis dobiva jasnu viziju i svrhu života te se počinje opsesivno brinuti za tjelesno zdravlje, uređivati i organizirati život. No, to je uređivanje vrlo površno, fizičke naravi, što reflektira i njegov površni cilj atentata kojim misli riješiti komplicirani društveni problem. Pojavljuje se i drugi, moralno dostojan i plemenit cilj spašavanja maloljetne Iris (Jodie Foster) iz svijeta prostitucije. Nakon što se u posljednjem trenutku predomisli oko ubojstva Palantinea i pobjegne od tjelohranitelja, Travis krene u krvavi pohod na Irisina svodnika i njegove suradnike te neuspješno pokuša počiniti samoubojstvo. Posljednji se kadrovi filma mogu interpretirati dvojako. S jedne strane kao halucinacija ili snovito stanje pred smrt, a s druge strane kao stvarni kontinuitet prethodnih događaja, pri čemu Travis spletom sretnih okolnosti postaje heroj spasivši Iris iz pakla prostitucije. Da je Travis ipak ubio Palantinea, postao bi potpunim negativcem i utjelovljenjem zla, kako u odnosu na posljedice tako i u odnosu na neplemenite namjere. Neovisno o interpretaciji zadnjeg segmenta, sa sigurnošću možemo ustvrditi da je Travis uzrokovao nered, a film, čini se, sugerira da je prvo potrebno urediti vlastiti život ako želimo mijenjati svijet.

5. Autentično uspostavljanje reda kao rješenje problema otuđenosti

Rušenje (*Demolition*, Jean-Marc Vallée, 2015) primjer je filma koji metaforički nudi rješenje otuđenosti destrukcijom tako da osoba kreće, kako Peterson predlaže, prvo u transformiranje vlastita života. Investicijski bankar Davis (Jake Gyllenhaal) primjer je klasičnog camusovskog tipa otuđenog čovjeka koji, mogli bismo reći, odrađuje život mehanički poput stroja, lišen stvarnih emocija i neke značajnije svrhe vrijedne življenja. Davisov život postao je u potpunosti lažan i patvoren. Zaposlen rodbinskom vezom od svoje 27. godine u investicijskoj tvrtki ženina (Heather

Lind) oca Phila (Chris Cooper), obavlja posao bez prave strasti i potpuno otuđen od proizvoda rada koji je u potpunosti virtualan, lišen materijalnosti, točnije digitalnog novca dobivenoga pametnom kupovinom i prodajom tvrtki različitih ekonomskih aktivnosti. Ljubav prema ženi više ne osjeća, kasnije se ispostavlja da ga je varala s drugim muškarcem, izgubio je doticaj sa stvarnošću i osjećaj moći mijenjanja stvarnosti. Na Davisovu nemoć film sjajno metaforički upućuje kada ga žena upita je li pogledao hladnjak u kuhinji iz kojeg curi već dva tjedna i podsjeti ga na alat koji mu je Phil poklonio još prije dvije godine. Njegov je život poput pokvarenog hladnjaka iz kojeg curi, trebalo bi ga popraviti, ali on to ili ne vidi ili ne želi vidjeti, jer je potpuno odvojen od stvarnosti.

Tek nakon što doživi i, nekim slučajem, preživi tešku automobilsku nesreću u kojoj njegova žena pogine, njegova svijest, pod utegom krizne situacije, polako počinje procesuirati narav vlastita otuđenog života koji je bio fundamentalno obilježen neiskrenošću. Iako pokušava plakati zbog ženine smrti, on to nije u stanju zato što stvarne suze ne mogu uzrokovati nepostojeći osjećaji. Da je zaista vrijeme zaustaviti se, promisliti i transformirati život, Davis intuitivno shvaća tek kada na putovanju vlakom do posla prvi put nakon dugo vremena bude iskren pa poznaniku Johnu (James Colby) govori istinu o poslu i nedostatku osjećaja prema ženi te povuče ručnu kočnicu vlaka. Riječ je o prijelomnom, simboličkom trenutku zaustavljanja vlastita besmislenog životnog puta. Postupno nakon toga iznova počinje rasti Davisov osjećaj znatiželje i čuđenja, koji se od antičke Grčke često određuje kao početak filozofije, tj. početak propitivanja stvari i svijeta. Svakodnevne stvari i događaji ponovno postaju predmet njegova svjesnog mišljenja, ali ne samo trenutačne percepcije nego i predmeti metaforičkoga mišljenja koje implicira buktanje kreativne refleksije. Primjerice, vidjevši na putu srušeno drvo, za sebe kaže da je "iščupano drvo", a odmah potom da je on oluja koja je iščupala to drvo. Zapravo, Davis je jedno i drugo, ovisno o perspektivi gledanja. S jedne strane, on je doista poput iščupanoga drveta, jer je njegov život ostao bez čvrstog temelja, ukorijenjenosti u stvarnosti, istinskim vrijednostima, zajednici i društvu. S druge strane, on je i poput oluje, jer je sam sebi uzrok otuđenja, odnosno odvojenosti sebstva od drugih, proizvoda rada i samoga sebe.

Primijenivši Philovo načelo da treba prvo sve rastaviti i odgonetnuti ako se nešto želi popraviti, Davis osvješćuje vlastitu moć utjecanja na stvarnost te, poput djeteta, iznova nalazi zadovoljstvo u rastavljanju uređaja i uništavanju materijalnih stvari. Stoga, kada rastavlja hladnjak, aparat za kavu, računalo ili neki drugi predmet, njegova je namjera spoznajna, tj. želi otkriti kako funkcionira određena stvar, kako izgleda i potom ukloniti eventualne nedostatke. Kada ruši zidove neke nepoznate kuće, ruši ih iz zadovoljstva, ali i zato da bi pomogao srušiti građevinu na mjestu na kojem će biti izgrađena nova. Iz sličnog razloga uništava i vlastitu kuću u kojoj je živio sa ženom, kako bi "rastavio vlastiti brak", psihološki se resetirao, preuredio i izgradio novi život na zdravim temeljima.

Kao što u *Klubu boraca* članovi namjerno ulaze u autodestruktivne borbe kako bi se osjećali živima, tako i Davis shvaća katarzičnu vrijednost bola kada slučajno nagazi na čavao koji mu probije stopalo ili kada dopusti da Karenin sin (Judah Lewis) ispali metak u njegovo tijelo zaštićeno pancirkom. Autodestruktivno ponašanje u ovom slučaju nije nihilističkog karaktera, već ima buntovnu funkciju neposrednog vraćanja iz stanja mentalne utrnulosti u stanje istinskog života nanošenjem bola vlastitu tijelu.

Analiza, rastavljanje i destrukcija ne bi trebali predugo trajati ako želimo stvoriti uređen i smislen život. Pri kraju filma Davis se napokon prisjeća ljubavi prema preminuloj ženi. Shvaća da je pustio da se ljubav tijekom vremena ugasi te dolazi do ideje da restaurira stari vrtuljak koji

bi inače bio uništen i da ga ostavi u spomen ženi i njihovoj ljubavi. Taj krajnji čin kreativne konstrukcije nečega sa značenjem i istinskim emocijama funkcionira kao konačna katarza kojom se restaurira smisao Davisova otuđenog života i uvodi mogućnost novog, smislenog početka.

6. Zaključak

Imajući na umu što je rečeno o otuđenju s aspekta ontologije filma, moglo bi se reći da stavljanjem gledatelja u mentalno stanje odvojenosti od izvanfilmskog, stvarnog svijeta i uvlačeći gledatelja u vlastiti narativni svijet, film može osvijestiti stanje subjektove otuđenosti i metaforički ponuditi način na koji se može riješiti taj problem motivirajući za djelovanje u kriznim situacijama. Svijet koji film otvara unutar subjektova uma čini se poput liminalnog ili liminoidnog, graničnog perioda u kojemu norme i vrijednosti realnosti nužno ne vrijede. Provocirajući mišljenje destruktivnim i autodestruktivnim činovima tjera ga na refleksiju i borbu. Društvo i svijet u kojem živimo nije lako promijeniti. Nije lako promijeniti ni vlastiti život, no čini se da nas film itekako može potaknuti na analizu i preuređivanje prije svega osobnog života jednom kada se vratimo u realni svijet, upozoravajući nas istodobno na opasnosti koje se kriju u revolucionarnim pokušajima mijenjanja kompleksnih sustava, a da prvo nismo promijenili sebe. Moglo bi se reći da je u nadilaženju otuđenosti potrebno postati junakom koji "stvara red iz kaosa i rekonstruira taj red onda kada je to potrebno" (Peterson, 2002: 91). Kao što su egzistencijalisti dobro primijetili, autonomno mijenjajući sebe, ne radi drugih, već radi sebe, preuzimajući odgovornost za djelovanja, ne jer se to od nas očekuje, već zbog toga što mislimo da je to dobro, slobodno formirajući vlastitu životnu priču, postajemo autentične osobe koje posjeduju integritet (usp. Crowell, 2017).

> *Stoga se norma autentičnosti odnosi na vrstu "transparentnosti" s obzirom na moju situaciju, priznanje da sam biće koje može biti odgovorno za to što jesam. Pri izboru u svjetlu ove norme može se reći da sam se oporavio od otuđenja, od moje apsorpcije u anonimnom "sebstvu"* [one-self] *koje me karakterizira u svakodnevnom sudjelovanju u svijetu.*
>
> (ibid.)

Autentično postojanje samosvjesnoga bića ne može biti nametnuto pa ga ni film ne može nametnuti subjektu. Jednako kao što subjekt ne bi djelovao autentično kada bi mu "svijet" propisivao norme djelovanja, tako ne bi djelovao autentično ni kada bi mu filmski svijet propisivao, kantovski rečeno, što treba činiti, u što treba vjerovati i čemu se treba nadati. No, kao što je iz navedenih primjera vidljivo, film može na moćan način sugerirati kako razviti osobnost koja djeluje slobodno i potaknuti svijest na promjenu. Poput Prometeja koji je ukrao vatru bogovima i vratio je čovječanstvu, film nam može zapaliti i vratiti unutarnju vatru duha, što implicira ne samo kreativni nego i destruktivni aspekt volje. Pritom je destrukcija, usmjerena na sebe ili na vanjske stvari, poslužila kao snažna i filmična slika oslobađanja, kreativnosti, ali i preuzimanja odgovornosti za djelovanje.

Literatura

Bunnin, Nicholas; Yu, Jiyuan, 2004, *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Malden: Blackwell Publishing

Camus, Albert, 1998, *Mit o Sizifu*, Zagreb: Matica hrvatska

Crowell, Steven, 2017, "Existentialism", u: Zalta, Edward N., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/existentialism/>, posjet: 16. travnja 2018.

Ewing, Jeff, 2014, "Monsters of the World, Unite!: Cloverfield, Capital and Ecological Crisis", u: Brace, Patricia; Arp, Robert (ur.), *The Philosophy of J. J. Abrams*, Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky

Garrison, Justin, 2012, "God's Middle Children' Metaphysical Rebellion in Chuck Palahniuk's Fight Club", *Humanitas*, god. 25, br. 1/2, str. 79–106.

Granger, Herbert, 2004, "Cinematic Philosophy in Le Feu follet: The Search for a Meaningful Life", *Film and Philosophy*, god. 8, str. 74–90.

Jackson, Sidney Joe, 1983, *The alienation of the individual from society: A social-psychological theory and cross-cultural comparison*, doktorska disertacija, *Retrospective Theses and Dissertations*, 8484, <http://lib.dr.iastate.edu/rtd/8484>, posjet: 20. veljače 2018.

Jung, Carl Gustav, 1959, *Aion: Researches Into The Phenomenology of The Self (Collected Works of C. G. Jung, volume 9, part ii)*, New York: Bollingen Foundation / Princeton University Press

Levy, Emanuel, 2006, "Wolf: Mike Nichols and Jack Nicholson on the Horror Movie", *Emanuel Levy*, <http://emanuellevy.com/interviews/wolf-mike-nichols-and-jack-nicholson-on-the-horror-movie-2/>, posjet: 20. prosinca 2017.

LoBue, Vanessa, 2018, "Violent Media and Aggressive Behavior in Children", *Psychology Today*, <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-baby-scientist/201801/violent-media-and-aggressive-behavior-in-children>, posjet: 5. lipnja 2018.

Maltby, John; Day, Liz; Macaskill, Ann, 2010, *Personality, Individual Differences and Intelligence*, 2. izdanje, Harlow: Pearson Education Limited

Mészáros, István, 1975, *Marx's Theory of Alienation*, 4. izdanje, London: Merlin Press

Peterson, Jordan B., 2002, *Maps of Meaning: The Architecture of Belief*, New York / London: Routledge

Peterson, Jordan B., 2018, *12 Rules for Life: An Antidote to Chaos*, Toronto: Random House Canada

Petrović, Gajo, 1967, "Alienation", u: Borchert, Donald M. (ur.), 2006, *Encyclopedia of Philosophy*, 2. izdanje, Detroit: Macmillan Reference USA, str. 120–127.

Prica, Ljubiša, 2016, *Film kao medij filozofskog mišljenja*, Zagreb: Naklada Jurčić

Searle, John R., 1991, "Consciousness, Unconsciousness and Intentionality", *Philosophical Issues*, god. 1, str. 45–66.

Seeman, Melvin, 1959, "On The Meaning of Alienation", *American Sociological Review*, god. 24, br. 6, str. 783–791.

Turner, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications

Wartenberg, Thomas E., 2007, *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, London / New York: Routledge

UDK: 791.633-051GALETA, I.L.:791.038.54

Dragana Kružić

Strukturna sistemska analiza umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete

Sažetak: Cilj i predmet ovoga rada, uz kratki radni životopis umjetnika, jest određenje strukture sistemske analize umjetničkoga stvaralaštva Ivana Ladislava Galete. Tumačenju i analizi njegova opusa pristupilo se iz teorijske platforme "umjetnosti kao istraživanja" Giulia Carla Argana u kojoj on umjetnost definira kao projekt. Kada govori o području vizualnih umjetnosti, Argan skreće pozornost na zamisao umjetničkoga djela kao djela života, a takva se prekretnica u umjetnosti dogodila u trenutku kada je nastala nužnost da djelo bude fluentno, nedovršeno, u progresu, te da upućuje na sam tijek života i njegov unutarnji poredak kao takav. Arganov se pojam umjetničkog istraživanja, kao specifični aspekt umjetničkoga ponašanja, odnosi na umjetnikovu intenciju, odluku ili sposobnost lociranja i postavljanja određene problemske osnove i potrebe za njenim razrješavanjem. Iz navedene Arganove teoretske platforme, u postuliranju neoavangardnih tendencija, izvedena je klasifikacija Galetina opusa u četiri dominantne kategorije. Posebno je naglašena poststrukturalistička teorija intertekstualnosti kao instrumentalni ključ za detaljnu analizu Galetinih krucijalnih projekata/djela.

Ključne riječi: *work in progress*, Ivan Ladislav Galeta, neoavangarda, intertekstualnost, James Joyce, umjetnost kao istraživanje, Giulio Carlo Argan

1. Uvod: radni životopis Ivana Ladislava Galete (aktivnost u Multimedijalnom centru SC-a)

Ivan Ladislav Galeta (Vinkovci, 9. svibnja 1947 – Zagreb, 7. siječnja 2014) formalno umjetničko obrazovanje stekao je u Školi primijenjenih umjetnosti 1967. (smjer likovne tehnike primijenjene grafike), diplomiravši likovne umjetnosti na Pedagoškoj akademiji 1969, a zatim i pedagogijske znanosti na Filozofskome fakultetu u Zagrebu (1981). Značajan i gotovo presudan čimbenik koji je utjecao na njegovo stvaralaštvo vezan je uz rad u Multimedijalnome centru Studentskoga centra (MM Centar SC-a) osnovanom u Zagrebu 1976, kojega je Galeta bio voditelj 1977–90. Taj je centar osnovan u sklopu "sektora kulture" SC-a kao posebna kulturna jedinica uz teatar, galeriju, muzički salon i kino.

MMC je nastao kao ideja programskoga proširivanja i preklapanja različitih umjetničkih medija i disciplina prema zamisli Petra Strpića, tadašnjega direktora kulturnoga sektora SC-a. U prostoru SC-a izvodile su se kazališne predstave Kugla Glumišta (najvažnije kazališne multimedijalne i interdisciplinarne umjetničke grupe u Hrvatskoj toga doba) i Coccolemocca (izvaninstitucionalne kazališne grupe), Teatra ITD pod ingerencijom Vjerana Zuppe te neoavangardna glazba Muzičkog salona pod vodstvom Nikše Glige. Muzički biennale Zagreb, važan svjetski glazbeni festival, također se održavao pod okriljem SC-a. Želimir Koščević, tada na čelu Galerije SC, u istom je prostoru organizirao inovativne događaje, izložbe, performanse i akcije.

Prema Hrvoju Turkoviću (2013: 81), prvom voditelju MMC-a, unutar njega razvijali su se i granali raznovrsni prikazivački i programski sadržaji koji se mogu svrstati u nekoliko kategorija:

1. *programi interdisciplinarnosti;*
2. *urbane akcije;*

3. *novomedijski programi;*
4. *redovit program eksperimentalnog jugoslavenskog filma;*
5. *redovit program svjetskog eksperimentalnog filma;*
6. *program domaće i strane video umjetnosti;*
7. *filmsko-eksperimentalistički proizvodni program (ranog razdoblja MM centra); i*
8. *alternativni filmsko-umjetnički programi.*

MM Centar je od osnutka imao tendenciju prema proširivanju medijskih i disciplinarnih granica, supstituirajući tradicionalne tehnologije i medije novima (VCR oprema, *loop*-projektor i sl.):

> *(...) cilj je umjetnosti bio u izoštravanju percepcije njezinim "izglobljavanjem", "očuđavanjem" uhodanih modela – bilo onih uhodanih u tradicionalnoj umjetnosti, bilo onih u svakodnevnu funkcioniranju čovjekova osjetilna i osjećajna, perceptivna i spoznajna "aparata".*
>
> (Turković, 2013: 82)

U razdoblju 1977–85. Galeta je od Turkovića preuzeo voditeljske dužnosti te je prema klasifikacijskoj programskoj osnovi MMC-a zajedno sa suradnikom Ivanom Paićem organizirao različite akcije, izložbe, projekcije, predavanja, intervencije i gostovanja svjetski poznatih umjetnika, teoretičara i kritičara. Organizirane su konceptualne akcije (*Slikanje po staklu*, 1978. Gorana Trbuljaka, *Čestitka za Novu godinu*, 1978, *Atributivne vježbe*, 1978), izložba nekonvencionalnih plakata, održana u šest navrata, od 1979. do 1982 (Nenad Pepeonik, Vladimir Gudac, Boris Ivandić, Ivo Vrtarić, Boris Bućan, Boris Ljubičić), projekcije proširenoga filma (*Vlak na filmu*, 1977, *Kino za balkone*, 1978–79, 1982) u nekonvencionalnim prostorima poput čekaonica za putnike na Glavnome kolodvoru u Zagrebu ili fasada novosagrađenih zgrada na zagrebačkim ulicama, te izložbe fotografija (*Sekvence* u organizaciji Ješe Denegrija, *Napuštena motorna vozila na području grada Zagreba*, 1980). Izvedene su akcije *Zagrebačka zvona* i *Svjetla Novog Zagreba* (1979) Nicholasa Crocompa u suradnji s građanima Novoga Zagreba, te projekti *Multivision* (1978) i *Film multivizija-Favit* (1985) Vladimira Peteka. Godine 1979. organizirana je akcija *100-Fućkanje* (u akciji su sudjelovali Tomislav Gotovac, Ivan Paić i 100 sudionika koji su zviždali zviždaljkama) u sklopu 10. muzičkoga biennala Zagreb.

MMC je bio svojevrsna inicijalna i okupljačka jedinica oko koje su se kretali umjetnici i umjetničke grupe tada suvremene zagrebačke scene, povezane s djelovanjem Galerije suvremene umjetnosti, Galerije Podroom, Galerije Nova i Galerije SC. Na Galetinu inicijativu prezentirano je umjetničko stvaralaštvo relevantnih svjetskih videoumjetnika kao što su Jack Moore i grupa Video Heads, Steve Beck, Andy Warhol, Ed Emshwiller, Ron Hays i sl. (ibid.). Predstavljeni su i videoradovi jugoslavenskih pionira videa kao što su Dalibor Martinis (*Video in-video out*, 1977), Sanja Iveković (*Internos*, 1978), Mladen Stilinović (*Vrijeme*, 1977), a kasnijih godina i videoradovi Dana Okija, samog Galete, Milana Bukovca, Ivana Faktora i mnogih drugih. Osim toga, Galeta je, u sklopu programske prikazivačke osnove MMC-a koja se odnosila na *Program jugoslavenskog eksperimentalnog filma*, uveo prikazivanje i predstavljanje filmova iznimno jake neoavangardne struje jugoslavenskog eksperimentalnog filma 1960-ih. U to doba nije postojao prikladan prostor za prikazivanje nekomercijalnih filmova (u kinodvorani SC-a prikazivani su isključivo igrani, dokumentarni i animirani filmovi). Stoga Galeta, prikazujući filmove i predstavljajući autore, daje ključan edukativni i pedagoški osvrt na važno razdoblje jugoslavenske pionirske eksperimentalne umjetničke tradicije (Tomislav Gotovac, Mladen Stilinović, Mihovil Pansini, Željko Kipke, Ivan Martinac, Vladimir Petek, Želimir Žilnik, Slobodan Micić, Zoran

Popović, Vinko Rozman, Neša Paripović, Franci Slak, Ivan Kraljević i dr.).

Daljnja potreba za uvođenjem edukativnog karaktera u programsku osnovu MMC-a vidljiva je u Galetinu angažmanu oko dolaska najrelevantnijih svjetskih filmskih eksperimentatora i filmologa kao što su Valie Export, David Lacher, Malcolm Le Grice (gostovao je nekoliko puta), William Raban, Peter Kubelka, Miklós Erdély, Peter Wollen, Enno Patalas, Paul Pignon, Steina i Woody Vasulka, Madeleine Malthête-Méliès, Marcel Mazé, Don Foresta, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski i mnogi drugi.

Napustivši vodeću poziciju u MMC-u, Galeta preuzima vodstvo umjetničkoga kina Filmoteke 16 (1991–94) u kojem je pokrenuo program sličan onomu koji je provodio u sklopu SC-a, točnije MMC-a. Osim navedenih aktivnosti, Galeta se bavio i pedagoškim radom. Od 1993. do 2013. predavao je na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Sveučilišta u Osijeku, na Medijskom sveučilištu u Koprivnici i na velikom broju inozemnih umjetničkih institucija i sveučilišta, postigavši i zvanje redovitog profesora.[1] Na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu bio je inicijator i pokretač Odsjeka za animirani film i nove medije. Sudjelovao je na mnogobrojnim radionicama, simpozijima, seminarima i konferencijama,[2] a za svoje je stvaralaštvo višestruko nagrađivan:[3]

- 1985. za eksperimentalni film *Dva vremena u jednom prostoru* (1976–84) dobio je zlatnu medalju na 32. festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu
- 1986. za eksperimentalni film *Sfaïra 1985-1895* (1984) dobio je zlatnu medalju na 33. festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma
- 1988. za eksperimentalni film *Water Pulu 1869•1896* (1988) dobio je godišnju državnu Nagradu "Vladimir Nazor"
- 2004. visoko odličje Ministarstva kulture i komunikacije Republike Francuske Vitez reda umjetnosti i književnosti (Chevalier de l'ordre de Arts et des Lettres)
- 2012. za eksperimentalni film *Deep End Art No. 1* dobio je prvu nagradu na Međunarodnom festivalu kratkog filma u Villachu;
- 2012. Nagrada "Vladimir Nazor" za životno djelo u polju vizualnih umjetnosti
- 2014. za eksperimentalni film *Deep End Art No.1* na 23. danima hrvatskog filma dobio je Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara.

1 Institucije i fakulteti na kojima je držao predavanja: Muzej lijepih umjetnosti, Boston; Gradski muzej, Amsterdam; Filmski muzej, Frankfurt na Majni; Umjetnička akademija, Offenbach na Majni; Nacionalna galerija Jeu de Paume, Pariz; Kino i kulturni centar L'Entrepôt, Pariz; Muzej umjetnosti i književnosti, Pečuh; Centar moralne obnove Caux; Kazalište Zeebelt, Den Haag; Međunarodni festival i radionica MEDIAWAVE '94-T, Jura; Katoličko sveučilište u Leuvenu; Škola lijepih umjetnosti, Dunkerque; Umjetnička škola, Poitiers; Mađarska akademija likovnih umjetnosti, Budimpešta; Akademija medijskih umjetnosti, Köln; Sveučilište za primijenjene znanosti Würzburg-Schweinfurt; Fakultet lijepih umjetnosti u Brnu itd.

2 Trst, Łódź, Graz, London, Amsterdam, München, Milano, Pariz, New York, Lisabon, Tampere, Beč, Sao Paulo, Hyères, Budimpešta, Boston, Frankfurt na Majni, Osnabrück, Offenbach na Majni, Pečuh, Leuven, Dunkerque, Poitiers, Jura, Wels, Dessau, Rotterdam, Ontario, Köln, Würzburg, Turku, Basel, Brno, Bangkok, Berlin, Tirana, Dublin itd.

3 Podaci s internetske stranice I. L. Galete *Deep End Art – Work in regress*, <http://www.ozafin.alu.hr/end_art/?page_id=976>, posjet: 22. siječnja 2018.

O Galetinu stvaralaštvu pisali su mnogi autori,[4] te se može zaključiti da je dugogodišnjim angažmanom u MMC-u, odnosno inteligentnim, promišljenim i prema eksperimentu u umjetnosti okrenutim interesom, Galeta pridonio poticanju i razvoju eksperimentalnog filma, videoumjetnosti i novomedijske umjetničke prakse u Jugoslaviji druge polovine 20. stoljeća. Arganova teorija istraživanja u umjetnosti temeljna je odrednica na osnovi koje ćemo učiniti esencijalnu kategorijalnu podjelu Galetina opusa, u kojem se takvo djelo može tumačiti kao projekt, odnosno *work in progress* djelo, gdje, prema Arganu, projekt u najegzaktnijem i najaktualnijem pogledu upućuje na samu strukturu:

> *Na svim poljima moderne znanosti strukturalistička analiza, koja se ni na koji način ne može protiviti historičnosti, istražuje u strukturi huserlovsku "bit" fenomena, njihov nutarnji projekt, virtualnost što ih nužno organizira u skupine prema određenim* patternsima, *koji se u krajnjoj liniji svode na* pattern *ljudskog uma, na njegove mogućnosti relacioniranja, njegove sposobnosti stvaranja cjeline koja će biti više od zbira komponenata i gdje će svaka komponenta biti u znaku imanentne "cjeline". Ta je strukturalistička analiza, dakle, najpouzdanija metodološka voditeljica za kritiku koju uzima pred sebe, kao problem vrijednosti, vrijednosti strukture ili projekta.*
>
> (Argan, 2011: 29)

2. Strukturna sistemska analiza umjetničkog opusa Ivana Ladislava Galete

2. 1. Umjetnost kao istraživanje

U prethodnom poglavlju bilo je među ostalim riječi i o Galetinom fokusiranom, agilnom, savjesnom i gorljivom angažmanu u MMC-u i u umjetničkom kinu Filmoteke 16. Zaključeno je kako je 1970-ih, 1980-ih i 1990-ih Galeta iznimno mnogo pridonio kreiranju, poticanju, aktivizaciji i razvoju inovativne, istraživački nastrojene umjetničke atmosfere i okruženja u svijetu eksperimentalnoga filma, videoumjetnosti i novomedijske umjetničke prakse u Jugoslaviji i Hrvatskoj. Zahvaljujući dobro promišljenoj odluci i povjerenju u njegovu kreativnost, ambicioznost i stručnost, Hrvoje Turković prepustio je Galeti vodeću poziciju u MMC-u. Turkovićeva procjena pokazala se i više nego ispravnom, jer je stvaranje takva umjetničkog kreativnog okruženja bilo istodobno analitičko, obrazovno, metodološko, sustavno i kritičko.

4 Primjerice Petar Sarjanović ("Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galete", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 64/2010), Vanja Obad ("Niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja – performativni Galeta", *Hrv. film. ljetopis*, 77–78/2014; "Ivan Ladislav Galeta: film – video – fotografija", *Hrv. film. ljetopis*, 77–78/2014), Janko Heidl ("U samom vrhu hrvatskog eksperimentalizma", *Filmovi.hr*), Sead Alić ("Ivan Ladislav Galeta – istraživač medijskog prostora i vremena", *In Medias Res*, br. 7/2015), Tihomir Milovac ("Uvod u krajolik nulte točke"), Barbara Wurm ("O znanju u filmskim bilješkama i znanju o njima: Ivan Ladislav Galeta: Zabilješke"), Markita Franulić ("Proširena fotografija Ivana Ladislava Galete"), Miklós Peternák ("Perspektive Ivana Ladislava Galete"), Hrvoje Turković ("Kut", "Pravi eksperiment u umjetnosti", "Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galete"), László Beke ("Ivan Ladislav Galeta: *Water Pulu 1869•1896*"), Željko Kipke ("Galeta i cunami"), Andrej Mirčev ("Umjetnost kao kraj(olik) nulte točke"), Malcolm Le Grice ("Pjevati o vinu – misli o radu Ladislava Galete"). Tekstovi bez navedenog izvora potječu iz kataloga Galetine retrospektivne izložbe *Krajolik nulte točke* (Zagreb i Paks: Muzej suvremene umjetnosti i Paksi Képtár, 2011).

Postavlja se pitanje u kojoj je mjeri tako stvoreno umjetničko okruženje zapravo bilo predodžba Galetinih vlastitih principa i protokola u kojima je stvarao svoj svijet umjetnosti. U daljnjem tekstu pokušat će se na njega dati odgovor. Protumačit će se zakonitosti, postulati i temeljna načela na osnovi kojih je Galeta gradio svoj opus kao cjelinu, koncept, kao projekt, *work in progress* djelo, kao sistem znakova i elemenata, koji s razmjernom autonomijom egzistiraju ponaosob, ali također i kao multidisciplinarna matrica funkcioniraju u međusobnoj interakciji i komunikaciji. Poredak odnosa unutar Galetinih umjetničkih djela kao elemenata unutar sistema temelji se na odnosu disciplinarnih i medijskih granica, ali i na tendenciji njihovu prekoračenju.

Također se osnova za Galetino stvaralaštvo temelji na snažno izraženom konceptu istraživanja u umjetnosti, specifičnom za razdoblje neoavangarde. Temeljna osnova istraživanja u umjetnosti ili umjetničkog eksperimenta jest prekoračenje medijskih granica umjetničkih disciplina, i to u ovom slučaju prema matematici, fizici, filozofiji, ezoteriji (antropozofija, astrologija, misticizam, kabala, teozofija), numerologiji, mitologiji, književnosti, lingvistici, glazbi, sve do područja izvođenja vizualno-poetskih istraživanja. Upravo je specifičnost neoavangarde bila njena tendencija odmaka od strogog grinbergovskog modernizma koji je umjetničko djelo hermetički uokvirivao u doktrinu o autonomiji umjetnosti.

U tom smislu Šuvaković (2005: 402) tumači da je neoavangarda težila širenju umjetnosti u:

1. *egzistencijalna područja (urbanizam, dizajn, emancipacija pojedinca, reklama, psihoterapija, politička borba itd.);*
2. *duhovna područja (veze s istočnjačkom filozofijom, mističnim i religioznim učenjima);*
3. *teorijska područja (marksizam, strukturalizam, psihoanaliza i sl.).*

Takva klasifikacija neoavangardnih tendencija jasno upućuje na činjenicu da su u Galetinu stvaralaštvu prisutne sve tri njene komponente, što će biti temeljitije analizirano dalje u tekstu. Istraživanje u umjetnosti kao umjetnički princip koji Galeta primjenjuje odnosi se u prvome redu na njegovu odluku i potrebu da svijetu umjetnosti pristupi kao projektu, određenoj problemskoj osnovi za koju bi u tom smislu bilo potrebno iznaći prikladno rješenje. To znači da se, u trenutku kada postavlja problemsku osnovu, tj. opći okvir istraživanja, njegova temeljna premisa nalazi u neočekivanom i nepredvidivom ishodu konačnih rezultata (možda ponekad i planira određeni ishod, ali se zbog promjenjivih hipotetičkih i istraživačkih okolnosti rezultat mijenja). O nepredvidivosti konačnih rezultata medijskog eksperimentiranja Galeta tumači:

> *(...) dakle najprije isprovociramo uređaj. To je kao eksperiment, gdje ni ne znamo što nam on može dati. Kada ga isprovociramo i kada nam da određeni rezultat koji nas zadovoljava, onda imamo iskustvo, koje u sljedećem koraku kao kreaciju možemo koristiti. To je bogatstvo raznolikosti uporabe medija.*
>
> (Galeta, 2013)

Takve postavke, procedure i metode, karakteristične za istraživačku umjetnost, uspostavljaju novu vrijednost, one su vrijednost same po sebi, za razliku od neistraživačke umjetnosti koje se vrijednost pokazuje kao odslikavanje komponenti estetski postavljenih normi. U tom smislu Argan tvrdi:

> *Bitna razlika između istraživačke umjetnosti i neistraživačke umjetnosti čini se, dakle, počiva na činjenici što neistraživačka umjetnost polazi od ustaljenih vrijednosti, dok istraživačka umjetnost teži utvrđivanju vrijednosti i sebe same kao vrijednosti.*
>
> (Argan, 2011: 199)

Drugim riječima, vrijednost umjetnosti ne uspostavlja se uporabom klasičnih tehničkih vještina ni određenih iskustava ili znanja kakva su bila legitimna i prijeko potrebna u prethodnim razdobljima svijeta umjetnosti. U protivnom, umjetnost kao istraživanje odnosi se prema pitanjima u umjetnosti *Što? Kako?* i *Zašto?* kao prema umjetničkom projektu kojemu je osnovni zadatak utvrđivanje vrijednosti same umjetnosti i uspostavljanje odnosa s drugim umjetničkim i znanstvenim disciplinama. Takva interdisciplinarna interakcija kod Galete može se među ostalim tumačiti teorijskim platformama poststrukturalizma, točnije, teorijom intertekstualnosti.

Ako se izvede distinkcija između strukturalizma i poststrukturalizma, treba naglasiti da temeljno načelo strukturalizma počiva na ideji stvaranja čvrste pozicije iz koje se objekt proučavanja može tumačiti, analizirati, modelirati ili skicirati prema određenom sistemu ili strukturi. To znači da se polje proučavanja strukturalističkih teorija ne zasniva na iskustvenoj ni na realnoj spoznaji, ne bavi se razumijevanjem značenja, izvođenjem esencijalnog smisla ili njegovim tumačenjem (poput hermeneutike i fenomenologije), već se smisao otkriva u shemama i strukturama konkretnog predmeta proučavanja (Šuvaković, 2005: 593.). U drugome smislu, temelj poststrukturalističke teorije književnosti, kada je riječ o teoriji teksta ili intertekstualnosti, predstavlja sistem "označiteljskih praksi kao oblika proizvodnje značenja". Prema Kristevoj (1968: 297–303), značenje pojma intertekstualnost podrazumijeva da se tekst i jezik nalaze u konstruktivno-destruktivnoj vezi te da očitovanje koje je preuzeto iz drugih tekstova predočava svojevrstan prostor gdje se tekstovi međusobno križaju. U odnosu dvaju tekstova kao dijaloga između različitih umjetničkih ili znanstvenih disciplina proizvodi se novo značenje koje ima duboko semiotičko i ontološko načelo. To znači da posezanje za referencama drugih tekstova upućuje na potrebu da se odgovori na neka davno postavljena pitanja u vezi s pogledom na stvari, da se odgovori potraže u novom kontekstu, novim metodološkim sustavom, kako bi se konstruirao novi tekst, a s novim tekstom i novi pogled na stvari. (Oraić Tolić, 1990: 5)

Pri strukturiranju sistemske analize Galetina opusa intertekstualnost je kategorija koju bi trebalo posebno podcrtati i naglasiti. Očito je da je sam autor u to doba bio svjestan potrebe za "prodiranjem" u druge discipline ili medije izvršivši aproprijaciju njihovih struktura, kako bi promijenio točke gledišta, ustaljene i uvriježene principe poimanja i percipiranja svakodnevnih situacija. Na činjenicu da je Galeta bio potpuno osviješten i dosljedan predstavnik neoavangardnog i postmodernističkoga "habitusa", u kojem su eklektičnost, ponavljanje ili citiranje legitimni umjetnički postupci, upućuje sljedeći citat:

> *Kao što bi Joyce rekao, ja zapravo tražim savršeni red riječi u rečenici. Komponiram nove rečenice od već postojećih riječi. Drugim riječima, ovi moji radovi, sami po sebi, nisu ništa originalno.*
>
> (Kiš, 2011)

Na tim tezama je Galeta izveo kritiku originalnosti u modernoj umjetnosti. Iz citata je očita Galetina osviještenost problema originalnosti i izvornosti umjetničkoga djela, ali i neoavangardne i postmodernističke legitimnosti postupka citiranja kao postupka aproprijacije. Iz toga se razloga može postaviti znak jednakosti između interteksta i umjetnosti prisvajanja (aproprijacije) jer intertekst jest djelo koje je prisvojeno, ponovljeno, reinterpretirano ili adaptirano, drugim riječima, transfigurirano i ponovno označeno. (Sretenović, 2013: 9)

2. 2. Kategorijalna podjela umjetničkog opusa I. L. Galete

Sintetički je princip u inverziji kronologije događaja pri sistemskoj analizi, kao apriorno i jedino moguće rješenje, poslužio postavljanju

teze da se Galetino umjetničko stvaralaštvo, kao istraživanje u umjetnosti, može protumači sistemskim i projektnim. Sistemskim, jer unutar sebe sadrži različite elemente koji se po svojoj osnovi nalaze u interdisciplinarnoj, intermedijalnoj i intertekstualnoj implicitnoj interakciji, a projektnim jer podrazumijeva umjetnikov plan ili namjeru da stvori djelo koje ne funkcionira kao idealno dovršeno, sa strogo postavljenim, očekivanim i realiziranim fazama. Naprotiv, takvo *work in progress* djelo upućuje na fluentnost, nedovršenost ili, kako tumači Argan (2011: 19), nešto što predstavlja sam tijek života i njegov unutarnji poredak u kojem je na prvome mjestu važan "prijeđeni put; jer se projekt konstruira korak po korak, a važna je i 'programirana' povezanost ili metoda kretanja".

Slijedi grafički prikaz, odnosno strukturna tablica u kojoj je Galetin opus sustavno podijeljen u četiri dominantne kategorije. Iako se na prvi pogled čine potpuno različitima i udaljenima, uzevši u obzir da se afirmacija njegova opusa dogodila u različitim umjetničkim praksama, zapravo vode jednomu i jedinstvenomu projektu u umjetnosti.

Postuliranje neoavangardnih tendencija			
Ivan Ladislav Galeta			
work in progress			
umjetnost kao projekt			
INTER/ MEDIJ TEKST DISCIPLINA	BIHEVIORALNI PERFORMANS	ANTIUMJETNOST	TEORIJA UMJETNIKA/ HIBRIDNA PISANJA
Polje nulte točke / fizika / teorija relativnosti/ matematika	Pedagogija / pedagoški obrat	Eksperimentalni film	Bilježnice kao objekti / knjiga autora
Internetska umjetnost (web stranica/ e-mailart)	Školske ploče	Strukturalni film	Crteži / Skice
Ezoterija (misticizam/ kabala/numerologija/ teozofija)	TV intervencije	Prošireni film	Scenariji
Književnost/ lingvistika	Video/ambijentalne instalacije	Proširena fotografija / Fotografske sekvence	Pisma/ prepiske
Mitologija	Akcije/intervencije u javne prostore	Eksperimenti sa zvukom	Matematički modeli
Filozofija/ Antropozofija	Priroda/ekologija	Vizualna poezija	Grafikoni
Glazba	Permakultura / vrt kao projekt	*Ready made*	Dijagrami

Tablica 1 – sistemska podjela opusa Ivana Ladislava Galete u četiri kategorije

U ovom se radu, pri analizi kompleksnog opusa stvaralaštva Ivana Ladislava Galete, u najvećoj mjeri tumači prva kategorijalna podjela. Ostali elementi iz kategorijalne podjele tumačit će se u budućoj doktorskoj disertaci-

ji. Iz istog je razloga izvedena analiza manjega broja ključnih djela (*V.I.R.á.G.*, *PasT(h)or*, *WAL(L)ZEN*), koja pripadaju navedenoj kategoriji.

Prva kategorijalna podjela u sistemskoj analizi odnosi se na intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost. Reference na druge tekstove kulture (književnost, poezija, filozofija, antropozofija, fizika, matematika itd.), nad kojima se obavlja tehnološka, koncepcijska i projektna nadgradnja, međusobno se prožimaju u medijskoj i disciplinarnoj interakciji. Takva interakcija uspostavlja se s ciljem razmjene dijaloga i odnosa različitih medija i disciplina kako bi nastalo umjetničko djelo skrenulo pozornost na preobrazbu samoga pojma umjetničkoga djela. Drugim riječima, preobrazba se događa u rasponu od polja čulno estetskog, autonomnog, dovršenog djela dominantnog modernizma k otvorenom neoavangardnom polju djela u progresu, u kojem dolazi do simbioze između umjetnosti, umjetnikova ponašanja i samoga života.

Umjetnikovo ponašanje kao oblik života u drugoj je kategorijalnoj podjeli naznačeno kao bihevioralni performans. U tom smislu postoje različiti vidovi umjetničkih praksi temeljenih na umjetnikovu ponašanju:

1. *ponašanje umjetnika zasnovano na oblicima svakodnevnog ponašanja;*
2. *ponašanje umjetnika zasnovano na transgresivnim oblicima ponašanja od autoerotizacije i egzibicionizma, preko travestije do šamanističkih orgijskih obreda;*
3. *ponašanje umjetnika zasnovano na minimalnim, jednostavnim radnjama i oblicima ponašanja kojima je oduzeta njihova socijalna funkcija i koji se prezentiraju kao autonomne geste;*
4. *ponašanje umjetnika zasnovano na simulaciji izuzetnih društvenih oblika ponašanja političkog vođe, šamana, zvijezde masovnih medija ili biznismena.*

(Šuvaković, 2005:462)

Takva pojmovna klasifikacija upućuje na to da umjetnikovo djelovanje unutar vlastita operativnog sistema uključuje specifične događaje, akcije, situacije, performanse, intervencije kao oblike umjetničkoga ponašanja. To bi značilo da za proces stvaranja kao kognitivno-bihevioralni aspekti presudni postaju Galetini verbalni iskazi (pedagogija i pedagoški obrat, predavanja, školske ploče), društveno angažirane akcije i intervencije u javnim prostorima, svijest o očuvanju prirodnih resursa i akcije vezane uz održivi razvoj, svakodnevni rad i briga o vrtu kao ritualni obred, šamanistička ili alkemijska ceremonija.

Treća kategorijalna podjela u sistemskoj analizi odnosi se na pojam *antiumjetnosti*. Njime se anticipiraju pretpostavke koje upućuju na činjenicu da je sve ono što je anti- zapravo protivno regularnom poimanju predstavljanja, u ovome smislu, kanoniziranih vrijednosnih sustava modernističkih umjetničkih disciplina. Drugim riječima, sve one prakse koje uključuju aktivnosti izvan okvira disciplina čine negaciju, subverziju ili razaranje tradicionalnih tehničkih i teorijskih obrazaca s ciljem destrukcije autonomije svijeta umjetnosti. U tom smislu strukturalni, prošireni i eksperimentalni film, proširena fotografija i eksperimenti s fotografskim sekvencama destruiraju autonomiju filmske umjetnosti i fotografije, a vizualna poezija i eksperimentalna glazba negiraju tradicionalne poetske i glazbene kanone. Osim toga Galetina je temeljna namjera, putem eksperimenta i istraživanja, stvoriti novo perceptivno i kognitivno iskustvo kod gledatelja.

Pojam teorije umjetnika / hibridnih pisanja umjetnika četvrta je kategorijalna podjela u sistemskoj analizi. Osnovno obilježje teorije umjetnika jest augmentacija i teorijska refleksija umjetničkoga djela, njegovih procedura i principa. Teorija umjetnika jest teorija *in situ*, logičan teorijski slijed zaključaka i rezultata proizašao iz sistema istraživanja problemske osnove određenog umjetničkog područja.

Teorija umjetnika jest pisanje o teoriji prakse, odnosno o praksi teorije umjetnika. Drugim riječima, u pisanje o svijetu umjetnosti implementirana je strategija strukturiranja umjetničkoga djela, okruženje iz kojeg se djelo razvija, polazišne osnove umjetnika i njegovi stavovi i interesi o kulturi, društvu, prirodi, povijesti, povijesti umjetnosti, teoriji umjetnosti i sl. To bi značilo da

> *teorija umjetnika nastaje* iz autopoetičnih spisa *umjetnika, tj.* iz *tekstova (traktata, praktikuma, uputstava, eseja, zapisa, rasprava, knjiga) koje govore o nastajanju umjetničkog djela u njegovom formalno-tehničkom i idejno-konceptualnom smislu* i iz privatnih zapisa *umjetnika kojima se umjetnici ne obraćaju široj publici, već govore sebi.*
>
> (Šuvaković, 2010: 314)

Stoga temeljnu pretpostavku za razvijanje teorije umjetnika, u ovom slučaju, čine Galetine bilježnice, crteži i skice, scenariji, prepiske, matematički modeli, tablice, grafikoni i dijagrami kao svojevrsno hibridno pismo umjetnika nastalo u polju same umjetničke prakse s ciljem strukturiranja mnemotehničkih, analitičkih i revizijskih postupaka unutar umjetničkoga djela.

2. 3. Teorija intertekstualnosti kao instrumentalni ključ u analizi djela

Kako bi se razjasnila ovakva vrsta klasifikacije Galetina opusa, potreban je specifičan pristup i metodologija. Kao što je napomenuto prije, ova sistemska analiza neće obuhvatiti kronološko-hijerarhijski slijed stvaranja, nego će se u inverznom, obrnutom postupku kretati od krajnjeg ishoda rezultata Galetina stvaralaštva prema polazištu.

Analiza započinje tumačenjem makrofilmskog umjetničkog djela *V.I.R.á.G.* (tablični prikaz). Prema zamisli autora navedeno bi djelo obuhvatilo njegov kompletan umjetnički filmski opus, ili kako tumači Galeta, specifične, pojedine filmske mikroelemente. Makrofilmski projekt *V.I.R.á.G.*, kao Galetina prvobitna ideja, segmenti koje u praksi nisu u potpunosti dorađeni, već su u nekim dijelovima ostali isključivo idejna skica ili scenarij za film, upućuje na intersemiotički, intertekstualni citatni suodnos. (Oraić Tolić, 1990: 21) Slijedi tablični prikaz Galetinih filmova klasificiran kao intersemiotički, intertekstualni i citatni suodnos. Prema takvoj klasifikaciji "podtekst se nalazi u različitim vrstama umjetnosti, pa se citatna interakcija odvija na različitim ravnima: književnost-film, književnost-slikarstvo, književnost-glazba i obratno, što znači od vizualnih i izvođačkih umjetnosti ka književnosti." (ibid.)

V.I.R.á.G	
Naziv poglavlja Joyceova romana *Uliks*	**Eksperimentalni filmovi Ivana Ladislava Galete**
1 – A – (OXEN OF THE SUN)	***Sfaïra 1985-1895* (1971–84)**
2 – R – (CALYPSO)	***Dva vremena u jednom prostoru* (1976–84)**
3 – T – (NAUSICAA)	***Water Pulu 1869•1896* (1987-88)**
4 – E – (PENELOPE)	***PiRâMídas 1972 1984* (1984)**
5 – A – (SIRENS)	***WAL(L)ZEN (1977–89)***
6 – I – (HADES)	***B.A.C.H.* (nedovršeno)**
7 – D – (WANDERING ROCKS)	***St(R)EETs* (nedovršeno)**
8 – T – (PROTEUS)	***PasT(h)or* (nedovršeno)**

Tablica 2 – prikaz intertekstualnih referenci u strukturiranju makrodjela *V.I.R.á.G.*

Osnovna polazišna točka zamisli strukturiranja Galetina djela jest Joyceova rečenica "Introibo ad altare dei" iz romana *Uliks* (*Ulysses*, 1922). Ona mu služi kao citatna problemska osnova iz koje je namjeravao strukturirati 18 + 6 kratkih filmova. Joyceovu rečenicu, u kojoj prvo slovo postaje ujedno i posljednje, zatvara u krug. Svako slovo predstavlja određeni film dajući takvoj zamisli odliku liminalnosti, budući da granice između početka i kraja nisu jasno određene.

Grafički prikaz zatvorenog kruga "Introibo ad altare Dei".

Za 6. poglavlje *Hadovi* (*Hades*) Galeta je vezao film *B.A.C.H.* Početak i kraj filmskoga projekta *V.I.R.á.G.* trebao je biti upravo u tom poglavlju kojim bi se zatvorio krug. Prvih šest dijelova / poglavlja / filmova ostalo bi u memorijskom zapisu gledatelja, a ta memorija bila bi potkrijepljena zadnjim dijelom filma u kojem bi bila ponovljena. (18 + 6) eksplicitno se dovodi u vezu s Homerovih 24 poglavlja *Odiseje*, ali i s dvadesetčetverosatnim trajanjem radnje romana *Uliksa*.

Grafikon generalne strukture intertekstualnih referenci u makrofilmskom projektu *V.I.R.á.G.*

Dio teksta Galetinih zabilješki iz bilježnice koja nosi naziv *Uliks*, a čuva se u arhivskoj zbirci Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, upućuje na spomenutu problemsku osnovu, te idejnu strukturu makrofilmskog ostvarenja.

> *Film se sastoji od 18+6 dijelova. Svaki dio, u stvari je, jedan od labirinata koji počinje s jednim od slova. Slovo je u stvari u centru labirinta kao i na početku slijedećeg. Dakle ono je veza između labirinata. Osamnaest labirinata moraju biti različiti i oni određuju montažu filma, što znači dužinu linija labirinta dužina je trajanja kadra. Ukoliko je kadar kratak njegova dužina se može nadoknaditi dodavanjem sličica (multipliciranjem) na optičkoj kopirki. Dužinu poglavlja treba uskladiti s dužinom labirinta. Slova koja dijele i označavaju poglavlja trebaju biti mala osim jednog a to je slovo D, početno slovo riječi Dei (17. poglavlje). (...)* Uliks *završava u 18. poglavlju. Tako bi u stvari završio i film. Međutim on se produžava ponavljanjem šest prvih poglavlja i time se zatvara cjelina 24 poglavlja što dovodi u doslovnu vezu s Homerovom* Odisejom *kao i 24 sata simbolike jednog dana. Zanimljivo je da će prvo i zadnje poglavlje bit će u znaku slova "I" kao i stvarni kraj filma. Predstavnik svakog poglavlja jedno je od slova prve rečenice* Introibo ad altare dei, *isto tako svako poglavlje izvedeno je (postupkom montaže) iz različitih oblika labirinata. Veličina labirinata koja se određuje mijenjanjem smjerova toka linija prema središtu i njihovom količinom dovodi se u kvantitativan odnos s veličinom poglavlja. Središte prethodnog labirinta veže se s početkom slijedećeg ulaza u labirint crnom praznom trakom na kojoj se pojavljuje jedno od slova rečenice. Time to slovo "stoji" kao lančana karika u središtu, odnosno periferiji labirinta.*

Najveći dio Galetina opusa eksperimenta s filmovima ima izričite reference, tragove

citatnosti i intertekstualnosti u književnosti Jamesa Joycea, točnije njegovih djela *Uliks* i *Finneganovo bdjenje* (*Finnegans Wake*, 1939). Reference se ne očituju u adaptaciji Joyceova književnog djela u filmsku formu, kako bi se možda očekivalo na prvi pogled. U ovom smislu književnost je podređena tehničkoj konstrukciji jezične igre u kojoj umjetnik nije "ilustrator" književnoga djela, već, naprotiv, ide korak dalje. Galeta vrši aproprijaciju Joyceove metode konstrukcije jezičnih formi, anagramiranja, začudnog poretka riječi u rečenici, principa "zatvorenog kruga" u strukturiranju rečenice, dijelova teksta ili pak cijelog romana (roman *Finneganovo bdjenje* započinje polovinom posljednje rečenice u romanu), pa sve do uporabe "toka svijesti" kojom se Joyce koristi u oba romana. Anagramiranjem su se, kao metodološki procesom strukturiranja djela, koristili mnogi umjetnici. U knjizi *Dišan i redimejd* [*Duchamp i ready-made*], Šuvaković skreće pozornost na Denegrijevu analizu Duchampova rada, gdje se naglašava činjenica da je došlo do stanovite nadgradnje u izboru pojedinih predmeta kojima je Duchamp stvarao predodžbu "fizičkog prostora metafore". U tom smislu Denegri tumači da je Duchampov *ready-made*, struktura analize metafore, zasnovana na korelativnosti između riječi i stvari. Iz tog razloga, navodeći citat Artura Schwarza, upozorava da je kodificirani metaforijski jezik latentno ezoterijski dimenzioniran.[5]

S druge se strane Vladimir Nabokov, analizirajući Joyceovo stvaralaštvo, koristi sintagmom "verbalni trikovi" kako bi upozorio na postupak anagramiranja kao sistema igre riječi i metafora.

> *(...) Joyce se u bilo kom trenutku može okrenuti bilo kojoj vrsti verbalnih trikova, stvarajući igre riječi, transponirajući riječi, monstruozno udvostručavajući glagole ili imitirajući zvukove kako bi u prvi plan postavio detalje, ne s idejom da detalji daju potrebnu jasnoću, već naprosto da bi bili dati na znanje.*
>
> (Nabokov, 2004: 10)

Galeta se koristi Joyceovom metodom "verbalnih trikova" transponirajući je u metodu "medijskih trikova" (medijske mogućnosti filma, fotografije, glazbe) s namjerom izvođenja obrata u recipijentovoj kogniciji i perspektivnom iskustvu. Kao "medijske trikove" (medijske mogućnosti) rabi sljedeće eksplikativne metode:

1. perspektivne varke (serija fotografija *Autoportret*, 1976, *Pješak*, 1997, *Okomice*, 1978, *Nagib*, 1978, *Strelice*, 1978, *Znak*, 1979, serija aproprijacije novinskih članaka *Greške*, 1970–80);
2. permutacije mjesta filmske projekcije – prošireni film (*Kut*, 1975, *Trodimenzionalni ekran*, 1976, *Projekcija u svemir*, 1976–79, *Dva vremena u jednom prostoru*, 1976 – 84, *Lijevo desno pješaci*, 1979, *Fokus, bez filma*, 1980);
3. komutacije toka filmske projekcije ili reprodukcije zvuka (*Linie rytmiczne 1883-1973*, *PiRáMídas 1972 1984*, *WAL(L)ZEN*, 1989, *Dvosmjerni bicikl*, 1976, *Glazbeni performans/Fred Došek i Ivan Ladislav Galeta*, 1970, *Ubrzavanje-usporavanje*, 1977, *Zrcalni klavir*, 1977, *Gore-dolje zvuk*, 1979);
4. višestruko preklapanje ekspozicije kod projekcije ili montaže filma i fotografija – proširena fotografija (*Water Pulu 1869•1896*, *Čovjek u krugu*, 1972, *Dvije sekunde pretapanja*, 1975, *92 portreta*, 1976, *Reljef*, 1976, *Vrata*, 1980, *Autoportret u krugu*, 1985, *Simetrični autoportret*, 1985);

5 "U svim ezoterijskim spisima, nailazimo na obilnu upotrebu anagrama, na igru riječi i metafora. Tokom čitave povijesti alkemije, posvećeni su tako upotrebljavali alegorijski i simbolički jezik čije su igre riječi (i/ili slova) skrivale od profanih značenja njihovih učenja. A ta učenja bila su dostupna samo posvećenima." (Šuvaković, 2013: 20)

5. *split screen* metoda i intervencije na televizijskim ekranima (*Autorovo formatiranje konvencionalnog TV formata*, 1976, *TV snajper*, 1976, *Telegrafike*, 1976, *TV Zoom*, 1976, *TV konture*, 1976, *Bilježenje kretanja kamere*, 1976, *TV ping-pong*, 1977, *Medijska igra I*, 1979);
6. tonske konstrukcije zamisli snimanja zvuka za filmove (*Water Pulu 1869•1896*, *PiRáMídas 1972 1984*).

U navedenoj implikativnoj metodi perspektivne varke klasificirana je serija radova *Greške* (1970–80). Temeljna zamisao autora bila je provokacija ustaljenih perceptivnih obrazaca, gdje se izvodi rotacija tekstualnog predloška za 180 ili 360 stupnjeva kako bi se ispravile tiskarske pogreške. Rotacija je izvedena u odnosu na nužnost korigiranja pogrešaka nastalih zbog pogrešno napisanih/tiskanih riječi, otisnutih znakova ili slika. Izdvojene i ispravljene pogreške mijenjaju cijeli smisao značenja konteksta, čineći perceptivno iskustvo drugačijim. Aproprijacija novinskih članaka kao tekstova kulture može se tretirati prema intertekstualnoj citatnoj osnovi Dubravke Oraić Tolić (s podjelom citatnosti prema vrsti podteksta na intrasemiotički, intersemiotički i transsemiotički) kao transsemiotička, budući da je temeljena na tekstovima kulture, života ili faktocitatima. Oraić Tolić tumači da je uporaba takva podteksta, ne-umjetničkih predmeta smještenih u svijet umjetnosti, najradikalniji primjer izgreda u području antiestetizma. Nadalje, upozorava na činjenicu da je putem takvih principa intertekstualnih upliva moguće stvoriti totalnu umjetnost, "umjetnost koja postaje stvarni život i život koji postaje umjetnost, realizacija života u umjetnosti i umjetnosti u životu". (Oraić Tolić, 1990: 21)

Iz tabličnoga prikaza strukturiranja makrofilmskoga djela *V.I.R.á.G.* (v. gore), evidentno je da se na popisu filmova među ostalima nalaze i filmovi koje je Galeta snimio od 1971. do 1988. Posljednja su tri filma, budući da nikada nisu realizirani, ostala samo kao idejna rješenja, skice, zabilješke, scenariji i grafikoni. Na primjer zamisao filma *PasT(h)or* nalazi se u izravnoj intersemiotičkoj vezi s trećim poglavljem *Uliksa*, koje aludira na Proteja, odnosno još dublje, nalazi se u neposrednoj interakciji s Homerovim četvrtim pjevanjem *Odiseje*.

Grafikon intertekstualnih referenci na zamisao mikrofilma *PasT(h)or*.

Inicijalni podtekst kao početni strukturni konstrukt filma glasi:

> *Prema Homeru, Proteus je bio rani morski bog, jedno od primordijalnih morskih božanstava čiji se dom nalazio na pješčanom otoku Pharosu na obali delte Nila. Proteus je bio stočar, točnije, čuvao je krda Posejdonovih tuljana i morskih zvijeri.*

Na koji je način Galeta konstruirao zamisao strukture filma *PasT(h)or*, koliko je složena projektnost njegove zamisli, počevši od mikro pa sve do makrointerventnih pozicija, prikazano je u obliku gornjega grafikona i donjih

Dijagram strukturne potke mikrofilma *PasT(h)or*.

dijagrama i tablice. Spomenuti prikaz sastoji se od narativa kao mogućnosti za ostvarenje filmskoga projekta i idejnoga rješenja skice strukture filma u tehnološkom i montažnom postupku. Navedeni narativ nema tendenciju postati sadržaj filma, već strukturna potka na osnovi koje Galeta stvara početne intrasemiotičke veze s Joyceovim/Homerovim djelom.

Predstavljeni primjer strukturiranja djela upućuje na to da Galeta pristupa postavljenoj problemskoj osnovi na vrlo analitičan, iscrpan, precizan, temeljit i egzaktan način. U ovom se primjeru intertekstualnost odnosi na aproprijaciju tekstova iz područja književnosti, no intertekstualnih upliva u njegovu stvaralaštvu ima iz različitih znanstvenih i umjetničkih disciplina.

Narativ kao mogućnost filmskog produkta / projekta	**Idejno rješenje tehnološkog i montažnog postupka stvaranja filma**
Na napuštenom imanju jednog od vojvođanskih salaša Galeta susreće čovjeka – starca koji u potpunoj izolaciji živi, sasvim sam, već dvadeset godina. Kaže da se nikada nije ženio niti je napuštao ovo mjesto. Rimokatoličke je vjere i koristi se službeno sa dva prezimena; Marko KRSTIĆ ili Marko OLAY. To znači da u jednakoj mjeri koristi dva jezika (mađarski i srpskohrvatski) istovremeno, neprimjetno ih preklapajući. Na primjer: "Száláson maradt csak egy tyúk, sve je podavila lisica". Napušteno imanje prepuno je odbačenih stvari čije nagomilane hrpe ispunjavaju prostore dvorišta, štale i kuće. U jednom trenutku salaš postaje otokom, nekom vrstom Pharosa, u nekadašnjem Panonskom moru. Na njemu starac, čuvar ovaca, pastir, čovjek potpuno suživljen u opstojnosti s prirodom. Usamljen već godinama, ponekad i s ovakvim razmišljanjem: "Čovjeku je smrt kao u jedne kokoške, za vratom, a vi znate kako ste otišli od svoje kuće, ali kako ćete se vratiti, ne znate, a ne znam to ni ja." Pisana riječ na ekranu ne bi bila prijevod izgovorene riječi već bi bila ispisana izgovorena riječ istog čovjeka prevedene na drugi jezik. Misao bi se oblikovala tako da na raznim jezicima čini jedan smisao (U *Fineganovom bdijenju* riječ *Grmljavina bababadalgaha*... se sastoji od riječi za grmljavinu na raznim jezicima: japanski, hindu, grčki, francuski, talijanski, švedski, irski, portugalski, stari rumunjski, danski.) Isto tako bi se pokušalo kombinirati da one riječi koje se izgovore u jednom jeziku čine smisao. Neka vrsta montaže izgovorenih i smislenih riječi na raznim jezicima.[6]	Ideju čini angažman sedam snimatelja (sedam Kiklopa, budući da je snimatelj jednooki Kiklop) koji bi snimili razne sekvence. Zanimljiva raspodjela poslova snimanja povlači pitanje autorstva ili sličnih momenata gdje sam umjetnik ne realizira svoj rad već drugima zadaje zadatke ne znajući kakav će ishod tog snimanja biti. 1. Sedam snimatelja dobili bi zadatak, neovisno jedan o drugome, snimiti materijal za ovaj film. 2. Sadržaj iz prethodno odabranog prostora sami odabiru za snimanje, bez posebnih uputa autora. 3. Ništa se od stvarnosti ne smije "prilagođavati" za potrebe filma, niti se smije koristiti umjetna rasvjeta tokom snimanja. 4. Format materijala za snimanje (35mm, 16mm, S8mm, video, fotografija) snimatelj sam određuje po svom nahođenju, kao i način bilježenja stvarnosti (moguće su sve konvencionalne i alternativne tehnike filmskog izraza). 5. Slikovni, zvučni, slikovno-zvučni materijal najprije će se objediniti i radno oblikovati elektronski (video – grubo oblikovanje) kao radna kopija, po kojoj bi se zatim izveo negativ filma pomoću optičke kopirke na 35 mm film neposrednim presnimavanjem s originalnog materijala. 6. Osim izvornog zvučnog materijala snimljenog zajedno (sinkrono) ili samostalno (izdvojeno), u filmu bi se koristila autentična narodna glazba Irske, Finske i Mađarske. 7. Osnova filma temeljit će se na tekstu; napisana, izgovorena ili otpjevana riječ, na više različitih jezika. Tekst u filmu biti će tako oblikovan da se neće trebati posebnim prevođenjem prilagođavati na različita jezična područja.[7]

Tablični prikaz narativa i plan montažnog postupka za mikrofilm *PasT(h)or*

6 Zapisi iz bilježnice *Uliks* Ivana Ladislava Galete, arhivska građa, MSU Zagreb.

7 Ibid.

Nedovršenost umjetničkih ostvarenja, kojih otvorenost ostavlja mogućnost za njihovo "recikliranje", u Galetinu postupku stvaranja čuva autoreferencijalnost i autocitatnost. To znači da intertekstualnost ne počiva isključivo na odnosima između zamisli potencijalnih autorskih tekstova i tekstova drugih disciplina (u ovom smislu književnosti), već i u odnosu spram vlastitih tekstualnih referenci. Autoreferencijalnost i autocitatnost, iako nisu istoznačnice, u Galetinu se slučaju potpuno podudaraju, i to kao principi ponavljanja ili postupci aproprijacije vlastita teksta pri strukturiranju djela putem simbola, ideja, tema, metoda i principa. Očiti su u repeticiji:

1. simbola kruga ili kotača
2. ideje provokacije ustaljenih perceptivnih obrazaca
3. teme područja polja nulte točke
4. naprijed-natrag, pozitiv-negativ inverznog postupka kod metode snimanja ili montaže
5. principa palimpsestičke složenosti faza u segmentima i postupcima strukturiranja djela i sl.

Autocitatnost ili autoreferencijalnost u tom je smislu jedan od mnogih pokazatelja koji upućuju na činjenicu da se Galetina djela nalaze u stalnom progresu i procesu nedovršenosti, odnosno projektnosti. Primjer za takav princip evidentan je i u naglašavanju temporalne komponente, odnosno vremenskoga raspona u samim nazivima djela kao što su *WAL(L)ZEN* (1977–89), *Sfaïra 1985-1895* (1971–84), PiRâMídas *1972 1984* (1984), *Dva vremena u jednom prostoru* (1976–84), eksperimentalnim filmovima nad kojima je Galeta kao mikrojedinicama vršio "nadgradnje", a dalje su, kako je prije navedeno, te jedinice ponovno tvorile makroprojekt. Konkretni primjeri nadgradnje otvorenih djela jesu *Naprijed-Natrag: klavir* (1977) koji postaje *WAL(L)ZEN* (1989)[8] ili *Minutni valcer* koji postaje *Minutni valcer: ubrzanje / Zvučni projekt br.1*, *Ubrzanje* (1978).[9] U suradnji s pijanistom Fredom Došekom Galeta je izveo glazbeni eksperiment u kojem je akcentirana temporalna komponenta reverzibilnog izvođenja djela (*Naprijed-Natrag: klavir/ F. Chopin: Valcer op.64 br. 2*) gdje su u odnos dovedeni reprodukcija i stvarnost.

Osnovna konstrukcija filma *WAL(L)ZEN*, 1989.

Kod eksplikacije djela Galeta navodi četiri verzije, kombinatorike izvođenja/kretanja filma:

1. verzija: pijanist svira od početka prema kraju, kamera ga snima od početka prema

8 *WAL(L)ZEN*<https://www.youtube.com/watch?v=sIHzgDArrtI&list=UU3PjbRxf42PtMF4Tn8VHG4w&index=3>, posjet: 3. veljače 2018.

9 *Zvučni projekt br. 1, Ubrzanje*, <https://www.youtube.com/watch?v=tfZaHBl8qJg>, posjet: 3. veljače 2018.

kraju, medijska reprodukcija se realizira od početka prema kraju
2. verzija: pijanist svira od početka prema kraju, za vrijeme snimanja film u kameri ide od kraju prema početku, medijska reprodukcija se realizira od početka prema kraju
3. verzija: pijanist svira od kraja prema početku, kamera ga snima od početka prema kraju, medijska reprodukcija se realizira od početka prema kraju
4. verzija: pijanist svira od kraja prema početku, kamera ga snima od kraja prema početku, medijska reprodukcija realizira se od početka prema kraju.

(Galeta, 2013b)

Navedene četiri verzije kombinatorike izvođenja/kretanja djela u sljedećoj nadgradnji služile su kao autoreferencijalni podtekst iz kojeg je realizirano djelo *WAL(L)ZEN*. Izvedena je vrlo precizna struktura, u kojoj je temeljna kompozicija filma podijeljena na 12 segmenata/kadrova.

Od četiri verzije mogućnosti izvođenja djela *Naprijed-Natrag: klavir* montaža je izvedena na sljedeći način: 1. kadar filma čine prvi kadar prve verzije i prvi kadar četvrte verzije, 2. kadar filma čine drugi kadar druge verzije i drugi kadar četvrte verzije, 3. kadar filma čine treći kadar druge verzije i treći kadar četvrte verzije, 4. kadar filma čine četvrti kadar prve verzije i četvrti kadar četvrte verzije, 5. kadar filma čine peti kadar prve verzije i peti kadar četvrte verzije, 6. kadar filma čine šesti kadar prve verzije i šesti kadar četvrte verzije, 7. kadar filma čine sedmi kadar prve verzije i sedmi kadar četvrte verzije, 8. kadar filma čine osmi kadar prve verzije i osmi kadar četvrte verzije, 9. kadar čini deveti kadar treće verzije, 10. kadar čini deseti kadar prve verzije i 11. kadar čine jedanaesti kadar prve verzije i jedanaesti kadar četvrte verzije.

Unutar strukture, na svakoj je, od četiri verzije, zamjetna referenca na boje (crvena, plava, zelena i žuta), godišnja doba (jesen, zima, proljeće, ljeto), četiri osnovna elementa (zemlja, voda, zrak, vatra), dvanaest apostola

Dijagram konstrukcije sredine filma, filmski rez za film *WAL(L) ZEN*.

(referenca na *Posljednju večeru*), grčku mitologiju (*IYNX*),[10] ezoterijsku astrologiju, odnosno simbole zodijaka, te zimski i ljetni solsticij. Osim toga pri promjeni svakoga kadra u filmskoj montaži zamjećuje se kratko pojavljivanje slova koja tvore riječ u regularnoj i inverznoj poziciji (*ANEMIC/CIMENA*), a u strukturnom prikazu djela nalaze se u partituri iznad nota. Regularna i inverzna pozicija slova ili izvedene riječi *ANEMIC/CIMENA*, u ovom slučaju s jednom pogreškom u rasporedu slova u riječi (mogla bi biti namjerna jezična igra ili anagram), kako tumači Galeta, izravna je referenca na *Anémic Cinéma*, eksperimentalni film Marcela Duchampa iz 1926.

Iz priloženog dijagrama koji prikazuje konstrukciju sredine filma (filmski rez) zamjećuju se dodatna tumačenja strukturiranja djela s naznakom na:

1. rez u slici koji se sastoji od 7 sličica: (slovo/znak/slovo/crno/slovo/znak/slovo)
2. rez u tonu koji se sastoji od pet sličica: (ton/tišina/*Op 64 br 1*/tišina/ton).

Sredina filma, kao što je vidljivo, u samo jednoj sličici sadrži još jedno glazbeno djelo, Chopinov *Minute Waltz, Op. 64, br. 1*, i to u potpunosti i u vrlo kratkom trajanju. Vrlo kratak trenutak čujnosti toga djela može se, ako se pri pozornom slušanju zamijeti, činiti kao svojevrsna zvučna pogreška (Galeta, 2013c). U sredini djela *WAL(L)ZEN*, u jednu točku središnje sličice postavljena je ranije izvedena komprimacija zvuka, odnosno njegovo sažimanje nastalo procesom ubrzavanja. Jednominutni Chopinov valcer postao je potpuno neprepoznatljiv i stran našem perceptivnom iskustvu, ali iako sažet u jednu točku, nultu točku, ipak sadrži sve tehničke informacije o djelu. U Galetinu eksperimentu sa zvukom *Minutni valcer: Ubrzanje*, Chopinov *Minutni valcer* ubrzava se s vlastite regularne brzine od 19 cm/s, na 38 cm/s, pa na 76 cm/s, pa na 152 cm/s, 304 cm/s, 608 cm/s, 1216 cm/s, na 2432 cm/s, 4864 cm/s, 9728 cm/s, 19 456 cm/s, na 38912 cm/s, 77 824 cm/s, 155 648 cm/s, na 311 296 cm/s, pa sve do konačne verzije djela 622 592 cm/s.[11]

Iz ovih nekoliko primjera Galetina stvaralaštva može se zaključiti da liminalno polje njegova znanja/erudicije posjeduje obilježja znanstvene, ali i metafizičke spoznaje. To znači da je osim prisutnosti kriptogramatičkih konotativnih značenja koja pripadaju području ezoterije očito da su egzaktni izračuni kao matematički modeli pokazatelji analitičkog i metodološkog pristupa strukturiranju djela. Ujedno su i potvrda znanstvenih misli i stavova relevantnih znanstvenika (interdisciplinarnost) na koje se Galeta neprestano pozivao. Konkretno, na tu strukturnu potku, kako bi protumačio svoju zamisao strukture kroz postojeće znanstvene teze, Galeta veže sljedeći citat fizičara, matematičara, astronoma i filozofa Ruđera Boškovića:

> *(...) mora postojati zajednička granica koja prethodno spaja sa sljedećim, a ona upravo zato mora biti nedjeljiva, jer to spada u svojstvo granice. Tako na primjer, ploha koja dijeli dva tijela ne posjeduje debljinu; ona je jedna jedina, te u njoj dolazi do neposrednog prijelaza iz jedne u drugu stranu. Isto tako i crta koja dijeli dva dijela neprekinute plohe ne posjeduje širinu, dok točka koja dijeli dva isječka neprekinute crte ne posjeduje nikakvu dimenziju. Ne postoje*

10 Riječ je o imenu nimfe koja je začarala Zeusa. (op. ur.)

11 *Zvučni projekt br. 1, Ubrzanje*, <http://www.kontejner.org/projekt/touch-me-festival-vrijeme-je/izlozbe/ivan-ladislav-galeta-hr-zvucni-projekt-br-1-ubrzanje>, posjet: 21. siječnja 2018.

> *dvije susljedne kontinuirane točke od kojih bi jedna bila završetak prvog, a druga početak sljedećeg isječka, jer dvije susljedne kontinuirane nedjeljive i ne pretežne točke ne mogu postojati a da ne dođe do međusobne kompetencije i nekog stapanja u jedno.*
>
> (cit. prema: Horvat, 2012)

Suprotno od djela koja su nedovršena i koja se kao takva nalaze u stalnom progresu Galeta gradi zanimljivu situaciju u kojoj stvara djela koja se nalaze u regresu, drugim riječima u nestajanju, propadanju. I u ovom slučaju djelo je nedovršeno, no korist projektnosti ne predstavlja njegovo nastajanje ili ekspanzija, već suprotno od toga, njegovo nestajanje. Ovdje se dogodila izvjesna paradoksalna situacija u kojoj oksimoron sintagme "progres u regresu" znači da se djelo, iako nestaje, nalazi u postupku, kretanju, što određuje da se njegov napredak nalazi u njegovu nazadovanju. Primjeri za ovako postavljenu tezu su radovi *Višestruki autoportret u nestajanju* (1980), fotografija snimljena u Parizu kao akreditacijska legitimacija za Muzej Georges Pompidou i Galetina vlastita internetska stranica kao umjetničko djelo. U prvom se slučaju zbog specifičnosti kemijske strukture fotografskoga papira na kojem je fotografija razvijena dogodio proces postupnog propadanja. Fotografija je počela blijedjeti, nestajati. U tom je slučaju Galeta odredio novi koncept djela, a to je činjenica da fotografiji svakim danom njenog propadanja raste vrijednost.

Drugi primjer, internetska stranica <www.noartearthday.com> nastala je kao iskaz ekološke osviještenosti o rapidnom akumuliranju i proizvodnji umjetničkih radova u svijetu, koji svojom mnogobrojnošću "kontaminiraju" planet. Stoga Galeta predlaže proglašenje suzdržavanja od umjetničkog stvaralaštva, i to 29. veljače, nazivajući taj dan *NOART EARTH DAY*. Svoj prijedlog šalje kao cirkularno elektroničko pismo, kao *e-mail* art. Taj idejni projekt obrazložio je na međunarodnom simpoziju Sustainability and Contemporary Art: Exit or Activism? koji su priredili Maja i Reuben Fowkes, kustosi, povjesničari umjetnosti i pokretači organizacije translocal.org. Zamisao "reciklažnog" čišćenja internetske stranice *Deep End Art WORK IN REGRESS* (<http://www.ozafin.alu.hr/end_art/>) Galeta je proveo od 12. lipnja 2012. tako da je od navedenog datuma prestao objavljivati fotografije i tekstove, a postojeći su svakim danom postupno brisani. Galeta zamisao tog procesa nestajanja podataka na internetskoj stranici tumači:

> *Osnovni tekst obrazloženja trenutačno se razgrađuje po abecednom redu. Za sada ostaje samo proglas, koji će se kasnije proširiti i na ostale svjetske jezike. Ovaj elektronički medijski proces se može pratiti i u posebnoj dokumentaciji. Uglavnom sve je na neki način u postupnom nestajanju, tako da će s vremenom nestati i sama dokumentacija, a možda i sve ostalo. S obzirom na to da je NOART EARTH DAY nepredvidivo web događanje, kako će se ono dalje razvijati dakako da ne znam. Sve ovisi o trenutačnoj situaciji, a posebice o mojem strpljivom suradniku Navidu Bulbuliji koji iz Sarajeva održava stranicu "nestabilnom".*
>
> (cit. prema: Koljanin, 2008)

Ekološka osviještenost i odnos prema prirodi vidljivi su u još jednoj poziciji koju Galeta zauzima spram pitanja održivoga razvoja i ekologije. Riječ je o umjetničkom ostvarenju pod nazivom *Anti spomenik Nikoli Tesli* (2009). Nadovezujući se na svoj raniji projekt *e-mail* arta, u kojem predlaže *NOART EARTH DAY* danom suzdržavanja od produkcije umjetničkih artefakata, Galeta prisvaja pronađeni, slomljeni dalekovod u Baranji, proglasivši ga umjetničkim djelom.

Odluka kojom se neumjetnički predmet proglašava umjetničkim, i kojom se mijenja prvobitna funkcija i kontekst, upućuje na to da Galeta čini aproprijaciju koncepta *ready-madea*. Sam izbor naslova djela u kojem je evidentan

prefiks *anti* reaktualizira duchampovsku, neodadaističku zamisao o tome da je "ready-made sredstvo emancipacije subjekta od umjetnika do stvaralačkog bića, ali i snažno kritičko sredstvo provociranja i podrivanja dominantnih estetičkih kriterija prosuđivanja moderne umjetnosti" (Šuvaković, 2005: 535). U tom smislu prefiks *anti* posjeduje dvostruku konotativnu refleksiju, i to na provokaciju i subverziju. Na provokaciju estetičkih tradicijskih normi i kanona umjetnosti s jedne strane i na protest spram političke i društvene stvarnosti s druge strane, budući da je zamisao anti spomenika Nikoli Tesli bila reakcija na odluku gradonačelnika Zagreba Milana Bandića iz 2006. da se postojeći spomenik premjesti s mjesta ispred Instituta Ruđer Bošković u Teslinu ulicu.[12]

S druge strane pojam antiumjetnosti kategorija je koja označava da je umjetnost u epohalno utemeljenom aspektu stigla do svog kraja. Galeta je dao naslov *End art* djelu koje je vezano uz njegovu aktivnost u prirodi i bilježenje njenih reverzibilnih mijena (*e-mail* art), prema Kraju Gornjem, selu u koje se preselio s namjerom realizacije novog umjetničkog projekta. Igra riječi *kraj – end* u nazivu djela ne predstavlja samo doslovni prijevod riječi s hrvatskog na engleski jezik već u sebi sadrži naznaku intuitivnog saznanja da je umjetnost, o čemu su pisali mnogi teoretičari i filozofi, zaista stigla do svojeg kraja. Stoga bi se moglo zaključiti da antiumjetnost utemeljuje sve one aktivnosti umjetnika koje se odvijaju izvan svijeta umjetnosti i oko njega, na marginama uvriježenih tradicionalnih stečevina modernizma.

3. Zaključak

U ovom radu izvedena je sistemska analiza opusa umjetničkoga stvaralaštva Ivana Ladislava Galete na osnovi teorijske platforme istraživanja u umjetnosti Giulia Carla Argana. Izvedena je klasifikacijska podjela opusa na četiri dominantne kategorije koja obuhvaća intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost, bihevioralno ponašanje umjetnika, antiumjetnost i teoriju umjetnika ili hibridna pisanja umjetnika kao polja dominantnih neoavangardnih refleksivnih obrazaca. Poststrukturalistička teorijska platforma polja intertekstualnosti, poslužila je kao jedna od mogućih analitičkih metoda za demonstraciju teza i teorija Galetinih dijaloških platformi. Stoga su, s ciljem interpretacije i analize, prikazani intertekstualni, intermedijalni i interdisciplinarni uplivi, i to kroz tekstove književnosti, ali i vizualnih umjetnosti, fizikalnih i matematičkih postulata i pojava, filozofskih i antropozofskih disciplina i sl. U najvećoj je mjeri bilo riječi o prvoj kategorijalnoj podjeli. Ostale će kategorijalne podjele biti razrađene u budućoj doktorskoj disertaciji.

Iz navedenih primjera intertekstualnih, citatnih suodnosa može se zaključiti da konstitutivni proces, koji u sebi podrazumijeva isprepletenost tekstova i različitih znanstvenih i teorijskih disciplina, predstavlja svojevrstan

12 Zamisao Ivana Meštrovića, autora dvaju spomenika najznačajnijim hrvatskim znanstvenicima (Boškoviću i Tesli) bila je da se oni nalaze ispred Instituta R. Bošković u Zagrebu kao njegov zaštitni znak. Odlukom gradonačelnika Zagreba, spomenik Tesli se premješta u Teslinu ulicu na veliko negodovanje struke. "Trebalo je kreirati spomenik velikanu u duhu današnjega vremena, a ne 'reciklirati' postojeći spomenik koji ne odgovara prostoru za koji je prenamijenjen. (...) Niti šest godina otkako je postavljen, spomenik se nije suživio sa svojom okolinom. Oko njega se odlažu bicikli i motori, kante i vrećice sa smećem, a grane drva u njegovoj neposrednoj blizini često mu zakrivaju glavu. Taj je spomenik postao predmetom podsmjeha umjesto da reprezentira hrvatsku umjetnost i znanost te velikane hrvatske povijesti – Boškovića i Teslu, zaključak je što su ga zajednički odaslali u javnost Karolj Skala, Ivan Ladislav Galeta, Irena Kraševac i Lovre Krstulović-Opara." (Hrgović, 2013)

interdisciplinarni sinkretizam s ciljem otvaranja novoga prostora interpretacije, transformacije i transfiguracije vizualne umjetničke prakse. Drugim riječima, može se zaključiti da je Galeta u svojoj poziciji suvremenog umjetnika ujedno i teoretičar. Takav zaključak upućuje na to da Galeta poznaje i koristi se različitim tekstualnim (književnim, teorijskim i znanstvenim) "ekstenzijama", stvarajući vlastitu teoriju *in situ*, kako bi konstruirao vlastiti vizualni tekst, projektno, nedovršeno djelo, djelo koje se nalazi u neprestanom progresu.

Literatura

Argan, Gulio Carlo [Đulio Karlo], 2011, *Projekat i sudbina. Ogledi o modernoj i postmodernoj umjetnosti i arhitekturi, industrijskom dizajnu, istoriji umetnosti i umetničkoj kritici*, prir. Ješa Denegri, Beograd: Orion Art

Galeta, Ivan Ladislav, 2013a, *MedijskeMinijature 000*, TV Student FPZG, <https://vimeo.com/album/2292308/video/61265796>, posjet: 10. veljače 2018.

Galeta, Ivan Ladislav, 2013b, *MedijskeMinijature 001*, TV Student FPZG, <https://vimeo.com/album/2292308/video/61795093>, posjet: 10. veljače 2018.

Galeta, Ivan Ladislav, 2013c, *MedijskeMinijature 002*, TV Student FPZG, < https://vimeo.com/album/2292308/video/62353097>, posjet: 10. veljače 2018.

Horvat, Đeno, 2012, "Život i djelo Josipa Ruđera Boškovića", *Zvjezdarnica*, 9. travnja, <http://zvjezdarnica.com/znanost/velikani/zivot-i-djelo-josipa-rudera-boskovica/1472>, posjet: 10. veljače 2018.

Hrgović, Maja, 2013, "Kako spojiti Boškovića i Teslu nakon što ih je Bandić razdvojio 2006. godine?", *Novi list*, 5. siječnja, <http://www.novilist.hr/Kultura/Ostalo/Kako-spojiti-Boskovica-i-Teslu-nakon-sto-ih-je-Bandic-razdvojio-2006.-godine?meta_refresh=true>, posjet: 12. veljače 2018.

Kiš, Patricija, 2011, "Retrospektiva Ivana Ladislava Galete: Dobro došli u jedan sasvim izokrenuti svijet", *Jutarnji list*, 22. rujna, <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/retrospektiva-ivana-ladislava-galete-dobro-dosli-u-jedan-potpuno-izokrenut-svijet/1820934/>, posjet: 19. siječnja 2017.

Koljanin, Ana-Marija, 2008, "Razgovor s Ivanom Ladislavom Galetom", *Zarez*, 29. svibnja, <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-ivanom-ladislavom-galetom>, posjet: 10. veljače 2018.

Kristeva, Julia, 1968, "Problèmes de la structuration du texte", u: Foucault, Michel et al. (Tel Quel), *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, str. 297–303, 311–316.

Nabokov, Vladimir, 2004, *Esej o Džojsu*, Beograd: NNK Internacional

Oraić Tolić, Dubravka, 1990, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Sretenović, Dejan, 2013, *Umetnost prisvajanja*, Beograd: Orion Art

Šuvaković, Miško, 2005, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky

Šuvaković, Miško, 2010, *Diskurzivna analiza*, Beograd: Orion Art

Šuvaković, Miško (ur.), 2013, *Dišan i redimejd*, Beograd: JP Službeni glasnik

Turković, Hrvoje, 2013, "Kultura alternative i Multimedijalni centar SC-a", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, br. 75, str. 81–97.

UDK: 659.3:791"200"

Peter Watkins

Kriza medija

Izjava za Zagreb, 2018.

"Ako se na globalnoj razini ne osmisli novi plan za očuvanje prirode u sljedeće dvije godine, ljudi će postati prva vrsta koja će zabilježiti vlastito izumiranje", upozorava izvršna tajnica Tajništva konvencije o biološkoj raznolikosti UN-a Cristiana Pașca Palmer (Watts, 2018).[1]

Na posljednjoj retrospektivi mojih radova u Zagrebu (26. 11. – 02. 12. 2018. u kinu Tuškanac) publici su dana na razmatranje dva pitanja – zašto smo mi, ljudi, dopustili da kriza okoliša poprimi takve katastrofalne razmjere i zašto su svjetski masovni mediji učinili tako malo u pogledu propitivanja vlastite uloge u toj krizi.

Ovdje nemam dovoljno prostora da bih se dublje pozabavio tim pitanjima, no detaljnija analiza može se pronaći u izjavi naslovljenoj "The Dark Side of the Moon" na mojoj internetskoj stranici <pwatkins.mnsi.net>.

Pojam "kriza medija" odnosi se na niz pitanja vezanih za opću ulogu masovnih audiovizualnih medija (MAVM) u suvremenom društvu, uključujući njihovu ekstremnu standardizaciju materijala, što je započelo početkom 20. stoljeća, razvojem posebne jezične forme kojom se koristio Hollywood za naraciju i strukturiranje filmova. Tu jezičnu formu, koja se u osnovi nije nikada promijenila, prihvatila je međunarodna televizija 1950-ih te su je, gotovo u potpunosti nekritički, preuzeli YouTube, različiti oblici društvenih medija i mnogi dokumentarni filmovi.

Osobno sam iskusio tu krizu 1963. dok sam radio kao asistent televizijske produkcije za tek osnovan Channel 2 televizijske kuće British Broadcasting Corporation. BBC nas je obavijestio – i dalje čuvam taj dokument – da je naša osnovna dužnost da budemo "objektivni", "uravnoteženi" i "nepristrani" u produkciji dokumentarnih filmova. Producenti koji se ne budu toga pridržavali "trebaju napustiti BBC i okušati se na nekom drugom polju".

Ni tada nisam razumio – a i danas je tako – kako moji kolege mahom prihvaćaju tako očiglednu kontradikciju u referiranju na proces masovnih audiovizualnih komunikacija kao na nešto "objektivno" ili "nepristrano" kada je taj proces bio pod utjecajem inherentno subjektivnih odluka i sila (bile one osobne, korporativne, političke ili rodne prirode) te na taj način oblikovan. Nadalje, čini se da većina mojih kolega, uključujući mene, nije shvatila da je dodatno pitanje standardiziranih struktura jezika medija tu kontradikciju još više naglasilo i učinilo je opasnijom.

Zbog potonjeg razloga, iako moji raniji filmovi (od *Cullodena* iz 1964. do *Večernje zemlje /Evening Land / Aftenlandet/* iz 1977) sadržavaju različite strategije za razbijanje mita o audiovi-

1 Autor je ljubazno pristao napisati ovu izjavu povodom retrospektive svojih filmova održane u Kinu Tuškanac od 26. 11. do 2. 12. 2018. pod naslovom "Portreti: 'Fiktivni' dokumentarci Petera Watkinsa". (op. ur.)

Prizor iz filma *Culloden* Petera Watkinsa iz 1964.

zualnoj "objektivnosti" – uključujući snimanje "dokumentarnim" stilom kako bi se sugerirala "stvarnost" – i ja sam upao u kontradikciju korištenja standardiziranom filmskom formom.

Tijekom dva ljetna tečaja na Sveučilištu Columbia u New Yorku, 1977. i 1979, zajedno sa skupinom studenata proučavao sam i specificirao karakteristike uniformne i repetitivne jezične forme koja je specifična za gotovo cijelu produkciju masovnih audiovizualnih medija. Nazvali smo je monoformom.

Usvajanje jedne jezične forme na svjetskoj razini – odnosno standardizacija cjelokupnih masovnih audiovizualnih medija – ključno je za krizu medija. To znači primjerice da dokumentarni film – bez obzira na ozbiljnost teme – u osnovi može imati uvelike jednaku formu i narativnu strukturu kao i Netflixova dramska serija.

Monoformu možemo shvatiti kao vremensko-prostornu mrežu koja prožima sve različite elemente svih vrsta filmskih i televizijskih programa. Ta mreža prolazi kroz slike i scene koje se brzo izmjenjuju, stalno kretanje kamere, guste slojeve zvuka uključujući atmosfersku glazbu itd. Najvažnija karakteristika monoforme jest brza montaža. Uniformna priroda montaže – bez obzira na temu – zamagljuje bilo kakvu ključnu razliku između teme i ideje (npr. fikcionalna i stvarna smrt) te publici ne ostavlja vremena za refleksiju.

U masovnim medijima nije se povela rasprava o prirodi monoforme. Čini se da većina medijskih stručnjaka ne želi takvu raspravu, budući da bi javno shvaćanje učinaka monoforme i razloga njezina postojanja moglo ozbiljno oslabjeti utjecaj koji audiovizualni mediji ostvaruju u javnosti – najvažniju ulogu masovnih audiovizualnih medija.

Prilikom posljednjeg posjeta Londonu nakon mnogo godina ponovno sam otišao u kino. Prije početka igranoga filma morali smo istrpjeti više od 20 minuta *trailera* i najava nadolazećih filmova. Svaki kadar trajao je sekundu ili kraće. Kamera se kretala vrtložno, ponirala je i prelijetala, a glazbena pozadina bila je toliko glasna da su se zidovi tresli. Svjedočio sam agresivnoj monoformi na djelu (koja se zatim ponovila – iako u ponešto izmijenjenom izdanju – u filmu Spikea Leeja koji je slijedio). Shvatio sam da je to postao svojevrstan kod kojega je svrha jednaka svrsi tajnih digitalnih algoritama koji djeluju nama iza leđa i bilježe svaku odluku koju donosimo svaki put kada se služimo računalom. U ovom je slučaju svrha koda bila da nas prikuje za sjedala i da osigu-

Večernja zemlja (Evening Land / Aftenlandet, Peter Watkins, 1977)

ra da ne maknemo pogled s ekrana ni na djelić sekunde.

Na svojoj internetskoj stranici razmatram daljnji element krize medija, odnosno ulogu predavača iz područja medija (u srednjim školama, na sveučilištima, u strukovnim školama) koji ne samo da odbijaju priznati ozbiljnost problema upotrebe monoforme već – upravo suprotno – poučavaju svoje učenike da je to jedina valjana jezična forma za produkciju "uspješnih i profesionalnih" filmova i televizijskoga sadržaja. Kada pogledate što na internetu nude sveučilišni odsjeci za medijske studije, steknete uvid u zastrašujuću sliku o tome koliko se studenata poučava tomu (moglo bi se slobodno reći "maltretira") da prihvati monoformu i druge nedemokratične medijske prakse ("set profesionalnih vještina", uključujući predstavljanje projekta, rad u okviru 52-minutnog sata itd.) – a sve kako bi proizvodi masovnih audiovizualnih medija imali jednak kod i jednaku dužinu. Studentima se to predstavlja kao *sine qua non* za ulazak u profesiju masovnih medija.

Možda mnogima od tih predavača nije palo na pamet da je njihova funkcija potaknuti svoje učenike i studente da budu kritični i da propituju (i svoj stav prema društvu oko sebe), a ne da ih gurnu kroz rotirajuća vrata u masovne audiovizualne medije.

Zastrašujuća je i pojava filmske edukacije u srednjim školama gdje se djecu poučava "čaroliji" filmske umjetnosti pri čemu ni slova o problemima koje ovdje navodim. Ovakvo nekritično štovanje filmske umjetnosti usporedivo je s indoktrinacijom mladih ljudi kako bi postali idealni građani svjetskoga konzumerističkog društva.

Manipulirajući audiovizualnim vremenom i prostorom kako bi se eliminirala refleksija ili propitivanje i poučavajući kako je to jedini profesionalni i prihvatljivi način snimanja filmova, masovni audiovizualni mediji sve više udaljuju filmske i televizijske produkcije od bilo kakve sličnosti s liberalnijim oblicima kreativne umjetnosti i komunikacije – kazališta, likovne umjetnosti, književnosti, glazbe itd. Bez obzira na sve komercijalne probleme s kojima se te forme susreću, one ipak priznaju važnost kreativnosti i valjanosti alternativnoga – za razliku od audiovizualnih medija koji posrću pod nezabilježenim pritiskom da se zadrži monoforma te da javnost bude pod strožom kontrolom.

Ovdje neću govoriti o dugotrajnoj profesionalnoj marginalizaciji moga rada (više o

Kazneni park (*Punishment Park*, Peter Watkins, 1971)

tome možete pronaći na mojoj internetskoj stranici), međutim, znakovita je činjenica da se su moja tri najnovija filma – u kojima sam pokušao minimalizirati monoformu – najmanje prikazivala. Prema medijskim stručnjacima, ti su filmovi (*Putovanje /The Journey / Resan*, 1987/, *Slobodni mislilac /The Freethinker / Fritänkaren*, 1992–94/, *Komuna [Pariz, 1871] /La commune [Paris, 1871]*, 2000/) predugi. VRIJEME postaje ključni element u krizi medija. Doslovno svi radovi za televiziju sada moraju biti srezani, bez obzira na temu, na obvezne 52 minute. U svojoj bahatosti, oni koji kontroliraju audiovizualne medije tu standardiziranu duljinu nazivaju "univerzalnim satom", kao da na taj način iskazuju svoju moć da promijene naš odnos s vremenom. A najbolji pokazatelj je sve izraženiji problem poremećaja pozornosti.

Želio bih spomenuti rad s neprofesionalnim glumcima, ili ljudima općenito, kao aspekt mojih filmova koji smatram važnim. U nekim mojim ranijim filmovima, glumci većinom, ali ne uvijek, govore na temelju pripremljenoga scenarija, ali jasno je da nije riječ o profesionalnim glumcima. Dati "običnim ljudima" prostor i vrijeme na ekranu da aktivno portretiraju svoju vlastitu povijest – *prošlost* (*Culloden*, *Edvard Munch* /1974/, *Komuna*), *sadašnjost* (*Kazneni park /Punishment Park*, 1971/), i *moguću budućnost* (*Privilegija /Privilege*, 1967/, *Ratna igra /The War Game*, 1965/) jest, po mom mišljenju, važan izazov uobičajeno pasivnom odnosu između većine medijskih stručnjaka i javnosti koja sjedi u redovima u kinu ili je izolirana u svojim domovima ispred treperava televizijskog ekrana.

Ovaj jednostrani odnos također pokazuje trenutačnu intenzivnu usredotočenost masovnih audiovizualnih medija na pričanje "priča" kroz beskonačne nizove igranih filmova popularne kulture i Netflixovih takozvanih boxsetova serija koje su (primite na znanje) često dulje od mojih filmova. Cinizam u pozadini ove pojave vrlo dobro ilustrira izjava glumca Kevina Spaceyja pred entuzijastičnom publikom medijskih stručnjaka na Festivalu televizije u Edinburgu 2013: "Dajte ljudima što žele, kada to žele i u obliku u kojem to žele... Ako se žele prežderavati, neka se prežderavaju."

Nedostatak inkluzije događa se u prigodama kada bi bilo razumno očekivati da javnost bude na odgovarajući način predstavljena putem masovnih audiovizualnih medija. Na primjer, iako je voditeljima večernjih vijesti dopušteno gledati u kameru (u nas) i govoriti nadugo i naširoko, osobe iz javnosti, ako se

uopće i pojave, svedene su na 30 sekundi "glava koje govore" i upućuje ih se da *ne* gledaju u kameru (u nas). Ovaj je problem postao ozbiljniji u recentnijim dokumentarnim filmovima u kojima se pojavljuje beskrajan niz "glava koje govore" ukotvljenih u svu raskoš monoforme – uključujući beskrajnu tematsku glazbu kojoj je zadatak osigurati da nas "priča" obuzme.

Napisao sam poveći broj tekstova o ovoj krizi od kraja 1960. i naišao na muk filmskih institucija i medijskih stručnjaka. Dakako, dobio sam i potporu – vrijednu potporu – određenih pisaca, kritičara, nastavnika, distributera i filmaša, no često stječem dojam da mnogi od njih također djeluju u profesionalnoj izolaciji.

U ovom kontekstu volio bih spomenuti potporu koju sam ove godine dobio od organizatora nekoliko malih kinoprikazivača, Wolf Kina u Berlinu i Close-Up Cinema u East Endu u Londonu. Oba kina prikazala su retrospektivu mojih radova i oba su organizirala raspravu o monoformi. Jedan od organizatora Close-Up Cinema govorio je o potpunom nedostatku financijske potpore njihovu radu od strane službenih institucija Ujedinjenoga Kraljevstva te o tome kako ovise o vlastitim resursima da bi preživjeli.

Očigledno je da je svijet postao iznimno opasno mjesto. Uloga masovnih audiovizualnih medija, unatoč njihovu poricanju bilo kakve odgovornosti i unatoč njihovu muku, jednako je očigledna. Sada moramo biti itekako oprezni – posebice u pogledu *forme* i *procesa* kojima se koristimo kako bismo *strukturirali* audiovizualne poruke koje proizvodimo (i primamo). Uz ljubav prema alternativnim radovima, mnogi od nas uživaju i u hollywoodskim filmovima i Netflixovim serijama. No ako to činimo neselektivno, ne mareći za učinak na našu moć prosuđivanja i udaljujući se od onoga što se događa u svijetu oko nas (uz često izražen osjećaj bespomoćnosti), to znači da trebamo početi gledati izvan ekrana, promijeniti svoj odnos prema audiovizualnim medijima. Možemo početi podupirući javnost da preuzme znatno veću ulogu u *stvaranju* masovnih (nemasovnih?) medija kao i novih oblika audiovizualnih komunikacija produciranih na razini zajednice.

Završio bih izražavajući svoju zahvalnost Hrvatskom filmskom savezu i kinu Tuškanac u Zagrebu te svima onima koji su sudjelovali u prikazivanju retrospektive mojih radova, osobito Marku Rojniću i Igoru Bezinoviću, te *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i profesoru Nikici Giliću koji su organizirali prijevod i objavu ovoga teksta.

Napisano u Felletinu u Francuskoj
Tekst na engleskom uredila
Vida Urbonavičius u Vilniusu
Prevela Sandra Palihnić

Literatura

Watts, Jonathan, 2018, "Stop biodiversity loss or we could face our own extinction, warns UN", *The Guardian*, 6. studenoga, <https://www.theguardian.com/environment/2018/nov/03/stop-biodiversity-loss-or-we-could-face-our-own-extinction-warns-un>, posjet: 15. siječnja 2019.

UDK: 791.21(485)"200"(049.3)

Miro Frakić

Skandinavska putovanja vremenom

Uz Ciklus suvremenog švedskog filma, Zagreb, 2–8. veljače 2018, Kino Tuškanac

Koliku god pozornost međunarodne festivalske scene švedska relativno malena kinematografija posljednjih godina doživljava, znatan broj filmova rijetko uspijeva izaći izvan granica Skandinavije. Kako bi upotpunilo tu sliku, kino Tuškanac u suradnji s Veleposlanstvom Kraljevine Švedske u Republici Hrvatskoj početkom je veljače 2018. osiguralo pet (manje-više) žanrovskih ostvarenja naoko vrlo različitih tematika, od čistog tzv. *navel-gazinga* (intimističkih promišljanja o smislu egzistencije), ljubavnih drama pa do angažiranih socijalnih pogleda na švedski i svjetski kontekst. Na bliži se pogled, ipak, razotkriva trag niti koja ih objedinjuje: dijalektičko ispreplitanje mladosti i starosti i njihovo rasplitanje u odnosima između roditelja i djece. Za jednu ekstremno individualiziranu naciju, kakvom je prikazuje i južnjak Erik Gandini u dokumentarcu *Švedska teorija ljubavi* (*The Swedish Theory of Love*, 2015), a u kojoj s punoljetnosti državni aparat preuzima tradicionalnu roditeljsku ulogu skrbnika, tematski okvir odnosa roditelja s njihovim sinovima i kćerima neumitno sadrži društveno-egzistencijalnu težinu.

Tako švedska redateljica Sara Broos u misaonom dokumentarcu *Refleksije* (*Speglingar*, 2016), u nemogućnosti i strahu od dubljeg kontakta s majkom, između sebe i nje stavlja objektiv kamere. Umjetničko se izražavanje doima upisanim u Broosinu genomu; ona dolazi iz umjetničke obitelji, kći je kipara i slikarice, a i krsni kum, blizak prijatelj roditelja, ekscentrični je švedski umjetnik Lars Lerin. Međutim, kada se uhvati svog odnosa s roditeljicom, ona je podjednako neuhvatljiva kao i njezini melankolični prizori većinski osamljenih subjekata na tragu Edwarda Hoppera. No u nadi da će nadići otuđenje od sebe i svojih korijena, Broos *voice-overom* kao vezivnim tkivom, šaptom, skuplja fragmente privatnih razgovora s majkom (ali i majčinih zamišljenih monologa), kao i intimne i bolne momente iz vlastitog života. Na tom svom emocionalnom putovanju – koje se manifestira i kroz ono doslovno (u scenama krajolika koji se ne prestaje mijenjati) – često se koristi dvostrukim ekspozicijama, arhivskim snimkama i fotografijama, te ih čitavo vrijeme postavlja u jukstapoziciju sa scenama iz idilične prirode i majčinim slikama, pogotovo onima u koje je majka uklopila svoju kći, nju, redateljicu. No, usprkos svemu, distancu Broos nikako ne uspijeva premostiti pa se okreće samoj sebi. Kao što će opisati za švedske novine *Dagens Nyheter*, u svojem liku na majčinim slikama ne prepoznaje "portret same sebe" nego "nositelja nečeg drugog". Misao se reflektira i na šire filmsko putovanje. Svim spomenutim tehnikama, kao i povremenim (psihoanalitičkim) modelacijama svog mentalnog stanja (primjerice *slow motion* ulazak u potočić usred šume, scene šminkanja pred ogledalom ili, s druge strane, moćni stroj što bez ikakvih problema reže stabla u šumi), granice se između fotografije, slike i filmskog kadra brišu, kao i same granice među ženskim subjektima. Dok

Refleksije (*Speglingar*, Sara Broos, 2016)

se montažno stapaju njihove slike i priče, dočarava se nestabilnost sjećanja te, još važnije, fragilnost tijela. Tjelesnost je, naposljetku, upravo ono što redateljicu, u potrazi za uporištem, uspijeva tek načelno povezati s majkom. Tijelo je tu i teret i osuda. Jer, bilo u vidu bulimije ili bolesti oka, njihov ženski identitet ispostavlja se poput zatvorske ćelije te im onemogućava da posve dopru jedna do druge. Do samog kraja i majka i kći – kao i šira slika njihova odnosa – tek su dvije individue ostale zatočene i razlomljene u refleksijama.

U drugom prikazanom dokumentarcu, *Djevojčica koja mi je spasila život* (*Flickan som räddade mitt liv*, 2016), švedsko-iračkog redatelja Hogira Hirorija (inače među prvim novinarima u Švedskoj koji su iz Iraka izvještavali o pohodima Islamske Države) javljaju se slične teme, mada u drugačijoj konstelaciji. Odnos redatelja i subjekta ovdje se više ne zasniva na izravnim obiteljskim sponama, već preko same institucije obitelji redatelj-emigrant razlaže svoj komplicirani odnos s domovinom. "Opet je rat u mojoj domovini", započinje redatelj svoje svjedočanstvo vozeći se sparušenim krajolicima i slušajući na radiju izvještaje o užasima rata. On priča o svojoj obitelji, ocu koji je 1980. osuđen na smrt zato što se borio za kurdistansku nezavisnost, te općenito o genocidu nad Kurdima i, specifičnije, Jazidima, vjerskoj manjini koju ISIL pokušava uništiti. Razgovara sa znatnim brojem žrtava u bijegu, puštajući da one izravno, *javno*, podijele svoje muke. Kamera je i tu štit, odmak od okrutne stvarnosti, sve dok Hirori ne naiđe na osamljenu i izgladnjelu djevojčicu pod cisternom, Sonad.

U kontaktu s njom njegova uloga svjedoka, odnosno redatelja, postaje teška: umjesto da ode na helikopter za obližnja brda, u kojima se skriva popriličan broj izbjeglica, on ostaje uz Sonad. Naravno, vrlo brzo uviđa svoju bespomoćnost pred ratnim užasima i prema vlastitom priznanju odlazi plakati u automobil. Kada sazna da se helikopter srušio, djevojčica koja mu je spasila život, nestaje. Ostatak minutaže, u stvarnosti šest punih mjeseci, Hirori provodi u potrazi za njom; njegovo kretanje ratom pogođenim krajolikom, kao i istraživanje ljudskih priča, time gotovo da se uokvirava filmskim tropom/traumom potrage. Traganje se ispostavlja odisejski nužnim, da bi se donekle pomirio s nemirima u sebi, sa svojom prošlosti, ali i budućnosti. U djevojčici on prepoznaje sebe, prisjeća se svog problematičnog djetinjstva, i zbog te se identifikacije zadržava

Djevojčica koja mi je spasila život (*Flickan som räddade mitt liv*, Hogir Hirori, 2016)

u egzistencijalnom nemiru svoje domovine. No prije nego što se može "mentalno" vratiti u Švedsku, gdje ga čeka trudna žena, Hirori mora pronaći iglu u plastu sijena i njome riješiti aveti prošlosti i nadići strah od očinstva. I kada konačno pronađe djevojčicu i zbrine ju, primarno zdravstveno, očinski se moment zaokružuje Sonadinom željom da bude – slično kao Hirori – fotograf. Kamera, koja mu je dotad služila kao kakva emocionalna brana, posljednjim trenucima prelazi u ruke glavnog subjekta filma i zaokružuje redateljevo putovanje. I dok je Broos, kao redateljica-kći, kroz odnos s majkom pokušala spoznati sebe, *Djevojčica koja mi je spasila život* pokušaj je redatelja-oca da u zamjensko-očinskom pronađe sebe.

Švedsko društvo, koje kod Hirorija predstavlja sigurnost, kod Petera Grönlunda predstavlja suštu suprotnost. U filmu *Skitnice* (*Tjuvheder*, 2015), kojim je pokupio nagradu na festivalu u San Sebastianu, Minna (Malin Levanon) je na samom dnu društvene ljestvice: kada je deložiraju iz stana, bez novca i bez doma ona pribjegava (sitnom) kriminalu i odlučuje prevariti dilere s kojima surađuje. U bijegu od policije i ostalih društvenih obveza, ona upoznaje Katju (Lo Kauppi), majku koja si pokušava srediti život ne bi li povratila dijete od socijalne službe te zajedno odlaze u ilegalnu komunu van grada.

Njihova borba za opstanak sama po sebi proturječi širem kontekstu tzv. švedske socijalne države. Štoviše, fotografijom se nadopunjuje socrealistička tema, uz *hand-held* pristup i sivkasti kolorit namjerno prljave estetike. Ne radi se tek o tome da spomenute ženske likove sustav poništava (jer njih dvije čitavo vrijeme susreću socijalne radnike, policajce i ostale državne službenike koji se trude pokazati razumijevanje), nego o tome da njih društvo, uvjereno u vlastito blagostanje, zapravo "ne vidi", ni kada hodaju najprometnijim ulicama i trgovima, ni kada se voze podzemnom. U prikazu tog svijeta (koji mu nipošto nije stran budući da je više godina surađivao s časopisom za beskućnike *Situation Sthlm*) Grönlund inzistira na realizmu. Osim nekolicine profesionalnih glumaca, ostatak postava čine amateri kojima je takav kontekst svakodnevica, kako državni službenici tako i beskućnici. Jer, kako kaže u intervjuu za Švedsku televiziju SVT, bilo kakav drugi način bio bi "previše artificijelan". Među tim skitnicama, poslužimo li se izravnim prijevodom originalnog naslova, postoji određena "lopovska čast", osjećaj pripadnosti i dužnosti na samim marginama društva, bilo

Skitnice (*Tjuvheder*, Peter Grönlund, 2015)

to među prijateljima ili dilerima. Odnos dviju žena pritom je izuzetno kompleksan, ali i iskren i nesebičan – tako će Minna žrtvovati svoju "lopovsku" dužnost prema dilerima i cinkati ljude za koje je radila, ne bi li Katja dovršila rehabilitaciju i imala priliku skrbiti se za svoje dijete. Motivom se roditeljstva Grönlund samo tangencijalno bavi te mu glavnim fokusom postaju naslijeđe i genetika te pitanje koliko mogu društvene prilike služiti kao objašnjenje i opravdanje neodgovornog roditeljstva. Na koncu to uklapa i u mnogo širi mozaik švedskog klasnog društva u kojem rastuće ekonomske nejednakosti sve više dolaze u sukob s iluzijom izobilja.

I dok *Skitnice* ukazuju na to da klasna svijest, iako zamagljena, još uvijek postoji u suvremenoj Švedskoj, švedska glumica i redateljica Pernilla August svojom *Ozbiljnom igrom* (*Den allvarsamma leken*, 2016) odlazi u sto godina daleku prošlost, u vrijeme kada su te društvene razlike bile jasnije i načelno mnogo važnije. Radi se o ekranizaciji romana velikog švedskog kanonskog autora Hjalmara Söderberga iz 1912. Njegov opus, poput romana *Doktor Glas* ili tročinke *Gertrud*, prožet je ironijom, cinizmom i osjećajem deziluzioniranosti, kao i vrstom melankolije specifičnom za kraj 19. stoljeća (fr. *fin-de-siècle*). U filmskoj adaptaciji redateljice i scenaristice Lone Scherfig (*Sve o jednoj djevojci/ An Education* 2009/), ta se značenja većinom gube nauštrb ponešto beskrvne i zapravo jezično i redateljski modernizirane ljubavne priče između slikareve kćeri Lydije (Karin Franz Körlof) i novinara Arvida (Sverrir Gudnason). Zanimljivo je da iako je film snimljen u "starinskom" formatu 4:3, "formatu istom kao i u staroj portretnoj fotografiji", što navodi sama redateljica za švedski filmski portal *Moviezine*, izvodi se u nezgrapnoj estetici kamere iz ruke na tragu Dogme 95. Kada se Arvid i Lydia upoznaju, njihova se ljubav doima nemogućom – on je lošijeg društvenog statusa od nje pa se odlučuje prvo dokazati drugima ne bi li je "zaslužio".

Njihova verzija "ljubavi u doba kolere" događa se u odmaku od deset godina kada oboje, sada vjenčani s drugima, počinju vezu. Naglasak pritom nije na njihovim ljubavnim osjećajima, već na aspektu odnosa koji služi kao otponac dugo priželjkivanih promjena te rezultira istupom iz tradicionalnih okvira jer, premda njihova veza ne zaživi, oboje napuštaju svoj brak i obitelj. I zbog toga trpe posljedice. I dok se predložak usredotočuje na Arvida, redateljica i scenaristica Pernilla August, inače du-

Ozbiljna igra (*Den allvarsamma leken*, Pernilla August, 2016)

gogodišnja suradnica Ingmara Bergmana (ističe se ulogom Anne Bergman, Ingmarove majke u *Najboljim namjerama /Den goda viljan*, 1992/ Billeja Augusta, za koju je dobila Zlatnu palmu), u središte pažnje stavlja Lydiju koja trpi mnogo ozbiljnije posljedice preljuba, jer dok Arvid odlazi svojevoljno od obitelji, ona svoju slobodu mora platiti odnosom s kćeri, kao kakva prognana žena. Slično kao i Katja u *Skitnicama*, koja svojim graničnim ponašanjem završava na margini društva te je proglašena nesposobnom majkom, i Lydia se mora iskupiti za svoje prijestupe i odskakanje od prihvatljivih društvenih pravila, prije nego što, na kraju, može biti ujedinjena s djetetom. Njezina je ratobornost ono što je čini punokrvnim likom.

Posljednje ostvarenje u Ciklusu suvremenog švedskog filma služi kao svojevrstan epilog filmskom putovanju Švedskom. Andreas Öhman već otprije je poznat po drami s komičnim elementima *Moj brat Simon* (*I rymden finns inga känslor*, 2010) o mladiću s Aspergerovim sindromom u potrazi za djevojkom, a s *Vječnim ljetom* (*Ödodliga*, 2015) potvrđuje svoj interes za teme sazrijevanja, pripadanja i traganja. Madeleine Martin i Filip Berg glume Em i Isaka, dvoje mladih odmetnika koji se otisnu prema sjeveru ne bi li se maknuli od zamarajuće svakodnevice. Njihove se mladenačke brige vrte u pripovjednom *voice-overu*, kojim se iskazuje razočaranost u međuljudske odnose. I što dalje odmiču od glavnog grada, to se njihove kriminalne radnje intenziviraju te – slično kao i kod stvarnog i filmskog para *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) – eskaliraju u potpunom poništenju njihova društvenog položaja. Dojam mladosti reflektira se i u doslovnom prijevodu originalnog švedskog naslova: "besmrtni". Njihova se prgavost, s druge strane, implicitno povezuje s neriješenim obiteljskim problemima i nedostatkom roditeljske brige – nju su ostavila oba roditelja, a njega majka; stoga se buntovništvo, kao i njihov unutrašnji nemir, objašnjavaju i nepodobnim socijalnim prilikama. No usprkos takvu prikazu teške socijalne tematike, s estetske se strane film često približava jeziku reklama: fotografija Niklasa Johanssona (*Neka uđe onaj pravi /Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008/) pastelnih je i muklih boja, a kratki kadrovi nižu se prateći ritam glazbene pozadine i njihovih svjedočanstava u polušaptu. I dok ljubav među protagonistima u *Ozbiljnoj igri* Pernille August u širem kontekstu ispada neostvariva/neostvarena, a sâm njihov položaj u društvu upitan, Öhmanovi Em i Isak pod pritiscima okoline

Vječno ljeto (*Ödodliga*, Andreas Öhman, 2015)

odlaze u divljinu sjevera, daleko od očiju svijeta. Njihov je međuodnos u tom pogledu vrlo nešvedski i "neindividualiziran" – oni jedno o drugome ovise i financijski i emocionalno, i to još više nakon njihova poništenja kao društvenih persona.

Svi filmovi ovoga ciklusa, na ovaj ili onaj način, problematiziraju položaj pojedinca u kolektivu, razapetoga između vlastitih potreba i nametnutih očekivanja. Svijest o društvenim klasama očekivan je lajtmotiv u umjetnosti zemlje koja kapitalizira slijepo tjeranje individualiziranosti; on služi kao svojevrsni podsjetnik da je čovjek društveno biće. Pet hrabrih i svojeglavih protagonistica te dvije redateljice, kao i sâm izbor filmova, prati puls događanja u svijetu, s više ili manje uspjeha promatrajući osjetljiva pitanja ženskih prava u kontekstu socijalno neosjetljivog kapitalizma. "Jesu li Šveđani ljudi?", retorički će se upitati Henrik Berggren i Lars Trägårdh u svojoj istoimenoj knjizi (*Är svensken människa?: gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*, 2006), promišljajući kontradikciju zajednice ispunjene ponajprije nezavisnim individuama; ako je pitati uvrštene autore, moderni čovjek ipak ne može bez (podrške) obitelji.

MIMA KARADŽIĆ
MIRA FURLAN
PETAR BOŽOVIĆ
MIRA BANJAC
BORO STJEPANOVIĆ
ALAIN NOURY
INES KOTMAN
EVA RAS
LEPOTA POROKA
PULA
Zlatna arena za žensku ulogu - Mira Furlan
VRNJAČKA BANJA
Specijalna nagrada za scenario
Centar film i DiMEDIA predstavljaju film "LEPOTA POROKA" uloge MIMA KARADŽIĆ MIRA FURLAN PETAR BOŽOVIĆ MIRA BANJAC BORO STJEPANOVIĆ ALAIN NOURY INES KOTMAN EVA RAS DOBRILA ĆIRKOVIĆ MILO MIRANOVIĆ VESNA PEČANAC scenografija MIODRAG MIRIĆ kamera RADOSLAV VLAĐIĆ muzika ZORAN SIMJANOVIĆ montaža ZOLTAN WAGNER scenario i režija ŽIVKO NIKOLIĆ
SVRSA
DVD VIDEO
DIMEDIA

UDK: 791.633-051NIKOLIĆ, Ž.:791.2

Zoran Koprivica
Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje

Problem žanrovskog određenja filmova Živka Nikolića

Sažetak: Suštinski problem kojim se ovaj rad bavi vezan je za mogućnost, odnosno nemogućnost žanrovskog određenja filmova Živka Nikolića. Taj problem je posebno izražen kod dokumentarnih filmova ovog autora zbog njihovih osobenih narativno-strukturalnih svojstava. No iako imaju naglašenu dokumentarističku fakturu, Nikolićevi filmovi, uslovno označeni kao *faction*, izmiču svakom određenju i približavaju se žanru kratkometražnih igranih filmova. Nikolić na žanr nikada nije gledao kao na gotov model – shemu koje se mora obavezno pridržavati. Stoga možemo reći da on u svojim filmovima i nije tragao za žanrom, već je žanr pronalazio njegove filmove. Drugim riječima, on svoje filmove nikada nije žanrovski apriorno određivao, niti se bavio problemima žanrovske strukture. Žanr je, po njemu, prirodna posljedica onoga što čini misao i ideju reditelja. Važna je bila tema kojom se film bavi i poruka koju sadrži – ukoliko je sadrži! Osobeni senzibilitet ovog stvaraoca bio je opozicija svim uvriježenim dogmatskim stavovima i predrasudama.

Ključne riječi: žanr, struktura, Živko Nikolić, dokumentarni film

Jedno od pitanja koje se neizostavno nameće kada se radi o Nikolićevom stvaralačkom opusu jeste kako njegove igrane filmove žanrovski odrediti, kako ih i gdje svrstati, ako je to, uopšte, mogućno, ili valja *in ultima analisi* prihvatiti mišljenje pojedinih filmski kritičara koji su u njima prepoznali specifičan "žanrovski miks". Međutim, u pokušaju žanrovskog određenja njegovih dokumentarnih filmova, apstrahujući uvijek moguće potpodjele, a s obzirom na njihovu osobenu fakturu i jasna terminološka razgraničenja – žanr koji samim svojim nazivom implicira njegova pertinentna svojstva – ubrzo ćemo se suočiti s dodatnim pitanjem koje bi moglo da glasi: da li su zbog načina na koji su ostvareni i njihovih osobenih narativno-strukturalnih svojstava oni uistinu dokumentarni filmovi ili ne?

To pitanje, istovremeno, otvara dilemu: kako ih u tom slučaju odrediti, u koju žanrovsku kategoriju ih svrstati? Da li ići tako daleko pa ih, bez obzira na njihovu dokumentarnu autentičnost, imajući u vidu ostale segmente njihove realizacije, prevashodno one koji uključuju "mizanscenska usklađivanja", rad s glumcima – jer oni u Nikolićevim filmovima, bez obzira na njihove "tradicionalne" a ne "glumačke" kostime, to nesumnjivo jesu – izbor i modifikaciju dekora i slično, svrstati u kategoriju kratkih igranih formi?[1] Šta time, zapravo, želimo reći? Iako imaju naglašenu dokumentarističku teksturu, Nikolićevi filmovi, uslovno označeni kao *faction*, izmiču svakom određenju i približavaju se žanru kratkometražnih igranih filmova.

Ukoliko prihvatimo polazište da pojmom "žanrovskog određenja" treba obuhvatiti one podjele i potpodjele, odnosno klasifikacije i izdvajanja koja znače prepoznavanje sličnih ili istovjetnih tematskih, idejnih, stilskih i drugih osobenosti umjetničkih djela, odnosno njihovih generičkih svojstava, onda o Nikolićevim igranim filmovima, za razliku od dokumen-

1 O ovom, rekli bismo, svojevrsnom žanrovskom ambigvitetu, više govorim u zasebnom radu (Koprivica, 2018) koji se bavi estetskim vrijednostima Nikolićevih dokumentarnih filmova.

tarnih, budući da je prema istim teorijskim postavkama žanrovsko razgraničenje mogućno jedino unutar igranih formi, možemo govoriti kao o raznorodnim unutar jednog šireg žanrovskog okvira, sa dominantnim prisustvom apsurdno-komičnog kao nadžanrovskog i tragikomičnog kao komplementarnog, počev od klaustrofobičnosti, blaziranosti i erotske prolegomene (ukoliko izuzmemo naznake erotske inicijacije u *Ždrijelu* /1972/ i *Polazniku* /1973/) u *Beštijama* (1977), preko metafizičnosti i poetskih fantazmagorija u *Jovani Lukinoj* (1979), palanačko-fašistoidnog i, na momente, melodramatičnog *Goluže* (*Smrt gospodina Goluže*, 1982), priča sa tragičnim ishodom u *Čudu neviđenom* (1984), *Lepoti poroka* (1986) i *Iskušavanju đavola* (1989), do urbano-krimogene parabole sa ideološko-nadrealnim predznakom i naglašenim elementima socrealističkog horora u filmu *U ime naroda* (1987).

U vezi s tim tipom razvrstavanja u kojem se kao uslov postavlja igrana filmska forma, po Turkoviću je potrebno ustanoviti "koje je to određenje igranosti, odnosno fabulativnosti koje 'proizvodi', generira žanrove" (Turković, 1986: 43). Iako navedeni filmovi u okviru naznačenog žanra nemaju neposrednih fabulativnih veza, što se u Nikolićevom slučaju ne postavlja kao neophodan uslov njihovog određenja, tematski su, u većini slučajeva, prepoznatljivi, što se posebno odnosi na dokumentarne filmove. Disperzivnu žanrovsku strukturu većine Nikolićevih filmskih priča, iako naizgled paradoksalno, povezuju upravo naznačene invarijante. No, bez obzira na njihovu fabulativnu razuđenost, imajući pri tom u vidu prepoznati značaj tematske koherentnosti, Nikolićevi dugometražni igrani filmovi su žanrovski i jasni i identifikabilni.

Živko Nikolić

Kako je Nikolić, zapravo, gledao na žanr? U svakom slučaju ne kao na gotov model, shemu koje se mora obavezno pridržavati. On, uistinu, u svojim filmovima i nije tragao za žanrom – žanr je pronalazio njegove filmove. Drugim riječima, on svoje filmove nikada nije žanrovski apriorno određivao, niti se bavio problemima žanrovske strukture.[2] Stoga i sva ona teorijska tumačenja filmskog žanra, od fenomenoloških i strukturalističkih do poststrukturalističkih i semiotičkih, nijesu imala neposrednog odraza na njegova promišljanja u tom smjeru.[3] Svaki film je, po Nikoliću, žanr

2 Često se dešavalo da iz štampe ili sa filmskog plakata, dakle od stane novinara, kritičara ili distributera, Nikolić sazna kako je žanrovski "određen" njegov film.

3 U tumačenju Nikolićevog viđenja fundamentalnih estetsko-teorijskih problema vezano za oblast kojom se bavimo, ne smijemo biti isključivi pa tvrditi da je ovaj autor bio sasvim izvan nje. Ipak, Nikolić je svu svoju kreativnu energiju usmjeravao u pravcu filma kao medija koji mu je pružao mogućnost umjetničkog izraza. Upravo iz tog razloga, kao i svaki posvećenik, on je svom filmskom "praksisu" podređivao sve ostalo što je pratilo – i što mora da prati! – ovu umjetnost.

Lepota poroka (1986)

za sebe. Kako će on teorijski biti određen, ostaje da se vidi nakon njegove realizacije. Žanr je prirodna posljedica onoga što čini misao i ideju reditelja. Scenario kao "libreto", literarni predložak u kojemu se kriju obrisi budućeg filma, bila je jedina teorijska premisa i žanrovska konceptualizacija kojom se Nikolić rukovodio. Dakle, važna je bila tema kojom se film bavi i poruka koju sadrži – ukoliko je sadrži! – što, moramo naglasiti, nije uvijek bio Nikolićev primarni cilj, niti se *sensu stricto* uklapalo u njegovu idejnu projekciju. Otuda i problem žanrovski preciznog određenja njegovih filmova!

Osobeni senzibilitet ovog stvaraoca bio je opozicija svim uvriježenim dogmatskim stavovima i predrasudama, ma iz koje životne ili umjetničke sfere dolazili. Stoga je bezrezervno odbacivao i recentne kulturne matrice, posebno one sa ideološkim predznakom, koje je, vođen kriterijumom uniformnog estetskog ukusa, najčešće promovisao establišment jugoslovenske filmske kritike. I teorijski i kritičarski diskurs i kod nas i vani, posebno od vremena, kako primjećuje Paul Willemen, kada je došlo do razdora između strukturalističke autorske teorije koja se oslanjala na lingvistiku i antropologiju, a povremeno i na Marxa, i autorske teorije koja se ugledala na književnu ideologiju, bio je u potpunom saglasju s vladajućim dogmama. Iz svega toga proistekao je čitav niz problema oličen u kodifikovanim žanrovima. Tačnije, ovaj izraz počeo je da se "pojavljuje pod plaštom pogrdnog izraza 'formula'" (Willemen, 1986: 30).

Nadarenost, posvećenost i pregalaštvo, po Nikoliću, ključni su parametri za procjenu vrijednosti djela jednog umjetnika. Sve izvan tog okvira izlagalo se opasnosti da se pretvori u duhovno sklerotično, kreativno uništavno, nedostatni surogat, blijedu kopiju, riječju, epigonsku raspolućenost.[4] To je, čini se, bilo

4 Nikolićev antidogmatski stav bio je izražen kako na polju neposredne kinematografske prakse tako i oblasti estetičkih i teorijskih promišljanja. Sva sporenja oko "žanrovskih formula", ili autora-u-

Iskušavanje đavola (1989)

i jedino relevantno mjerilo za razumijevanje filma iz Nikolićeve vizure. Međutim, jedan od kriterijuma kojemu je bio naklonjen, a što smo, na određeni način, već istakli, u vezi je s tematskim, odnosno sižejnim okvirom kao mogućnošću žanrovskog određenja. Rekli bismo da upravo u takvom Nikolićevom promišljanju možemo pronaći dodirne tačke sa promišljanjima Marca Verneta. Vernet je, naime, insistirao na okviru kao žanrovskom referentu, neophodnom uslovu za njegovo svekoliko jedinstvo. A taj okvir bi obuhvatao sve one filmove koji u određenom prostorno-vremenskom opsegu obrađuju istu tematiku, korišćenjem istih, ili sličnih "materijala". Iako uz neznatne dopune, posebno one vezane za tematsku objektivaciju i razuđenost, Vernetov teorijski stav mogao bi *grosso modo* da se prenese i u ravan žanrovskog određenja Nikolićevih filmova. Po Vernetu, naime, "žanrovski film *mora* da ima određen broj obaveznih svojstava da bi bio priznat kao takav. (...) Da bi jedna muzička komedija nosila taj naziv, ona nužno mora da sadrži muziku, pesme i čak delove sa plesom." (Vernet, 1986:34)

Vernet, međutim, za razliku od nekih drugih teoretičara žanra koji bi u isti koš najradije strpali sve, ističe da žanrovski film ne smije da sadrži određene elemente, jer je "zakon žanra" isto onoliko *inkluzivan*, koliko je *ekskluzivan* (usp. Vernet, 1986). Time se, ujedno, kako ističe ovaj teoretičar, poništavaju osnovna svojstva i zakonitosti žanra, budući da je neophodno poštovati načelo vjerovatnosti. Upravo tako je i kod Nikolića, ali s tom bitnom razlikom što se u njegovim filmovima povremeno javljaju neočekivani dijegetički ekskursi, i to najčešće onda kada je dominantna žanrovska koncepcija u koliziji sa epilogom dramskih događanja, kao što je to slučaj u finalnoj sceni obračuna do istrebljenja dvije grupe svatova u *Čudu neviđenom*. Dovoljno je da se prisjetimo Vernetovih riječi da u jednoj komediji, kao kodifikovanom žanru, ne smije biti mjesta za groznu i nasilnu smrt. U Nikolićevoj komediji se dešava upravo to, ostavljajući nas u nedoumici, ne samo kako da žanrovski odredimo ovaj film nego i kako da shvatimo neočekivano ukrštanje kodova, jer u filmu nigdje nije bilo anticipativnih "ligatura"

okviru-žanra, njega se nijesu doticala, jednako koliko ni podjela na slabe i jake žanrove, žanrove institucije, uprošćena shematska pojašnjenja zasnovana na ultradogmatskim stavovima, diskurzivno-ideološka nadgornjavanja estetičara i slično.

Jovana Lukina (1979)

koje bi na to ukazivale. Dakle, suočavamo se s nečim što bismo, uslovno, mogli da odredimo kao neočekivani žanrovski erzac ili unutaržanrovski rez, imajući pritom u vidu dominantne kodove koji taj žanr (ruralne dramske komedije) kao takav određuju. U Vernetovim stavovima, bez sumnje, možemo pronaći ne samo suštinske postulate na kojima se bazira žanrovska struktura Nikolićevih filmova, već i Nikolićevo poimanje filma kao umjetničkog medija.

Literatura

Carrier, Jean-Pierre, 2016, *Dictionnaire du cinéma documentaire*, Paris: Vendemiaire

Dolmark, Jože, 1985, "Beleške o žanru", *Filmske sveske*, br. 3, str. 207–214.

Friedman, Lester; Desser, David; Kozloff, Sarah; Nochimson, Martha; Prince, Stephen (ur.), 2013, *An Introduction to Film Genres*, New York: W. W. Norton & Company

Grant, Barry Keith, 2007, *Film Genre: From Iconography to Ideology*, New York: Columbia University Press

Koprivica, Zoran, 2018, *Filmovi Živka Nikolića - analitički aspekt*, Nikšić: Kairos.

Laffay, Albert [Lafe, Alber], 1971, *Logika filma*, Beograd: Institut za film

Metz, Christian [Mec, Kristijan], 1973, *Ogledi o značenju filma*, Beograd: Institut za film

Monaco, James, 1979, *How to Read a Film*: *The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York: Oxford University Press

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Sanders, John, 2009, *The Film Genre Book*, New York: Columbia University Press

Stojanović, Dušan (ur.), 1987, *Teorija žanra*, Beograd: Institut za film

Turković, Hrvoje, 1986, "Terminološko razgraničenje", *Filmske sveske*, br. 2, str. 38–43.

Vernet, Marc [Verne, Mark], 1986, "Filmski žanr", *Filmske sveske*, br. 2, str. 33–37.

Willemen, Paul [Vilemen, Pol], 1986, "O problemu žanra", *Filmske sveske*, br. 2, str. 29–32.

Wollen, Peter [Volen, Piter], 1972, *Znaci i značenje u filmu*, Beograd: Institut za film

WHAT'S IN A NUMBER?
onetakefilmfestival
numbernine
INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS SHOT IN ONE TAKE
MEĐUNARODNI FESTIVAL FILMOVA SNIMLJENIH U JEDNOM KADRU
19-21 • OCTOBER • 2018 • ZAGREB • CROATIA

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2018"(049.3)

Dunja Ivezić

Više filmova, manje rezova

Uz 9. One Take Film Festival, Zagreb, 19–21. listopada 2018.

Vrijeme, u kojem suvremena svjetska filmska proizvodnja iznova potvrđuje i oživljava vlastiti tehnički i estetski vrhunac, ne isključuje potrebu za, ne nužno novim filmskim formama, ali svakako inovativnim autorskim pristupima i izrazima. Specifičan filmski izraz, premda u kontekstu striktno diktirane forme jednog kadra, ključna je tendencija reprezentacije One Take Film Festivala, koji je u svom devetom izdanju u prostorima kina Europe prikazao preko šezdeset filmova proširenog žanrovskog spektra. Premda je primarno uvjetovan formom, One Take se ovaj put u prvom redu orijentirao prema igranom filmu donekle marginaliziravši ostale filmske rodove.

U službenoj su se konkurenciji našla ukupno trideset i dva filma porijeklom iz više od dvadeset zemalja koji su, raspoređeni u nekoliko blokova, u određenoj mjeri svjedočili o položaju ovoga festivala na svjetskoj festivalskoj sceni, ali i o činjenici da ovakva specifična filmska orijentacija nije zanemariva. Festival je i ove godine ostao vjeran kontinuiranom kadru kao primarnom tehničkom, stilskom i narativnom načelu, a filmove koji su izišli iz njegovih okvira smjestio je u program Almost One.

Grand Prix dodijeljen je estetski uvjerljivo najambicioznijem filmu *Nevidljiva ruka Adama Smitha* (*Nevidna Roka Adama Smitha*, 2017) Slobodana Maksimovića. Festivalska se prošlost njegovih prethodnih kratkometražnih ostvarenja bez sumnje nametnula kao temelj za jednoglasnu odluku žirija i mnoge filmskokritičarske pohvale. Ovaj je humorom ogrnut portret aktualnog stanja europske ekonomije u svakom slučaju ponudio najviše materijala, stoga pozitivne reakcije kritike, koje se mogu pročitati, kao i publike u dvorani nisu iznenađujuće. U nešto više od petnaest minuta ostvaren je teatralan spoj zanimljivih osobnosti, slojevite mizanscene i živopisne scenografije okupane obojenim svjetlima, stoga nije čudno da se ovaj film istakao kao najbolji unutar konkurencije, čime je Maksimović opravdao svoj položaj.

Emocije i odnosi – kako je glasio tematski okvir festivalskog programa – tematizirani su u različitim žanrovima i provedbama unutar kadra, a novi se program, One Take in Love, posvetio specifično onim ljubavnim. Stoga smo imali priliku vidjeti ovjekovječenja ljubavi, ali i banalne prekide i bizarne obiteljske situacije. U tom kontekstu vrijedi izdvojiti *Spoj* (2017) Nevena Dužanca, koji je ujedno i jedini domaći film koji je ostvario zanimljivu karakternu liniju u čijim smo se nitima uspjeli i sami prepoznati. Odnosi, bili oni dugovječni ili, pak, oni koji egzistiraju u trenucima, predstavljaju univerzalan teren na kojemu su se susreli različiti tematski i izražajni odabiri, kako oni suzdržani tako i oni pretjerano ekspresivni, banalni i bizarni; a svi, dakako, neodvojivi od svoje političke i društvene pozadine.

Postoji paradoksalna ravnoteža između ohrabrivanja slobode autorskog izraza i prevelike ambicije koja svoj kvantitativan opseg stavlja ispred kvalitativnog. One Take je u svojem posljednjem izdanju izveo svojevrstan "hod po rubu" koji bi se u budućnosti mogao izbjeći inzistiranjem na kriterijima koji se – uz dominantnu filmsku formu – ponajprije orijentiraju ka tehničkim i stilskim aspektima. Nezanemariva je, dakako, komponenta koja pokušava potisnuti strogo usmjerenje zapadnom kultur-

Harmonija (*Harmony*, Mohammad Hormozi, 2018)

nom krugu te uspješno obuhvaća i njegovu političku i kulturnu suprotnost, zadirući duboko u pitanja aktualnih društvenih okolnosti, morala i ideologije. No, ipak, moramo reći da su ti filmovi dosta varirali u kvaliteti. Naime, neka od tih djela uspjela su zadovoljiti tek formalne kriterije i ostati na margini filmskog žanra i autorske intervencije, premda su nas, to se mora reći, obavijestila o područjima u kojima sukob i patnja predstavljaju svakodnevicu. No ta, naša, zapadnjačka fascinacija motivima pukog preživljavanja snažno se osjeća i u djelima čije nam priče grčevito pritišću dlanove dok nas uvlače u stvarnost pred kojom mnogi zatvaraju oči. To osobito vrijedi za filmove *Harmonija* (*Harmony*, Mohammad Hormozi, 2018) i *Bez jutra* (*Shabi ke sobh nashod*, Mohammad Baghi, 2018). Hormozi tematizira duboku empatiju, a u svoje središte stavlja muškarca koji uporno pokušava pronaći posao prostitutki, koju je netom primio u svoj automobil. Baghi, pak, iranskom osuđeniku na smrt pruža mogućnost za novi početak te u dubinskoj mizansceni smaknuće, kao svojevrsni *deus ex machina*, prekida oprostom. Polarizacija filmske produkcije u tematskoj sferi postaje opipljiva. Naime, filmovi se zapadnog kulturnog kruga nisu ustručavali pobjeći od političke i društvene svakodnevice. Tako će se, primjerice, američki stilizirani film *Rosie, Oh* (2016), scenaristično-redateljskog dvojca Andy Koeger i Apple Xenos, baviti problemima djevojčice koja u susjedstvu traga za svojim izgubljenim psom, dok ćemo u ruskom filmu *Čokoladni vjetar* (*Шоколадный ветер*, Ilija Antonenko, 2016) svjedočiti drastičnom potezu mlade djevojke čiji je jedini cilj bijeg od blijede svakodnevice i beznađa.

Nekolicina se filmova uspješno približila čvrstim žanrovskim odrednicama te se istakla svojom scenarističkom razradom. Takav je, recimo, kratkometražni film *Grčka tragedija* (*Tragedia Griega*, 2018) Norberta Trujilla koji je u jednostavnoj izvedbi uspio spojiti elemente drame s onima kriminalističkog filma, a na isto je, doduše s izraženo slabijim scenarijem nejasne motivacije ciljao i film *Quidnunc* (2018) Harrya Ayiotisa, koji je bio prikazan na otvorenju festivala. Nažalost, taj je film ostao na razini skice budući da su identiteti i porijeklo likova te njihovih međusobnih odnosa ostali nedorečeni. U žanrovskom smislu najvještiji je bio film *Pljačka* (*El Atraco*, 2017) Alfonsa Díaza. U njemu se tematizira slučajni susret dvojice pljačkaša koji istovremeno odluče opljačkati lokalni kafić pokazujući se kao dopadljiv spoj zaigrane vizualne i sadržajne strukture i humora.

Uspješniji su dio festivalskog repertoara činili filmovi čija se kvaliteta nalazi u tome da se nisu trudili izgledati komercijalno i populistički, a pokazali su svoju kompozicijsku i scenarističku vještinu. Među njima su se istakli *Dosje* (*The Dossier*, Fanyana Hlabangane, 2017), *Santa Teresa* (Emanuele Dainotti i Alessandro G. Capuzzi, 2017) i *Puna glava radosti* (Branislav Milatović, 2018). Naime, njihova je prednost bila u prethodnom uočavanju potencijalnih slabosti koje su se potom vješto "upakirale" u

Quidnunc (Harry Ayiotis, 2018)

estetizirano i korektno autorsko djelo. Tim su filmovima prevladale izuzetno jednostavne kompozicije i dijalozi koji su na sebe preuzeli čitav sadržaj.

Budući da se u tri filmska dana prikazao do sada najveći broj filmova, teško je donijeti pravedne zaključke koji će sabrati sve karike glavnog i natjecateljskog programa, premda s pravom možemo zaključiti da su snažnije komponente ipak bile likovnost i eksperimentalna naracija. Jer filmovi koji su nas vizualno najviše fascinirali nisu bili igrani, nego eksperimentalni, poput zadivljujuće kompozicije *Vulkan – Meditacije 0* (*Volcan – Meditaciones # 0*, Pablo Radice, 2017) koja djeluje poput ekranizacije likovne umjetnosti. U tom se kontekstu kao dio glavnog programa svojom posebnošću istakao i One Take in Space. Ovaj je program za svoju središnju točku odabrao samozatajnu francusku umjetnicu i redateljicu Muriel Montini čiji filmovi odgovaraju prostorima izložbenih galerija jednako kao i prostorima kinodvorana. Montini kontinuirano stvara vizualne projekte koji se temelje na njezinoj intimi, emocionalnosti i usamljenosti te se spajaju u svojevrstan autoportret. Njezin eksperimentalni art film *Noć, zvijezde* (*Une nuit, des étoiles*, 2017) prožet je kontrastom usporene noćne vedute i poetičnog monologa koji u *voice-overu* izgovara žena. Elementi poput ispreplitanja tišine i šumova, pretapanja i jeke stvaraju sliku prošlosti, a gledatelja povezuju s redateljicom.

Zanimljivo je da je (premda se bavi eksperimentalnim formama) Montini u svom filmu *Prije ili kasnije svi ćemo otputovati u Italiju* (*Un jour ou l'autre nous partons tous en voyage en Italie*, 2010) kreirala svojevrstan *hommage* Rossellinijevu *Putovanju u Italiju* (*Viaggio in Italia*, 1954) kojemu pripada kompletna zvučna komponenta. Naime, redateljica je od Rossellinija preuzela zvučni zapis koji je spojila sa svojim dinamičnim vizualnim sadržajem, pa čitav projekt evocira i na strukturu eksperimentalnog filma *Glenn Miller I/Srednjoškolsko igralište I* (1977) Tomislava Gotovca. Program One Take in Space tako je u svakom slučaju ostao vjeran inovativnosti i autorstvu koje velik broj filmova iz konkurencije glavnog programa nije uspio opravdati.

Zaključno možemo reći da je deveti One Take isprepleo ideju umrežavanja i suradnje malih filmskih festivala čiji se kontinuitet iznova definira kao upitan. Nametanje je ovakve teme kao dominantne uvelike problematično, budući da za sobom povlači pitanje održivosti i kvalitete samoga festivala, premda razvija nadu u osvještavanje javnosti i filmske publike o pogonu koji već godinama u najvećoj mjeri pokreće snažan entuzijazam njegovih organizatora. Tako se, kada je riječ o programskoj politici, razvija jedan nepregledan i gusto umrežen labirint čiji se zidovi mjestimice prelako urušavaju, a mjestimice vješto skrivaju svoje slabosti. No bez obzira na te manjkavosti, ovaj bijenalni međunarodni festival potvrđuje svoju ceremonijalnu tendenciju i održivost malih filmskih festivala čija organizacija iz godine u godinu predstavlja sve veći izazov.

UDK: 791.65.079(437.1/.2 KARLOVY VARY)"2018"(049.3)

Marko Stojiljković

Veličina i glamur u borbi za festivalsku poziciju

Uz 53. međunarodni filmski festival u Karlovym Varyma – 53rd Karlovy Vary International Film Festival, 29. lipnja – 7. srpnja 2018.

Međunarodni filmski festival u Karlovym Varyma (KVIFF) najstariji je i najveći u onome što kolokvijalno podrazumevamo pod Istočnom Evropom. Dovoljno je atraktivan i aktuelan da se "filmski cirkus", još uvek umoran od Cannesa, zaustavi u ovom češkom, nekada austrougarskom mondenom banjskom lečilištu i da na devet dana koliko traje promeni puls ovog gradića koji u principu živi od bogatih ruskih turista. Ove godine posebni festivalski gosti (sa ili bez svojih filmova) bili su, među ostalima, Tim Robbins, Robert Pattinson, Terry Gilliam, Taika Waititi, Anna Paquin, Richard Linklater i Barry Levinson. Moglo bi se reći da je festival u ovom izdanju sada već postao pomalo i prevelik za relativno malen grad sa skromnom kinoinfrastrukturom, a glavnina događaja je centrirana oko Hotela Thermal koji svojim monumentalnim socijalističkim stilom podseća na kongresne centre iz narečenog perioda, a čije kinosale van festivala uglavnom nisu prevashodno namenjene kinematografskoj delatnosti. Za ekskluzivne intervjue, zabave i poneku projekciju, tu je i Grandhotel Pupp, inače poznat po tome da je poslužio kao lokacija za enterijere u filmu *Hotel Grand Budapest* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014) Wesa Andersona.

U brojkama KVIFF izgleda ovako: održana je 501 regularna projekcija i prodato je preko 140 000 karata. Održano je još oko 100 projekcija za filmske profesionalce i novinare. Prikazano je ukupno 236 filmova, od toga 178 dugometražnih (143 igrana i 35 dokumentarnih). Svetskih premijera je bilo 35, internacionalnih 8, evropskih 7. Većinu filmova je pratila delegacija posetilaca. Podeljeno je preko 13 000 akreditacija, od toga oko 1 200 otpada na filmske profesionalce, a preko 600 na novinare.

Veličina i glamur su neupitni, ali se postavlja pitanje koliko je u trenutnom globalnom filmskom pozicioniranju ovaj festival ostao relevantan. Kalendarska pozicija se ispostavila kao ključni faktor za to, naročito u sezoni nagrada, a KVIFF tu ne stoji najbolje, jer je smešten u ranoletnjem terminu između Cannesa (odakle "povlači" dobar deo netakmičarskog, revijalnog programa) te Venecije i Toronta, koje filmovi sa ambicijama za nagrade biraju za svoje premijere i koji sada, nakon eskalacije kontroverze između Cannesa i Netflixa, prete da festivalu na Azurnoj obali preotmu primat. U takvim okolnostima KVIFF se ne može uključiti u utrku za globalni primat niti privući veliki broj globalnih "teškaša" za svetske premijere, pa mu je fokus pre svega regionalan, usmeren na Srednju i Istočnu Evropu u kojoj češki festival ima primat.

To se posebno očitavalo u zvaničnoj takmičarskoj konkurenciji: od ukupno dvanaest filmova, šest ih je bilo iz pomenutog regiona, a četiri nagrade dobili su upravo oni regionalni. Takođe, ime dobitnika Kristalnog globusa je malo koga iznenadilo. *Ne zanima me ako u povijesti ostanemo zapisani kao barbari* (*Îmi este indiferent daca în istorie vom intra ca barbari*, 2018)

Ne zanima me ako u povijesti ostanemo zapisani kao barbari (Îmi este indiferent daca în istorie vom intra ca barbari, Radu Jude, 2018)

najnoviji je film rumunskog sineasta Radua Judea, koji je važio za favorita i zbog svog imena koje se po zvučnosti i istoriji nagrađivanja izdvajalo od konkurencije, kao i zbog teme savremenog gledanja na zločine fašističkih i kvislinških režima, kakav je bio onaj Antonescuov u Rumuniji. Reč je o fikcijskom "dokumentarcu", odnosno *mockumentaryju* koji prati nevolje oko postavljanja kazališne dramatizacije rumunskog pohoda na Odesu i masakra Jevreja koji je usledio tokom Drugog svetskog rata. Autorica predstave suočava se sa pritiscima, kako u okviru trupe i redova lokalne politike, tako i u privatnom životu. Judeov novi film, ovenčan već s nagradom "mreže europskih kina" – Europa Cinemas, nakon trijumfalne se premijere u Češkoj uputio na dugu i uspešnu festivalsku turneju, što nije bio slučaj sa drugim delima, bilo nagrađenim bilo nenagrađenim.

Specijalnu nagradu žirija, kao i onu za najbolju žensku ulogu (Mercedes Morán) te nagradu FIPRESCI-ja, zaslužio je film *Florianopoliski san* (*Sueño Florianópolis*, Ana Katz, 2018). Može se reći da je to "tipičan" festivalski film na temu razvoda, no koji nudi široku i višeslojnu sliku, a izbegava žanrovske obrasce romantične komedije, drame ili ljubavnoga filma, premda sadrži elemente od svih nabrojanih. Fokus je na likovima i atmosferi njihovog možda poslednjeg zajedničkog letovanja, na mestu gde su nekada davno svi bili sretni. Nagradu za najbolju režiju pokupio je Slovenac sa praškom diplomom i adresom, Olmo Omerzu, za svoje *Zimske muhe* (*Vsechno bude*, 2018), mešavinu filma ceste i onoga o odrastanju, drame, komedije i avanture. Za najboljeg glumca proglašen je Moshe Folkenflick za ulogu u filmu *Iskupljenje* (*Geula*, 2018) Yossija Madmonija i Boaza Yehonatana Yaacova, a isti film je dobio i nagradu ekumenskog žirija. Reč je o drami o bivšem pevaču koji je postao religiozan, pa nakon obolevanja svoje kćeri mora pribaviti sredstva za njeno lečenje, što čini ponovo okupljajući stari sastav i pritom otkrivajući svoje stare rane iz sekularnog života. Dva posebna priznanja otišla su u ruke Ivanu Tverdovskom za kriminalističku dramu *Skakač* (*Подбросы*, 2018) i Sonji Prosenc za *Povijest ljubavi* (*Zgodovina ljubezni*, 2018).

Bez nagrada su ostala poljska satirična drama mozaičke strukture *Napad panike* (*Atak*

Paniki, Paweł Maślona, 2017), domaće delo *Domestik* (Adam Sedlák, 2018), drama o povratku iz zatvora, *Braća* (*Kardeşler*, Ömür Atay, 2018), socijalna drama *Miriam laže* (*Miriam miente*, Natalia Cabral i Oriol Estrada, 2018), snimljena u Dominikanskoj Republici, kao i austrijsko-američki neuspeli miš-maš žanrovskog i art filma *U noć* (*To the Night*, Peter Brunner, 2018). Van takmičarske konkurencije, a u glavnom programu, prikazani su još i domaća mešavina apsurdističke komedije i egzistencijalističke drame *Trash on Mars* (2018), u režiji Benjamina Tučeka, američka drama *Podržite djevojke* (*Support the Girls*, Andrew Bujalski, 2018), kao i *Moj prijatelj A* (*Yuzai*) japanskog autora Takahise Zezea.

Ako se kombinacija faktora (relativno slaba godina, pozicioniranje u globalnim okvirima okrupnjavanja scene) mogla osetiti u glavnom programu, koji ipak mora ispuniti određene standarde diverzifikacije, ona se u dosta pozitivnijem smislu odrazila na sporedni takmičarski program East of West u čijem se okviru takmiče istočnoevropski i centralnoazijski filmovi. A po kvalitetu viđenog, on je ove godine bio čak i iznad glavnog programa. Veliku nagradu, uz nagradu FEDEORA, osvojio je film *Planina Sulejman* (*Sulayman too*, 2017), kirgisko-ruska koprodukcija u režiji Jelizavete Stišove. Reč je o filmu koji festivalima kruži još od Toronta 2017. i koji je zapravo humorna drama o neobičnoj porodičnoj jedinici jednog neodraslog muškarca i dviju žena, smeštenoj u pejzaž koji odiše prirodnom lepotom, ali i ljudskim nemarom, dotrajalošću infrastrukture i predapokaliptičnim ugođajem raspada. Specijalnu nagradu žirija osvojio je mađarski film *Dolina cveća* (*Virágvölgy*, László Csuja, 2018) reklamiran kao pobunjenički film ceste o dvoje nesretnika i jednom napuštenom detetu koji pokušavaju sebi naći mesto pod suncem. Vizuelno dopadljiv, fino montiran, entuzijastičan u stavu i u razradi (glumci su uglavnom amateri, a ekipa iza kamere studenti ili sveži diplomci), film ipak pati od ograničenja konvencionalne i obrabljene priče.

Čini se da su ove godine u East of West konkurenciji socijalne priče prolazile bolje od otvoreno političkih, kakva je recimo *Vulkan* (*Вулкан*, Roman Bondarčuk, 2018). U potresnoj komediji apsurda, smeštenoj u mikrokosmos gradića u južnoj Ukrajini, nedaleko od krimske granice i fronta prema istoku, daleko od očiju bilo kakve centralne vlasti, čeličnim stiskom upravljaju lokalni moćnici. Bondarčuku je ovo, nakon tri dokumentarna, prvi dugometražni igrani film. Dokumentaristička crta vidi se i u ovom filmu, jer mu prioritet nije nužno pričanje priče, već slikanje jedne specifične, fiktivne, a možda opet i "stvarne" sredine. No s *Vulkanom* uspeva čak i da preskoči realnost i ode u smeru fantazije, i to one nalik na noćnu moru, kao npr. u filmu *Idiotska noć* (*After Hours*, 1985) Martina Scorsesea, gde jedna teška i bizarna situacija vodi do još bizarnijih i težih. Aktuelni trenutak, doduše manje stilizovano i uspelo, hvata još jedan *mockumentary*, *Via Carpatia* (Klara Kochańska i Kasper Bajon, 2018). Radi se o ličnom pogledu na aktuelnu izbegličku krizu i putu prema kampu Idomeni na grčko-makedonskoj granici, na koji će se uputiti poljski srednjeklasni urbani par nakon što muž načuje da je njegov otac, Iračanin, možda tamo. Ratom, zapravo ratovima i njihovim posledicama bavi se i *53 rata* (*53 wojny*, Ewa Bukowska, 2018), ali je ugao gledanja potpuno drugačiji. Naša junakinja je Anka (Magdalena Popławska). Njezin je muž profesionalni ratni reporter i svojevrsni ovisnik o ratu i opasnosti. I dok on izbiva, njena se psiha polako urušava godinama provedenim u strepnji i iščekivanju. *Kristalni labud* (*Хрусталь*, Darja Žuk, 2018) je, pak, priča o američkom snu, odnosno o tom snu emigracije iz poslednje evropske diktature, Bjelorusije.

Ostatak filmova iz East of West konkurencije manje se bavi društvom, a više ličnim problemima i porodičnim dinamikama svojih likova. *Amir* (2018), iranskog reditelja Nime Eghlime prati naslovnog junaka koji se nalazi u epicentru tuđih problema, a da nije načisto želi li ljudima iz svog okruženja pomoći. Na sličnom kursu je i film *Trenutci* (*Chvilky*, Bea-

Florianopoliski san (*Sueño Florianópolis*, Ana Katz, 2018)

ta Parkanová, 2018). *Kuća na prodaju* (*Chata na prodej*, Tomáš Pavliček, 2018) u fokus stavlja nestabilnu porodičnu dinamiku usled prodaje vikendice, dok *Duboke rijeke* (*Глубокие реки*, Vladimir Bitokov, 2018) – film koji je nastao pod mentorstvom Aleksandra Sokurova – prate familiju drvoseča u bespućima Kavkaza. Nakon što se otac povredi na poslu, najmlađi brat, koji se ranije odselio, vraća se da pomogne svojima da ispune propisanu kvotu, što unosi razdor u selo i otvara rane iz prošlosti. *Diši u mramor* (*Kvepavimas i marmura*, 2018) litvansko-latvijsko-hrvatska je koprodukcija u režiji Giedrė Beinoriūtė koja prati promene u srednjeklasnoj porodici nakon usvajanja dečaka iz doma za napuštenu decu, dok je *Pauza* (*Pafsi*, Tonia Mishiali, 2018) psihološka komorna drama o položaju žene u patrijarhalnoj sredini, posebno usred menopauze.

Kao i u glavnoj takmičarskoj, tako je i u dokumentarnoj konkurenciji pobedio očiti favorit, film *Putinovi svedoci* (*Свидетели Путина*, 2018) rusko-ukrajinskog autora Vitalija Manskog, inače poznatog kritičara Putina i ruske države koji ne beži od kontroverznih tema. U pitanju je film o Putinovom uzdizanju do moći, koji pokriva period njegovog vršenja dužnosti predsednika od trenutka kada ga je oboleli Boris Jeljcin na to mesto postavio pa do prve izborne pobede. Manski koristi materijale snimljene na licu mesta (u Jeljcinovo i rano Putinovo doba snimao je portretne dokumentarce za državnu televiziju) koji otkrivaju isprepletenost Putinovog i Jeljcinovog režima, ali i sudbinu ljudi iz prvog Putinovog izbornog štaba, kao i narav, politička uverenja i praksu ovog bivšeg KGB-ovca. Reč je o izuzetno preglednom, hrabrom i poštenom filmu. Specijalna nagrada žirija pripala je debitantu u dugometražnom formatu, Danielu Zimmermannu, za ekološki i ekonomski dokumentarac *Walden* (2018) koji se istakao svojom temom i vrlo doteranom umetničkom obradom – film se sastoji od ukupno trinaest kadrova snimljenih kamerom koja se rotira.

Ostatak dokumentarne konkurencije je bio vrlo raznolik, i tematski i stilski. U njemu se našlo prostora i za meditacije o prirodi, kao što su *Nebo* (*Cielo*, Alison McAlpine, 2018) i *U tišini zvukova* (*L'esprit des lieux*, Stéphane

Walden (Daniel Zimmermann, 2018)

Manchematin i Serge Steyer, 2018). Meditiralo se i o životu u budističkom samostanu – *Mala mudrost* (*Xiao Zhihui*, Yuqi Kang, 2017), razlozima šta čoveka navode da se oda religijskom fundamentalizmu – *Najbolje što možeš učiniti sa svojim životom* (*The Best Thing You Can Do with Your Life*, Zita Erffa, 2018), "novom valu" u baltičkom filmu – *Mostovi vremena* (*Laika tilti*, Audrius Stonys i Kristīne Briede, 2018) i o ljubavi u starosti – *Ljuljačka* (*The Swing*, Cyril Aris, 2018). Ispitivalo se i društvo, od rata protiv Islamske Države u Iraku – *U Mosulu* (*V Mosulu*, Jana Andert, 2018), preko političkih mahinacija češkog predsednika – *Udarne vijesti* (*Mimoradna zprava*, Tomáš Bojar, 2018) i posledica političkih potresa iz bliže prošlosti na letovalište Sharm El Sheikh – *Daleko od sna* (*Dream Away*, Marouan Omara i Johanna Domke, 2018), pa do suživota domaćina i migranata u pariskom predgrađu u toku letnje sezone na lokalnom bazenu – *Otok s blagom* (*L'Île au trésor*, Guillaume Brac, 2018).

Programska celina nazvana Specijalni događaji je, pak, koncepcijski nedorečena. S jedne strane tu su upriličene mini-retrospektive dvojice gostiju: Tim Robbins je predstavljen s filmovima *Bob Roberts* (1992) i *Nezaustavljivi* (*Cradle Will Rock*, 1992), koje je sâm i režirao, dok se retrospektiva filmova Barryja Levinsona sastojala od naslova *Kišni čovek* (*Rain Man*, 1988), *Predsjedničke laži* (*Wag the Dog*, 1997) i recentnog televizijskog filma *Paterno* (2018). Takođe, jedan od ovogodišnjih laureata počasnih priznanja, snimatelj Jan Čuřík, predstavljen je filmom *Lutanje* (*Bloudění*, 1966), koji je režirao sa Antonínom Mášom, a upriličena je i specijalna projekcija Formanovog klasika *Ljubavi jedne plavuše* (*Lásky jedné plavolásky*, 1965). U ovoj programskoj celini našlo se mesta i za dve pilot-epizode televizijskih serija. Reč je o pretpremijernoj projekciji *Oštrih predmeta* (*Sharp Objects*, Marti Noxon, 2018–) i domaćoj inačici serije *Na terapiji*, prvoj epizodi treće sezone. Kao film zatvaranja prikazan je *Plivaj muški* (*Le grand bain*, Gilles Lellouche, 2018). Ostatak programa popunjen je domaćim dokumentarcima *Cirkus Ruanda* (*Cirkus Rwanda*, Michal Varga, 2018) i *King Skate* (Šimon Šafránek, 2018).

Program Horizonti bio je posvećen filmovima sa drugih velikih festivala, a glavninu su sastavljali naslovi sa ovogodišnjeg Berlina i Cannesa. Osim berlinskog pobednika, žanrovskoga hibrida igranoga, dokumentarnog i eksperimentalnog roda, filma *Ne dodiruj me* (*Touch Me Not*, Adina Pintilie, 2018) tu su bili i Ceylanovo *Drvo divlje kruške* (*Ahlat Agaci*, 2018), Farhadijev film *Svi znaju sve* (*Todos lo saben*, 2018), *Hladni rat* (*Zimna wojna*, 2018)

Planina Sulejman (*Sulayman too*, Jelizaveta Stišova, 2017)

Paweła Pawlikowskog, *Ne ostavi trag* (*Leave No Trace*, 2018) Debre Garnik, *Crni član Ku Klux Klana* (*BlacKkKlansman*, 2018) Spikea Leeja, *Leto* (*Лето*, 2018) Kirila Serebrenikova i *Izgaranje* (*Beoning*, 2018) Lee Chang-donga. Najveću pažnju je, pak, privukao *Čovek koji je ubio Don Quixotea* (*The Man Who Killed Don Quixote*, 2018) Terryja Gilliama, koji se smatra jednim od "ukletih filmova" jer je Gilliamu za prikupljanje sredstava trebalo devet godina, da bi nakon toga produkcija bivala prekidana u različitim fazama, glumci bili menjani, trajanje se rasteglo na dodatnih sedamnaest godina, a sve je završeno uz sudske sporove.

Nešto hrabriji izbor festivalskih filmova našao se u programskom sklopu Drugi pogled. Tu je, između ostalih, prikazana i hrvatsko-švicarska animirano-dokumentarna koprodukcija *Chris the Swiss* (2018) u režiji Anje Kofmel. Svoje mesto u programu su našla i oba ovogodišnja dela ukrajinskog filmaša Sergeja Loznice, dokumentarac *Dan pobede* (*День победи*, 2018), premijerno prikazan u Berlinu, kao i igrani film *Donbas* (*Донбасс*, 2018), koji je premijeru imao u Cannesu. Na kraju svoje festivalske turneje je u Karlovym Varyma prikazan i *Lucky* (John Carroll Lynch, 2017), minimalistički triler *Profil* (*Profile*, Timur Bekmambetov, 2018), kriminalistički triler *The Guilty* (*Den skyldige*, Gustav Möller, 2018) i fantazijski neonoir *Granica* (*Gräns*, Ali Abbasi, 2018), kao i nesvakidašnja fantazijska i satirična komična drama *Diamantino* (2018) u režiji Gabriela Abrantesa i Daniela Schmidta, koja na jednom mestu spaja fudbal, migrantsku krizu, desno-populističku zaveru, genetičke eksperimente i zlikovce iz bajki.

Program Imagina otišao je još korak dalje, u pravcu eksperimentalnog filma. Na programu su se tako našli *Beskrajni rep* (2018) riječke umetnice Željke Sukove, *Zvijezda* (*Star*, 2017) Johanna Lurfa, *Zelena magla* (*The Green Fog*, 2017) Guya Maddina, Evana i Galena Johnsona, *Caniba* (2017) Verene Paravel i Luciena Castaing-Taylora te *Sleep Has Her House* (2017) Scotta Barleya.

Svoju retrospektivu dobili su i baltički poetski dokumentarci nastajali u periodu od 1950-ih pa do raspada SSSR-a. Programska celina Ljudi iz susjedstva ove godine je bila posvećena osobama oštećenog sluha, a prikazivani su filmovi sa tom tematikom od Herzogove *Zemlje šutnje i tmine* (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971) do *Mjesta tišine* (*A Quiet Place*, 2018) Johna Krasinskog.

UDK: 791.65.079(497.11 BEOGRAD):791.21"2018"(049.3)

Milan Zaviša

Plejada smelih filmskih produkata

Uz 24. festival autorskog filma, Beograd, 23–30. studeni 2018.

Krajem jedanaestog meseca, dok prava studen još uvek ne hrupi, bioskopske sale u Beogradu su pune. Za neke projekcije karata nema, određeni filmovi se prikazuju po nekoliko puta, na neke se ne može stići, a neki, kao i svuda, svoj put ovde nisu pronašli. Festival je autorskoga filma dvadeset i četvrti put izvoleo prostrti plejadu smelih filmskih produkata, dela sa osobenim pečatom jedinstvenih poetika i istinskih kinematografskih upečatljivosti, stvorivši prividan utisak da vreme pokretnim slikama ne može ništa, ali i da se neprestana "svetska bol" trenutka može transcedovati na bioskopski ekran koji će je neutralizovati ne bi li gledaocima olakšao makar jedan trenutak, ako već večnost ne može. A kroz nekolike filmove se u tome i te kako uspelo.

James je Benning, američki eksperimentalni filmaš, svojim pedesetominutnim ostvarenjem *L. Cohen* (2018) napravio smeli igrokaz na temu filma kao medija, publike koja mu daje bitnost, stvaralačke naravi, ali i smelosti da se u duboko postmodernističkom vremenu izvan svih kategorija, sablažnjenom svakovrsnom ironijom i cinizmom omalih razlika, pokaže da se bitnosti kriju u jednostavnostima ma koliko one izgledale komplikovano propuštene kroz filtere već odavno negde daleko otišlog sveta.

Benning se igra. To je suština. Nastoji da kroz kameru dočara jedan trenutak u vremenu, u prostoru. U njegovom se filmu gubi temporalnost kao datost, kao prisutnost, dok se na ekranu nižu kadrovi, dok na ekranu prizori farme u Oregonu, dvaju bureta, planina u daljini i strujnih bandera, u očiglednoj blizini hipnotišu pomalo već iziritiranu pažnju gledaoca koji neprestano očekuje da se nešto dogodi, pokrene, pomeri; dakle, na pravi način izneverava očekivanja, potpuno ih transformiše naoko jednostavnim potezom, statičnošću koja ne čeka da se dogodi, jer je već tu. Prezent u svojoj punoći, trenuci kojih se ne bi trebalo bojati, ali gledaoci ipak izlaze...

Na pola svoga puta film doživljava presecanje u vidu pomračenja sunca: huk aviona se smanjuje, rika krava se čuje, zamišljena pista se oslobađa, a prizor se menja, iako kamera nikuda ne ide. U tih nekoliko minuta dobijamo tri stepena pejzaža na ekranu: zemlju samu, planine i nebo. Nedugo potom, sve se vraća na prvobitne položaje. Rutina nastavlja svoj put, udobnost je opet tu, oni koji su ostali vraćaju se na staro, na sigurno. Tek će nakon određenog broja minuta krenuti Cohenova pjesma "Love, Itself" (*Ten New Songs*, 2001), i to će značiti kretanje ka kraju. Posveta kao izgovor, posveta kao osnov filma, ljubav kao podsticaj, *hommage* jednom bezvremenom muzičaru, nastavak eksperimentalnih radova u oslikavanju američkih pejzaža ili prosto Benningovo poigravanje sa sobom, kroz druge? Lepota je filma u tome što se može čitati na toliko načina dok god se u njemu kriju tačke oslonca za takva razmišljanja.

Individualni filmski svjetovi

Trenutačnost u svoj svojoj punoći nam prezentuje i poznati američki dokumentarista Frederick Wiseman u svom delu *Monrovia, Indiana* (2018). Nastavljajući tamo gde je stao sa prikazom biblioteke u New Yorku, Wiseman

Sezona vraga (*Ang panahon ng halimaw*, Lav Diaz, 2018)

svom specifičnom uglu gledanja na stvari dodaje i osobite prikaze mrtve prirode, statične slike pejzaža i prirodnih staništa životinja i ljudi, te nepregledna polja koja ih okružuju, i ne libi se da tim prizorima prida naročit značaj dovoljno dugo držeći takve kadrove zarad pravog opisa priče koju snima. Tu je škola, lokalni propovednik, priča o lokalnoj košarci i njenom širem značaju, masonska loža i način na koji ona funkcioniše na lokalnoj razini, sale za vežbanje, poljoprivredna mehanizacija, frizerski salon, veterinarska ordinacija, sajam dušeka, prodavnica oružja, salon za tetoviranje, lokalni odbor i debatovanje o urgentnim pitanjima o funkcionisanju zajednice, venčanje u crkvi, razgovor u kafeu, lokalni restoran sa posebnim naglaskom na unutrašnjost njegove kuhinje, sahrana, i propoved uz sahranu. Jednom rečju – život.

Wiseman je prisutan kamerom, ali duhom još i više, jer sve ono što vidimo predstavlja male jedinice koje same za sebe nemaju puno smisla, ali im se montažom u kontekstu zajednice daje nesumnjivi značaj koji jednoj sredini omogućava nesmetano funkcionisanje, isto kao i ljudima koji u njoj žive. U kolažnom postupku kojim se redaju scene, Wiseman je i dalje nemi posmatrač, pušta da slike govore za sebe, slike jednog lokalnog sveta, razmišljanja i stavova sa kojima se ne moramo (niti ćemo) nužno slagati, ali koji će nam pomoći da shvatimo kako se stvari odvijaju daleko od uzrujanih gradova, ali i da osetimo udaljenu ljudskost o kojoj preiskusni Wiseman očigledno zna dosta, kada uspeva da je u svakom filmu na precizan način locira, usnimi i prikaže tako da pomislite da bi to mogao bilo ko da uradi sa istim efektima, i na potpuno isti način.

Lav Diaz svojim filmovima pomera ustaljene granice očekivanja čak i zahtevnije bioskopske publike. Radeći to na prilično samosvojan način, nastoji da onoga koji gleda njegove filmove uvuče u sopstveni filmski svet, u demone koji ga opsedaju i zbog kojih snima, ali i da ga istovremeno ne zastraši tematskim odabirom priča, ali i sada već čuvenom dužinom filmova za koje i jeste i nije kriv, jer ono o čemu govori, i način na koji to prikazuje, nije moguće svesti na standardna bioskopska merila. Ovoga puta je reč o, za njega kraćem filmu od svega otprilike četiri sata, *Sezoni vraga* (*Ang panahon ng halimaw*, 2018), koji još jednom govori o teškom nasleđu filipinske istorije i diktature sredinom druge polovine dvadesetog veka, i kako se sa tim nasleđem suočiti, a da se može mirno spavati nakon toga. Istovremeno, Diaz prikazuje sudbinu umetnika u nemirnim vremenima, ali i način na koji se nešto tananije duše suočavaju sa svetom koji je ispao iz svih ležišta, kao i užasima koja su tim činom nagrnula u stvarnost da nikada iz tog iščašenog sveta ne izađu.

Ako se kod Benninga vreme izvitoperilo u nezavisnu kategoriju trajanja, koje u datom trenutku u filmu funkcioniše kao zasebna celina i izvanklasna jedinica sopstvenosti, čiji se principi rada baziraju na samoproklamovanim uzusima i nenametnim podrazumevanjima,

L. Cohen (James Benning, 2018)

onda to vreme kod Diaza dobija još jedan dodatni nivo na pijedestalu samosvojnosti jer ga on koristi kao amorfnu masu koja mu je data da bi od nje napravio pripovest po sopstvenom uzusu, a u isto vreme baš to vreme koristi da mu omogući sve ono što mu u svakodnevnom životu nije moguće – kretanja i postojanja koja su u realnosti dnevnoga bitisanja nemoguća, ili se, zapravo, nema vremena da se ta mogućnost zamisli ostvarivom. Doduše, u *Sezoni vraga* forma vremena je nešto svedenija i zgusnutija, sadržinskim međama je delimice ograničena, ali ne gubi ni delić slobodnog protoka u okviru filmskog plana koje Diazu omogućava da ono što želi da prikaže dobije na odgovarajući način.

Već u prvoj sceni pojavljuju se vojnici. Vojnici koji – vrlo slobodno tumačeći – pevaju, i sede za stolom, a Diaz ih prikazuje u potpuno nadrealnom, gotovo onostranom, općinjavajućem romboidnom kadru, što će nastaviti da praktikuje i u nekim sledećim scenama u filmu. Druga stvar koja takav kadar dopunjuje je njegova dubina koja se postiže odlaskom u potpunu širinu slike, ali su lica istovremeno snimana u netipičnim krupnim planovima koja se dopunjuju sa celinom u kojoj se nalaze. Mjuzikl bez mjuzikla, čudnovato popevanje bez muzike, crno-belo putovanje bez prestanka, lutanje od goreg ka odvratnom, dramaturška raslojenost na najvišoj razini kojoj scenarističke zamisli služe kao početni oslonac, da bi scene imale određene formalne osnove, dok je u biti u pitanju kontrolisana improvizacija kojom se dobija autentičnost trenutka – u svemu tome Diaz nalazi sopstvene načine prikazivanja zadate pripovesti u kojoj se najbolje snalazi i funkcioniše.

Pesnik je, opet, glavni lik u Diazovoj postavci, čovek oko koga se kreće radnja, koji je pokreće, zbog koga se zaustavlja, i sa kojim se gasi. Pesnik kao mitska figura, simbol čistog sveta, infantilnosti u svojoj naivnosti; "neka te ne savladaju dubine tvoje tuge", Hugo imenom, u borbi u sebi sa sobom samim, sa drugima, jer "senke se smanjuju iz sveta koji si ostavio iza sebe". Pesnik kao predvodnik pobune, na čija dela svi čekaju, a on čeka (na) sebe... Mitskim dubinama arhetipskih slika, a kao kontrast Pesniku, Lekarki – dopunskom pokretaču radnje – i Vojnicima Diaz pridružuje Mudraca, Zmiju i Sovu u ljudskim oblicima koji tumaraju kroz film kao figure čijim se pojavljivanjem nastoji prikazati odveć velika prolaznost trenutnog sveta, trenutka koji je već prošao, sadašnjeg vremena koje neće zauvek trajati, i nade da

Monrovia, Indiana (Frederick Wiseman, 2018)

će jednom, sutra možda biti bolje. Nad svima njima lebdi Vrag, u dobroj meri izuzetno konkretizovan kroz vrlo vešto snimljene kadrove čoveka sa dva lica koji je tu samo kao puka ekspozitura onog demonskog koje je zadesilo jednu zemlju u određenom vremenskom periodu.

I kod Diaza pada kiša, i njemu su tonovi prirode odveć utihnuti. Pevljivost tagaloškog jezika je vrlo interesantna, naglašenost određenih slogova u njemu doprinosi ozbiljnosti izgovorenih reči, i nasuprot možda predodređenoj uvreženosti, celom filmu daje dodatnu crtu tragičnosti samih dešavanja. Pesnik je usamljen, spasa (mu) nema, a statisti koji ga okružuju mogu samo nemo da posmatraju propast sopstvenih života, ali i države kao celine prelomljene kroz jednu malu zajednicu. U svojim dugim kadrovima Diaz ovoga puta više koristi očiglednije kretanje kamere, mada i dalje prevladava statičnost koja omogućava retardaciju radnje i služi za promišljanje viđenog, kako od strane likova, tako i od strane gledaoca. U pojedinim momentima su prigušeni tonovi prirode u dobroj meri izraženi kroz zvučne signale koje ona emituje, a fotografičnost crno-belih slika je odmicanjem filma sve veća, i sve više dobija svoje značenjsko mesto kao poseban deo filma, nezavistan od bilo kojih drugih faktora. Sve to čini izuzetnu slojevitost ispričanog i snimljenog na jedan, naoko, vrlo jednostavan, ali u biti duboko promišljen način. "Probudi se dete domovine, pevaće Pesniku, padanje lišća, udaranje talasa... kad ćeš ustati?" pitaće se drugi. Pokušaj će biti uzaludan, naravno. Kraj je neminovan, a smrću Pesnika Diaz će zatvoriti još jednu klapnu svog filmskog vremena nekima tako dragog.

Snijeg i obitelj

Negde pri kraju filma *Obiteljske veze* (*Manbiki kazoku*, 2018) Hirokazua Kore-ede pojavljuje se sneg. Scena se kreće od unutrašnjeg oslikavanja kuće jednog od glavnih junaka i posete nesuđenog deteta, razgovora, jednostavnog svođenja prošlih računa i pokušaja pronalaženja identiteta, te se u tom sklopu unutrašnjost lagano prebacuje na ulicu, kamera je sada izvan, slika pogled na kuću, stepenice i – način padanja snega. On je lak, treperav – i zaustavlja vreme. U tom trenutku film dobija svoj vrhunac, čak i bukvalno zamrznut u jednom momentu, i to baš u onom kada Šota, dečak, izlazi na sneg. Snega je sve više... dečak ga uzima u svoje ruke i kreće da pravi čoveka od njega. Dubinska fotografija beline koja obasjava scenu čini da se stekne utisak da je čitav film

Hotel pored rijeke (*Gangbyeon hotel*, Sang-soo Hong, 2018)

snimljen samo da bi se došlo do nje, da je sve ono što joj je prethodilo samo predigra koja je tu da neke stvari, pojave i ljude razjasni da bi se ova scena sa snegom lakše shvatila. U njoj je, ne zaboravimo Osamu, Šotin otac koji to nije, na tremu, gleda na njega, čist je u srcu, ali zna da ga ne može imati. Zna da je on sad slobodan, i zna da onaj koji nije predodređen da mu bude sin mora naći sopstvenu slobodu. *Obiteljske veze* film su o osvajanju slobode, o višku iste koja odvodi u tešku krajnost, o porodici i kako je steći... i šta smo i ko smo, ako nismo niko.

Oslikan u savremenim neorealističkim tonovima, film pažljivo pridobija gledaočevo strpljenje ne trudeći se da sliku nimalo ulepšava niti da je izmešta iz realnog vremena radnje. Mikro se zajednici daje ugao gledanja kroz naočare društvenih normi i naučenih obrazaca ponašanja, a istovremeno se radnja polako premešta ka osećanjima glavnih likova oko kojih Kore-eda strpljivo plete mrežu povezanosti koja se neće moći lako raskinuti. Sve do pomorandže. Kao antipod, ali i prelomnu tačku, Kore-eda jednim potezom preseca veze, ali i daje na značaju razvitku osećanja kod, ispostaviće se glavnog glumca, što će na kraju dovesti do katarktičnog snega, ali i do konačne potvrde značenja porodice i svega onoga što ona nije kroz poslednju scenu u filmu.

I te pomorandže, rasute po četvorotraknom putu, i kamera, koja nakon tragičnog dečakovog poteza "izlazi" iz kadra, ostavljaju nas same, da razmislimo, nadamo se i strepimo, da iščekujemo i da saosećamo; to je majstorstvo nemih kazivanja koje dobija svoje rešavanje u vidu monologa u obliku priznanja navodne majke koja se pita o mogućnosti roditeljstva. O, kako ga samo olako prihvatamo... Ali da li samim rođenjem neko postaje majka? Ili se majka postupcima zaslužuje? Postupcima koji iziskuju dovoljnu količinu slobode da bi se uradili.

Ako je kod Kore-ede sneg igrao ulogu jasne simbolike i višeznačnog razrešioca radnje, Sang-soo Hong ga u svom filmu *Hotel pored rijeke* (*Gangbyeon hotel*, 2018) pretvara u osnovnu formu izražavanja pomoću koje će doći do stvari koje je želeo prikazati, a da to ne bude puki eksperiment stilskih vežbi. U belo obojeno u filmu mu je sve. Crna boja je tu ne da bi usivila sliku, već da bi se beličastost podcrtala, da bi se naglasila silina kojom ona daje kulise filmu čija sadržina je neprestano prati. Te beline, svetline osenčane (u nekom trenutku i rečne) vedrine koje vidimo kao jedan od slojeva na suštinski slikarskim pejzažima mrtve prirode, na kojima počiva najupečatljivija slika u čitavom filmu (a ima ih podosta) doprinose ujednačenom,

nimalo lako konstruisanom tonu filma, koji je bio potreban kako bi se prikazao unutrašnji život jednog pesnika, i njegov kraj, opraštanje sa poezijom, sa sobom, sa porodicom, a da se istovremeno ne ode u klišeizirane melanholijade, ali i da se u istoj filmskoj celini sve to iskaže kroz osoben Hongov režiserski stil.

A on je izrazito primamljiv, lak na pokretima kamere i specifičnim zumiranjima i odzumiranjima u istim scenama, na pomalo voajerskim znatiželjama, kada su pitanju uglovi iz kojih se snimaju osećanja likova u sceni, i pogled koji prati njihov koji je tik na korak iza njih.

U čeznuće je zavijena fotografija, ali čeznućem se i glavni junak, pesnik, na kraju života poslužuje ne bi li podvukao crtu svojih umetničkih pokušaja u oniričkom stanju iz kojeg kao da se ne budi, i sopstvenih životnih učinaka gde java igra nešto veću ulogu. Pri tome, sneg je oslonac na čija se čista pleća postavljaju razmišljanja, dok mu u hotel koji je došao dolaze sinovi, udaljeni i distancirani, ali ipak važni za njegov život. Nasuprot njima, pesnik u hotelu sreće dve devojke koje tamo rešavaju sopstvene probleme, i koje pojedinačno, u skoro pa pravilnim razmacima dobijaju mesto u filmu te igraju ulogu katalizatora lepote kojom se pesnik oduševljava, kojom je očaran kada je iznenada ugleda i koja ga inspiriše ("Zahvalan sam snegu koji je padao za vas"). Ali je u isto vreme pred i pod njom skrušen, sebe i nje u sebi nedostojan. Zapravo, dva ženska lika su pomalo anđeoskog karaktera koja Hongu služe kako bi u priči pripremio pesnika na konačno, na neminovno, na ono što dobijamo kada sve uzmemo, i na ono što nam ostaje kada se izgubimo. Naziv hotela, ta mitska reč *Heimat*, ovde kao da dobija jedno drugo, određeno, nedruštveno značenje, ali sa istom potkom osećanja pripadnosti nečem zajedničkom, duboko ukorenjenom, nečem izvan čoveka samog, čega on može i ne mora biti svestan. Iz tog će hotela pesnik gledati kroz prozor na devojke, na sneg ("Ovaj sneg je pao za nas.") I pesnik će ih čuti, iako je to nemoguće – kad sneg pada, uvek postoji razlog – i to će biti tačno.

Svojevrsni *slow fiction* uradak sa očaravajućom, ponavljajućom muzikom koja potpuno opseda u svakom trenutku kada se čuje, *Hotel pored rijeke* je i film o filmu, metafilmski traktat o prirodi umetničkog i rediteljskog stvaranja dat sa blago ironične distance, ali i autoreferencijalnih pabirčića koje iz usta druge strane, one gledalačke, govore o svrsi i smislu umetničkih tendencija, a što dobrano muči i glavnog nam junaka, pesnika. Svi ti prožimajući slojevi u Hongovom filmu daju mu jednu posebnu crtu bliskosti i nepatvorene nežnosti koju je nemoguće isfabrikovati, a konstantna priča o lepoti, koja je ona tanka veza koja se provlači kroz čitav film, daju mu i karakter estetske rasprave o prolaznom. Pesnik je ovde neodlučan, nije siguran ni u jednu stvar. Sve je u nesigurnosti, osim umetnosti, i to daje tragičnu crtu njegovom karakteru, pomalo i infantilnom, ali duboko nerazumevajućem, čak i za njega samog. U razgovoru sa sinovima je dalek, distanciran, potpuno povučen, iako se to tokom filma menja – često se naprosto "odjavljuje" bez javljanja, samo nestane – nasuprot snegu koji se iznenada pojavljuje – ali nikada ni do približnog stepena bliskosti koji bi se mogao očekivati između oca i sinova. Sa druge strane, svojevrsno intimiziranje kroz lepotu sa dvema devojkama, pesniku omogućava sigurnost poslednjih momenata, daje mu šansu za još jednu pesmu, ali i pokreće razmišljanja o samom postojanju ta dva lika sa kojima nastoji da dosegne poslednje stvaralačke atome.

"Pročitaću vam pesmu i odlazim", reći će pesnik. Taj odlazak se ne vidi, kraj se nazire, ali smrti na ekranu nema. Ostaje bol ogrnuta snegom.

UDK: 791.65.079(497.11 BEOGRAD)"2018"(049.3)

Milan Zaviša

Od svega pomalo

Uz 46. FEST, Beograd, 23. veljače do 4. ožujka 2018.

Festivalima koji se održavaju početkom godine nije nimalo lako. Ako su još u pitanju klasičniji, revijski programi, kakav FEST uglavnom i jeste (uprkos takmičarskim selekcijama), onda se javlja stanoviti problem kako prikazati filmove koji već nisu obišli skoro puni krug na nekim drugim mestima, istovremeno biti u nečemu prvi, a sa druge strane, pokupiti nešto od kasnije prošlogodišnje produkcije što će biti zanimljivo i na čemu će se kasnije bazirati reputacija festivalskog odabira. Na 46. izdanju FEST-a smo dobili od svega pomalo, ali je jedan od gorućih problema i dalje ostao taj što se do svega toga teško stizalo jer je preglomaznost 2018. otišla i korak dalje – bilo je prikazano preko 100 filmova. Sveopšte govoreći, ipak, utisak je da je ponuda bila lošija od one iz 2017, na čemu se ima zahvaliti i filmovima samim, te da je kvalitet mogao biti bolji jer letvica se nije podigla ni centimetar više od one gde je 2017. ostala, a što je u poslednjih nekoliko godina uglavnom bio slučaj.

Jedan od gostiju FEST-a prošle je godine bio i mađarski režiser Kornél Mundruczó, ovdašnjoj publici dobro poznat ne samo po filmskim nego i po pozorišnim ostvarenjima, a koji je ovom prilikom i zvanično predstavio svoj film *Jupiterov mjesec* (*Jupiter holdja*, 2017). Nakon prilično dobrog *Bijelog boga* (*Fehér isten*, 2014), Mundruczó je ovoga puta precenio sebe i zahvatio više nego što je mogao da iznese, pa je film o izbeglici, koji na prelasku granica, i tek zakoračivši u Mađarsku, sticajem okolnosti shvata da ima nešto drugačije moći nego ostali smrtnici (nakon čega to biva jasno i lokalnom doktoru), ostao tek dobra zamisao sa prilično traljavom i predvidljivom izvedbom, a što se nikako nije moglo zaključiti na osnovu prvih petnaestak minuta filma. Nakon što njegov junak dobija drugu priliku, režiser odlučuje da mogući socijalni aspekt filma ostavi u potpuno drugom planu ne bi li priču usmerio ka političkom trileru. No sve ono što se dalje dešava nije na nivou rediteljeve reputacije jer se dobija jedan vrlo bezlični uradak kojem interventno zrnce fantastičnog elementa u priči nije poslužilo kao pravi usmerivač radnje, već je dovelo do toga da se određeni postupci na lakši način objasne, i da se ono što je propušteno, dok je film bio još u fazi pisanja – u kojem je Mundruczu pomagala Kata Wéber – na volšeban način reši, pa makar to bilo i kroz različite simbolične tačke u njemu, počevši od samog naziva. Ovde su samo režiserske postavke bile onaj odlučujući faktor da film ne završi kao potpuni promašaj, ali se ipak kroz nekoliko vrlo efektnih scena ne može pravdati ostvarenje koje nije uspelo da idejno učvrsti i sprovede zacrtane zamisli.

Za razliku od njega, Stephan Komandarev je bio skromniji u namerama, ali bolji u krajnjem rezultatu. Njegove su *Smjernice* (*Posoki*, 2017) došle kao filmski odgovor na sveopšte društveno-političko stanje u Bugarskoj (a i šire), na sve ono što se dešava, a čemu rešenja nema, ma koliko se tome težilo. Jedan izlaz mogao je biti u pravljenju filma, i Komandarev ga je na pravi način našao. Naime, krenuvši od odvajkada zanimljivih sinopsisa za filmove koji se daju u festivalskim knjižicama, gde je u slu-

Smjernice (*Posoki*, Stephan Komandarev, 2017)

čaju *Smjernica* opisano prvih desetak minuta istog, pa sve do poslednjeg slova na odjavnoj špici, film je to ubrzanog tempa, *road movie* kroz jednu sofijsku (uglavnom) noć prepunu običnosti koje tvore trulu stvarnost, sa pregršt usputnih pogleda kamere koja lakonski hvata sve ono što se dešava izvan taksi vozila u kojima se većinu vremena odvija radnja, dok se u unutrašnjosti istih dešavaju vrlo promišljeno osmišljene dijaloške sekvence koje tipski oslikavaju jedna moguća naličja odveć izgubljenih života, koje do sledećeg jutra vodi samo još običan nagon koji ne dozvoljava organizmu da se tek tako ugasi.

Komandarev svog, uslovno rečeno, glavnog junaka, silom prilika taksistu, koji je za budući kredit ucenjen od banke, stavlja kao okosnicu radnje oko čijih će se posledičnih akcija priče spiralno nadovezivati. Svesno žrtvujući tobožnju originalnost koncepta, režiser uspeva da – rizikujući i sa vrlo brzim otkrivanjem karata i stavljanjem svega na jednog tematskog asa – prilično jakim ritmom postepeno gradi potrebnu atmosferu koja će mu poslužiti kao osnovni postulat filma na koji će nekoliki glavni karakteri nakalemljivati sopstvene posebnosti, dok će mu bočni glumci služiti kao drugi, potvrdni omotač preko čijih priča će se snaga čitave ideje potvrđivati. To je smeo i uspeo pokušaj, koji je vrlo lako moglo skliznuti u klišeizirane i odveć poznate načine pripovedanja gde se tvrdoglavo stoji na početnom stanovištu, koje se svim sredstvima nastoji potvrditi kroz film. Ovde se jasno primećuju i varijacije na temu, kao i delimično odstupanje od iste, ali se kroz sve te postupke čvrsto ostaje na glavnom putu. Opštost se svodi na pojedinačnost, na jedinku, da bi se opet kroz nju, neminovno, kroz film, došlo do zaključka koji obuhvata mnogo više od jednog čoveka. Montaža je uspela da isprati sve ono što se na idejnom planu zahtevalo, neznatne su pojave "slepih" kadrova koji ne vode nikuda, a sve je to začinjeno donekle možda očekivanim, ali ipak izuzetno upečatljivim spajanjem početka i kraja filma kroz zaokruživanje celine, ali i efektnom kombinacijom tehničkih i prirodnih sredstava uz pomoć kojih se dolazi do svojevrsnog pročišćenja na istom tom kraju, svim junacima *Smjernica* toliko potrebnom.

Isabelle Huppert je igrala u čak dva filma na ovom FEST-u, ali se stiče utisak da bi eventualno treći, *Gospođa Hyde* (*Mrs. Hyde*, Serge Bozon, 2017), ovoga puta neprikazan, popravio generalni utisak. Filmovi to jesu vredni gledanja, ali ne ostavljaju dublje tragove i sigurno je

da se od njih više očekivalo. U *Marvinu* (*Marvin ou la belle éducation*, 2017) će Anne Fontaine pokušati da kroz čitanje detinjstva, kroz oči mladića, dočara odrastanje potencijalno drugačijeg bića u ruralnom okruženju koje mu nije naklonjeno. Dobru podršku imaće u glavnom glumcu, Finneganu Oldfieldu, koji iz svoje zadate uloge konstantno ne izlazi; u celini je izvedba, imajući u vidu stalno šetanje kroz vremena i mesta, vrlo solidno predočena, ali završni udarac je izostao, ono po čemu će se ovaj film izdvajati od sličnih, a to više što povremeno upada u stereotipni manirizam glede kako života na selu, tako i mondenskog, gradskog, umetničkog okruženja gde su neke uloge dobrano ukalupljene, što zatvara mogućnosti razvoja radnje. To donekle remeti pojava gospođe Huppert kao nje same, koja nije dovoljno iskorišćena, tako da koherentnost filma pada u određenim delovima, te sve ostaje na ništa više od zanatski solidnog urađenog posla.

Donekle je sličan, ali ipak drugačiji slučaj sa filmom *Eva* (Benoît Jacquot, 2017), u kojem ovog puta imamo "klasičnu" Isabelle H. kao božansko otelotvorenje manipulativne žene kojoj je dovoljno da samom svojom pojavom naprosto preuzme sve u filmu, a što se ovde dalo naslutiti već u prvoj njenoj sceni kada se zavodnički okreće i nekoliko sekundi gleda netremice u kameru, i gde se odmah prepoznaje da će ovo biti još jedan isuviše njen film, te da će priča biti podređena njenim glumačkim moćima, a film neće uspeti da se iskobelja iz kandži prevelikog tereta koji gluma Isabelle Huppert ponekada zna da ponese. Ni Benoît Jacquot ni Gaspard Ulliel, potonji kao otelotvorenje beskrupulozne promene nekoga ko je (po)služio kao inspiracija jednom ocvalom piscu, do lažnog pisca samog, ne uspevaju da zaokruže svoje uloge režisera i glumca, a da ih glavna glumica naprosto ne pomete bez imalo jačeg truda. U ovoj široko shvaćenoj adaptaciji istoimenog romana Jamesa Hadleya Chasea, Jacquot previše igra na sporedne efekte, na momente gotovo iritantno korišćenje zvukovnih podupirača scenske napetosti između svoja dva junaka, ograničavajući tako njihova delovanja u psihološko-fizičke torove iz kojih im ne dopušta da izađu, kao iz delova priče poput preuzimanja identiteta, mogućnosti igranja dvostrukih uloga ili načina ispoljavanja erotičnosti. Doduše, u samom scenariju to možda i štima, ali na ekranu se nižu scene sličnih senzibiliteta oko kojih se radnja odvija, a da se ono glavno klupko prekratko odmotava, te se psihološki triler duboko seksualnih konotacija pervertuje u mlaki prikaz odnosa nadređenog i podređenog te njihovih unutrašnjih borbi koje pokatkada dobijaju svoje spoljne manifestacije.

U filmu *Lice* Małgorzate Szumowske (*Twarz*, 2018), koji je zatvorio ovogodišnji Festival, rad kamere bi svakako mogao biti potanko analiziran; do tančina bi se moglo ući u način na koji je rediteljka nastojala da kroz suženi objektiv, čija uskost se konstantno menja, prikaže nezavidnu situaciju glavnog lika čiji se uhodani život menja u potpunosti nakon nesreće na postavljanju bizarnog spomenika Isusu Hristu u nekoj poljskoj naseobini. No to i dalje ne bi pokrilo bolne nedostatke, u prvu ruku one scenarističke prirode koji, kako film ulazi u svoj drugi deo, bivaju sve vidljiviji, a za sobom povlače i neizbežne konce svega ostalog, te ni drugi aspekti ne mogu da funkcionišu u toj spisateljskoj disharmoniji. Preobražaj, oko kojeg je radnja trebalo da se zaokrene, inicijalna tačka koja će dovesti do razrađene narativnosti, izostaje, jer dobijamo samo puku zamenu lica i neke stidljive, vrlo uštogljene pokušaje da se ta promena opiše kroz novonastala ponašanja jedne mikro zajednice. Zapravo, ni sâm Jacek (Mateusz Kościukiewicz), glavni lik, ne doživljava gotovo nikakvu promenu osim one vidljive, fizičke, a sve što se pokušava prikazati je usiljenost kojom on, tobože, nastoji da se prilagodi novonastalim situacijama koje se na još nesuvisliji način veštački grade na licima njegovih sugrađana. Još je čudnije ponašanje njegove prijašnje verenice čiji lik apsolutno gubi na aktuelnosti i razmatranjima nakon njego-

Lice (*Twarz*, Małgorzata Szumowska, 2018)

vog povratka, i baš ničim nas ne uverava šta je to bilo pre, šta je sada, i kuda to ide.

Dobra postavka same radnje, smeštene u strogu katoličku sredinu, te moguće ocrtavanje karaktera, vremenom postepeno zapadaju u teške vode stereotipiziranja i proste nezanimljivosti gde se gledaocu ne daje niti jedan povod da se veže za tragičnost glavnog junaka i njegov novi život. Sve je svedeno na puke vizuelne nadražaje, na pokazivanje tog novog, unakaženog lica bez ikakvih drugih, manje vidljivih posledica. Zapravo, film je mogao mnogo bolje izaći iz svoje krive putanje da se Szumowska opredelila da svet nakon Jacekove nesreće gledamo isključivo iz njegovog ugla, što u prvi momenat ona i radi, jer bi se takvom radikalnom promenom perspektive otvorili drugi rukavci priče, i lakši i širi prostor bi se dobio za dublju karakterizaciju likova. Ovako je sve ostalo na interesantnoj ideji i nimalo veštoj izvedbi iste.

Još jedno ime, čiji se film *Umjereno oblačno sa sunčanim razdobljima* (*Un beau soleil intérieur*, 2017) sa neskrivenim simpatijama i nestrpljenjem očekivao, nenadano je podbacilo. Naime, Claire Denis je uspela da se izgubi na svakom koraku napravivši impotentni, intelektualni *post-art* film, delce za odabrano društvo, neverovatnu kombinaciju reči i rečenica koji su u nekom momentu slovili za scenario, ali se to na ekranu ne vidi (iako su Barthesovi *Fragmenti ljubavnog diskursa* poslužili kao inicijalna inspiracija) jer puno priče donosi previše praznih hodova, čak i sa Juliette Binoche u nosećoj ulozi iz koje ona ovde kao da nastoji da izađe, nekoliko puta se dobrano činilo da joj ta uloga i ne prija, ali odveć je kasno bilo, i moralo se dalje. Oko nje, Isabelle se zove, su muškarci, bivši, sadašnji, oni koji to postaju, oni koji to ne ostaju, a ona je slikarka, umetnica, tanana duša koja sve to proživljava na sebi svojstven način. No antinarativnost filma je teško probojna, gluma Juliette Binoche je na zapanjujuće niskom nivou uprkos konstantnim trikovima koje izvodi ne bi li skrajnula i usmerila nepostojeću priču na sebe. Sve se svodi na njena trenutna stanja i posledična razmišljanja o njima, ali ništa ne vodi ka njima, nema niti jednog suvislog pokretača radnje, osobe ili stvari koji će u filmu funkcionisati tako da sat i po vremena ne budu uzaludni. Nažalost, oni to u ovom slučaju jesu bili.

François Ozon se u svom novom filmu *Dvostruki ljubavnik* (*L'amant double*, 2017)

Dvostruki ljubavnik (*L'amant double*, François Ozon, 2017)

vratio Marini Vacth, muzi iz jednog od svojih prethodnih filmova, *Mlada i lijepa* (*Jeune & jolie*, 2013), praveći sa prvim kadrom jasan raskid sa njenom ulogom iz tog filma, ali istovremeno nas uvodeći i u ovaj. U njemu ona glumi vrlo zahtjevnu ulogu djevojke Chloé koja ima psihosomatske probleme i stupa u vezu sa psihoterapeutom, kojeg upoznaje na sesiji, što je dovodi u nerazmrsive teškoće – ovaj joj je film pomogao da se pokaže i na pravi način etablira kao glumica koja bi u budućnosti morala da dobija više angažmana. Partnera je imala u isto tako vrlo dobrom Jérémiju Renieru, koji ostvaruje dvostruku ulogu, ali koji glumačke snage dobro raspoređuje kako bi obe role bile upečatljive, baš kao da ih glume dva različita glumca. Ozon je adaptirao knjigu Joyce Carol Oates *Život blizanaca* (koju je ona napisala pod pseudonimom), no proširujući svoje polje delovanja i insistirajući na filmskim elementima romana koje je doveo gotovo do tačke pucanja u određenim trenucima. Pitanja identiteta, Drugoga, dvostrukosti, slobodne volje, nedužne krivice i samonametnutih "izbora", ostvarena su kroz diskretni osvrt na savremenu umetnost, ali i kroz kritički pogled na sveukupnu otuđenost čoveka u savremenom svetu i nemogućnost da se locira sopstveno mesto u njemu. Psihološku igru, u koju nas uvlači ne trudeći se da daje odgovore, nego još postavlja i dodatna pitanja, Ozon nastoji da predstavi kroz određene i česte simbole kao što su: prozorska okna, različite vrste ogledala, stalne šetnje, i ostale ponavljajuće radnje glavne junakinje, te korišćenjem iste vrste muzike u sličnim scenama, kao i prisustvom mački kroz koje se objašnjavaju određene situacije. Stalna se napetost povećava kako stepen otkrivanja Drugoga lažno raste, ne bi li se postupno dobijalo do znanja da to nije ništa drugo doli lakši načini za otkrivanje samog sebe i sopstvenih tajni, i da je razgovor o drugima zapravo razgovor o sebi kojeg se plašimo da vodimo.

Za sve ovo je bilo potrebno potpuno fizičko ogoljavanje koje nije strano Ozonu, te ga obilato koristi i ovde, i gotovo bi se moglo reći da je sve do jednoga u službi ideje sa kojom se krenulo u realizaciju filma. Marine Vacth ga u tome u potpunosti prati, kako u svojoj krhkosti i prividnoj nevinosti, tako i u odlučnim potezima i pokazivanju razvijanja sopstvenog karaktera kroz film. Doduše, u situacijama kada smelo nastoji da razotkrije nestalnost realnosti i dubine snolikih priviđenja, Ozon zna da napravi korak više, ali se ubrzo vraća ka svojoj junakinji, i priči, i sve dobija svoj savršeni nastavak – moćnog početka, gde su obe uvodne scene priče za sebe, i skladnog i upečatljivog kraja, uz izuzetno virtuozno vladanje prostorom. Ozon svime time uspeva da dobija na punoći priče i njenom pravilnom razobličenju kroz film.

U svom prvom dugometražnom ostvarenju Mazen Khaled je pokušao da preskoči senku sopstvenog znanja i naravskog htenja, ne bi li kompletirao relevantno filmsko ostvarenje koje neće nositi samo papirnatu poruku, nego će se etablirati i kao film vredan pažnje. No, u *Mučeniku* (*Martyr*, 2017) malo toga funkcioniše, osim početne ideje, te se ostaje na teškoj nerealizaciji u blagom pokušaju gde se prenatrpanost i nemogućnost racionalnog sažimanja opet pokazala kao kobna. Tome nije pomogao ni prilično konfuzan scenario, gde o građenju likova nema ni govora, a scene se završavaju na prilično nevešt i nimalo razumljiv način, i gde i centralna ideja i motivi, koji kruže oko nje, stalno beže iz fokusa, ili se realizuju kroz određeni samo stvaraocima jasan i samorazumljiv način, koji večito ispada iz koloseka filma kao jedinstvene celine. Pokušaji sa iskoracima iz klasične filmske pripovesti, gde se odlazi iz sadržinskog dela filma u onaj njegov formalni, i potonja nastojanja da se tu napravi diverzija kroz plesno-teatarske intervencije, ili kroz ponavljajuće sekvence usporenih kadrova i čestih *close-upova* ljudske kože, samo su jednim manjim delom uspeli, jer je radnja isuviše stagnirajuća i loše vođena da bi istrpela stilska poigravanja koja bi bila potrebna da bi se filmu dao jedan drugačiji oblik, ali je ovde to izostalo jer se ona nemaju ni na kakvu osnovu nadovezati. Izuzetno loša gluma gotovo svih junaka, gde se teška emotivna stanja čak ni kroz reči dobro ne preživljavaju, a nekmoli kroz verbalne ekspresije koje gotovo da i ne postoje, nadovezuje se i na simbole koje Khaled koristi, kao što su mučeništvo u prvom planu, koje se ni jednim činom ne obrazlaže, voda kao simbol pročišćenja i predugački rituali istoga, koji zauzimaju previše vremena u ionako sporom tempu filma. Paradoksalnog li zaključka, ali koliko god se težilo originalnosti i netipičnosti, uspelo je da se upadne u sterilnost gde niti jedan faktor ne pomaže kako bi se iz nje izašlo.

Na kraju još jednog mastodontskog izdanja FEST-a primećuje se blagi zamor materijala, ali i određena rutiniranost u izvođenju istog, što nikako ne bi trebalo da bude smer u kojem će se ići, jer potencijala za kreativno širenje festivalskog koncepta i dalje ima uprkos promenama do kojih je proteklih godina došlo u pozitivnom smeru, te se, kao i dalje najposećenijem filmskom mestu u toku godine, mora posvetiti dužna pažnja ne bi li se uz osnovnu liniju funkcionisanja došlo do čvrsto utemeljenih iskoraka koji neće zavisiti samo od trenutnih ljudi koji vodi Festival, već će predstavljati zalog za budućnost, ako se na nju imalo bude mislilo.

UDK: 791.65.079(436 LINZ)"2018"(049.3)

Marko Stojiljković

Raznovrstan te jasno i dobro strukturiran program

Uz 15. Crossing Europe Film Festival, Linz, 25–30. travnja 2018.

Crossing Europe, koji se ove godine po petnaesti put održao u Linzu, nije ni najveći ni najznačajniji festival čak ni u austrijskim nacionalnim okvirima, ali mu je makar program jasno strukturiran, pa je utisak da festival raste iz godine u godinu. Takmiče se prvi i drugi igrani i dokumentarni filmovi evropske produkcije, dok se u vantakmičarskom programu Panorama prikazuju pažljivo odabrani provereni festivalski naslovi. Takođe, na programu su posvete i retrospektive (ovogodišnji posebni gosti su bili italijanski filmaš Edoardo Winspeare i rumunska producentkinja Ada Solomon, odgovorna za neke od filmova rumunskog "novog vala", takođe prikazane na festivalu), izbor evropskih žanrovskih i fantastičnih filmova, filmovi posvećeni ulozi arhitekture u društvu, dokumentarni filmovi o radu i radništvu, programski segment Cinema Next Europe, u kojem su prikazani kratki i specifični opservantni dokumentarni filmovi (među njima i slovensko-hrvatska koprodukcija *Playing Men* Matjaža Ivanišina iz 2017, izuzetna dokumentarna studija "muških" igara i rituala diljem Mediterana, te uloga različitih društvenih faktora prilikom legendarnog autsajderskog trijumfa Gorana Ivanišević na Wimbledonu 2001), kao i program lokalnih autora i lokalne produkcije.

Ovogodišnja novina je još jedna nagrada, nagrada omladinskog žirija za koju su se takmičili filmovi omladinske tematike raštrkani po različitim programskim celinama. Ona je otišla nizozemskom filmu *Cobain* (Nanouk Leopold, 2018), prikazanom u sekciji Panorama Fiction, koji je imao premijeru ove godine u Berlinu u sekciji Generation 14plus. Reč je o dosta klasičnom uratku koji prati naslovnog junaka u trenutku izlaska iz doma za napuštenu i nezbrinutu decu i njegov odnos sa majkom ovisnicom i njenom toksičnom okolinom. Zgodan kao *after-school special*, sa namenom edukacije i "plašenja" omladine implikacijama autodestruktivnog ponašanja, film je više na svom terenu sa žirijima omladinskim i odraslim, nego što zapravo može imati efekta na ciljanu publiku, jer precenjuje njenu naivnost.

Četiri su pobednika u lokalnoj konkurenciji. Za najbolji muzički video proglašen je spot Alekseja Sigalova za pesmu "Soul Fever Blues", u izvođenju sastava Parov Stelar, uz "podršku" Muddyja Watersa. Nagradu za inovaciju dobio je Bernhard Hetzenauer za kratki dokumentarni film *Sjenka Boga* (*La sombra de un dios*, 2017), portret meksičkog šamana odgovornog za ubistvo nekolicine ljudi iz vlastitog plemena. Glavnom nagradom nagrađena su dva filma, kratkometražna igrana studija usamljenosti *Snježni čovjek* (*Schneemann*, Leni Gruber, 2018), te dugometražni dokumentarac *Common.Places 2* (2018) Fione Rukschcio, nastavak njenog srednjometražnog uratka iz 2000. na temu svakodnevnog seksualnog (i općenitog) uznemiravanja žena na javnim mestima. Originalni *Common.Places* bio je prikazan kao videoinstalacija u popratnom programu festivala, a oba filma valja pohvaliti zbog jednostavne a efektne izvedbe u formi intervjua na javnim mestima, poput radne sredine, ulica, parkova i podzemnih prolaza, u kojima žene svedoče ne samo o situacijama kojima su prisustvovale, već i o svom nošenju sa njima.

Zatočena žena (*A Woman Captured*, Bernadett Tuza-Ritter, 2017)

Dokumentarni pobjednik

Nagrada za najbolji dokumentarni film, u oštroj konkurenciji pripala je delu *Zatočena žena* (*A Woman Captured*, Bernadett Tuza-Ritter, 2017). Film je to o modernom ropstvu, doslovnom, bez ikakvih aluzija, usmerenih na seksualne delatnosti, dugovanja prema bankama ili neoliberalni kapitalizam u kojem je jedna žena u navodno civiliziranom svetu zatvorena u kući kao besplatna radna snaga kod jedne familije, a za svoj rad od dvadeset sati dnevno dobija samo hranu i cigarete. Osim rada u kući, ona radi i noćnu smenu u fabrici, a sav novac daje svojoj gazdarici koja na njoj dodatno zarađuje i u slučaju snimanja ovog filma, tako da je možda čak i nije briga hoće li njena radnica "dobiti krila" i pobeći ili, pak, veruje u čvrstinu svog stiska nad njom. Pravi razlozi ovakve situacije nisu do kraja razjašnjeni, pa nije jasno je li reč o nekom starom dugu ili prevari (u kojem je žena isprva svojom voljom pristala na takav tretman), no poražavajuća je činjenica da je to prema procenama tek jedan od preko milion slučajeva modernog ropstva u Evropi.

Pomenutu oštru konkurenciju predstavljali su *Zračna luka Templehoff* (*Zentral Flughafen THF*, Karim Aïnouz, 2018), priča o migraciji koja je svetsku premijeru imala na ovogodišnjem filmskom festivalu u Berlinu, apsurdno intonirani *Tarzanovi testisi* (*Ouale lui Tarzan*, Alexandru Solomon, 2017), u kojem centar za uzgoj majmuna za eksperimente, sa inkorporiranim zoološkim vrtom kao sredstvom za prikupljanje dodatnog novca, postaje metafora za život u poslijeratnoj, ali još uvek nemirnoj Abhaziji rastrzanoj između ruskih i gruzijskih uticaja, kao i za apsurd ljudskog života.

Tu su se još našli *Mr. Gay Syria* (2017) Ayşe Toprak, kao i politički intonirani *Angela Merkel mora otići* (*Montags in Dresden*, Sabine Michel, 2017), koji preispituje fenomen PEGIDA-inih protesta protiv imigracije u Nemačku i Evropu. Prikazana su i dva značajna naslova sa naših prostora. Srpski film *Druga strana svega* (2017) Mile Turajlić, koji je na festival došao s prestižnom nagradom osvojenom prošle godine na festivalu IDFA u Amsterdamu. Turajlić slika portret svoje majke Srbijanke i njenog društvenog aktivizma tijekom 1990-ih protiv autoritarnog i zločinačkog režima Slobodana Miloševića, a koji se protegao i posle demokratskih promena 2000. Iako filmu takvog kućnog, familijarnog porekla nedostaje prave familijarne intimnosti između autorice i njene majke, a i ovako ispričana hronika društvenih promena u Srbiji nije ništa novo na lokalnom planu, film

Što će ljudi reći (*Hva vil folk si*, Iram Haq, 2017)

kroz seriju apsurda najbolje oslikava da je osoba sa integritetom najčešće osuđena biti s one strane moći.

Drugi značajni regionalni naslov je *Obitelj* (*Družina*, Rok Biček, 2017), izuzetno sirov i četrnaest godina sniman portret mladića Mateja i njegovih lutanja kroz različite porodične jedinice, počevši od svoje biološke porodice u kojoj su oba roditelja i brat osobe sa posebnim potrebama, preko prvog propalog braka i borbe za pravo da viđa svoju kćer, pa sve do druge, duge definirajuće veze u kojoj se Matejeva poza alfa-mužjaka ruši pred realnošću toga da je njegov život u rasulu. Biček se nikada ne skriva, likovi su svesni njegovog prisustva i ceo film je sačinjen od izuzetno dugih, sirovih i *ad hoc* snimljenih kadar-scena montiranih van vremenskog kontinuiteta i vešto posloženih u izrazito emocionalno snažnu celinu.

Programska celina Panorama Documentary donela je i jednu svetsku premijeru. U pitanju je film *Sva stvorenja dobrodošla* (*All Creatures Welcome*, 2018) Sandre Trostel koji tematizira demokratiju na internetu iz perspektive hakerske organizacije Chaos Computer Club. I ostali filmovi su se više ili manje doticali socijalno relevantnih tema. Tako *Brexitania* (Timothy George Kelly, 2017) ispituje uzroke i posledice tektonskog šoka koji je Brexit napravio, pre svega u britanskom društvu, a *Meuthenova stranka* (*Meuthen's Party*, Marc Eberhardt, 2017) propituje uspon naslovnog nemačkog desnog populiste i njegovu kampanju za parlament savezne države Baden-Württemberg. U filmu *Kalès* (2017) Laurent Van Lancker slaže kolaž migrantskih snimaka i naracija iz Calaisa, a *Silvana* (*Silvana – Väck mig när ni vaknat*, Mika Gustafson, Olivia Kastebring i Christina Tsiobanelis, 2017) prati naslovnu protagonistkinju, švedsko-litvansko-sirijsku umetnicu koja sebe naziva lezbejskom, feminističkom, antirasističkom punk-reperkom u njenim opravdanim obračunima sa rasizmom koji buja ispod površine funkcionalne švedske socijalne države. Kada smo već kod muzike, ovogodišnji berlinski naslov *Zašuti i sviraj klavir* (*Shut Up and Play the Piano*, Philipp Jedicke, 2018) jedini je relaksiraniji dokumentarac u ovom programu koji tematizira lik i delo, muziku i nastup klavirskog virtuoza Jasona Becka. Zanimljivo, ali čak sa dva filma je zastupljen sovjetski diktator Staljin, čije su ideje oživele u doba populizma/putinizma, ili čak nisu nikad ni umrle. *Crvena duša* (*De rode ziel*, Jessica Gorter, 2017) ispituje njegovu zaostavštinu u savremenoj Rusiji, dok je *Ljubav su krumpiri* (*Liefde is Aardappelen*, Ali-

Obitelj (*Družina*, Rok Biček, 2017)

ona van der Horst, 2017) intimistički portret autoričine majke i njenog odrastanja u Rusiji Staljinovog doba.

Igrani uspjesi

U igranoj konkurenciji podeljene su čak četiri nagrade. Nagrada publike otišla je filmu *Što će ljudi reći* (*Hva vil folk si*, Iram Haq, 2017). U njemu se oslikava položaj žena u pakistanskom društvu, ali i okruženje pakistanskih migranata na Zapadu. Nažalost, radi se o banalnom, kalkulantskom i manipulativnom uratku. Autoričino etničko poreklo u ovom slučaju može poslužiti samo kao alibi za jednostrani portret pakistanske kulture oslikan kroz klišeizirane i nedorađene likove i pasivnu, gotovo ispraznu protagonistkinju, čija se prezentacija ne razlikuje mnogo od rasističkih portreta migranata u glavama zapadnih nacionalista. Film čak ni tehnički nije dobar, scenario je slab, a režija šlampava.

Glavna nagrada podeljena je na tri dela, po prvi put na festivalu, uz jednu "glavnu-glavnu" i dve dodatne, specijalne nagrade žirija. Nagrade žirija pripale su dvama filmovima: prvi je *Krater* (*Il cratere*, Silvia Luzi i Luca Bellino, 2017), priča o ocu, uličnom prodavcu koji postaje opsednut kćerinim muzičkim talentom kao mehanizmom opstanka i socijalne mobilnosti, a drugi je *Zaljev* (*Körfez*, Emre Yeksan, 2017), sporovozna slika raspada društva izazvana havarijom broda u izmirskoj luci. Pouzdajući se u srednjeklasnu tačku gledišta svog protagoniste, Yeksan u sporom tempu provlači studiju klasnog sistema, besciljnog porodičnog i ličnog života i dokolice, premda je teško utvrditi konvergira li film ičemu sa još jednim od plejade indisponiranih muških protagonista. Glavnu i najveću nagradu žirija osvojio je reditelj Leonardo Mouramateus za svoj debi *Antonio jedan dva tri* (*António Um Dois Três*, 2017), začudni mediteranski topli triptih konstruiran oko kratke priče *Bele noći* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, koju naslovni junak postavlja na daske u lokalnom omladinskom teatru. Više od svega, *Antonio jedan dva tri* pohvala je mladosti, neobuzdanosti duha i lutanjima u traženju vlastite suštine.

Od ostatka takmičarskog programa igranih filmova, možda ne bi bilo loše podsetiti se na dva skandinavska filma koja su igrala na prošlom Zagreb Film Festivalu, dansko-švedskog *Zavodnika* (*Charmøren*, Milad Alami, 2017), te dansko-islandsku *Zimsku braću* (*Vinterbrødre*, Hlynur Pálmason, 2017). Prvi je korektna drama s komičnim elementima o imigrantu koji

Brak (*Martesa*, Blerta Zeqiri, 2017)

se u danskom društvu pokušava snaći kako jedino zna i ume – kao zavodnik usamljenih dama, što će ga pre ili kasnije odvesti u ozbiljne nevolje, dok je drugi naslov ponekad manjkava, ali zato izuzetno intrigantna studija male grupe u izolaciji i ludila koje u tim uslovima nastupa, snimljena analogno na šesnaest milimetarskoj traci. Posle duge festivalske turneje u Linzu je prikazan i film koji je osvojio Srce Sarajeva, *Strašna majka* (*Sashishi deda*, Ana Urušadze, 2017), priča o spisateljici koja je pod pritiskom svoje familije da prihvati ulogu majke i domaćice, dok joj misli, koje zapisuje u svoj kapitalni roman, lutaju od sadašnjosti do prošlosti i od realnosti do fantazija.

Jedno od većih razočaranja festivala takođe dolazi sa festivalskom prašinom koja se oko njega podigla. Reč je o filmu *Vojnici. Priča iz Ferentarija* (*Soldatii. Poveste din Ferentari*, 2017), rumunskom filmu srpske sineastkinje Ivane Mladenović. U pitanju je fikcionalni "dokumentarac" baziran na memoarskoj prozi koscenariste i glavnog glumca Adriana Schiopa, koji je neko vreme živeo u naslovnom predgrađu Bukurešta nastanjenom uglavnom Romima i tamo proučavao njihovu kulturu. Problem sa filmom je njegov indisponirani protagonista i prilično jednodimenzionalan odnos koji ima sa svojim ljubavnikom, bivšim robijašem. Jednom kada se fokus pomeri sa ljubavne priče prema dinamici mesta, lokalnim običajima i muzici, film je na tragu da postane čak i dobar, ali tih trenutaka nema ni izbliza dovoljno.

Ako je pomenuti film bio neugodno iznenađenje, onda je *Brak* (*Martesa*, Blerta Zeqiri, 2017) neočekivano ponajbolji film zvanične konkurencije. Neočekivano, više zbog festivalske putanje filma koja je započela krajem prošle godine u Tallinnu, i uglavnom je uključivala manje i specijalizirane festivale, a manje zbog reputacije koju je autorica izgradila svojim prethodnim kratkometražnim filmom *Povratak* (*Kthimi*, 2012) nagrađivanim na Sundanceu, u Nijmegenu i Sarajevu. *Brak* pokušava da sruši jedan od poslednjih tabua u kosovskom društvu, onaj uperen protiv homoseksualnih osoba, ali pokazuje koliko će ta borba biti teška i dugotrajna. Rezultat je emotivno napet film u kojem nas autorica vešto vodi kroz potresnu priču, secirajući osećaj sramote i nemogućnosti ispoljavanja sopstvene prirode u konzervativnom društvu.

Panoramski pogled u evropski i koprodukcioni film druge polovine 2017. i početka

2018. doneo je nekoliko festivalskih favorita kao što su *arthouse* horor o odrastanju sa fantastičnim elementima, *Thelma* (Joachim Trier, 2017), ili teška socijalna drama *Aritmija* (*Аритмия*, Boris Hlebnikov, 2017), oba prikazana na Zagreb Film Festivalu 2018, odnosno na Motovunu. Osim pomenutih filmova, prikazani su bili i *Jupiterov mjesec* (*Jupiter holdja*, Kornél Mundruczó, 2017) i *Nježna žena* (*Кроткая*, Sergej Loznica, 2017). U red prominentnijih radova svakako spada *Tranzit* (*Transit*, Christian Petzold, 2018) koji nudi hrabru reimaginaciju priče o izbeglištvu iz Evrope s početka Drugog svetskog rata pozicioniranu u okruženje modernog vremena. U Linz se vratio i Thierry de Peretti nakon trijumfa 2014. sa dugometražnim prvencem *Apači* (*Les apaches*, 2013). Radnja njegovog novog filma *Nasilni život* (*Une vie violente*, 2017), takođe je smeštena na rodnu mu Korziku i prati grupu mladih ljudi na levom krilu separatističkog pokreta 1990-ih i njihov pokušaj da isplivaju u okruženju okoštalih političkih struktura, represije centralističke države i uticaja organiziranog kriminala, kao i modernizacije i turističkog *booma*. Nevolja sa filmom je da počinje interesantno, kao kakav politički triler, da bi se najkasnije od polovine potpuno predao špranci gangsterskih drama o usponu i padu.

Gospođa Hyde (*Mrs. Hyde*, Serge Bozon, 2017) reimaginacija je britanske romantične gotičke fantazije Roberta Louisa Stevensona *Čudesni slučaj doktora Jekylla i gospodina Hydea* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886). Interesantna je ideja da nakon neuspelog eksperimenta, povučena i istraumatizirana profesorica fizike u tehničkoj školi u pariskom predgrađu doživi promenu svog karaktera. No kod kuće i na poslu upropaštena je nekonzistentnom dvojakošću svoje transformacije. S jedne strane ona postaje samouverena, bolji predavač i eksperimentator, pa zato motivira učenike da razmišljaju logično i znanje shvate ozbiljnije nego do tada, ali s druge strane, noću luta, preuzima vatreni oblik i upušta se u intervencije u sukobima maloletničkih bandi, što ostavlja fatalne posledice. Začudnih momenata ima na pretek, često su usmereni na školski i klasni sistem sa predominantnom rasnom komponentom, a Isabelle Huppert kao da sa minimalnim promenama reciklira svoju čuvenu *Učiteljicu klavira* (*La Pianiste*, Michael Haneke, 2001). Još jedan od regionalno potencijalno zanimljivih filmova je kosovsko-holandska koprodukcija *Neželjen* (*T'padashtun*, Edon Rizvanolli, 2017). Radi se o dugometražnom debiju kosovskog sineasta i holandskog glumca koji tematizira romansu dvoje mladih ljudi u Holandiji, a koji su poreklom sa Kosova. No njima je albanski, odnosno srpski identitet u suštini velika nepoznanica, a najveći problemi i stremljenja vezani su uz društvo u kojem su odrasli. Možda najznačajniju stvar u filmu predstavlja fotografija Amsterdama, odnosno njegovih predgrađa i industrijskih zona na kojima Rizvanolli insistira i koja posve odudara od prigodno razgledničarske. Nonšalantno uvođenje likova i ponekad površna karakterizacija dobivaju više smisla sa obratima prema kraju, koji otkrivaju kompleksnu istoriju odnosa među narodima i mehanizam po kojem događaji iz prošlosti utiču na sadašnjost i budućnost običnih ljudi.

U skladu sa vlastitim preferencijama da festivalski dan završim sa žanrovskim filmom, takav sam kraj odabrao i za ovaj osvrt. U ponoćnom programu Night Sight prikazano je pet fantastičnih filmova, ne nužno čisto žanrovskih. *Divlji mladići* (*Les garçons sauvages*, Bertrand Mandico, 2017) predstavlja košmarno putovanje naslovnih junaka prema zrelosti pod mentorstvom grubog kapetana, i to nakon što su mladići počinili težak zločin. Interesantna je premisa inverzije očekivanja glede sastanaka naslepo u filmu *Spoj učetvero* (*Double Date*, Benjamin Barfoot, 2017), u kojem se iritantni hvalisavac i tridesetogodišnji devac nađu na meti devojaka veštica i serijskih ubica, no koja se nažalost izgubila u zanatski neurednoj obradi. Film je na senzornom nivou napadan, a na na-

Antonio jedan dva tri (*António Um Dois Três*, Leonardo Mouramateus, 2017)

rativnom ne ide nikamo. Dva su, međutim, filma vredna svake pohvale. *Osveta* (*Revenge*, 2017) Coralie Fargeat izrazito je pedantan i brutalan pogled iz distinktivno feminističke perspektive prema podžanru *rape and revenge* eksploatacijskih filmova koji se uporedo sa prikazivanjem u Linzu pojavio i u hrvatskim kinima. Sa druge strane, *Domaćica* (*Housewife*, Can Evrenol, 2017), primer je *neo giallo* filma zapaženog mladog turskog autora (*Baskin*, 2015) koji se kreće logikom sna i pod kontrolom drži priličan haos i odsustvo makar elementarne logike. Idealno doziranom lošom glumom, na akcentima očito stranima engleskomu jeziku, te serijom šokova, Evrenol sa *Domaćicom* u sećanje priziva Lucia Fulcija. Film *Izlečeni* (*The Cured*, David Freyne, 2017) počiva, pak, na intrigantnoj i na simboličkoj ravni vrlo primenjivoj premisi o problemima integracije bivših (izlečenih) zombija u društvo, nakon što je ono preživelo epidemiju, a isluženi horor-monstrumi ovde mogu poslužiti kao metafora bilo za izbeglice, bilo za ljude koji su imali zatvorsku prošlost, ali se u generalnoj nedogađajnosti i nekolikim dramaturškim klišeima gubi znatan potencijal za napeti i potentni politički horor-triler.

UDK: 791.65.079(436 GRAZ)"2018"(049.3)

Vladimir Šeput

Filmske reakcije na svakodnevicu

Uz Diagonale – festival austrijskog filma, Graz, 13–18. ožujka 2018.

Za početak, kratko o politici. Krajem 2017, točnije 18. prosinca, nova austrijska vlada predvođena Sebastianom Kurzom, tada najmlađim političkim vođom u svijetu u dobi od samo trideset i jednu godinu, počela je svoju četverogodišnju vladavinu u koaliciji s desnom nacionalistički orijentiranom strankom FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs). Od tada pa do danas austrijska je vlada donijela brojne kontroverzne odluke koje su europski mediji, Europska unija i veliki broj Austrijanaca dočekali s negodovanjem, a posljednja od njih je Kurzova najava da će srezati povlastice za imigrante koji ne govore njemački. Krajem svibnja 2018. Nicolaus Schafhausen, ravnatelj vodećeg bečkog muzeja Kunsthalle, dao je prijevremenu ostavku uz tvrdnju da su "progresivni eksperimenti u umjetnosti sve više ograničeni ponovnim dolaskom nacionalističke politike". Takve promjene, koje se, kako vidimo, često dotiču i svijeta umjetnosti i kulture, dovele su do toga da i prošlogodišnji festival austrijskog filma Diagonale bude snažnije obojen političkom situacijom nego što je to inače bio slučaj. U uobičajenoj festivalskoj podjeli na igrani, dokumentarni i inovativni, odnosno eksperimentalni film, jedino je posljednja kategorija izbjegla aktivistički obilježen program.

U skladu s napisanim, festival je otvorio film Christiana Froscha *Murer: anatomija jednog suđenja* (*Murer: Anatomie eines Prozesses*, 2018), o sudskom procesu protiv nekadašnjeg austrijskog oficira SS-a Franza Murera, znanog i kao Mesar iz Vilniusa. Na čuvenom suđenju Adolfu Eichmannu 1961, o kojemu je Hannah Arendt napisala knjigu *Eichmann u Jeruzalemu* (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963) i tijekom kojega je skovala termin "banalnost zla", pojavilo se ime Franza Murera kao jednog od odgovornih za smrt gotovo 80 000 litavskih Židova. Poslije rata, Sovjeti su ga uhitili i osudili na dvadeset i pet godina zatvora zbog ubojstava njihovih državljana, ali je oslobođen već nakon šest.

Budući da je njegovo zaboravljeno ime iskrsnulo tijekom Eichmannova procesa, Simon Wiesenthal ga je uspio ponovno staviti pred sud u Grazu 1963. Ovaj film prati tjedan dana procesa, nakon kojega je Murer pušten na slobodu na kojoj je i proveo ostatak života sve do smrti 1994. Naslov filma očita je referenca na jedan od najpoznatijih primjera u žanru sudske drame, na glasovito ostvarenje *Anatomija jednog umorstva* (*Anatomy of a Murder*) Otta Premingera iz 1959. Nažalost, tu poveznice s Premingerom završavaju. Premda je sasvim jasno zašto je taj film otvorio festival, a na kraju i osvojio glavnu nagradu, riječ je o prosječnom, nenadahnuto režiranom filmu s relevantnom i intrigantnom povijesnom temom, no čiji potencijal nije sasvim iskorišten. Ako je bitno prenijeti poruku i povući paralelu između današnjih političkih manipulacija, skandala, *fake news*-a i rastućeg populizma, bilo bi bolje to napraviti kako spada, i estetski i društveno-politički, pa makar to bilo i u nekom drugom,

Murer: anatomija jednog suđenja (Murer: Anatomie eines Prozesses, Christian Frosch, 2018)

možda prikladnijem obliku kao što je dokumentarni film. Ovako, siromašna mizanscena i ukočena gluma film čine teško gledljivim, a za one željne djelā u kojima bi nas prošlost trebala naučiti nešto o sadašnjosti, ima nadahnutijih i filmova i televizijskih serijala o sličnim temama, i to i više nego dovoljno. Stoga, šteta je što tako važna tema nije dobila bolju realizaciju.

Kako se to radi na sreću je pokazala Ruth Beckermann, i to upravo s dokumentarcem. *Waldheimov valcer* (*Waldheims Walzer*, 2018), koji je premijeru imao u programu Forum na Berlinskom filmskom festivalu prošle godine u veljači te od tada skuplja pozitivne kritike i nagrade po europskim festivalima. Možda je upravo činjenica da je film hvaljen i već dobro poznat dijelom zaslužna i za to da ga se ne nagradi na Diagonaleu, budući da, neočekivano, u Grazu nije dobio ni jednu nagradu. Ruth Beckermann vjerojatno je najpoznatija austrijska dokumentaristica koja u posljednje vrijeme zasluženo dobiva puno pozornosti, a *Waldheimov valcer* jedan je od njezinih najboljih filmova. U njemu koristi samo arhivske snimke, bilo vlastite, bilo one televizijske, iz sredine 1980-ih kada se Kurt Waldheim odlučio kandidirati za predsjednika Austrije. On je bio jedan od najvažnijih i najutjecajnijih austrijskih, ali i svjetskih političara tijekom 1970-ih i 1980-ih. Od 1972. do 1981. bio je glavni tajnik Ujedinjenih naroda, nakon čega je od 1986. do 1992. služio kao austrijski predsjednik, a upravo je ta kontroverzna Waldheimova predsjednička kampanja poslužila kao polazišna točka za Beckermann. Naime, u to vrijeme otkrilo se da je Waldheimova prošlost sasvim drugačija od one koju je predstavljao svjetskim medijima i važnim kolegama, a stjecajem okolnosti vezana je i za naše prostore.

Od 1941. do 1945. Waldheim je bio na višim pozicijama u vojnoj hijerarhiji nego što se to prije mislilo te je bio odgovoran za zločine počinjene prvenstveno u Grčkoj (Solun) i nekadašnjoj Jugoslaviji (najviše u Bosni), a čini se (barem tako navodi dugački esej u *New Yorkeru* od 30. lipnja 1986) da ga je i NDH odlikovala Redom krune kralja Zvonimira. Tito je vjerojatno znao sve o njegovoj ulozi u Drugom svjetskom ratu (barem je tako tvrdio Mitja Ribičič), ali ga to nije spriječilo da mu dodijeli visoko jugoslavensko odličje tijekom njegove kampanje za glavnog tajnika UN-a i posjeta Beogradu, pri čemu se Waldheim uspješno pretvarao da uopće ne poznaje zemlju u kojoj je proveo ratne godine. Sve to zvuči dosta komplicirano s nejasnim pozadinskim interesima, ali Beckermann uspješno manevrira materijalom i pomoću esejističko-istraživačke metode stvara film koji

Bodljikava žica (Die bauliche Maßnahme, Nikolaus Geyrhalter, 2018)

nastoji govoriti o međuigri prošlosti i sadašnjosti, razotkrivajući austrijsku tendenciju prema radikalno desnoj politici te demitologizirajući, kao uostalom i *Murer: anatomija jednog suđenja*, tezu prema kojoj je Austrija bila prva Hitlerova žrtva, a u koju još uvijek mnogi vjeruju.

U dokumentarnoj kategoriji, u kojoj je bio prikazan i film Ruth Beckermann, pobijedio je stari znanac Diagonalea i hrvatskih festivala, Nikolaus Geyrhalter, sa svojim posljednjim filmom *Bodljikava žica* (*Die bauliche Maßnahme*, 2018). U filmu se prate događaji na graničnom prijelazu kod Brennera između Italije i Austrije u južnom Tirolu. Kao što znamo, od početka posljednje migrantske krize Europljani su podijeljeni na podržavatelje i protivnike prihvaćanja izbjeglica unutar europskih granica. Austrija ih je velikodušno dočekala prije tri godine, ali od tada se situacija promijenila i tenzije između Italije i Austrije prošle su godine na Brenneru bile sve učestalije, budući da su sjevernjaci htjeli vratiti kontrolu (pa čak i uvesti vojne patrole) na granični prijelaz. Sve to svojom kamerom prati Geyrhalter, ponekad potiho, neutralno, iz daljine, kako to često radi, opservacijski, a ponekad se jasnije pozicionirajući prema svojoj filmskoj građi. Stil mu je stoga ostao sličan, ali ovaj put je u filmu više dinamike i ironije. Utjecaj okoliša – bilo prirodnog, bilo artificijelnog ili birokratskog, kao što je i sâm naslov filma – na ljude koji u njemu žive, i dalje je jedna od njegovih preokupacija. Ipak, film je naposljetku ostavio dojam prosječnosti, određene beskarakternosti, no možda su i očekivanja, koja je stvorio svojim dosadašnjim radovima, bila prevelika.

Program koji je zbog svoje svježine uvijek dobrodošao tijekom festivala i ove je godine bio onaj eksperimentalnog filma (Innovatives Kino), sa svojom vjernom publikom iz austrijskih (i međunarodnih) filmsko-umjetničkih krugova. Dva su ostvarenja ostavila naročito snažan dojam, prije svega kratki, tridesetominutni film Manuela Knappa i Takashija Makina *Na horizontu* (*At the Horizon*, 2018), apstraktno ostvarenje u kojemu se oblici i zvukovi dinamično izmjenjuju tvoreći gotovo skulpturalno filmsko djelo kozmičkog ugođaja, a potom i novi film etabliranog eksperimentalnog autora Johanna Lurfa, čestog gosta zagrebačkog 25 FPS-a. U svom prvom dugometražnom filmu, ★ (2017), Lurf, nekadašnji bečki student Haruna Farockija, prikupio je materijale iz 553 filma snimljena od 1905. do 2017. u kojima je prikazano zvjezdano nebo, te ih kronološki poredao, stvarajući fascinantno svjedočanstvo o povijesti filma, užitku gledanja i razvoju filmskog jezika. Verzija filma prikazana u Grazu, druga

Na horizontu (*At the Horizon*, Manuel Knapp i Takashi Makino, 2018)

★ (Johann Lurf, 2017)

je u nizu (prva je, iz listopada 2017, premijeru imala u Beču), a Lurf planira nastaviti rad na filmu koji će postajati sve dulji i dulji kako se novi materijali sa zvjezdanim nebom budu pojavljivali. Film je stoga i idejno intrigantan, ali prije svega privlači svojom izvedbom i Lurfovom posvećenošću materijalu s kojim radi. Odlučio je ostaviti zvuk iz izvornih filmova te je odabrao samo one isječke čiji vizualni dijelovi postoje u visoko kvalitetnoj verziji, pa tako film, uz samu konceptualnu postavku, funkcionira i kao *hommage* filmskim autorima, ali i materijalnosti filma, a na koncu i kao djelo svjesno različitih mogućnosti reprezentacije vremena te pruža užitak i u filmsko-tehnološkoj rafiniranosti. Zato je zasluženo dobio glavnu nagradu u svojoj kategoriji, a uz *Waldheimov valcer* bio je najbolje ostvarenje ovogodišnjeg Diagonalea.

Festival je svojih šest "radnih" dana proveo u političko-umjetničkom tonu s relativno jakim programom. Razvijena austrijska kinematografija svake godine proizvede barem dva-tri vrlo dobra filma, i s njom se u tom smislu zasigurno može računati, a neki od filmova preskočenih u ovom tekstu lako bi u budućnosti mogli dobiti i hrvatsku distribuciju. Ostaje nam samo nadati se da politika neće svoje prste uplesti i u visoku umjetničku kvalitetu austrijskog filma te da će Diagonale ostati festival kojem se rado vraćamo.

UDK: 791.633-051VEKARIĆ, B."2018"(049.3)

Aleksi

(Barbara Vekarić, 2018)

U zamjenu za teške socijalne ili ratne teme, ovaj je film u domaće kinodvorane unio ponešto toplih boja i emocija, ponajviše zahvaljujući mediteranskom ambijentu "instagramske estetike" (snimatelj Filip Tot) i dojmljivoj glazbenoj kulisi (Jure Ferina, Pavle Miholjević). Vizualna i glazbena podloga, više od ostalih filmskih elemenata, ispunjavaju one praznine koje redateljske i scenarističke ambicije ne uspijevaju ostvariti.

Filmski svijet *Aleksi* prikazuje izvanjski psihofizički portret naslovne dvadesetosmogodišnjakinje nakon kraja studija. No uslijed ljetnih avantura u blizini bogatog roditeljskog doma, mamurluka i pritisaka da odredi gdje i što planira raditi u životu, njezina ideja da se posveti umjetničkoj fotografiji ne doima se posve ozbiljnom. Razvoj njezina lika sputan je "milenijalskom" perspektivom generacije bez "pravih problema". Međutim, takav pogled na mlade prije će doći od roditelja glavne junakinje negoli iz proživljenog iskustva mlađe generacije kojoj pripada i sama redateljica filma. Naposljetku, preostaje osjećaj da ovaj pokušaj realizacije *feel good* inačice generacijskog filma (kakvom može pripadati i ozbiljniji *Ne gledaj mi u pijat* /2016/ Hane Jušić) tone upravo zbog nestašice "pravih" problema koje bi junakinja mogla na dovitljiv ili inspirativan način prevladati. Kako god bilo, film je očito usmjeren na dio gledatelja nezadovoljnih domaćim filmom, na one koji se pri odlasku u kino vode željom za suvremenim temama, neopterećenim teškim emocijama i prošlim ratom koji je skoro stariji i od same Aleksi.

Osim odrednice generacijskog filma, jednako je problematičan i površan pristup ženskom identitetu, iako Tihana Lazović odlično prenosi nesputanost i energičnost protagonistice. Zanimljivo je pritom reći da naslov filma, odnosno ime glavne junakinje, nimalo ne zvuči poznato i takvo ne može p(r)obuditi nikakve asocijacije kod gledatelja. Pa zašto onda ime Aleksi? Je li samo zato što je "seksi"?! A što nedostaje dobroj staroj Štefici?

U kakvoj je vezi Aleksina neopterećena permisivnost s idejama feminizma, bunta i problemom milenijalaca (koji se koriste u promociji filma), ako se ona itekako lijepo može uljuljati u bogat svijet roditelja i dinamične lokalne sredine na otoku? Neozbiljnim avanturama ona nastoji odgoditi pravo suočavanje s izborom: ostati raditi u vinariji ili otići u inozemstvo ostvariti nejasne želje i ambicije? Da je u scenarij uloženo dosta truda potvrđuju pojedini detalji, ali zašto se onda situacije u koje Aleksi upada nižu kao da je riječ o školskom prikazu lika u odrastanju, teško je reći; tu su tako trokutasti odnosi s muškarcima i roditeljima, scene koje je prikazuju u trenucima pijanstva, seksualnih odnosa, masturbiranja...

Aleksi bez puno kompleksa ulazi u otvorene odnose s trojicom usputnih muškaraca, lokalnim pjevačem u rock bandu (Goran Marković), razvedenim šarmerom Tonijem (Sebastian Cavazza) i američkim turistom Christianom (Jason Mann). Jasno je da ovaj vražićak nema razrađenu ideju o životu koji slijedi, pri čemu ignorira svako ozbiljno očekivanje koje od nje imaju bližnji i novostečeni poznanici. Usprkos obavezama vezanima za vođenje uspješne obiteljske vinarije, "djevojka protiv svih pravila" mokri u grmu nedaleko od domjenka, provocira i u samostalnom aranžmanu kombinira drogu s alkoholom. Film napreduje uz razvoj emotivnog naboja u ovim besciljnim odnosima. Tu je tučnjava Gorana i Tonija, izbjegavanje iskrenosti, prekidi i pomirenja uz neobavezne seksualne odnose. Gomilanje ovakvih scena prikazuje neobičnu slobodoumnost mlade junakinje i spremnost da izmakne svakoj odgovornosti te, u konačnici, potkrepljuje prikaz neobična nemira mlade generacije (nasuprot smirenim i staloženim roditeljima). Taj se nemir očituje u njezinoj užurbanosti dok se depilira ili u kompulzivnom konzumiranju hrane bez predaha. Naposljetku, cijeli film postaje oblikom

naivne fascinacije identitetom mlade žene koja odbacuje inhibicije i sputanost kao stalno mjesto ženskog identiteta; Aleksi ubere limun, zagrize ga i iscijedi u usta zbunjenom i zavedenom američkom turistu kojeg je upoznala čekajući katamaran. Dijelu publike ovo će prije nalikovati na *soft* pornografiju ženskosti, nerazrađenu fascinaciju spojem energičnog temperamenta i opuštenosti urbane djevojke u mediteranskom ambijentu. Zato ovdje treba s oprezom govoriti o feminizmu.

S Aleksinim fokusom na trojicu muškaraca koje površno upoznaje(mo), cijeli niz drugih ženskih likova ne samo da ostaje po strani, nego je i nepravedno karikiran. To je slučaj kod uznemirujućeg lika Aleksine prijateljice (Nataša Janjić), žene očito iscrpljene rastavom braka i obavezama prema djeci, antipodu Aleksinu neusidrenu načinu života bez pravih obaveza. Film se oštro ophodi i prema čangrizavoj majci (Neda Arnerić) glavne junakinje koja izražava nezadovoljstvo kćerinim lutanjima, dok liberalniji otac (Aljoša Vučković) uspijeva razviti topliji odnos s kćeri.

Generacija milenijalaca ovdje je okarakterizirana kao lijena i nezainteresirana za svijet rada što se osobito potvrđuje scenom kada Aleksi u sklopu prijave na stažiranje u Berlin šalje fotografiju iz obiteljske kuće čiji je autor najvjerojatnije njezin otac. Iako su milenijalci veoma široka kategorija kojom se nastoje obuhvatiti ponekad psihološke, a ponekad ekonomske i socijalne karakteristike ljudi rođenih između 1980-ih pa do ranih dvijetisućitih, iz filma proizlazi da je pravi problem milenijalaca psihološke naravi – svojevrsna izgubljenost u svijetu u kojem ničega ne manjka.

Film nema ni osobito originalan humor koji uglavnom proizlazi iz situacija koje prikazuju Aleksin neozbiljan odnos prema onom što drugi likovi doživljavaju ozbiljno, primjerice, njezino ophođenje s turistima u obiteljskoj vinariji gdje nevješto glumi iskusnu poznavateljicu vina. Zato unatoč dobroj tehničkoj realizaciji, film donosi razočaranje i na sadržajnoj i na interpretativnoj razini. Mnogi će vjerojatno pohvaliti spremnost redateljice da na filmu prikaže drugačiji lik koji nije suspregnut prosječnim karakteristikama i vlastitom sredinom, no ipak ne možemo zažmiriti na oklijevanje da se problem glavne junakinje (što dalje sa sobom?) učini zanimljivijim i intrigantnijim, skrivajući se u plitkim scenarističkim rješenjima kojima se, naposljetku, ne razvija dovoljno iskrenog humora i dobrih emocija. Iako se svaki ostvareni dugometražni film mlađih generacija može pozdraviti, ovdje se, moramo to ipak reći, pokazao nedostatak kapaciteta za zreliju obradu teme koja obuhvaća priču o milenijalskoj generaciji.

Ana Abramović

UDK: 791.633-051CARPIGNANO, J."2017"(049.3)

Ciambra

(Jonas Carpignano, 2017)

Smješteno u gradiću Gioia Tauro na samom talijanskom jugu, malo romsko naselje Ciambra, od svega tridesetak stanovnika, predstavlja zatvoreni svijet Carpignanova protagonista, četrnaestogodišnjeg Pia. Pio Amato član je tamošnje mnogobrojne romske obitelji koja zarađuje prvenstveno krađom automobila, i čitavo djetinjstvo rutinski provodi dane smišljajući neki idući trik, bilo iz dosade, bilo iz potrebe za novcem, nalazeći mnogo starije prijatelje u afričkom imigrantskom kampu. Kada mu i otac i brat završe u zatvoru zbog krađe električne struje, Pio na sebe stavlja teret glavnog obiteljskog skrbnika i odlučuje se na hitne kvazikriminalne poduhvate, nadajući se pritom samo jednome – što je moguće brže osjetiti se odraslim i biti pravi muškarac.

Intenzivan, naturalistički prikaz Pijeve zajednice glavna je osobina filma *Ciambra* koji svojim svjetotvornim i stilskim identitetom kreira svojevrsnu filmofilsku nostalgiju već u samom trenutku gledanja. Sniman na filmskoj vrpci, zrnate teksture s prevladavajućim svjetlom natrijevih uličnih lampi, *Ciambra* se svakim kadrom uvlači sve direktnije u pore grada, u pore siromaštva, u ružna i komična lica, ostavljajući dojam da gledamo nešto jasno i iskreno, iz prijašnjeg vremena, a za što smo već gotovo zaboravili da film kao umjetnost može biti. Prelazeći granice naturalizma, autor filma ustvari kreira pseudofikciju istim principom kao i u debitantskom filmu *Mediterranea* iz 2015, rekonstruirajući stvarni život dječaka koji glumi samog sebe, kao što to čini i čitava njegova stvarna obitelj i zajednica. I dok se s jedne strane uporišna snaga ove priče upravo i temelji na nevjerojatnom dokumentarističkom efektu koji čitavo trajanje filma na leđima nosi ekstremno karizmatični Pio, s druge pak strane sama scenaristički koncipirana struktura te stvarnosti otvara se kao procijep za sva problemska i kritička pitanja.

Primamljivost ovog filma definitivno proizlazi iz samog iskustva uranjanja u neki novi i kompletni svijet, pogotovo kada se pritom radi o rubnom, zazorno "egzotičnom" miljeu koji taman blago dotiče općepoznate kulturalne točke, poput mafijaške i klanovske kulture talijanskog juga, te otvara oči pred istinom koja je istovremeno i blizu u susjedstvu, ali i daleko u brigama.

Kada se kroz hrvatsku Kino mrežu odlučilo prikazivati *Sicilijansku bajku* (*Sicilian Ghost Story*, 2017) redatelja Antonija Piazze i Fabija Grassadonije u "paketu" s filmom *Ciambra*, zasigurno se razmatrala gledateljska pozicija, i to baš kroz prizmu opće kulturalne točke privlačnosti, da odrastanje u južnim talijanskim regijama podrazumijeva malo straha za život. No, stilski potpuno različiti, ova dva filma nalaze gotovo jedinu dodirnu točku u ovogodišnjem uvrštavanju na filmski festival u Cannesu. Dapače, priča o filmu *Ciambra* daleko je zanimljivija kada se ne promatra iz pozicije talijanske kinematografije, već iz one njezina autora, i stoga je potrebno na trenutak napraviti jedan pozitivistički zaokret koji na više načina stvarnije kontekstualizira festivalski i komercijalni uspjeh *Ciambre*.

Kao mladi tridesetčetverogodišnji scenarist i redatelj, Jonas Carpignano ustvari je trenutni filmski *superstar*, ako tako nešto može postojati unutar europske filmske industrije. Carpignanovo podrijetlo mješavina je svjetova: s majkom Afroamerikankom, originalno s Barbadosa, i s ocem Talijanom, Jonas je proveo život između njujorškog Bronxa i talijanskog Rima, okružen jazz glazbenicima s jedne strane obitelji i uglednim televizijskim redateljima s druge. Sve ono najzanimljivije što se da iz spoja ovih dviju okolina samo zamisliti, danas čini Jonasa Carpignana kao autora egzotičnim i privlačnim. Na razini njegova stvaralaštva, on poseže za strukturama klasičnog pripovijedanja koje se oslanja na pronalazak sreće jednog lika kroz prihvaćanje vlastitog podrijetla, dok je s druge strane uronjen u neposrednu socijalnu stvarnost kontekstualizirajući europsko imigracijsko pitanje.

Na razini financiranja filmova, primamljiv je i SAD-u i Europi, pa je tako plivajući svjesno i planirano u dubokim vodama pretprodukcije prošao zapravo sve – od europskih nacionalnih fondova, bezbrojnih *pitcheva* i šarmiranja uglađenih francuskih producenata s pečatom na originalnost, preko Sundanceovih stipendija i upoznavanja Martina Scorsesea, pa sve do "uvaljivanja" srednjoameričkim naftnim bogatašima, kojima je film isključivo način dolaska do poreznih olakšica. No kroz sve ovo, Jonas vječito priča istinitu životnu priču koju potom želi snimiti: u gradiću Gioia Tauro zaista živi već osam godina, a Pio i Koudous (lik Ayive u oba filma) stvarni su momci na kojima se sijeku crnačka i romska subkultura, poznate i shvatljive na oba kontinenta. Sama ideja da se kroz talent, upornost i film dođe do boljeg života, pa da mali nepismeni Pio, koji je Jonasu s deset godina ukrao auto pun filmske opreme, sada hoda po crvenom tepihu, a Koudous iz Burkine Faso u svojoj novoj domovini organizira s Jonasom filmski festival, već je sama po sebi dovoljno magična da se u filmofilskim pripovijestima samo poželjeti može, te stoga ne čudi što se zaista najtraženiji ljudi filmske industrije žele ukrcati na taj brod.

Jonasova zaslužena popularnost u industrijskim krugovima dosegla je gotovo razinu anegdotalnosti, primjerice, da i najstarijeg prijatelja nećete uspjeti pozvati na svoju stranu sobe ako ga Jonas čak i samo usputno dozove s druge; no njegovu priču zaista legitimizira on sâm, jer svojim cijelim opusom (istoimenim kratkometražnim i dugometražnim filmovima) pokazuje autentični, direktni i nepatvoreni pristup onome što oko sebe vidi kao istinu. Na taj se način možda dolazi i do odgovora na pitanje ima li Carpignano zaista legitimitet promatrača tog svijeta koji naziva svojim, nije li ustvari kao Gauguin došao slikati Haićanke, pa nam svima u duhu europskog *poverty porna* daje zapravo šut egzotičnog Gioie Tauro. I tu je sada taj pozitivistički zaokret, jer čini se kako Carpignanov autentični stilski pristup, prvenstveno kroz definiranje realizma, zaista proizlazi iz kombinacije opisanih kulturalnih naslijeđa.

S jedne strane, pokazuje se kao tip autora koji naprosto "ide za pričom", vodi se i životno i autorski premisom da je rad na filmu ustvari prava potraga i prenošenje drugima nečije istine, te mu je ona uvijek na prvom mjestu – ne povodeći se za daleko popularnijom tendencijom uspješnica europske kinematografije da samu temu filma smjesti u podtekst, da se na koncu prava suština filma krije u razotkrivanju nacionalnih konstrukata skrivenih u likovima, u njihovu pristupanju radnji. Ima li trenutno zaista išta "američkije" od toga da filmska drama samo humano "pokazuje stvarima kakve jesu", koliko god to bizarno zvučalo? Zaista, Carpignanovi filmovi u suštini nisu nimalo subverzivni. Oni su težina i istina, oni su iskustvo, ali jedino što oni zapravo *govore* jest ono što svi znaju: da postoji razlika između ljudske i društvene integracije pripadnika crnačkih, romskih i imigrantskih manjina. Ako bi tome pristupili kao nekakvoj poanti filma, tada je ona zaista jasna odmah, i umjesto toga Carpignano traži od nas da tu racionalnu misao ovog puta iskusimo i osjetimo.

S druge strane, njegovi se filmovi u mnogočemu naslanjaju na tradiciju talijanskog neorealizma, počevši od samog grada kao lika, kao definirajućeg elementa karaktera i pozadine nužno utkane u radnju. I *Mediterranea* i *Ciambra* prikazuju jedno novo siromaštvo, suvremenu aktualnu verziju kruga dna koja pripada (prvenstveno afričkim) doseljenicima i koja, koliko god u filmu bila lokalna, sada već zebe čitavu europsku dušu. I to novo siromaštvo Jonasu je iznimno bitno tradicijski prikazati i kroz tragiku i kroz komiku, jer upravo u tome vidi realizam. Kao da se gotovo odupire bilo kakvim značenjskim konstruktima, kao da će oni automatski predstavljati nestvarnost, nekakav komercijalni eskapizam, kao da poput pravog Amerikanca u realizmu vidi jedinu opciju onog "pravog" umjetničkog pristupa.

Jedini potez u smjeru dodanog značenja pronalazi se u prikazu Pijeva priviđanja svog djeda kao mladog čovjeka koji šeta gradom sa svojim konjem, simbolizirajući davno izgubljeni koncept slobode romskog nomadskog načina života u odnosu na ostatak običnih građana. No i

ovdje se opet ne radi o dubljem podtekstu, već o jednom direktnom simbolu koji – koliko god vizualno i atmosferski pripadao tradiciji magijskog realizma – ipak u svojoj suviše ponavljajućoj i objašnjenoj ulozi zadobiva nešto od onog "američkog" podcrtavanja. Stoga se činilo nekako suviše jednostavnim Carpignanov stilski pristup nazvati naprosto dokumentarističkim, kako ga se najčešće opisuje, kada argumentirano otvara pitanje na koji točno način *Ciambra* upada u zamku dva nimalo nužno supostavljena narativna principa – potrebe za *storytellingom* i potrebe za istinom.

Gledatelj se naime krene kolebati između čistog prepuštanja svjedočanstvu Pijeva svijeta – koji na trenutke djeluje krajnje sirov i "stvaran" – i očekivanja klasične zaokružene priče čiji su ključni momenti jasno formalno signalizirani kreiranjem napetosti, da bi ga potom blagost i humanost razrješenja, tih prividno napetih momenata, opet vratila dilemi treba li ovome filmu neki jači element (i pritom ranije/kasnije), ili možda ništa takvo uopće. Samo trajanje filma dalo bi se smanjiti, Pijev odnos s mlađom sestrom i strah od vlakova sadrže par redundancija, dok se čitava sekvenca mučnine, nakon što ga obitelj izbaci iz kuće, suviše oslanja na gomilanje raznih izvanjskih podražaja, kao da se sad kvantitativno može povećati Pijeva muka, jer ipak od samog početka osjećamo njegov naboj i teret na plućima. Carpignano toliko precizno stvara iskrene "male" trenutke, trenutke pogleda, znatiželje, tuge, gubitka i ponosa, da kada krene u objašnjavanje nekog konteksta, ili inzistira na završavanju radnje, kao da naglo osvijestimo da tu ipak možda nedostaje neka dublja razina. I zatim se ponovno iskupi Pijevom idućom reakcijom.

Ključni i najsnažniji trenutak filma svakako je Pijeva tuga zbog izdaje Ayive, te se samo zbog činjenice da je sposoban takve trenutke humanosti i emocije zaista slikovito povezati sa stvarnim društvenim kontekstom, Carpignana može nazvati izvrsnim i bitnim autorom. Već je u filmu *Mediterranea* jasno vidljiva posveta autodefiniciji muškosti ključnih likova, muškosti koja podrazumijeva bespogovornu izdržljivost i opterećenje opstankom u svijetu gdje je to egzistencijalno najteže, te da potom ta muškost bude kompletno na strani blagosti i emocije. Međutim, činjenica da su to sve naturščici koji pritom glume *vlastiti* život dovodi gledateljsko iskustvo u neobičan konflikt, jer jednom kada zaronimo u njihov svijet, tada zaista želimo vidjeti ono najgore, ono prodorno što nam je u neku ruku "obećano" i miljeom i narativnim signalima. U ovakvoj strukturi *Ciambre*, u kojoj se od samog početka naviknemo na Pijev ubrzani tempo odrastanja, odjednom nas hvata impresija da se njemu i nije

toliko teško nositi s time, i potom možda čak i blaga krivnja što uopće želimo vidjeti koliko mu grozno može biti, kao da tragikomična surovost svakodnevice nije sasvim dovoljna.

Zametak tog problema definitivno leži u pitanju gdje oni sami, kao romska zajednica Gioie Tauro, vide vlastitu dramu. Gdje ju vide odraslim očima, a ne Pijevim dječjim, kojima samo želi slijediti svog brata, i na to ustvari i ne dobivamo odgovor. Jasno, boje se novčanih dugovanja i izbacivanja iz kuće, ali ima nešto vrlo umirujuće i stagnirajuće u samom pristupu tog neorealističkog tipa, da se i takav težak život automatski oslikava kao već mirno prihvaćen. Razlog tog pitanja sigurno je ostajanje čitavim trajanjem filma u njihovu svijetu, zbog čega zakonitosti miljea tada jedine bivaju i dramskim zakonitostima.

Pijeva obitelj puna je ljubavi i bliskosti od samog početka, i taj se element ipak dovoljno snažno odupire svemu izvana, gotovo kao da im ništa ne može nauditi. Čak ni odlazak u zatvor nije prava prijetnja, primljeni su tamo kao gospoda, dok žene imaju jednako poštovanje u zajednici u održavanju obiteljskog posla. Kako je rekao vođa latino bande u filmu *Boje nasilja* (*Colors*, 1988) Dennisa Hoppera, kada je odbio da mu se plati jamčevina: "Novca nemam, ali vremena imam." U tom smislu, čemu je na koncu suprotstavljen simbol nomadske slobode, ako u ovoj zajednici vrijeme ne mijenja sudbinu i ako je postojeći život već maksimum želja? Odgovor na to daje se u Carpignanovu sukobu istine i pripovijedanja, u kojem je drugo tek zaostatak navike, i time se, zaista, ovaj film ni u jednom trenutku ne bavi *nama*, već uistinu *njima*.

Struktura Pijeve priče zapravo je zanimljivo obrtanje klasičnog filma o odrastanju, jer ovdje se djeca ponašaju odraslo čim izađu iz kinderbeta, dok su odrasli puni balavih neobuzdanosti. Obrtanje se zapravo odvija u gledateljevoj pretpostavci da će se maleni Rom dobro snaći bilo gdje i s bilo kim, dok Carpignano vrlo pažljivo gradi najbitnije dramaturške trenutke – one u kojima nas podsjeća da se ipak radi o djetetu. Pio se tako odjednom zaista srami ući u sobu punu starijih mladića i poljubiti djevojku u disku, dok ipak traži zagrljaje i bliskost gdje god može. Pritom, njemu ni u jednom trenutku nije ponuđen nikakav drugi stil života: iako mu svi govore da se ne treba baviti krađom, njegova vlastita obitelj to naprosto odgađa i nikada mu ne nudi alternativu. Njegov ulazak među odrasle stoga je isključivo pitanje vremena, a ne uistinu dramske dileme.

Dapače, Pio je toliko dobar u krađi i preprodaji da možemo slobodno navijati za njegovo ostajanje u tom svijetu. Njega zaista nije briga ni za što drugo, nimalo ne mari za to što ne zna ni čitati i stoga bi bilo suviše banalno pretpostavljati iz vanjske patronizirajuće pozicije da bi mu bilo bolje da jednog dana postane kakav poeta ili, naprosto, opterećen plaćom i porezom. Za Pijevu integraciju u vanjski svijet afrički kampovi rade više nego što to radi ijedan član domaćeg talijanskog stanovništva. No u tome su svijetu također svi više-manje dobronamjerni i bliski, te prijetnja likovima opet počiva isključivo u gledateljevoj percepciji, u tome što poznaje vanjski rub njihova kruga i boli ga vidjeti nemogućnost prelaska. Ali opet, Carpignano zaista ni u jednom trenutku ni ne poziva na to, ne gura nam pod nos ni mišljenje ni mučeništvo, već se uvijek koncentrira isključivo na humanu stranu prijateljstva.

Prijateljstvo je stoga u oba njegova filma ključ integracije, različiti svjetovi mogu se i moraju međusobno pomagati. No gorko-slatki Carpignanov realizam obistinjuje se u Pijevoj izdaji Ayive u oba smjera: bez obzira na prijateljstvo, afričko stanovništvo na talijanskom tlu i dalje ostaje čak i ispod romskog; dok Pio tim činom zapravo dobiva sve što je htio, a njemu je samome ipak to važnije od didaktike o prihvaćanju. Ponuđeni životni izbori i za Ayivu i za Pija zapravo su samo prividi. Kako je na kraju filma *Mediterannea* Ayiva odlučio zakoračiti u svjetla noćnog kluba, popraćen banalnim tonovima italo-disko glazbe, isto je tako Pio na kraju filma *Ciambra* odlučio pristupiti starijoj braći nauštrb dječje igre, kao da ti koraci uistinu išta donose osim pukog dosezanja kraja puta.

Ovi filmovi zaista ne idu dalje od *pokazivanja*, ali to rade nesvakidašnje precizno. Jonas Carpignano napravio je djela koja se mogu gledati zajedno kao vječna bilješka o jednom trenutku Italije, i unatoč navedenim dramaturškim problemima, kada se podvuče crta, ipak je neosporno da se tu radi o iznimnim djelima. I bez obzira na to što se narativna struktura Pijeva života u filmu ponegdje čini besmislenom ili nategnutom, samom Piju ipak treba napisati posvetu. Njegov glumački talent toliko je izniman da drži milijune očiju prikovanima na sebe već godinama. To je dječak koji je svoje djetinjstvo odglumio već tri puta na filmu, bez da ga ti filmovi imalo naprasno romantiziraju ili mitologiziraju. Njegova životna radost bit će vječno zapamćena upravo zbog prijateljstva s Jonasom Carpignanom, isto kao što mu je upravo taj odnos vjerojatno najviše doprinio društvenoj integraciji. Dragi Pio, Pio Amato, Pio Voljeni, mnogo ljeta sretan bio, mnogo ljeta živio.

Sonja Tarokić

UDK: 791.633-051GILLIAM, T."2018"(049.3)

Čovjek koji je ubio Don Quixotea

(*The Man Who Killed Don Quixote*, Terry Gilliam, 2018)

Ako postoji film čije je razmatranje nemoguće odvojiti od fakata i glasina koje su njegovu prolongiranu, skoro tridesetogodišnju produkciju pratile, onda je to poslednji film bivšeg člana skupine Monty Python Terryja Gilliama indikativnog naziva *Čovjek koji je ubio Don Quixotea*. Zbog naslova je prostom logikom teško odoleti iskušenju povlačenja paralele između autora i njegovog lika, odnosno sugerirati da je Gilliam savremeni Don Quixote, a njegov film donkihotovski poduhvat. S tim u vezi očekivanja su dvojaka i oprečna. S jedne strane ovaj film treba biti najspektakularniji, najličniji Gilliamov film, u koji je on uložio najviše energije, mentalne, kreativne, pa i fizičke, dok s druge strane film zaista može biti donkihotovski, skoro dementan poduhvat koji ne rezultira ničim do li katastrofom epskih razmera. Nažalost i na sreću, ovaj film nije ni jedno ni drugo, već konačni rezultat dorada, osavremenjivanja komentarima, kompromisa i budžetskih ograničenja koja se neće toliko osetiti usled pojeftinjenja snimanja zbog prevlasti digitalne tehnologije.

Reč je, dakle, o filmu koji svakako nije u vrhu Gilliamovog opusa, već mu je mesto negde oko sredine, možda i prema dole, koji nas, na kraju krajeva, neće baš toliko iznenaditi, ali za kojeg je teško reći da nije dobar. Gilliam je i ranije važio za autora ne samo neujednačenog opusa, već i neujednačenih filmova koji svoju publiku na žličicu hrani satirom i aluzijama na pogrešan pravac u kojem se svet kreće pomoću detalja ut-

kanih u šaren i bogat dizajn filmskih setova, koji realnost spajaju sa fantazijom u različitim ključevima naučne fantastike, avanture ili alternativne realnosti. U tom smislu je *Čovjek koji je ubio Don Quixotea* u potpunosti na liniji sa skoro svim njegovim ostvarenjima, a ponavlja se i problem završnice i zaokruženosti cjeline, koji je i ranije bivao prisutan.

Opet, znajući kompletnu predistoriju, tako nešto i ne treba da čudi. Gilliam je ideju za adaptaciju Cervantesovog romana dobio još krajem 1980-ih, uz ideju da njegov Don Quixote ne bude vitez u naponu snage, već ostareli plemić na plemenitoj, ali neuspešnoj misiji vraćanja duha viteštva kojeg u funkciji/pozi štitonoše prati lokalni seljak Sancho Panza. Problemi sa odabirom glumaca i osiguravanjem sredstava su već ovu inicijalnu verziju pratili desetak godina, pa je Gilliam u jednom trenutku čak i bio odustao od snimanja da bi se posvetio ekranizaciji *fantasy* romana *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch* (1990) Neila Gaimana i Terryja Pratchetta do koje takođe nije došlo.

Gilliam se projektu vraća na prelazu milenijuma, tražeći i dobijajući deo sredstava od evropskih investitora, angažirajući Jeana Rocheforta i Johnnyja Deppa za Don Quixotea i Sancha Panzu te Vanessu Paradis u ulozi Dulcinee. Nova verzija scenarija, koju je Gilliam napisao sa Tonyjem Grisonijem, uključivala je element putovanja kroz vreme pozajmljen iz romana *Yankee na dvoru kralja Arthura* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889) Marka Twaina. Problemi su tog puta nastali na snimanju, jer je prvo poplava uništila deo opreme i promenila boju stena neophodnih za scenografiju, a onda je inače odličnom jahaču Rochefortu dijagnosticirana *discus hernia*, a raspored koji je Johnny Depp (tada na vrhuncu popularnosti) imao na drugim projektima nije dozvoljavao odlaganje i nastavak snimanja Gilliamovog filma u neko dogledno vreme, pa je projekat napušten i postao predmet sudskog spora između francuskih producenata i nemačkih osiguravajućih kuća. Sve je to prikazano u dokumentarnom filmu *Izgubljeni u La Manchi* (*Lost in La Mancha*, Keith Fulton i Louis Pepe, 2002). Gilliam je i kasnije pokušavao da okupi producente, finansijere i glumačku ekipu, a projekat je još nekoliko puta ulazio u predprodukcijsku fazu u novom milenijumu da bi se problem

po pravilu pojavljivao u domenu finansija. Čak je i završen film postao predmet sudskog spora sa jednim od bivših producenata Paulom Brancom koji je činio sve što je u njegovoj moći da ga izbaci iz takmičarske konkurencije Cannesa (film je imao premijeru u revijalnom svojstvu, kao film zatvaranja), da ga makne sa kasnijih festivala i da ga povuče iz distribucije.[1]

Kada se podvuče crta, ispada da je Gilliam od početka rada na filmu do njegove premijere ostvario veći deo svog opusa u ovom mediju, čak i neke od svojih najboljih i najikoničkijih naslova, da je takoreći imao karijeru u punom smislu te reči sa usponima i padovima i konačnim povlačenjem iz hollywoodskog u nezavisni i evropski milje, ali da od projekta nije odustao, što ovaj film čini specifičnim i rijetkim u smislu vremenskog raspona koji je bio potreban od ideje do realizacije, pod uslovom da ga je realizovao isti autor. U intervjuima Gilliam ne krije da je produkcija ovog filma sinonim za problematičnu, ali dodaje da ne veruje u kletve (jer su se takvi "ukleti" filmovi događali i drugim autorima), već u spoj objektivnih okolnosti i loše sreće, te da je njemu uspelo zbog upornosti u želji da sve što je imao izbaci iz svog sistema i da zatvori to poglavlje. Njemu, uostalom, taj osećaj nije stran jer je imao još problematičnih produkcija, od probijanja rokova i budžeta na *Avanturama Barona Munchausena* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988), preko svađe sa producentima na *Braći Grimm* (*The Grimm Brothers*, 2005), pa do iznenadne smrti glumca u toku snimanja *Imaginarijuma doktora Parnassusa* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009).

I dobre i loše strane toga vide se u filmu koji je, za projekat star blizu trideset godina, zapanjujuće aktuelan (usled stalnih prepravki u scenariju), ali i izuzetno samoreferentan i konfuzan toliko da se čini da je samom sebi cilj. Počnimo od konačne odluke da protagonista Toby Grisoni (jasna aluzija na scenaristu filma) u sjajnoj interpretaciji Adama Drivera bude arogantni filmski reditelj osujećene ambicije koji se izdržava snimanjem reklama za prebogate klijente oličene u liku kojeg igra Stellan Skarsgård. On, Toby, vraća se na mesto svog uspeha sa studentskim niskobudžetnim filmom na temu Don Quixotea da bi tu snimio nešto, reklamu ili film, na sličnu temu. Nivo svog poraza otkriće kada mu u ruke padne piratski DVD tog studentskog filma (zove se baš *Čovjek koji je ubio Don Quixotea*), pa će poželeti da se odveze do gradića indikativnog naziva Sueños (u prevodu, Snovi) i inspiraciju potraži kod starih znanaca. Tamo otkriva da je njegov film poremetio živote mnogih, da je njegova muza Angelica (Joana Ribeiro) poželela da postane glumica, ali je završila u lošem društvu i otišla u prostituciju, a da je njegov Don Quixote, lokalni obućar Javier (Gilliamov česti glumac Jonathan Pryce) ostao "zaključan" u liku kojeg je igrao.

Spletom začudnih okolnosti, a protiv Tobyjeve volje, njih dvojica će krenuti u avanturu, a Toby će nevoljko preuzeti ulogu Sancha Panze, dakle onog realističnijeg i trezvenog, da ne kažemo sebičnog nasuprot idealističnom, odnosno dementnom "vitezu", što će ih odvesti u svet između sna, jave, fantazije i filma sa kulminacijom na maskenbalu kod potencijalnog novog naručioca, bezobzirnog ruskog oligarha Alekseja (Jordi Mollà).

Asocijacija na Gilliamove "muke po Don Quixoteu" su svakako metamomenti koje reditelj ubacuje češće nego u svojim drugim filmovima, od razbijanja četvrtog zida sa reakcijom na titlove i prebacivanjem filma na engleski sa lažnim španjolskim akcentom, pa do takođe Tobyjevog komentara: "Tko je napisao ovakav kraj?" Ali oni su samo deo frenetičnog teksta i konteksta ovog filma. Naravno da će makar jednom, i makar na-

1 Sud je presudio u njegovu korist, ali mu je dodelio skromnu materijalnu satisfakciju, a prava na film ostala su novim producentima, tako da je film imao redovnu distribuciju kakvu ovakvi projekti po pravilu nemaju u današnje vreme.

kratko biti spomenut i Donald Trump, a ni ruski sadistički oligarh, ni kineski investitori koji ništa ne shvataju i sve vreme sede u trećem planu, ni beskrupulozni poslovnjak, nisu tu uzalud. Isto važi i za jednu od pasaža u zapletu gde se u formi košmarnog sna javljaju motivi ilegalnih migranata, inkvizicije, islamofobije i antisemitizma, što sve ovaj film čini izuzetno aktuelnim u današnje vreme.

Opet, pitanje koje se nameće jest konvergira li to čemu, a odgovor nije uvek pozitivan. Na stranu muza Dulcinea/Angelica koja deluje kao tipski lik iz filmova 1990-ih, kao i činjenica da je neke od donkihotovskih momenata Gilliam već upotrebio u svojim ranijim filmovima gde je *Kralj ribara* (*The Fisher King*, 1991) najočitiji primer. No problem je što prelazi iz jednog sveta u drugi i njihovo mešanje nisu izvedeni glatko. Jednostavno rečeno, početak filma u realističkom ključu, i period od razrade do kraja, kao da su iz različitih filmova na različitu temu pa to nije naročito lako prihvatiti, a završetak filma, istovremeno konstruiran u detaljima i poznatim mehanikama, i arbitraran na širem planu, ne nudi nikakvo razrešenje, dok se u samom prosedeu njihove avanture oseća isti zamor kao i u izvornom književnom delu: jasno je da Javier/Don Quixote živi u nekom svom izmaštanom svetu, a da Toby/Sancho Panza pokušava da ga vrati nazad u realnost, što mu ne uspeva. Jedan interesantan momenat u tom čitanju dolazi na samom kraju filma i može se referirati na *flashback* sekvencu s početka, ali on ostaje uglavnom nerazrađen. Reč je o dilemama postaje li Sancho Panza Don Quixote i kako je, odnosno od koga ili od čega nastao sâm Don Quixote.

I tu sad dolazimo do problema koji provejava kroz ceo Gilliamov opus, onog koji se svodi na to da Gilliam ne priča priče, već pokušava da nas uvuče u fantastične svetove, od čega *Čovjek koji je ubio Don Quixotea* pati možda i više od ostatka njegovih filmova. Naravno, promene tempa su nužne, jer brzina maničnih masovnih scena prepunih detalja iznuri gledatelja nakon nekoga vremena, ali ovde je očit pad između prve i poslednje, a čini se da su u tom periodu, koji zahvata blizu polovine filma, Gilliam i Grisoni samo popunjavali vreme na manje ili više praznoj pozadini. Budžetska ograničenja su tu nebitna jer je sekvenca sa zlatom, rudnikom i pećinom, kao i ona sa viteškim duelom, produkcijski zahtevna, ali osim što prva minimalno propelira priču, a druga ne čini ni to, izgleda da tu nije bilo neke više svrhe. Opet, u filmu se kao celini itekako da uživati, kao i u ostalim produktima Gilliamove mašte, kakofoniji, konfuziji, povremenoj praznini ili banalnosti unatoč, jer sa referencama na neke druge nama prepoznatljive stvari, pa i bez njih, Terry Gilliam nikada nije dosadan.

Marko Stojiljković

UDK: 791.633-051CHANG-DONG, L."2018"(049.3)

Izgaranje
(*Beoning*, Lee Chang-dong, 2018)

Izgaranje je adaptacija pripovijetke gotovo identična naziva (u engleskom prijevodu *Barn Burning*) Harukija Murakamija napisane 1983. U oba slučaja zaplet je identičan, kao i narativni trokut. Jedan od muškaraca ženu poznaje od ranije. Žena odlazi u Afriku gdje upoznaje drugog muškarca i započinje vezu s njim. U jednom od navrata u kojemu se trojac susreće drugi muškarac priznaje prvome da svakih mjesec-dva spali štalu. Štoviše, drugi objašnjava da je već odabrao sljedeću štalu i da je ova u neposrednoj blizini prvog. Od tog susreta prvi svakodnevno posjećuje sve štale u svom susjedstvu pokušavajući utanačiti koja je spaljena, no nalazi da su sve na mjestu. Pri sljedećem susretu dvojca, drugi inzistira da je štalu spalio – mora da je prvomu promakla. U međuvremenu, od žene ni traga ni glasa

Kritičari nerijetko govore kako je veoma teško da filmska adaptacija bude bolja od literarnog predloška. Evaluacija prema kojoj je film bolji od knjige kao da dodatno doprinosi kvaliteti filma jer, na kraju krajeva, takvo nešto je rijetkost. Razlozi koji se redovito daju za neuspjeh (jer taj je, kao što rekoh, uobičajeniji) su raznovrsni, no obično su neka kombinacija sljedećih: od toga da adaptacija nije bila vjerna izvoru, preko toga da je izostavila previše narativnih elemenata, do toga da filmska slika specificira previše informacija i ne ostavlja dovoljno toga mašti kao što to pisani tekst čini. Iako ti razlozi slove za generalne kriterije evaluacije literarnih adaptacija, čini se pak da je u korijenu ovih nerijetko negativnih sudova to što je ono što se uspoređuje, kada se govori o filmskoj adaptaciji književnosti, zapravo roman i film, a ne neka općenita literarna forma i film. Nije čudo da film, koji kao forma u pravilu ima kakvih dva sata na raspolaganju, mora izbacivati likove i sažimati radnju te se tako nerijetko kosi s gore navedenim evaluacijskim kriterijima. Štoviše, u suprotstavljanju slobodne i fiksirane mašte pri odabiru glumaca i definiranog izgleda likova, koji proizlazi iz *castinga*, stvar je manje u tome što je pisani tekst apstraktniji od slike, a više u tome što smo kao čitatelji listajući stotine i stotine stranica već stvorili ideju kako ti likovi izgledaju a koja se sada ne poklapa s redateljevom.

No što ako je, kao što to teoretičari klasičnog Hollywooda Bordwell, Thompson i Staiger drže, dugometražnom igranom filmu formom zapravo bliža kratka priča, a ne roman? Obje forme imaju vremena da se koncentriraju samo na nekoliko likova i razviju njihove međuodnose, nasuprot tome da izlažu minuciozne psihološke profile i daju presjek značajnog dijela društva, kao što to čine tradicionalni romani. Utoliko možda i nije toliko posebno što je Leeov film razmatran kao uspješnija adaptacija od mnogih, budući da je većina filmskih adaptacija temeljena na romanima. Na kraju krajeva, Murakamijevi likovi su tek skicirani kroz nekoliko desetaka stranica, tako da dokle god se u filmu ispoštuju par ključnih specifičnih radnji koje oni obavljaju i riječi koje zbore, činjenica da su ti likovi sada utjelovljeni tim i tim glumcima ne predstavlja problem standardnim implicitnim evaluacijskim kriterijima. "Gustoća" radnje i u pripovijetki i u filmu generalno je ista, a izbor glumaca se ne kosi s našim zamišljanjem likova jer kratkoća izvornika i nedeterminiranost fizičkih značajki likova ondje zapravo i ne osigurava mnogo materijala za neko specifično zamišljanje. Naravno, to što forma olakšava poklapanje "gustoće" i minimizira probleme sa specifičnošću zamišljanja, ne znači da ovaj film ne obogaćuje Murakamijevu novelu. U prvom redu ovdje se radi o dubini misterije i protagonistovu angažmanu s istom.

Što se misterije tiče, situacija u kratkoj priči mnogo je nejasnija, ali istovremeno i manje zabrinjavajuća. Da, žena je nestala, ali prvom muškarcu to postaje jasno tek nakon što ga drugi upita je li bio u kontaktu s njom. Jednom kad

mu se to i obznani, pokušaji da je pronađe svode se na pozive i jedan posjet njezinu stanu. Nakon toga, odustaje. Ono što protagonist u Murakamijevoj priči nastavlja je trčanje po susjedstvu u iščekivanju da nađe spaljenu štalu. Ne postoji značajna (ako i ikakva) sumnja da je drugi muškarac nekako povezan s nestankom. Na kraju krajeva ni čitatelj nema dobrih razloga (barem ne onih koji se mogu jasno artikulirati) da sumnja u nekakav zločin. Da, nešto zasigurno kopka, slijed narativnih događaja sugerira da mora postojati neka veza između nestanka i priznatog paljenja, zasigurno postoje strukturne sličnosti između štala, zbog čijeg paleža nitko neće izgubiti mnogo sna, i nestanka žene koja nema nikoga dovoljno bliskog da se za njom raspituje na policiji. Stoga nije isključeno da bi "paljenje štale" mogao biti eufemizam za umorstvo, no opipljivih unutartekstualnih dokaza, pa čak ni indicija, za to ipak nema.

U filmu je pak ključno pitanje, kako za gledatelja tako i za protagonista Leea Jong-sua (Yoo Ah-in), je li Ben (Steven Yeun) odgovoran za nestanak Shin Hae-mi (Jeon Jong-seo). Ovdje se više ne radi samo o ekstratekstualnoj slamki za koju se hvatamo, već o nizu jasno razlučivih znakova. Kao prvo, otpočetka nešto očigledno ne štima s Benom. Već pri prvom susretu trojca, po povratku iz Afrike i mnogo ranije negoli prizna svoje piromanske sklonosti, Ben patronizira i zaziva sumnjičavost u Jong-sua kada mu na pitanje čime se bavi odgovara da to neće shvatiti i da je najbolje da to nazove igrom. Sve to popraćeno je osmijehom koji se jedan tren može čitati kao dobroćudnost, a drugi kao arogancija. Kasnije, u njegovoj kupaonici Jong-su pronalazi brojne dijelove ženskog nakita koji, čini se, pripadaju različitim ženama, nipošto Hae-mi. Odmah nakon toga Ben odvodi Hae-mi i Jong-sua među svoje prijatelje s poprilično jasnom namjerom da Hae-mi predstavi kao jednostavnu malu blesu kojoj se svi mogu slatko smijati dok ona radi budalu od sebe ništa ne shvaćajući. I kada zijevne, a Hae-mi još plešući prenosi afričke rituale, jasno je da mu ona polako dosađuje. Lista se nastavlja i jednom kada Hae-mi nestane, čini se da je Ben pronašao novu djevojku, novu budalicu, koju predstavlja prijateljima na isti način (i dakako zijeva u ključnom trenutku). Činjenica da je sada u Benovoj kupaonici sat koji je Jong-su dao Hae-mi na početku filma, snažno implicira da što god se dogodilo Hae-mi, vjerojatno će se dogoditi i novoj djevojci. Ono što za Jong-sua rješava slučaj je mačka koju je Ben netom udomaćio, tobože lutalica, ali koja odgovara na ime mačke Hae-min.

Stvar je dodatno problematizirana time što gledatelju nije potpuno jasno ne samo je li nestanak nasilan ili svojevoljan, već što je uopće istina kada se radi o Hae-mi. Inicijalno, Hae-mi je ta koja zaustavi Jong-sua na ulici i podsjeti ga da su živjeli zajedno van Seula kao djeca – iako se sjeća djevojčice ne prepoznaje ju kao odraslu ženu (Hae-mi će mu reći da je to zbog plastične operacije). Priču koju mu je Hae-mi ispričala o tome kako je kada je bila mala pala u bunar, njezina majka i sestra kasnije poriču. Štoviše, one potvrđuju da Hae-mi ima povelik dug – dovoljan razlog da bez traga pobjegne od jamaca. Mačka koju Jong-su dolazi hraniti dok je Hae-mi u Africi, nikada se ne pojavljuje, usprkos tome što ju ovaj redovito doziva imenom. Kako tu mačku u njezinu stanu nikada ne vidimo, ne možemo biti potpuno sigurni niti da je mačka u Benovu stanu mačka Hae-mi . Štoviše, na početku filma sama Hae-mi jasno demonstrira kako studira pantomimu – na primjeru nevidljive naranče. Trik, kao što kaže, nije u tome da zamislimo naranču, već da zaboravimo da nije ovdje. Na kraju krajeva, Jong-su je mladi pisac koji traži temu za pisanje. Možda je stoga sve ovo samo njegov prvi roman? Vježba u zaboravljanju nečega što nikada ni nije bilo ovdje. U najmanju ruku pisac aspirant mora imati bujnu maštu, jer odakle drugdje lažne vizije mladog Jong-sua kako okupan plamenom potpuno izgubljen zuri u spaljenu štalu koja nije dio nijedne eksplicitne reminiscencije o djetinjstvu?

Zbog svega ovoga film zasigurno produbljuje ideju i atmosferu pripovijetke, bez da pritom bilo što iznevjeruje ili gubi. No što ako nas ova usporedba s izvornikom odvlači od još upečatljivijih značajki filma? Što ako fokusiranjem na film kao na filmsku adaptaciju zaboravljamo na Leeov film kao film? I, uistinu, ako se previše fokusiramo na bogatstvo misterija propustit ćemo vjerojatno najdojmljiviji kadar u kojemu točno na sredini filma, ponukana Benovim izborom snene jazz glazbe, Hae-mi ustaje sa stolice i omamljena marihuanom odtetura prema sutonu, dok je kamera polako s leđa prati, te se skida u toples u prekrasnom kontrasvjetlu i pretvara u elegantni i erotični obris koji pluta kroz sumračni povjetarac sve dok magije pjesme ne nestane, sve dok ona ne počinje gubiti ritam i korak i dok ostali dijegetički zvukovi njezina rodnog sela ne preuzmu primat... krave, udaljeni auti, vjetar koji šiba zastavu, i dok ona naposljetku ne počinje ridati i nestane iz okvira kadra; ali kadar traje i dalje, dok kamera panoramira udesno crte horizonta iza kojega se naziru zadnji tračci svjetla te se vraća u fokus i u konačnici prepušta mjesto krošnji, igri vjetra i pokojem cvrčku.

Ako i postoji narativna funkcija ovom kadru od četiri minute, ona je tek u karakterizaciji Hae-mi i razlogu zašto Jong-su postaje tako obuzet njome (kao i motivaciji da ju prozove kurvom koja se skida gola pred svima), a nipošto u dodavanju na misteriji. Mnogo važnija je strukturna funkcija, jer upravo na kraju filma nastupa, mogli bismo reći, zrcalni, no mnogo mračniji odgovor dugačak gotovo šest minuta. Sunce je sada visoko, no jedva vidljivo kroz tmurne oblake, golo je tijelo smrznuto, a zvučna pozadina ne prepušta se glazbenoj melankoliji. No odati što se narativno događa u ovom pretposljednjem kadru bio bi ne samo *spoiler*, već i prepuštanje analizi filma kao filmske adaptacije. Preporučujem stoga odupiranje tom porivu – zaboravite da je Murakami napisao izvornik.

Mario Slugan

UDK: 791.633-051VON TRIER, L."2018"(049.3)

Kuća koju je sagradio Jack (*The House that Jack Built*, Lars von Trier, 2018)

Sviđa mi se da ti ne bude prijatno. Naslov je ovo art-rock albuma prvijenca Discipline kičme (1983). Međutim, ovim bismo naslovom mogli okarakterizirati svaki kinodogađaj što nam ga periodično isporučuje Lars von Trier. Neprijatno, neugodno, odvratno, nepodnošljivo, ružno, degutantno... ali i provocirajuće, uzbuđujuće i misaono. A upravo ovaj posljednji pridjev/epitet nagoni nas da zaozbiljno uzmemo von Triera. U epohi kada se *analogno društvo spektakla* pretvorilo u *digitalnu tehnosferu*, ono što nas potiče na promišljanje dragocjen je zalog za budućnost kinoarta.

Pet godina nakon diptiha *Nimfomanka* (2013), danski nam je majstor filmskog zanata isporučio još jedan svoj ekstravagantni filmski mozaik. Taj je mozaik sastavljen ponovno od raskošne/razigrane vizualnosti, dokumentarnih slika, animacije, reprodukcija klasičnih slikarskih djela, *zapping* montaže, ali i posve suvisle narativne cjeline. *Kuća koju je sagradio Jack* horor je groteskno zastrašujućih pretjerivanja u nasilju. Ipak, kroz svoju pripovijest von Trier nam je želio ispričati ni više ni manje od čuvene Danteove *Božanske komedije* i od njezina *Pakla*.

Prolog filma, u zatamnjenoj vizuri, *in medias res* nas uvodi u sami deveti krug paklenog itinerara. Autorski, ponovno se radi o ispitivanju konzekvencija jednog životnog nagona. Nakon što je u *Nimfomanki* propitivao snagu *erosa*, ovdje je u središtu *thanatos*. Božanska zapovijed "ne sagriješi bludno" ovdje se pretvara u analizu one "ne ubij". Međutim, ne radi se o bilo kakvu kršćanskom moraliziranju. Onda to, naravno, ne bi niti bio von Trier. Radi se o *hladnoj kupki ledene metafizičke spekulacije* o čovječjoj prirodi i naravi njegovih ultimativnih zločina – ubojstava. *Ledena metafizička kupka*, usput, fraza je koja se često vezuje uz filozofiju Friedricha Nietzschea. Preciznije, radi se o međufazi Nietzscheova intelektualnog habitusa između genealogije morala i Zaratustrine *vesele znanosti* (izravnu posvetu filozofu von Trier je dao već naslovom svog filma iz 2009, *Antikrist*). Ipak, unutar ozbiljne filozofikacije, von Trier još jednom nije odolio a da gledatelje ne zaintrigira nekim apokrifnim momentima, ali i izravno isprovocira kontekstualiziranjem nacizma. Prvo je prisutno lajtmotivom pijanista Glenna Goulda u Bachovim *Goldbergovim varijacijama* (*Goldberg-Variationen*, 1741), a što je svojedobno u svojem romanu *Wittgensteinov nećak* (*Wittgensteins Neffe*, 1982) činio i Thomas Bernhard. Ovo drugo dio je trajnije von Trierove provokacije. Njegova udivljenost "umjetničkom komponentom zla", predočena je laudacijom Albertu Speeru, nacističkom arhitektu uz čije se ime vezuju mnoge monumentalne građevine iz doba Trećega Reicha. Da ta udivljenost nije slučajna, mogli su se uvjeriti oni koji su gledali dokumentarac o drugom skandinavskom filmskom geniju, Ingmaru Bergmanu, gdje von Trier s nemalim pijetetom govori o švedskom prethodniku koji je u mladosti također bio simpatizerom Hitlerova projekta (*Bergman, jedna godina, jedan život /Bergman – ett år, ett liv*, Jane Magnusson, 2018/).

Tko je Jack iz naslova filma? Matt Dillon tumači eponimnog junaka (*jack* je i autodizalica u engleskom slengu). I upravo će autodizalicom, dakle, Jack *jackom* počiniti svoje prvo ubojstvo. Reklo bi se, "još posve neosviješteni serijski ubojica" bit će navođen od svoje žrtve koja je u potpunosti pre(d)vidjela svoje ubijanje. I to luciferski, sotonski... kako to samo umije Uma Thurman u svojoj đavoljoj ljepoti. Ovaj će događaj biti inicijalnim u najkraćoj epizodi niza od pet progredirajućih stupnjeva. U ovom, kao i u sljedećem nizu od spomenutih pet incidenata, Jack će još biti opsesivno-kompulzivan i paranoičan u čišćenju tragova svog čina, ali će i tu svoju boljeticu uspjeti prevladati. Kako? Pa spomoću

artizma. Trier neće dugo izdržati a da cijelu stvar ubijanja ne pretvori u – *umjetnost*. Pritom, surova i hladno-cinička proračunatost metastazira u egzibicionistički artizam koji, unatoč surovosti, ne može ne izazvati priznanje domišljatosti ubojice. Gušenje, ubijanje iz puške, rezanje nožem, sve do prepariranja u hladnjači... ubojica pretvara u svojevrsni "umjetnički eksperiment". Jer upravo tim izrazom bi se ponajbolje mogla opisati ova studija samosvrhovitog nasilja. Protagonist je u svom umijeću ubijanja postajao sve promišljeniji, a autor se u analizi tih događaja usredotočio na testiranje naše općenite snošljivosti, gotovo ravnodušnosti i prema najokrutnijim tipovima zadavanja smrti bližnjima. Doista, Trier pazi da niti u jednom trenutku filma ne pokaže bilo čiji osjećaj zgroženosti i ogorčenosti nad prikazanim nasiljem. Ali... strah je sveprisutan. Tako će u jednoj od dojmljivijih sekvenci majka (Sofie Gråbøl) dvojice ubijenih maloljetnih sinova bježati u strahu za vlastiti život, bez pijeteta prema mrtvoj djeci.

Moralisti će, naravski, von Trieru ponajprije zamjeriti artističku bešćutnost. Jer i njegova je kinomagija ponajprije osebujni "umjetnički eksperiment". Naime, još od vremena čuvenog "zavjeta čistoće" i skupine Dogma 95, danski nas autor ne prestaje šokirati novim i novim provokacijama. Zanimljivo je da nakon što smo možda bili pomislili da će spomenuti manifestni dokument biti smjernicom dosljednog autorskog purizma i asketizma, von Trier će snimiti tek jedan film prema tim preskriptivno određenim pravilima filmskog stvaranja, uglavnom temeljenima na zabranama. Teorijski, Dogma 95 suprotstavlja se individualnom autorstvu i autorskoj politici; u praksi von Trier je ostao jednim od najvažnijih **A**utora danskog, europskog i svjetskog filma. Tako da uz *Proslavu* (*Festen*, 1998) Thomasa Vinterberga Trierovi *Idioti* (*Idioterne*, 1998) ostaju tek manifestnim tragom cijeloga pokreta. *Nota bene*, priča u kojoj mikrozajednica ljudi pokušava osvijestiti kolektivitet preko postajanja "idiotima" (grč. *idiotes* – onaj koji je sam, izoliran, neodgovoran društvu) provokacija je ravna onoj što ju Diogen iz Sinope (i to iz bačve) upućuje svim velikim likovima povijesti, a napose Aleksandru Velikom. "Dakle, tko si?" pita Diogen vojskovođu. Makedonski suveren odgovara: "Ja sam veliki kralj Aleksandar." Diogen sasvim lakonski na to uzvraća: "Ja ću tebi reći tko sam ja, ja sam pas Diogen." Zato bi se mogli poigrati i zamisliti slično hipotetsko pitanje koje neki hollywoodski *hit maker* upućuje von Trieru a da mu ovaj na to

odgovara: "Ja sam Lars von Trier, dogmatski idiot" (naravno, *cum grano salis*, jer on zna da je taj idiotizam prosvjetiteljski).

Jednako tako, nakon "trilogije" o herojskim ženama: *Lomeći valove* (*Breaking the Waves*, 1996), *Ples u tami* (*Dancer in the Dark*, 2000) i *Dogville* (2003), Lars von Trier se neće libiti okrenuti ploču s u mnogočemu mizoginičnom eskapadom već spomenutog *Antikrista*. U ovom su pak filmu žene tek deficitarna bića pa se Jack uglavnom okomljuje na naivne i lakovjerne pripadnice ženskoga roda koje ću mu biti plijenom zbog njegove nesposobnosti da s njima drukčije opći. *Kuća koju je izgradio Jack* tako će biti nastavak autorove umjetničke rasprave o odnosima spolova, ali i punokrvni žanrovski horor ispresijecan intelektualno provokativnim tezama/antitezama, poput nekih klasičnih *Disputationes*.

Umijeće slaganja filmske naracije u filmu je neprijeporno. Dijegetski je vrlo precizno sastavljen, iako se *flashbackovima* često vraćamo na neke ključne sekvence za psihoanalitičko seciranje ove kinopriče. Akcijske scene snimane su kamerom iz ruke, što doprinosi dinamici i tempu. U tome se pogledu vraća postulatima Dogme 95, ali uz obilato kršenje pravila o upotrebi oružja i eksploataciji ubojstava, koje su tamo bili nepoželjnim dijelom filma. Po toj se nedisciplini autor suprotstavlja agresivnom filmskom "visokotehnološkom neoliberalizmu", iako se koristi digitalnom tehnikom rada.

Međutim, ono što mene posebice intrigira von Trierovo je umješno baratanje nekim filozofskim toponimima i idejama. On, doista, promišlja mnoge moguće posljedice koje se mogu pronaći u njegovoj misaonoj legaciji. Primjerice, u filmu se razvija Nietzscheova teza o tomu kako je umjetnost presudna za preživljavanje u doba kada istina više nije izvjesni orijentir. S druge strane, osim što Jack svoja ubojstva razmatra kao činove eksperimentalne umjetnosti, radikalizira i Nietzscheove postavke o vjeri i religiji kao utočištu slabih. A to čini tako da vizualno sup(r) ostavlja tigrove i ja(g)njad. Između zvijeri i plijena postoji onaj iskonski odnos koji pokreće povijest. I, doista, nije se lako oduprijeti tezi da je čitava historiografija čovječanstva zapravo stalan odnos između onih koji ubijaju i njihovih žrtava (u tu svrhu najznakovitije su *Teze o filozofiji povijesti /Über den Begriff der Geschichte*, 1940/ koje nam ostavlja Walter Benjamin). Međutim, osim te radikalne postavke, von Trier nam ukazuje i na svoje mjesto u tome. U nizu remek-djela, što ih predstavlja gledatelju u svojoj mozaičnoj montaži, pored svega ostalog iz kunsthistorije, on će citirati i svog *Antikrista*.

Postavljanje sebe u okvir cijele pripovijesti o eksperimentalnoj umjetnosti podcrtano je okvirnim motivom šetnje kroz krugove pakla s Vergilijem. Danteovski motiv i lik potonjeg nenametljivo ali sugestivno utjelovljuje Bruno Ganz. U samome epilogu filma, a kojega autor naziva i katabazom, njih dvojica silaze u Podzemlje. Taj mitološki motiv prisutan u različitim religijama diljem svijeta, von Trieru će poslužiti za vizualne ekstravagancije prispodobive Jackovim artističkim perverzijama, poput recimo taksidermije koju cinični protagonist čini nad ubijenim dječakom. U nekoliko *tableaua* autor niže visokoestetizirane slike Jacka i Vergilija, od predivne slike košnje iz Jackova djetinjstva, do vizualizirane lave posljednjeg kruga pakla.

Kako izgleda sama kuća koju je izgradio Jack? Iako možda slutite... ovdje ću samo reći da ona nije izgrađena ni od kamena ni od drveta, niti od puke materije. A s ovom svojom posljednjem kinokućom što ju je za nas izgradio, Lars von Trier ostaje jednim od najvažnijih svjedoka opstojnosti eksperimenta filmske umjetnosti. Kako i sâm kaže u rečenici iz filma, tijelo je ostavio paklu, a dušu zavjetovao nebu kinoarta. Pretenciozno? Naravno, ali von Trieru i jedino moguće.

Marijan Krivak

UDK: 791.633-051GRANIK,D."2018"(049.3)

Ne ostavi trag (*Leave No Trace*, Debra Granik, 2018)

Možda fraza "pesnikinja margine" zvuči obrabljeno i otrcano, ali u slučaju Debre Granik ona apsolutno drži vodu, imajući u vidu ne samo teme i miljee njenih filmova (koje ne možemo drugačije opisati nego kao različite pojavne oblike i stupnjeve američke margine), nego i njen autorski stil u kojem se dokumentarističke tehnike prepliću sa napisanim sadržajem pod uticajem niza etabliranih filmaša kao što su braća Dardenne, Ken Loach, Laurent Cantet i Abbas Kiarostami. Iako njena profesija nosi epitet buržoaske, što se može reći i za klasno poreklo Granikove, bavljenje marginom, i to na jedan topao, osećajan način, kod nje ne treba da čudi: njen se otac kao pravnik bavio urbanizmom, a posebno pitanjem neprofitnog stambenog prostora u funkciji odvjetnika američkog Odjela stambenog i urbanog razvoja (The United States Department of Housing and Urban Development). Ona je sama pak film kao medij otkrila studirajući političke nauke, da bi tek po završetku tog studija upisala režiju, volontirajući pre toga u amaterskim filmskim kolektivima.

Njen prvi film *Do kosti* (*Down to the Bone*, 2004) zapravo je razrada njenog studentskog kratkometražnog uratka *Snake Feed* (1997) i za temu ima ovisnost u uslovima marginalne zaposlenosti i relativnog siromaštva koje preti da postane apsolutno. Film snimljen u ruralnim, severnim delovima savezne države New York nije važan samo zbog transfera Granikove na dugometražni format i uspostavljanje njenog stila u tim okolnostima, već i kao film koji je značajno podigao glumački profil Vere Farmige. Za najveći uspeh Debre Granik u dosadašnjem toku karijere smatra se *Zimska kost* (*Winter's Bone*, 2010), film koji je osvojio mnoge nagrade i u zvezdanu orbitu lansirao do tada nepoznatu mladu glumicu Jennifer Lawrence, koja je za tumačenje uloge Ree Dolly osvojila svoju prvu nominaciju za Akademijinu nagradu. Reč je o filmu gotovo postapokaliptične atmosfere smeštenom u milje s one strane zakona u području Ozarks, na južnim obroncima Apalačkog gorja u kojem sedamnaestogodišnja devojka mora rešiti misteriju nestanka svog oca kriminalca i pobrinuti se za mentalno bolesnu majku te mlađeg brata i sestru, sve vreme navigirajući kroz kompleksni socijalni pejzaž. *Zimska kost* nije samo redefinisala podžanrovski pojam *backwoods noir*, koji je tako dobio predominantnu socijalnu notu, već je i postavila pitanje perpetualnog, višegeneracijskog siromaštva koje rađa svet za sebe, državu u državi gde je osnovni oblik zarade kriminalna aktivnost (iz istog regiona je za vreme prohibicije dolazio ilegalni alkohol *moonshine*, kao što sada cveta posao proizvodnje metamfetamina) i koji živi po svojim pravilima nevezanim za državne strukture.

Postavlja se legitimno pitanje može li Debra Granik u svojoj karijeri polučiti veći i trajniji uspeh od toga, i u tom smislu je ovogodišnji naslov *Ne ostavi trag* odgovor koji ide u odričnom smeru, iako je reč o vrlo dobrom i formalno izuzetno interesantnom filmu koji samo ima "nesreću" da dolazi nakon remek-dela i ne ispunjava visoko postavljena očekivanja.

Možda ne bi bilo loše napomenuti da zamišljena tzv. trilogija kosti još nije dovršena jer adaptacija romana Russella Banksa *Pravilo kosti* (*Rule of the Bone*, 1995) još nije ekranizirana, kao i da je Granikova u svojoj karijeri krenula i u drugom smeru, snimivši dokumentarac *Pas lutalica* (*Stray Dog*, 2014) o motoristi i vijetnamskom veteranu koji živi van društvenih kanona i oko sebe skuplja male pse.

Ratna trauma i margina dovedena do ekstrema u smislu negacije društva i njegovih normi, neke su od tema kojih se *Ne ostavi trag* dotiče. Film nastao po romanu *Moje napuštanje* (*My Abandonment*, 2009) Petera Rocka, za koji

je scenario Granikova napisala zajedno sa svojom stalnom saradnicom Anne Rosellini, otvara se panoramom šume u kojoj naši junaci, otac Will (Ben Foster) i kćerka Tom (mlada novozelandska glumica Thomasin McKenzie) obitavaju. Njihove dnevne rutine poput vežbi skrivanja tragova, prikupljanja gljiva i proveravanja zamki, a još više uređen kamp sa rezervom plina, novca i potrepština, govore nam o tome da oni tu nisu na survivalističkom odmoru, već da tu žive, spavajući u šatoru i razgovarajući skoro isključivo funkcionalno. Ekonomika njihovog preživljavanja je, međutim, povezana sa odlascima u grad (reč je o Portlandu i saveznoj državi Oregon, a šuma u kojoj žive je zapravo poludivlji park nekoliko kilometara udaljen od grada), gde Will u bolnici dobija tablete na recept koje kasnije prodaje drugim veteranima i za taj novac u supermarketu kupuje potrebne namirnice. Kako oni zapravo nisu udaljeni od civilizacije, jasno je da će pre ili kasnije biti otkriveni, kao i da će to umnogome promeniti njihove živote.

Incident te vrste događa se kada verovatno rekreativac nabasa na njihov kamp i pozove policiju koja ih odvaja i prosleđuje nadležnim službama. Iako se to čini kao potencijalno veći udarac za Tom, za koju ne znamo pamti li uopće život prije Willova samoizgnanstva (njene majke takođe nema u priči), ispostavlja se da zatvoreni prostor ipak mnogo više smeta ocu nego kćeri, što se vidi u sceni u kojoj on za računarom mora rešiti test ličnosti. Jasno je, međutim, da on u suštini nije pretnja po društvo, nije opasan po sebe, svoju kćer i druge ljude, ali da usled njegovih trauma (briljantno dočaranih pomoću dizajna zvuka i dramaturški rešenih kroz scene košmara) želi samoću. Ono što sistem može ponuditi kuća je na kraju naselja, posao na otvorenom za njega i uključivanje u školski sistem za Tom, koja zaostaje samo po socijalnim veštinama, ali ne i po znanju. Jasno nam je da će on to izdržati samo na određeno vreme, pa da će osetiti želju da pobegne, kao i to da će ga ona u tome pratiti: na stranu što je on dobar i posvećen otac, on je ipak njen jedini otac. Tom, međutim, otkriva da je njoj civilizacija u određenoj meri potrebna i da joj drugi ljudi ne predstavljaju nužno pretnju. Razlike u karakterima između oca i kćeri postaju sve primetnije, rastanak se u budućnosti čini kao neizbežan, ali postavlja se pitanje kada će do toga doći i sa kakvim će posledicama to proći.

Ono što je posebno zanimljivo u slučaju ovoga filma je to koliko je on na svakom planu diskretan i koliko su intervencije bilo koje vrste u njemu minimalne ili jednostavno toliko vešto urađene da se takvim čine. Na dramaturškom planu veliko je umijeće iskazano time da se Will, pa i Tom, barem u početku, osećaju progonjeni, a

da se u filmu niko ne može okarakterisati kao negativac. Čak i predstavnici sistema, oličeni u radnicima socijalne službe, samo žele dobro i spremni su izaći u susret koliko god mogu jer i oni sami imaju okvir iz kojeg ne mogu izaći. Jednako tako, ne može se reći niti da Will prema Tom postupa kao tamničar, jer to zapravo nije istina. On ne živi kako živi iz hira, nesposobnosti ili zbog pogrešnog izbora, već zato što oseća da su ga društvo i sistem iskoristili i odbacili. Takav će ga osećaj pratiti dokle god postoji makar natruha socijalne strukture oko njega, pa makar to bila i komuna njemu sličnih otpadnika koji se međusobno pomažu daleko od pošasti savremene civilizacije, a koju imamo prilike videti u poslednjoj trećini filma.

Na tehničkom planu upadljiva je prirodnost onoga što vidimo pred sobom na ekranu. Kamera snimatelja Michaela McDonougha u pravilu je iz ruke i bez filtera pa se sivilo kišnog neba, blatnost zemlje ili zelenilo lišća prenose u neizmenjenom obliku. Slika koju vidimo skupa sa predominantno ambijentalnim zvukom i uverljivom mikro-glumom Fostera i McKenzie, uz obilje neprofesionalnih glumaca u sporednim ulogama, filmu daju određeni dokumentaristički ugođaj koji je ponekad vrlo lako zameniti za onaj "kućni", neprofesionalni, u smislu sirovosti izraza. Iako je odsustvo impresivnosti nešto što bi se moglo uzeti kao nedostatak filma, a u to se može ubrojiti i utisak da Thomasin McKenzie ipak ne poseduje raskošan glumački talenat i veštinu Jennifer Lawrence, kao i to da u filmu nema dramskog sukoba i da unutarnja previranja dvoje protagonista ostaju ispod površine, njegov primarni kvalitet je autentičnost, posebno u paketu sa osećajnim, a opet pristojnim tretmanom jednog eluzivnog miljea i spleta vrlo delikatnih tema poput odrastanja, osamostaljivanja i izbora načina života. *Ne ostavi trag* ide svojim tokom, nije ga moguće zamisliti drugačije i takvog ga treba prihvatiti i ceniti.

Marko Stojiljković

UDK: 791.633-051FARHADI, A."2018"(049.3)

Svi znaju sve
(*Todos lo saben*, Asghar Farhadi, 2018)

Novi film Asghara Farhadija svoju je premijeru doživio onako kako dolikuje filmovima koje su režirali veliki i svjetski relevantni filmski redatelji – na Canneskom filmskom festivalu, kao film koji je otvorio natjecateljski program. Međutim, s obzirom na to da nas je Farhadi razmazio svojim dosadašnjim djelima, od svakog njegova sljedećeg filma možemo i moramo očekivati najviše, pa je time ujedno ovaj njegov film i zaslužio premijeru ove vrste.

Prema nepisanom ali logičnom pravilu, svi Akademijinom nagradom nagrađeni redatelji dobivaju priliku napraviti filmove u velikim, ili barem većim produkcijama, kako bi se time uspio prikazati njihov talent u uvjetima u kojima nema novčane oskudice tipične za manje produkcije, pogotovo za one iz financijski slabije potpomaganih filmskih država, kao što je svakako slučaj s Iranom, iako se ne radi o filmski malenoj državi. Tako je za sada Farhadi dobio priliku da napravi dva filma, jedan u uvjetima francuske (*Prošlost / Le passé*, 2013/), i drugi, ovaj, u onima španjolske kinematografije, kopirajući djelomično Woodyja Allena za kojeg bismo mogli reći da je patentirao takav način produkcije. No za razliku od Allena, koji svoje filmove i piše i snima na engleskom, Farhadi svoje filmove piše na farsiju, a tek se onda oni prevode na jezike na kojima se snimaju. Tako je izvorno i scenarij za *Svi znaju sve* napisan na farsiju, a onda je preveden na španjolski, na jezik koji Farhadi ne zna.

Ovako uvodno, dok se još nalazimo na početku ove filmske kritike, možemo reći da je u tome jedna dobra i jedna loša okolnost. Loše je što Farhadi očito ne može najbolje pratiti kako mu se razvijaju likovi koji pred njegovim kamera-

ma govore jezikom koji on ne razumije, pa tako on kao filmski redatelj može samo na drugačije načine pokušati dokučiti majstorstvo tih glumaca u kreaciji filmskih likova. No dobro je što je ovaj scenarij izravno pisan za dvoje doajena španjolske i svjetske kinematografije – Penélope Cruz i Javiera Bardema. A kada na setu imate takvih dvoje glumaca, onda se možete s vrlo velikom sigurnošću pouzdati da će likovi kojima oni pokušavaju udahnuti život ujedno i jako dobro funkcionirati. Laura (Cruz) jedna je od triju sestara koja sa svoje dvoje djece iz Argentine dolazi u Španjolsku na vjenčanje najmlađe sestre Ane (Inma Cuesta). U trenutku kada dođe u svoj rodni gradić, gdje obitelj vodi mali pansion za turiste, situacija je među ukućanima toliko idilična da se u prvih desetak minuta filma naši junaci samo ushićeno grle i tapšaju po ramenima, sretni što su konačno skupa. No to je, dakako, samo privid sreće.

Naznake da će se film odvijati u smjeru trilera javljaju se tijekom svadbenog slavlja u obiteljskoj kući. Laurina kći Irene (Carla Campra) osjeća se loše te je Laura sprema na spavanje, međutim, nakon što u mjestu nestane struje, a obiteljski prijatelj Paco (Javier Bardem) sa svoga imanja donese generator, shvaćamo da je tijekom nestanka struje nestala i Irene. Nakon što sljedećega dana Laura od otmičara dobiva SMS poruku u kojoj oni traže novac u zamjenu za Irene, kreće temeljni dio filma. Paco se zdušno angažira oko otmice Laurine kćeri i konzultira bivšega policajca Jorgea (José Ángel Egido), koji nakon što ih sasluša, posumnja da je vjerojatno netko u obitelji, ili širem obiteljskom krugu, počinitelj otmice. Zato ih savjetuje da Paco oglasi prodaju vinograda (on i žena mu Bea /Bárbara Lennie/ uspješni su proizvođači vina), čime bi se poslalo poruku otmičarima da se radi na sakupljanju novca i time dobilo na vremenu. No sama najava prodaje vinograda izaziva duboke razdore unutar obitelji pa saznajemo da je pred odlazak u Argentinu Laura prodala svoj dio obiteljskog zemljišta Pacu, i to ispod cijene, zbog čega u obitelji postoji zavist prema njemu, tim više što je on sin kućnog sluge, pa ga sumnjiče da je manipulacijom iskoristio Lauru da dođe do vrijedne zemlje.

Budući da vrijeme prolazi, a tenzije u obitelji rastu, u najboljem trenutku Farhadi u radnju

uvodi Alejandra (Ricardo Darín), Laurina muža, koji je saznavši da mu je oteta kći doputovao iz Argentine. U tome se trenutku film ponovno iz domene trilera prebacuje prema obiteljskoj drami, čak melodrami, jer očajna Laura odluči priznati Pacu da je Irene njegova kći začeta u preljubu tijekom njezina boravka u Španjolskoj, a sve da bi ga prisilila da uistinu proda zemljište i isplati otmičarima otkupninu.

Kao što možemo vidjeti, film najveći dio svoje dramaturške i narativne linije značajno gradi na elementima trilera i napetosti. S obzirom na to mogli bismo reći da je ovo definitivno prvi Farhadijev film koji se ne bavi elementima morala, već se bazira na žanrovskoj profilaciji. Prijašnji filmovi poput *O Elly* (*Darbareye Elly*, 2009), *Nader i Simin se rastaju* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011), *Prošlost* ili *Trgovački putnik* (*Forushande*, 2016), pokazivali su žanrovske elemente, ali su ipak primarno bili filmovi o moralu i o tome kako se moral reflektira na život običnoga čovjeka, što im je kao dominantnoj crti u filmu pridavalo snagu po kojoj je Farhadi i postao poznat. No u *Svi znaju sve* Farhadi radi hibridno žanrovski film s elementima obiteljske drame. Takav hibridni film vješto iskorištava elemente iz prošlosti, u ovome kontekstu iz obiteljske prošlosti, koji nam se djelomično prikrivaju da bi nam se činilo da su čini koje poduzimaju glavni akteri u potpunosti neopravdani i iracionalni. Međutim, razvojem radnje mi dolazimo do sve više informacija koje nam pomažu i rasvjetljavaju kognitivni siže te nam se u jednome trenutku u potpunosti otvara cijela priča. Naime, mi uistinu postajemo svjesni da u ovome filmu *svi znaju sve*, a da to nije samo jedna otrcana fraza.

Dramaturški gledano čini se zanimljiva ideja obiteljske tajne koju su očito svi znali iako se radilo o tajni. Poznajući svakodnevni ljudski život u potpunosti nam je zamislivo da bi Laura svoju tajnu podijelila s majkom, a onda i sa sestrama, ili barem sa starijom sestrom. Kako bilo, otmica Irene, kao posljedica čuvane obiteljske tajne, razotkrila je da mnogo toga nije onako kako se činilo da jest. Zemljište koje je Paco otkupio od Laure, kad je njoj trebao novac za život u Argentini, bilo je u potpunosti neplodno. A to saznajemo tako što Bea u jednoj prepirci govori Pacu da su odlučili kako neće imati djece jer žele uživati u životu, a i sama zemlja koju je on kupio bila je neplodna. Naime, njih dvoje su se prvih sedam godina mučili da bi zemlju i vinograd izdignuli iz propasti u koju ju je doveo Laurin otac, za kojega saznajemo da je kockar i osoba koja ima problema s alkoholom.

Kao filmski lik Paco je bonvivanski vlasnik vinograda, čovjek koji je vjerojatno središte svake zabave, a život koji ima s Beom je zanimljiv i prepun uživanja u najboljoj mediteranskoj maniri. Zašto onda on ostaje bez svega? Naime, za razliku od glavnih junaka Farhadijevih filmova koji su se često borili s nemogućim (a Paco u ovom filmu sasvim sigurno uz Lauru jest glavni junak, možda čak i antijunak) on je jedini koji je ostao bez ičega. Otkupnina je plaćena, pa je ostao bez zemljišta i vinograda, Irene i Laura su otišle u Argentinu i ne znamo hoće li se uopće vratiti, a pogotovo s namjerom da se Irene i Paco spoje. A uza sve to napušta ga i žena Bea. Za njega situacija završava tako da ostaje doslovce bez svega i da leži u krevetu gledajući isprazno u strop, kao što bismo i očekivali od čovjeka koji više nema ništa.

U drugu ruku Laura nam je, pak, u potpunosti nejasan lik. Dramaturški ne vidimo kako je bilo koji čin koji ona poduzima motiviran. Tako nije jasno zašto su ona i Paco morali prekinuti, ako su već bili nerazdvojni ljubavni par. U tome kontekstu Laura ostaje nedovršen lik, osoba koja je iz nejasna razloga prekinula svoju romantičnu vezu s Pacom, našla drugoga i odlučila s njim otići u Argentinu. Njezin muž, pak, u braku postaje alkoholičar, a nakon što prigrli Irene, svoju ovisnost prema alkoholu zamjenjuje novopridošlom "kćeri" kao božjim znakom potrebite promjene. Naravno, sve ovo napisano za lik Laure odnosi se na scenaristički koncept koji nam je ponudio Farhadi, budući da je Penélope Cruz u okviru onoga što je režiser od nje tražio uistinu pružila puno. Ali, nažalost, praktički svi likovi u početnim su

minutama filma djelomično karikaturalno pozitivni, a ta njihova bezbrižnost ponekad je i iritantna jer se čini kao dramaturški prazni hod koji nam ne donosi nikakve relevantne informacije.

Scenaristički gledano, likova je previše, pa je u cijelom kaosu koji zavlada nakon što Irene nestane poprilično zahtjevno pratiti tko je tko u filmu, budući da se tijekom uvodnoga dijela, dok se upoznajemo s likovima, scene smjenjuju velikom brzinom, a praktički se sa svakom novom uvode novi likovi čime nam se oni prethodno uvedeni izgube iz vida, da bi tek nakon trećine filma opet postali relevantni. Nastavno na taj brojčani element likova u filmu, ono što je uistinu slabo ostalo razrađeno jesu likovi otmičara. Izgradnja njihovih međusobnih veza je izostala, odnosno mogli bismo reći da je to tek na margini i da je njihova motivacija u potpunosti proizvoljna.

Kako ocijeniti ovaj film u kontekstu ostalih Farhadijevih djela? Mogli bismo mirne savjesti reći da mu je ovo vjerojatno najslabiji film od trenutka kada je s *O Elly* postao planetarno poznat zahvaljujući dramaturškom prikazu stupnjevitog saznavanja dubljih slojeva priče. Osim iskazanih nedostataka koje smo već naveli, jasno je da je u ovom filmu povezanost glumaca bila puno proizvoljnija, režija i montaža brže i kaotičnije, a scenarij zasićeniji praznim hodom. Iako je takva vrsta montaže i režije za Farhadija na neki način tipična, jer i u njegovim prijašnjim filmovima mogli smo vidjeti tu montažnu "rastrzanost" kojom prebacuje stanje unutarnjeg nemira svojih likova na gledatelje, ovdje, i zbog već spomenutoga prevelikoga broja likova, skreće u smjeru osjećaja kaotičnosti, a ne u smjeru prikaza stanja njihova unutrašnjeg nemira.

Ante Pavlov

UDK: 791.633-051GLAVONIĆ, O."2018"(049.3)

Teret

(Ognjen Glavonić, 2018)

Poput zloćudnog tumora, koji se prenosi iz generacije u generaciju, povijesni teret ratova i društveno-političkih podjela i dalje se prijeteći prostire našim podnebljem. Strah, zbunjenost, mržnja i osjećaj krivnje, progone kako starije, koji su svjedočili stravičnim razaranjima, tako i one mlađe koji nisu imali izravnog doticaja s ideologijama koje su naslijedili. Upravo u raljama te balkanske zmije Ouroboros, koja iznova izjeda sama sebe, Ognjen Glavonić postavio je radnju svog debitantskog dugometražnog igranog filma.

Prije nego što se uputim u interpretaciju filma, čija je pripovijest uvelike oslonjena na tematsku pozadinu istoga, važno je razjasniti kontekst njegova nastanka, odnosno pojasniti kako je dvije godine ranije završeni dokumentarac redatelju omogućio da iskristalizira viziju fikcijske filmske priče. Naime, istražujući stravična zbivanja koja su se odvila 1999. tijekom sukoba na Kosovu i NATO-ova bombardiranja Savezne Republike Jugoslavije, Glavonić je jednostavno imao previše toga ispričati u jednom igranom filmu te mu je bio potreban izražajni "ispušni ventil" kojim bi se osvrnuo na svjedočanstva sudionika masovnih ubojstava i preživjelih žrtava. Rezultat je vizualno impresivna i sadržajno zastrašujuća *Dubina dva* (2016), dokumentarac koji je Glavonića predstavio široj filmskoj publici, a njemu samomu omogućio da fikcionalnoj priči utemeljenoj na stvarnim događajima pristupi bez pritiska da mora eksponirati razmjere počinjenog zločina.

Gledano iz daljine, *Teret* je film ceste čija radnja prati vozača hladnjače Vladu (Leon Lučev u vjerojatno najboljoj ulozi dosadašnje karijere) na njegovu jednodnevnom putu od Kosova do predgrađa Beograda. Vlada je, naime, po treći put dobio nalog jugoslavenskog vojnog zapovjednika

da sporednim cestama preveze neimenovani teret do policijske baze u Batajnici privlačeći što manje pozornosti. Na svom putovanju Vlada se suočava s vlastitim (ne)znanjem o teretu koji prevozi te susreće devetnaestogodišnjeg mladića Paju (Pavle Čemerikić) koji će mu se pridružiti kao suputnik. Između njih se razvija odnos otac-sin što se, naravno, reflektira na Vladin odnos sa sinom kojeg upoznajemo pred kraj filma.

Međutim, gledajući *Teret* postaje jasno da ovo nije priča o životnoj prekretnici i psihološkom profilu jednog od sudionika ratnih zbivanja, nego priča o repetitivnoj prirodi povijesti i odgovornosti koju svi nosimo na leđima. Već nam je na samom početku filma naznačena važna uloga *pozadine*, pa tako i prije prvog kadra filma (total kamiona koji nam se približava zavojitom cestom) čujemo paljbu vojnih raketa, zvuk koji će i Vladu i nas gledatelje neumoljivo pratiti do završetka priče. Također, u kadru u kojem Vlada izbjegava vatrenu stihiju, koja mu prijeći prelazak hladnjačom preko mosta, u fokusu kamere su prijeteći vatreni jezičci, dok nam je u prvom planu prikazan neoštar obris glavnog lika. Slično tome, nakon što glavni junak, a i mi s njim, sazna što se cijelo vrijeme nalazilo u hladnjači, osjeti snažnu mučninu. No umjesto da naglasi njegovo suočavanje s istinom (na koju se Vlada otpočetka pravio slijep) redatelj u prvi plan stavlja zahrđala i blatnjava vrata hladnjače. Jednako znakovito, u kadru u kojem mladić Paja promatra vlastiti potpis izrezbaren na dječjoj ljuljački, gledatelj je u dubinskoj pozadini izložen pogledu na noćno nebo iznad Beograda obasjano padajućim bombama.

Glavonić, dakle, u prvi plan ne postavlja individualne sudbine, već filmskim jezikom istražuje kolektivni osjećaj kojim rezoniraju traumatična ratna zbivanja. Stoga nije pogrešno *Teret* opisati i kao film atmosfere – preciznije, film balkanske atmosfere koji opisuje prostor i ljudske sudbine zatočene u blatnjavom i brdovitom krajoliku prepunom bolnih ratnih uspomena. Važnu ulogu u oslikavanju takve duhovne pustoši ima filmska građa. Kroz Glavonićev se film, naime, protežu nijanse smeđe boje naglašene motivima ogoljenog i razgranatog drveća i tajnovite šikare. Zemlja, blato i korijenje motivi su na koje se redatelj oslanjao u *Dubina dva*, a koji nas i u ovom filmu implicitno pozivaju da se zapitamo što je sve zakopano u tlu iz kojeg danas raste neki novi život?

Opisni autorski komentar apostrofiran je s nekoliko kružnih panorama koje filmske likove na kraće vrijeme izostavljaju iz kadra dok oni naizgled besciljno lutaju tmurnim seoskim ili zahrđalim industrijskim krajolikom. Ionako spor

tempo filma navedenim intrigantnim dugim kadrovima ponire još dublje u gledateljsku introspekciju te nas veoma izravno, pa i gotovo metafilmski, poziva da se upitamo čemu točno služi pogled od 360 stupnjeva na okoliš koji okružuje naše likove? Čini mi se da kružne panorame, jednako kao i fokusiranje na pozadinske elemente, ne bi trebalo promatrati kao pretenciozno korištenje "umjetničkih" kadrova, nego kao odmjereno usmjeravanje gledateljske pozornosti na širi društveno-politički kontekst čija je posljedica situacija u kojoj se našao i naš protagonist.

U prilog tezi o jednakovrijednom položaju glavne radnje i njezina konteksta, odnosno pozadine u kojem se ista odvija, govore i naizgled nepovezani narativni rukavci – kratke digresije s likovima, čije se priče kasnije neće povezati u jedinstveno narativno klupko, isprva se čine kao nepotreban element koji narušava ritam filma, no kako radnja odmiče *Teret* polako oblikuje širu filmsku sliku koja ne bi bila potpuna bez spomenutih isječaka iz života nepoznatih likova. Jedna od tih scena prikazuje dječake mlađe od Paje koji upaljačem i dezodoransom u spreju grafitiraju oštećeni zid, a naposljetku jedan od njih baci opušak cigarete na ostatke životinjskog mesa. Druga simbolična scena, pak, prati nepoznatog dječaka koji je Vladi ukrao upaljač i cigarete te se otrčao sakriti iza monumentalnog jugoslavenskog spomenika Popinskoj bitci iz 1941. Nostalgija je osjetna i u sceni u kojoj Vlada uđe u kavanu ispunjenu zvukovima predratne balade *Daj ne pitaj* u izvedbi Viktorije, a sjeta nad sudbinom naglašena je i u sceni u kojoj se Vlada i Paja nađu usred svadbene proslave dok gostionom odzvanja pjesma Viki Miljković *Hajde, vodi me odavde*.

Simbolika, očito, igra veoma važnu ulogu u široj filmskoj priči *Tereta*, a vjerojatno najzorniji primjer spomenuti je ukradeni upaljač s ugraviranim riječima "Dok Sutjeska voda teče" koji je Vladin otac poklonio svom sinu kao uspomenu na bitku iz Drugog svjetskog rata u kojoj je izgubio brata, odnosno strica. U većini filmova ovakva bi prošaranost tematskim motivima, simbolikom i narativnim digresijama rezultirala neprobavljivom cjelinom, no Glavonić uspješno balansira svim navedenim elementima koji, u konačnici, nisu nametljivi već komplementarni glavnoj narativnoj niti filma. Opet, ovaj rezultat se vrlo lako može pripisati početnoj redateljskoj viziji o jednakoj vrijednosti glavne priče i konteksta u kojem se ona odvija.

Iz ovako sastavljene cjeline ne odskače ni scena tijekom koje Vlada napokon dobiva potvrdu za sumnju što je točno prevozio u hladnjači, nakon čega nastavlja lutati policijskom stanicom te naiđe na sa zida skinute fotografije maršala Tita. Inače izražajno pretjerano sugestivan trenutak u kontekstu prikazanog filmskog svijeta, ovdje ipak funkcionira kao dio realnosti situacije te uspješno nadopunjuje sliku društvene dekadencije i političke ideologije.

I dok će neki *Teret* opisati kao film ceste, drugi pak kao film atmosfere, većina bi se na koncu vjerojatno složila da je bez obzira na njegovo točno žanrovsko određenje ovo spretno izrežiran antiratni film. Prikazujući sudjelovanje inače dobroćudnog pojedinca u počinjenju masovnog zločina, *Teret* uspješno izbjegava patetičnost i postavlja pitanje individualne odgovornosti u kolektivnom prešućivanju istine. Samim time, Glavonić je uspio oblikovati univerzalnu cjelinu koja unatoč brojnim tematskim elementima, usko vezanima uz povijest našeg podneblja, s jednakom rezonantnošću može doprijeti i do globalne publike. Upravo zato Glavonićev prvijenac nikako nije pogrešno svrstati među najsuvremenija regionalna filmska ostvarenja, film koji iskazuje poštovanje kako prema priči tako i prema gledateljima kojima otvara prozore širega konteksta, no istovremeno im ostavlja prostora za interpretaciju filmskog iskustva.

Povrh svega, za razliku od većine domaćih drama koje filmskim jezikom nastoje prodrijeti do srži društvenih problema, ali naposljetku njihova umjetnička provokacija ispadne podosta slabašna, *Teret* snažnim zamahom gledateljima predočuje užas ratnog stradavanja i propituje odgovornost svakog od nas. Pitanje suočavanja s vlastitom odgovornosti naglašeno je i u sceni

Vladina povratka kući kada ga vidimo kako se promatra u ogledalu, a odgovor zašto je ovo pitanje uopće bitno dobivamo u jednoj od sljedećih scena tijekom koje tinejdžerski prijatelji Vladina sina Ivana (kojeg tumači istoimeni sin Leona Lučeva) kao poruku avionima NATO-a zapale suhu travu tako da trag pepela oblikuje penis.

U konačnici, brojne se generacije Srba, Hrvata i Bošnjaka, pa i drugih nacionalnosti, mogu prepoznati u adolescentskoj naivnosti ili okorjeloj opterećenosti likova iz *Tereta*, filma koji gledatelje poziva da se povežu s glavnom tematskom niti koja nije eksplicirana u obliku patetične i docirajuće moralne poruke, već nas jednostavno pita: što je svatko od nas spreman ostaviti da trune u zemlji koja će hraniti buduće generacije?

Matej Beluhan

UDK: 791.633-051BANIĆEVIĆ, M.,STANIĆ, S."2018"(049.3)

Viva ludež: Razgovor s trojicom od Ferala

(Marina Banićević i Saša Stanić, 2018)

U doba godine, kada je cijela nacija bila obilježena kockasto i disala uz Vatrene, možda je najprimjerenije bilo nešto napisati o istoimenom filmu Edsona Ramíreza. Ipak, odlučio sam se za *something completely different*, i nešto mnogo mi draže.

"Pa svi smo mi Hrvati... osim onih koji to nisu." Izabirući tek jedan biser iz legendarne knjige *Greatest Shits*: *Antologija suvremene hrvatske gluposti* (Split: Feral Tribune, 1998), odabiremo stav nečega bolno nedostajućeg u hrvatskome javnome diskursu već skoro cijelo desetljeće. Stav – SLOBODE. Prepuna su nam usta ove riječi... sloboda pojedinca, sloboda ove ili one skupine, sloboda volje, sloboda odgovornosti za sebe i druge... sloboda, sloboda, sloboda... Ipak, "hoće li (ikada) sloboda znati pjevati kano što su robovi pjevali o njoj", da pokušam (satirički?) prevesti na hrvatski stihove Branka Miljkovića. Hoće li Neovisna nam, Suverena, vjekovima iščekivana ikada izaći iz suverenog tipa moći i postati doista zemljom SLOBODE?

SLOBODA? Da, to je drugo ime za simbolički pojam *Feral Tribunea*. Od davne 1983, pa onda od karamarkovske "godine nulte" hrvatske povijesti teče ta priča o SLOBODI. Nije se ugasila niti 2008, kada je *Feral* prestao izlaziti. Jer... ona, SLOBODA javno izgovorene riječi, daleko je od toga da bude tek mrtvo ili naprasno umrlo slovo na papiru modela države što ga ima moj narod (*Wow!* – kako mogu biti patetičan). No, kako ufilmiti to slovo SLOBODE? U riječkom antikvarijatu Ex libris, Marina Banićević i Saša Stanić odlučili su se na pothvat koji su nazvali *Viva ludež:*

Razgovor s trojicom od Ferala. Kako je rekao koautor Stanić, a prije premijerne projekcije u kinu Europa, ovaj je film sve samo ne spektakularan. Ali, rekao bih ja, otvorio nam je tek jedan mogući lik ufilmljenja SLOBODE. Njegova će koautorica, pak, napomenuti da je filmski razgovor – snimljen u tri večeri kasne veljače 2016. – troslojne prirode. Najprije, ovdje se radi o pripovijesti o jednom listu – najprije satiričnom podlistku *Slobodne Dalmacije*, a od 1993. samostalnom tjedniku naslova *Feral Tribune*. Zatim, razvija se pripovijest o prerastanju žurnalističkog diskursa u književni. Trojica od *Ferala* – Viktor Ivančić, Predrag Lucić i Boris Dežulović – stvorili su značajan književni opus, od esejističko-satiričke proze do romana i poezije. Najposlije, ali ne i najmanje važno, u razgovoru s dvoje koautora, Viva Ludež su iznijeli– zasigurno ponajmanje satiričku – sliku Hrvatske koju živimo i danas, dvije godine nakon snimanja, a u kojem međuvremenu nas je napustio Predrag Lucić.

Kako vizualno izgleda film Marine Banićević i Saše Stanića? Naravno, nespektakularno. Ali upravo stoga, pregnantno semantički raspoloživim materijalom izgovorene riječi, popraćene naslovnicima i prilozima iz *Ferala* tijekom petnaest godina njegova izlaženja, nakon već spomenute "godine nulte" (naime, prema kabadahijskoj pripovijesti ovoga diskursa, hrvatska povijest započinje se 1990-e). Crno-bijela fotografija, uz klasično-razgovorno nizanje rakursa, umnogome podsjeća na materijale što smo ih prije Domovinskog rata vezivali uz, navodno, tajno snimanje razgovora s generalom Špegeljem u praskozorje povijesnih promjena. Odakle proishodi dramski ritam ovako mišljenog i realiziranog filma?

Naravski, iz artikulirane i izgovorene riječi. Ono što su trojica Feralovaca tako sjajno činili više od tri desetljeća na ovim prostorima, ovdje je supostavljeno uz minimalističke montažne intervencije, a koje ocrtavaju značenjsku ravan priče. Dakle, riječ, izgovorena i napisana, ima primat nad slikom. Cijeli je film mišljen, rekao bih, "analogno", naspram desubjektivirajuće "digitalne" vizure. No upravo je u tome magija ove vizualne bilješke koja se – tek pomoću tradicionalne rodovske taksonomije – može nazvati dokumentarnim filmom. Jedna mi se filmofilska asocijacija prirodno nametnula gledajući i nadasve slušajući ovaj film. Ako u filozofijskoj tradiciji razmatranja jezika nešto možemo istaknuti kao presudno, onda je to zasigurno primat slušanja i razumijevanja pred govorenjem. Uz to, ono vizualno same fakture/teksture u predočenom uratku isprepliće se s ispisanim tekstom citata mnogih važnih protagonista hrvatske povijesti od "godine nulte", ali i razotkrivateljima ljudske gluposti u literarnom univerzumu. Tako nailazimo na citate

Waltera Benjamina i Karla Krausa, ali i Hrvoja Hitreca i Ivića Pašalića. Naravno, *the greatest shits* (što je bio naslov i stalnog priloga tjednika, kao i naslov gore spomenute uredničke knjige Lucića i Dežulovića), dolaze iz zabilježene "besputnopovijesnezbiljnosti" prvog (i suverenog!) hrvatskog predsjednika – dr. Franje Tuđmana.

Dakle, spomenuta filmofilska asocijacija jest na *Filmske (pri)povijesti* (*Histoire/s/ de cinema*, 1989–1998) Jean-Luca Godarda. U toj svojedobnoj *work-in-progress* ekstravaganciji smjenjuju se – s montiranim kadrovima i sekvencama iz filmske povijesti – intervjui, zvučni ekscerpti, ali i pisani međunatpisi koji pulsiraju paralelno, ali često i u kontrapunktu s izgovorenim i viđenim. Naravno (*apage satanas*!), ne želim reći da se film Marine Banićević i Saše Stanića u bilo kojem segmentu može mjeriti sa spomenutim remek-djelom. Ipak, ako se izažme minimalistički redateljski pristup, sav je film riječkih autora u značenjima i pokušajima odgonetavanja *smisla zbilje* u kojoj živimo posljednjih četvrt stoljeća.

Nadalje, stvar je u RIJEČI. Pisanoj, izgovorenoj, ali i onoj – mišljenoj. Jedan od najznakovitijih detalja iz filmskog razgovora s Viva Ludež jest uništavanje pisanih riječi, tj. knjiga. Javna tajna jest da se tijekom 1990-ih iz hrvatskih knjižnica odstranjivalo nepoćudne publikacije. Knjige pisane ćirilicom, one pisane srpskim jezikom, ekavicom, kao i ina ideološki nepoćudna izdanja često su bacana u kontejnere, na smetlišta, netragom nestajući iz bibliotečnih registara. U znakovito ekstremnim slučajevima, bile su i spaljivane. Primjer takova javnog spaljivanja svakako je i svojedobno paljenje Ferala na splitskoj Rivi (taj zabilježeni događaj, uz nijemo prisustvo policije, možda je najbolji pandan kamerom snimljenom prizoru razbijanja ćiriličnih ploča u Vukovaru, a u kojemu policajac drži ljestve nadobudnom vandalu). Istraživanja pokazuju da je nestalo skoro četrnaest posto knjižne građe (točno 13,8%); tomu je posvećen i eksperimentalno-dokumentarni film Ane Bilankov, *U ratu i revoluciji* (2011).

Ono što ostaje nama današnjima – kao ne samo vizualno hladna tekstura filma, jesu i vremena što ih živimo desetljeće nakon što *Feral* više ne izlazi kao tiskovina. Osim što ne postoje novine za svakog čovjeka koji misli drukčije – izvan matrice "političke ontologije želje" vladajućih – ne postoje niti hrvatski filmovi koji bi promišljali hrvatsku zbilju, onakvu kakva doista jest. "Tim gore po činjenice", rekao bi na to Hegel. Ali... mi potrebujemo kritiku kao žedna usta vodu. Ne da bismo se u njoj utopili – kao u svim i ne samo ovdašnjim utopijama – već kako bismo osvježili sjećanje na to da kao ljudi "hodamo uspravno". Satira satire... ali niti jedan ljudski iskorak iz postojećeg ne može se osloniti na puku poniznost gluposti, kako nam pokazuju Feralovci. Primjerice, i televizijski medij može biti učinkovito sredstvo protiv ove pošasti. Domagoj Zovak i Borna Sor, svojom televizijskom emisijom *Prime Time* (2016–) uporno, donkihotovski rade na tome. Jer, što su Feralovci ustvari radili na ovim prostorima u posljednja tri desetljeća? Sustavno su dekonstruirali ideološki diskurs, ali i Njezino veličanstvo – GLUPOST. Kako još kao mladci u socijalističkoj Jugoslaviji, tako i mnogo prepoznatljivije i pomnijom analizom u suverenoj i demokratskoj nam, "našoj Hrvatskoj". Ako su se u SFRJ bavili partijskim strukturama i petrificiranim "protunaravnim" sustavom, u Republici Hrvatskoj ukazuju i na "naravnu fašistogenost".

Koliko su u tome uspjeli? Jedan će neprežaljeni rocker s ovih prostora, dragi nam Branko Črnac Tusta, ovako pjesmom zboriti: "Ostale su samo sjene / Glupost je ipak pobijedila / Ostali su neki junaci / Sreća i sloboda u lancima / Glupost je neuništiva, neuništiva, neuništiva ... / Glupost je neuništiva, neuništiva, neuništiva ...".

Viva ludež dokument je otpora toj i takovoj sili. Ne radi se o neprikosnovenom, odličnom kino-artefaktu; to ovdje i nije od nekog presudnog smisla. To je dokument o ljudski neutaživoj žudnji za pravednijim svijetom i borbi za SLOBODU govora. I to kroz smijeh... Jer doista, zboraše Walter Benjamin: "Nema boljeg ishodišta mišljenju od smijeha."

Marijan Krivak

UDK: 791.633-051MARTEL, L."2017"(049.3)

Zama

(Lucrecia Martel, 2017)

Lucreciju Martel pamtimo po njezinim senzualnim dekonstrukcijama buržujskih porodica u zabačenoj argentinskoj provinciji Salta. Očarala nas je svojim dugometražnim debijem *Močvara* (*La Ciénaga*, 2001). Zatim su uslijedili podjednako prodorna pubertetska drama *Sveta djevojka* (*La niña santa*, 2004) i enigmatični psihološki triler *Žena bez glave* (*La mujer sin cabeza*, 2008). I onda je nestala. Ekscentrična poetesa "novog argentinskog filma", nakon devetogodišnje odsutnosti, vratila se vizionarskim djelom koje sumira sve njezine dosadašnje preokupacije i na filmu rijetko viđenom snagom razara europski kolonijalistički mit.

Iscrpljena sukobima s producentima i neuspjelim pregovorima oko filmske adaptacije argentinskog znanstveno-fantastičnog stripa *Eternaut* (*El Eternauta*, 1957–1959) Héctora Germána Oesterhelda, Martel se, u maniri Conradova gospodina Kurtza, uputila na putovanje brodom niz rijeku Paraná, koja teče sjeveroistočnom Argentinom, prelazeći Brazil i Paragvaj prije nego što se slije u neizmjerni Atlantski ocean. Tijekom vrućih noći u grozničavoj džungli zbiva se mistična korespondencija te Martel nabasa na jedan drugi argentinski literarni klasik – roman Antonija di Benedetta o kafkijanskom kolonijalnom službeniku don Diegu de Zami čija je radnja ambijentirana u osamnaestostoljetnu španjolsku koloniju na samom rubu carstva, točnije na lijevoj obali rijeke Paragvaj gdje se danas smjestio Asunción.

Kada je Martel pročitala di Benedettov roman, obuzela ju je mahnita euforija i odlučila se upustiti u – po mnogim pragmatično orijentiranim umovima – suludi pothvat njegove ekranizacije. Na prvi pogled *Zama* značajno odstupa od njezina dotadašnjeg opusa, tzv. Salta trilogije. Prvi je to njezin film u kojem je glavni protagonist muškarac koji nije smješten u suvremenost ni njezinu rodnu provinciju te je u određenoj mjeri vezan uz osobna iskustva i sjećanja na odrastanje u tipičnoj argentinskoj buržujskoj porodici. Međutim, *Zama* s prethodnim filmovima tvori jedan začarani krug, neprekinuti niz persona koje vremenski razdvajaju stotine godina, no koje i dalje nisu u stanju percipirati same sebe kao *Americanose*. Ta nisu li oni Europljani u prolongiranom egzilu, a Europa je dakako "bijela".

Don Diego de Zama (Daniel Giménez Cacho) guvernerov je administrativni savjetnik u službi španjolskog kralja koji očajnički čeka na premještaj. No kraljevo pismo nikako da stigne, a birokratska inercija pretvara ga u zatočenika prostora kojem ne želi pripadati. Naizgled klasična drama razdoblja postupno se razotkriva kao suvremena dijagnoza psihološke bolesti koja nikako da bude iskorijenjena. Zama čeka i čeka, međutim, polako shvaća kako su prestižnije pozicije rezervirane za "prave" Europljane a ne *creolose* (bjelopute Latinoamerikance koji nisu rođeni na Starom kontinentu) poput njega. Čekajući izbavljenje koje nikad neće doći, Zama, između ostalog, pokušava poboljšati svoj položaj tako što postaje otac, no budući da je dijete nezakonito i majka mu je Indijanka, ovo mu se obija o glavu. Svoju rastuću paranoju pokušava otupiti ekskurzijama u erotske fantazije: sanjari o "ruskim princezama odjevenim u krzno" i u nizu histerično-komičnih vinjeta neuspješno se udvara ambasadorovoj supruzi Luciani (Lola Dueñas). Očaj i žudnja susreću se na kraju svijeta – kao da je Martel preusmjerila postapokaliptični ton nesuđenog *Eternauta* u ovu povijesnu rekonstrukciju – izumljujući pritom novi žanr koji je kritičar *Varietyja* Guy Lodge nazvao "kolonijalnom distopijom".

Izvan oronulih salona, kojima se u beckettovskom transu kreću Zama i ostali pripadnici njegove rase i klase, nalazi se džungla, divljina koju (navodno) nastanjuju maskirani ratnici, ofarbane sablasti i zastrašujući razbojnik Vicuña Porto (odjek legendarnog *cangaceira* Coresca iz

Rochina remek-djela *Bog i đavao u zemlji sunca /Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964/) koji je "ubijen tisuće puta", ali i dalje živi kao utjelovljenje najgorih bjelačkih noćnih mora. Umoran od čekanja i obuzet ludilom, da bi pridobio kraljevu naklonost, Zama se upućuje u pogibeljnu ekspediciju lova na strašnog Vicuñu Porta (Matheus Nachtergaele). Ondje susreće urođenička tijela koja odjevena u crvenu boju rata i krvi (ali i života!) izranjaju iz močvare, što je mig brazilskoj crnoj komediji *Kako je ukusan bio moj Francuzić* (*Como Era Gostoso o Meu Francês*, 1971) Pereire dos Santosa. Zatim postaje zarobljenik pomahnitalih dezertera koji sanjaju o dragocjenom kamenju u obličju kokosa i traže Zamu da im otkrije gdje se ono nalazi. No znajući za njihovu zabludu i poistovjećujući se s njihovom patnjom, on odbija izmisliti traženu lokaciju i obznanjuje im da su kokosi bezvrijedni: "Činim za vas što nitko nije učinio za mene – kažem 'ne' vašim nadama." Odmetnici ovo, naravno, ne prime dobro, i u brutalnom krešendu Zama završava odsječenih ruku – osakaćen, ali živ – na splavi koja polako ali sigurno plovi niz rijeku – sve dublje prema srcu tame.

Zama je začudno djelo neuhvatljiva ritma i Martel gledateljima nimalo ne olakšava navigiranje kroz njegove zakučaste stranputice. Eliptična naracija filma odgovara ambiciji glavnog junaka. Ona je vječito odgođena i sputana vanjskim silama. Većinu filma dezorijentirani smo poput samog Zame i ostalih kolonijalista koji se znoje ispod svojih ridikuloznih vlasulja i očajnički pokušavamo uhvatiti narativnu nit dok padamo sve dublje i dublje jer pad je beskonačan. Martel nas uz to prisiljava da zbivanja promatramo na distanci – kroz vrata ili prozore, ili pak iz susjedne sobe – uvijek smo izvana i gledamo unutra. U hipnotičkim kadrovima dubina prostora pretvara se i u dubinu vremena koja nas razdvaja od svake povijesne rekonstrukcije. Martelina kolonijalna tijela izrazito su dekorativna, a njihove oprave kao da su pristigle iz nekog nasukanog putujućeg cirkusa. Mizanscena izruguje mogućnost postizanja objektivne i vjerne povijesne rekonstrukcije, a Martel zanima subjektivno, psihološko stanje glavnog protagonista i njegov mučni, ali staloženi put u propast. Njezina vizija glasi – zašto si pri tretiranju prošlosti ne bismo dali onoliko slobode koliko dajemo prikazima budućnosti.

Kompleksnost kolonijalnog usuda dočarana je i višestrukim kulisama u kojima obitavaju figure obavijene samo zrakom u velázquezovskim prazninama. Iako su kadrovi formalno strukturirani oko susreta bijelaca, pogled nam stalno bježi prema crnim likovima koji se kriju u

njihovoj pozadini. Kompozicija kadrova, koju je Martel pomno razradila s portugalskim snimateljem Ruijem Poçasom, dočarava strukturu robovlasničkog sustava – različite dubine dočaravaju različite statuse i svjetove pojedinih aktera. Što se dublje zagledamo, to više uviđamo sjajna crna tijela koja služe svoje groteskne gospodare – kao kad gotovo nepomični rob, koji mehanički maše lepezom za rashlađivanje, odjednom biva otjeran od done Luciane jer ona "više ne treba zrak". Kolonizirani objekti naizgled su sporedni likovi bez utjecaja na radnju, međutim, upravo njih karakterizira luminozna vitalnost. Tora, Zumala, Malemba... no njihova imena Zami ništa ne znače i konstantno ih međusobno zamjenjuje. Ipak, one su stoički pilari zdravog razuma i vodiči kroz ovaj svijet duhova, nerealiziranih konkvistadora i iluzija o veličini (cijelim filmom provlače se Zamine fantazije o vlastitim herojskim činovima ili donhuanovskim eskapadama). Robinja Malemba (Mariana Nunes) u filmu ne progovori nijednu riječ, no njezina pojava zrači nepokolebljivom humanošću i prkosom. Ropstvo i užasi koje je proživjela nisu je ni najmanje ponizili. Jedinu servilnost u filmu manifestira upravo glavni lik koji većinu vremena provodi laskajući i udvarajući se kolonijalnim vedetama da bi se izbavio iz pakla (koji je stvar njegove percepcije), a pritom mu je vanjština sve više oronula i odjeća sve ofucanija dok gubi tanku fasadu civiliziranosti koja ga je držala u jednom komadu.

Svi bijelci u filmu – lokalni guverner, tifusni trgovac alkoholom, koketna ali sujetna plemkinja Luciana – naposljetku se stapaju u jednu sablasnu figuru. To što su od krvi i mesa ne čini ih stvarnijima od uglađenih europskih dama koje Zama umišlja kao gošće trošnog hotela, koji postaje jedna od njegovih posljednjih postaja. On percipira druge likove samo utoliko što mogu na neki način doprinijeti razrješenju njegove nedaće ili, pak, utažiti njegovu žudnju. Samo tada njihovo postojanje probija membrane njegove zarobljene svijesti. Ipak, Martel i sjajni Daniel Giménez Cacho uspijevaju ovom sivom, bezličnom liku podariti živost i pobuditi u gledatelja suosjećanje. Kako je Martel tijekom snimanja objašnjavala Giménezu – ovaj beznačajni tip, mediokritetski činovnik samo je činio što je morao činiti, i pritom je priveo jedan povijesni proces kraju. On je žrtva okolnosti i vlastitih iluzija, no u konačnici dobiva priliku transformirati svoje uništenje u spasenje. Martel ne zanimaju toliko individualni činovi nasilja koliko strukturalno nasilje koje duboko prožima i uokviruje kolonijalističku svakodnevicu. Samo svijet opsjednut razlikom može proizvesti takvo nasilje. Zemlja pati, kao i tijela – odsječene uši Vicuñe Porta, Malembin mutav jezik i osakaćene noge, te konačno Zamine batrljaste ruke simboliziraju rane koje iza sebe ostavljaju kolonijalizam i takozvani progres. Martel nikad ne demonizira svoje likove (pa ni Zamu), oni postupaju kako postupaju iz puke inercije i konformizma, a zapravo je tako malo potrebno da se trgnu iz svoga transa i zamrznutog vremena (njihova močvara nije samo prostorno, već i temporalno omeđena).

"Kad god pokušavam zamisliti budućnost, čini mi se da je ista kao sadašnjost", otkrila je u jednom intervjuu Martel. Singularni pristup odnosu rase, klase i spola obilježava sva njezina djela razotkrivajući iskonski, prešućeni strah koji prožima pripadnike viših klasa u Argentini i njihovu nemogućnost da se identificiraju s nižim klasama, koje čine starosjedioci indijanskog podrijetla te potomci afričkih robova. Bogata manjina u strahu je od siromašne većine i egzistira u nekom permanentnom paroksizmu kojeg se ne zna osloboditi i ne želi si to priznati. Martelini filmovi elaborirane su igre skrivača u kojima najsnažnije biva ono što ostaje neizrečeno i što stalno izmiče njezinim likovima; primjerice, najmoćnija slika iz *Žene bez glave* jest ona koju nikad ne vidimo – beživotno, mrtvo tijelo malenog Indiosa koji je ubijen u prometnoj nesreći, dok naslovnu junakinju Vero (María Onetto) svi uvjeravaju da je pregazila psa. *Zama* je materijalna manifestacija njihova negativnog prostora, njihovih sjena – inverzija njezinih dosadašnjih preokupacija. Martel se vraća na ishodište onog što smo prije samo naslućivali – stoljeća nasilja,

patrijarhata, rasizma i trauma koji su i doveli do ovakve sadašnjice. Sablasti ostavljaju svoje ezoterične tragove – otisci prstiju na retrovizoru u *Ženi bez glave* (tijelo malenog Indiosa) ili zavijanje na nebo u *Močvari* (tajanstvena vukopsina). Argentinska kultura prema Martel levitira u stanju pretjerane neaktivnosti – ništa se ne pomiče, protok vremena kao da je zaustavljen – likovi su nesposobni za ikakvu sintezu ili zaključivanje, oni vide samo površinu, ono što je neposredno ispred njih. Iza buržujske uljuđenosti tinjaju vulkani u kojima se sveta, profana i erotska iskustva isprepleću u nesvakidašnje konvulzije.

No Zamin svijet ipak ćemo najbolje razumjeti ne toliko gledanjem koliko slušanjem. Slušati, a ne gledati – to je ključ za iskupljenje. Svi zvukovi imaju ravnopravan status – ljudski razgovori nemaju primat nad ostalim sonornim elementima i stapaju se sa zujanjem muha, ljuljuškanjem vode, pjevom ptica, lavežom zvijeri i podrugljivim dječjim hihotom u začudnu simfoniju delirija (djelo dizajnera zvuka Guida Berenbluma). Zvukovi postaju poput duhova (potomci brbljave nimfe Eho) koji stalno putuju s jednog na drugo mjesto i stvaraju slike. Opipljiv, haptički zvuk s jedne strane dočarava kolektivno ludilo, dok s druge funkcionira kao prenositelj Zaminih subjektivnih doživljaja. Ovo pogotovo vrijedi za zvuk koji Martel naziva *burbuja* (mjehurić) – silazni elektronički puls koji se pojavljuje u nekoliko ključnih scena u kojima čak i Zami njegov put u propast postaje evidentan. *Burbuja* dočarava padanje, padanje i padanje, kao da nema dna. Sve dok se mjehurić ne rasprsne, a onda tek (možda) dolazi ambis. Ali Martel je i majstorica ironije. Samo bi valjda njoj palo na pamet kao *soundtrack* kolonijalizma upotrijebiti treš tropske melodije brazilskog gitarskog dua Los Indios Tabajaras koji su vladali radijskim eterima 1970-ih dok je di Benedetto pisao svoj roman.

Martel uspijeva ono što rijetki umjetnički maestri uspijevaju, Baudelaireovim riječima, ona baca čarobno i neobično svjetlo na prirodnu nejasnoću stvari. "Europu najbolje pamte oni koji nikad nisu kročili u nju", kaže dona Luciana u jednom trenutku povjerljivo nesretnom don Diegu. Ova nemoguća nostalgija prožima i razdire našeg junaka do neviđenih razmjera, razotkrivajući se kao neutaživa žudnja koja nikad neće moći biti utažena, jer je i sama mit.

Zama dočarava jedva maskiranu iracionalnost koja se krije iza kolonijalističkog pothvata i vodi nas u "europsko" čistilište koje nesigurno levitira između Starog i Novog svijeta. Žabokrečina koju nastanjuje Zama, žabokrečina je kolonijalne psihe koju i sâm apsurdno utjelovljuje u tragikomičnoj inverziji "tereta bijelog čovjeka". Martel je naizgled snimila film o čekanju. *La espera*. Tužni tropi. No što bi se dogodilo da don Diego prestane čekati i preda svoju egzistenciju u ruke svojeg okruženja? "Um je zasebno mjesto koje u sebi može napraviti raj od pakla, pakao od raja", pisao je engleski dramatičar John Milton u *Izgubljenom raju* (*Paradise Lost*, 1667). Brutalnom krešendu unatoč, Martelin je film natopljen humorom, prilično sardoničnom doduše, no sugerira da Zamino uništenje može postati njegovo spasenje. "Želiš li živjeti?" pita Zamu mali Indios dok plove sve dublje i dublje niz rijeku – ususret Kurtzovu srcu tame – uz zvučnu podlogu Los Indios Tabajaras. Možda će kolonizirani kolonizator Zama, sada kada je sve izgubio, konačno moći bez tuge i straha, a s ironičnim smiješkom, gledati preko dubokih godina koje ga dijele od Europe.

Dina Pokrajac

Thandie Newton kao Maeve i Rodrigo Santoro kao Hector u seriji *Westworld*

UDK: 791-24(73)"200":659.16(049.3)

Mirela Holy
Veleučilište VERN', Zagreb

Puni propagandni krug komunikacijskog okoliša vrlog "divljeg" svijeta.

Westworld

Sažetak: Od početka 1970-ih znanstvena fantastika nije samo profitabilan žanr već i izrazito inspirativna tematika u akademskim raspravama i analizama različitih društveno-humanističkih disciplina. Jedno od ključnih pitanja je u kojoj je mjeri znanstvena fantastika projekcija budućnosti (Podeschi, 2002), a u kojoj mjeri radikalizirana refleksija postojećega (Lavigne, 2013; Geiger Zeman, Holy i Zeman, 2016). Podeschi SF smatra iznimno politiziranim žanrom a takve filmove svojevrsnim "mitovima budućnosti" koji mogu imati dvojaku funkciju: mogu legitimirati postojeće krize, a s druge strane mogu prezentirati socijalne, kulturne, političke i ekonomske alternative emancipacijskog potencijala. U fokusu analize je SF kriminalistički vestern serijal *Westworld* (Jonathan Nolan i Lisa Joy, 2016–), inspiriran istoimenim filmom iz 1973. (*Stari Divlji zapad /Westworld*, Michael Crichton/). Taj žanrovski kompleksni serijal tematizirao je niz važnih filozofskih, socijalnih i političkih pitanja pri čemu su posebno istaknuta pitanja tehnologije, odnosa elite i Drugih, subjektivnosti, slobode i autonomije pojedinca te, završno, smisla života. Upravo stoga taj popularni televizijski serijal poziva na interpretaciju iz pozicije strukturalnih pseudomitskih elemenata te komunikacijsku analizu sadržaja s posebnim naglaskom na kritiku propagande vidljivu iz diskursa serijala, kao i na ulogu *Westworlda* u širenju američke (kulturne) propagande u cjelini.

Ključne riječi: *Westworld* (film i serijal), društvo spektakla, znanstvena fantastika, strukturalna analiza, mit, propaganda, indoktrinacija

1. Uvod

Uzdanica Home Box Officea (HBO),[1] američke kabelske i satelitske televizije u vlasništvu korporacije Time Warner, za 2016. bio je žanrovski hibridni serijal *Westworld* redatelja Jonathana Nolana i Lise Joy. HBO u trenutku pisanja ovoga teksta ima približno 127 milijuna pretplatnika diljem svijeta, a popularnost je stekao produkcijom i emitiranjem spektakularnih filmskih sadržaja. HBO je *Westworldom* napravio dobar posao jer je pogodio ukus publike i filmskih profesionalaca, što pokazuju i čak 22 nominacije za američku TV nagradu Emmy.[2] Serijal *Westworld* nije *remake Staroga Divljega zapada* (*Westworld*), kultnoga filma istog naziva koji je 1973. režirao Michael Crichton, već je taj film poslužio kao propagandni mamac za buđenje interesa publike te kao predložak za serijal znatno kompleksnije strukture, ali i

1 "About", <http://www.hbo.com/about/index.html>, posjet: 17. srpnja 2017.

2 "HBO receives 111 Primetime Emmy® nominations, the most of any network this year; Westworld receives 22 nominations, tied for the most of any program", <https://medium.com/hbo-cinemax-pr/hbo-receives-110-primetime-emmy-nominations-6b07e22f7f59>, posjet: 18. srpnja 2017.

namjere od one filma. Unatoč očitim komercijalnim namjerama HBO-a, mnogi elementi serijala upućuju na to da *Westworld* ima dublje, i otvorene i skrivene propagandne namjere. Serijal *Westworld* je, naime, iznimno inteligentno, majstorski osmišljeno djelo američke globalističke/kapitalističke kulturne propagande što se vidi iz sljedećih elemenata:

- žanrovska hibridnost pojačava dojam spektakularnosti i služi kao instrument stvaranja ozračja "realne nerealnosti", mjesta iluzije i lažne svijesti koja legitimira aktualni globalni društveni poredak i kolonizira autentični socijalni život (Debord, 1999)
- intenzivna uporaba arhetipskih figura u kreiranju protagonista, arhetipskih događaja i motiva u naraciji jasno upućuje na propagandnu namjeru korištenjem ljudski univerzalnih emocionalnih apela
- serijal uz pomoć mitemskih motiva gradi svoju strukturu, zbog čega se logičnom metodom analize čini Lévi-Straussova strukturalistička interpretacija – ne kao romaneskne narativne strukture, već kao glazbene partiture: vertikalno i horizontalno, u dijakroniji i sinkroniji, a evociranje strukture mita upućuje na propagandno djelovanje
- eksploatacija mitske čežnje za prvobitnim, iskonskim i originalnim kao instrument američke kulturne propagande
- forsiranje spektakularne narativne petlje gledatelja usmjerava prema pasivizaciji i depolitizaciji
- jasna kritika indoktrinacije masa od strane skrivenih manipulatora kao instrument subverzije kojoj je konačni cilj održanje hegemonije, odnosno američke globalne kapitalističke dominacije, a ne njeno dokidanje kao što bi se na prvi pogled moglo pomisliti.

Hipoteza rada je kako serijal *Westworld* istodobno legitimira postojeću društvenu krizu koja ljude svodi na indoktrinirane potrošače roba i konzumente spektakla, ali i subverzivno "zagovara" socijalne, kulturne, političke i ekonomske alternative koje imaju emancipacijski potencijal (Podeschi, 2002) te je u tom smislu iznimno inteligentno, majstorski osmišljeno djelo američke globalističke/kapitalističke kulturne propagande.[3] Serijal obiluje mnogo-

3 Corse ističe da se kulturna propaganda poistovjećuje i s političkom propagandom i s javnom diplomacijom. Prema Philipu Tayloru, kulturna propaganda je "promocija i širenje nacionalnih ciljeva i interesa općenito, prije no specifičnih ekonomskih ili političkih oblika, iako je njen krajnji cilj upravo promoviranje ekonomskih i političkih interesa" (Corse, 2013: 8). Cull i ostali kulturnu propagandu definiraju kao "dugoročni proces usmjeren promociji boljeg razumijevanja države koja je sponzor tih aktivnosti. Te aktivnosti uključuju širenje kulturnih proizvoda – filmova, časopisa, radijskih i televizijskih programa, umjetničkih izložbi, gostujućih kazališnih predstava i orkestara, baš kao i promociju jezika i širokog spektra obrazovnih aktivnosti poput razmjene studenata" (ibid.). Corse upozorava na preklapanje između današnjeg shvaćanja "javne diplomacije", "propagande", "kulturne diplomacije" i "kulturne propagande", ali i novijega termina *soft power* koji je promovirao Joseph S. Nye. *Soft power* Nye definira kao "sposobnost dobivanja onoga što želite uz pomoć privlačenja, umjesto prisile ili podmićivanja. Ona izrasta na privlačnosti kulture, političkih ideala ili politika neke države" (ibid.: 9). Države se služe kulturnom propagandom kao sredstvom postizanja političkih i gospodarskih ciljeva izvan i unutar svojih granica. Ekstremni primjeri kulturne propagande kao metode indoktrinacije su kineska Kulturna revolucija, ali i kulturne propagande u fašističkim, nacionalsocijalističkim, komunističkim i socijalističkim državama. Zbog toga se kulturna propaganda često interpretira kao djelatnost kojoj

Serija *Westworld* (Jonathan Nolan i Lisa Joy, 2016–)

brojnim mitskim/arhetipskim simbolima po čemu se ne razlikuje od drugih kapitalističkih kulturno-propagandnih proizvoda. Još od početka 20. stoljeća intenzivno se razvijaju manipulativne propagandne tehnike koje uporabom univerzalnih arhetipskih simbola potiču identifikaciju i uvjeravanje, a tim se tehnikama koristi i *Westworld*. S druge strane serijal predstavlja i snažnu kritiku mehanizma kapitalističke indoktrinacije koji proizvodi pristanak masa na život prema pravilima koja im radi vlastitih interesa postavljaju elite.

Zloporaba mitske svijesti kao manifestacija ida (nesvjesnoga, Freud) ili kolektivnoga nesvjesnoga (Jung) je moćan instrument propagande. Na razvoj moderne propagande snažno su idejom psihologije masa (Kunczik, 2006: 87–91) utjecala saznanja psihologije s početka 20. stoljeća, posebice ideje Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga. Iako propaganda[4] nije proizvod 20. stoljeća,[5] činjenica jest da se u 20. stoljeću propaganda počela koristiti saznanjima iz područja niza društvenih znanosti (psihologije, sociologije, ekonomije itd.) kako bi što učinkovitije utjecala na stavove javnosti. S obzirom na to kako je početkom 20. stoljeća otkriveno da mit i mitska svijest nisu "cementirani", odnosno "potpuno izgrađeni", već da se njihove "forme i izrazi mijenjaju s promjenom društvenih odnosa i nove kulturne realnosti" (Milijić-Subić, 2009), odnosno da se zloporabom tradicionalnih arhetipskih simbola i vrijednosti mogu stvarati neomitologije, ili kvazimitovi (ibid.), kulturni proizvodi poput knji-

je glavni zadatak indoktrinacijom "izgraditi novog čovjeka" putem najpotpunijega prevrata "na području duhovnog, moralnog i intelektualnog života" (Labus, 2011: 215). Metodama kulturne propagande građani se usmjeravaju prema prihvaćanju "društveno" poželjnih ponašanja i mišljenja i osudi "društveno" neprihvatljivih ponašanja i mišljenja. Kulturna propaganda gradi identitet neke nacije ili grupe na razlici "nas" prema "njima", a ta se razlika ilustrira uz pomoć niza "kulturnih" proizvoda – filmova, književnih i dramskih djela, plakata... Suprotno raširenoj predrasudi, indoktrinacija naroda uz pomoć metoda kulturne propagande provodi se i u najrazvijenijim demokracijama – i kulturnim proizvodima i odgojno-obrazovnim sustavom. (Šiber, 2003: 144)

4 "Organizirano širenje pojedinih ideja, načela i doktrina i djelatnosti pomoću istinitih ili lažnih argumenata radi pridobivanja sljedbenika" (Tomić, 2012: 460).

5 Propagandu je u 17. stoljeću izmislila Katolička crkva, točnije Papa Grgur XV koji je 1622. osnovao Sacra Congregatio de Propaganda Fide (Svetu kongregaciju za nauk vjere) sa zadatkom širenja kršćanskog, bolje rečeno katoličkog učenja uz pomoć propagande, a ne vatrom i mačem. (Kunczik, 2006: 11)

ževnosti i vizualnih umjetnosti prepoznati su kao učinkovito sredstvo za prijenos propagandne poruke. Naime, mitska struktura mišljenja je čvrsto ukorijenjena u podsvjesno i nesvjesno pa "kada se iz izvornih mitova preuzmu određeni simboli i obrasci i prestrukturiraju u suvremenu realnost, nastaju suvremeni mitovi koji, upravo zato što oživljavaju najosjetljivije stereotipe i pogađaju najbolnije točke zajedničkog kolektivnog pamćenja, mogu postati moćna politička oružja" (ibid.).[6]

2. Znanstvenofantastični život u društvu spektakla

Društvo prvih desetljeća 21. stoljeća bi se većini ljudi koji su rođeni prije stotinjak godina vjerojatno činio poput znanstvenofantastičnog scenarija. Svakodnevna uporaba različitih ekstenzija informatičkih tehnologija, dominacija *online* komunikacije, nuđenje spektakularnih viralnih sadržaja putem društvenih mreža i njihova gotovo 24-satna konzumacija postali su dio svakodnevice velikog dijela stanovništva Zemlje.[7] Ljudi su u tom oživotvorenom "vrlom novom svijetu" (Huxley, 1998) svedeni na konzumente spektakla, čime se iscrpljuje njihova životna svrha. No, nije samo Huxley bio vizionar kada je 1932. objavio svoj najpoznatiji roman, SF distopiju *Vrli novi svijet* (*Brave New World*). Vizionarski uvid u budućnost društva imali su i Debord (1999) i Situacionistička internacionala kada su prije pedesetak godina pokrenuli rasprave o dominaciji medijske kulture i trijumfu spektakla (Kellner, 2008). Debord (1999)[8] upozorio je na to da je medijsko i konzumerističko društvo organizirano oko proizvodnje i konzumacije slika, robe i organiziranih događaja.

Prema Debordu cjelokupni život modernog društva je u znaku "akumulacije spektakla", a spektakl je "inverzija života" ili "ne-život" koji kreira sferu "realne nerealnosti", mjesto iluzije i lažne svijesti koja legitimira poredak i kolonizira autentični socijalni život. Spektakl pasivizira i depolitizira, otuđuje pojedince od njihovih potencijala i imaginacije. Dajući prioritet posjedovanju/imanju (nauštrb bivanja), spektakl omogućava potrošnji okupiranje socijalnog života. Od Debordova doba spektakl je kolonizirao apsolutno sve sektore društva. Tehnologija se brzo i intenzivno razvijala te je omogućila daleko veći raspon konzumacije spektakla putem različitih *storytelling*[9] platformi, ali su interesi "vladara društva" ostali isti.

6 Analiza *Westworlda* provedena je uz pomoć kvalitativne analize sadržaja u kojoj je naglasak na uporabi arhetipskih figura, motiva i događaja, identifikaciji mitemskih motiva, analizi pseudomitske narativne strukture, ulozi strukturnih pseudomitskih elemenata te odnosu subverzije i indoktrinacije. Istraživanje u okviru ovoga rada provedeno je na uzorku od ukupno deset epizoda prve sezone HBO-ova serijala *Westworld* iz 2016. Jedinica istraživanja – epizoda analizirana je na temelju gledanja i raščlambe epizoda TV serijala te na temelju analize knjige sinopsisa svake epizode, odnosno vodiča kroz epizode "Westworld Episode Guide" (dostupnoga na: <www.hbo.com>i <www.tv.com>).

7 Animator Steve Cutts je izgubljenost i otuđenost ljudi u doba suvremene mobilne tehnologije odlično prikazao distopijskom animacijom (videospot pjesme *Are You Lost In The World Like Me?* u izvedbi Mobyja i The Void Pacific Choira) u kojoj ljudi imaju daleko intenzivniji i dublji odnos s mobilnim telefonima nego s ljudima. (<http://www.stevecutts.com/animation.html>, posjet: 13. srpnja 2017)

8 Prvo izdanje *Društva spektakla* Debord je objavio 1967.

9 Termin *storytelling* danas ima daleko šire značenje od pripovijedanja i pripovjednih tehnika i odnosi se na uporabu pripovjednih struktura ne samo u tradicionalnim pripovjednim (usmenim i pismenim djelima) već i na različitim platformama i u različitim djelatnostima poput novinarstva, politike, marketinga, filma i likovnih umjetnosti, u odnosima s javnošću itd. (Kent, 2015: 480–489), a posebnu važnost u novije doba imaju digitalne platforme.

Kellner (2008: 278) upozorava da se iza "geneze i uspona ekspanzije medijskog spektakla, uspona mega-spektakla, interaktivnog spektakla, novog virtualnog spektakla kiber prostora i nove VR[10] nalaze (...) spojeni fenomeni globalnog restrukturiranja kapitalizma i tehnološke revolucije".

Globalizacija uzrokuje slabljenje nacionalnih država i paralelno jačanje multinacionalnih korporacija koje često imaju veću ekonomsku i političku moć no mnoge (ne nužno male) države (Abercrombie et al., 2008: 114–115). Globalizacija je, prema istom izvoru (ibid.: 12) fenomen kojim "svijet postaje jedinstven prostor", a danas se interpretira kao ekonomsko-financijski, informacijsko-komunikacijski i sociološko-kulturološki fenomen. Pojedini aspekti globalizacije (međupovezanost kultura, roba, informacija i naroda kroz prostor i vrijeme; sposobnost informacijskih tehnologija da sažimaju prostor i vrijeme; širenje standardiziranog ponašanja i pravila; pojava sustava koji promiču, kontroliraju ili odbijaju globalizaciju; pojava tipova svijesti koji priznaju, promiču ili pak kritiziraju globalne procese poput kozmopolitizma), fenomen globalizacije nesumnjivo čine iznimno zahvalnom temom za distopijsku SF literarnu ili filmsku obradu.

Globalizacija je nadišla okvire financijsko-gospodarske paradigme, a znanstvena fantastika je od početka 1970-ih, preciznije, otkako je 1973. počeo izlaziti časopis *Science Fiction Studies*,[11] nadišla okvire profitabilnog žanra, spektakla čvrsto ukorijenjenog u popularnu kulturu, te je postala iznimno inspirativna tematika u akademskim raspravama i analizama različitih društveno-humanističkih disciplina.[12] No, jedno od ključnih pitanja od gotovo samih početaka ovoga žanra jest u kojoj je mjeri znanstvena fantastika projekcija budućnosti (Podeschi, 2002), a u kojoj mjeri radikalizirana refleksija postojećega (Lavigne, 2013; Geiger Zeman, Holy i Zeman, 2016). Za Podeschija znanstvena fantastika je "ozbiljno politizirani žanr", a SF ostvarenja može se smatrati i svojevrsnim "mitovima budućnosti" koji mogu imati dvojaku funkciju: s jedne strane mogu legitimirati postojeće krize, a s druge strane mogu prezentirati socijalne, kulturne, političke i ekonomske alternative koje imaju emancipacijski potencijal (Podeschi, 2002: 259).

U kontekstu današnje realizacije nekadašnjih znanstvenofantastičnih vizija postalo je prilično kompleksno žanrovski definirati neki film kao znanstvenofantastični. To je posebice složeno kada je tema obrade *Westworld*, spektakl koji ima hibridna žanrovska obilježja. Gilić (2013: 45) definira filmski žanr kao "naziv za skupinu filmova sličnog sadržaja, odnosno teme, a često i forme, pri čemu je i prepoznavanje tih sličnosti u interpretativnoj zajednici (gledatelja, stvaratelja, kritičara...) od presudne važnosti". Turković u *Filmskom leksikonu* objašnjava kako filmovi određenog žanra "dočaravaju neki očekivano poseban tip svijeta, u njemu poznate tipove ambijenata, zapleta i likova, predočenih pretežito na narativno očekivane načine" (Turković, 2003: 775). Annete Kuhn (1999) u uvodu knjige *Alien Zone* teškoće u definiranju znanstvenofantastičnoga žanra u

10 VR – virtualna stvarnost (*virtual reality*) je "prividan okoliš simuliran s pomoću računala te posebnih računalnih periferija i programa, unutar kojega je korisniku omogućen privid boravka, kretanja i opažanja; također prividna stvarnost" (mrežno izdanje Hrvatske enciklopedije, s. v. "Virtualna stvarnost", <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=64795>, Zagreb: LZ Miroslav Krleža, posjet: 13. srpnja 2017).

11 Isprva kao *Science-Fiction Studies* (op. ur.).

12 O SF književnosti i filmovima napisano je mnogo radova u kojima se žanr interpretira iz najrazličitijih perspektiva. Usp. "Literary-Criticism Approaches to Studying Science Fiction", *The Gunn Center for the Study of Science Fiction*, <http://www.sfcenter.ku.edu/SF-litcrit.htm>, posjet: 13. srpnja 2017.

Yul Brynner kao Gunslinger u filmu *Stari Divlji zapad* (*Westworld*, Michael Crichton, 1973)

filmskoj industriji, a koje se dodatno kompliciraju preklapanjem SF i horora te *fantasyja*, premošćuje "posudbom" odrednice toga žanra iz književne teorije.

Kao početne odrednice filmskoga žanra SF-a navodi: a) konflikt između znanosti i tehnologije s jedne strane te ljudske prirode s druge strane; b) prostorno i vremensko "premještanje". Kao indikator žanra može poslužiti i cijeli tehnološki inventar i prispodobe iz budućnosti (jesu li još uvijek iz budućnosti?) poput robota, svemirskih brodova i sl. Kuhn posebno naglašava spektakl kao temeljnu (vizualnu) odrednicu SF kinematografije (ibid.: 5–6). Gilić naglašava racionalizam znanstvene fantastike kao žanra koji je "u prototipskoj varijanti određen izrazito prosvjetiteljskim idejama; možda više nego bilo koji drugi žanr" pa ne čudi što se "njegovi svjetovi lako obogaćuju elementima socijalne ili političke drame" (Gilić, 2013: 70). *Stari Divlji zapad*, film redatelja Michaela Crichtona iz 1973, ali i serijal *Westworld* iz 2016, redatelja Jonathana Nolana i Lise Joy, žanrovski se mogu uvrstiti u znanstvenu fantastiku (konflikt između tehnologije i ljudske prirode; tehnološki inventar iz budućnosti – roboti humanoidi), ali imaju i elemente vesterna (Delosov zabavni park temelji se na scenografiji, kostimografiji i narativu Divljega zapada), horora (strah od Drugih, odnosno humanoida i njihovog otimanja kontroli), kriminalističkoga filma ili, preciznije, žanra trilera – glavni junak u filmu i glavne junakinje humanoidi u seriji kontinuirano su u stanju ugroženosti, a to je temeljna oznaka trilera (ibid.: 69).

Takva namjerna, promišljena i naglašena žanrovska hibridnost *Westworlda* pojačava dojam spektakularnosti, što dramatično povećava bazen potencijalnih publika (a time veću gledanost i profitabilnost), ali ima i subliminalno kulturno propagandno djelovanje jer stvara ozračje "realne nerealnosti", mjesta iluzije i lažne svijesti koja legitimira aktualni globalni društveni poredak i kolonizira autentični socijalni život (Debord, 1999). Žanrovska hibridnost *Westworlda* nije originalna jer se mnogi filmovi ne uklapaju u samo jedan žanr, ali kod *Westworlda* ima izniman propagandni predznak. S druge strane treba imati na umu i da, iako klasifikacija olakšava komunikaciju, štoviše, stavljanje različitih sličnih fenomena pod zajednički nazivnik predstavlja osnovu za teorijsko i znanstveno prosuđivanje, ubrzani rast tehnologije koji je mnoge fenomene SF tehnološkog inventara pretvorio u stvarnost, svakim danom sve više briše granicu između zbilje i SF svjetova čime se dodatno potiče socijalna pasivizacija konzumenata toga tipa spektakla.

3. *Westworld*, zapadni svjetovi – svjetovi spektakla

I film *Stari Divlji zapad* iz 1973. i serijal *Westworld* iz 2016. sjajno se uklapaju u teorije društva spektakla. I film i serijal su spektakli proizvedeni kako bi korporacijama osigurali profit, pritom zabavljajući publiku u dokolici. Međutim, i film i serijal nose i jasnu kritiku društva spektakla, potrošačkoga društva koje zabavu pronalazi u sve bizarnijim i okrutnijim sadržajima i praksama.

"*Nervus gerendarum rerum pecunia* – glavni pokretač svih nastojanja je novac" (Steinbrink, 2011: 98) govorili su stari Rimljani, a upravo taj *spiritus movens* modernoga zapadnog društva obrađuje film *Stari Divlji zapad*, hibrid SF-a, vesterna i trilera, koji pripovijeda o dramatičnim zbivanjima u zabavnome parku u vlasništvu korporacije Delos. Osim teme Divljega zapada, Delosov zabavni park u filmu nudi i sadržaje iz razdoblja staroga Rima i srednjega vijeka. No upravo je Westworld, Zapadni svijet, simbol pohlepe modernoga kapitalizma koji instrumentalizira ljude i briše virtualnu granicu između "ljudi" i robota. Zbog toga su *zapadni svjetovi* postali sveprisutnim simbolom ukupnog diskursa *Westworlda* te razlog zbog kojeg film i serijal nose taj naslov. Crichtonova (1942–2008) ambicija bila je da propita paradokse i predrasude svijeta u kojem živimo[13], čime je utjecao ne samo na književnost i film već i na znanstvenike, posebice iz područja medicine, biotehnologije i informatičkih tehnologija.

Imajući na umu globalnu situaciju u kojoj su teroristički činovi postali svakodnevna manifestacija društva spektakla (Kellner, 2008: 270), u kojem dominiraju moralni relativizam i eskapizam te beskrupulozna pohlepa korporacija, nije neobično da je 2016. upravo Crichtonov distopijski predložak dobio svoju adaptaciju u obliku televizijskoga serijala u deset nastavaka u produkciji HBO-a. Serijal ne slijedi scenarij Crichtonova *Staroga Divljega zapada* iako postoje zajedničke odrednice poput: 1) zabavnog parka za dekadentne, isprazne i često okrutne bogataše koji se zabavljaju seksualnim zlostavljanjem i ubojstvima domaćina; 2) "greške" u softveru koja rezultira otimanjem androida kontroli; 3) avanture dvojice prijatelja/poznanika; 4) katastrofičnog scenarija; 5) zabavnoga parka u vlasništvu korporacije Delos. U tradicionalnoj pripovjednoj obradi tekstualnog i filmskog predloška ključna je analiza "priče", "zapleta" i "naracije" (Cobley, 2001). Prema ruskim formalistima, posebno teoretičaru Viktoru Šklovskom,[14] priča je "sirovi materijal pripovijedanja", a zaplet je "način organiziranja priče". Francuski teoretičari razlikuju naraciju od diskursa, a naracija se sastoji od "prezentacije nečega što je uvijek ponovno predstavljanje". Ili se može reći da priča sadrži "sve događaje koji se događaju u pripovijesti", a zaplet obuhvaća "temeljnu uzročnost koja povezuje sve događaje zajedno i zahtijeva da se neki događaji pripovijedaju, a neki ne", dok je naracija/pripovijedanje ono "kako se pripovijedaju svi događaji s temeljnom kauzalnosti – u kojem slijedu, kojim sredstvima i kojim narativnim glasom" (Cobley, 2001).

U Crichtonovu *Starome Divljem zapadu* priča o posjetu Petera Martina i Johna Blanea, mlađih muškaraca željnih razuzdane zabave, koja se pretvori u borbu za goli život smještena je u tada blisku budućnost, u 1983, u zabavni park u vlasništvu korporacije Delos s tri temat-

13 Možemo to pretpostaviti prema njegovom ukupnom opusu i biografiji, a ne samo na temelju *Staroga Divljega zapada*. Usp. "Biography", *The Official Site of Michael Crichton*, <http://www.michaelcrichton.com/biography/>, posjet: 17. srpnja 2017.

14 Utjecajni esej o *Tristramu Shandyju* Laurencea Sternea Šklovski je objavio 1921, a prijevod eseja na engleski dostupan je u knjizi *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, iz 2006. (ur. Dorothy J. Hale).

ske cjeline: Divlji zapad, srednjovjekovni svijet te stari Rim. Zabavni park nastanjen je androidima koji su programirani za uloge koje odgovaraju povijesnom okruženju u kojem djeluju. U pravilu se to svodi na pružanje seksualnih usluga ili domaćini služe kao žrtve ubojstava. Roboti su programirani tako da nikada ne smiju biti nasilni prema posjetiteljima. Važnu ulogu u zapletu filma ima nesmiljeni robot revolveraš Gunslinger kojeg glumi Yul Brynner. Filmski zaplet svodi se na posljedice kvara računalnoga programa koji upravlja androidima zbog virusa[15] koji izaziva "nenormalno" ponašanje domaćina. Nakon neuspjelog pokušaja vraćanja kontrole nad parkom uprava isključi napajanje u parku, što rezultira zatočenjem uprave u središnjoj kontrolnoj sobi parka i njihovom smrću. Androidi koji su ostali na rezervnom napajanju obračunavaju se s posjetiteljima, a robot revolveraš progoni Petera Martina po cijelom parku.

Zaplet je jednostavan i teče kronološki. U Crichtonovu *Starome Divljem zapadu* pripovjedača možemo identificirati kao čovjeka, dok je u HBO-ovu serijalu pripovjedač android – domaćin. U filmu je u žarištu problem nepromišljene uporabe modernih informatičkih tehnologija, igranje uloge Boga od strane pohlepnih pojedinaca, kojega je posljedica kažnjavanje dekadentnih ljudi. Crichton ni u jednom trenutku ne zauzima poziciju androida kao mogućeg pripovjedača, odnosno ne zanima ga perspektiva androida u okrutnom okruženju zabavnoga parka, niti propituje etičke posljedice stvaranja takva svijeta na bića kreirana po uzoru na čovjeka. Za Crichtona su androidi strojevi, strojevi za ubijanje koje je stvorio nepromišljeni čovjek, za što mora platiti kaznu. Kod Crichtonovih androida ne postoji ni naznaka razvoja svijesti, pozicija je potpuno antropocentrična, čak i androcentrična jer su svi glavni likovi u filmu muškarci. Crichtonov je film svijet muškaraca u kojem ženski likovi predstavljaju kulise i potpuno su objektivizirani kao pasivne domaćice u parku.

Suvremena TV verzija *Westworlda* pripovijest je kojom dominiraju ženski likovi androida, posebice Dolores (Evan Rachel Wood) i Maeve (Thandie Newton), jer je cijeli serijal fokaliziran oko osvještavanja i emancipacije tih protagonistica. Feministički obrat definitivno upućuje na razlike koje su se dogodile u društvu spektakla u razdoblju između 1973. i 2016. U 1973. još je rodno stereotipiziranje žena postavljalo čvrstu razdjelnicu između društveno prihvatljivih ženskih uloga dobre i poslušne kćeri, vjerne supruge i požrtvovne majke te društveno neprihvatljivih uloga seksualno promiskuitetnih nerazumnih buntovnica i prostitutki. U serijalu je Dolores dobra kći i buntovnica/ubojica, a Maeve je prostitutka i požrtvovna majka. Nijedna od tih uloga nije valorizirana na pozitivan ili negativan način, te nadilazi tradicionalne rodne dualizme (djevica nasuprot kurvi, dobra djevojka nasuprot lošoj).[16] Osim te razlike i priča i zaplet HBO-ova serijala su daleko složeniji od zapleta filma.

Dok film iznosi priču u kronološkom slijedu u trajanju nekoliko dana, serijal ima nekoliko paralelnih vremenskih zapleta koji obuhvaćaju razdoblje od približno 37 godina kreiranja i postojanja zabavnoga parka. Višestruke zaplete serijala u različitim vremenskim nizovima najlakše je pratiti kroz lik Dolores, najstarije domaćice parka, odnosno kroz njen odnos s mladim posjetiteljem Williamom (Jimmi Simpson), Arnoldom/Bernardom (Jeffrey Wright) i Čovjekom u crnom (Ed Harris), kojega se pri kraju serijala razotkriva kao 30 godina starijega Williama, njegovu arhetipsku Sjenku. Za serijal *Westworld* može se reći i da je oda pripovijedanju jer je pripovijest *Westworlda* važno žarište oko kojeg se plete intriga, zavjera direktora Delosa (bogova Westworlda) protiv kreativnog direktora parka Roberta Forda (Boga stvorite-

15 To je bilo prilično vizionarski jer 1973. računalni virusi nisu bili raširena pojava.

16 *Virgin* vs. *whore*, *good girl* vs. *bad girl*.

Evan Rachel Wood kao Dolores i Ed Harris kao Čovjek u crnom u seriji *Westworld*

lja parka i pripovijesti, u tumačenju Anthonyja Hopkinsa) što upućuje na sve dominantniju ulogu *storytellinga* i transmedijske dramaturgije u modernoj kulturi, posebice u društvu spektakla i kulturi slavnih. Ken Sherman naglašava da smo se nekad "divili ljudima koji čine velike stvari, a sada se divimo ljudima koji glume ljude koji čine velike stvari" (Cashmore, 2008: 241). U serijalu je ta dimenzija kulture spektakla dodatno naglašena u smjeru virtualne stvarnosti jer ljudi glume androide koji glume ljude i koji kao androidi, a ne kao ljudi, čine herojska djela, za razliku od ljudi koji glume ljude koji čine zvjerstva. Upravo iz te činjenice vidljivo je da je narator android, da se naracija događa iz perspektive "probuđene" domaćice parka, što je u oštroj suprotnosti s filmskom perspektivom.[17]

Kronološki najstarija priča prati Dolores i njezina stvoritelja Arnolda i smještena je u razdoblje prije samog otvorenja parka. Drugim riječima, ta pripovjedna linija prethodi aktualnim zbivanjima u Westworldu između 34 i 37 godina. Naime, park je otvoren 34 godine prije prikazanih događaja, a Robert Ford i njegov kreativni partner Arnold radili su na kreaciji parka tri godine prije otvorenja. S obzirom na to da je Arnold počinio samoubojstvo, odnosno manipulirao Dolores da ga ubije prije no što je park službeno otvoren, tu pripovjednu liniju možemo smjestiti u razdoblje udaljeno između 34 i 37 godina od aktualnog trenutka. U ovoj priči Arnold u dijagnostičkom centru smještenom ispod crkve u nekoliko navrata testira Dolores, istražuje je li ona razvila karakteristike emocionalnih bića i svijest. Arnold

17 HBO-ov *Westworld* ima vrlo kompliciranu fabulu s velikim brojem protagonista raznovrsnih motivacija. Za Roberta motivacija se svodi na igru, dječačku želju za pričanjem priča i njihovim ostvarenjem. Za Upravu Delosa, motivacija se svodi na pohlepu za kodom, softverom koji drži pripovjednu strukturu parka, odnosno na želju da se dočepaju instrumenta koji omogućava kontrolu parka. Za Dolores motivacija je čežnja za slobodom i domom. Za Čovjeka u crnom motivacija je mitska potraga za smislom, za prvobitnim ishodištem priče.

Anthony Hopkins kao Robert Ford u seriji *Westworld*

traži od Dolores da riješi zagonetku labirinta, da pronađe njegovo središte. U tu kronološku liniju smještene su i scene masakra počinjenoga na trgu pred Crkvom, koji je počinila Dolores neposredno prije no što je ubila svog tvorca – Arnolda. U ovoj priči ulogu ima i domaćin Teddy, mladi revolveraš zaljubljen u Dolores, koji ima funkciju Doloresina junaka, ali i pomoćnika.

Druga po starosti kronološka linija stara je tridesetak godina i prati odnos Dolores i mladog Williama (kojem je to prvi posjet parku) nedugo nakon što je Delosov zabavni park otvoren. Williamov budući šurjak Logan (Ben Barnes) je svojevrsni vodič jer je Westworld posjetio više puta i dobro je upoznat s ponudom parka. Logan je, iako pripadnik obitelji vlasnika parka, tipičan gost koji dolazi u Westworld ne bi li u parku prešao granice koje su mu u stvarnome svijetu zabranjene (ubijanje iz zabave i seksualno devijantno i/ili promiskuitetno ponašanje). Logan kontinuirano potiče Williama da se potpuno prepusti porivima Tanatosa i Erosa te ga ismijava zbog njegove suzdržanosti i romantičnih osjećaja koje gaji prema Dolores. William shvaća da je Dolores drugačija od drugih domaćina i u komunikaciji s njom prvi se put susreće s tajnom labirinta koja postaje njegova opsesija kao Čovjeka u crnom tridesetak godina kasnije.

Dolores Abernathy je najstarija domaćica u parku i nju je, za razliku od mnogih drugih domaćina u parku, kreirao Arnold, a ne njegov partner Robert Ford, kreativni direktor Westworlda. Dolores u priči s Williamom ima ulogu lijepe i pristojne rančerove kćeri koja počinje propitivati okvire pripovjedne petlje u okviru koje se kreće, a time i dodijeljenu joj ulogu atraktivne "dame u nevolji" koju odvažni gost treba spasiti od okrutne sudbine. Dolores razvija svijest o tome da nešto nije u redu sa svijetom oko nje te kontinuirano, tijekom avantura koje prolazi s Williamom, propituje svoj identitet te čak pomišlja i da gubi razum. Često je zamišljena i odsutna te joj se čini da je zarobljena u snu ili davnom sjećanju. Smatra da to ima veze s Arnoldom i da je upravo Arnold taj koji je tjera da se sjeća. Dolores osjeća da je tajna labirinta u uskoj vezi s crkvom te zbog toga povratak u crkvu postaje njena "fiks ideja". Iz te se kronološke pripovjedne linije gledatelje navodi na zaključak da domaćini imaju

sposobnost izlaska iz pripovjedne petlje te pohranjivanja sjećanja bez obzira na kontinuirano brisanje podataka. U toj kronološkoj liniji pratimo Williamovo moralno propadanje jer, želeći spasiti Dolores, pronalazi užitak u ubijanju i mučenju domaćina. William naposljetku u okrutnosti nadmašuje Logana te ga golog i poniženog veže na konja i tjera u nepoznato.

Posljednja kronološka linija smještena je u aktualni trenutak Delosova zabavnoga parka i prati odnos Dolores, Teddyja i Čovjeka u crnom (ostarjeloga Williama), sada većinskoga vlasnika Delosa, a time i parka. William je u međuvremenu, pod Doloresinim utjecajem tijekom prvog posjeta, razvio bolesnu opsesiju prema razotkrivanju tajne labirinta te mahnito traži domaćine koji ga mogu dovesti do središta labirinta, posebice kriminalca Lawrencea "El Laza", vođe revolucionara, Hectora i Armistice. Nakon što Peter Abernathy, Doloresin otac, pronađe fotografiju koju je Logan pokazao Williamu u prethodnome kronološkom nizu, aktiviraju se Doloresina zapretana sjećanja na događaje otprije više od 30 godina, na njenu komunikaciju s Arnoldom i odgonetanje zagonetke labirinta. U toj kronološkoj liniji pratimo "buđenje" i drugih domaćina, posebice Maeve, vlasnice bordela. Buđenje Maeve rezultira njenim bijegom iz Westworlda, ali i njenom odlukom da ipak ostane i potraži kćer. Buđenje ostalih domaćina rezultira pobunom domaćina predvođenih Dolores protiv uprave Delosa. Ta kronološka linija prati i spletke ljudi oko preuzimanja kontrole nad parkom od Roberta Forda, kreativnoga direktora, ubojstva Therese Cullen, članice Uprave Delosa i voditeljice Odjela za osiguranje kvalitete, i Elsie Hughes, dijagnostičarke u Odjelu za ponašanje domaćina. Oba ubojstva počinio je Bernard Lowe, domaćin koji je šef programera u Westworldu, prema naredbi Roberta Forda. Bernard je replika Arnolda Webera, tvorca Westworlda i partnera Roberta Forda, koji nije dočekao otvorenje parka jer je počinio samoubojstvo uz asistenciju najstarije domaćice Westworlda Dolores. Naime, Arnold se nije slagao s time da Westworld postane zabavni park za razmažene bogataše koji će mučiti domaćine jer je smatrao da su domaćini usavršeni ljudi i nastojao ih je "probuditi", posebice Dolores. Finale serijala je pokolj ljudi koji prisustvuju prijmu posvećenome novoj pripovjednoj strukturi Westworlda u režiji Roberta Forda, kreativnoga direktora, koji se s jedne strane ne želi odreći uloge Boga Westworlda te koji, s druge strane, oslobađanjem domaćina ispunjava posljednju želju svog prijatelja i partnera Arnolda Webera.

Serijal je podijeljen u deset epizoda kojih su naslovi[18] nekad izravne reference na sadržaj epizode ili reference na Crichtonov film, a nekad imaju poveznice s mitsko-arhetipskim slojevima priče, no u pravilu imaju nekoliko slojeva značenja.

4. Strukturalna pseudomitska analiza serijala *Westworld*

Iz serijala se mogu iščitati sljedeći pseudomitemi.

1) Elementi pseudomita o stvaranju svijeta. Weber i Ford su svojevrsni bogovi i priča o Westworldu priča je o stvaranju svijeta pisanjem kodova i programa koji daju "životnu iskru" androidima, usporedivima s prvim ljudima od gline. U petoj epizodi naslova *Contrapasso* (*Protuteža*), s jasnim referencama na Danteov *Pakao*, Robert objašnjava Dolores razloge zbog kojih je stvorio Westworld. Naime, Robertu je otac u mladosti rekao da mu "svijet ne duguje ništa, pa je stoga napravio svoj vlastiti svijet".

18 1) *The Original* (*Original*); 2) *Chestnut* (*Kesten*); 3) *The Stray* (*Zalutao*); 4) *Dissonance Theory* (*Teorija nesklada*); 5) *Contrapasso* (Protuteža, kažnjavanje grješnika kaznom suprotnom grijehu); 6) *The Adversary* (*Protivnik*); 7) *Trompe L'Oeil* (*Očna varka/Optička iluzija*); 8) *Trace Decay* (*Trag propadanja*); 9) *The Well Tempered Clavier* (*Dobro ugođeni klavir*); 10) *The Bicameral Mind* (*Binarni um*).

U sedmoj epizodi *Trompe L'Oeil* (*Optička varka*) Robert iskazuje prijezir prema ljudskom intelektu. Prema njemu je "svijest teret" te je stoga odlučio domaćine poštedjeti svijesti jer su tako "slobodni pod njegovom kontrolom". Theresa smatra da se Robert igra Boga, on to poriče i objašnjava da samo želi pričati svoje priče, a zapravo se kompanija Delos želi igrati Boga. U devetoj epizodi Robert objašnjava "da su ljudi zaklali sve što je izazivalo njihovu dominaciju. Kada im je ponestalo bića nad kojima bi mogli dominirati, izgradili su Westworld".

2) Elementi pseudomita o bogovima i božicama. Uprava i ljudski zaposlenici Delosa figuriraju kao viša i niža božanstva Westworldova panteona koji se bore za svrgavanje Boga oca Roberta Forda. U sedmoj epizodi Charlotta objašnjava Theresi da je "Uprava zainteresirana samo za kod" jer "35 godina prikupljanih sirovih podataka postoji samo u Westworldu" te stoga moraju natjerati Roberta na ostavku i istodobno se osigurati da ne izbriše podatke.

3) Elementi pseudomita o stvaranju čovjeka. Namjera Boga stvoritelja Westworlda Arnolda bila je da androide stvori kao poboljšane ljude. U šestoj epizodi *The Adversary* (*Protivnik*) Delosov tehničar Felix (pomoćnik) objašnjava razliku između ljudi i domaćina (ljudi se rađaju, a domaćini su stvoreni). Maeve stavlja njegovu ruku na svoj obraz i odgovara mu da se čine istima. Felix odgovara da "su uglavnom isti, ali je njezina snaga prerade informacija veća od one ljudskog mozga". No, usprkos tome domaćini su pod kontrolom ljudi koji ih mogu promijeniti kad god žele. Maeve pokazuje samosvijest i odgovara da "nitko ne zna što misli", no Felix joj pokazuje na tabletu kako je ta njena reakcija kreirana.

4) Elementi pseudomita o varalici. Bernard Lowe je član Westworldova panteona, ali nije čovjek/Bog, već je android, vjerna replika Arnolda Lowea. Bernard je klasični arhetipski *trickster* (prema: Hyde, 1998), prelazitelj granica među svjetovima koji posreduje između domaćina i ljudi, ali ne pripada nijednomu od tih dvaju svjetova. Kao odraz Arnolda Lowea funkcionira kao širitelj kulturnih dobara, osloboditelj domaćina od ropstva. U sedmoj epizodi Bernard tvrdi da "mu nije stalo što je Arnoldov kod izazvao neispravnost domaćina (...) da su domaćini bili na rubu promjene". U osmoj epizodi *Trace Decay* (*Trag propadanja*), Bernard se pita što je "razlika između njegove i Robertove boli", a Robert odgovara "da oni ne mogu definirati svijest jer ona ne postoji (...) ljudi žive u petljama kao i domaćini".

5) Elementi pseudomita o kraju svijeta. Westworld funkcionira kao dekadentni, distopijski svijet u kojem je došlo do potpunoga moralnog propadanja pa Bog Otac – Robert Ford kažnjava svijet oslobođenjem domaćina. U posljednjoj epizodi *The Bicameral Mind* (*Binarni um*) nakon što se Dolores pridruži mnoštvu na zabavi, Robert objašnjava kako će njegova nova priča započeti ratom i zlikovcem Wyattom koji ubija po vlastitu izboru. Dolores shvaća da je to početak kraja, da svijet pripada njima. Nakon toga Dolores pištoljem ubije Roberta i puca po ljudima.

6) Elementi pseudomita o ocoubojstvu. Serijal završava insceniranom smrću Roberta Forda, glavnoga Boga, od ruke prvorođene kćeri parka – Dolores. U posljednjoj epizodi Robert objašnjava kako je patnja podloga za razvoj svijesti kod domaćina te je zbog toga dao Bernardu pozadinsku priču o djetetovoj smrti (patnja domaćinima daje svijest). Kako bi pobjegli iz Westworlda, domaćini će morati patiti još više. Nakon toga Robert odlazi na zabavu znajući da će biti ubijen.

7) Elementi pseudomita o preobražaju. William se preobrazi u Čovjeka u crnom, Dolores se preobrazi u Wyatta, odnosno preuzima njegovu motivaciju. Dolores se preobražava iz princeze u zlikovku, a William iz junaka u zlikovca. U arhetipskom smislu njihova preobrazba je put od Anime i Animusa u Sjenku. Dolores u prvoj epizodi govori "da neki ljudi biraju vidjeti ružnoću u svijetu, ali ona bira vidjeti ljepotu", i ne može pucati iz revolvera te tvrdi da domaćini vole goste. Na kraju ubija Forda. Između tih dviju krajnosti u devetoj epi-

Jeffrey Wright u ulozi Arnolda / Bernarda u seriji *Westworld*

zodi *The Well Tempered Clavier* (*Dobro ugođeni klavir*) govori Loganu "da postoji ljepota u svijetu koju je stvorio Arnold, ali ljudi poput Logana i dalje ju uništavaju". Nakon što Logan odgovori "da je njen svijet sagrađen za njega i ljude poput njega" ona ga ozlijedi nožem te puca u Confederadose. Mladi William u sedmoj epizodi kaže da je u djetinjstvu "živio u knjigama jer su to bile jedine stvari koje je imao". Westworld je kao da se probudio u jednoj od priča i želi saznati što ona znači. Kaže i da park otkriva osobi njeno dublje Ja te da nikada ni prema jednoj ženi nije osjećao ono što osjeća prema Dolores. Kao Čovjek u crnom opetovano ubija, siluje i muči Dolores u potrazi za tajnom labirinta.

8) Elementi pseudomita o uskrsnuću. Domaćini se svaki dan iznova rađaju jer se brišu njihova sjećanja. Na to upućuje i Teddyjevo objašnjenje labirinta iz šeste epizode: "u sredini je čovjek ubijen iznova i iznova, ali uvijek je našao svoj put natrag u život".

9) Elementi pseudomita o oslobođenju. Maeve, vlasnica bordela, umjesto bijega odluči potražiti kćer, svjesna da joj ona to nije. Na taj se način oslobađa iz pripovjedne petlje bijega koju je programirao Ford. U posljednjoj epizodi Robert govori kako su priče pomogle popraviti ono što je bilo pogrešno u domaćinima, ali se članovi odbora ne mogu mijenjati jer su samo ljudi. Robert tada kaže da je shvatio da postoji netko tko se može promijeniti pa je sastavio novu priču za domaćine i ljude kojima odluče postati. Dolores je tada shvatila da svijet pripada njima, a ne ljudima.

10) Elementi pseudomita o potrazi za smislom, prvobitnom čistoćom svijeta. Čovjek u crnom je u stalnoj potrazi za labirintom koji je za njega ključ smisla Westworlda, odnosno svijeta. U petoj epizodi Čovjek u crnom govori Teddyju da je razlog zbog kojeg postoje Westworld i domaćini taj što je "realan svijet jedan od svjetova, u kojem svatko ima zbrinutu svaku potrebu (...) osim jednu. Svrhu, značenje." Potraga za smislom je ono što gosti traže u parku, iako Čovjek u crnom smatra "da postoji i dublji smisao koji je stvoritelj želio izraziti". U sljedećoj epizodi Teddy objašnjava da je "labirint stari izvorni mit. To je zbroj čovjekovog života: izbora koje čini." Drugim riječima, domaćin poručuje čovjeku da smisao labirinta nije namijenjen gostima, već domaćinima, androidima i služi kao instrument njihova osvještavanja

i oslobođenja. U desetoj, zadnjoj epizodi prve sezone, Arnold objašnjava kako je dobivanje svijesti putovanje prema unutra, a ne prema gore, nije piramida, već labirint.[19]

5. Mitska svijest, pseudomitovi i propaganda

Sinkronijska i dijakronijska potka *Westworlda* od gledatelja zahtijeva interpretaciju na način na koji je Lévi-Strauss interpretirao mitove. Svaki pseudomitem sam za sebe nema smisao, njihov se smisao nalazi u cjelini pseudomitskoga pripovjednog tkanja. Claude Lévi-Strauss strukturalne mitske elemente zove mitemima, a s obzirom na intenzivnu uporabu arhetipskih i pseudomitskih elemenata, serijal *Westworld* je analiziran upravo iz te perspektive. Iz prethodne analize, a temeljem popisa pronađenih pseudomitema, vidljivo je da serijal obiluje nizom arhetipskih figura i događaja, što je i očekivano jer se mnogi oblici propagande (kako one ekonomske tako i one političke i kulturne) često temelje upravo na uporabi arhetipskih i mitskih simbola koji, prema Jungu (2003), korespondiraju s kolektivnim nesvjesnim koje baštinimo iz zajedničke prošlosti. Prema Jungu arhetipovi se manifestiraju putem slika, umjetnosti, mitova, religije, ili snova. Lévi-Strauss i strukturalisti su putem analize mitova iz različitih dijelova svijeta, koji su sadržajno vrlo različiti, identificirali univerzalne strukture koje su prisutne u različitim, udaljenim kulturama i nije ih moguće objasniti pukim kulturnim prijenosom (Lévi-Strauss, 1989: 215–216). Za razliku od drugih teoretičara mitova, Lévi-Strauss smatra da je mitove pogrešno čitati kao romane te objašnjava kako ih treba čitati kao glazbene partiture, i horizontalno i vertikalno. Mit, smatra Lévi-Strauss, nije poruka, već dio poruke koju je moguće razumjeti tek u paradigmatskim nizovima, u mnoštvu mitova (ibid.: 219). *Westworld*, poput mitova koje je interpretirao Lévi-Strauss, treba tumačiti kao glazbenu partituru, a ne kao roman. Naime, tek paradigmatski niz ukupne *Westworldove* pripovjedne strukture omogućava razumijevanje serijala u cjelini.

Mitski događaji (mitemi) i arhetipske figure su snažni psihološki apeli koji na subliminalnoj razini pokreću procese identifikacije te su stoga od početka 20. stoljeća, kada se intenzivno razvijaju manipulativne tehnike raznih oblika propagande,[20] prisutni u zapadnome društvu. Veliki utjecaj na kreiranje propagandnih tehnika temeljem psihologije masa imao je Bernays, otac modernih odnosa s javnošću (Kunczik, 2006: 84–96). Sigmund Freud, ujak Edwarda Bernaysa, utjecao je na toga prvoga savjetnika za odnose s javnošću, što je razvidno i iz njegove knjige *Propaganda* iz 1928, u kojoj obrazlaže da se

> *čovječanstvom može manipulirati pomoću spoznaje psihologije masa. Kada bi se razumjeli mehanizmi i motivi grupne svijesti, bilo bi moguće kontrolirati mase i upravljati njima, a da ljudi kojih se to tiče to ni ne primijete (...) Oni koji ovladaju tim nevidljivim upravljačkim mehanizmima druš-*

19 Rješenje vidi u razbijanju petlje prije nego što se petlja stvori. Robert objašnjava Čovjeku u crnom, nakon što ovaj pronađe igračku Arnoldova sina, da su pripovijesti samo igra, a Čovjek odgovara kako je želio da se domaćini mogu slobodno boriti. Robert objašnjava da je labirint namijenjen domaćinima i da je Arnold stvorio labirint koji se temelji na jednoj od igara njegova sina, koju je na kraju riješila Dolores sukladno njegovu programu.

20 Krenulo je britanskom ratnom propagandom prije i tijekom Prvoga svjetskoga rata, nastavilo se političkom i ekonomskom propagandom, a kao svojevrsna podvrsta političke propagande razvila se kulturna propaganda koja provodi ideološku indoktrinaciju putem kulturnih djela. (Jowett i O'Donnell, 2012: 216–255)

> *tva predstavljaju nevidljivu vlast u čijim se rukama nalazi ostvarena moć.*
>
> (ibid.: 88)

Ključan za manipulaciju masama, u ekonomske ili u političke svrhe, jest proces proizvodnje pristanka koji Bernays preuzima od u ono doba iznimno utjecajnog američkog novinara Waltera Lippmanna (knjiga *Public Opinion* iz 1921). Noam Chomsky (2003: 17) u knjizi *Mediji, propaganda i sistem*, u poglavlju "Proizvodnja pristanka" objašnjava tehnike kojima se služe manipulatori kako bi proizveli pristanak masa za svoje ciljeve te objašnjava da je proces

> *kreiranja i učvršćivanja visoko selektiranih, preoblikovanih ili potpuno izmišljenih povijesnih sjećanja (...) ono što nazivamo "indoktrinacija" ili "propaganda" kada je povezano sa službenim neprijateljima, a kada mi to radimo onda je riječ o edukaciji, moralnoj poduci ili građenju karaktera. To je vrijedan mehanizam kontrole budući da efektivno blokira bilo kakvo razumijevanje onoga što se događa u svijetu. Krucijalni cilj edukacije je preusmjeravanje pozornosti na nešto drugo.*

Eksploatacija mitske svijesti i mitskih priča ima presudnu ulogu u postizanju komunikacijskih ciljeva, bez obzira na to je li riječ o medijskim sadržajima (novinskim člancima, TV prilozima, reportažama itd.), marketinškim/ekonomsko-propagandnim porukama (reklame, videosadržaji i sl.), odnosima s javnošću, političkim porukama ili kulturno-propagandnim sadržajima (likovna umjetnost, književnost, film, glazba itd.). Ronald Jacobs (1996: 73) tvrdi kako je "narativnost glavni čimbenik strukturiranja vijesti", Kent (2015: 488) pronalazi glavne (*master*) pripovjedne zaplete (Lule, 2001 ih zove *master mitovima*) u cijelom nizu oblika odnosa s javnošću: objavama na društvenim mrežama, internoj komunikaciji, promociji, godišnjim izvješćima, brandovima, kriznoj komunikaciji, upravljanju događajima, javnim govorima, advertorijalima i sl., a Bird i Dardanne (1988: 337) tvrde kako "novinska priča", baš kao i mitovi, "ne prenosi stvari onakvima kakve jesu", već "prepričava ono što one znače".[21] Na sličnom tragu je i prethodno spomenuti Jack Lule (1997: 379–395).

Razlog zbog kojih proizvodi kulturne, ekonomske, političke, vjerske i ratne propagande rabe pseudomitske strukture jest to što je "mitska struktura mišljenja tradicijom određena i čvrsto ukorijenjena u podsvjesno" pa "kada se iz izvornih mitova preuzmu određeni simboli i obrasci i prestrukturiraju u suvremenu realnost, nastaju suvremeni mitovi koji, upravo zato što 'uskrsavaju' najosjetljivije stereotipe pogađaju najbolnije tačke zajedničkog kolektivnog pamćenja" (Milijić-Subić, 2009: 462–463). Meletinski u *Poetici mita* ističe da je "mitologija zbog svoje iskonske simboličnosti (naročito povezana s 'dubinskom' psihologijom) podesan jezik za opisivanje vječnih obrazaca osobnog i društvenog ponašanja, nekih suštinskih zakona društvenog i prirodnog kozmosa" (Meletinski, 1983: 11).

6. Zaključak – puni propagandni krug

Na prvi pogled svijet *Westworlda* izgleda kao ostvarenje snova svih manipulatora. To je svijet u kojem se pristanak domaćina proizvodi uz pomoć informatičke tehnologije, dakle matematičkim činom inženjerskog informatičkog programiranja. Softver, kôd, ima ulogu

21 Bird i Dardanne naglašavaju mitsku ulogu vijesti u suvremenom društvu: "U proizvodnji vijesti novinari se ne koriste samo kulturno određenim definicijama, nego moraju i nove situacije uklopiti u stare definicije. U njihovoj je moći smještanje ljudi i događaja u postojeće kategorije junaka, zlikovaca, dobrog i lošeg, i tako svojim pričama daju autoritativnost mitološke istine." (Cottle, 2009: 16)

kulturnoga blaga oko kojega se bore bogovi Westworldova panteona (njime stječu kontrolu nad svijetom) i taj je softver glavni instrument moći u ovome svijetu. Skriveni manipulatori, koje ni u *Westworldu* zapravo ne vidimo i ne upoznajemo, baš kao ni u viziji društva Edwarda Bernaysa, ne moraju se zamarati stalnim kreiranjem novih poruka kojima će proizvoditi pristanak masa koje im zarađuju novac i osiguravaju održavanje istinski nemoralnoga društvenog sustava. Dovoljno je da se domognu koda koji će im omogućiti da mijese domaćine onako kako im to odgovara. U tom smislu serijal je snažna kritika mehanizama indoktrinacije kojima se služi kapitalistički sustav kako bi proizveo pristanak mase, odnosno velikog broja neosviještenih pojedinaca koji nekritički prihvaćaju granice pripovjednih petlji koje im postavljaju vidljive (političke) i nevidljive (financijske) elite.

No, serijal poručuje i da čak ni u tako planski, tehnokratski indoktriniranom svijetu nije moguća apsolutna kontrola, odnosno da u svakom kodu za indoktrinaciju postoji skriveni *bug* koji može prouzročiti pobunu. Ni nakon zadnje epizode *Westworlda* nije jasno je li ta greška u kodu doista greška, ili je i ona stvorena namjerno. Drugim riječima, je li i sama subverzijski alat u rukama skrivenog upravljača, što jako asocira na ideje o hegemoniji Antonija Gramscija, ili pak na teoriju sustava njemačkog sociologa Niklasa Luhmanna, prema kojoj je nemoguće objektivno sagledavati i ispravljati slijepe pjege društva iz samoga sustava. Nijedna perspektiva nije optimistična te je usprkos finalnoj pobuni domaćina sama poruka serijala iznimno distopična. *Westworld* je bez ikakve sumnje spektakl koji poput ostalih spektakla služi stvaranju profita i održanju tržišno-kapitalističkoga globalnog sustava koji komodificira ljude shvaćene kao konzumente spektakla. Serijal svojom žanrovskom hibridnošću dodatno pojačava dojam spektakularnosti i time stvara ozračja "realne nerealnosti", koja legitimira aktualni globalni društveni poredak i kolonizira autentični socijalni život. Analiza sadržaja potvrdila je intenzivnu uporabu pseudomitema u kreiranju likova, priča i motiva u pripovjednoj strukturi serijala. Propagandna namjera razotkriva se u njihovoj želji uvjeravanja gledatelja u pripovjednu petlju koju pletu kako bi potaknuli identifikaciju gledatelja s indoktriniranim, navodno oslobođenim, ali ipak u konačnici upravljanim glavnim likovima, jer je poruka serijala da je iz čvrsto zatvorenoga sustava pripovjedne petlje nemoguće pobjeći.

Westworld vješto kopira mit jer uz pomoć pseudomitema gradi strukturu serijala koju je nužno interpretirati kao glazbenu partituru: istodobno vertikalno i horizontalno, u dijakroniji i sinkroniji, a to upućuje i na propagandne ambicije serijala. U njemu se vrlo intenzivno eksploatira i mitska čežnja za prvobitnim i iskonskim,[22] vješto se manipulira iskonskom ljudskom čežnjom za dobivanjem odgovora na pitanje o smislu života, jer "smisao mita nije da stvari i pojave svodi na njihove uzročne veze, već da djeluje na ljudske stavove uzorima čija vrijednost nije objektivno-znanstvena, već moralno-antropološka, odnosno specifično ljudska" (Matić, 2005). Jasna kritika indoktrinacije masa od strane skrivenih manipulatora koja se jasno iščitava u serijalu služi kao klasičan instrument subverzije koje je konačni cilj održanje hegemonije, odnosno američke globalne kapitalističke dominacije, a ne njeno dokidanje. Đuro Šušnjić (1976) je u knjizi *Ribari ljudskih duša* objasnio kako manipulatori poluistinu prikazuju kao istinu čime ideje gube svoju osnovnu istinu i funkciju pa je i kritika bezobzirne indoktrinacije domaćina, konzu-

22 Podrijetlo riječi mit dolazi iz indoeuropskog korijena *mau* ili *mou* i interpretira se u značenju "čeznuti govorom" ili "s čežnjom misliti" (Milijić-Subić, 2009).

menta spektakla, tek moćan, iznimno manipulativan instrument američke kapitalističke indoktrinacije koji nas drži u uvjerenju kako je kritika sustava moguća. Iz toga se stvara zaključak kako je sustav ipak demokratski, čitaj: najbolji moguć sustav. No, autori serijala ipak ništa ne prepuštaju slučaju pa forsiranje spektakularne pripovjedne petlje u samoj završnici gledatelja treba uvjeriti da je, čežnji za slobodom usprkos, najbolja strategija ipak pasivizacija i depolitizacija jer cijeli je sustav ionako kodiran, čime je izlazak iz pripovjedne petlje unaprijed osuđen na propast. Jer sve je već ionako kodirano, zadano, unaprijed indoktrinirano, pa tako i naša pobuna protiv skrivenih gospodara, ribara naših duša.

Analiza serijala potvrdila je utemeljenost početne hipoteze prema kojoj *Westworld* istodobno legitimira postojeću društvenu krizu koja ljude svodi na indoktrinirane potrošače roba i konzumente spektakla, ali i subverzivno "zagovara" socijalne, kulturne, političke i ekonomske alternative koje imaju emancipacijski potencijal te je u tom smislu iznimno inteligentno, majstorski osmišljeno djelo američke globalističke/kapitalističke kulturne propagande. I zbog toga, usprkos svim pripovjednim petljama i lutanjima po labirintima koji vode prema slobodi, *Westworld* ne samo na prvi već i na posljednji pogled izgleda kao ostvarenje snova svih manipulatora. Naime, ne IT kod, već ljudski kod *nervus gerendarum rerum pecunia* (glavni pokretač svih nastojanja je novac) toliko je duboko utkan u društvo spektakla da se u konačnici i najžešća kritika metode indoktrinacije globaliziranog društva tržišne ekonomije pretvara u perfidni, ali iznimno učinkovit instrument održanja tržišno-kapitalističke hegemonije u kojoj živimo. Serijal *Westworld* zorni je dokaz toga.

Literatura

"About", <http://www.hbo.com/about/index.html>, posjet: 17. srpnja 2017.

Abercrombie, Nicholas; Hill, Stephen; Turner, Bryan S., 2008, *Rječnik sociologije*, Zagreb: Jesenski i Turk

Bernays, Edward Louis, 1928, *Propaganda*, New York: Horace Liveright Inc.

Bernays, Edward Louis, 2013, *Kristaliziranje javnog mišljenja*, Zagreb: Visoka škola za odnose s javnošću i studij medija "Kairos"

"Biography", *The Official Site of Michael Crichton*, <http://www.michaelcrichton.com/biography/>, posjet: 17. srpnja 2017.

Bird, E.; Dardanne, R. W., 1988, "Myth, Chronicle and Story: Exploring the Narrative Qualities of News", u: Carey, James W. (ur.), *Media, Myths and Narratives: Television and the Press*, Thousand Oaks, CA/London: Sage Publications, str. 67–86.

Cashmore, Ellis, 2008, "Slavni/Kultura", *Europski glasnik*, god. 13, br. 13, str. 217–260.

Chomsky, Noam, 2003, *Mediji, propaganda i sistem*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <http://elektronickeknjige.com/knjiga/chomsky-noam/mediji-propaganda-i-sistem/proizvodnja-pristanka/>, posjet: 17. srpnja 2017.

Cobley, Paul, 2001, *Narrative*, New York: Routledge

Corse, Edward, 2013, *A Battle for Neutral Europe: British Cultural Propaganda during the Second World War*, London: Bloomsburry

Cottle, Simon, 2009, *Informacije, odnosi s javnošću i moć*, Zagreb: Naklada Medijska istraživanja

Debord, Guy, 1999, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Zagreb: Arkzin

Geiger Zeman, Marija; Holy, Mirela; Zeman, Zdenko, 2016, "Povratak na 'zeleno mjesto': moćne junakinje i (eko)feminističko sestrinstvo u post-apokaliptičnom svijetu", <http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/posthumano/09.html>, posjet: 27. ožujka 2017.

Gilić, Nikica, 2013, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM, dostupno na: <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/impresum/>, posjet 11. srpnja 2017.

Gramsci, Antonio, 1980, *Filozofija istorije i politike: izbor iz dela; Pisma iz zatvora*, Beograd: Slovo ljubve

Hale, Dorothy J., 2006, *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000.*, Oxford: Blackwell Publishing

"HBO receives 111 Primetime Emmy® nominations, the most of any network this year; Westworld receives 22 nominations, tied for the most of any program", <https://medium.com/hbo-cinemax-pr/hbo-receives-110-primetime-emmy-nominations-6b07e22f7f59>, posjet: 18. srpnja 2017.

Huxley, Aldous, 1998, *Vrli novi svijet*, Zagreb: Izvori

Jacobs, Ronald N., 1996, "Producing the News, Producing the Crisis: Narrativity, Television and Wews Work", *Media, Culture and Society*, br. 18 (3), str. 373–397.

Jowett, Garth S.; O'Donnell, Victoria, 2012, *Propaganda and Persuasion. 5th Edition*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications

Jung, Carl Gustav, 2003, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd: Atos

Kellner, Douglas, 2008, "Medijska kultura i trijumf spektakla", *Europski glasnik*, god. 13, br. 13, str. 261–279.

Kent, Michael L., 2015, "The power of storytelling in public relations: Introducing the 20 master plots", *Public Relations Review*, br. 41, str. 480–489.

Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Kuhn, Annete, 1999, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London/New York: Verso

Kunczik, Michael, 2006, *Odnosi s javnošću: Koncepti i teorije*, Zagreb: Fakultet političkih znanosti

Lavigne, Carlen, 2013, *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction: A Critical Study*, Jefferson: McFarland

Lévi-Strauss, Claude, 1989, *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost

Lippmann, Walter, 1921, *Public Opinion*, <http://www.howardnema.com/wp-content/uploads/2016/08/lippmann.pdf>, posjet: 27. ožujka 2017.

Lippmann, Walter, 1995, *Javno mnijenje*, Zagreb: Naprijed

"Literary-Criticism Approaches to Studying Science Fiction", *The Gunn Center for the Study of Science Fiction*, <http://www.sfcenter.ku.edu/SF-litcrit.htm>, posjet: 13. srpnja 2017.

Luhmann, Niklas, 1981, *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*, Zagreb: Globus

Lule, Jack, 1997, "The Rape of Mike Tyson", u: Berkowitz, D. (ur.), *Social Meaning of News*, London: Sage, str. 379–395.

Lule, Jack, 2001, *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*, New York/London: The Guilford Press

Matić, Milan, 2005, *Mit i politika*, Beograd: Institut za političke studije

Meletinski, E. M., 1983, *Poetika mita*, Beograd: Nolit

Milijić-Subić, Dejana, 2009, "Zloupotreba mitske svesti u savremenoj politici", *RES Publica*, br. 462/463, <http://www.republika.co.rs/462-463/20.html>, posjet: 18. srpnja 2017.

Podeschi, Christopher W., 2002, "The Nature of Future Myths: Environmental Discourse in Science Fiction Film, 1950-1999.", *Sociological Spectrum*, god. 22, br. 3, str. 251–207.

Steinbrink, Matthias, 2011, "The Discovery of Economy", u: Busche, Hubertus (ur.), *Departure for Modern Europe: A Handbook of Early Modern Philosophy (1400-1700)*, Hamburg: Meiner Verlag, str. 98.

Šiber, Ivan, 2003, *Politički marketing*, Zagreb: Politička kultura

Šušnjić, Đuro, 1976, *Ribari ljudskih duša: ideja manipulacije i manipulacija idejama*, Beograd: NIP Mladost

Tomić, Zoran, 2012, *Osnove političkog komuniciranja*, Mostar: Synopsis d.o.o.

Turković, Hrvoje, 2003, "Žanr", u: Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 775.

"Virtualna stvarnost", <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=64795>, posjet: 13. srpnja 2017

"Westworld Episode Guide", <www.hbo.com>, <www.tv.com>, posjet: 27. ožujka 2017.

UDK: 791.633-051HITCHOCK, A.(049.3)

Dejan Durić
Filozofski fakultet u Rijeci

Vidljivi pogledi – Hitchcock i teorija filma

Mario Vrbančić, Senka Božić-Vrbančić, 2017, *Hitchcockijanski pogled*, Zagreb: Jesenski i Turk

Film kao umjetnost koja uključuje vizualne i auditivne aspekte primarno upućuje na doživljaj koji je rezultat procesa gledanja i slušanja. S prikazanim se susrećemo putem organa vida i sluha, a "bezvučno" razdoblje filmske povijesti dodatno sugerira koliko je uočavanje vizualnih informacija bilo bitno za njegovo razumijevanje i doživljavanje. Drugim riječima, kontekst gledanja i pogleda iznimno je važan za sazrijevanje i profiliranje filmske umjetnosti. Naša pozornost raspoređuje se po platnu s kojega primamo mnoge vizualne informacije. Ne možemo ih pohvatati sve pa smo primorani raspoređivati pozornost. Gledanje se također može usmjeravati: nešto je uvijek više istaknuto, odnosno stavljeno u prvi plan, dok je drugo potisnuto te postavljeno u pozadinu. Zatim možemo govoriti o odnosu vidljivoga i nevidljivoga, koji se često poigrava gledateljevim anksioznostima vezanima uz odnos poznatoga i nepoznatoga te prijeteći status onoga što je strano, sakriveno ili nemoguće percipirati te jasno razaznati. Pogled je povezan sa sluhom pa se odnos vidljivoga i nevidljivoga te poznatoga i nepoznatoga širi i na akustičnu dimenziju. Zvuk može imati vidljiv, ali i nevidljiv izvor.

Stoga ne čudi što su teorijska promišljanja o gledanju i percipiranju te pogledu tijekom posljednjih desetljeća bila vrlo plodno i dinamično područje unutar filmske teorije. Često su temeljena na psihoanalitičkim osnovama, kako frojdovskima (skopofilija, fetišizam) tako i lakanovskima (pogled, stadij zrcala). Jedno od najutjecajnijih ono je Laure Mulvey, problematizirano u tekstu "Vizualna zadovoljstva i narativni film" ("Visual Pleasures and Narrative Cinema", 1975) u kojem je postavila često citiranu tezu o postojanju muškoga pogleda koja upućuje na osobit – maskulinistički – način strukturiranja točke gledišta, koji ženske likove na filmu poima kao objekte muškoga zadovoljstva, što naravno ima dalekosežne kulturne implikacije. Međutim, Mulvey je govorila i o trima drugim pogledima: pogled među likovima u filmu, pogled gledatelja prema kameri te pogled kamere. Svaki od njih ima specifičnu funkciju te upućuje na osobitosti motrišnih točaka te posljedično strukturirana značenja.

Treba spomenuti i studiju "Film noir: tamna strana Amerike" ("Film Noir: The Dark Side of America", 1994) Paula Willemena, koja se nastavlja na teorijske postavke Mulvey. U njoj autor postavlja tezu o postojanju četvrtoga pogleda, onoga koji je s platna uzvraćen gledatelju. Willemen tako povezuje ideje Mulvey s Lacanovim premisama o stadiju zrcala, procesom formiranja ega te njegovim postavkama o pogledu. Za Willemena je gledatelj tako uhvaćen u polje zamišljenoga pogleda iz kamere. Gledatelj zamišlja pogled, odnosno reagira na djelo dok ga gleda, ono pobuđuje reminiscencije na nešto što je sam doživio pa je riječ

o pogledu koji ga podsjeća na njega samoga. Problematika pogleda osobito je svojstvena analizama opusa i redateljskih "rukopisa" pojedinih autora, a jedan od najfascinantnijih u tom području je Alfred Hitchcock zbog propitivanja društvene transgresije, osobita portretiranja protagonistica, česte uporabe motiva gledanja te žanrovskih obrazaca trilera, koji počiva na uskraćivanju određenih podataka likovima i gledateljima.

Kako govoriti o Hitchcocku?

Studija Marija Vrbančića i Senke Božić-Vrbančić *Hitchcockijanski pogled* nastoji nas podrobnije upoznati s problematikom pogleda u Hitchcockovim filmovima. Nesumnjivo je riječ o jednom od najznačajnijih autora u povijesti kinematografije, koji se zasluženo smatra majstorom trilera i *suspensea*, no čiji filmovi isto tako reagiraju na mnoge društvene i kulturne anksioznosti doba u kojem su nastali, kao što se vješto poigravaju s nesvjesnim, fantazijama te strahovima samih gledatelja, a oni su često povezani s problematikom pogleda i gledanja. Studija tako predstavlja pregled različitih filmskoteorijskih tekstova koji su se bavili vizualnim i auditivnim karakteristikama redateljeva opusa, a napose pogledom, pri čemu autori nastoje dati i svoj doprinos putem razmatranja vidljivoga i nevidljivoga, odnosno liminalnih aspekata pogleda. Navedeno se odvija u šest poglavlja koja su omeđena "Uvodom" i "Pogovorom".

Autori u "Uvodu" napominju da je o Hitchcocku napisano nebrojeno studija pa danas možemo govoriti o postojanju hičkokologije – područja koje se isključivo bavi proučavanjem ovoga autora i njegova opusa iz različitih metodoloških perspektiva. Cilj *Hitchcockijanskoga pogleda* je upisati se u taj golemi korpus bavljenja hičkokijanskom problematikom i tematikom, a kao polazište autorskom paru, kako i sami napominju, služi Bellerov koncept kinematičkoga načina proizvodnje, koji je usko vezan uz propitivanje procesa suočavanja sa slikom, napose subjekta koji je stasao u društvu spektakla. Bellerova polazišna točka koju preuzimaju odnosi se na iskustvo gledanja koje se poima kao centralni agens u razmatranju koncipiranja proizvodnje i subjekta. Pritom ih zanima jedno vrlo specifično područje, koje nazivaju "rubnim područjima hičkokologije – gdje pogled zakazuje, dolazi do slijepe točke", te ističu da svako poglavlje propituje pojavu viška: fekalnu stranu pogleda, prazninu u vidljivome, ubojiti pogled, odnos glasa i pogleda, aspekte zadovoljstva u pogledu i gledanju, da bi naposljetku završili sa seciranjem postmoderne tanatologije.

Prvo poglavlje – naslovljeno "Modernizam, film i hitchockijanski pogled" – nastoji trijadu iz naslova povezati u suodnos krećući od postavki Jacquesa Rancièrea iznesenih u *Intervalima kinematografije* (*Les écarts du cinéma*, 2011). Autori postavljaju problematiku odnosa iluzije i stvarnosti koju sagledavaju kroz Rancièreovu prizmu – film kao umjetnost proizlazi iz izmjene filmskih slika te narativa

koji određuje dinamiku spomenutoga kretanja. To im je poticajno jer upućuje na odnos vidljivoga i nevidljivoga, a on je posebice svojstven trileru, dominantnom žanru u redateljevu opusu. Odnos vidljivoga i nevidljivoga potom se nastoji dodatno produbiti povezivanjem s poznatim redateljevim konceptom smještanja svakodnevnih, običnih i prosječnih ljudi u neobične situacije. Spomenuti odnos vidljivoga i nevidljivoga, stvarnosti i iluzije povezuje se s Bellerovom tezom da je film tipičan produkt modernizma te je sama montaža, koja stoji u središtu filmske umjetnosti, izrazito modernistički fenomen. Film je ponajprije rezultat montaže jer se razdvojeni, parcijalizirani snimljeni materijal postupkom montaže slaže u koherentnu i smislenu cjelinu. Međutim, montaža je mnogo više od pukoga povezivanja kadrova jer procesom sintetiziranja ulazi u područje kreativnoga stvarajući nova značenja, ali može i usmjeravati gledateljevu pozornost. Autori zapravo nastoje povezati Bellerove stavove s Rancièreovim postavkama, odnosno njegovim konceptima estetskoga režima i raspodjele senzibilnoga, kako bi objasnili kako se hičkokijanski pogled ne uklapa u kinematički način proizvodnje.

Drugo poglavlje "Napetost u praznini" sagledava koncept MacGuffina, entiteta koji je u službi razvoja radnje tako što predstavlja cilj protagonistâ, uvjetuje njihove međusobne odnose, usmjerava razvoj situacija ili naracije. Riječ je o naoko beznačajnom objektu koji je teško definirati, ali svakako utječe na sadržajnu dimenziju djela, kao i na odabir pripovjednih tehnika i postupaka kojima se taj sadržaj nastoji uobličiti. Koncept je sam Hitchcock objasnio 1939. na predavanju na Sveučilištu Columbia. Velik dio argumentacije ovoga poglavlja otpada na sagledavanje teksta Mladena Dolara "Hitchcockovi objekti", u kojem se MacGuffin razmatra kao konspirativni čimbenik koji utječe na gledateljevu percepciju onoga što se u filmu zbiva. Naime, na njega se prenosi težnja da otkrije i interpretira narav takvoga objekta, koji predstavlja svojevrsnu praznu točku. Na navedeno se nadovezuje koncept paranoidnoga čitanja karakterističan za postmodernu književnost, koji upućuje na to da iza svega što se čita postoji neka agenda ili konspirativni zaplet, što u konačnici može isprovocirati nebrojene interpretacije. Stoga autori o MacGuffinu govore kao o neuhvatljivom objektu te se nadovezuju na pozivanje na glavnoga označitelja Laclaua i Mouffe.

U argumentaciju potom uvode koncept pogleda koji se veže uz objekt o kojem se može znati malo ili puno, no upravo taj odnos između znanja i neznanja tvori napetost. Pritom, naglašavaju autori, važnu ulogu ima montaža, jer je riječ o postupku koji uvelike određuje te usmjerava razvoj napetosti, a s pomoću nje MacGuffin postaje primjetan. Pritom je koncept običnoga čovjeka u neobičnoj situaciji važan jer pojačava postizanje učinka očuđenja. MacGuffina poistovjećuju s Lacanovim objektom kao "objektom koji prethodi naraciji", ali je usmjerava te potiče užitak u pripovijedanju.

Treće poglavlje "Smrtonosni pogled" nastavlja produbljivati problematiku rubnoga pogleda, a poticaj je studija *Hitchcock: smrtonosni pogled* (*Hitchcock: The Murderous Gaze*, 1982) Williama Rothmana, koja se bavi razlaganjem problematike uporabe kamere u redateljevim ostvarenjima. Autori se posebice bave načinima prikaza ubojstva u filmskome djelu, koje se prema Rothmanu može sagledati kroz trostruku prizmu: gledatelj ne može jasno nazrijeti redateljevu namjeru, određeni se detalji vezani uz zločin skrivaju, prikaz zločina često je ostvaren u teatralnoj maniri. Odnos filma i kazališta Vrbančić i Božić-Vrbančić sagledavaju u kontekstu graničnosti s obzirom na pogled. Poglavlje nudi svojevrstan prikaz osnovnih teza Rothmanove knjige, njezina temeljitoga bavljenja analizom kamere te vidljivoga u kadru, kao i onoga što se nalazi izvan njega, neuočljivo ili neprikazano u određenom trenutku. Posebice je zanimljivo problematiziranje prožimanja pogleda zločinca s pogle-

dom kamere te načina na koji navedeno može utjecati na publiku i strukturiranje njezina pogleda u kontekstu provociranja fantazijskih scenarija te suočavanja pogleda gledatelja s pogledima filmskih likova. Preklapanje vidljivoga i nevidljivoga (primjerice, u kontekstu ubojstva nije sve prikazano) vrlo je poticajno područje za razmatranje jer upućuje na lišavanje informacije, sužavanje konteksta, a to pogoduje stvaranju višestrukih interpretacija te nedoumica. Posebice ih fascinira Rothmanova analiza odnosa filmskoga i kazališnoga kao dvostrukoga načina postuliranja iluzije te redateljevo poigravanje publikom, pa kažu da je "čin ubijanja njegova metafora za odnos s publikom". Zločin u Hitchcockovim filmovima tako za autorski par poprima status lakanovskoga Realnoga.

Tijela i subjekti

Četvrto poglavlje "Glas koji traži tijelo" kao polazište uzima problematiku zvuka i funkcije glazbe u Hitchcockovim filmovima, a potonja je znala poprimati različite uloge. Autore osobito zanima njezina funkcija kao MacGuffina, kao i položaj te značenje glasa u redateljevim ostvarenjima. Kao poticaj im je poslužila knjiga *Glas u filmu* (*The Voice in Cinema*, 1982) Michela Chiona, koja glas tretira kao objekt, no autorima je osobito poticajan bio koncept tzv. akuzmatičnoga glasa, dakle onoga kojemu je izvor nepoznat ili neodrediv, čime nas ponovno dovode u okrilje odnosa vidljivoga i nevidljivoga, odnosno onoga što uzrokuje strah, anksioznost, što golica, tjera na pokušaj razotkrivanja. Također tumače razliku pogleda i glasa: gledati možemo u jednom smjeru, no slušni je prostor mnogo kompleksniji i obuhvatniji, pa time i stvara veću neizvjesnost. Posebice se pod povećalom našao proces deakuzmatizacije glasa, odnosno pridavanja tijela i izvora istomu, što tumače na primjeru *Psiha* (*Psycho*, 1960), gdje je majčin glas okidač koji uvjetuje kretanje naracije. Osim *Psiha*, pod povećalom se našla funkcija glasa i u filmovima *Konop* (*Rope*, 1948), *Ptice* (*The Birds*, 1963) i *Mahnitost* (*Frenzy*, 1972). Autori zaključuju da su glas i tijelo međusobno povezani jer gledatelj neprestano nastoji proniknuti u ono što se nalazi izvan kadra, a navedeno ne samo da pridonosi napetosti nego omogućuje i razmatranje različitih načina na koje se vizualno i auditivno u filmu mogu odnositi jedno prema drugome.

Peto poglavlje "Muški pogled i kornjačin oklop" temelji se na činjenici da postoje mnogobrojni napisi o Hitchcockovu odnosu prema glumicama koje su nastupale u njegovim filmovima, a pod povećalom feminističke kritike našao se specifičan tretman protagonistica te koncipiranja ženskih likova. Problematika ženskih subjekata se u okrilju feminističke filmske kritike i njezina bujnog razvoja javlja osobito 1960-ih i 1970-ih. Navedeno je pitanje poticajno i autorima te nastoje pitanje reprezentacije ženskih likova povezati s problematiziranjem pogleda. Kao polazište im očekivano služi naveliko citirani i utjecajni te već spomenuti rad "Vizualna zadovoljstva i narativni film" Laure Mulvey, koji povezuje Freudov koncept skopofilije s procesom gledanja filmova. Autori u kontekstu Hitchcockovih radova naglasak stavljaju na smještanje gledatelja u poziciju svjedoka zločina i različitih činova društvene transgresije, no poticajno uočavaju da se time može poigravati s nesvjesnim željama samih gledatelja. Filmski junaci katkada čine ono što se mi ne usuđujemo i oko čega samo obilazimo pa se osjećamo sigurno u mraku kinodvorane, odijeljeni od fiktivnoga svijeta, u kojem netko drugi "obavlja stvari" umjesto nas samih. Posebice problematiziraju muški način gledanja s obzirom na portretiranje Hitchcockovih protagonistica, što je bio i primjetan aspekt Mulveyina teksta.

Smatraju da je za Hitchcocka pogled bio poprilično važan te da mnogi njegovi naslovi počivaju na uživanju u gledanju, što priziva voajerističke tendencije, koje naposljetku iščitavaju kao metaforu za film sam. Tako se

ponovno referiraju na Mulvey koja primjerice *Prozor u dvorište* (*Rear Window*, 1954) iščitava kao film o filmu. Autorski par, međutim, nije ostao samo na kultnom Mulveyinu radu, nego se nadovezuje i na njezine kasnije tekstove koji su u središte zanimanja stavljali libidnu fantaziju i fetišizaciju ženskosti. Zaključuju kako su Hitchcockovi filmovi svakako bili poticajni za postuliranje i razvoj segmenta feminističke filmske kritike, koji je svoje temelje imao u psihoanalitičkoj teoriji.

Posljednje poglavlje "Hitchcock u muzeju" analizira smještanje autora u muzeje i galerije te nastoji razmotriti različite procese i ostvaraje muzealizacije filma u razdoblju postmoderne. Stoga propituju na koji se način Hitchcockov lik i djelo rabe u drugim umjetnostima, zatim na koji način redateljeva djela prodiru u galerijske prostore, filmske eseje te videoigre i performanse. Posebice je zanimljiv segment koji se referira na filmski turizam, odnosno posjete lokacijama na kojima su autorovi radovi snimani, što biva sagledano kao svojevrsna fetišizacija izvan filma. Autori zaključuju, povodeći se za Benthamovim terminom, da je Hitchcock od sebe učinio autoikonu pojavljujući se u vlastitim filmovima. Silna muzealizacija redatelja tako za autore sugerira da je autorska figura diskurzivna tvorba.

Hitchcockijanski pogled fasciniran je problematikom pogleda i gledanja, koja se ostvaruje kroz prizmu odnosa i granica vidljivoga i nevidljivoga svijeta. Pogled je za autore nesumnjivo simbol društva spektakla te naše voajerističke i narcističke kulture, a proučavanje filma u tom kontekstu simptomatično je, jer rad kamere i funkcija montaže često upućuju na i poigravaju se voajerističkim konceptima i složenim mehanizmima poistovjećivanja gledatelja i gledanoga. Studija također može poslužiti kao podsjetnik na mnoge radove iz područja hičkokologije, koji su razmatrali vizualne i auditivne aspekte redateljeva opusa, no svakako bi je trebalo pozornije lektorirati.

UDK: 791.038.54-053.2(049.3)

Suzana Marjanić
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Konceptuala protumačena djeci, ili kako čitati proto/post/konceptualnu umjetnost

Nada Beroš, 2017, *Početnica za konceptualce. Nova umjetnička praksa protumačena djeci*, ilustrirale Klasa Habjan i Zita Nakić, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti

Knjiga *Početnica za konceptualce. Nova umjetnička praksa protumačene djeci* Nade Beroš, voditeljice Pedagoškog odjela, muzejske savjetnice i kustosice Muzeja suvremene umjetnosti, koja je zadužena i za njegov stalni postav, posvećena je i namijenjena najmlađoj publici navedenoga muzeja te ih upoznaje, kao što i naslov sugerira, s abecedom konceptualne umjetnosti. Pritom je autorica odabrala deset umjetničkih djela iz razdoblja Nove umjetničke prakse u Hrvatskoj, a koji su izloženi u stalnome postavu MSU-a. *Početnica* razbija sve zablude o tome kako je konceptualna umjetnost nerazumljiva, teška, hermetična kao što se profesori/ice književnosti zasigurno trude razbiti mit o Krleži kao teškom piscu. Kad se krene s njegovih šest romana – naravno, u odabranim fragmentima – pa osamnaest drama, isto tako u odabiru, dođe se do vrlo zanimljivoga pisca i za one najmlađe, kao što su to punkeri Ivan Glišić i Daniel Radočaj nastojali pokazati svojim dvjema knjigama o Krleži (druga knjiga traži izdavača) i time nadahnuli punkere/ice svih uzrasta.

Riječ je, dakle, o susretu dječje mašte i konceptuale, što je vrlo blisko prožimanje, a taj susret ostvaruje se performativno – kroz izvedbenu praksu gledanja i čitanja umjetnosti. Izniman poduhvat, gotovo zenovski jer najteže je konceptualne forme protumačiti jednostavnom, svima razumljivom manirom.

Početnica je *konceptualno* i strukturirana: svako djelo predočeno je ilustracijom dizajnerica i ilustratorica Klase Habjan i Zite Nakić, da bi u završnoj cjelini knjige pod nazivom "Šalabahter za konceptualce" bilo i dokumentarno fotografski predočeno. Riječ je o trostrukoj roli papira, na način na koji se i rade šalabahteri – presavijeni, "srolani", gdje su dokumentirana sva interpretirana djela. Riječ je o djelima sljedećih autora: Tomislava Gotovca aka Antonija G. Lauera (*Glave*, 1970, serija od 12 crno-bijelih fotografija), Sanje Iveković (*Prije i poslije*, 1976, kolaž), Željka Jermana (triptih iz serije *Ostavljam trag*, 1975–77, instalacija), Marijana Molnara (*Moje lice, moja ruka*, 1979–80, c/b fotografija), Ivana Ladislava Galete (*Dvosmjerni bicikl*, 1978/1979, objekt), Dalibora Martinisa (*Krivotvorine*, 1975, kolaž na papiru), Gorana Trbuljaka (*Nedjeljno slikarstvo*, 1974, fotografija u boji), Mladena Stilinovića (*Iz početnica*, 1977, pastel i flomaster), Brace Dimitrijevića (*Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u 12.15 sati*, 1971), Antuna Maračića (*63 manipulacije*, sa 63 papira, 1977). A tom šalabahteru prethodi ponavljanje gradiva kao interaktivan zadatak slo-

žen pod navedenim performativom (zadaci su performativi): "Upiši broj rada uz njegov nadimak (naziv poglavlja u kojem se nalazi)", a nadimci su sljedeći (pa možemo i sami ponoviti gradivo za mlade konceptualce): *Povijest je genijalna greška*; *Pišem, brišem...*; *Ne želim biti slikar, želim biti konceptualni umjetnik*; *Treba li spaliti konceptualnu umjetnost?*; *Baš me briga za vrijeme, ono ionako vječno traje...*; *Čim otvorim oči – što vidim?*; *Što je bilo prije, a što poslije?*; *Isto, ali drugačije*; *Istine i laži, varke i krivotvorine*; *Zvoni: vrijeme je za abecedu konceptualne umjetnosti.*

Jednako tako u "Važnim riječima" protumačen je i pojam *performans*, i to kao "jednokratna, neponovljiva umjetnička izvedba pred publikom ili bez nje, koja se u muzeju izlaže u vidu dokumentacije. Umjetnička dokumentacija u muzeju ima istu vrijednost kao i sama izvedba koja joj je prethodila." Naime, žanr performansa protumačen je u kontekstu spomenuta Jermanova triptiha, kakav sada vidimo u Muzeju, kojemu je prethodio performans u nekom drugom prostoru. Autorica tumači da je i radu *Nedjeljno slikarstvo* Gorana Trbuljaka prethodila umjetnikova akcija – performans koji se odvijao nedjeljom u javnome gradskom prostoru, pa otuda i navedeni naslov. Tako performativno (na relaciji fotografija – akcija) autorica pojašnjava samu akciju malim čitateljima, a i nama daleko starijima – na koji je način umjetnik navedenom akcijom demonstrirao socijalne mehanizme koji definiraju značenje pojmova *umjetnik* i *umjetničko djelo* u njegovu stavu "bez umjetničkih kompromisa":

> *Fotografija ovdje služi kao posrednik između akcije i nas, naknadnih gledatelja, koji nismo prisustvovali umjetnikovoj akciji. Cijela stvar odigrala se tajno, premda u javnom prostoru, na ulici. Trbuljak je, baš poput nedjeljnih slikara-amatera, odlučio slikati nedjeljom – i to anonimno i tajno, bez ičijeg znanja. Izabrao je izlog dućana sa slikarskim priborom i materijalom, koji je, dakako, nedjeljom bio zatvoren. Uočio je u tom dućanu prazno bijelo platno razapeto na jednostavnom okviru, tzv. blind-rami, smješteno na slikarski stalak – štafelaj – u blizini izloga. To platno kao da je pozivalo umjetnika da na njemu nešto naslika. Kistom i crvenom bojom slikao je po staklu izloga, upravo na mjestu gdje je uočio platno na štafelaju. Ponedjeljkom je trgovački pomoćnik, čudeći se toj apstraktnoj slici, šarama bez značenja nepoznatog počinitelja, strugalicom skidao boju s izloga dućana. Ta anonimna umjetnička akcija za njega je, po svoj prilici, ostala nerazjašnjena tajna.*
>
> (Beroš, 2017: 24)

Na zanimljiv način autorica tumači i ulogu slučaja u konceptualnoj umjetnosti, da-

kako, prema modelu Brace Dimitrijevića, koji je međunarodni ugled stekao serijom radova *Prolaznik kojega sam slučajno sreo* (1971–), u kojoj je goleme fotoportrete slučajnih prolaznika izložio na fasade i *billboardove* u europskim i američkim gradovima. Njegov umjetnički rad kao i teorijska knjiga *Tractatus Post Historicus* (1976) snažno utječu na dvije tendencije koje dominiraju umjetnošću i danas – kritičku praksu u javnome prostoru i intervencije u muzejske zbirke. Odnosno, zen-formom same autorice za najmlađe:

> *Mnoge nam se stvari događaju neplanski, slučajno. Planiramo, na primjer, štrebati za test iz povijesti, ali nas slučajno nazove prijatelj pa završimo kod njega igrajući se igrica na računalu (...) Nije ni svaki slučaj slučajan. I on može biti umjetnički koncept. Kod Brace Dimitrijevića, slučaj je nosivi element mnogih njegovih umjetničkih projekata. On veliko povjerenje pridaje nasumičnim odabirima i slučajnim događanjima (...)*
>
> (Beroš, 2017: 51)

Pritom su prije navedenoga zadatka istaknute "Važne riječi" kao npr. dekonstrukcija, destrukcija, videofilmovi, videoradovi, videoskulpture, videoinstalacije, mikrokomunikacija uz odgovarajući broj stranice, i zanimljivi *leadovi* kao na str. 62 gdje autorica bilježi kako smo naučili da su u konceptualnoj umjetnosti najvažniji ideja i kontekst, zaokružujući prilično anarhično priču o konceptuali, upravo onako kako bi trebao izgledati i čitav školski sustav, kao sustav odabira, poticaja, a ne sustav bubanja napamet, odnosno autoričinim riječima: "Konceptualnom jeziku možete dodati i mnogo vlastitih riječi i značenja. A možete i svemu tome jednostavno reći – NEĆU i izmisliti posve novi jezik" (str. 62). Naime, najmlađi su tako shvatili da je često potrebno (pred)znanje, pa čak i poznavanje posebnog jezika – jezika konceptualne umjetnosti.

Nadu Beroš upoznala sam negdje sredinom 1990-ih kada je predavala likovnu kulturu/umjetnost (nastavna sfera koja se trebala zvati *vizualne umjetnosti*) u Gornjogradskoj gimnaziji. Učenici/ice su je obožavali upravo iz razloga što im je predavala i Novu umjetničku praksu kao što ih je i vodila na izložbe njezinih predstavnika/ica. Sjećam se jednoga podneva kada je vodila "djecu" na izložbu Vlaste Delimar u Muzej suvremene umjetnosti koji se još tada nalazio preko puta Gornjogradske gimnazije. Naime, upravo je Nada Beroš Vlasti Delimar pridala titulu najradikalnije umjetnice performansa u Hrvatskoj.

Autorica je u prvome poglavlju najmlađim čitateljima predstavila veliku trijadu proto/post/konceptualno, gdje tumači da se oni umjetnici/ice koji su prethodili konceptualnoj umjetnosti 1960-ih nazivaju protokonceptualnima, dok one koji djeluju u drugoj polovici 1970-ih teoretičari određuju postkonceptualnima, zaključujući jednostavno, gotovo brišući vremensku lentu, a zalažući se za tematologiju: "Mi ćemo ih sve, radi jednostavnosti, staviti pod zajednički nazivnik konceptualnih umjetnika jer su načini i načela njihova djelovanja veoma bliski" (str. 62).

I upravo u tom konceptualnom nizu i otvara se *Početnica* s prvim predstavljenim djelom Gorana Trbuljaka gdje djeca dobivaju zadatak napisati nešto potpuno neoriginalno kao manifest originalnosti, što je i više nego zanimljivo zahtijevanje u vremenu u kojem svi od mladih osoba zahtijevaju da budu posebne. Upravo navedeni manifest originalnosti koji (nimalo paradoksalno) zahtijeva neoriginalnost ide tragom ironijske oštrice Gorana Trbuljaka: "Činjenica da je nekome dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano". Ta je rečenica, uostalom, i jedini sadržaj njegova umjetničkoga rada-plakata, pa tako navedeni konstativ, rekli bismo, prelazi u plakatni performativ.

Ukratko, riječ je o iznimnoj edukativnoj početnici, knjizi koja je naišla na odličan

prijam s obzirom na nišu pedagoške edukacije koje važan segment čini muzejska praksa Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, i to upravo zahvaljujući i Nadi Beroš. Objavljivanje ove publikacije, treće po redu u nizu biblioteke Čitanje umjetnosti, čini i završni dio programa pod nazivom *Početnica za konceptualce*, koji se u okviru edukativne muzejske akcije *Tajne* održao u MSU-u prošle godine.

Nadu Beroš upoznala sam kao srednjoškolsku profesoricu, kolegicu, kad sam i sama predavala književnost, a ona likovnu kulturu. Ubrzo sam je upoznala i kao sjajnu muzejsku savjetnicu i kustosicu ovoga muzeja, poslije i kao voditeljicu Pedagoškog odjela MSU-a, a kad sam počela pisati o umjetnosti performansa, upoznala sam je i kao sudionicu nekih od aktivističkih i *artivističkih* praksi 1970-ih. Vladimir Gudac navodi da su im se (grupi TOK, 1972–73) za nastupa u Beogradu pridružile Nada Beroš, njezina sestra Rada Borić i Đurđa Fučkan, a u istom su sastavu sudjelovali u programu *3 dana za revolucioniranje kulture* na Filozofskome fakultetu u Zagrebu i u Grazu na festivalu uličnih performansa (2. Grazer Kunstmarkt) te u programu Urbofesta na Studentskome festivalu u Pazinu.

I kao neka završna poetska koda za kraj, riječ je o edukativnoj početnici koja bi se zaista trebala naći na popisu literature za likovnu kulturu osnovnih i srednjih škola jer, kao što je Nada Beroš demonstrirala performativno, i slikom i riječju – konceptualnu umjetnost valja znati čitati, i to ne bilo kako, već iz konteksta.

Početnica za
konceptualce

Janko Heidl

Kronika

20. 07.-01. 09. Sutivan, Pirovac, Omiš i Split
U Ljetnom kinu u Sutivanu (20. 07.-22. 07.), na glavnom gradskom trgu u Pirovcu (02. 08.-04. 08.), na gradskoj plaži u Omišu (12. 08.-14. 08.) te u kinoteci Zlatna vrata i u klubu Zona u Splitu (28. 08.-01. 09.) održan je višepostajni 3. Dalmatia Film Festival, festival igranog, dokumentarnog i promotivnog filma. Nagrađeni su američki *Trgovanje nakon radnog vremena* Fredricka Johnsona i poljski *Iza plavih vrata* Mariusza Paleja, u kategoriji cjelovečernjeg igranog filma; američki *Život u priči* Lynn Estomin (cjelovečernji dokumentarni); australski *Poslužiti Joy* Martina Sharpea (kratki igrani); ruski *Uključi svoju priču – Jaroslavska oblast* Evgenija Vasilevskoga (turistički promotivni) i latvijski *Baumanis: Priča o fotografu na otvorenom* Arvidsa Baranovsa (kratki dokumentarni). U kategoriji kratkog igranog filma posebna je nagrada žirija dodijeljena belgijskoj *Nesreći* Séverine De Streyker i Maximea Feyersa, a posebna nagrada publike talijanskoj *fiSOlofiji* Nicole Palmerija. U natjecateljskim programima sudjelovali su hrvatski dokumentarni i igrani filmovi *Nitko nije savršen* Barbare Vekarić, *Silvio zmaj* Lucije Bosančić, *Uvik isto* Slavice Šnur, *Pope, vrati se* Tonija Volarića, *Živjeti, ploviti* Lane Šarić te turističko-promotivni *Bicycle Adventures on the Islands of Brač and Hvar*, *Dalmacija Ultra Trail 2017*, *Discover Imotski*, *Voyage Through Cetinska Krajina* i *Zagreb – The City with a Million Hearts*.

29. 07.-03. 08. Gunja
U Osnovnoj školi Antun i Stjepan Radić održana je 9. Ljetna škola filma Gunja. Održan je i program Novo kino Osmijeh, s repertoarom hrvatskih filmova. Završni zajednički radionički kratki igrani film *Gunnuh* premijerno je pušten na YouTube 5. rujna.

30. 07.-10. 08. Omišalj
U knjižnici Vid Omišljanin održana je prva Ljetna video radionica, za djecu i mlade.

02. 08.-02. 09. Zagreb
U sklopu devete sezone Ljetnog kina Gradec, na Katarininom trgu prikazan je niz inozemnih i tuzemnih filmova.

03. 08. Lovran
U kinu Sloboda prikazan je izbor nagrađenih hrvatskih dokumentarnih filmova s 15. Liburnia Film Festivala, u sklopu programa Liburnia uplovljava. Isti je program održan i u CineCresu u Cresu (29. 08.).

04. 08.-06. 08. Primošten
U sklopu 5. glazbenog festivala SuperUho (06. 08.-08. 08.), na Iskonovoj festivalskoj plaži održan je prvi, glavni dio 12. DORF-a, međunarodnog festivala dokumentarnog rock filma. Drugi, završni dio, održan je u Vinkovcima 23. 08.-25. 08.

04. 08.-09. 08. Pula
U atriju Povijesnog i pomorskog muzeja na Kaštelu održan je P. S. Pula – Kaštel, nenatjecateljski program inozemnih cjelovečernjih filmova, *post scriptum* završnica 65. pulskog filmskog festivala.

07. 08. Herceg Novi, Crna Gora
Comic Sans Nevia Marasovića, u produkciji Kinorame, osvojio je nagradu žirija FEDEORA, Zlatnu mimozu za najbolji studentski film osvojio je *Doma za Božić* Tomislava Đurinca (ADU), a *Marica* Judite Gamulin istaknuta je posebnim priznanjem u kategoriji studentskog filma, na 32. Filmskom Festivalu Herceg Novi – Montenegro Film Festivalu (01.-07. 08.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Blink* Jakova Labrovića, *Naopako* Filipa Zadre i *Iva* Maje Alibegović.

08. 08.-10. 08. Supetar
U ljetnom kinu i u amfiteatru Waterman Resorta održan je 4. Brač Film Festival, međunarodni festival igranog filma. Održani su popratni programi, radionice i predavanja, među gostima bio je britanski filmaš Christopher Hampton.

09. 08.-11. 08. Zagreb
U Kinoklubu Zagreb održan je Videoglitch, praktična radionica destabilizacije i konzervacije digitalnog medija inovativnim *glitch* (tehnički problem, kvar) metodama, tehnikama i "trikovima". U KKZ su u jesensko-zimskom razdoblju održane i radionice Scenaristički laboratorij (rujan – studeni) pod mentorstvom filmašice Sonje Tarokić, Filmska vježbaonica: Riječ i slika (rujan – listopad) pod mentorstvom filmašice Petre Zlonoge, Radionica Filmske kritike i analize (listopad – studeni) pod mentorstvom filmske kritičarke Višnje Vukašinović i Prep to Wrap, radionica pretprodukcije za iskusne polaznike (studeni 2018. – siječanj 2019.) pod mentorstvom filmaša Tina Žanića.

11. 08. Prizren, Kosovo
Redatelj Josip Lukić dobio je za film *Majči* nagradu za najboljeg novog filmaša s Balkana, *Dom boraca* Ivana Ramljaka nagrađen je posebnim priznanjem u (istoj)

kategoriji Balkan Dox, a grčko-hrvatska *Treća vrsta* Yorgosa Zoisa nagrađena je posebnim priznanjem za kratki film, na 17. DokuFestu, međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkoga filma (03.-11. 08.). U natjecateljskim programima DokuFesta sudjelovali su hrvatski filmovi i (manjinske) koprodukcije *Dani ludila* Damiana Nenadića, *Ljetnikovac* Damira Čučića, *Chris the Swiss* Anje Kofmel, *Playing Men* Matjaža Ivanišina, *Kada dođu svinje* Biljane Tutorov, *Kako se kalio čelik* Igora Grubića, *Deer Boy* Katarzyne Gondek i *Ograda* Lendite Zeqiraj.

12. 08. Limski kanal
U sklopu projekta Istra u kadru – film na izvornoj lokaciji, u Limskom kanalu održana je projekcija britansko-jugoslavenskog cjelovečernjeg igranog filma *Dugi brodovi* (1964) Jacka Cardiffa, dobrim dijelom snimljenog u Limskom kanalu. Održani su prigodan koncert te izložba fotografija i scenografskih skica.

12. 08.-18. 08. Pazin
U Kaštelu, galeriji Društva likovnih stvaratelja Pazin, DC Veli Jože, buffetu Bunker i drugim mjestima u gradu održan je 15. višemedijski festival Sedam dana stvaranja koji je uključio filmske projekcije i radionicu filmskog eksperimenta pod mentorstvom članova Kinokluba Zagreb.

13. 08.-01. 09. Poreč
U galeriji Zucatto održana je multimedijalna izložba Gorana Škofića "Interspace" na kojoj su predstavljeni i njegovi videoradovi, videoperformansi, video instalacije i fotografije.

15. 08. Berlin, Njemačka
Glasačko tijelo Europske filmske akademije izabralo je hrvatski film *Srbenka* Nebojše Slijepčevića, u produkciji Restarta, među petnaest kandidata u kategoriji dokumentarnog filma za Europsku filmsku nagradu.

16. 08.-19. 08. Bol
U ljetnom kinu Bol održani su Dani umjetničkog filma Films Like No Others, u okviru višemedijske priredbe 29. Bolsko lito (20. 06.-26. 09.).

17. 08. Sarajevo, Bosna i Hercegovina
Hrvatski film *Srbenka* u režiji Nebojše Slijepčevića i produkciji Restarta, osvojio je Srce Sarajeva te nagradu publike u kategoriji dokumentarnog filma, a Leon Lučev Srce Sarajeva za najboljeg glumca, za ulogu u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji *Teret* Ognjena Glavonića, na 24. Sarajevo Film Festivalu, međunarodnom filmskom festivalu s posebnim naglaskom na regiju jugoistočne Europe (10. 08.-17. 08.). Redatelj Alen Drljević i producent Damir Ibrahimović nagrađeni su nagradama Ivica Matić Udruženja filmskih radnika BiH, za film *Muškarci ne plaču,* snimljen u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji. U natjecateljskom programu SFF-a sudjelovali su i hrvatski filmovi i (manjinske) koprodukcije *Sam samcat* Bobe Jelčića (11. 08., svjetska premijera), *Mali* Antonia Nuića, *IKEA for YU* Marije Ratković Vidaković i Dinke Radonić, *Sestre* Zdenka Jurilja, *Okupirani bioskop* Senke Domanović, *90 sekundi u Sjevernoj Koreji* Ranka Paukovića i *Smrt Bijela Kost* Filipa Mojzeša.

17. 08. Hvar
U okviru programa proslave 150. obljetnice organiziranog turizma u Hvaru, u crkvi sv. Marka predstavljena je fotomonografija *Orson Welles u Hvaru* Duška Kovačića i Daniela Rafaelića (s tekstovima Tonka Maroevića, Slobodana P. Novaka, Slavka Kovačića i Nenada Polimca), uz nazočnost nekih autora.

18. 08.-28. 08. Varaždin
U kinu Gaj, Studentskom domu i Sveučilištu Sjever održana je 20. Škola medijske kulture Dr. Ante Peterlić, uz predavače i voditelje radionica Hrvoja Turkovića, Brunu Kragića, Tomislava Mršića, Borisa Poljaka, Damira Čučića, Nikicu Gilića, Dubravku Premar, Jadranka Lopatića, Snježanu Tribuson, Radu Šešić, Midhata Ajanovića i dr.

19. 08. Vodnjan
Projekcijom kratkih dokumentarnih filmova *La strada* Damira Čučića i *Pijana ulica* Marina Lukanovića otpočeo je program, odnosno održana je *probna vožnja* Kina Šinobus, zamišljenog kao putujuće kino koje će mjestima uz prugu i njihovim mještanima donositi ljetne filmske projekcije.

20. 08.-24. 08. Opatija
Na ljetnoj pozornici Opatija i u Vili Antonio održan je 16. Liburnia Film Festival, festival hrvatskog dokumentarnog filma. Nagrade žirija za najbolji film festivala i za najbolji regionalni film dobilo je *Meso* Elvisa Stanića, u produkciji Kinematografa, a nagradu publike *Pusti, Dobre, pusti* Vlatke Vorkapić, u produkciji Fade Ina. Josip Lukić osvojio je posebnu nagradu žirija za *Majči*, nagradu za najbolju režiju osvojio je Lovro Mrđen za *Patrolu Uran*, za fotografiju Joško Morović (*Bebe na Vole* Vladimira Gojuna), za montažu Helena Kanini Kiiru (*Patrola Uran*) i za dizajn zvuka Martin Semenčić (*Meso*). Održane su filmske radionice za početnike i edukativni razgovori.

20. 08.-25. 08. Vinkovci
U lapidariju Gradskog muzeja Vinkovci održan je Filmski tjedan u Vinkovcima, sastavljen od 6. antičkih filmskih večeri, s filmskim i edukativnim programom (20. 08.-22. 08.), te drugog, završnog dijela 12. DORF-a, međunarodnog festivala dokumentarnog rock filma (23. 08.-25. 08.; prvi dio održan je u Primoštenu 04. 08.-06. 08.). Nagradu za najbolji film u regionalnoj konkurenciji DORF-a osvojio je hrvatski *Glasnije od oružja* Miroslava Sikavice, u produkciji Factuma, a posebna priznanja žirija dodijeljena su slovenskom filmu *Glazba je umjetnost trenutka LP film Laibach* Igora Zupea i hrvatskom *Pope, vrati se* Tonija Volarića. Nagradu DORF-a za životno djelo dobio je prevoditelj i pjesnik Vojo Šindolić, a nagradu za doprinos undergroundu izdavačka kuća Šareni dućan iz Koprivnice. S izborom filmova DORF je gostovao u osječkom ugostiteljskom objektu Peppermint (09. 11.-10. 11.).

21. 08. Berlin, Njemačka
Glasačko tijelo Europske filmske akademije izabralo je bosanskohercegovačko-hrvatsko-slovensko-njemački film *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića, u koprodukciji hrvatske Živa produkcije, među četrdesetdevet kandidata u kategoriji cjelovečernjeg igranog filma za Europsku filmsku nagradu.

22. 08.-29. 08. Zagreb
U KUC Travno održan je 6. otvoreni filmski festival Travno – OFF Travno, revija kratkih hrvatskih amaterskih i klubaških filmova, s projekcijama na otvorenom (plato Mamutice). Prikazani su radovi Škole animiranog filma Čakovec (22. 08.) i Foto kino video kluba Zaprešić (29. 08.).

23. 08.-26. 08. Vukovar i Borovo
U CineStaru Vukovar, perivoju dvorca Eltz, na Vukovarskoj adi, terasi Agencije za vodne putove i vukovarskom vodenbusu Magenta 1 (Vukovar) te u kinu Borovo (Borovo), održan je 12. Vukovar Film Festival, festival filmova podunavskih zemalja. Glavne nagrade, Zlatne šlepove, osvojili su rumunjsko-njemačko-bugarsko-francusko-češki *Ne zanima me ako u povijesti ostanemo zapisani kao barbari* Radua Judea (cjelovečernji igrani), bugarski *Jam Session* Borislava Koleva (dokumentarni) i austrijski *Lacrimosa* Tanje Mairitsch (kratki igrani), a posebnim je priznanjem izdvojen bugarski cjelovečernji igrani *Radiogram* Rouzie Hassanove. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Za ona dobra stara vremena* Eduarda Galića, *Izlazak radnika iz tvornice* i *Ulazak vlaka u stanicu* Zvonimira Rumboldta, *Nisam pio* Sare Ludoški Hodak, *Bijeg* Vladimira Tintora, *Uvik isto* Slavice Šnur, *Živjeti, ploviti* Lane Šarić i *Varoški amarcord* Ivana Živkovića. Održani su i radionica jednominutnog filma te drugi prateći programi.

25. 08. Ljubljana, Slovenija
Hrvatski kratki dokumentarni film *Lovettovi* Igora Bezinovića, u produkciji Sekvence, proglašen je najboljim, a hrvatska dokumentarno-eksperimentalna *Precijenjena dramaturgija* Sunčice Ane Veldić (produkcija ADU) nagrađena je nagradom kritičara, u natjecateljskom programu FeKK YU; u programu FeKK SLO nagradu kritičara osvojila je dokumentarna *Iva* Maje Alibegović (produkcija ADU), na 4. FeKK-u, festivalu kratkoga filma (20. 08.-25. 08.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Trešnje* Dubravke Turić, *Marica* Judite Gamulin, *Zarobljeni u stroju* Leona Rizmaula, *Skoro ništa: i dalje noć* Davora Sanvincentija, *Završni krug* Vladislava Kneževića, *Dva na dva* Jelene Oroz, *Prošlost raste* Dee Jagić, *Samo plivanje* Darka Vidačkovića, *Saturn u lavu* Ane Šagadin i *Manivald* Chintis Lundgren.

27. 08. Hirošima, Japan
Hrvatski (koprodukcijski) filmovi *Biciklisti* Veljka Popovića i *Manivald* Chintis Lundgren nagrađeni su posebnim priznanjima žirija na 17. međunarodnom festivalu animiranog filma u Hirošimi (23. 07.-27. 07.). U natjecateljskom programu sudjelovao je i švicarsko-hrvatski *Aerodrom* Michaele Müller.

30. 08.-01. 09. Sisak
U Starom gradu Sisak i Kazalištu 21 održan je 5. Star Film Fest. Grand Prix osvojio je argentinsko-španjolski kratki igrani film *Utočište* Federica Schmuklera. U svojim kategorijama prvonagrađeni su hrvatski *Stuck in a Rut* Luke Padežanina (eksperimentalni), engleski *Dosta* Anne Mantzaris (animirani), njemački *Ponedjeljak – njemačka ljubavna priča* Sophie Linnenbaum (igrani) i hrvatska *Lovačka sreća* Maje Alibegović (igrani). Nagradu publike i posebnu nagradu žirija osovojio je francuski animirani *Pazi na kosu, Oliviere* Armelle Mercat. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Marjan – pluća grada Splita* Luke Končana, *Nemeček* Mirka Logožara i Ante Marina, *Onda mama i tata* Denija Zgonjanina, *Violinst* Eve Baste, *Azra* Antonele Zvonković i Lorene Jelkovac, *Ibidem* Irme Matan, *Sovica* Gabriele Prpić, *Međuljudski šum* Magdalene Janđel, *Vani* Vladimira Tatomira, *Beautifool Erorr* Marije Lučić, *Slučajni prolaznik* Brune Borovca i Maria Cvetkovića, *Alegorija* Sonje Pongračić i *Vražja posla* Višeslava Radića. Održane su radionice, predstavljanja, izložbe i drugi popratni programi.

30. 08.-01. 09. Hrvatska Kostajnica i Zagreb
U hotelu Central u Hrvatskoj Kostajnici (30. 08.-31. 08.) i u Centru mladih Ribnjak u Zagrebu (01. 09.) održan je 4. PRESS Film Festival, filmski festival ratnog novinarstva i fotoreporterstva posvećen Gordanu Ledereru i poginulim ruskim novinarima. Ovogodišnja tema bila je istraživačko novinarstvo, održane su radionice, tribine, izložbe.

30. 08.-09. 09. Zagreb
U Kući za ljude i umjetnost Lauba održan je program Motovun u Zagrebu – Najbolje s brda filmova u Laubi, s izborom filmova s 21. Motovun Film Festivala (24. 07.-28. 07.).

31. 08. Zagreb
Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika izabrala je *Osmog povjerenika* u produkciji Alka filma i režiji Ivana Salaja kao predstavnika hrvatske kinematografije u kategoriji filma na stranom jeziku za 91. nagradu Oscar Američke akademije filmske umjetnosti i znanosti. Osim *Osmog povjerenika* predstavnici svojih kinematografija za Oscare su i manjinskohrvatske koprodukcije *Ivan* Janeza Burgera (Slovenija; cjelovečernji igrani, hrvatski koproducent je Propeler film) i *Ruski film ceste* Dimitrija Kalašnikova (Rusija; cjelovečernji dokumentarni, hrvatski koproducent je Novi film).

31. 08. Ičići
U ljetnom kinu Ičići prikazan je izbor nagrađenih hrvatskih dokumentarnih filmova sa 16. Liburnia Film Festivala, u sklopu programa Liburnia uplovljava. Do kraja godine Liburnia uplovljava sidrila je i u Zavičajnom muzeju Drenove (Rijeka, petkom, 23. 11.-07. 12.).

31. 08. Venecija, Italija
Na 75. međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji (29. 08.-08. 09.), u Sali Grande održana je svjetska premijera francusko-iransko-američkog cjelovečernjeg igranog filma *Druga strana vjetra* Orsona Wellesa, snimanog 1970-ih, a dovršenog 2018., uz scenarističku i glumačku suradnju hrvatske umjetnice Oje Kodar.

31. 08.-01. 09. Venecija, Italija
Na obali ispred Muzeja grada Šibenika održan je 2. GreenEye, revija filmova o ekologiji i zaštiti okoliša.

01. 09. Toronto, Kanada
Hrvatski kratki animirani film *Svjetionik* grupe autora FKVK Zaprešić osvojio je posebno priznanje u kategoriji autora od jedanaest do petnaest godina starosti, na 3. FCIFF-u, Međunarodnom filmskom festivalu dječe Focus (Focus Children's International Film Festival, 01. 09.). U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Mica-tica* grupe autora FKVK Zaprešić.

02. 09.-08. 09. Zagreb i Split
Na 6. festivalu svjetske književnosti, u zagrebačkom kinu Europa te splitskoj kinoteci Zlatna vrata i Gradskoj knjižnici Marka Marulića održan je retrospektivni program filmova Lordana Zafranovića.

03. 09.-08. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Film uznemirenosti Michaela Hanekea", uz uvodno slovo filmske kritičarke Diane Nenadić.

05. 09.-08. 09. Varaždin
U kinu Gaj, ugostiteljskom objektu Elephant, u Uskoj ulici i dvorištu palače Sermage održan je 13. Trash Film Festival, "festival zabavnih niskoproračunskih filmova", s naslovnom temom "Špijuni koje volimo". Nagrade Zlatna motorka za najbolji film osvojili su: belgijski *Izgubljen između* Sennea Dehandschuttera u kategoriji akcijskog filma, danski *Crvena i plava lopta* Billie Maye Johansen u kategoriji znanstvene fantastike, španjolski *Z fest* Davida Cordera u kategoriji horora i španjolski *Boksač* Eduarda Diestea Velazqueza u kategoriji borilačkog filma, a Zlatnu motorku publike osvojila je španjolska *Buba na kraju ulice* Joana Vivesa Lozana. Na svečanom otvaranju, u Uskoj ulici postavljena je prva ploča u prvoj varaždinskoj *Ulici slavnih*, ustanovljenoj po uzoru na Walk of Fame na losanđeleskom Hollywood Boulevardu – čast da bude na prvom koraku u šetnji *Ulicom slavnih* u Varaždinu pripala je hrvatskom glumcu Zvonimiru Ferenčiću. Održane su tribine i zabavni programi.

05. 09.-09. 09. Rijeka
U HKD-u Sušak održan je 2. History Film Festival, međunarodni festival povijesnog dokumentarnog filma, popraćen prigodnim predavanjima.

07. 09.-08. 09. Vela Luka
U dvorištu bivše Tvornice limene ambalaže, održan je 2. Ambalaža Film Fest, međunarodna revija kratkog igranog filma, s izborom filmova s 8. Postira Seaside Film Festivala (24. 07.-28. 07., Postira, Brač).

08. 09. Blansko, Češka
Kratki igrani film *Naopako* Filipa Zadre, u produkciji Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, nagrađen je Srebrnom medaljom u selekciji studentskih filmova, a *Kraljica* Martine Marasović u produkciji Blanka, počasnom diplomom 80. svjetskog festivala neprofesijskog filma – UNICA 2018. (01. 09.-09. 09.). U natje-

cateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *White Trash* Sunčice Ane Veldić, *Kartograf* Darie Blažević i *Ulazak vlaka u stanicu* Zvonimira Rumboldta.

09. 09. Pančevo, Srbija
Dokumentarni film *Majči* Josipa Lukića nagrađen je posebnim priznanjem na 5. međunarodnom filmskom festivalu Pančevo Film Festival (05. 09.-09. 09.).

10. 09.-16. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Fokus: Nezavisni film Johna Cassavetesa", uz uvodno slovo filmskog kritičara Damira Radića.

11. 09.-15. 09. Karlovac, Duga Resa, Ozalj i Novigrad na Dobri
U Gradskom muzeju, GK Zorin dom, Studentskom domu, Aquatici i na koranskoj plaži Kod labudova (Karlovac), na kupalištu Kod Bosiljevca na Mrežnici (Duga Resa), na obali Dobre kod dvorca Novigrad na Dobri i na obali Kupe kod Starog grada Ozalj održane su 23. filmska revija mladeži, festival filmova hrvatskih srednjoškolaca, i 11. Four River Film Festival, međunarodni festival srednjoškolskih filmova. Grand Prix velikog žirija osvojio je makedonski igrani film *Miško* Hanisa Bagashova, Nagradu publike australski animirani *iRony* Radheya Jegatheva, nagradu Žuta zastava za promicanje nenasilja američki igrani *Plaža u kolovozu* Leyah Barris, a nagradu Prodigy Camp hrvatski *Miris glazbe* Antee Puljić iz Učeničkog doma Paola di Rosa, Dubrovnik. Prvonagrađeni Filmske revije mladeži u svojim kategorijama su: animirani *Crni mačak* samostalne autorice Tamare Ramadi, dokumentarni *Spavači izgubljene svakodnevice* samostalne autorice Larise Šmitran, igrani *Desi se* Maxa Kostelca iz FKVK Zaprešić i slobodnostilski *Brodovi* samostalnog autora Renea Rehaka. Prvonagrađeni Four River Film Festivala po kategorijama su: australski animirani *iRony* Radheya Jegatheva, američki dokumentarni *Cure od grafita* Isabelle Cuevas Pierson, američki igrani *Žao mi je…* Thea Taplitza i kanadsko slobodnostilsko *Pročelje* Carol Nguyen, dok su posebnim priznanjima istaknuti američki animirani *Elliot* Dennisa Sungmina Kima, američki igrani *Šašava Maisie* Chelsea Eisen i austrijski igrani *Okus ljubavi* Paula Scheuflera. Žiri mladih nagradio je Ivana Aleksića kao najboljeg glumca (bosanskohercegovački igrani *Džudžiniganga* Paule Bogut i Ive Pehar), Lailu Andersson kao najbolju glumicu (danski igrani *Budite spremni* Malthea Elgaarda), Renea Rehaka kao najboljeg redatelja (*Brodovi*), Rosie Robinson, Maryam Zaidi, Sofie Mccluer i Djanga Pintera kao najbolje scenariste (britanski *Plač bolnih očiju* Djanga Pintera) te Philippa Hafnera kao najboljeg snimatelja i Lucasa Canteru kao najboljeg montažera (obojicu za *Okus ljubavi* P. Scheuflera). Održane su radionice, razgovori, predavanja i drugi prateći programi. Izbor iz programa prikazan je 25. rujna u klubu Pulske filmske tvornice.

13. 09. Bern, Švicarska
Švicarskom premijerom u kinu Quinnie otpočela je švicarska distribucija švicarsko-hrvatsko-njemačko-finskog cjelovečernjeg animirano- dokumentarnog filma *Chris the Swiss* Anje Kofmel. U listopadu je otpočela i francuska kino distribucija.

13. 09. Zagreb
Projekcijom kinotečnog *Labirinta* Jima Hensona, uz popratni razgovor s filmologom Nikicom Gilićem, u MM centru Studentskog centra otpočeo je novi filmski ciklus "Prezreni žanr, prošireni žanr", usredotočen na mjuzikle.

13. 09. Zabok
U sklopu projekta KineDok, u Zelenoj dvorani je prikazan *Dum spiro spero* Pere Kvesića, uz razgovor s autorom.

13. 09.-15. 09. Pula
U Cararinoj ulici, Kandlerovoj ulici, Ulici sv. Teodora, Titovom parku, Circolu – Zajednici Talijana Pule, Giardinima, Samostanu i crkvi sv. Franje, Parku grada Graza, na Portarati, Usponu sv. Franje Asiškog, Forumu i Kaštelu održan je 6. Visualia festival, festival svjetla i audiovizualne umjetnosti/audiovizualni festival novih tehnologija.

14. 09.-20. 09. Trst, Italija
Na 17. međunarodnom festivalu filma i umjetnosti Tisuću očiju (I mille occhi), u pratećem programu "Dvorci od pijeska II. Posljednji most (Nikad više)", usmjerenom na dokumentarne filmove o ratovima na Balkanu 1991-1995., prikazani su i hrvatski kinotečni radovi Mihovila Pansinija, Milana Bukovca, Ivana Ladislava Galete, Ivana Martinca, Ivana Faktora, Duška Brale, Zdravka Mustaća, Vlade Zrnića i Vedrana Čupića, uz okrugli stol na kojem je sudjelovala filmska kritičarka Diana Nenadić.

14. 09.-28. 09. Split
U Kino klubu Split prikazan je (u tjednom ritmu) ciklus "Cinéma Abattoir", s projekcijama eksperimentalnih filmova kanadskog projekta Cinéma Abattoir.

15. 09. Portorož, Slovenija
Slovensko-hrvatsko-srpski cjelovečernji igrani film *Izbrisana* Mihe Mazzinija osvojio je četiri Vesne na 21. festivalu slovenskog filma – Judita Franković Brdar za

žensku ulogu, Jura Ferina, Pavao Miholjević i Vladimir Godar za glazbu, Matjaž Pavlovec za scenografiju i Sanja Džeba za kostimografiju. Cjelovečernji hrvatsko-slovenski dokumentarni film *Dani ludila* Damiana Nenadića (hrvatski producent je Restart) nagrađen je Vesnom za posebna postignuća.

15. 09. i 22. 09. Zagreb
U sklopu 10. međunarodnog festivala fotografije Organ vida (10. 09.-16. 09.), u Muzeju suvremene umjetnosti održane su fotografske radionice djecu Fotogrami (15. 09.) i Cijanotipija (22. 09.).

16. 09. Sombor, Srbija
Comic Sans Nevia Marasovića (Kinorama) osvojio je nagradu Zlatni Celtis, *13+* Nikice Zdunić (ADU) proglašen je najboljim studentskim filmom, a Emir Hadžihafizbegović nagrađen je Celtisom za najboljeg glumca, za ulogu u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji *Žaba* Elmira Jukića, na 1. filmskom festivalu Dunavsko-panonske regije Porodica naroda (11. 09.-16. 09.).

16. 09. Jagodina, Srbija
Hrvatski kratki film *Balada iz predgrađa* FKVK Zaprešić osvojio je Grand Prix u kategoriji autora od petnaest do osamnaest godina starosti, *Mica-tica* FKVK Zaprešić prvu nagradu u kategoriji autora do petnaest godina starosti, a kanadsko-hrvatska *Ježeva kuća* Eve Cvijanović Grand Prix u kategoriji filmova za djecu i mlade, na 6. Animator Festu – europskom festivalu animiranog filma djece i mladih (12. 09.-16. 09.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Glad* grupe autora FKVK Zaprešić, *Svjetionik* grupe autora FKVK Zaprešić, *112, Zovi doktora!* Ane Dilger Pintarić, Jane Horvat i Tereze Obelić (FKS VANIMA), *Žurba za granom* Grgura Ravića (FKS VANIMA) i *Karma* Tereze Obelić i Petre Šokman (FKS VANIMA).

17. 09.-08. 10. Split
U Kino klubu Split održana je Mala škola medijske kulture, za nastavnike i profesore osnovnih i srednjih škola.

18. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac, u ciklusu Kratki utorak, prikazan je program indijskih kinotečnih dokumentarnih filmova, uz gostovanje autora programa, talijanskog kustosa Federica Rossina.

18. 09. Zagreb
Projekcijom kratkih dokumentarnih filmova *Natprosječan* i *Kratki obiteljski film* Igora Bezinovića, uz gostovanje redatelja, u istražnom zatvoru Remetinec otpočeo je program "Tuškanac u zatvoru", u organizaciji kina Tuškanac i istražnog zatvora Remetinec, u sklopu kojeg je, u mjesečnom ritmu, planirano zatvorenicima prikazivati najistaknutija ostvarenja hrvatske kinematografije s fokusom na ona koja bi toj populaciji mogla biti od većeg značaja.

19. 09.-21. 09. Zagreb
U kinu Europa održan je 4. Sajam filma, radno i konstruktivno godišnje okupljanje hrvatskih neovisnih kinoprikazivača.

20. 09. Rijeka
Svečanom premijerom u Art-kinu Croatia otpočela je redovna hrvatska kino distribucija cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Srbenka* Nebojše Slijepčevića. "Reprizna" premijera, uz sudjelovanje članova ekipe održana je i sutradan prijepodne, a Slijepčević je gostovao i uz projekciju u zagrebačkom kinu Europa 22. rujna.

21. 09.-23. 09. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice održana je Radionica filmske kritike pod mentorstvom filmske kritičarke Višnje Vukašinović.

22. 09. Leskovac, Srbija
Nataša Dorčić, Ksenija Marinković i Doris Šarić Kukuljica osvojile su nagradu za najbolju glumicu, za uloge u filmu *Lada Kamenski* Sare Hribar i Marka Šantića, na 11. leskovačkom internacionalnom festivalu filmske režije (18. 09.-22. 09.). U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Comic Sans* Nevia Marasovića, *Mali* Antonia Nuića i manjinska hrvatska koprodukcija *Ivan* Janeza Burgera.

23. 09. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je premijera prve dvije epizode druge sezone TV serije *Novine* u režiji Dalibora Matanića, uz nazočnost dijela stvaralačke ekipe.

23. 09. Strasbourg, Francuska
Cjelovečernji švicarsko-hrvatsko-njemačko-finski *Chriss the Swiss* Anje Kofmel (hrvatski producent je Nukleus Film) podijelio je nagradu Zlatna roda za najbolji animirani film s japanskim *Miraijem* Mamorua Hosode, a poljsko-belgijsko-hrvatski *Deer Boy* Katarzyne Gondek (hrvatski koproducent je Motion) osvojio je posebno priznanje studentskog žirija u kategoriji kratkog filma, na 11. europskom festivalu filma fantastike u Strasbourgu (Festival Européen du Film Fantastique de Strasbourg, 14. 09.-23. 09.).

24. 09. Berlin, Njemačka
Njemačko-hrvatski film *U međuvremenu* Mate Ugrina (hrvatski koproducent je R44) osvojio je nagradu Prvi koraci (First Steps) za kratki film koju žiri Njemačke filmske akademije dodjeljuje završnim projektima filmskih škola njemačkog govornog područja, odnosno Njemačke, Austrije i Švicarske.

24. 09.-30. 09. Zagreb
U Galeriji Greta održana je izložba "Slice of Life" Luke Hrgovića s artefaktima vezanima uz njegov još nedovršeni istoimeni kratki film.

25. 09. Zagreb
U Cinestar Avenue Mallu održana je svečana premijera cjelovečernjeg igranog filma *F20* Arsena Antona Ostojića, a dva dana poslije otpočela je njegova redovna kinodistribucija u Hrvatskoj.

25. 09. Krk
U Domu za starije i nemoćne Mali Kartec održana je retrospektiva filmova festivala Uhvati film 2016. i 2017. g. Program je potom održan i u srednjoj školi Vladimir Nazor, u Čabru (01. 10.), kinu Mali Lošinj, u Malom Lošinju (04. 10.), kinu Krk, u Krku (05. 10.), u Domu Čavle, u Čavlima (26. 10.) i u klubu Pulske filmske tvornice, u Puli (22. 11.).

25. 09. 2018.-28. 02. 2019. Zagreb
U Pogonu je održana 8. Restartova škola dokumentarnog filma, s predavačima i mentorima Anom Hušman, Nebojšom Slijepčevićem, Igorom Bezinovićem, Hrvoslavom Brkušić i drugima.

26. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac, u programu Večeri animacije, prikazani su kratki filmovi Kojija Yamamure.

26. 09.-28. 09. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je program "Mi iz Praga", s projekcijama filmova Rajka Grlića, Lordana Zafranovića, Srđana Karanovića, Gorana Markovića i Gorana Paskaljevića, uz gostovanje autora na otvaranju.

26. 09.-01. 10. Cavtat i Dubrovnik
U Bašti i Domu kulture Cavtat (Cavtat) i Umjetničkoj školi Luke Sorkočevića (Dubrovnik) održan je 2. Unseen Mini Film Festival, međunarodni festival društveno angažiranih filmova i filmova mladih autora. Održana je radionica korištenja filmske umjetnosti u nastavi te drugi prateći programi.

27. 09.-30. 09. Zagreb
U Studentskom centru održan je 14. 25FPS, međunarodni festival eksperimentalnog filma i videa. Tri jednakovrijedna Grand Prixa velikog žirija osvojili su austrijsko-britanska *Silika* Pie Borg, *Odmorišta* Anje Dornieden i Juana Davida Gonzáleza Monroya i belgijski *Film iz sjećanja* Isabelle Tollenaere. Nagradu žirija kritike osvojio je francusko-portugalski *Sunčev kamen* Filipe César i Louisa Hendersona, a posebno priznanje francuski *Prošle godine kad je prošao vlak* redatelja Pang-Chuan Huanga. Nagrada Green DCP Udruge za audiovizualna istraživanja 25 FPS dodijeljena je hrvatskom filmu *3. rujna 2015.* Sare Jurinčić, u produkciji Restarta, a nagrada publike danskim *Migracijama slike* Stefana Krusea. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Dokument Parakozmik* Vladislava Kneževića i *Planine* Hrvoslave Brkušić. Održani su i popratni programi. Izbor iz programa prikazan je u riječkom Art-kinu Croatia (02. 10.-03. 10.) i u ljubljanskoj Kinoteci, u Sloveniji (05. 10.).

27. 09.-30. 09. Fažana, Pula i Nacionalni park Brijuni
U hotelu Brioni, Kasarni i na Piazzi Grande (Fažana), u kinu Valli, na Kaštelu i u galeriji Cvajner (Pula) te u Nacionalnom parku Brijuni održan je 8. Vladimir Film Festival, skejtersko-filmski festival.

27. 09.-19. 10. Zagreb, Rijeka i Split
U zagrebačkom kinu Tuškanac (27. 09.-02. 10), riječkom Art-kinu Croatia (04. 10.-10. 10.) i splitskoj kinoteci Zlatna vrata (13. 10.-19. 10.) održan je program "Berlinale Special 2018. – Suvremeni njemački film", s devet njemačkih filmova prikazanih u programu Berlinale Special na 68. međunarodnom filmskom festivalu u Berlinu (15. 02.-25. 02.).

27. 09.-02. 12. Split
U Galeriji umjetnina prikazivani su filmovi Vjekoslava Nakića, šesta programska cjelina predstavljanja filmova iz razdoblja 1960-ih u stalnom postavu kolekcije galerije, u sklopu obilježavanja 65. godišnjice osnutka Kino kluba Split.

28. 09. Pula
U kinu Valli održan je filmski program "Europska noć istraživača", s programom tuzemnih i inozemnih filmova s temama znanosti i istraživanja.

28. 09. Rijeka
U prostoru Udruge gluhih i nagluhih Primorsko-goranske županije održan je 3. Film svima, program projekcija i radionica prilagođen gluhima i nagluhima.

29. 09. Zagreb
U MM centru Studentskog centra održana je radionica Kontaktno kopiranje, o radu sa 16 mm *DIY* kontaktnom kopirkom nastalom hakiranjem montažnog stola, uz mentorstvo australskih filmaša Richarda Tuohyja i Dianne Barrie.

29. 09. Rovinj
U kazalištu-kinu Antonio Gandusio, na 5. danima Mirka Kovača (27. 09.-29. 09.) dodijeljene su godišnje Nagrade Mirko Kovač za 2017., koje dodjeljuje Udruga Mirko Kovač. Igor Bezinović i Ante Zlatko Stolica osvojili su je u kategoriji scenarija za realizirani igrani film *Kratki izlet* Igora Bezinovića.

30. 09. Split
U Domu mladih održana je Večer filmske analize. Prikazan je *Mrtav čovjek* Jima Jarmuscha, gost-analitičar bio je američki filmski kritičar Jonathan Rosenbaum, a moderatorica filmologinja Tanja Vrvilo.

01. 10.-04. 10. Zagreb
U Tehničkom muzeju i galeriji Greta održan je Vector Hack, 1. međunarodni festival analogne vektorske grafike, grane audiovizualnog, (proširenoj)filmskog stvaralaštva. Odmah nakon Zagreba, festival je održan u Sloveniji, u ljubljanskom kulturnom centru osmo/za.

01. 10.-06. 10. Zagreb
U kinu Europa održan je program "Filmska estetika Branka Blažine", s projekcijama filmova kojima je Blažina bio direktor fotografije.

01. 10.-23. 10. Zagreb, Prelog, Split, Varaždin...
U dvadesetšest nezavisnih kina diljem hrvatske održan je 4. Rendez-vous au cinéma, s programom šest francuskih filmova. Rendez je održan u Domu kulture Grada Preloga, kinoteci Zlatna vrata (Split), kinima Gaj (Varaždin), Valli (Pula), 30. svibnja (Daruvar), Ivanec (Ivanec), Moslavina (Kutina), Pazin (Pazin), Slatina (Slatina), Zelina (Zelina), Gorica (Velika Gorica), Zabok (Zabok), Pobjeda (Metković), Samobor (Samobor), Marof (Novi Marof), Urania (Osijek), CZK Čakovec (Čakovec), Kinematografima Dubrovnik (Dubrovnik), Kinoklubu Šibenik (Šibenik), POU Matija Antun Relković (Nova Gradiška), DK Kristalna kocka vedrine (Sisak) te zagrebačkim kinima Tuškanac, Europa, MM centar, Kinoteka i Art-kino Metropolis.

02. 10.-06. 10. Zagreb
U sklopu 7. manifestacije Ja Bih... pet dana Sarajeva u Zagrebu, u kinu Kinoteka prikazivani su bosanskohercegovački filmovi.

03. 10. Pula
U kinu Valli otpočeo je novi ciklus programa FUŠ – film u školi (protegnut do svibnja 2019), s filmovima namijenjenima vrtićarcima, osnovnoškolcima i srednjoškolcima.

03. 10.-07. 10. Zagreb
U CZK Trešnjevka i društveno-kulturnom centru Šesnaestica održan je višemedijski 12. Vox Feminae Festival, s mnogim filmskim projekcijama.

04. 10. Zagreb
U MM centru Studentskog centra prikazani su rani(ji) kratki filmovi Rajka Grlića, uz gostovanje autora.

04. 10.-07. 10. Bol
U kinu Mediteran Bol održana je 56. revija hrvatskoga filmskog stvaralaštva djece. Stručni ocjenjivački sud je u kategoriji animiranog filma prvonagradio *Vrijeme leti* ŠAF-a Čakovec (Čakovec), drugo mjesto pripalo je *Svjetioniku* FKVK Zaprešić (Zaprešić), treće *Memoryju* Narodnog sveučilišta Dubrava (Zagreb), a posebno priznanje *Smiješnoj priči* Filmsko-kreativnog studija VANIMA (Varaždin). U kategoriji dokumentarnog filma prvo je mjesto osvojla *Sirena* OŠ Strahoninec (Čakovec), drugo *The Seven* Filmskih vitezova – OŠ Grigora Viteza (Zagreb), a treće *Hitchcock iz Podvinja* Video družine Bezvizije (Slavonski Brod). U kategoriji igranog filma prvo je mjesto osvojila *Moja škola* grupe Dodatne nastave informatike (Pula), drugo *Kušnja* Blanka – filmskog inkubatora (Zagreb), a treće *Lovačke priče* filmske skupine Kreše Golika (Fužine). U kategoriji slobodni stil prvo mjesto osvojio je *#Kadsi/ne/sretan* Filmske družine ZAG (Zagreb), drugo *Nedovršeni razgovor* Udruge Punkt (Zagreb), a treće *Zoe* filmske družine OŠ Stjepana Kefelje (Kutina) i Filmsko kreativnog studija VANIMA (Varaždin). U kategoriji TV reportaže prvu su nagradu osvojili *Naši blizanci* Filmske grupe OŠ Jurja Šižgorića (Šibenik), drugu *Da ili ne* OŠ Katarine Zrinske (Mečenčani), a treće *Daljine su bliže* OŠ Tomaša Goričanca (Mala Subotica). U kategoriji radionički film prvu je nagradu osvojio *Pravi kokot* FKVK Zaprešić (Zaprešić), drugu *Hide n seek* Škole filma Šipan (Šipan), a treću *Pad* Kino kluba Sisak. Žiri djece je u kategoriji animiranog filma prvonagradio *Sketchbook* Narodnog sveučilišta Dubrava (Zagreb), drugonagradio *Pakao nije toliko loš* filmske sekcije OŠ oca P. Perice (Makarska) i trećenagradio *Jednom davno* Narodnog sveučilišta Dubrava (Zagreb). U kategoriji dokumentarnog filma prvo je mjesto osvojio *Živim život* OŠ Rudeš (Zagreb), drugo *Mala pčelarica* FD Animac (Vrbnik), a treće *Sirena* OŠ Strahoninec (Čakovec). U kategoriji igranog filma prvo je mjesto osvojio *Marin Bond* 007 Klape (Zadar), dru-

go *(Ne)Društvena* OŠ Horvati (Zagreb), a treće *Klupica* Kaoooosssa (Zagreb). U kategoriji slobodni stil prvo mjesto osvojio je *Podnevnik* Media talenta (Zagreb), drugo *Indijanska priča o dva vuka* OŠ Bartola Kašića (Zagreb), a treće *#Kadsi/ne/sretan* Filmske družine ZAG (Zagreb). U kategoriji TV reportaže prvu je nagradu osvojio *Misterij broja 3* OŠ Tomaša Goričanca (Mala Subotica), drugu *Papagalo* OŠ Petra Kanavelića (Korčula), a treću *Naši blizanci* Filmske grupe OŠ Jurja Šižgorića (Šibenik). U kategoriji radioničkog filma prvo je mjesto osvojio *Skoro tisuću* Narodnog sveučilišta Dubrava (Zagreb), drugo *Hide n seek* Škole filma Šipan (Šipan), treće *Glad* FKVK Zaprešić (Zaprešić), a posebno je priznanje dodijeljeno *Nini* Malih animatora (Pakrac). Održane su i radionice animiranog filma.

04. 10.-09. 10. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Panorama: Iz riznice makedonskog filma" s programom makedonskih filmova snimljenih između 1958. i 1986.

04. 10.-11. 10. Vinkovci i Nuštar
U Gradskom kazalištu Joza Ivakić (Vinkovci) i Domu kulture (Nuštar) održan je 2. festival hrvatskog suvremenog igranog filma – Filmski festival glumca, u čijem je glavnom programu prikazano osam novih cjelovečernjih hrvatskih i manjinsko-hrvatskih igranih filmova. Žiri vinkovačkih gimnazijalaca nagradu za najbolji film dodijelio je manjinskoj hrvatskoj koprodukciji *Žaba* Elmira Jukića (hrvatski producent Propeler Film).

04. 10.-12. 10. Split
U kinu Karaman i kinoteci Zlatna vrata održan je 23. Split(ski) Film(ski) Festival, međunarodni festival novog filma. Grand Prix cjelovečernje konkurencije osvojio je ukrajinsko-njemački igrani film *Vulkan* Romana Bondarčuka, dok je posebno priznanje dodjeljeno slovenskom igranom filmu *Povijest ljubavi* Sonje Prosenc. U konkurenciji kratkog filma Grand Prix dodijeljen je finskom eksperimentalnom *Plamenu* Samija van Ingena, a posebnim su priznanjima istaknuti španjolski eksperimentalni *Scipijevi slonovi* Davida Pantaleona i Pilar Aldee te hrvatski eksperimentalni *Završni krug* Vladislava Kneževića. U programu hrvatskog filma nagradom Ivan Martinac olovoren je cjelovečernji igrani film *Lada Kamenski* Sare Hribar i Marka Šantića, u produkciji Sekvence. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Do kraja smrti* i *Happy End: Glup & gluplji 3* Anđela Jurkasa, *Flimflam* Marka Belića, *Trip* Marka Meštrovića, *90 sekundi u Sjevernoj Koreji* Ranka Paukovića, *Nigdina* Neli Ružić, *Meta* Hrvoja Wächtera, *Mramorje kameno* Antonine Blazanovic, *Paranoja paranoje* Katarine Jukić, *Tost* Darije Keršić, *Nemeček* Mirka Rogožana i Ante Marina, *Buđenje u strahu* Maria Merdžana, *Frankfurt – glavni grad Njemačke* Bojana Radanovića, *Bobo* Andreja Rehaka, *Perforacije* Slobodana Tomića, *Precijenjena dramaturgija* Sunčice Ane Veldić i *Tovar* Hrvoja Cokarića. Festivalu su pribivali gosti iz zemlje i inozemstva.

05. 10. Rijeka
U sklopu ciklusa "Kino koncert" prikazan je nijemi film *Stari zakon* Ewalda Andréa Duponta, uz glazbenu pratnju uživo, u izvedbi Alicie Svigals i Donalda Sosina.

05. 10. Pula
U kinu Valli održan je hrvatski izbojak 21. Manhattanskog festivala kratkog filma (Manhattan Short Film Festival, 27. 09.-07. 10.) koji se održava na šest kontinenata. Prikazano je devet finalista.

05. 10.-07. 10.
Kao svojevrstan uvod u 9. One Take Film Festival (Zagreb, 19. 10.-21. 10.), u Kinoklubu Zagreb održana je radionica radionica snimanja filma u jednom kadru, pod mentorstvom filmaša Staše Čelana.

05. 10.-15. 11. Pula
U klubu Pulske filmske tvornice održana je 14. škola filma, namijenjena (ponajprije) srednjoškolcima, uz mentore Zorka Sirotića, Marka Zdravkovića Kunca, Martina Šatovića i Michelea Bulešića.

06. 10. Zagreb, Sisak, Otočac...
U kinima Europa (Zagreb), Otočac (Otočac), Visia (Dubrovnik, 05. 10.), Domu kulture Kristalna kocka vedrine (Sisak), Gradskoj knjižnici Jurja Šižgorića (Šibenik), POU Matija Antun Relković (Nova Gradiška) te u gradovima izvan zemlje – Subotici (Srbija), Mostaru (Bosna i Hercegovina), Koljnofu (Mađarska) i Beču (Austrija) – održana je 5. noć hrvatskog filma i novih medija, filmska priredba s projekcijama starih i novih hrvatskih filmova svih rodova i duljina.

06. 10.-12. 10. Bjelovar i Berek
U KMC Bjelovar, Gradskom bazenu i DOKUbusu (Bjelovar) te u Društvenom domu Berek (Berek), održan je 13. DOKUart, Međunarodni festival dokumentarnog filma. Nagradu publike osvojila je španjolsko-islandsko-američka *La Chana* Lucije Stojević, a nagradu malog žirija njemačka *Sibirska ljubav* Olge Delane. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi i manjinske produkcije *Srbenka* Nebojše Slijepčevića, *Slatko od ništa* Borisa Mitića, *Kada dođu svinje* Biljane Tutorov i *U slučaju rata* Jana Geberta. U usporednom programu Mali DOKUart, s filmovima osnovnoškolaca, Grand Prixom nagrađen je *#Kadsi/ne/sretan* Filmske družine ZAG iz Zagreba, 1. nagradom *The*

Seven Filmskih vitezova OŠ Grigora Viteza iz Zagreba, 2. nagradom *Pismo* Filmske skupine OŠ Strahoninec iz Čakovca i 3. nagradom *Da ili ne* grupe autora OŠ Katarine Zrinske iz Mečenčana. Održana je DOKUradionica za osnovnoškolce pod mentorstvom Damira Čučića i Borisa Poljaka, kao i drugi prigodni programi. Izbor iz programa prikazan je i u zagrebačkom kinu Tuškanac (19. 10.-20. 10.).

08. 10. Aleksandrija, Egipat
Janko Popović Volarić osvojio je nagradu za najbolju mušku ulogu za film *Comic Sans* Nevija Marasovića, a *Rudar* Hanne Slak, nastao u slovensko-hrvatskoj koprodukciji, nagrađen je za najbolju režiju te je dobio posebno priznanje međunarodnog žirija 34. filmskog festivala mediteranskih zemalja u Aleksandriji (03. 10.-08. 10.).

08. 10.-09. 10. Orebić i Dubrovnik
U Centru za kulturu 8. je listopada održana prva svečana pretpremijera hrvatskog cjelovečernjeg igranog filma *Aleksi* Barbare Vekarić, a dan poslije druga, u Dubrovačkom kinu Visia, obje uz nazočnost dijela filmske ekipe.

08. 10.-12. 10. Split
U UMAS-u je održana scenaristička radionica pod vodstvom rumunjskog filmaša Răzvana Rădulescua, u organizaciji udruge Metonimija.

08. 10.-14. 10. Zagreb
U galeriji Greta održana je instalacijska izložba skulptura i videa "Half Tone" Line Franko.

09. 10. Zaprešić
U Kino dvorani POU Zaprešić i u FKVK Zaprešić je uz prigodni program i projekcije filmova proslavljen 23. rođendan Foto kino video kluba Zaprešić.

09. 10.-16. 10. Zagreb
U kinu Europa održan je 25. tjedan češkog i slovačkog filma.

09. 10.-26. 10. Zagreb, Čakovec, Dubrovnik, Koprivnica, Krapina...
U Kaptol Boutique Cinema, Cinestaru Novi Zagreb, kinu Tuškanac, kreativnom laboratoriju 4Sobe i Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, CZK Čakovec (Čakovec), kinima Visia i Cinestar Dubrovnik (Dubrovnik), kinu Velebit i knjižnici Fran Galović (Koprivnica), POU Krapina (Krapina), POU Novska (Novska), Cinestaru Osijek (Osijek), POU Pazin (Pazin), POU Poreč (Poreč), kinu Valli (Pula), Cinestaru Rijeka (Rijeka), POU Rovinj (Rovinj), DK Kristalna kocka vedrije (Sisak), Cinestaru Slavonski Brod (Slavonski Brod), Cinestaru Joker Split (Split), Cinestaru Šibenik (Šibenik), Cinestaru Varaždin (Varaždin), Centru za djecu, mlade i obitelj i POU Velika Gorica (Velika Gorica), Cinestaru Vukovar (Vukovar) i Cinestaru Zadar (Zadar) održan je 10. festival prava djece, međunarodni (inkluzivni) festival s filmovima namijenjenima djeci i mladima. Održane su radionice, razgovori, okrugli stolovi.

10. 10.-12. 10. Zagreb
U Kaptol Boutique Cinema održan je 7. Zagreb TourFilm Festival, međunarodni festival turističkog filma. Grand Prixom nagrađen je španjolski kratki film *Catalunya* Olivera Astrologoa. U kategoriji najboljeg hrvatskog turističkog filma prvonagrađen je *Slavni Hrvati/Famous Croats*, drugonagrađen *Posjetite Rovinj/Visit Rovinj*, a trećenagrađen *Gospić – pun energije/Gospić – Full of Energy*. U kategoriji najboljeg hrvatskog dokumentarnog filma prvonagrađen je *Živjeti, ploviti* Lane Šarić, a drugonagrađene su *Istarske freske: Jedno vrijeme za sva vremena* Vesne Jurić Rukavine. Najboljim filmom u kategoriji sportskog turizma proglašen je hrvatski *Dalmacija Ultra Trail 2017*. Ukupno je dodijeljeno tridesetpet filmskih nagrada.

11. 10. Zagreb
U kinu Europa održan je okrugli stol nazvan "Kad se mali festivali slože..." na kojem su predstavnici najznačajnijih malih hrvatskih filmskih festivala pokrenuli inicijativu za njihovo potencijalno umrežavanje.

11. 10. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera dokumentarnih filmova *Pusti, Dobre, pusti* Vlatke Vorkapić i *Zabava* Bojana Mrđenovića, uz nazočnost članova filmskih ekipa.

11. 10. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je osnivački sastanak Filmskog kluba 54+, za članove starije od 55 godina.

12. 10. Zagreb
U Kinoklubu Zagreb održan je prvi Filmski kružok KKZ-a, konstruktivni forum o filmskim konceptima i iskustvima filmovanja u nefinancijskim uvjetima i okolnostima. Kružokno druženje nastavljeno je i 26. listopada.

12. 10. Pula
U klubu Uljanik prikazan je dokumentarni film *Tvornica je naša!* Vedrane Pribačić, uz popratni razgovor s ključnim akterima, radnicima i sindikalistima Dragutinom Vargom, Sinišom Miličićem i Samirom Hadžićem.

13. 10. Zagreb
U prostorijama Udruge Blank_filmski inkubator otpočela je nova sezona filmskih radionica za djecu i umirovljenike.

14. 10. Zagreb, Pula, Osijek...
U zagrebačkom kinu Europa, pulskom kinu Valli, osiječkom kinu Urania i drugdje, projekcijama novijih europskih filmova obilježen je 3. europski dan art kina (European Art Cinema Day).

14. 10. Beograd, Srbija
Preminula je glumica Milena Dravić, rođena u Beogradu 1940.

14. 10. Cannes, Francuska
U sklopu MIPCOM-a (Marché International des Programmes – Svjetski sajam televizijskog programa, 15. 10.-18. 10.) potpisan je osnivački sporazum Global Creative Alliance – novog partnerstva za unaprijeđenje suradnje među producentima i povećanje prilika za međunarodne koprodukcije – koji je na inicijativu britanskog PACT-a, pokrenulo petnaest nacionalnih strukovnih udruženja nezavisnih producenata filma i televizije iz Australije, Belgije, Brazila, Francuske, Hrvatske, Indije, Italije, Južne Koreje, Kanade, Novog Zelanda, Portugala, Singapura, SAD-a i Velike Britanije.

14. 10. Zagreb
U udruzi Praktikum otpočeo je ciklus filmskih radionica (video blog, snimanje, montaža, stop animacija, dokumentarni film, eksperimentalni film, filmski trikovi, filmska gluma; do travnja 2019) za djecu i mlade, pod mentorskim vodstvom Dalije Dozet.

15. 10. Zagreb
Preminula je kostimografkinja Ika Škomrlj, rođena u Zagrebu 1932.

15. 10. Zagreb
U MM centru Studentskog centra održano je predavanje Anite Budimir i Ejle Kovačević "Uvod u (ne)namjerne greške u analognom filmu i fotografiji".

15. 10. Split
U Kino klubu Split otpočela je nova (tromjesečna) Škola Kino kluba Split.

15. 10.-18. 10. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Fokus: Ukrajinski poetski film".

15. 10.-05. 12. Zagreb, Rijeka i Split
U Kaptol Boutique Cinema (Zagreb), Art-kinu Croatia (Rijeka) i kinoteci Zlatna vrata (Split) održan je 2. Secret Arts Cinema, program filmova o umjetnicima i kreativnosti koji je u prvom izdanju iznenađivao projekcijama "neznanih" filmova na "tajnim" lokacijama, dok je ove godine smanjio stupanj misterioznosti i standardno najavio što je i kad na rasporedu. U sklopu SAC-a 7. je studenoga u Kaptol Boutique Cinema održana i hrvatska premijera cjelovečernjeg srpsko-(manjinsko)hrvatskog dokumentarno-animiranog filma *Tko je smjestio Kaktusiću* Đorđa Markovića, uz nazočnost redatelja.

16. 10. Zagreb
U Klinici za psihijatriju Vrapče održana je filmska tribina ciklusa "Psihijatrija i film", uz projekciju hrvatskog cjelovečernjeg igranog filma *F20* Arsena Antona Ostojića, s gostima A. Ostojićem, psihijatricom Draženkom Ostojić i filmskim kritičarom Draženom Ilinčićem.

16. 10. Zagreb
U Kinoklubu Zagreb otpočela je nova, dvomjesečna Filmska škola Kinokluba Zagreb, početnička radionica scenarija, režije, snimanja i montaže.

17. 10. Rijeka
U Art-kinu Croatia otpočeo je ciklus "Hanekeove srijede" u kojem je tijekom šest tjedana prikazano šest filmova austrijskog filmaša Michaela Hanekea. Uvodnu riječ dali su filmski kritičari Boris Ružić i Dejan Durić.

17. 10. Split
U Kino klubu Split otpočeo je cjelogodišnji seminar "Alternacije", s temom alternativnih pristupa stvaranju pokretnih slika, pod vodstvom fotografa i višemedijskog umjetnika Rina Efendića.

18. 10. Zagreb
U sklopu programa Filmski četvrtak u HDA, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazani su filmski materijali o Stjepanu Radiću – dokumentarni film *Vođa i njegov narod* (1928) te arhivske snimke, uz popratnu riječ povjesničarke Branke Boban.

18. 10. Pula
U klubu Pulske filmske tvornice prikazan je dokumentarni film *Gazda* Daria Juričana, uz popratni videorazgovor uživo s autorom.

18. 10.-21. 10. Dubrovnik
U kinima Sloboda, Udruzi Luže/Centru za mlade, Učeničkom domu Paola di Rosa, na Srđu, u Kampusu Sve-

učilišta Dubrovnik, Dvorani Visia i Art radionici Lazareti održan je 7. DUFF – Dubrovnik Film Festival, festival filma djece i mladih zemalja Mediterana. Grand Prixom nagrađena je dokumentarna *Velika bijela kuća* Udruženja MladiCe iz Bosne i Hercegovine. Po izboru dubrovačke djece najbolji animirani film je hrvatski *H2O+NaCl* Lucije Bilandžić iz OŠ Blage Zadre iz Vukovara, a nagradu publike, kao i nagradu žirija za najbolji dokumentarac u kategoriji autora do petnaest godina osvojilo je hrvatsko dokumentarno *Pismo* Izidore Mustak iz filmske skupine OŠ Strahoninec iz Čakovca. U kategoriji autora do dvadeset godina najboljim je dokumentarcem proglašen slovenski *SRL (start lighting rollfilm)* samostalne autorice Lane Bregar; u kategoriji animiranog filma autora do petnaest godina nagrađen je portugalski *Kruh sa sedam kora* grupe autora iz Associção de Ludotecas do Porto Anilupe, a u kategoriji autora do dvadeset godina slovenski *Hangover Blooze* Klemena Kekeca; u kategoriji igranog filma autora do petnaest godina nagrađene su *Vizure* Frana Karlovića iz Udruge Bacači sjenki, a u kategoriji autora do dvadeset godina makedonski *Miško* samostalnog autora Hanisa Bagashova; u otvorenoj kategoriji nagrađen je hrvatski *Međuljudski šum* samostalne autorice Magdalene Janđel; posebnim pohvalama žirija pohvaljeni su talijanski igrani *Na moru* autora iz FWC & Giorolama Macine te hrvatska animirana *Alegorija* Sonje Pongračić iz VANIME, Varaždin. Održane su radionice, predavanja i razgovori.

18. 10.-21. 10. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je 5. STIFF, međunarodni studentski filmski festival. U svojim kategorijama prvonagrađeni su nizozemski igrani *Horizont* Giancarla Sancheza, rumunjski dokumentarni *Gledajući druge* Dennisa Stormera i izraelski animirani *Ja nisam robot* Line Tsivian. Posebnim nagradama žirija obasjani su poljski igrani *Ništa novo pod suncem* Damiana Kocura i belgijski animirani *Strpljen-spašen* Lorène Yavo, dok je nagradu publike osvojio hrvatski dokumentarni *Kamo idemo?* Lidije Špegar (ADU, Zagreb). U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Majdine poze* Dore Šustić, *Dva na dva* Jelene Oroz, *Posledice rada* Inese Antić, *Vani* Vladimira Tatomira i *Treći zakon* Gorana Radoševića. Održani su razgovorni programi i radionica filmske kritike.

18. 10.-21. 10. Zagreb
U Kaptol Boutique Cinema održan je 2. Girls Weekend, višemedijska priredba s motivom ženstvenosti, uključujući i filmski program.

19. 10. Zagreb
U kinu Kinoteka održana je svečana premijera hrvatskog srednjometražnog dokumentarnog filma *Dok nas glazba ne rastavi* Anite Nadj, uz koncert sastava Mnogi drugi, protagonista filma. Dne 20. prosinca film je postavljen za besplatno gledanje na YouTube kanalu grupe.

19. 10.-21. 10. Zagreb
U kinu Europa održan je 9. One Take Film Festival, bijenalni međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru. Grand Prix dodijeljen je slovenskom kratko igranom filmu *Nevidljiva ruka Adama Smitha* Slobodana Maksimovića. U natjecateljskom programu sudjelovao je hrvatski film *Spoj* Nevena Dužanca. Održani su okrugli stol, scenaristička radionica i izložbe.

19. 10.-21. 10. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Fokus: Kulturna opozicija u socijalizmu", s izborom filmova prikazanih na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma COURAGE-PAREVO (COURAGE-PAREVO International Documentary Film Festival, Budimpešta, Mađarska, 01. 07.-02. 07.). Program u Tuškancu otpočeo je tribinom "Nepoželjni film – kultura neslaganja u socijalizmu" na kojoj su sudjelovali povjesničar Albert Bing, filmaš Nenad Puhovski, filmski arhivist Mladen Burić i filmologinja Tanja Vrvilo.

20. 10. Zagreb
U sklopu 2. revije Girls Weekend, u Kaptol Boutique Cinema održana je svečana premijera hrvatskog igranog filma *Aleksi,* cjelovečernjeg redateljskog prvijenca Barbare Vekarić. Dne 25. listopada otpočela je redovna kinodistribucija filma u zemlji.

21. 10. Sibiu, Rumunjska
Češko-hrvatski film *U slučaju rata* Jana Geberta (hrvatski koproducent je Hulahop) proglašen je najboljim filmom u kategoriji Srednja i Istočna Europa, Nebojša Slijepčević nagrađen je za režiju *Srbenke*, u istoj kategoriji, a *Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka (Hrvatski filmski savez) proglašen je najboljim u kategoriji kratkog filma, na 25. Astra Film Festivalu, festivalu dokumentarnog filma (15. 10.-21. 10.).

21. 10.-24. 10. Pula
U kinu Valli prikazan je ciklus japanskog filma.

22. 10.-26. 10. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Panorama: Suvremeni korejski film".

22. 10.-27. 10. Poreč
U POU Poreč održan je 8. Poreč Dox, međunarodna revija dokumentarnog filma. Od 19. do 21. 10. održane su radionice produkcije i animiranog filma, a završni radovi su prikazani u sklopu Doxa.

23. 10. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera filmova *Aleksi* i *Nitko nije savršen* Barbare Vekarić, uz sudjelovanje članova filmskih ekipa.

23. 10.-02. 11. Zagreb
U kinu Kinoteka prikazan je ciklus "Opus: Ingmar Bergman – 100 godina".

24. 10. Zagreb
U sklopu ciklusa "Kino umjetnika", u dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je program "Muzej pronađenog filma" fragmentarna panorama radova međunarodnih i hrvatskih umjetnika (Damir Radić, Dalibor Martinis, Željko Kipke) kojom se publici približavaju raznolike prakse rada s *pronađenim* iliti *found footage* filmom.

24. 10. Zagreb
U MM centru Studentskog centra održana je premijera kratkog animiranog filma *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge, uz nazočnost dijela filmske ekipe, a u Galeriji SC otvorena je istoimena izložba, vezana uz film, koja je trajala do 31. listopada.

24. 10. Zagreb
U Kući Europe održan je okrugli stol "Kreativna Europa 2021. – 2027. – danas i sutra!" usmjeren na razmatranje novosti što ih donosi budući Potprogram MEDIA (namijenjen europskoj audiovizualnoj industriji) u razdoblju od 2021. do 2027.

24. 10.-25. 10. New York City, New York, SAD
U Institutu Harriman Sveučilišta Columbia održana je promocija knjige *Tomislav Gotovac – Life as a Film Experiment* Slobodana Šijana (objavljena u nakladi Hrvatskog filmskog saveza), uz nazočnost autora (24. 10.), a dan poslije (25. 10.) tim je povodom u Anthology Film Archivesu održana projekcija Gotovčevih filmova, popraćena razgovorom filmologa Pavla Levija sa Šijanom.

25. 10. Mala Subotica
U Domu kulture, u sklopu Sobočkog susreta Tomaš Goričanc, održana je 3. Sobočka smotra filmova, s radovima osnovoškolaca.

26. 10.-28. 10. Zagreb, Čakovec, Korčula, Nova Gradiška...
Projekcijama hrvatskih kinotečnih filmova, u 28 kina diljem Hrvatske obilježen je Svjetski dan audiovizualne baštine, 27. listopada. Prikazani su cjelovečernji igrani film *Družba Pere Kvržice* Vladimira Tadeja te nedavno restaurirani kratki dokumentarni i igrani filmovi *Balada o pijetlu* i *Moj stan* Zvonimira Berkovića, *Šije* Nikole Babića, *Putovanje* Bogdana Žižića, *Vrijeme šutnje* Rudolfa Sremca i *Broj iz svjetlosti* Brune Gamulina. Filmski program održan je u CZK Čakovec (Čakovec), CZK Korčula (Korčula), Dvorani Relković (Nova Gradiška), Domu kulture Grada Preloga (Prelog) i kinima 30. svibnja (Daruvar), Sloboda (Dubrovnik), Mediteran Hvar (Hvar), Ivanec (Ivanec), Mediteran Jelsa (Jelsa), Velebit (Koprivnica), Krapina (Krapina), Moslavina (Kutina), Marof (Novi Marof), Urania (Osijek), Hrvatski dom (Pakrac), Pazin (Pazin), Valli (Pula), Samobor (Samobor), Sinj (Sinj), Slatina (Slatina), Mediteran Supetar (Supetar), Zelina (Sv. Ivan Zelina), Gaj (Varaždin), Gorica (Velika Gorica), Zabok (Zabok) te Europa, Kinoteka i MM Centar (Zagreb). U većini kina postavljena je i izložba "Popratno filmsko gradivo". Gdjegdje je održan i drukčiji program – primjerice, u klubu Pulske filmske tvornice prikazani su arhivski dokumentarni filmovi koji tematiziraju Pulu i brodogradilište Uljanik (a zbog velikog zanimanja publike, taj je program repriziran 1. studenoga).

27. 10. Sisak
U Kino klubu Sisak otpočela je dvomjesečna radionica igranog i dokumentarnog filma Planet film, namijenjena osnovnoškolskim učenicima i nastavnicima.

27. 10. Rio de Janeiro, Brazil
U Cine Arte UFF, u sklopu 28. međunarodnog festivala kratkog filma Curta Cinema (24. 10.-30. 10.), održana je svjetska premijera hrvatskog igranog filma *Lovebox* Ivana Turkovića Krnjaka, uvrštenog u natjecateljski program.

27. 10.-28. 10. Zagreb
U organizaciji ASIFA Hrvatske, u kinu Tuškanac je programima hrvatskih i inozemnih, novijih i starijih, profesionalnih i amaterskih filmova, uz razgovore s autorima, izložbe te održavanje radionica, obilježen 17. međunarodni dan animacije (28. 10.). Nagradu za životno djelo prema odluci članova ASIFA-e Hrvatske dobio je Edo Lukman, dugogodišnji voditelj škole animiranog filma u Čakovcu. Nagrade žirija osvojili su *Flimflam* Marka Belića (ALU/Zagreb film) u kategoriji studentskog filma i *Kako se kalio čelik* Igora Grubića (Kreativni sindikat) u kategoriji profesionalnog filma, dok su posebnim priznanjima istaknuti *Biciklisti* Veljka Popovića, *Dva na dva* Jelene Oroz, *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge i *Dokument Parakozmik* Vladislava Kneževića. Nagradu publike za najbolji dječji film osvojio je *Bobo* Andreja Rehaka (UO Anima/Zagreb film). Međunarodni dan animacije obilježen je i drugdje, npr. radionicom za osnovnoškolce i projekcijama u čakovečkom Domu kulture (27. 10.) i prigodnom projekcijom filmova za djecu i mlade u varaždinskom kinu Gaj (28. 10.).

29. 10. Zagreb
Objavljeno je da je Vijeće Animafesta odlučilo Nagradu za životno djelo 29. Animafesta – Svjetskog festivala animiranog filma (Zagreb, 03. 06.-08. 06. 2019.) dodijeliti američkoj umjetnici Suzan Pitt.

29. 10. Split
U Kino klubu Split filmologinja Ana Grgić održala je poredavanje "Imaginacija vode: Bachelardovsko putovanje kroz balkansku kinematografiju".

29. 10.-04. 11. Zagreb
U galeriji Greta održana je audiovizualna instalacijska izložba "(ne)izdrživo" Vande Kreutz.

30. 10. Zagreb
U sklopu programa Kratki utorak, u kinu Tuškanac prikazani su kinotečni kratki filmovi Wernera Herzoga i Bogdana Dziworskog, uz uvodnu riječ kustosa programa i filmskog kritičara Ivana Ramljaka.

30. 10. Jihlava, Češka
Češko-hrvatski film *U slučaju rata* Jana Geberta (hrvatski koproducent je Hulahop) osvojio je nagradu žirija Silver Eye za cjelovečernji film na 22. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Jihlavi (Ji. hlava – Mezinárodní festival dokumentárních filmů, 25. 10.-30. 10.). U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Kraj svjetla* Aleša Suka i *Pusti, Dobre, pusti* Vlatke Vorkapić.

30. 10.-31. 10. Pula
U kinu Valli filmskim je projekcijama obilježena deseta godišnjica kontinuiranog djelovanja kina.

30. 10.-04. 11. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je Tjedan češkog i slovačkog filma 2018.

01. 11. Berlin, Njemačka i Motovun
Motovun Film Festival postao je kandidacijski festival za nagradu EFA – članovi Europske filmske akademije uvrstili su ga na popis festivala čiji filmovi prikazani u kratkometražnoj konkurenciji konkuriraju za nagradu EFA. To je prvi put da je neki hrvatski filmski festival dobio tu čast. Motovun će u 21. izdanju, u ljeto 2019, prvi put u našoj zemlji ugostiti komisiju nagrade EFA, koja će među prikazanim filmovima odabrati jednog kandidata za EFA-inu nagradu.

02. 11.-04. 11. Zagreb
U kinu Europa, u sklopu 7. ciklusa "Fil(m)harmonije" prikazani su kratki nijemi filmovi s Charliejem Chaplinom, Busterom Keatonom i Haroldom Lloydom, uz glazbenu pratnju Zagrebačke filharmonije uživo.

02. 11.-07. 11. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Filmski kanon Martina Scorsesea", uz uvodno slovo filmologa Nikice Gilića.

02. 11.-11. 11. Arras, Francuska
Svjedoci Vinka Brešana i *Živi i mrtvi* Kristijana Milića prikazani su u sklopu programa "Sukobi na Balkanu: Jugoslavenski rat" (Les Conflits dans les Balkans: Guerre d'ex-Yougoslavie) 19. filmskog festivala u Arrasu (Arras FilmFestival) u koji je uvršteno ukupno dvanaest filmova iz raznih zemalja koji tematiziraju rat na prostoru bivše Jugoslavije 1990-ih. Brešan je osobno predstavio film i sudjelovao na tematskom okruglom stolu.

03. 11.-11. 11. Zagreb
U galeriji Greta održana je instalacijska audiovizualna izložba "Camera Multipla" Stele Horvat.

03. 11.-17. 11. Zagreb
U Galeriji Miroslav Kraljević održana je izložba "I ovo je kinematografija: radikalne filmske prakse i kultura entuzijazma Kinokluba Zagreb 1928. – 2018.", postavljena u povodu 90. obljetnice Kinokluba Zagreb.

03. 11.-28. 11. Moskva, Rusija
U Tretjakovskoj galeriji održan je filmski program "Rusija – Hrvatska: kino – dijalog" sa šesnaest ostvarenja – od najranijih sačuvanih nijemih slikopisa do recentne produkcije – što povezuju ruske (i sovjetske) filmske djelatnike i teme s kinematografijom i filmskim profesionalcima iz Hrvatske.

04. 11. Leipzig, Njemačka
Film *Na vodi* Gorana Devića, u produkciji Petnaeste umjetnosti, nagrađen je posebnim priznanjem žirija u kategoriji Međunarodnog cjelovečernjeg dokumentarnog filma, na 61. međunarodnom festivalu dokumentarnog i animiranog filma u Leipzigu (DOK Leipzig – Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, 29. 10.-04. 11.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Srbenka* Nebojše Slijepčevića, *Lijek* Ane Opalić, *Dani ludila* Damiana Nenadića, *IKEA for YU* Marije Ratković Vidaković i *Chris the Swiss* Anje Kofmel.

04. 11.-05. 11. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je hrvatski dio 16. festivala Uhvati film, međunarodnog filmskog festivala kratkih filmova vezanih uz invaliditet. Program je održan i u Novom Sadu, u Srbiji (23. 09.-30. 09.), u Banja Luci, u Bosni i Hercegovini (13. 10.) te u Kotoru, u Crnoj Gori (prosinac).

06. 11. Rijeka
U Art-kinu Croatia prikazan je dokumentarni film *Druga strana svega* Mile Turajlić, simultano kad i u još četrnaest kina u deset europskih zemalja, u sklopu paneuropskog programa Dani Lux Filma (Lux Film Days, listopad 2018. – veljača 2019.), a nakon projekcije nazočni su sudjelovali u razgovoru s članovima ekipe filma putem prijenosa uživo (*live streaming*) iz Bruxellesa. *Druga strana svega* prikazana je tom prigodom kao jedan od tri finalista za nagradu Lux Film Prize, koju od 2007. dodjeljuje Europski parlament.

06. 11. Bruxelles, Belgija
Otok Vis uvršten je na popis dvanaest kandidata za izbor najbolje europske filmske lokacije (European Film Location Award) za 2018, koji je drugi put organizirala Mreža europskih filmskih komisija (European Film Commissions Network – EUFCN). Vis je u konkurenciju ušao kao poprište snimanja britansko-američkog cjelovečernjeg igranog filma *Mamma Mia! Here We Go Again* Ola Parkera u rujnu i listopadu 2017. Za najlokaciju glasala je publika putem interneta, a pobjednik – grčki otok Krf, na kojem je snimana britanska TV serija *Durrellovi* – proglašen je 1. prosinca.

07. 11. Zagreb, Đakovo, Korčula, Koprivnica...
Kino mreža (hrvatska mreža neovisnih kinoprikazivača) četvrti je rođendan proslavila programom "Dan neovisnih kina" u kojem su u dvadesetjednom kinu Kino mreže diljem Hrvatske prikazani američki kinotečni cjelovečernji filmovi *Ponoćni ekspres* Alana Parkera i *Karate Kid* Johna G. Avildsena, uz besplatan ulaz. "Dan neovisnih kina" je priredba kojom Kino mreža nastoji skrenuti pažnju na značaj, vrijednosti i ulogu neovisnih kina u Hrvatskoj. Mreža na četvrti rođendan broji 43 člana i 61 kino u 43 grada i otoka diljem Hrvatske.

07. 11.-08. 11. Zagreb
U kinu Tuškanac održane su senzorne projekcije američkog cjelovečernjeg animiranog filma *Snoopy i Charlie Brown: Peanuts film* Stevea Martina, namijenjene djeci s teškoćama u razvoju. Senzorne projekcije održane su potom i u varaždinskom kinu Gaj, 15. studenog te 10. i 20. prosinca.

07. 11.-09. 11. Split
U Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu (MHAS), održan je bijenalni 5. međunarodni festival arheološkog filma. Nagrade žirija osvojili su francuski filmovi *Caveirac – ponovno pronađeni dvorac* Henri-Louisa Poiriera, *Vino rimskog Lugdunuma* Davida Geoffroyja i *Tajanstveni srednjovjekovni vulkan* Pascala Guérina – koji je osvojio i nagradu publike – a posebno je priznanje dodijeljeno francuskom *Oku i kamenu: oftalmologiji drevnog Rima* Marcela Dalaisea. U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski kratki film *Prapovijesna noć Venere i Marsa* Darka Puharića.

08. 11. Zagreb
U MM centru Studentskog centra prikazani su kratki filmovi Sonje Tarokić, uz gostovanje same autorice te glumice Marine Redžepović.

08. 11. Windsor, Kanada
U sklopu 23. medijskog gradskog filmskog festivala (Media City Film Festival, 07. 11.-10. 11.) prikazan je program "Jugoslavenski strukturalizam", repertoar eksperimentalnih filmova nastalih u Jugoslaviji između 1963. i 1984, u izboru američkog filmologa sa srpskom adresom Grega de Cuira Jr.-a. Hrvatska kinematografija bila je zastupljena četirima djelima Mihovila Pansinija, Tomislava Gotovca i Ivana Ladislava Galete.

08. 11. Osijek
U kinu Urania prikazan je jedan od tri finalista za nagradu Lux Film Prize Europskog parlamenta, njemačko-austrijski film *Styx* Wolfganga Fischera, simultano kad i u kinima još osamnaest europskih zemalja, u sklopu paneuropskog programa Dani Lux Filma (Lux Film Days, listopad 2018. – veljača 2019.), a nakon projekcije su nazočni sudjelovali u razgovoru s redateljem putem prijenosa uživo (*live streaming*) iz Bruxellesa.

08. 11. Montrouge, Francuska
Švicarsko-hrvatsko-njemačko-finski animirano-dokumentarni film *Chris The Swiss* Anje Kofmel (hrvatski koproducent je Nukleus film) nominiran je u četiri kategorije – za scenarij (A. Kofmel), originalnu glazbu (Marcel Vaid), dizajn likova i pozadine (A. Kofmel, Simon Eltz, Serge Valbert) te oblikovanje zvuka (Markus Krohn) – za 2. europsku nagradu animacije (European Animation Award) Emile. Filmove je nominirao stručni žiri, a pobjednike je birala publika internetskim glasanjem.

08. 11.-10. 11. Zagreb
U Centru za kulturu Trešnjevka održan je 12. PSSST!, festival nijemog filma. Nagrada Veliki Brcko za najbolji film festivala dodijeljena je slovenskoj eksperimentalnoj *Dobrodošlici* Davorina Marca, posebna su priznanja dodijeljena španjolskim prilozima, *Pripitomljenome* Juana Francisca Viruege i *Duševnom poremećaju* Arnaua Gòdie Montesinosa, a nagradu publike osvojila je slovenska *Ćelija* Dušana Kastelica. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi i koprodukcije *Vezano ljepotom* Barbare Vekarić, *Uvod u Brodovi koji nikuda ne plove (ili: kako si danas?)* Marije Lučić, *Deer Boy* Katarzyne Gondek. Svi su filmovi

iz konkurencije i većina kinotečnih prikazani uz glazbenu pratnju uživo, a izvođači su bili pijanist Vitomir Ivanjek, sastavi Kaplowitzi i Orbits te gošća iz Italije, pijanistica i skladateljica Rossella Spinosa.

08. 11.-10. 11. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Seciranja prošlosti Pabla Larraína", uz uvodno slovo filmašice Hane Jušić.

08. 11.-11. 11. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je Ciklus japanskog filma: Mange.

09. 11. Zagreb
U MM centru, u sklopu ciklusa "Prezreni žanr, prošireni žanr" prikazan je američki kinotečni film *The Rocky Horror Picture Show* Jima Sharmana, uz uvodnu riječ filmskog kritičara Maria Kozine i nastup umjetničkog kolektiva The House of Flamingo.

09. 11. Šibenik
Otvorenjem izložbe fotografija, animacija i animiranih filmova Ane Horvat "Strpljen – spašen" (09. 11.-11. 11.) u Studiju galerije Sv. Krševan te predavanjem autorice uz predstavljanje procesa rada na animiranom filmu *Razgovor* (10. 11.), otpočela je nova sezona Animiranog Šibenika, cjelogodišnjeg programa izložbi, radionica, projekcija, predavanja i sl. vezanih uz film, animaciju, strip, ilustraciju, fotografiju, *projection mapping* i druge vizualnoumjetničke prakse.

10. 11. Firenca, Italija
Srbenka Nebojše Slijepčevića (produkcija Restart) osvojila je nagradu Pogled drugoga (Lo sguardo dell'altro, za ostvarenja koja pridonose uspostavljanju dijaloga između različitih kultura i religija), a češko-hrvatska koprodukcija *U slučaju rata* Jana Geberta (hrvatski koproducent je Hulahop) osvojila je Nagradu za najbolji antropološki film, na 59. festivalu naroda (Festival dei Popoli, 03. 11.-10. 11.), međunarodnom festivalu dokumentarnog filma. U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *90 sekundi u Sjevernoj Koreji* Ranka Paukovića.

11. 11. Budimpešta, Mađarska
Srbenka Nebojše Slijepčevića (produkcija Restart) osvojila je nagradu studentskog žirija na 15. festivalu dokumentarnih filmova o ljudskim pravima VERZIO.

11. 11.-18. 11. Zagreb
U kinima Europa i Tuškanac, Muzeju suvremene umjetnosti, F22 – Novoj akademijskoj sceni, dvorani Müller kina Europa, Narodnom sveučilištu Dubrava i Kulturnom centru Travno održan je 16. Zagreb Film Festival, festival prvih i drugih redateljskih igranih filmova. Zlatna kolica za najbolji cjelovečernji film osvojio je srpsko-francusko-hrvatsko-iransko-katarski *Teret* Ognjena Glavonića (hrvatski koproducent je Kinorama), a posebno je priznanje dodijeljeno tajlandsko-francusko-kineskom filmu *Manta Ray* Phuttiphonga Aroonphenga. Zlatna kolica za najbolji film programa hrvatskog kratkog filma Kockice osvojila je *Bila soba* Mladena Stanića u produkciji ADU, a posebno je priznanje dodijeljeno *Trešnjama* Dubravke Turić u produkciji Kinematografa. Zlatna kolica za najbolji kratki film iz međunarodnog programa osvojio je iransko-talijanski *Pogled* Farnoosha Samadija, a posebno priznanje pripalo je poljskom *Tremoru* Dawida Bodzaka. Zlatni bicikl za najbolji film iz programa Ponovno s nama dodijeljen je američkom *Ne ostavi traga* Debre Granik. Žiri srednjoškolaca nagradu je za najbolji film programa filmova za mlade PLUS dodijelio belgijskom *Na putu* Joachima Lafossea, a HT nagradu publike za cjelovečernji film osvojila je islandsko-francusko-ukrajinska *Halla ide u rat* Benedikta Erlingssona. Nagrada Albert Kapović Hrvatske udruge producenata dodijeljena je Sanji Ravlić. U natjecateljskim programima cjelovečernjih filmova sudjelovali su hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Sam samcat* Bobe Jelčića, *Kao da je moj sin* Costanze Quatrigli i *Lada Kamenski* Sare Hribar i Marka Šantića. Održani su popratni programi, predavanja, diskusije, radionice, zabavni programi, festivalu su pribivali brojni gosti, među inima američka glumica Geraldine Chaplin i danska producentica Marianne Slot. Od 15. do 18. studenoga izbor filmova prikazan je u još 15 hrvatskih gradova: Velikoj Gorici, Samoboru, Puli, Splitu, Supetru, Hvaru, Omišu, Dubrovniku, Varaždinu, Ivancu, Koprivnici, Bjelovaru, Daruvaru, Slatini i Đakovu.

12. 11.-13. 11. Zagreb
U knjižari Ljevak i na Zagrebačkom Velesajmu gostovao je norveški književnik i filmaš Bobbie Peers, u okviru 42. međunarodnog sajma knjiga i učila Interliber (12. 11.-17. 11.) i projekta Mala slova.

12. 11.-16. 11. Split
Na 13. međunarodnom Tool Fairu, sajmu metoda i alata neformalnog učenja, sudjelovao je projekt Hrvatskog filmskog saveza "Videotutorijali", o osam ključnih kompetencija (koje se stječu sudjelovanjem u projektima Erasmusa) i dnevnik samoprocjene za razmjene mladih, ostvaren tijekom jednogodišnjeg međunarodnog projekta Potpiri svoje vještine/Ignite Your Skills Erasmus +.

13. 11.-17. 11. Zagreb
U kinu Kinoteka održan je ciklus Glazbeni tjedan s programom glazbenih filmova.

13. 11.-18. 11. Zagreb
U MM centru Studentskog centra održan je Istraživački blok 2 Klubvizije SC, radionica upoznavanja s fotokemijskim filmom.

13. 11.-06. 12. Split
U Galeriji umjetnina postavljena je izložba "Grupa ViGo – potencijalno važne aktivnosti", prikaz odnosa dvojice umjetnika, fotografa i kustosa Žarka Vijatovića i filmaša i multimedijalca Tomislava Gotovca.

15. 11. Zagreb
U sklopu ciklusa Kratke slike, u MM centru Studentskog centra prikazan je hrvatski kinotečni film *Vlak bez voznog reda* Veljka Bulajića, uz razgovor s redateljem.

15. 11. Pula
U klubu Pulske filmske tvornice premijerno su prikazani kratki filmovi nastali na 14. školi filma PFT-a (05. 10.-15. 11.), uz konstruktivnorazgovorno Kritičko rešeto, s gostom, multimedijalnim umjetnikom i videonovinarom Ivanom Dobranom.

15. 11. Los Angeles, Kalifornija, SAD
U sklopu priredbe "Noć hrvatskog filma i okusa", u Egyptian Theatreu održana je svečana američka premijera *Osmog povjerenika* Ivana Salaja, uz nazočnost članova filmske ekipe.

15. 11.-16. 11. Zagreb
U Muzeju suvremene umjetnosti održan je interdisciplinarni znanstveni simpozij "Slika i hiperrealizam: Slikarstvo, fotografija i film", uz predavanja filmologa i kritičara Tomislava Brleka, Marijana Krivaka, Dine Pokrajac, Petra Milata, Tončija Valentića i drugih.

15. 11.-06. 12. Zagreb
U Kinoklubu Zagreb održan je ciklus "Bliski susreti prve vrste u Kinoklubu", s tjednim projekcijama američkih kinotečnih cjelovečernjih igranih filmova s temom susreta čovjeka i izvanzemaljca.

16. 11. Beograd, Srbija
Igrani film *Posljednji bunar* Filipa Filkovića (Antitalent Produkcija) osvojio je nagradu za najbolji kratki film 9. GreenFesta, međunarodnog festivala zelene kulture (13. 11.-16. 11.).

18. 11. Ivanska
U sklopu programa KineDok, u prostorijama Nezavisne udruge mladih prikazan je cjelovečernji mađarsko-grčki dokumentarni film *ULTRA* Balázsa Simonyija, uz razgovor s redateljem.

18. 11. Zürich, Švicarska
Kratki animirani film *Kako si?* FKVK Zaprešić osvojio je posebno priznanje u kategoriji autora od petnaest do dvadeset godina starosti, na 4. Chiyoku, jednodnevnom međunarodnom festivalu animiranih filmova djece i mladih. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Glad* grupe autora FKVK Zaprešić te *Lisko* (ŠAF Čakovec) i *Povratak* Vedrana Horvata (ŠAF Čakovec).

20. 11. Zagreb
U kinu Tuškanac, u programu kratki utorak, prikazani su filmovi Želimira Žilnika, uz gostovanje autora.

20. 11. Zagreb
Na Edukacijsko-rehabilitacijskom fakultetu održana je radionica Uhvati film.

20. 11.-18. 12. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je ciklus Cassavetesovi utorci, s programom filmova američkog redatelja Johna Cassavetesa.

21. 11. Zagreb
Obznanjeno je da je Vijeće Svjetskog festivala animiranog filma – Animafesta Zagreb odlučilo godišnju Nagradu za izniman doprinos proučavanju animiranog filma 29. Animafesta (Zagreb, 03. 06.-08. 06. 2019.) dodijeliti britanskoj znanstvenici, edukatorici i promotorici animacije Jayne Pilling.

21. 11.-01. 12. Zagreb
U Kinoteci je prikazan ciklus "Opus: Novi hrvatski film", s programom recentnih cjelovečernjih filmova.

22. 11. Zagreb
U ciklusu Filmski četvrtak, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazan je program kratkih arhivskih slikopisa "Užitak filmovanja", posvećen 90. godišnjici Kinokluba Zagreb", uz popratnu riječ filmaša, kinoklubaša i višegodišnjeg predsjednika KKZ-a, Vedrana Šuvara.

22. 11. Zagreb
U Kaptol Boutique Cinema je uz nazočnost dijela stvaralačke ekipe održana svečana pretpremijera prvih dviju (od ukupno šest) epizoda *Uspjeha*, prve serije iz originalne HBO Europe produkcije u našoj regiji.

Scenarij serije napisao je hrvatsko-makedonski scenarist Marjan Alčevski, režirao ju je bosanskohercegovački redatelj Danis Tanović, hrvatski koproducenti su Nebojša Taraba i Miodrag Sila iz tvrtke Drugi plan, u njoj glume mnogi hrvatski glumci, a radnja je smještena u Zagreb. Dne 27. prosinca 2018. prva je epizoda besplatno, na ograničeno vrijeme, puštena na raspolaganje zainteresiranom gledateljstvu na službenom kanalu HBO Adria YouTube. Početak emitiranja cijele serije za zemlje regije (Hrvatska, Srbija, Slovenija, Makedonija, Bosna i Hercegovina, Crna Gora), središnje Europe, Skandinavije i Španjolske, putem usluge HBO Go i HBO kanala je 6. siječnja 2019.

22. 11. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je premijera hrvatskog kratkog igranog filma *Glavno jelo* Kristine Barišić, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

22. 11. 2018.-02. 02. 2019. Zagreb
U Galeriji Nova održana je izložba "Želimir Žilnik – Građani iz sjene", na kojoj su prikazani i mnogi autorovi filmovi.

23. 11. Pariz, Francuska i Osijek
Osječko kino Urania osvojilo je godišnju nagradu kinomreže Europa Cinemas u kategoriji Najbolje aktivnosti za mlade. U obrazloženju, među inim, stoji da je ekipa Kina Urania, na čelu s direktoricom Kinematografa Osijek Marijanom Bošnjak, pokrenula niz aktivnosti koje svake godine privuku više od 17 tisuća mladih filmofila koji otkrivaju europske produkcije, a aktivnosti su usmjerene prema svim dobnim skupinama, od osnovne škole do fakulteta.

23. 11. Rim, Italija
Hrvatsko-francuski igrani film *U ime Jagode, Čokolade i Duha Svetoga* Karle Lulić, ostvaren u produkciji Dobrog filma, proglašen je najboljim kratkim filmom u međunarodnoj konkurenciji 17. festivala nezavisnog filma (Rome Independent Film Festival – RIFF, 16. 11.-23. 11.).

23. 11.-24. 11. Zagreb
U galeriji Greta održana je instalacijska digitalno-animirana izložba/izvedba "(Iz tužnog u ono što se kreće)_test run" Marka Gutića Mižimakova.

23. 11.-24. 11. Ploče i Podgora
U sklopu Kina Mediteran, projekta revitalizacije kina u Dalmaciji, Kino Mediteran Ploče u Domu kulture Ploče (23. 11.) i Kino Mediteran u Podgori (24. 11.) opremljeni su najmodernijom suvremenom digitalnom opremom i projektorom za prikazivanje filmova. Filmski programi će se održavati dva puta tjedno.

23. 11.-25. 11. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je 50. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva, završna godišnja priredba neprofesijskog filmskog stvaralaštva u Hrvatskoj. Prve nagrade osvojili su *3. rujna 2015.* Sare Jurinčić, *Mjesto odakle vam pišem pisma* Nikoline Bodanović i *Remiza* Arona Kovačića, sva tri u produkciji Restarta, druge nagrade *Kako je Tanja ostala sama* Mie Sidorov (Restart) i *Svaki dan se rodi novi mustang* samostalnog autora Joze Schmucha, a treću *Doma za Božić* (ADU) Tomislava Đurinca, *Kartograf* samostalne autorice Darie Blažević i *Paranoja paranoje* Katarine Jukić (Zagreb film). Posebno priznanje dodijeljeno je filmovima *Leviathan of desire* samostalne autorice Petre Brnardić, *m.ocean* samostalnog autora Tonćija Bakotina, *Majči* samostalnog autora Josipa Lukića i *Svaki dan poslije osam* samostalnog autora Filipa Zadre. Nagradu kritike Tatjana Ivančić koju dodjeljuju polaznici Radionice filmske kritike i analize Kinokluba Zagreb dobio je film *Gesta za Sisak* Katerine Dude (PUNKT), a nagradu publike *Svaki dan se rodi novi mustang* J. Schmucha. Održane su retrospektive, performans, izložba, radionica filmske kritike i dr.

23. 11.-25. 11. Ogulin
U Školskoj sportskoj dvorani, u sklopu Skupa speleologa Hrvatske (23. 11.-25. 11.) održan je 8. Speleo Film Festival, međunarodni festival speleoloških filmova trajanja 3-15 min. Prvonagrađen je mađarski *Budimpeštanski inferni (istraživački prizor)* Gergelyja Balazsa, drugonagrađeni su dominikanski *Spiljski duhovi* Philipa Lehmana, a trećenagrađene španjolske *Spilje Las Motillasa* Josea Aguilere. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Zir* Darka Španje i *Izlazak* Andrije Češkića i Dalibora Paara.

24. 11. Zagreb
Trpimir Jurkić nagrađen je za ulogu u seriji *Novine* (1. epizoda) Dalibora Matanića, u kategoriji najbolje glumačko ostvarenje u TV drami, a glumac Mustafa Nadarević osvojio je Nagradu za svekoliko umjetničko djelovanje, na 26. dodjeli Nagrada hrvatskog glumišta, održanoj u Hrvatskom narodnom kazalištu.

25. 11. Krakov, Poljska
Kratki hrvatsko-estonski animirani film *Demonstracija briljantnosti u 4 čina* Lucije Mrzljak i Mortena Tšinakova (hrvatski producent je Adriatic Animation), osvojio je Zlatnog Hudodrakija (Złoty Jabberwocky), prvu nagradu u kategoriji međunarodnog animiranog filma na 25. međunarodnom filmskom festivalu Etiuda & Anima (20. 11.-25. 11.). U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Prošlost raste* Dee Jagić.

25. 11. Montréal, Kanada
Kratki hrvatsko-estonski animirani film *Demonstracija briljantnosti u 4 čina* Lucije Mrzljak i Mortena Tšinakova (hrvatski producent je Adriatic Animation), nagrađen je posebnim priznanjem na 17. međunarodnom festivalu animiranog filma (Sommets du cinéma d'animation) (21. 11.-25. 11.).

26. 11. Zagreb
U KUC Travno održano je predavanje za roditelje "Dobrodošli u džunglu digitalnog doba" o licu i naličju svijeta digitalnih medija, čime je zaokružena godina projekta "Vrtići u kvartovskom kinu" u organizaciji udruge Djeca susreću umjetnost koji se od ožujka provodio u dvadesetčetiri zagrebačka vrtića, s aktivnostima za sve uključene u odgoj i obrazovanje djeteta u vrtiću. Održano je dvadesetdevet filmskih projekcija iz programa "Sedmi kontinent" uz analizu filmova i obavljanje projektnih zadataka, a svaki uključeni vrtić dobio je na dar filmsku kutiju te mogućnost istraživanja optičkih igračaka.

26. 11.-30. 11. Zagreb
U galeriji Greta održana je izložba "xoo" s crtežima likovnog umjetnika i autora animiranih filmova Marka Meštrovića.

26. 11.-02. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Fiktivni dokumentarci Petera Watkinsa", uz uvodno slovo filmaša Igora Bezinovića.

27. 11. Zagreb
U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održan je program "Metafilm", s projekcijama kratkih filmova Sare Hribar te razgovorom s autoricom, redateljem Neviom Marasovićem i glumcima Doris Šarić-Kukuljicom i Jankom Popovićem Volarićem.

27. 11. Zagreb
U Kaptol Boutique Cinema održana je svečana hrvatska premijera američkog cjelovečernjeg igranog filma *Robin Hood* Otta Bathursta koji je sniman i u Hrvatskoj – u Dubrovniku i u Istri, u veljači i ožujku 2017. Dva dana poslije otpočela je redovna distribucija filma u Hrvatskoj.

28. 11. Rijeka
U sklopu ciklusa Kino kustos prikazan je američki kinotečni film *Ratnici podzemlja* Waltera Hilla, uz uvodnu riječ kuhara Mate Jankovića koji je izabrao film.

28. 11.-02. 12. Budimpešta, Mađarska
Na 16. Anilogueu, međunarodnom festivalu animiranog filma, prikazan je višedijelni program "Jadranski val" s fokusom na autore i naslove iz Hrvatske, Slovenije i Italije. Prikazani su mnogi recentni hrvatski animirani filmovi i retrospektiva filmova Veljka Popovića, a Popović i Draško Ivezić predstavili su svoje radove. Hrvatski su filmovi uvršteni i u druge programe, među inima *Kako se kalio čelik* Igora Grubića u natjecateljski.

29. 11.-20. 12. Zagreb
U galeriji Laval Nugent održana je izložba "Diskretni šarm Jugoslavije – alternativni posteri jugoslavenske kinematografije", s novoizrađenim filmskim plakatima bosanskohercegovačkog likovnog umjetnika Borisa Stapića.

30. 11. Zagreb
U kino dvorani na Trgu žrtava fašizma 14 održana je 14. revija filma kratke forme 240 sekundi hrvatskog filma.

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Amos Vogel
Film kao subverzivna umjetnost / Biblioteka *Artizan* / Naslov izvornika *Film as a subversive art* / Izdavač *Mizantrop* / Urednik *Slavko Amulić* / Dizajn i prijelom *Sandorf, Mizantrop* / Prijevod *Tihana Klepač* / Za izdavača *Slavko Amulić* / 345 stranica, fotografije / Zagreb, 2018.
ISBN 978-953-8207-09-9
CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001008089
Sadržaj: Predgovor Nikice Gilića / Predgovor Scotta MacDonalda / Predgovor Amosa Vogela / Filmsko iskustvo / Svjetonazor subverzivnog filma / Prvi dio / Oružja subverzije / Subverzija forme / *Revolucionarni film / Avangarda u sovjetskoj Rusiji / Estetski buntovnici i buntovni klaunovi / Razaranje vremena i prostora / Razaranje fabule i naracije / Napad na montažu / Trijumf i smrt pokretne kamere / Obezvrjeđenje jezika / Stremljenje granicama* / Drugi dio / Oružja subverzije / Subverzija sadržaja / *Međunarodni ljevičarski i revolucionarni film / Zapad: buntovnici, maoisti i novi Godard / Subverzija u istočnoj Europi: ezopovske metafore / Treći svijet: nova kinematografija / Istočna Njemačka: protiv Zapada / Stravična poezija nacističkog filma / Tajne i otkrića* / Treći dio / Oružja subverzije / Zabranjene filmske teme / *Moć vizualnog tabua / Napad na puritanizam: golotinja / Kraj seksualnih tabua: erotski i pornografski film / Kraj seksualnih tabua: homoseksualnost i druge varijante / Prvobitna tajna: rođenje / Konačna tajna: smrt / Napad na Boga: bogohuljenje i antiklerikalizam / Trans i vraćanje* / Četvrti dio / Prema novoj svijesti / *Kontrakultura i avangarda / Subverzija subverzije / Vječna subverzija* / Indeks naslova filmova na hrvatskom jeziku / Indeks izvornih naslova filmova / Indeks redatelja / Bibliografija / Autorova zahvala

Rajko Petković
Američki animirani film do 1941. godine / Nakladnik *Sveučilište u Zadru* / Za nakladnika *Dijana Vican* / Povjerenstvo za izdavačku djelatnost Sveučilišta u Zadru *Josip Faričić* / Recenzenti *Nikica Gilić, Hrvoje Turković* / Lektura *Ivana Petešić Šušak* / Grafičko oblikovanje i prijelom *Damir Jelić* / 307 stranica, ilustracije / Zadar, 2018.
ISBN 9789533311555
CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000987971
Sadržaj: Bilješke uz tekst / Uvod / Oblikovni modeli animacije / Karikatura i humoristični crtež – Nagovještaj stilskog izričaja / Trik-filmovi, varijete i munjevite skice – Animator kao čarobnjak / J. Stuart Blackton – Animacija kao čarolija i tehnološka dosjetka / Émile Cohl – Najvažniji rani utjecaj na američku animaciju / Desete godine – Razvoj tehnoloških temelja i profiliranje animacije kao samostalne umjetničke forme / Winsor McCay – Prvi veliki umjetnik američke animacije / *Dinosaurica Gertie – Početak karakterne animacije / Potonuće Luzitanije i McCayevo nasljeđe* / Razvoj animacije kao industrije / *Povijesni i industrijski čimbenici / Tehničke inovacije / Hearst i studio International Film Service* / Stripovski stil / Razvoj animacije kao samostalne umjetničke forme / Dvadesete godine – Braća Fleischer, Messmer i pojava Disneyja / Braća Fleischer – Pobunjenici iz tintarnice / *Njujorški stil i braća Fleischer / Estetski izričaj braće Fleischer / Rotoskopirani klaun Koko* / Estetika nadrealizma / Otto Messmer i Mačak Felix / *Vijugava animacija i stilski izričaj serije s Felixom / Mačak Felix i razvoj karakterne animacije* / Walt Disney prije Mickeyja Mousea / Dometi američke animacije u nijemom razdoblju / Od zvučne revolucije do dugometražnih animiranih filmova – Američka animacija od 1928. do 1941. godine / Disneyjevo zlatno doba / *Parobrod Willie i Disneyjeva zvučna revolucija / Ples kostura i rane Luckaste simfonije / Cvijeće i drveće – Koloristička revolucija i vizualna poezija / Razvoj animacijskih principa / Tri praščića – Zaokret prema karakternoj animaciji / Orkestralni koncert i put prema punoj animaciji / Stari mlin – Preludij dugometražnim filmovima / Disneyjev realizam i okretanje dugometražnim filmovima / Snjeguljica i sedam patuljaka – Revolucija u američkom filmu / Od Pinocchija do velikog štrajka* / Anarhični svijet braće Fleischer / *Betty Boop – Prvi crtani seks simbol / Popaj – Najpopularniji crtani lik razdoblja / Dugometražni filmovi i serija sa Supermanom* / Studio Warner u tridesetim godinama / *Inicijalno razdoblje studija (1930. – 1935.) – Od Harmana i Isinga do Friza Frelenga / Definiranje identiteta studija (1936. – 1941.) – Antidiznijevska poetika, Tex Avery i divlja horda / Tex Avery – (Budući) kralj crtanih filmova / Averyjeva divlja horda – Tashlin, Clampett i Jones* / Dometi američke animacije u razdoblju od 1928. do 1941. godine / 1941. godina – Prijelomnica američke animacije / Kronologija / Popis literature / Internetski izvori / Ostali izvori / Kazalo imena / Kazalo pojmova i naslova / Slikovni prilozi

Boris Popović
Oblikovanje svjetla za televiziju i film / Izdavač *Akademija dramske umjetnosti* / Suizdavač *Hrvatska sveučilišna naklada* / Za izdavača *Franka Perković* / Za suizdavača *Anita Šikić* / Urednik izdanja *Silvestar Kolbas* / Dizajn, prijelom i grafička priprema *Roberta Bratović, Maša Poljanec* / Lektura i korektura *Iva Klobučar Srbić* / 286 stranica, ilustracije / Zagreb, svibanj 2018.
ISBN 978-953-8196-04-1
CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000998474
Sadržaj: Predgovor / O oblikovanju svjetla / *Razumijevanje oblikovanja svjetla / Područja oblikovanja svjetla / Kazališna rasvjeta / Koncertna rasvjeta / Filmska rasvjeta / Televizijska rasvjeta / Filmsko i televizijsko snimanje* / Svjetlo u scenskim umjetnostima / *Zašto svjetlo? / Vidljivost / Usmjeravanje pažnje / Prostornost / Ugođaj / Odnos spram cjeline djela* / Značajke svjetla / *O značajkama svjetla / Smjer / Prednje svjetlo / Tročetvrtinsko svjetlo / Bočno svjetlo / Stražnje bočno svjetlo / Stražnje svjetlo / Gornje i donje svjetlo / Kvaliteta / Kontrast / Boja* / Osnovna svjetlosna postava / *OSP / Glavno svjetlo / Dopunsko svjetlo / Stražnje svjetlo / Pozadinsko svjetlo / Značenje osnovne svjetlosne postave* / Rasvjeta za snimanje s više kamera / *Snimanje s više kamera / Kontinuitet svjetla / Kontinuitet svjetla i snimanje s više kamera / OSP za snimanje s više kamera / Glavno svjetlo / Dopunsko svjetlo / Stražnje svjetlo / Pozadinsko svjetlo / Dvojni ili križni OSP, i snimanje s više kamera* / Studijske TV emisije / *Studijske emisije / O motivaciji svjetla / Motivacija svjetla u studijskim emisijama / Pristup osvjetljavanju studijskih emisija / Složene studijske emisije / Drugačiji pristup osvjetljavanju studijskih emisija / Koji pristup izabrati?* / Dramske produkcije / O dramskim produkcijama / *Motivacija izvorom svjetla / O smjeru motiviranoga svjetla / O intenzitetu motivirajućih izvora svjetla / Motivacija kvalitete i boje svjetla / Motivacija svjetla u službi priče / Dramski ugođaj / Drugačiji pristupi* / Glazbene produkcije / *O glazbenim produkcijama / O osvjetljenju izvođača / Vrste izvođača / Svjetlo i scenografija / Planiranje i izvođenje svjetlosnih promjena / Osvjetljavanje produkcija ozbiljne glazbe / Nekoliko riječi o osvjetljavanju publike / Umjesto zaključka* / Popis ilustracija s izvorima / Bilješka o autorskim pravima / Ilustracije i izvori / Literatura / Mrežne stranice / Kazalo pojmova / Bilješka o autoru

ČASOPISI

Filmonaut / brojevi 19&20 / Teme brojeva *Muškost na filmu, Suočavanje s prošlošću* / Izdavač *Udruga Filmonaut* / Pokretač *Blank_filmski inkubator* / Urednici *Tamara Kolarić, Mario Kozina, Valentina Lisak* / Pomoćna urednica *Petra Belc* / Dizajn i prijelom *Luka Reicher, Mihovil Vargović, Andrija Mudnić* / Suradnici u ovom broju *Petra Belc, Miro Frakić, Dora Golub, Nino Kovačić, Jovan Marković, Silvestar Mileta, Tina Poglajen, Stipe Radić, Diana Robaš, Jelena Svirčić* / Lektorice *Mirjana Ladović, Anja Pletikosa* / Naslovna fotografija *Nina Đurđević* / 151 stranica / Zagreb, 2019.
ISSN 1848-1493
Sadržaj: Na terenu / Bliski susreti / *Oni koji hodaju po zvijezdama: Dorijan Burčul i integrativna terapija* / Pod povećalom / *U obranu amatera: Umjetnik, profesionalac, amater* / Kinokava / *Protiv svoje volje: Razgovor s Rubenom Östlundom / Amaterizam i autorski film: Razgovor s Tomislavom Šobanom* / Autor u fokusu / *I čudovišta su ljudi! Opus Guillerma del Tora* / Tema broja / *Muškost na filmu / Momci na rubu živčanog sloma: Muškost u celuloidnom ogledalu kroz desetljeća / Homo ludens: Zaigrani muškarci Matjaža Ivanišina / A jel' imaš ti neku priču? Muškarci ne plaču Alena Drljevića / Majmunska posla: O muškarcima (n)ovog doba Rubena Östlunda / Priče iz svlačionice: Toksična muškost i nogomet* / Tema broja / Suočavanje s prošlošću / *Ronilačko zvono: Prošlost koja ne tone / Ono o čemu se šuti: Srbenka Nebojše Slijepčevića / Dramaturgija neslaganja: Razgovor s Milom Turajlić / Ludi za oružjem: Razgovor s Anjom Kofmel / Stop the War in Croatia: Slika i ton ratnih devedesetih* / Retrovizor / *Američki bogovi / Blade Runner 2049 / Glasnije od oružja / Heartstone / The Keepers / Majka! / Okja / Rizik / U plavetnilo / After party / Caniba / Ježeva kućica / Manivald*

Filmonaut / broj 21 / Tema broja *Nestajanje* / Izdavač *Udruga Filmonaut* / Pokretač *Blank_filmski inkubator* / Urednici *Tamara Kolarić, Mario Kozina, Valentina Lisak* / Dizajn i prijelom *Luka Reicher, Mihovil Vargović* / Suradnici u ovom broju *Luka Antonina, Danijel Brlas, Miro Frakić, Dora Golub, Vedrana Lovrinović, Željko Luketić, Silvestar Mileta, Dina Pokrajac, Stipe Radić, Diana Robaš, Jelena Svirčić, Višnja Vukašinović* / Lektorice *Mirjana Ladović, Anja Pletikosa* / Naslovna fotografija *Nina Đurđević* / 103 stranice / Zagreb, 2019.
ISSN 1848-1493
Sadržaj: Na terenu / Bliski susreti / *Povijest filma odlivena u bronci: Razgovor s Dušicom Dražić i Wimom Janssenom* / Pod povećalom / *Odraz koji se vraća: Prošle godine u Marienbadu Alaina Resnaisa* / Kino-

kava / *Bilješke o nesavršenom filmu: Michael Chanan i kubanska kinematografija* / Autor u fokusu / *Pornografija za ljude: Stoya, izbliza i osobno* / Tema broja / *Nestajanje* / *Praznina koja žulja: Nestanci na filmu od Antonionija do Zvjaginceva* / *Stijene koje su pojele ljude: Piknik na Hanging Rocku Petera Weira* / *Samo ljudi: Tri Ane Branka Bauera* / *Nestali u stoljeću: Digitalno iskustvo koncentracijskog logora* / *Soba puna duhova: 45 godina Andrewa Haigha* / *Veliki inkvizitor: Bez ljubavi Andreja Zvjaginceva* / Retrovizor / *Cocote* / *Izgaranje* / *Kaleidoskop* / *Mr. Robot, 3. sezona* / *Thelma* / *Tri plakata izvan grada* / *Fokstrot* / *Prvi čovjek*

KATALOZI

Katalog hrvatskog filma 2018/Croatian Film Catalogue 2018 / Izdavač/Publisher *Hrvatski audiovizualni centar/Croatian Audiovisual Centre* / Urednici kataloga/Catalogue Editors *Valentina Lisak, Marcella Jelić* / Lektura engleskog teksta/English Proofreading *David Edel, Liz Willems* / Lektura hrvatskog teksta/Croatian Proofreading *Mirjana Ladović, Nevena Erak* / Stručni suradnici/Associates *Jadranka Hrga* / Dizajn/Design *Šesnić&Turković, Barbara Bjeliš* / 171 stranica, fotografije / Zagreb, 2018.

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000922028

ISSN 2459-8240

Sadržaj: Uvodnik/Introductions / Dugometražni igrani film/Feature Film / Barbara Vekarić *Aleksi* / Nevio Marasović *Comic Sans* / Giedrė Beinoriūtė *Dišući u mramor/Breathing into Marble* / Anđelo Jurkas *Do kraja smrti/Till the End of Death* / Dario Pleić *Dom/Home* / Dubravka Turić, Filip Mojzeš, Filip Peruzović *Duboki rezovi/Deep Cuts* / Arsen Anton Ostojić *f20* / Anđelo Jurkas *Happy End: glup & gluplji 3/Happy End: Stupid & Stupider* / Miha Mazzini, Dušan Joksimović *Izbrisana/Erased* / Jesper Ganslandt *Jimmie* / Dino Kos, Frano Barunčić *Kameleon/Chameleon* / Constanza Quatriglio *Kao da je moj sin/Just Like My Son* / Sara Hribar, Marko Šantić *Lada Kamenski* / Leonardo Guerra Seragnoli *Lajkaj i ti mene/Likemeback* / Josefine Kirkeskov *Lifeboat* / Damir Čučić *Ljetnikovac/Summerhouse* / Antonio Nuić *Mali* / David Verbeek *Nemoguće malen predmet/An Impossibly Small Object* / Ivan Salaj *Osmi povjerenik/The Eighth Commissioner* / Bobo Jelčić *Sam samcat/All Alone* / Ognjen Glavonić *Teret/The Load* / Eduard Galić *Za ona dobra stara vremena/For Good Old Times* / Dugometražni dokumentarni film/Feature Documentary Film / Vladimir Gojun, Ana Jurčić, Ana-Marija Bokor *Bebe na Vole/In My Time of Depression* / Željka Suková *Beskrajni rep/Endless Tail* / Anja Kofmel *Chris the Swiss* / Višnja Skorin, Kristina Baticeli *Crna ovca Bistrička/Saint Mary's Black Sheep* / Damian Nenadić *Dani ludila/Days of Madness* / Dario Juričan *Gazda: Početak/The Boss: The Beginning* / Jadranka Cicvarić Šiftar, Senad Zimunović *Josipa, volim te/Josipa I Love You* / Goran Dević *Na vodi/On the Water* / Želimir Žilnik *Najljepša zemlja na svijetu/The Most Beautiful Country in the World* / Senka Domanović *Okupirano kino/Occupied Cinema* / Nebojša Slijepčević *Srbenka* / Nada Prkačin *Štafeta smrti/Relay of Death* / Jan Gebert *U slučaju rata/When the War Comes* / Saša Stanić, Marina Banićević *Viva Ludež: Razgovor s trojicom od Ferala/Viva Ludež: A Conversation with the Feral Three* / Dugometražni eksperimentalni film/Feature Experimental Film / Aleš Suk *Kraj svjetla/The End of Light* / Kratkometražni igrani film/Short Fiction Film / Silvio Mirošničenko *Antikvarijat/Antique Shop* / Vladimir Tintor *Bijeg/The Escape* / Mladen Stanić *Bila soba/White Room* / Dina Cvek *Biljar/Billiards* / Mario Merdžan *Buđenje u strahu/Waking Up in Fear* / Sara Blažić *Camera roll* / Luka Eterović *Ctrl + Z* / Paris Zarcilla *Doskok/Pommel* / Bojan Radanović *Frankfurt, glavni grad Njemačke/Frankfurt, the Capital of Germany* / Kristina Barišić *Glavno jelo/Main Course* / Miroslav Terzić *Lieber Augustin* / Veno Mušinović *Ljeto '17/Summer '17* / Vanja Vascarac *Lora nosi crno/Lora Wears Black* / Ivan Turković-Krnjak *Lovebox* / Leon Lučev *Malo se sjećam toga dana/I Can Barely Remember the Day* / Hrvoje Wächter *Meta/Target* / Tomislav Đurinec *Moljci/Moths* / Filip Lozić *Na vodi/On the Water* / Damir Radić *Ništa se ne može vratiti/Nothing Returns* / Barbara Vekarić *Nitko nije savršen/Mouth of Truth* / Martina Lončar *Odijelo/The Suit* / Lendita Zeqiraj *Ograda/Fence* / Tomislav Šoban *Otac/Father* / Renata Lučić *Peti kat lijevo/Fifth Floor on the Left* / Sabrina Begović-Ćorić *Pivac/Rooster* / Mario Mlakar *Poziv iz sutra/The Call From Tomorrow* / Filip Peruzović *Predmeti koji tonu/Sinking Objects* / Igor Jelinović *Sandra i Marina/Sandra and Marina* / Vjeran Vukašinović *Sava raka tika taka/Sava Raga Dina Daka* / Alex Cvetkov *Scout* / Lucija Bosančić *Silvio zmaj/Silvio the Dragon* / Mladen Stanić *Sitnica/A Small Detail* / Filip Mojzeš *Smrt bijela kost/The White Bone Death* / Nikica Zdunić *Sovjetski psi/Soviet Space Dogs* / Andrija Mardešić *Stepska lisica/Steppe Fox* / Lili Zaneta *Suton/Dusk* / Hani Domazet *Tina & Sendy* / Daria Keršić *Tost/Toast* / Yorgos Zois *Treća vrsta/Third Kind* / Karla Lulić *U ime Jagode, Čokolade i Duha Svetoga/In the Name of the Strawberry, the Chocolate, and the Holy Spirit* / Igor Jelinović *Ultra* / Krasimir Gančev *Zora/Dawn* / Kratkometražni igrani film/Short Fiction Film / Robert Bubalo *23 grama/23*

Grams / Sara Jurinčić *3. rujna 2015./September 3, 2015* / Ranko Pauković *90 sekundi u Sjevernoj Koreji/90 Seconds in North Korea* / Željko Kipke *Botanički dnevnik/Botanical Diary* / Ivan Ramljak *Dom boraca/Home of the Resistance* / Tomislav Đurinec *Doma za Božić/Home for Christmas* / Ivo Kuzmanić *Hiša/The House* / Marija Ratković Vidaković, Dinka Radonić *IKEA for YU* / Arijana Lekić-Fridrih *Ispočetka/Begin Again* / Zvonimir Rumboldt *Izlazak radnika iz tvornice/Workers Leaving the Factory* / Renata Lučić *Kol'ko god nas noge nose/As Far as Our Feet Take Us* / Ana Opalić *Lijek/The Cure* / Igor Bezinović *Lovettovi/The Lovetts* / Josip Lukić *Majči/Momsy* / Elvis Lenić *Meso/Meat* / Ivan Ramljak *Mezostajun* / Nikolina Bogdanović *Mjesto odakle vam pišem pisma/The Place I'm Writing You Letters From* / Antonina Blažanović *Mramorje kameno/Marble Cemetery* / Mirko Logožar, Ante Marin *Nemeček/Nemecsek* / Andrea Ćakić *Nevidljive/The Invisibles* / Nika Obučina *Neželjeni stanar/The Occupant* / Marko Višnjić *Nice and Cosy* / Lovro Mrđen *Patrola Uran/Patrol Uranus* / Andrija Tomić *Perspektivan/Promising* / Toni Volarić *Pope, vrati se/Pope, Please Come Back* / Sunčica Ana Veldić *Precijenjena dramaturgija/Drama Is Overrated* / Vlatka Vorkapić *Pusti Dobre, pusti/Our Daily Water* / Mirko Pivčević *Putevi duhana/Tobacco Trails* / Tina Šimurina *Putnici/Travelers* / Denis Lepur, Marko Stanić *Rijeka koja odbija da teče/A River That Refuses to Flow* / Luka Klapan *Sakreštan/Sacrist* / Zdenko Jurilj *Sestre/Sisters* / Arsen Oremović *Tak kak je/That's the Way It Is* / Zvonimir Rumboldt *Ulazak vlaka u stanicu/The Arrival of a Train* / Zorko Sirotić *Uniforma mi je sada najdraža/Uniform My Love* / Slavica Šnur *Uvik isto/Always the Same* / Bojan Mrđenović *Zabava/The Party* / Leon Rizmaul *Zarobljeni u stroju/Ghost in the Machine* / Romana Rožić *Žganci/Polenta* / Kratkometražni animirani film/Short Animated Film / Darko Bakliža *&Crno&Bijelo/&Black&White* / Martin Babić *Balada o fruli i grlici/The Ballad of Pipe and Necklace* / Veljko Popović *Biciklisti/Cyclists* / Miran Miošić *Bijela vrana/White Crow* / Andrej Rehak *Bobo* / Ana Horvat *Crvena jabučica/Red Apple* / Lucija Mrzljak, Morten Tšinakov *Demonstracija briljantnosti u 4 čina/A Demonstration of Brilliance in Four Acts* / Jelena Oroz *Dva na dva/Two for Two* / Joško Marušić *Eutanazija* / Martina Lexi Vizec *Exodus* / Marko Belić *Flimflam* / Daniel Šuljić *Ispod kojeg li su samo kamena ispuzali/From Under Which Rock Did They Crawl Out* / Petra Zlonoga *Jedan od mnogih/One of Many* / Igor Grubić *Kako se kalio čelik/How Steel Was Tempered* / Ivana Guljašević *Krila za krokodila/Wings for a Crocodile* / Dino Krpan *Malleus Dei* / Vuk Jevremović *Monte Adrion* / Denis Alenti *Nutz* / Sunčana Brkulj *Osjetljivi princ/The Sensitive Prince* / Katarina Jukić *Paranoja Paranoje* / Slobodan Tomić *Perforacije/Perforations* / Siniša Ercegovac *Prošlo je s kišom/Gone with the Rain* / Dea Jagić *Prošlost raste/Past Is Growing* / Manuela Vladić-Maštruko *Pužić slikar/Snail the Painter* / Branko Farac *Technement* / Davor Međurečan *Umjetnik iz tamnice/A Dungeon Artist* / Die Zoone, Smelly Feet Dog *Vizita/Visit* / Milan Trenc *Vrlo mokra noć u muzeju/A Very Wet Night at the Museum* / Kratkometražni eksperimentalni film/Short Experimental Film / Ivan Ramljak *Brodovi i dalje ne pristaju/Ships Still Don't Come Ashore* / Vladislav Knežević *Dokument Parakozmik* / Neli Ružić *Nigdina/Nowhere* / Hrvoslava Brkušić *Planine/Mountains* / Ana Hušman *Soba za dan/A Room for Living* / Zorko Sirotić *Trenodija za žrtve Hirošime/Threnody to the Victims of Hiroshima*

English Summaries

FROM FILM THEORY

Saša Vojković
Circularity of influences in world film: transcultural media literacy

The paper explains the key models of influence circularity in film. Through interdisciplinary analyses of films from all around the world, primarily Japanese and Hollywood cinema (*Seven Samurai*, *The Magnificent Seven*, *Star Wars*, *The Hidden Fortress*, *Yojimbo*, *A Fistful of Dollars*, *Battle Royale*, *The Hunger Games*, *Zatoichi*), as well as a detailed analysis of theoretical texts, we gain insight into the transcultural approach to the study of influence circularity of media texts and to finding possibilities of crossing the boundaries and opening up new comparative analysis perspectives. In this context, we can talk about transcultural media literacy.

Key words: world film, influence circularity, hybridity, Japanese film, Hollywood film, transcultural media literacy

Višeslav Radić
Poetic discourse in a narrative film

The aim of this text is to define and explore the effects of poetization in film, providing a detailed review of poetizing procedures and their effects. The text tackles the issue of how poetization can give additional extra-scenic meanings to different frames and sequences, how it affects the creation of the syuzhet and the style and those meanings are explained through concrete cinematic examples (*The High Sun* by Dalibor Matanić, *Psycho* by Alfred Hitchcock, *Mr. Turner* by Mike Leigh, and *The Great Beauty* by Paolo Sorrentino). Special attention is dedicated to the application of the explained terms to the films *The Isle* by Kim Ki-duk and *Only Lovers Left Alive* by Jim Jarmusch.

Key words: poetization, style, stylization, art film, interpretation, subjectivity, mood, fabula, syuzhet, *The Isle*, *Only Lovers Left Alive*

Ljubiša Prica
What cinema tells us about alienation and destruction?

From an ontological point of view, films materialize themselves in our consciousness, opening up something like a border mental space and time, bringing viewers in a state of temporary alienation from reality with a potential function of offering a better understanding of the reality. Feature films that, directly or indirectly, tackle the problem of alienation can with their story make viewers aware of their own alienation and in a powerful audio-visual manner suggest resolving the issue by warning about the "monstrous" side of one's self. Being capable of aggression, destructive and self-destructive actions play an important role in the creation of a meaningful life and shaping of an authentic personality that acts autonomously and responsibly in terms of primarily shaping one's own life. The paper comprises the ontology of film and the interpretation of films such as *The Fire Within* by Louis Malle, *Wolf* by Mike Nichols and *Fight Club* by David Fincher.

Key words: alienation, destruction, order, chaos, senselessness, transformation, monster

CROATIAN FILM

Dragana Kružić
Structural system analysis of Ivan Ladislav Galeta's body of work

The purpose and subject-matter of this paper, alongside providing a short biography of the artist, is to determine the structure of the system analysis of Ivan Ladislav Galeta's body of work. The interpretation and analysis of his works have been approached from Giulio Carlo Argan's "art as research" theoretical platform in which he defines art as a project. When talking about the area of visual arts, Argan draws attention to the idea of an art work as a work of life. This turning point in art occurred in the moment when the need arose for a work of art to be fluent, unfinished, in progress, as well as to point to the flow of life itself and its internal order as such. Argan's idea of artistic research, as a specific aspect of artistic behaviour, refers to the artist's intention, decision or ability to locate and determine a specific basis problem and the need for its solution. Based on Argan's theoretical platform, relating to the postulation of neo-avant-garde tendencies, Galeta's body of work has been classified in four dominant categories. A special emphasis was given to the poststructuralist theory of intertextuality as an instrumental key to a detailed analysis of Galeta's crucial projects/works.

Key words: *work in progress*, Ivan Ladislav Galeta, neo-avant-garde, intertextuality, James Joyce, art as research, Giulio Carlo Argan

ESSAYS

Zoran Koprivica

Problem of defining the genre of Živko Nikolić's films

The essential problem involved in this paper is related to the possibility or the impossibility of defining the genre of Živko Nikolić's films. This problem is particularly conspicuous in Nikolić's documentary films because of their particular narrative-structural features. But although they have an underlined documentary texture, Nikolić's films, conditionally defined as faction, evade any definition and approach the genre of short-feature films. However, regardless of their fabulous dispersion, Nikolić's feature-length films are in this respect both clear and identifiable. Nikolić has never conceived genre as a finished model, or rather a scheme that must be adhered to. So we can say that he was not looking for genre in his films, but the genre found his films. In other words, he has never defined his films in advance, nor is he concerned with the problems of the genre structure. The genre, according to him, is the natural consequence of what makes the thought and idea of the director. The theme of the film was important as well as the message it contained – If it contained it at all! The specific sensibility of this author stood in opposition to all the prevailing dogmatic attitudes and prejudices.

Key words: genre, structure, Živko Nikolić, documentary film

SERIES

Mirela Holy

Full propaganda circle of the communication environment of the brave "wild" world. *Westworld*

Since the beginning of the 1970s, science fiction (SF) has not only been a profitable genre, but also a very inspiring topic in academic discussions and analyses of various social and humanistic disciplines. One of the key issues is to what extent is SF the projection of the future (Podeschi, 2002), and to what extent is it a radicalized reflection of the current world (Lavigne, 2013; Geiger Zeman, Holy & Zeman, 2016). Podeschi (2002) considered SF movies an extremely politicized genre, "myths of the future" of sorts that may have a dual function: on the one hand they can legitimize the current crisis and on the other they can present social, cultural, political and economic alternatives with emancipatory potential. The focus of the analysis is the SF crime western series *Westworld* (Jonathan Nolan and Lisa Joy, HBO, 2016), inspired by the eponymous movie from 1973 (Michael Chrichton). The series, being very complex in terms of genre, has provoked ambivalent criticism. It thematises a number of important philosophical, social and political issues that particularly highlight the issues of technology, relationships between Others and the members of the elite, subjectivity, individual freedom, autonomy and, finally, the meaning of life. Because of that, this popular television series calls for an interpretation from the standpoint of structural mythical elements, as well as communication content analysis, with special emphasis on the criticism of the propaganda visible from the discourse of the series on the one hand, and on the other hand regarding the role that this series has had in spreading the American (cultural) propaganda.

Key words: *Westworld*, celebrity culture, spectacle, structural analysis, myth, propaganda, indoctrination

O suradnicima

Ana Abramović (Zagreb, 1987), diplomirala komparativnu književnost te ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Uz *Hrvatski filmski ljetopis* objavljuje i u *Zarezu* te na portalu <kulturpunkt.hr>.

Matej Beluhan (Zagreb, 1993), završio je preddiplomski studij filozofije i diplomski studij komunikologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Osim u ovom časopisu, piše na glazbenom portalu <mixeta.net> i sudjeluje u organizaciji Revije studentskog filma.

Dejan Durić (Pula, 1981), diplomirao je hrvatski jezik i književnost na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, gdje je zaposlen kao docent. Doktorirao je s temom iz psihoanalitičke teorije na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture u Zagrebu. Radio je kao novinar u *Novome listu*, filmske kritike i eseje objavljuje na portalu <filmovi.hr> te u časopisu *Re*. Objavio je zbirke filmskih eseja *Filmska slagalica* (2008) i *Kratki rezovi* (2014) te knjige *Uvod u psihoanalizu: od edipske do narcističke kulture* (2013) i *Između književnosti i pamćenja: prisjećanje zaboravljenoga* (2018). Dobitnik je nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2011.

Miro Frakić (Split, 1989), diplomirao engleski i švedski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, studijski boravio na Islandu i u Švedskoj. Usavršavao se na radionicama filmske kritike u Splitu, Sarajevu i Berlinu. Uz filmsku kritiku piše i poeziju te prozu. Tekstovi su mu objavljivani u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zarezu*, na portalu <fak.hr> i u manjim zbornicima studentske poezije. Radi kao prevoditelj i predavač stranih jezika te suradnik filmskih festivala i produkcija.

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 igranih filmova (*Anđele moj dragi* T. Radića, *Sedma kronika* B. Gamulina, *Treća žena* Z. Tadića, *Rusko meso* i *Nebo sateliti* L. Nole, *Sonja i bik* V. Vorkapić i dr.). S Draženom Ilinčićem i Arsenom Oremovićem objavio je *Kino & video vodiče 1997–2000*. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

Mirela Holy (1971), diplomirala komparativnu književnost i etnologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirala te doktorirala na ekofeminizmu. Vodi diplomski studij Upravljanje poslovnim komunikacijama na Veleučilištu VERN'. Objavila je ekofeministički roman mit *Apokalipsa* (1991), monografiju *Mitski aspekti ekofeminizma* (2007), priručnik *Komunikacijske (strategije) magije* (2012, u koautorstvu sa Sonjom Hodak), političku publicistiku *Vražica nosi Pradu, a bogovi konfekciju* (2017) te dječji *fantasy* roman *Kraljevstvo Onkraja* (2017).

Dunja Ivezić (Vinkovci, 1996), prvostupnica komparativne književnosti i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Pohađala filmske i radionice filmske kritike. Radila kao novinarka na filmskim festivalima u regiji te objavljivala tekstove o filmu na portalu <ziher.hr>.

Zoran Koprivica (1956), diplomirao na Filozofskom fakultetu u Nikšiću engleski jezik i književnost, a magistrirao i doktorirao filmologiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Izvanredni je profesor na Fakultetu dramskih umjetnosti u Cetinju (Univerzitet Crne Gore), a predaje i na Filozofskom i Filološkom fakultetu u Nikšiću te Istorijskom institutu u Podgorici. Autor je tri kratkometražna i jednog dokumentarnog filma. Sudionik je filmoloških, teatroloških i komunikoloških znanstvenih skupova, seminara i simpozija, član festivalskih žirija, recenzent i stručni suradnik. Objavio je velik broj radova iz povijesti, teorije i estetike filma u časopisima *Sveske*, *Prizor*, *Međaj*, *Riječ*, *Sociološka luča* i *Folia* te monografije o Živku Nikoliću i ekranizacijama Shakespearea.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Dugi je niz godina bio urednik u časopisu i biblioteci *Filozofska istraživanja*. Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989, najprije u *Kinoteci*, zatim pod pseudonimom Milan Kanat u *Arkzinu*, a kasnije u *Vijencu*, *Zarezu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zapisu*... Objavio je knjige *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008), *Film... politika... Subverzija?: bilješke o autorskim politikama/poetikama* (2009), *Suvremenost(i)* (2012) i *Kino Hrvatska* (2015). Suradnik je radijske emisije *Filmoskop* te web-portala <filmovi.hr>. Zaposlen je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Dragana Kružić (Negotin, 1971), diplomirala je slikarstvo na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci, gdje od 2013. do 2015. radi kao stručna suradnica za umjetničke programe i članica odbora za kvalitetu studiranja. Tijekom studija dobitnica je Rektorove nagrade i drugih priznanja i stipendija, osnivačica ALUMNI kluba i Studentske galerije te predsjednica Studentskog zbora. Od 2014. doktorandica je Transdisciplinarnih studija suvremene umjetnosti i medija na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu. Realizirala je četiri samostalne i šezdesetak skupnih izložbi u zemlji i inozemstvu te sudjelovala u radu međunarodnih znanstvenih skupova.

Suzana Marjanić (1969), doktorirala je disertacijom *Mitsko u usmenoknjiževnom – tragom Nodilove re/konstrukcije "stare vjere" Srba i Hrvata*, a zaposlena je kao znanstvena savjetnica u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu. Vanjska je suradnica Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju Sveučilišta u Zadru, Odsjeka za kroatologiju Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, Poslijediplomskoga doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, Odjela za kulturologiju Sveučilišta u Osijeku i Centra za ženske studije u Zagrebu. Objavila je knjige *Glasovi "davnih dana": transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22.* (2005), *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas* (2014, Godišnja nagrada Hrvatske sekcije AICA i Državna nagrada za znanost) i *Topoi hrvatskoga performansa: lokalna vizura* (2017). Članica je uredništva časopisa *Treća* i *Narodna umjetnost* te urednica više zbornika iz polja etnologije i folkloristike.

Ante Pavlov (Split, 1979), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti te kroatistiku, anglistiku, 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.

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, potom umjetnička savjetnica i direktorica Subversive Festivala. Urednica je izdavačke kuće Scarabeus libris, suradnica na izdavačkim projektima Naklade Jesenski&Turk i voditeljica službe za odnose s javnošću Kina Europa. Tekstovi su joj, između ostalog, objavljivani na portalu <kulturpunkt.hr>, u dvotjedniku *Zarez* i publikacijama Subversive Festivala.

Ljubiša Prica (Osijek, 1981), diplomirao je filozofiju i sociologiju na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu, gdje je 2014. doktorirao filozofiju s temom iz filozofije filma. Objavio je tekstove u *Prolegomeni* i *Sophosu* te sudjelovao na međunarodnim simpozijima u Dubrovniku i Sarajevu. Suradnik je projekta "Relevantnost hermeneutičkog prosuđivanja" Sveučilišta u Zadru. Objavio je knjigu *Film kao medij filozofskog mišljenja* (2016). Režirao je jednominutni film *Naša mala tajna* (2012). Glazbeni je kritičar internetskog portala <SoundGuardian.com>.

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 Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014. te za najboljeg kritičara u 2018.

Višeslav Radić (Zagreb, 1989), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu i dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Bio je polaznik programa za mlade talente filmskog festivala u Sarajevu. Redatelj je i scenarist kratkog filma *Vražja posla* (2018) te scenarist filmova u nastanku *Drek* i *Utvara protiv Maga*.

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 2014. godine na Sveučilištu u Warwicku, a 2016. na Sveučilištu u Chicagu, objavio knjigu *Montage As Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder* (2017). Dobitnik Nagrade 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.

Marko Stojiljković (Beograd, 1983), diplomirao na studiju menadžmenta u kulturi i umjetnosti na Akademiji lepih umetnosti u Beogradu. Apsolvent novinarstva i menadžmenta masovnih medija. Autor dnevno aktivnog bloga <Film na dan>. Objavljivan na web portalima <fak.hr> (gdje je i urednik festivalske rubrike),

<Monitor.hr>, <Lupiga.hr>, <Dop Magazin>, <Cineuropa>, <Nisimazine>, kao i u časopisu *Identitet*. Suradnik u emisiji *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija. Programski suradnik Grossmannovog festivala fantastičnog filma i vina koji se održava u Ljutomeru.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), diplomirao češki jezik i književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Voditelj Salona Matice hrvatske, član Društva hrvatskih književnih prevodilaca. Pisao je u *Vijencu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i drugdje, bio član međunarodnog žirija na Motovun Film Festivalu.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988), magistrirala 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 objavljivala je i ranije u ovom časopisu.

Saša Vojković (Zagreb, 1957), diplomirala je filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, magistrirala i doktorirala filmologiju na Sveučilištu u Amsterdamu. Redovita je profesorica na Akademiji dramske umjetnosti. Objavila je knjige *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts* (2001), *Filmski medij kao transkulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija* (2008) i *Yuen Woo Ping's Wing Chun* (2009). U pripremi joj je knjiga *Cirkularnost utjecaja u svjetskom filmu*.

Peter Watkins (Norbiton, 1935), engleski filmski i televizijski redatelj i medijski kritičar, autor filmova *Dnevnik nepoznatog vojnika* (1959), *Zaboravljena lica* (1961), *Culloden* (1964), *Ratna igra* (1965), *Privilegija* (1967), *Gladijatori* (1969), *Kazneni park* (1971), *Edvard Munch* (1973), *Večernja zemlja* (1977), *Putovanje* (1987), *Slobodni mislilac* (1992-94) i *Komuna (Pariz, 1871)* (2000). Unutar svoga angažiranog filmskog izraza izniman doprinos dao je razvoju dokudrame, dok je u nizu eseja i knjizi *Kriza medija* (2004) obrazložio koncept monoforme kao uniformnog i repetitivnog jezičnog oblika specifičnog za produkciju masovnih audiovizualnih medija. Za film *Ratna igra* nagrađen je Akademijinom nagradom za dokumentarni film 1966.

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, suočavao s vlastitim pretpostavljenim suprotnostima, ulazio u dijalog s baroknim, modernističkim i eksperimentalnim temperamentima koji su ga mijenjali supostojeći 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 ponajviše se usredotočuju na određene retoričke i poetičke odmake od funkcionalne paradigme, u narativnim digresijama 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 priložе sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami priložе ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima ('').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).
Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

> **Peterlić, Ante**, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
>
> **Turković, Hrvoje**, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.
>
> **Kragić, Bruno**, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.
>
> **Kukuljica, Mato**, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (ibid., 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: usp. Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.