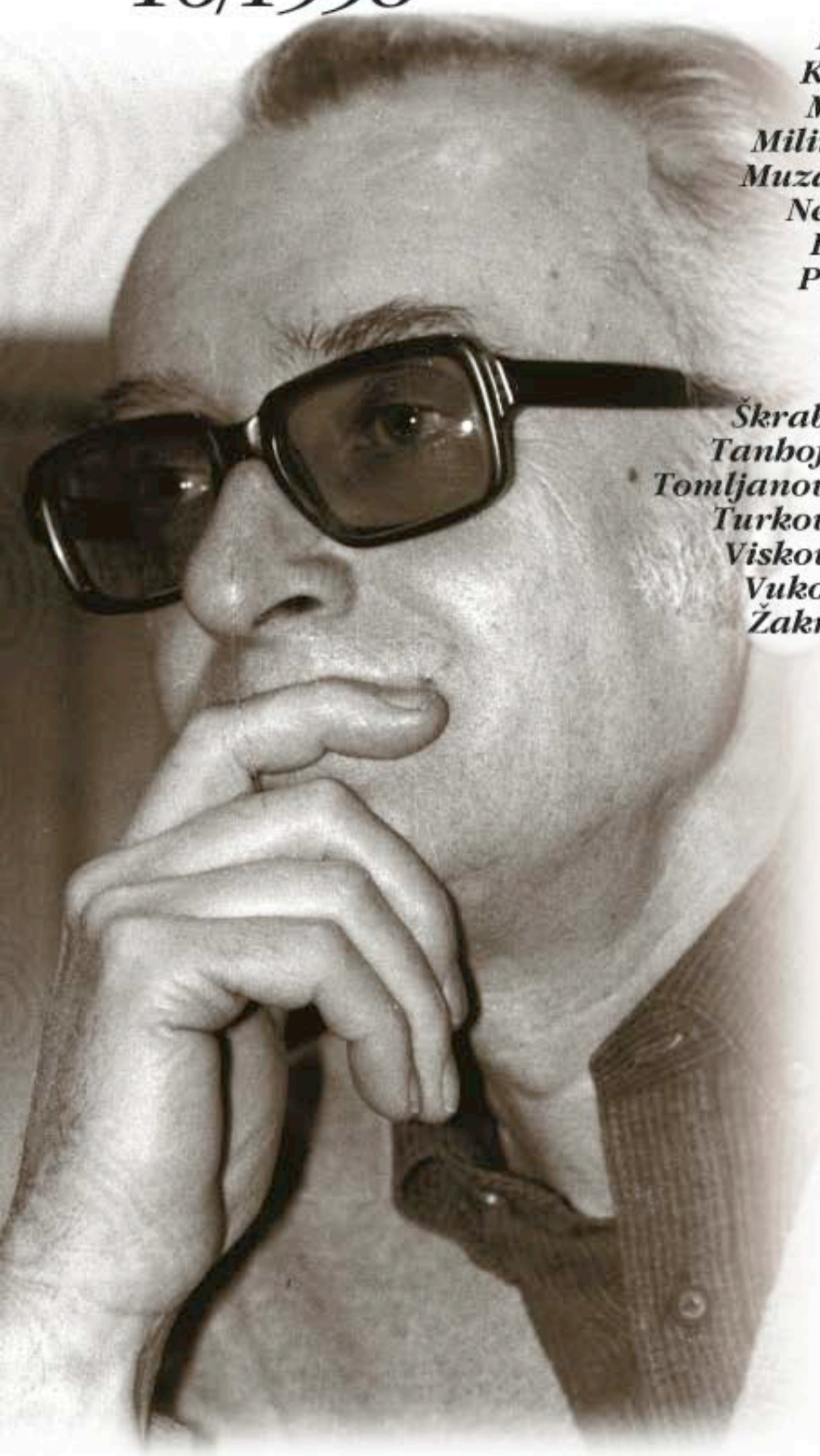


Zagreb

16/1998



Gilić  
Jesenković  
Kolbas  
Kostov  
Kovač  
Kragić  
Kurelec  
Majcen  
Milinković  
Muzaferija  
Nenadić  
Paulus  
Posarić  
Radić  
Sablić  
Šešić

Škrabalo  
Tanbofer  
Tomljanović  
Turković  
Visković  
Vukoja  
Žaknić

OPIS

kn 30

Hrvatski filmski  
LJETO

Hrvatski filmski  
**LJETOPIS**

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 4. (1998.), br. 16

Zagreb, siječanj 1999.

**Nakladnici:**

Hrvatsko društvo filmskih kritičara  
Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka  
Hrvatski filmski savez (izvršni nakladnik)

**Za nakladnika:**

Vera Robić-Škarica

**Uredništvo:**

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić,  
Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković  
(glavni urednik)

**Likovni urednik:**

Luka Gusić

**Lektorice:**

Mijana Donkov, Ivana Ujević

**Prijevod i lektura tekstova na  
engleskom:**

Ljubo Lasić

**Slog:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Tisak:**

Tiskara CB Print, Samobor

*Hrvatski filmski ljetopis* izlazi tromjesečno u  
nakladi od 700 primjeraka.

Cijena ovom broju 30 kn

**Adresa uredništva:**

10000 Zagreb, Dalmatinska 12

tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764,

fax: 385 01/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@hztel.tel.hr

[verica.robic-skarica@hztel.tel.hr](mailto:verica.robic-skarica@hztel.tel.hr)

[hrvoje.turkovic@zg.tel.hr](mailto:hrvoje.turkovic@zg.tel.hr)

*Hrvatski filmski ljetopis* evidentiran je u Interna-  
tional Index to Film/TV Periodicals,  
Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium.

**Godišnja pretplata:** 80.00 kn

**Za inozemstvo:** 40.00 USD

**Cijena oglasnog prostora:**

1/4 str. 1.000,00 kn;

1/2 str. 2.000,00 kn;

1 str. 4.000,00 kn

*Hrvatski filmski ljetopis* izlazi uz potporu  
Ministarstva kulture Republike Hrvatske i  
Gradskog ureda za kulturu, Zagreb

Slika na koricama: Nikola Tanhofer

CODEN HFLJFV

## Sadržaj

**NIKOLA TANHOFER (1926.-1998.)**

Nikola Tanhofer

KNJIGA SNIMANJA IZ 1945. ILI KAKO SAM PRVI PUT OMIRISAO BARUT **3**

PROFESIJA – RATNI SNIMATELJ **21**

Ivo Škrabalo

NEDOSTIŽNI FILMSKI DESETOBOJAC **23**

FILMOGRAFIJA NIKOLE TANHOFERA 1947.-1981. **27**

**KULTURNA POLITIKA**

Hrvoje Turković

KAD JE FILM NACIONALAN **29**

Svjetski televizijski forum: Zaštita audiovizualne baštine **38**

**REVIJA FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA '98**

Diana Nenadić

NEŠTO NOVO, NEŠTO OSOBNO, NEŠTO DRUKČIJE **39**

Nagrade 30. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva **44**

**LJETOPISOV LJETOPIŠ**

Vjekoslav Majcen

KRONIKA listopad/prosinac '98. **45**

UMRLI **51**

BIBLIOGRAFIJA **52**

**SUVREMENI TRENDovi**

Sanja Muzaferija

KOMUNICIRANJE DRUGOSTI KROZ CAMP **53**

**U ŽARIŠTU**

Damir Radić

HRVATSKE PREMIJERE **61**

Rada Šešić

ROTTERDAMSKI DNEVNIK **67**

**REPERTOAR**

uredio: Igor Tomljanović

FILMSKI REPERTOAR **73**

VIDEOPREMIJERE **90**

**STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Nikica Gilić

EKRANIZACIJA NOTTURNA KSAVERA ŠANDORA GJALSKOG **97**

Bruno Kragić

LAWRENČE OD ARABIJE – Likovi i ideje **103**

Irena Paulus

FILMSKA GLAZBA IVANA BRKANOVIĆA **109**

Kostadin Kostov

HRVATSKO-BUGARSKE FILMSKE VEZE **113**

Filmografija hrvatsko-bugarskih filmskih veza **115**

Silvestar Kolbas

NEOGRANIČENA MOĆ USMJERENOG SVJETLA **117**

Silvio Jesenković

TEHNOLOGIJA RASVJETE **131**

**BIBLIOTEKA LJETOPIŠA**

Vjekoslav Majcen

HRVATSKI OBRAZOVNI FILM – Kazalo **148**

Vjekoslav Majcen

HRVATSKI OBRAZOVNI FILM — IV. **149**

**SAŽECI/ABSTRACTS 169**

**SADRŽAJ IV. GODIŠTA HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPIŠA 175**

**O SURADNICIMA U OVOM BROJU 178**

Hrvatski filmski  
**LJETOPIS**

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 4 (1998), No 16

Zagreb, January 1999

Copyright 1995: Croatian Society of Film Critics

**Publishers:**

Croatian Society of Film Critics  
Croatian State Archive – Croatian Cinematheque  
Croatian Film Club's Association (executive  
publisher, distributor)

**Publishing Manager:**

Vera Robić-Škarica

**Editorial Board:**

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić,  
Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković  
(chief editor)

**Design:**

Luka Gusić

**Language advisors:**

Mirjana Donkov, Ivana Ujević, Ljubo Lasić

**Prepress:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Printed by:**

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of  
700 copies

**Subscription abroad:** 40 US Dollars

Account Number:

S.W.I.F.T. ZABA HR 2X 2500-3234240

**Editor's Address:**

*Hrvatski filmski ljetopis*

Croatian Film Club's Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771,

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@hztel.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

*Hrvatski filmski ljetopis (The Croatian Cinema  
Chronicle)* is indexed in International Index to  
Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Brux-  
elles, Belgium

CCC is subsidized by the Ministry of Culture,  
Republic of Croatia and Zagreb City Office for  
Culture

Cover photography: Nikola Tanhofer

CODEN HFLJFV

# Contents

**DUŠAN VUKOTIĆ (1927-1998)**

Borivoj Dvorniković  
DUŠAN VUKOTIĆ VUD — A GREAT CAREER 3  
FILMOGRAPHY OF DUŠAN VUKOTIĆ 11

**PULA '98.**

Janko Heidl  
THE ACHIEVEMENTS — Festival of Croatian Film, Pula '98 15  
FILMOGRAPHY AND AWARDS OF PULA '98 20

**ESSAY IN NOSTALGIA**

Petar Krelja  
THE TRUE STORY ABOUT MILKA, KNOWN AS THE "THE STEWARDESS" 23

**IDEOLOGY AND DENIAL**

Ivo Škrabalo  
THEIR RECKONING WITH ME 39

**CULTURAL POLITICS**

Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen, Ivan Ladislav Galeta  
THE FILM CULTURE CENTER — A PROPOSAL 46

Martina Aničić  
THE IMAGINARY ACADEMY IN GROŽNJAN, ISTRIA 50

Ivan Ladislav Galeta  
MEDIA STUDY AT THE ART ACADEMY ZAGREB 53

Joško Marušić  
STUDY OF ANIMATION 55

**A CHRONICLE'S CHRONICLE**

Vjekoslav Majcen  
CINEMA CHRONICLE: July/October '98 59

BIBLIOGRAPHY 63  
DECEASED: Branko Blažina, Jure Ruljančić, Vjenceslav Orešković, Andro Lušičić 64

**FESTIVALS/SHOWS**

Jurica Pavičić  
A CZECH FILM WEEK IN ZAGREB 65

Dragan Rubeša  
VENICE INVITES HOLLYWOOD — 55. VENICE MOSTRA 68

**IN FOCUS: NATIONAL FILM PREMIERES**

Damir Radić  
WHEN THE DEAD START TO SING BY KRSTO PAPIĆ 75  
KRSTO PAPIĆ'S FILMOGRAPHY 78

**REPERTOIRE**

Edited by: Igor Tomljanović  
CINEMA REPERTOIRE 79  
VIDEO PREMIERES 93

**CONTEMPORARY TRENDS**

Jurica Pavičić  
DOGMA 95 97

**RESEARCH AND STUDIES**

Branko Bubenik  
DETERIORIZATION OF VIDEO ORIGINAL IN THE USE 103

Krešimir Mikić  
SHORT OUTLINE OF THE HISTORY OF CINEMATOGRAPHY 109

Krešimir Mikić  
BIBLIOGRAPHY OF CINEMATOGRAPHY BOOKS 122

**PORTRAIT**

Irena Paulus  
BIO-FILMOGRAPHICAL INTERVIEW WITH THE CINEMA MUSIC COMPOSER ANĐELKO  
KLOBUČAR 125

Irena Paulus  
ORGAN PLAYER IN THE FILM STUDIO — ANĐELKO KLOBUČAR AND HIS FILM MUSIC 133

**CONTEMPORARY THEORY IN TRANSLATION**

Robert Benedetto  
A STREETCAR NAMED DESIRE — ADAPTING THE PLAY TO FILM 153

**THE CHRONICLE'S LIBRARY**

Vjekoslav Majcen  
CROATIAN EDUCATIONAL FILM (3) 158

**ABSTRACTS 180**

**THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 188**

Nikola Tanhofer

# Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam prvi put omirisao barut\*

Gledajući film, uvijek me prati ono prokletstvo gledanja izvan okvira, izvan i iza ruba kadra.

Vidim glumčev spretan, kratak pogled kojim ispituje pod, tražeći oznaku kredom na koju mu je snimatelj odredio da stane. Vidim farmajstora, napeta lica, kako prati pokret glumca čekajući čas kad će početi far. Vidim električara zaspaloga u toplini reflektora, visoko, gore na mostu iznad dekora, i mrkog organizatora kako ga je ugledao i samo čeka hoće li pasti s mosta i tresnuti nasred scene. Vidim majstora šminke kako zijeva (morao je prvi stići u studio, rano ujutro). Čujem one posebne viceve što ih pričaju glumci dok se premješta rasvjeta. Vidim trećeg asistenta režije kako u mraku kruži poput muhe oko mlade statistice, šapće joj nešto na uho, ili tek tako, upija miris njezina vrata. Osjećam miris. Onaj čudan i čulan parfem studija, mješavinu znoja, pregorjele elektrike, prašine, šminke, zidne boje, mastiksa za lijepljenje brkova, kamfora kojim se čuva vlaga filmske vrpce, crkvenog tamjana kojim se u prošloj sceni stvarala providna maglica. Čujem zvuk klaksona kako iz promukla grla ljutito traži mir na sceni prije snimanja, šuškanje odjeće i glas klamera koji najavljuje: tristoosamdesetri, prvi puta... i onda onaj reski hitac što ga ispaljuje klapa, od kojeg se bude oni koji su zaspali, a budni postaju još budniji. Osjećam ono fino vibriranje kojim kamera živi i čujem tihi šum što dopire iz njenog oklopljenog trbuha. Sve to čujem i sve vidim i više vidim izvan kadra nego u njemu. Vidim tada i svu svoju mladost koju sam proveo na ovaj ili onaj način iza kamere. I nije mi žao.

\* \* \*

## ODTAMNJENJE.

*To je trik kojim se uvijek pristoji početi. Izgleda kao da nekim čudnim činom materija od koje je napravljen ekran postaje sve providnija i slika koja se pojavljuje na njoj sve jasnija, sve dok ne dosegne normalnu svjetloću. Ne prenaglo, a niti previše polagano. Moglo bi se reći i OSVJETLJENJE, ili PROSVJETLJENJE. Prirodnije je reći »osvijetliti« nešto, nego nešto »odtamniti«. No, svejedno:*

## ODTAMNJENJE.

Krenuli smo iz Zagreba po gustoj jutarnjoj magli, bilo je hladno, a kad smo stigli nadomak Kašine magla se stala ra-

zilaziti i držala se u teškim mokrim krpama iznad vlažnih livada. Gore je blistalo smaragdnoplavo, jesenjim kišama isprano nebo. Sve je slutilo na lijep i topao dan.

Bilo je to jeseni četrdesetipete kad je nekome u filmskoj direkciji gdje sam se tada zaposlio palo na um da me pošalje u propagandnu akciju u okolicu Zagreba. Na popisu je bilo desetak sela u kojima je trebalo odvrtiti projekcije. Tako sam se jednog ranog, maglovitog jutra ukrcao u kabinu Unrinog *jamesa*, a otraga, ispod cerade bio je spakiran mali benzinski agregat, projektor *debrie* i nekoliko rola filmova. Vozač je bio neki Tomek, ogromna i dobroćudna, plavokosa ljudeškara. Sjedio je na svojem vozačkom prijestolju kao neki šoferski kralj, s golemim stopalima i još većim ručetinama u kojima je veliko kolo džemsova volana izgledalo poput igračke. Vozio je čudnim stilom, uvijek istom brzinom, negdje između pedest i šezdeset. Uvijek jednako, ravnomjerno. Po dobroj i po lošoj cesti, kroz zavoje i po ravnici, uzbrdo i nizbrdo. Kroz zavoje to je izgledalo luđački brzo, a na ravnim komadima luđački sporo. Svakako, bila je to luđačka vožnja.

Treći čovjek (u ovom čamcu, a o projektoru da se i ne govori) bio je Mišo. Dodijelili su mi ga kao pomoćnika, a možda i kao komesara, tko bi ga znao.

Bio je neobična osoba. Svjež demobiliziran, ali još uvijek u uniformi i čizmama, pun ratnih priča koje su počinjale kao većina ratnih priča u to doba (...i mi onda nagarimo odozdola, na čuku: jurriššš! Ja pretrčim brisani prostor i bacim se u zaklon. Sve mi nešto zuji oko glave, mislim, ose su se uzbudile, kad shvatim da to bobanovci strižu šarcem...). Imao je čudno tijelo: tamo gdje se normalnom čovjeku nalazi pupak, njemu su se račvale noge, krive kao u kauboja.

## Slijedi krupni plan.

*KRUPNI PLAN, GROPLAN, redovito je to glava, portret, lice neke osobe. Je li to glava od kose do brade, plan koji možemo nazivati VRLO KRUPNO, ili je to glava s ramenima, kao za legitimaciju, pa je to onda za neke POLUKRUPNO, svejedno. Krupno je krupno i ne treba inzistirati na prevelikoj preciznosti.*

*Krupno je kada cijelu površinu slike zauzima glava i svojom veličinom zaklanja sve što bi se moglo vidjeti iza nje, a krupno je također i onaj portret koji ostavlja dosta pros-*

\* Ovaj nostalgični autobiografski zapis posljednji je tekst koji je Nikola Tanhofer napisao i dao za objavljivanje u *Ljetopisu* neposredno prije smrti.



Nikola Tanhofer prima nagradu Vladimir Nazor za životno djelo 1985.

*tora za dodatne podatke o snimanoj osobi: dio ambijenta, ugodaj, čak i slutnja radnje koja se zbiva iza njenih leđa.*

Na geografskoj karti ovog satirskog lica najizbočenija i najmarkantnija točka bio je čvrst, savijen nos koji se rasprostirao ispod nauljenih očiju i vlažna usta u čijim se uglovima uvijek skupljalo malo bjeličaste pjene. Pogotovo dok bi govorio. A govorio je neprestance, pljučkajući kroz red zdravih, rijetkih, dugačkih zubi. Uvijek nasmiješen, s neskrivenom crtom ironije, napadno ugrađena ponašanja (poput dobro odgojena trgovačkog pomoćnika tekstilne struke), odučarao je od svih došljaka iz šume koje sam dotada upoznao. Na mahove, činilo mi se da je čak udvoran, i to prema meni, mlađem od sebe, a o ratnom pedigreu da i ne govorim.

*Groplan može biti karakteran, onaj koji minuciozno opisuje osobu, onaj na kojem je svaka pora i svaka bora vidljiva, onaj koji otkriva inače nevidljive podatke o nečijem licu, koji katalogizira sve značajke ljudskoga lica, onaj koji žrtvuje ljepotu za račun istinitosti.*

*A onaj koji žrtvuje istinitost za račun ljepote, koji se trudi da sakrije sve izdajničko, naturalističko, birokratski precizno, onaj koji reducira neugodne podatke i širokim potezima svjetla opisuje, rekli bismo, jednim haiku stihom ljudsko lice, to je idealizirani krupni plan.*

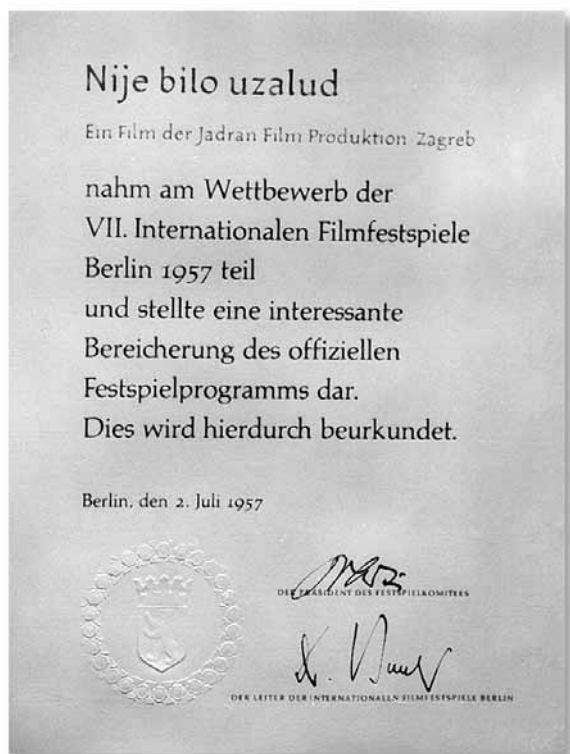
*Na onom prvom svjetlo je tvrdo, oporo, optika jasna i vrlo, vrlo oštra. Zbog blizine, neprirodne u svakidanjem*

*gledanju, ta oštrina izgleda još oštija. Sjene su oštro omđene, guste, a svjetla blještava, ali ipak puna detalja.*

Mičino je lice bilo prekriveno tamnim slojem glatke, žučkaste kože, napete preko istaknutih ličnih kostiju, vrlo finih, jedva vidljivih pora. To mu je davalo ponešto istočnjački izgled. Poslije, kad sam mu doznao prezime, a bilo je tipično mađarsko, zaključio sam da je to zbog njegova hunskog podrijetla, zbog šnicla na kojem su jašile generacije njegovih predaka jedna za drugom i dojašile za svojim hunskim sinom, evo, sve dovle, do Kašine.

*Kod one druge vrste svjetlo je umekšano, difuzno. Sjene, ako ih ima, razmazane su, bez oštrih prijelaza u svjetlo. Optika je razmekšana nekim mekocrtačem, a kontrast uglavnom nizak. Oni uvijek izgledaju kao da ne vidimo ono što u stvari vidimo, a vidimo ono što u stvari ne vidimo.*

Prvi cilj, prvo selo na popisu u kojem je trebalo odvrtjeti projekciju i filmom politički prosvjetliti nepouzdanu seljake, bila je Kašina. Selo nadomak Zagrebu, ali onda, u ono vrijeme, to je bilo vrlo daleko. Nekoliko sati vožnje po cestama izlokanim, raskomadanim i raskvašenim od mnogih vojski i mnogih kiša. Tada je skromni i zapušteni zagrebački asfalt završavao pred ulazom u Maksimirski park, gdje je bilo okretište tramvaja i odakle se čula rika gladnih životinja iz zoološkog vrta. Ne samo asfalt, i grad je ovdje završavao. Tu je bila obala, granica, preko koje se išlo samo kada se mo-



VII. međunarodni festival u Berlinu (Nije bilo uzalud, 1957.)



British Film Institute: H-8 na London Film Festivalu 1958.

Sa snimanja *Zastave* (B. Marjanović, 1949.)

ralo, kada se na ravnom komadu ceste između Maksimira i Dubrave 1944. na svakom telefonskom stupu njihalo po jedno ljudsko tijelo. Među njima njihao se i moj razrednik iz petog b, Ogrizović. Pa onda Sesvete... ih, gdje je to...

*Na suprotnom polu od krupnoga plana nalazi se TOTAL. U totalu se vidi sve totalno, bilo da se radi o otvorenom pejzažu, ili zatvorenom prostoru od nekoliko kvadratnih metara, sve je vidljivo, sve ono što stane u opis toga prostora. Šume i livade, mora i rijeke, ali i slike na zidu ako se nalazimo u sobici, krevet i lavor na starinskom umivaoniku. I dakako osobe koje tu borave ili su ovdje zatečene. U totalu nekog širokog pogleda na livade i šume, mogu to biti samo sitne točkice u prostranstvu pejzaža, dok u totalu sobice, ili kabine dizala, može to biti i neki sasvim krupni plan.*

Stigli smo u Kašinu. Magla se razila i držala se samo u krapama iznad mokrih livada. Gore se plavilo isprano nebo i sve je najavljuvalo lijep i topao jesenji dan. Selo je djelovalo sasvim pusto. Kroz brujanje džemsovog motora i poskakivanje kotača po grabama punim vode, stali su se probijati poznati zvukovi sela. Kokoši, pijevac, sentimentalni kravliji alt. Iz daleka se čutio miris gnojia i tropa od kojeg se pekla rakija.

Našli smo predsjednika narodnog odbora kako čuču kraj kotla za pečenje rakije i izložili mu naš zadatak. Tmuran i bez riječi poveo nas je u neko dvorište.

*Total je informativan. Total je pozornica, bina, prostor zbivanja, najnefilmskiji plan, najviše nalik teatru, pogotovo ako je statičan. Zato je ovaj total, kako bi bio što filmskiji, snimljen u kretanju. Put preko dvorišta sniman je u pratećoj vožnji: u prednjem planu Mićo i Tomek, malo iza njih ja i drug predsjednik, dok u drugom planu promiču istrunuli plotovi, hrpe gnojia, kokoši i race, štala i sjenik, šajer...*

Idući za njim gledao sam tu sirotinjsku kuću, napola drvenu, a napola zidanu i napola urušenu. Unutra je zasigurno zemljani pod i sve miriše po uskipjelom mlijeku. Tada nisam slutio da će drug predsjednik za deset, petnaest godina, po-

put mnogih drugih, otići u Njemačku, a za dvadeset će na tom mjestu stajati neožbukana jednokatnica s centralnim grijanjem. Kćerkica, koja će se tamo roditi, zvat će se Nives, Klaudija ili Carmela. Možda i Amoretta. 'A će bu bil dečec, dajmubog zdravlja, taj bu bil Hrvat. Zval bu se Denis.' Ako se rodi još malo kasnije, zvat će se Hrvoje, ili Domagoj...

Učinilo nam se da je ovo pravokutno dvorište, kad se zamraču, kao stvoreno za projekciju. S desne strane nalazio se »ganjak« kroz koji se ulazilo u kuću, prepun koječega zataknutog za grede, s bačvama napoja i obješenih klipova kukuruza. U svakoj je bačvi po površini smrdljiva napoja plivala po jedna kornjača. Predsjednik mi je rekao da je to dobro, jer da kornjače tako miješaju napoj. Jadne kornjače.

Sprijeđa je bila neka niska dogradnja. Tomek je tvrdio da je to ljetna kuhinja, a Mićo se odmah uputio unutra da provjeri Tomekov zaključak. Među hrpom djece koja su nas sa zanimanjem, ali i strahom promatrala, naslonjena turovima na zid, isticala se mlada i jedra cura, nasmiješana od uha do uha, s ustima punim pokvarenih zuba. Odmah se vidjelo da je Mićo odlučio da svoje ispitivanje posveti upravo njoj. Ali trajalo je kratko. Iz kuće se začuo hrapavi glas: »Janica, strelabožavutebukla, kamse smučješ?« I Janice u hipu nestade u mračnom interijeru.

S lijeve strane bio je sjenik, šajer, odakle je dopirao slatki miris suhoga sijena i ponosno kokodakanje kokoši koja je upravo snesla jaje. S četvrte strane bio je otvoren prostor, livada s nekoliko mladih šljiva koje su pravile skromnu sjenu na mekom sagu trave prošarane jesenjim bojama.

Dali su nam sira i vrhnja u plehnatom tanjuru sumnjive čistoće. Ipak smo se najeli i legli na livadu da dočekamo mrak kako bismo mogli početi s projekcijom.

Bilo je toplo. Godio mi je ovaj prvi izlet nakon ratnih godina, prvi susret s tako poznatim, a gotovo zaboravljenim, mirisima i zvukovima, s osjećajem prohladne trave i vlažne zemlje pod leđima. Mićo je promijenio temu. Klepetao je o svojim silnim uspjesima kod žena, šoferski kralj hrzao je po tiho kroz nos, smijuljeći se i namigujući Mići.

Uvijek sam volio ležati na leđima s rukama smotanim ispod glave, tako da mi se dlanovi nalaze pod šijom, a leđni mišići napnu i kralježnica izravna. Čini mi se da ovako najbolje razmišljam. Sunce je bilo tako jako da mi je smetalo, iako sam zatvorio oči i vidio samo crvenu zavjesu. Izvukao sam jednu ruku ispod glave i prebacio preko očiju.

Mićin se glas polako gubio u magli mojih misli i u pretapanju se pojavljuje nova tema. Slika je crno bijela. Tako se u primitivnoj režiji obično prikazuje prošlost, jer, kao, u prošlosti nije bilo kolora. Samo crno bijelo.

\* \* \*

**P**isati uspomene po definiciji je sentimentaln posao. Uspomene su ono što preostane čovjeku kad mu više ništa ne preostane. Ne znam, možda je to već netko rekao, a možda sam se ja toga ovoga časa dosjetio. Svejedno. Ali ima nešto što ne mogu prešutjeti: sve ovo pišem u prvom licu, u »ich« formi, kako bi to učeno rekli teoretičari. U stvari to je, ta »ich« for-

ma, to nije pošteno. Nije pošteno jer izgleda kao da se sve to o čemu pišem događalo meni današnjem. To je jednostavno neistina. Ja današnji nisam ja ondašnji. Nisam ni fizički, ni psihički, a niti biološki, ja ondašnji. Ja ondašnji imao sam bujnu kosu, plave brkove i pušio sam dvije kutije cigareta dnevno. Sve sam promatrao kroz tu nikotinsku zavjesu kao kroz neki umekšavajući filter, neki mekocrtič, pa je sve izgledalo manje dramatično nego što danas izgleda. Ja današnji nemam kose ni brkova, ne gledam kroz nikotinsku zavjesu i ja današnji jednostavno nisam ja ondašnji. Negdje sam pročitao da čovjek svakih deset godina (ili tako nešto) promijeni sve svoje stanice. Pa kako onda da ne promijeni i svoja stajališta? Ili barem neka?

*Između totala i blizog plana nalazi se ona kategorija planova koji imaju prefiks polu. Polutotal, polublizu, poludaleko, polusrednje, polu... sve me to podsjeća na onu dosjetku o optimistu i pesimistu, koji gledajući dopola punu čašu zaključuju da je to za optimista polupuna, a za pesimista poluprazna čaša. Slijedom toga, polublizu bi mogla biti optimistična varijanta polutotala, i obratno, polutotal pesimistična varijanta polublizoga plana. Sad, kako hoćete: sljedeća sekvencija puna je ovih polu planova.*

Ima malo toga čega se sjećam iz najranijeg djetinjstva. Sve su to neke slike koje nisam siguran crpim li ih iz kolektivnog familijarnog pamćenja, iz obiteljskih priča, ili ih se zaista izvorno sjećam.

*Slijedi nešto što obično prekida narativni tok, trik kojim se priča prebacuje na čas (ili na duže vrijeme) u prošlost, pa se to onda, ako je nakratko naziva flash-back, a ako je nadugo — retrospekcija. A ako pak priča preskače u budućnost, ako se udobno smjestila u sadašnjosti, a govori o budućim zbivanjima, onima koja će se tek dogoditi, tada, oh, nije to jednostavno, tada se to može nazvati antespekcija, avanspekcija, ili prespekcija. No, kako bilo da bilo, takvih će se spekcija u našoj priči naći nekoliko.*

Pamtim tako, na primjer, kako sam se zatvorio u mrak neke sobice, komorice, špajze, što li. Tu sjedim na podu, u polumraku i nožem za konzerve, ili dljetom, ne znam više točno, otvaram limeni bubanj, koji sam dobio za rođendan. Silno me je zanimalo što to lupa u njemu. Bilo je to u vrijeme kratkog boravka moje obitelji u Karlovcu. Mogao sam imati 4-5 godina. Znam to po tome što je u kući u kojoj smo tada stanovali, u nekakvom podrmskom dućančiću (silazi-



Radna fotografija sa snimanja filma *Klempo* (1958.)





*Nije bilo uzalud (1957.)*

lo se preko nekoliko stuba) radio neki postolar, s čijim sam se šegrtom bavljao učeći prve proste riječi. Sve je mirisalo po postolarskom ljepilu i vlazi. Kad me jednom zapitao koliko mi je godina, odgovorio sam mu: »pet i pol, ti si vol.« Na to mi je zaprijetio batinama, a ja sam se sakrio i shvatio kako stihovi mogu biti ubojiti.

\* \* \*

*Ovo sada ne može proći bez kolora, pa makar i po cijenu izdaje principa. Ali može se naći i duhovitije rješenje: neka slika bude crno-bijela sve do časa kad ujak upali crveno svjetlo. Tada neka bude sve crveno, kao što je uistinu i bilo.*

Sjećam se dobro, nisam imao više od 5 godina, kad je moj najdraži ujak, koji je jedno vrijeme živio kod nas, jedne večeri omotao crveni papir oko žarulje, u dva jušna tanjura nalio neku čarobnu vodicu (danas znam da je u jednom bio razvijač, a u drugom komiks), u nekakav okvir stavio staklenu ploču i ispod nje komadić papira. Tada je najdraži ujak kratko upalio bijelo svjetlo i onda stavio taj komadić papira u tanjur, njihao ga nježno i pažljivo poput hostije. Papir je plovio u tekućini i sve je bilo vrlo tajanstveno, u sobi je vladala tišina dok je moj najdraži ujak tiho izgovarao čarobne riječi: »Jiši vjag, jiši vjag...« (To »jiši vjag« značilo je u stvari »riši vrag«. Ja, naime, tada nisam mogao izgovoriti slovo »r«), i pred mojim razrogačenim očima događalo se čudo: malo po malo pomaljalo se u okruglom, bijelom tanjuru slika... Prošlo je otada mnogo više od pola stoljeća i još uvijek sam fasciniran čudom koje se događa pred mojim očima dok se na papiru, u mraku tamne komore, pojavljuje slika: jiši vjag...

*Opet crno-bijelo. Bez boje. Nakon crvene sekvence, to je skoro šok. Neko vrijeme izgleda kao da je slika sva u zelenkasto plavim tonovima, što je samo optička varka koja nastaje kao posljedica komplementarnog kontrasta, kako teoretičari boje nazivaju ovaj optički fenomen.*

Sjećam se još vojnika što su marširali, pod našim karlovačkim prozorima, rmp, rmp, rmp, kroz prašinu, drvoredom opasanu ulicu i poručnika na kobili koja je dizala rep, ispod kojega su ispadali, pušeci se, konjski kolači. Još danas ćutim taj slatkasti miris i vidim vrapce kako se skupljaju nad poslasticom dok vojska nestaje, rmp, rmp, rmp, u oblaku prašine.

Čini mi se da sam tada žarko želio biti vojnik. Naravno ne običan, nego onaj na konju, koji izdaje zapovijedi i čiji konj pravi kolače za vrapce. Takvoj želji svakako su pridonijele obiteljske priče o časnicima, naravno austrougarskim. Moj se otac, naime, trebao posvetiti oficirskom pozivu. Njegova majka, a moja baka, stara Pemica, kako smo je često ne bez zlobe nazivali, imala je dva sina, Tomislava i Nikolu. Pričalo se da je često govorila: jedan Bogu, drugi Caru. Prema toj sintagmi jednog je poslala u crnu školu da izučni za svećenika, a drugog, mog oca, u kadetsku školu, za oficira. Međutim, siroti, nije se želja ispunila. Stariji, Tomislav, odao se teatru. Bio je glumac, redatelj, pedagog i pritajeni pisac. Bio

je jedno vrijeme i direktor drame HNK, pa sam mogao odlaziti u kazalište kad mi se god prohtjelo. Koristio sam tu privilegiju, iako je moj odnos prema kazalištu uvijek bio sasvim čudan.

\* \* \*

Danas rijetko idem u kazalište. Nerviraju me svi ovi novi trendovi, sva ta nova čitanja starih tekstova. Pristalica sam one Gavelline »to treba igrati kak' piše«. Teatar tijela, sva ta prenemaganja, silovanja teksta, igranja u realnim prostorima, taj napor da se bude drukčiji, noviji, a pogotovo pokušaji kako bi se uništilo ono što je bit teatra — bina. Jer mislim da su pozornica i zastor ono što čini teatar. Ona minuta ili dvije koje prethode dizanju zastora, kad se žamor stišava i kad sve obuzima ona svečana nepokretnost u očekivanju predstave. Samo se tu i tamo pokreće neka sjedokosa glava, s dalekozorom na očima, koja istražuje neku poluzamračenu ložu. Mali i diskretan naklon glavom, svjetlo se polako i nečujno gasi i zastor se u tišini (netko tiho kašljucne), diže. Osjećam kako me je zapahnuo hladan zrak sa zamračene pozornice. Onda se polako, podizanjem reostatom, pali prvi spot, začuju se prvi koraci, prve replike... Tada me hvata nešto neobično u grlu i grudima. Ganuće, reklo bi se u ruskim romanima. Zaista, to je najava suza, koja se, jedva suspregnuta, zaustavlja u grlu.

Dalje me obično više ništa ne zanima. Ubrzo počinjem osjećati bol u leđima, stolac mi postaje pretvrđ, žulja me kravata, svrbi noga. Htio bih kašljati, ali mi poštovanje tišine to priječi.

Isto je tako na operi ili baletu. Uvijek me hvata to isto uzbuđenje, ganuće, ali tada ranije, prije dizanja zastora. Najljepša mi je glazba ono štimanje instrumenata, onaj »a« (barem ja mislim da oni traže to »a«), koje gudači izvlače gudačkom, a obično iznad svega plovi zvuk trube kao da trubač vježba skale, kao da razgibava prste na blistavom, metalnom zvuku. Ulazi dirigent, pljesak već prema njegovu rejtingu, sve osvijetljeno donjim svjetlom, koje se odbija od notnih pultova i polako se sve stišava (opet netko potihom kašljucne) i zastor se diže...

Zapravo, uzbudljivije mi je ono što se događa iza zastora. Ona užurbanost po hodnicima, miris šminke, izazovni pogled koji bljesne iz široko podmazana oka u prolazu (tek tako, iz glumačke navike), glas inspicijenta iz zvučnika.

I sam se pitam što je to? Mislim da su to komedijantski, pemski geni, da je to zov nekog pretka koji je bio glumac u šmiri. Isti onaj koji je mog strica Tomislava odvuкао iz sjemeništa u glumce. Isti onaj koji je gonio mojeg oca da se uvijek, kobajagi zbog djece, presvlači i maskira, u gusara, u Hitlera, u dendija s monoklom ili u klauna. Zaboravljeni zov krvi, deveti, trinaesti ili četrdesetiosmi kromosom koji prepoznaje miris teatra, pa prije podizanja zavjese počinje mahati svojim repićem, njušeći, trzajući se poput psa na lancu, pokušava napustiti program za koji je isprogramiran i oteći se s lanca ribonukleinske kiseline.

Zato rijetko odlazim u kazalište.

\* \* \*

**A** drugi sin, Nikola, moj otac, kojega je zatekao »prevrat« devetstoosamnaeste kao nezavršenog pitomca kadetske škole u Pečuhu, našao se bez egzistencije s mladom ženom u mladoj državi. Otišao je na neki tečaj za željezničke prometnike, jer nije želio nastaviti vojnu karijeru. Poslije je neko vrijeme bio prometnik i kada se zbog njegove ludosti razbilo nekoliko vagona izbacili su ga sa željeznice. Tada je pokušao s malom privredom. Otvorili su, majka i on, nekakvu menzu, restorančić, negdje na Dolcu, ali i tu su propali nakon nekoliko mjeseci.

*Ovdje se može pojaviti suzdržani kolor. Sasvim reducirana boja na nekoliko nijansi: oker, crvenkasto smeđa i maslinasto zelena. Ovakvo je kolorističko sazvučje vrlo mirno. Gledatelj se u njemu može ljuljuškati kao u slatkom polusnu, može šetati s rukama u džepovima, a može i vrškom cipele crtati krivulje po tepihu jesenjeg lišća.*

Ima još jedna slika koja se javlja iz tog vremena, mutna poput izbljedjele fotografije kojoj nedostaju uglovi. Nalazim se u sobi, u krevetu, s kosim zidom iznad glave. Pravim se kao da spavam. Glumim da ne čujem majku koja me nježno budi i nagovara da ustanem i idem u vrtić. To je meni, taj vrtić, kindergarten, i taj nježni majčin glas što me tjera u odvratno društvo nepoznate djece, sve mi je to mučno. Dao bih sve na svijetu da ne moram ići tamo. Dalje nema ničega. Svega ostalog sjećam se samo iz tuđih priča.

\* \* \*

*Zatamnjenje — odtamnjenje*

*To je kao kad trepnete očima, samo što traje duže. Kratkotrajna mrak. Označava protjecanje nekog vremenskog odsječka. Slika je opet crno-bijela. Ili bijelo-crna, kako hoćete.*

**Z**a vrijeme rata, družio sam se uglavnom s dečkima iz okolišne ulice. Među njima se isticao Zvonko, godinu dana mlađi od mene, ali deset godina stariji po »životnom iskustvu« i snazi. Jedini među nama imao je nekog iskustva sa ženama, nismo mu baš sve vjerovali, ali ipak bilo je nekih indicija da ono zaista postoji. Njegov je otac, naime, bio vlasnik poznatog »Štakor-bara« u donjoj Ilici, oronule, u zemlju sabijene prizemne gostionice, između Domobranske i Svetoga Duha. Na tom dijelu Ilice bile su u to doba sve novogradnje, sagrađene koju godinu pred rat, poredane kako se pristoji, sve u jednom redu, osim Štakor-bara koji je istupio dva dobra koraka ispred i izvan toga reda, tako da je tramvaj morao napustiti pravilnu, ravnu crtu svojega kretanja i učiniti nagli zaokret kako bi zaobišao bar i zaustavio se uz silnu škripu na uglu Ilice i Svetoga duha. Zanimljivo je kako je nekom ideologu zasmetalo da se ulica naziva po nekom svecu, pa je odmah poslije rata izbacio ovo »sveti«, a ulica se još dugo nazivala »Duh«, sve dok nije postala ulica Pavleka Miškine. U Štakor-baru se točilo kiselo zagorsko vino i pivo iz »fasla« (višak pjene otirao se drvenim nožem i sakupljao u tanjuru. Pa kad nitko ne bi gledao, malo bi se te ishlapljele juhe bučnulo u kriglu neke mušterije), a tajnovitim namigivanjem ustanovljavalo se kome se mogu dati fileki ili mali vajngulaš,

jer hrana je bila racionalizirana. Navečer su se skupljali domobrani, pokoji zelenožuti ustaša, koji bi brzo nestajao osjećajući da nije dobrodošao gost. Svirala je harmonika i promukli glasovi pjevali Siciliana bruna, bruna, bruna... i Vužgi Janke, vužgi Janke... Vladao je priličan red, jer Zvonkov stari, snažan pedesetogodišnjak, nije trpio nereda i prevelike galame. Uvijek sam se divio njegovom grifu kojim je hvatao dosadnog pijanca lijevom rukom za okovratnik, a desnom za tur i jednim jedincatim pokretom, fijuuu, kroz vrata. Dolazile su dakako i kurve, ali ja ih još nisam naučio raspoznavati, dok je Zvonko za svaku znao kakva je i koliko košta. Američki biljar s rupama bio je poligon naših prijedodnevni natjecanja, u vrijeme dok je birtija bila prazna. Kada Zvonkovog starog nije bilo u blizini natakao mi je kruškovac, koji je imao boju i miris laka za nokte. Pritom smo pušili tanke, smotane cigarete. Kasnije mi se podrigivalo i nije mi bilo dobro, ali nikome to nisam priznavao.

Zvonko je imao mlađu sestru, Biserku, žgoljavicu jednu, punu nekih krastica. Nosila je naočale zbog razrokosti. Na jedno staklo bio je zalijepljen flaster — izgledala je kao Perhan iz Kusturičinog *Doma za vješanje*, i zaista nije bila ništa ljepša od njega. Desetak godina kasnije, na nekom tulumu, naletio sam na raskošnu mačku, duge, duge plave kose i dobro nogaću. Počeo sam se nešto motati oko nje, a ona mi je rekla da ne moram »bacati lire«, jer da je ona Biserka. Mudro sam zaključio da djeca rastu.

Negdje u ljeto četrdestiprve Zvonko je odlučio da me mora uvesti u »život«, a to se onda radilo isključivo preko kupleraja. Sjećam se dobro, bilo je rano nedjeljno popodne, otišli smo u Trnskoga ulicu br. 8, gdje je bio slavni *Pansion Zagreb*, koliko ja znam, u to doba jedini službeni kupleraj u ovom našem malom gradu. Dok mi je srce tuklo u grlu i dok su kraj nas promicali njemački gefrajteri u širokim čizmama, Zvonko je sve sredio (vidjelo se da se osjeća kao riba u vodi), i meni je dopala dama po imenu Vilma. Valjda su zbog toga sve Vilme koje sam poslije sretao u životu oko svog imena nosile posebno ozračje. Soba je bila na katu, u hodniku poput hotelskog, treća na desnoj strani od ulaza. Vilma me je gledala nezainteresirano, službeno. Nije se niti svukla sasvim, nego se samo profesionalno izvalila na otoman i ne svrnuvši pogled prema meni, odvalila:

No, ka' je mali, kaj čekaš?

Bože mili, da mi je znati što sam čeka? A zaista sam čeka. Čekao sam jer mi se taj pogled na nezdravo, nekako ljubičasto žensko tijelo, na labor na podu s rastopljenim hiperman-ganom, na toaletni stolić, više nalik brijačkom pultu, sa dopisnicama zataknutim za okvir, miris jeftinog parfema i znoja, sve mi se to nije uklapalo u sliku ljubavi koju sam izgradio u svojoj mašti crpeći građu iz starih brojeva Kulise i Svijeta, časopisa koji tada više nisu izlazili, a u kojima je bio nešto skromne pornografije. Ne znam točno što sam odgovorio Vilmi, ali sjećam se kako je ljutito rekla:

Ka' je, šmrkljivec! Kaj buš me ti učil...

Naravno da je nisam ni pokušavao ništa učiti, a niti ona mene. Jedino što sam naučio, to je da više nikada nisam otišao u kupleraj. Iako, to nije sasvim točno: čudnim stjecajem



H-8 (1958.)

okolnosti, nakon mnogo godina opet sam se našao na istom mjestu. Ali o tome kasnije.

\* \* \*

Svršio je rat, postao sam snimatelj igranog filma — umjetničkog filma — kako se to tada nazivalo. Jednoga dana stigao je do mene glas kako ću biti primljen u SKOJ. U to doba nitko se nije usuđivao takav poziv odbiti, pa nisam ni ja. Iako je mojoj mašti ipak pomalo godilo da me se prima u neku tako tajanstvenu organizaciju, u čudno bratstvo, tajanstveno poput prvih kršćana, opasno poput katarata i bogumila, ili Crne ruke u Srbiji. No, već nakon prvog sastanka slijedilo je razočaranje. Sekretar je bio Grašo Dragišić, kojega sam poznao još od prije rata.

Bože, Grašo! On i njegov otac stanovali su nekoliko kuća dalje od mene, u Domobranskoj ulici. Njegov je otac svakoga jutra džogirao sve tamo do Šestinskog dola i natrag, što je u ono doba značilo sasvim sigurno biti lud. Trčati sam samcat, puhati kao morž, a da te nitko ne goni. Ja uostalom i danas mislim da je džogiranje znak neke osobite ludosti.

Grašu smo, bio je nekoliko godina stariji, također smatrali, ako ne ludim, a ono nekako osobito uvrnutim. Imao je golem, savinut nos koji je prijeto da će se jednoga dana sastaviti s bradom i bujnu, grandomansku maštu. Bio je kralj iz-

mišljanja. Iako je bio Srbin po rođenju i Zagrepčanin po uvjerenju, počeo je početkom rata iznenada hrvatovati i pričati kako obavlja neke vrlo tajanstvene zadatke, ni za kog drugog, nego upravo za Poglavnika osobno. Onda je jednoga dana nestao da bi se nakon rata pojavio u uniformi, s nekakvim činom i pričama o bitkama koje je vodio i o svojem dramatičnom ranjavanju. Kasnije se saznalo da je cijeli rat proveo kao glumac u Kazalištu narodnog oslobođenja, gdje je igrao uglavnom mrtve Švabe. A ranjen je bio u Splitu, gdje je jedne večeri poveo na Marjan neku djevojku. Kao uvod u nježnosti, izvadio je pištolj i prišapnuo djevojci kako treba biti oprezan, i kako ovdje ima još bande... Repetirao je pištolj, ubacio metak u cijev i — opalio u vlastitu nogu.

No, da. Kao sekretar tražio je od nas nekolicine mladih skojevaca, članova ekipe *Zastava*, da tražimo od režisera Marjanovića vrhunsku štednju: snimanje 1 : 1 — snimati samo onoliko materijala koliko će ući u film. Naravno, svi smo znali da je to nemoguće, pa je i on valjda to shvatio. Nestao je na neko vrijeme i onda se, Grašo, kralj izmišljanja, pojavio kao urednik vijesti na radiju. Godinama sam ga slušao kako vodi dnevnik i činilo mi se kako taj posao ne obavlja ništa lošije od drugih urednika.

U partiju su me primili svečano. Moj veliki prijatelj, Marjan Lovrić, prvi naš filmski glumac, još iz *Slavice*, održao je tom



H-8 (1958.)

prigodom svečan i opširan govor, ali tako patetičan, tako kratk frazetinama, kao da mu je autor Grašo. Bilo me je stid slušati i mislim da sam tada definitivno shvatio svu besmislenost partijskih sastanaka, osim ako ne služe pravljenu karijere. Ali meni takva karijera nije trebala. A nije trebala ni Marjanu Lovriću, krasnom, duhovitom čovjeku, koji je sve do svoje smrti, negdje 1990. ostao, čini mi se, vjeran vojnik partije.

Odlazio sam vrlo rijetko na sastanke, izgovarajući se poslovnom spriječenosti ili tako nečim. Kasnije sam se prestao izgovarati, da bi sedamdesete, iskoristio jednu priliku, dosta kukavički se izvukao i vratio partijsku knjižicu.

Kad smo već kod knjižice, jedne je večeri, za vrijeme snimanja *Zastave*, došla Nevenka Crnobori (valjda je ona tada bila sekretar) i u velikoj konspiraciji priopćila da ćemo svi novoprimitljeni članovi primiti partijske knjižice u rajkomu, rajonskom komitetu. Bilo nas je nekoliko, i predvođeni Nevenkom, krenuli smo s Jordanovca u rajonski komitet partije Maksimir. I gle, ova tajanstvena institucija, bez ikakve ploče koja bi općinstvo obavještavala o stanarima, nalazila se u Trnskoga ulici broj osam. Drugarica zadužena za uručenje naših knjižica stolovala je na prvom katu, treća soba desno od ulaza. Ne znam kako se drugarica zvala, ali bilo bi doista

previše da se i ona zvala Vilma. Poslije sam se često pitao ima li kakve simbolike u svemu tome.

Sa Zvonkom sam drugovao još nekoliko godina, a onda smo se razišli svaki na svoju stranu. On je postao boksački sudac, a poslije se nekako našao na televiziji kao organizator produkcije. Imao je još uvijek, sasvim kao nekad, velike i jake, zdrave zube, pažljivo njegovanu kosu i sve je više nalikovao svom ocu, velikom majstoru za izbacivanje pijanaca iz Štakorbara.

Mislim da sam zadrijemao.

I tada je počelo.

\* \* \*

*Glazba koja je do tada lelujavno, pastoralno podmazivala sliku (piccolo flauta, arpeggio na harfi), najednom gotovo sasvim utihne. Onda poput potmule grmljavine (vibrato na čelima i udarac gudalom po basovima), poput groma, odjekne glazbeni akcenat. Bljesne bodež truba i činela i surovo ubode uho. Kolor.*

**P**renuo sam se na Tomekov nerazgovjetni povik, a onda začuo neki nepoznati, hrapavi glas koji je dopirao iz Mićina kao razderanog prsnog koša: »Jurriššš!...« Već u sljedećem času vidio sam kako se Tomek bacio na njega koji je ležao na

ledima, izvijen u nekom strašnom i neprirodnom grču, tako da su mu samo pete i vrh glave doticali tla tvoreći nekakav živi, zapjenjeni most. Na usta mu je udarila pjena: »Jurriš!...« Tomek ga je spretno zajašio preko trbuha, obje mu ruke pritisnuo svom snagom, pa iako je bio dva puta teži i snažniji od hunskega sina jedva se održavao na podivljalom mustangu:

Pomoć! To je partizanska bolest! — kriknuo je sa »tvrdo...«.

Do tada sam već čuo o postojanju te čudne bolesti koja spopada ljude sasvim iznenada i daje im neku čudnu, nadčovječansku snagu. A snaga koja je navirala iz Mićina slaba i neuhranjena tijela bila je zaista strašna. Nas dvojica jedva smo ga držali. To je bilo jedino što smo znali i mogli. Držali smo ga, on se otimao, jurišao, napadao, plakao, krkljao, i grozno patio u svojoj pomućenoj svijesti. Ne znam kako je dugo to trajalo. Ali prestalo je naglo kako je i počelo. Mićo se najednom smirio i činilo se da spava. I zaista, odspavao je dva sata. Meni i šoferskom kralju nije više bilo do spavanja. Sjedili smo u tišini pokraj usnulog bolesnika koji je sada mirno i ujednačeno disao. Onda me Tomek nijemo upozori na oteklinu ispod Mićine bluze pod kojom se je jasno ocrtavao golem pištolj. Tomek zabrinuto zavrti glavom i poput glumca u nijemom filmu objasni da mu je ovo opasno oružje moglo opaliti u tur, ili ne daj Bože, u neko još nezgodnije mjesto dok je jahao na Mići. Ostatak poslijepodneva proveli smo u tišini u kojoj je izgledalo kao da nam se selo približilo. Čule su se kokoške arije, roktanje prasaca i pokoji ženski povik. Kao da su se toplina i život vraćali u naše duše. Onda se Mićo probudio. Nasmijao se, pa kao da ništa nije bilo, nastavio točiti med svojih priča.

Kad je pala noć, odvrtili smo projekciju na razapetu plahu, desetak seljaka muklo je šutilo dok je agregat jednolično brektao na kamionu, a Debrie mekano šumio podmazanim zvukom. Štucnuo bi tu i tamo kad bi naišla loše zalijepljena spojnica na filmu. Volio sam jedinstveni zvuk tog projektora.

\* \* \*

*Noć se uvijek u filmu prikazuje plavkastom, s jasno namoduliranom žutom kojom su obojeni svi umjetni izvori svjetla. To je jedna konvencija koja nalazi svoju potvrdu u našem iskustvu prema kojem kod niskih svjetlosnih razina zadnja boja koja se još osjeća jest plava. Umjetni izvori svjetla izgledaju žuti, što zbog nečega što se zove komplementarni učinak, a što zbog svoje prirodno niske temperature boje. Ako ne znate što je komplementarni učinak, (a vjerojatno ne znate), i ako ne znate da boja može imati temperaturu, tada preskočite cijeli pasus i ništa nećete izgubiti.*

*Važno je samo da registrirate kako nakon ove plavkaste sekvence, crno-bijela koja slijedi, djeluje nenapadno.*

Tada sam radio u odsjeku za uski film. Šefica mi je bila Jerka Belan, sestra Branka Belana, povratnica iz logora El Shata, umorna od afričke vrućine, izmučena, nesretna, bez prave volje. Vjerojatno je osjećala da to nije posao za nju, jer nije imala pojma o filmu, barem s njegove tehničke strane, pa se u svim tehničkim pitanjima oslanjala slijepo na mene.

Poslije se etablirala kao odlična prevoditeljica s talijanskog. Šef cijelog odsjeka koji se trebao baviti filmom u nastavne svrhe bio je profesor Lui. Mršav, tako da je izgledao vrlo visok, udaljen. Uvijek je gledao nekako kroz sugovornika, pušeći na drvenom cigaršpicu polovice cigareta.

Stanovali smo tada, moja obitelj i ja, u visokom prizemlju četverokatnice, u Domobranskoj ulici broj 7. Bila je to kratka ulica, sjeverna pritoka donje Ilice. Kuće su, nekoliko četverokatnica, bile samo na jednoj strani, dok se na drugoj protezao dugački zid stare domobranske kasarne, kojemu se za vrijeme rata, a i poslije nakon njega, nije smjelo prići. Tako smo mi, djeca, imali samo pola ulice na raspolaganju. Asfaltiran je bio samo nogostup, a ulica je bila ljeti prašna, pa kad bi prošla konjska zaprega s trbušastom cisternom i zalila prašinu sitnim mlazevima vode osjećao bi se još dugo nakon toga u zraku onaj ugodan vonj ozona. Na njenom kraju, suprotnom od Ilice, počinjao je Šestinski dol, pun tajanstvenih puteljaka, špilja i guste šume.

Na početku Šestinskog dola, na križanju s Kuniščakom, bila je vojna bolnica. A nasuprot njoj, s desne strane Dola, barake u koje su smještali ranjenike za koje valjda nije bilo mjesta u bolnici. Sjedili su oni pred ulazima u barake, virili kroz prozore sa svojim sivim, zabrinutim licima, prljavim zavojima i štakama. Kojiput se čulo kako pjevaju neke tužne, seljačke pjesme. Još koji dan nakon ulaska partizana, sjedili su u mukloj tišini, bez pjesama, a onda su nenadano nestali. Barake su bile nekoliko dana prazne, a onda su se pojavili novi ranjenici, s jednako sivim licima i zavojima i sličnim pjesmama, koje su stanovnici donjeg dijela Domobranske ulice i početka Šestinskoga dola podozrivo slušali. Neki drugi su opet pričali kako su »ovi«, one ranije stanovnike baraka, sve pokokali. Ja nisam vjerovao.

Posudio sam iz Direkcije projektor 16 mm, tonski debrie, i donio ga kući. Bila je to velika senzacija! Navečer, kad bi se smračilo, počinjao sam svoje predstave. To se u kući začas razglasilo, a tada su kuće živjele mnogo intenzivnijim društvenim životom nego danas. Svaki bi se čas oglasilo zvonce na ulaznim vratima, začuo bi se ispričavajući šapat, meškolenje, i kad bi se nakon prve role upalilo svjetlo, naša dosta prostrana soba bila je puna susjeda. Bilo je to predtelevizijsko vrijeme, kad je sama činjenica da čovjek kod kuće može gledati filmove bila silno uzbuđujuća. Sjećam se dva filma. Prvi je bio Murnauov *Tabu*. Još danas pamtim pjesčana žala južnoga mora na kojima se odigravala ova tragična domorodačka ljubav. Drugi je film bio nekakav njemački. Naslova i autora se ne sjećam, ali glavno je lice bio neki filmski reporter, koji gine na koncu filma usred pirotehnikom zadimljene ratne scene. Posebno me je impresionirao glumac koji je igrao tog reportera i njegova dramatična smrt: izgovorivši nekoliko rastrganih riječi oproštaja s prijateljem na čijim je rukama umirao, pogled mu se najednom ustakli, a iz kuta usana poteče tanki mlaz crne krvi. Još i danas mi se čini da je to najbolje odglumljena smrt koju sam na filmu vidio. Svaki od tih filmova (a bilo ih je još) gledao sam nebrotano puta i čini mi se da sam već tada učio zanat iako mi to nije bila namjera. Uopće se ne sjećam da sam imao neku određenu želju u smislu vlastite budućnosti. Bio sam mlad, sretan što

sam živ i što je rat završio. Sve oko mene pjenilo se od slobode, ali meni se ta sloboda činila nekako ipak daleka i ne baš sasvim moja.

\* \* \*

*Nova glazbena tema. Može se, recimo, čuti jedan mali glazbeni citat iz Aleksandra Njevskog. To je kao zvučna najava onoga što slijedi.*

**U** kinu Tuškanac igrao je tada Eisensteinov *Ivan Grozni*. Ili možda je to bio neki drugi sovjetski film? Svejedno. U mraku, toliko sam se zanio filmom da sam u jednom času uskliknuo nešto, neku primjedbu koja mi je nekontrolirano izmakla. Ne znam što je bilo, ali vjerojatno nešto što se nije uklapalo u službene političke stavove i parole, ali ne vjerujem da je bilo išta ozbiljno antidržavno. Na to je neki čovjek u redu iza mene, bijesno kolutajući očima, kriknuo nešto o narodnim neprijateljima, tako nešto, a ja sam se ukipio na sjedalici i nisam se usudio pomaknuti do kraja filma.

U to je doba operater u kinu Tuškanac imao ambiciju da doprinese izražajnosti filma i činio je to na osebujan način: pojačavao je zvuk do maksimuma na mjestima koja su se njemu činila uzbudljivim, a stišavao na onim drugim. Osim toga dodavao je filmu i neke posebne zvučne efekte. Nakon nekog uspjelog gega, ili neke napete sekvence, prstom bi dotaknuo jedno osjetljivo mjesto na tonskom pojačalu (tzv. *gitter* izlazne cijevi), pa bi se iz zvučnika zaorio prodoran zvuk, nešto poput divovskog ispuštanja vjetra, prrrrum, prrrrum! Kod publike je to obično izazivalo veselje.

Tako je i meni odlanulo kad je operaterov vjetar objavio svršetak filma. Prrrrum, prrrrum, svjetla su se upalila, a ja sam mislio da ostanem sjediti kako me onaj u redu iza mene ne bi vidio. No, ipak sam morao izaći. Hodao sam svinutih koljena kako bih bio što niži, nevidljiviji u gomili, koja je hrlila prema redu izlaznih vrata što su vodila ravno u mrak tuškanačke šume. Jednom u mraku, osjećao sam se sigurnijim. Izravnao sam noge i u tišini, kao na sprovodu, pustio da me gomila nosi nizbrdo, prema svjetlima tuškanačkog prolaza. Zamirisale su prve upaljene cigarete, i tada se u toj tišini koju je tu i tamo narušavalo mrmljanje i struganje potplata po pošljunčanoj stazi, tada, najednom, prolomi se nečiji stravični urlik, istodobno bolan i prijeteći, nerazgovjetan, kao da je kroz razrezano grlo pokušavao pozvati na juuurrrriš! Ljudi su zastali, bilo je to negdje naprijed, u gomili. Onda su oni oko mene krenuli u trku nizbrdo, skrenuli sa staze i stali se kotrljati kroz šumu, preko vlažne zemlje.

Krenuo sam za njima.

Negdje po strani, odakle su se čuli urlici, vidjelo se kako se gomila zgusnula, čuli su se povici i ono strašno krkljanje, ali sada već tiše. Netko je rekao da je to partizanska bolest. Tada nisam znao što je to, ali nekako sam vjerovao da je ta strašna bolest pogodila upravo onoga u redu iza mene. Što sam se više udaljavao od poprišta ovoga strašnog događaja, svijet je bivao sve normalniji. Ulične svjetiljke skromno su svijetlile svojim žučkastim svjetlom, ljudi su prolazili, para im je izlazila iz usta, a meni je srce još uvijek bilo u grlu. Iako je bilo hladno, a ja slabo odjeven, bio sam u jednoj vodi.

Ne znam kako sam se dokopao Ilice. Iz Frankopanske je zakretao tramvaj i zaškripio jezovito na zavoju. Protrnuo sam u očekivanju opet nečeg strašnog, ali osim tramvaja ničeg strašnog nije bilo. Odahnuo sam i krenuo Ilicom prema kući.

To je, taj događaj, valjda razlogom zbog kojega ne pamtim o kojem se filmu radilo. Kasnije sam naučio paziti da mi ne izmakne neka nezgodna primjedba pred bilo kime. Ni pred Mićom.

\* \* \*

*Opet se vraćamo plavkastom, tamnom koloru. Neprovidne, masne sjene, tek tu i tamo neki odsjaj svjetla, šibica koja kresne i žutim, sumpornim svjetlom osvijetli nečije lice, koje se sljedećeg trenutka rastopi u mraku.*

**N**a našoj plahti, u Kašini, tog se časa pojavio Staljin. Josif Visarionovič šeće Crvenim trgom, onako široko, u kabanici do gležanja, raspašol. Naide na skupinu seljaka, u valjenkama, nasred Crvena trga. Muče se seljaci oko nekog traktora koji nikako ne mogu zapaliti. Vrte ručicom, otiru znoj sa čela, ali ništa. Traktor ni makac. Vide Staljina, pa se još više usplahire, jer prokleti stroj, čort vozmi, niti da bekne, a Staljin, s onako dobroćudnim brcima, samo baci pogled na traktor i kao iz puške ispali dijagnozu:

— Svjećice!

I zaista. Nekoliko pokreta po kablovima i taf-taf-taf, stroj poslušno zaprede.

— Moj klinac, rekao je naš šoferski kralj napeto gledajući film. Ja protrnuh u strahu da Mićo nije čuo ovu kraljevsku primjedbu, da ne zakoluta očima... ali ništa. Zanesen mislima i uspavljujućim šumom projektora, skoro sam zaboravio da se nalazim u Kašini. Nisam ni primijetio kako se tokom filma publika prorijedila, kako je nestajala jedna po jedna glava pokrivena škrljakom i kad smo završili, na klupama je ostalo tek nekoliko seljaka i dvoje-troje djece sasvim blizu plahte. Kad se iz zvučnika začula promukla glazba finala, Mićo je isključio agregat.

Gradski svijet ne zna kakav mrak vlada na selu u noći bez mjesečine i kakva tišina može biti kad iznenada nestane buke, pa se ni cvrčci ne čuju. Nije bilo kasno, ali izgledalo je kao da je već davno prošla ponoć.

Pokupili smo, spotičući se u mraku, kablove. Mićo je tiho kleo negdje u tmuni i tek kad je Tomek upalio farove kamiona, nekako smo uspjeli spakirati projektor i pokupiti plah-tu. Nikog živog više nije bilo u blizini, osim predsjednika odbora koji nas je odveo do štaglja, gdje smo imali spavati. Sve je mirisalo po sijenu i obećavalo slatki san, iako nam nitko nije ponudio ništa za večeru. Ali kad nam je predsjednik povjerljivo prišapnuo da budemo oprezni, jer da se noću ovdje šalju krizari, nije nam ni trebala večera. Nakon toga se bez riječi okrenuo i nestao u mraku. Mi smo još nekoliko trenutaka stajali u tišini, sablasno osvijetljeni farovima kamiona. Činilo mi se da odasvud iz mraka vrebaju na nas stotine krvavih očiju, a kad je Mićo posegnuo pod svoju bluzu i ispod nje, iz one otekline, izvukao golem ruski »nagan«, osjetio



Klempo (1958.)

sam kako su mi zacvokotali zubi. Kad je iznenada, negdje u mraku, ali nedaleko od nas, zalajao neki, sudeći po glasu, ogroman pas, začas smo se našli u sigurnoj utrobi našega *jamasa*. Tomek je bez riječi zaverglao anlaserom, ali motor ne prihvati.

— Svjećece, mirno odvali Mićo zureći u mrak.

— Moj klinac, isto tako mirno odvrati šoferski kralj. Zavrti još jednom anlaser i motor prihvati. U oštrom luku, pod velikim gasom, snažan stroj zaokrene iz dvorišta i krene prema Zagrebu, čija su se svjetla, činilo nam se, naslućivala u tmini noćnoga neba.

Šutjeli smo.

Noge nam je ugodno grijao motor, noć je bila vrlo svježja i oko glava nam je igrao propuh u poluotvorenoj kabini. Mićo je izvukao svoj pištolj i škljocao njime, provjeravajući jesu li svi meci u bubnju.

\* \* \*

*Kolor neprimjetno prelazi u crno-bijelo. Ali, ako su neko-  
me dosadile ove stalne promjene, neka i dalje vidi u boji.*

Između Mirka Lukavca, koji je tada bio na čelu Filmske direkcije za Hrvatsku i mene, na njenom začelju postojalo je nekoliko kategorija ljudi. U prvu su spadali došljaci iz šume, ozbiljni, zaposleni, opijeni novom ulogom pobjednika, u filmskom smislu neznalice, ali zato veliki znalci u konspiraciji. Mnogi od njih kasnije su se izgubili ili vratili u normalnu kolotečinu obavljajući neke pomoćne funkcije u kinematografiji. Mirko Lukavac proveo je nemiran život. Neko je vrijeme bio u Beogradu na nekim meni nepoznatim funkcijama. Poslije se vratio u Zagreb i bio direktorom ekipe u nekoliko projekata. Zatim je otišao za trgovinskog predstavnika u Argentinu, čini mi se. Vratio se sedamdesetih godina, vrlo, vrlo diplomatski uglađen i odjeven i vrlo, vrlo mršav i iscrpljen. Umro je nekoliko mjeseci kasnije od raka.

Najednom mi se, kao u kompjutoru, otvorila jedna memorijska lokacija u kojoj je zabilježena slika Nevenke Crnobori, sestre Marije Crnobori, mlade partizanke koja se 1945. našla u direkciji za kinematografiju, kojoj je na čelu stajao Mirko Lukavac, a na začelju ja. Mirko Lukavac tada je bio također mladac, ljepuškast i nekako posebno uljuđen. Možda je njegovo prezime — *Nomen est omen* — djelovalo na moju fantaziju. Nevenka je bila u engleskoj, kaki uniformi,



sa zgužvanom, naboranom suknjom oko jakih bokova i nekim dosta prljavim zavojem oko vrata. Kad bi prohujala mimo mene činilo mi se da osjećam miris lizola. Netko je zlobno rekao da je škrofulozna. Nije mi bilo jasno što bi to imalo značiti, ali svakako je bilo znak neke ružne bolesti. To je valjda bilo razlogom zbog kojega i kasnije, kada se sasvim civilizirala, nikada nisam mogao u njoj vidjeti žensko, iako je bila sasvim zgodna osoba. Ali tada, četrdesetpete, ona s tim zavojem oko vrata, sva preobiljna i prezaposlena, juri s nekim papirima po katovima Bogovićeve 2, gdje je tada bila locirana Filmska direkcija za Hrvatsku, gleda s dosta prezira na nas nekoliko civila. Uopće, jaz koji je tada vladao između došljaka iz šume i nas ostalih, bio je vrlo dubok. Kasnije se to izgubilo, ali trajalo je dosta dugo, sve dok nije nestalo uniformi, a s njima i tih velikih razlika. Ali nije ih nestalo sasvim i zauvijek.

Nevenka Crnobori svukla je uniformu i navukla na sebe sasvim drugo obličje. Zavoj oko vrata zamjenila je elegantnim šalom i, valjda zovom obiteljskih gena odlučila, da se bavi umjetnošću. Ušla je u montažu kao asistent, otišla za sestrom Marijom u Beograd i tamo dugo radila u Zastava-filmu. I ona je umrla od raka. Bila je draga cura s velikim ustima i kosim očima koje su dobivale mačkasti izraz kad bi se smijala. Takve su oči imali svi Crnoborijevi.

Dobar primjerak nove vlasti bio je Josip Lulić, Lule, kako smo ga zvali. Ličanin, predratni tramvajac i svjetski skitnica, okrugle glave s nablizu smještenim očima, koji se za vrijeme stare Jugoslavije skitao s nekim cirkusom po Francuskoj, obavljajući dužnost redara i hraneći životinje. Upetljao se za vrijeme rata u neke ilegalne poslove i klisnuo u partizane. Kako se našao u Filmskoj direkciji nije posve jasno, ali kako ništa na svijetu nije znao, osim voziti tramvaj i hraniti zvijeri, iskoristio je ovo svoje iskustvo i počeo se baviti organizacijom snimanja. I malo po malo dovinuo se do direktora ekipe, te je taj posao vrlo uspješno obavljao cijeli niz godina. Bio je drag, pošten i privržen čovjek. Bez ikakva formalna obrazovanja, ali s onom tvrdom, ličkom bistrinom, spretno je vodio vrlo velike projekte. Prema vlastitim izjavama imao je velikih uspjeha kod žena («...idem ja tako hodnikom, kad vidim kod nje otvorena vrata. Pogledam, a ona u krevetu, gola golcata. Ja trk u moju sobu, uzmem tamo pola pršuta i litru crnoga, pa šmug njoj...»). Još do nedavno, kao dobro držeći penzioner, rado je pričao o pršutu i crnjaku. I o ženama. A onda je iznenada, iako je izgledao zdrav zdravcat — u potaji umro. Nitko mu nije bio na pogrebu.

Još je bolji primjer neki Bituh, imena se ne sjećam. Pojavio se ne znam odakle u Jadran-filmu, bistri Zagorac, te postao jedan od najlućih partijskih sekretara. Imao je pregled nad svim i svačim, vodio evidenciju o svačijem ponašanju i izjavama. Bio je najžestokiji izbacivač za vrijeme informbiroa. Onda se najednom, umorivši se valjda od ove naporne djelatnosti, obreo u trik-odjelu. Postao je trik-snimatelj iako je bio izučeni zidar. Međutim, tu je trikmajstoru bila mala lova, pa je ubrzo nestao iz kinematografije. Pričalo se kasnije kako je otvorio privatni građevinski obrt i govorio kako su mu »oni« nabili golem porez.

Bio je tu i Hrvoje Sarić, »lijep kao filmski glumac«, uredan, izglačan, dotjeran, pomalo zbunjen provincijalac iz Knina. Sin iz trgovačke obitelji, koji je nekim čudnim stjecajem okolnosti upao u ratni Slikopis kao asistent snimatelja ne bi li se nekako izvukao iz vojske, i u jednom od svojih posjeta roditeljima u Kninu, zahvatila ga tamo partizanska mobilizacija. Nakon oslobođenja pojavio se i on u Filmskoj direkciji, u uniformi, kao perspektivan kadar. Ali njemu, kao čovjeku sklonom maštanju, nije odgovarao status pobjednika i naredbodavca. Jedno vrijeme bio je čak i šef snimatelja, međutim, individualac i svojeglav kakav je bio, teško se mirio s kolektivom. Iako je bio odličan snimatelj, nikada nije uspio na igranom filmu. Nije mogao izdržati ni jednu ekipu do kraja. Kasnije se počeo baviti, i to vrlo uspješno, izumima. Manje uspješno patentirao je svoje izume.

Ne mogu zatajiti kako sam mu bio silno zavidan. Imao je, naime, od neke UNRRINE deke, nekog vojničkog pokrivača, sašiveno jedno čudo od vindjakne. Bež boje, a zatvarala se 'rajsferšlusom' koji se na dnu rastvarao. Sve je bilo na njoj savršeno: ramena, struk, sitne, svijetle dlačice koje su se slijevale i prelijevale poput djevojačkih kosa... Ne znam što bih bio dao za takvu stvarcu, ali znam da tužna rupa koja se tada iskopala među mojim željama do danas nije zakrpana.

Uostalom, ako i zanemarim tu vjetrovku (što mi nije lako), on je na neki način zaslužan za ovo što danas jesam, ili što danas nisam. No, o tome poslije.

\* \* \*

**N**a drugoj strani barikade u bivšoj školi na Jordanovcu, kamo se bio smjestio tadašnji Jadran-film, nalazili su se filmski znalci, sve redom ljudi iz Hrvatskog slikopisa, nužno zlo, a možda i narodni neprijatelji. Svi odreda zaplašeni novom vlašću, ali sigurni da uživaju nesiguran imunitet sve dok su oni jedini koji nešto znaju o filmu. To je bio jedan od razloga što su nastojali da svoja znanja ne predaju olako novajlijama.

Oktavijan Miletić, plemeti sin, plemenita oca, Stjepana Miletića, predratni zastupnik automobilske firme, možda i član masonske lože, ali iznad svega opsjednut filmom, jednako kao što je njegov otac bio opsjednut kazalištem. Iako je njegovo aristokratsko ime, s insertiranim »pl« između imena i prezimena, bilo veoma poznato u endehazijskoj kinematografiji, nova ga vlast prihvaća u nadi da će podučiti mlade snage tajnama zanata. Međutim to im ipak ne smeta da mu uhite ženu, apotekaricu, pod sumnjom da je slala sanitetski materijal križarima, što se na koncu pokazalo kao lažno. Ali ipak su mu oduzeli stan. Do kraja života Okti je živio u jednom malom stanu, na zadnjem katu Jurjevske ulice, stješnjen između ostataka stilskog namještaja i finog porculana. Opran, uredan, *comme il faut*, duhovit na jedan tipično starozagrebački način. Svi su ga smatrali snimateljem, što on zapravo nikada nije bio. On je samo odlično znao snimati i duboko razumijevao tehnologiju filma. Snimatelj u mnogim filmovima postao je silom prilika, dok je njegova prava orijentacija uvijek bila ono što se obično naziva filmašem, filmmakerom. Snimateljstvo mu je služilo samo kao sredstvo za artikuliranje vlastitih filmskih ideja, pa, kako je bio perfek-

cionist, svladao je i taj posao na vrlo visokoj razini. Sjećam se, kad sam zadnji put bio kod njega, zaneseno mi je pričao kako snima pornografski film — ljubavni život golubova na krovu nasuprot njegova prozora u Jurjevskoj ulici. Oporavljao se tada od moždane kapi, teško je govorio i teško se kretao, ali još je uvijek pokušavao napraviti, ne samo snimiti film.

Mislim da je uklapanje u nove okvire još teže polazilo za rukom Branku Marjanoviću, sinu Milana Marjanovića, predratnom borcu za siroticu Istru, a poslijeratnom čovjeku s jakim vezama, unatoč neprijateljstvu (ili baš usprkos tome), s Krležom. Kad sam ga upoznao, Branko je bio mršav četrdesetogodišnjak, usukan i nepovjerljiv. Strašno nepovjerljiv. Svoju ulaznicu u Filmsku direkciju platio je organizacijom snimanja povlačenja kvislinških vojski iz Zagreba (u zajednici s Katićem, a snimatelji su bili Blažina, Ivančić i Akčić), i kompliciranom akcijom očuvanja tehnike od uništenja pri tom povlačenju. Nagrađen je bio režijom prvog igranog filma u Hrvatskoj (*Zastava*), ali to ipak nije smetalo vlasti da mu u stan, u Dalmatinskoj ulici iznad današnje Kinoteke, uvale nekog postolara s familijom, čijeg se sustanarstva nije oslobodio do smrti. Uredan, zakopčan, žilav i neumoran, nekomunikativan, tajanstven u svojim privatnim stvarima, nedokučiv u svojim mislima, imao je malo prijatelja. Ne sjećam se da mu je itko govorio »ti«, a niti on ikome. Nikakvih intimnosti, ni s kim, kao da je bila njegova deviza. Svi smo mu se obraćali s »drug Marjanović«, pa i onda kada ovo »drug« više nije bilo u modi. Oni koji su mu ipak bili bliži oslovljavali su ga s »gospon Marjanović«. Inače, zvali smo ga »Muf-tija«, ali samo kada je bio udaljen više od 15 metara. Bio je izvanredan montažer, naravno, za današnje pojmove starinskoga kova. Mnogo manje talenta iskazivao je u odnosima s ljudima u ekipi. Često je mijenjao suradnike i malo je onih koji su s njim dugo izdržali, iako je pod krinkom one tipične austrougarske (rekao bih krležijanske) arogancije, u stvari bio vrlo ranjiv i dobar čovjek.

Od Slikopisa bio je tu još Milan Katić, dokumentarist, kojega sam slabo poznao. Uvijek mi je bio dalek i stran. Zatim Pregernik, tonski inženjer, nekadašnji podmornički oficir, Slovenac. Strog i hladan, vodio je još dugo tonski odsjek u kojem su vladali red i disciplina baš kao na podmornici.

Od montažerki je najupečatljivija bila Manja Seidel, vjerojatno zbog svog izgleda i ponašanja koje je uvijek mnogo obećavalo. Bila je Židovka, koja je ne znam kako izmakla ratnim pogromima, vrlo zgodna, komad jednom riječju. Duhovita i brza na jeziku, nogata i crvenokosa, brzo se uklopila među pridošlice. I bilo bi joj pošlo sve po sreći, da se nije upetljala u jednu nesretnu aferu. Za vrijeme suđenja nadbiskupu Stepincu, sniman je film koji je ona montirala. Navodno je dala neke izreske iz filma dopisniku nekog zapadnjačkog lista. Odrobijala je zbog toga 4 godine u logoru Staroj Gradiški odakle se vratila neoštećena, ništa manje privlačna i bobra. Mogla je to zahvaliti samo svojoj židovskoj duhovnoj žilavosti. I ona je umrla od raka.

Karmen Lukijanović, minijturna osoba, prekrasna alabasterna tena i lica uokvirena kosom crnom poput mraka, ali s velikom grbom na leđima. Izgledala je izglednjelo i neuhra-

njeno, introvertirana i povučena, čista suprotnost Manji. Iz ukrajinske emigrantske obitelji — otac joj je bio čak ministar u jednoj bijeloj ukrajinskoj vladi — vjerojatno zbog straha pred crvenima rijetko je izlazila iz mraka montaže i priključivala se brbljanju po hodnicima. Kao da je neka teška nesreća pratila ovu obitelj: jedan brat utopio se u Krki kod Brežica, drugi je nestao negdje u Njemačkoj, a Karmen je umrla u Argentini, kamo je emigrirala posluživši se svojom apolitskom putovnicom, nakon što je zatrudnjela, neznanu s kim i rodila dijete. Tom njenom trudnoćom dugo su se ispirala usta po jordanovačkim hodnicima.

Jaz koji je razdvajao ove dvije skupine očitovao se i na jezičnoj razini. Pridošlice su govorili svim mogućim ličko-hercegovačko-banijskim dijalektima, s jakim naglaskom na prvom slogu i jedva čujnim vokalom u zadnjem. Đorati se, krkljanac, nagariti, banda, šarac, punbul i konspiracija, sve nove riječi, nepoznate gradskom svijetu, a razmjerne njihovim opasacima, uprtacima, bijelim vunanim čarapama i engleskim uniformama. Ovi drugi pak, govorili su mekanim, zagrebačkim-kajkavskim i začinjali to obilato stručnim terminima, njemačke provenijencije, poput šlafja, bandšpiller, mišpult, pikštela, ili ajnštelung. Naravno da se u prvo vrijeme nisu razumjeli. Ali bilo je dosta smiješno kad se nakon nekog vremena sve to izmiješalo, pa se u ličko rečeničko okruženje uselili mišpulti i pikštele, a u zagrebačko šarci i krkljanci.

No dakako, te se razlike nisu iscrpljivale samo na jezičnom planu.

Postojala je još i treća grupa, kojoj sam i sam pripadao. To su također bili pridošlice, uglavnom mladi ljudi, koji su se našli u novoj sredini pod tko zna kakvim okolnostima. Nisu uživali povjerenje ni jednih, a niti drugih. Filmski starosjedioci na njih su gledali sumnjičavo, misleći da su svi skojevci (neki su to i bili) i napeto pazili da se nečim ne izlanu pred njima. Čak što više, sumnjali su da su to prikriveni tasteri koje im vlast podmeće da bi se dokopala njihovih misli. Ratnici su pak na njih gledali s prezirom svojstvenim vojnicima pri susretu s ljudima koji su izmaknuli ratnim nevoljama. Da bi nekako osigurali prevlast i podvrgnuli te sumnjivce svojem nadzoru, malo pomalo primoravali su ih da stupe u SKOJ, mameći ih nimbusom tajansvenosti i romantikom duboke konspiracije kojom je tada bila obavijena partija i SKOJ.

\* \* \*

**K**ad danas gledam na ono što se sa mnom događalo u to vrijeme, čini mi se savim nemoguće da se toliko toga dogodilo u tako kratko vrijeme. Nikako mi ne uspijeva smjestiti sva zbivanja u neki kronološki red. U Filmsku direkciju došao sam koncem 1945. Prvu plaću primio sam u prosincu, a već u ljeto 1947. našao sam se u Pragu, na Barandovu, određen da nešto malo naučim i nakon toga da snimam *Zastavu*. Mora da mi se zavrtila glava, kao i sada kad se pokušam podsjetiti tih događaja.

Nakon nekoliko mjeseci u Filmskoj direkciji, šefovi su me poslali (pitaj boga koji šefovi) u odjel za uski film, koji se nalazio u podrumu i visokom prizemlju, prekoputa klasične gi-



Osma vrata (1959.)

mnazije, one kod Krešimirova trga. Na ime reparacija došli su tamo neki strojevi iz Njemačke, koji nikog od starih filmaša nisu zanimali, pa su mene tamo poslali i ostavili bez ikakva nadzora, neka se igram kako znam i umijem. Odmah sam tamo doveo moje školske drugove, Josipa Jelinića i Vjekoslava Smetka. Zajedničkim snagama uspostavili smo tamo nekakav laboratorij, reducirali filmove sa tridesetpetice na šesnaesticu, mučili starog, senilnog i osiromašenog Josipa Hallu, bez ikakva poštovanja, ne znajući s kim imamo posla.

Nikad nismo saznali gdje živi stari Halla. Dolazio je uredno na posao, sjedio kraj stroja za razvijanje i redovito zaspao onda kad se u stroju nešto događalo. Imao je na sebi uvijek neko tamno odijelo, puno dlaka i perja, te je izgledalo kao da i spava u odijelu. Lice mu je bilo zemljane boje, puno sujedica s tamnim vršcima, a kad bi govorio kroz onih nekoliko krnjih zubi, usta su mu se punila nekom masom mrvica rastopljenih u pljuvački. Stari Halla! Pravili smo budalu od njega, podmetali mu lavor pun vode da sjedne u njega, a on se nikada nije ljutio na nas. Jeo je iz plave kantice neke guste juhe i nikada nije govorio o onome što on zaista jest. Ili što je bio. A da je govorio saznali bismo da je on prvi pravi profesionalni snimatelj u Hrvatskoj, da je donio prvu kameru u Hrvatsku, da je za balkanskih ratova bio dopisnik Eclaira, da je s Biničkim, Grünhutom i Vereščaginom snimao

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

Ali cijela ta igra oko budućeg Zora-filma brzo mi je dosadila. Dosadila je toliko, da kad se jednog dana pojavio Hrvoje Sarić i predložio da se premjestim na Jordanovac, kamo je u međuvremenu preselila produkcija, pod novim imenom — Jadran film — nisam ni časa dvoumio.

Vjerojatno je to bilo u ljetu četrdesetsedme, kad sam se našao u velikoj, takozvanoj snimateljskoj sobi u bivšoj školi na Jordanovcu, s jednim trofejnim Arriflexom u rukama, pun nade u budućnost.

Radio sam za Filmski pregled, neku vrstu filmskog mjesečnika.

\* \* \*

*Javlja se glazba. Lirska. Na podlozi diskretnoga štrajha, klavir u rijetkim, širokim akordima. Kao u be-mol koncertu Čajkovskoga. Ali ta glazba kao da svira za mene samoga. Ona, vidjet će se kasnije tko je Ona, kao da ne čuje ovaj lirski zov, u autobusu za Jordanovac.*

Bila je rana jesen tisućudevetstočetdesetišeste i po jordano-vačkim su se livadama već rasprostirale jesenje boje. Nju sam susretao tek usput, nekoliko puta na hodniku. Po bijeloj kuti znao sam da pripada montaži i kad smo se slučajno našli tog ranog jutra, na autobusnoj stanici iznad Kvaternikova trga, na putu za Jordanovac, prvi sam put zapodjenuo razgovor. Bila je nova. Samo nešto mlađa od mene, našla se u filmu sasvim slučajno. U njoj je kući naime stanovao jedan laborant i rekao joj da na Jordanovcu trebaju namještenike. Otišla je i prijavila se. Rekli su joj da može u montažu. A da su joj rekli neka ide na bilo koje drugo radno mjesto, bilo bi joj svejedno. Imala je na sebi uštrkanu mušku košulju sa svijetloplavim, uskim prugama i široku suknu oko štrkljastih bokova. Činilo mi se da miriše po sapunu, u što je bilo teško vjerovati jer tada je sapun bio prava rijetkost. O montaži dakako nije znala ništa. Do danas je montirala preko 60 igranih filmova i nebrojeno kratkih, a tada se zvala Radojka Ivančević. Trudio sam se mnogo za vrijeme te kratke vožnje autobusom do Jordanovca, te rane jeseni tisućudevetstočetdesetišeste, ali nisam postigao neki osobit dojam. Petnaestak godina kasnije odlučila je udati se za mene.

\* \* \*

Nakon lirskog ugođaja sukladnog prošloj sekvenci (štrajh, i široki akordi klavira), sada može nastupiti tišina, u koju se polako ukrcava zvuk automobilske motora.

Osjećao sam kako mi još uvijek cvokoću zubi, ali u mraku to nitko nije mogao primijetiti. To je od hladnoće, mislio sam. U duploj ekspoziciji, u uskim trakovima reflektora što su drhturili po razlokanoj cesti, pojavila se slika umirućeg snimatelja s ustakljenim očima. Učinilo mi se da sam ja taj hrabri, ratni snimatelj, koji umire na Mićinim rukama, dok se njegov Arriflex valja u blatu pokraj njegovih raskrvavljenih nogu. Ta mi se bolna pomisao svidjela. Pokušao sam ustakliti pogled, ne treptati. Zaneseno sam isprobavao »ustakljivanje«, kad se najednom, u žutim trakovima reflektora na cesti našao zalutali zec. Ustrašena zvjerka panično je krivudala u dugačkim skokovima, poput antilope, zbunjena, zasljepljena farovima i bukom automobila nije znala izaći iz traka svjetla u mrak, u slobodu, gustu i crnu poput tinte. Tomek i Mićo, oduševljeni prizorom i izgledom na á la vild večeru, svaki se na svoj način, pokušavao dočepati sirote životinje. Čovjek-lovac koji se iznenada probudio u Tomeku svom je snagom pritisnuo gas, napustivši svoj poznati stil vožnje i pokušavao pregaziti zeca bez obzira na opasnost slijetanja s ceste. Čovjek-lovac u Mići izvio se izvan kabine i uz povik »Jurriiššš!«, opalio nekoliko metaka, od kojih dakako ni jedan nije pogodio. Oštro je zamirisalo po barutu, tom jedin-stvenom mirisu, čudnom ratnom parfemu, koji je vrtložio vjetar po poluotvorenoj kabini jamesa.

*Slijedi nešto poput montažne sekvence. Sve u kratkim re-zovima, svaki kadar jedan bljesak: farovi automobila, zec, Tomek povijen nad volanom, opet zec i opet farovi. Zatim Mićo i pištolj. Pa samo pištolj. Bum, Bum. Dim.*

Za taj dan bilo mi je već svega dosta. Želio sam samo da zec utekne i da se što prije dokopam sigurnosti svjetla zagrebač-

kih ulica, a zec je tada ipak skupio svu svoju zečju hrabrost, skočio visoko u zrak i onda se bacio u stranu, u sigurnost mraka.

Svatko ima svoju iluziju sigurnosti.

Oštar vonj baruta uvukao mi se u grlo i nosnice. Bilo je to prvi put kako sam omirisao barut. Nisam tada znao da ću ga se uživati snimajući nekoliko ratnih filmova.

\* \* \*

*Počinje glazba koja najavljuje finale. U početku tiho, a kasnije sve temperamentnije razvija temu. Tutti.*

Utami, s desne strane ceste, zacrnila su se dva tornja sesvet-ske župne crkve u kojoj sam kršten. Tu sam se rodio sasvim slučajno u smislu hrvatsko-ugarske nagodbe, ali ne one iz 1868., već pedesetak godina kasnije, 1926. godine. Naime, moja majka osjećala se prilično zadrtom Mađaricom, a otac vatrenim Hrvatom, što je vrlo često zamućivalo inače bistrve vode njihovih međusobnih odnosa. Majčino djevojačko prezime bilo je Pinhack, a očevo dakako Thanhoffer, sa »te ha« i dva »ef«, kako se često naglašavalo u mojoj obitelji, jer na fonetski način pisanja prešlo se mnogo kasnije. Dakle Pinhack i Thanhoffer, dva čista mitteleuropska prezimena, ovo drugo s ugrađenom mržnjom prema Mađarima i mađaronima, a ono prvo s genetski određenim prezirom prema svemu što nije mađarsko. Svoja sam »dva ef i te ha« izgubio mnogo kasnije, idući neko vrijeme u školu u Beogradu, gdje je etimološki način pisanja prezimena bio inkompatibilan s ćirilicom pisanim svjedodžbama.

Još jedan podatak o mojem prezimenu. Tanhoferi su navodno podrijetlom iz Švedske. Tako je barem tvrdio moj stric Tomislav. U svom napredovanju prema jugu (a mora da su bili glup svijet, jer koji ih je vrag tjerao na jug iz Švedske! Da smo ostali tamo možda bih ja danas snimao filmove umjesto Svena Nykvista.), zaustavili su se u Slovačkoj, u Trnavi, mjestu blizu Bratislave. Tu su stekli plemstvo. »Thanhoffer von Tharnau« ili kako su neki moji ambiciozniji preci pisali: »Thanhoffer de Tharnau«, jer to je kao bolje zvučalo. Kasnije su tu komplikaciju sveli na jednostavniju varijantu: »pl. Thanhoffer«. Imali su i grb na kojem je bila prikazana roda kako u kljunu drži klas žita. Ja nikada nisam baš previše vjerovao u to plemstvo, jer se moja znanja o precima brzo gube u krležijanskom, panonskom glibu i maglama, i sve što znam, to je da je moj djed umro kao alkoholizirani pedesetogodišnjak, općinski bilježnik, u svom zadnjem mjestu službovanja, u selu Popovači, istog dana kad sam se ja rodio. Bilo je to tada zaista blatno selo (kao djeca zvali smo ga »Blatovača«), na pola puta između Zagreba i Novske. Mislim da se ni moj otac nije osobito ponosio svojim plemstvom. Sudim po tome što je često govorio: »plemeniti ispod konjske riti!...« i izbacio ono »pl« iz svojega potpisa. I tako je moje prezime postupno gubilo svoje ukrase, svoje velove poput Salominih, da bi na kraju danas ostalo golo golcato, bez plemstva i bez »th i dva ef«, opterećeno jedino tankom koprenom švapskoga zvuka. Taj zvuk jako je smetao momemu ocu. Jednom, idući Illicom, izjavio je svojoj materi, a mojoj baki, da želi promijeniti prezime. Stara Pemica rekla je da se



*Sreća dolazi u devet* (1961.)

slaže i pokazala na ploču jedne mesnice pokraj koje su upravo prolazili: »Ovo bi ti pasalo«, rekla je i pokazala na prezime mesara koji se zvao Volović.

Na zapadu, u pravcu vožnje, poput mutnosvijetle gljivaste nakupine, naziru se svjetla Zagreba. Sjetio sam se kako su mi pričali da sam se trebao zvati nekako drukčije, ali kumovi su se tako napili prije krstitaka, da se nisu mogli sjetiti nikakva drugog imena osim Nikole: jer otac se zvao Nikola, župnik se zvao Nikola, pa neka i dijete bude Nikola.

U mraku se zacrnila maksimirska šuma i pojavila se prva gradska svjetla. Još sam uvijek u nosnicama čutio miris baruta i bio sretan što je zec ostao živ.

Dugo nakon toga skrivao sam se po hodnicima direkcije od pogleda šefova. Pritajao sam se, a oni su zaboravili kao i na mnoge druge stvari. Hvala Bogu. Šoferskoga kralja, Tomeka

više nikada nisam susreo, a u Mićinu ratničku prošlost pre-stao sam sumnjati. On je kasnije postao snimatelj. Radio je dugo na filmu i poslije na televiziji. Pokazalo se da se uopće nije zvao Mićo, nego Viktor. Viktor Farago. Nadimak mu nije bio Mićo, već Đoko. Bio je vrlo debeo i vrlo uhranjen prije no što je umro u staračkom domu.

Slijedi odjavna špica.

*Zašto se to zove baš »špica«, dakle vrh, vršak, teško je reći. Valjda zato što taj dio filma strši izvan cjeline, ili tako nešto. Ako je na početku, u operi se to na primjer zove uvertira, otvaranje, otvorenje. Orkestar svira nešto u duhu onoga što slijedi, ili onoga što je završilo. Ovdje ne svira ništa. Čuje se samo brujanje automobilskog motora. Ali i bez toga je jasno da je gotovo. Gotovo je, gotovo. (Svršetak. Schluss, The End).*

Nikola Tanhofer

# Profesija – ratni snimatelj\*

## Profesija snimatelj je uopće opasna

Ne samo u ratu, nego i u najobičnijim, svakodnevnim situacijama ta profesija krije mnoge opasnosti. Pravi su snimatelji toga svjesni, jednako kao što su vozači formule svjesni da se bave opasnim poslom i da ne jedu jeftin kruh.

Ratni je snimatelj osobito izložen, ne samo zato što mora stajati dok drugi leže, što mora hodati dok drugi trče, što mora biti savršeno miran, dok su drugi nervozni. Izgledalo bi prema tome da on mora imati sasvim posebnu psihičku kondiciju i konstituciju, da mora biti hrabriji, mirniji i pribraniji od svih ostalih boraca. Međutim, iako može tako izgledati, to ipak nije realnost. Ono što ratnog snimatelja nazgled čini hrabrijim i pribranijim, to je njegova posebna pozicija u odnosu na svijet koji ga okružuje i koji on ne promatra, poput ostalih ljudi, svojim prirodnim osjetilima, nego sve gleda kroz tražilo, kroz prozorčić kamere. Ta ga činjenica izolira od okoline, daje mu dojam zaštićenosti, pa ga često može odvesti u vrlo opasne situacije koje graniče s nerazumom. Znani su mnogi snimatelji koji su privatno bili sasvim prosječne kukavice, ali s kamerom na oku i ramenu pokazivali su sasvim nadprosječne osobine. Taj osjećaj prožimanja kamerom, osjećaj zatvorenosti u nju i zaštićenosti nje, poput borca u bunkeru ili tenku, koji gleda neprijatelja oklopljen čelikom i betonom kroz sasvim mali prozorčić, to je ta dodatna opasnost koja je realna isto toliko koliko je realan neprijatelj.

Ratna vijest, kao i svaka druga vijest, mora biti u prvom redu jasna i pregledna, nedvosmislena i činjenična. Iz nje mora biti jasno svakom prosječno obrazovanom gledatelju gdje, što, tko i kako. Goruće grede, hrpe zdrobljenog kamenja i savinuta čelika, plamen i samo plamen, sve to snimljeno izvan konteksta, izvan okoliša, može biti zanimljiva impresionistička slika, ali to nije vijest, nije izvještaj. Izvještaj postaje tek onda kad se vidi kuća koja gori, ali i ulica u kojoj je kuća. Svinuto željezo postaje vijest kad se vidi i tenk kojega je dio. Ne zna se kolika je hrpa zdrobljenog kamena ako se ne vidi usporedba, ako se ne vidi čemu pripada i što je taj kamen vjerojatno bio prije no što je postao samo hrpa zdrobljena kamena.

Skupina ljudi koja razgovara opisujući događaje mora biti snimljena tako da je jasno tko kome govori, a tko kome od-

govara. Nervozno prebacivanje pogleda kamere (pogled kamere nije isto što i naš pogled!), besmisleno i bezrazložno zumiranje, preskakivanje iz jednog smjera na drugi nepotrebno troši koncentraciju gledatelja na marginalne stvari, pa propada ono bitno, sadržaj razgovora, zbog kojega je snimanje poduzeto.

Kamera nije dalekozor, nije niti snajper. Postoje čvrsta pravila koja određuju način na koji kamera »gleda«, zakoni koji su nastajali cijelo jedno stoljeće, na koje su se gledatelji naviknuli, i samo tako mogu nizove pokretnih slika povezati u suvislu cjelinu uz puno razumijevanje.

Da bi snimateljski život bio lakši, a snimljena izvješća bolja, evo nekoliko brzometnih uputa ratnom snimatelju naoružanom mladim srcem i elektronskom kamerom.

## Dvanaest snimateljskih zapovijedi

1. Uključi kameru i počni snimati tek kad u kadru imaš zaista zanimljiv sadržaj.
2. Treba imati na umu da je televizija »nisko definirani medij«, pogotovo u amaterskom VHS sustavu. To znači da je slika siromašna detaljima i da će sve ono što je daleko od kamere, svi sitni detalji i fine modulacije, biti izgubljeno. Stoga treba, ako je ikako moguće, prići što bliže događaju, a ne pouzdavati se u teleobjektiv.
3. Ako ikako možeš, počni snimati od općeg pogleda (totala), pa se tek onda približi — možeš zoomom, ali bolje je učiniti nekoliko koraka — i razloži sadržaj na nekoliko krupnijih kadrova.
4. Ako je u pitanju neki pokret kamerom (panorama ili sl.) najprije snimi nekoliko sekunda statično, pa onda kreni u pokret. Ne zaustavljaj kameru neposredno nakon pokreta. Snimaj još jednu ili dvije sekunde statično, pa tek onda isključi kameru. U montaži će već odsjeći ono što nije potrebno.
5. Imaj uvijek na umu da to što snimaš nije glazbeni spot i nema namjeru zabavljati. Zato zaboravi na zumiranje. Bolje je snimiti statički total, pa nakon njega bliži plan, nego ih povezivati zoomom. Zoom je opasna naprava kojom treba znati baratati i kojemu treba poznavati smisao.

\* Tekst je napisan kao uputa ratnim snimateljima za vrijeme Domovinskog rata (1991.). Dosad neobjavljen.

6. Ne panoramiraj (švenkaj) kamerom nepotrebno i bez jasne namjere. Unaprijed moraš znati kako izgleda početak kadra i kako će izgledati njegov završetak. Oba kraja kadra, početak i završetak, moraju biti ispunjeni jasnim i zanimljivim sadržajem, a povezati ih treba mirnim i pravocrtnim pokretom, bez skretanja i kolebanja, jednoličnom brzinom. Brzina pokreta određena je položajem zooma. Što je zoom bliže poziciji »usko« (tele), to pokret mora biti sporiji, a ruka mirnija. I obratno: što je zoom bliže poziciji »široko« (*wide*), pokret može biti brži, a i nesigurnosti ruke manje će se primijetiti.

7. U ratnim uvjetima upotreba teleobjektiva je neizbježna. Ali neoštra, nejasna, nesigurna i uzdrmana slika snimljena teleobjektivom ne koristi nikome. Najmanje gledatelju. U pravilu, teleobjektivom se može korektno snimati samo sa stativa. Nema te ruke koja može zamijeniti stativ. Ali stativ može nadomjestiti kamen na koji se nasloni kamera, cijev puške, kolac ili grana o koju se može remenom objesiti ili nasloniti kamera. Bilo kakvo uporište bolje je od slobodne ruke s relativno lakom kamerom u njoj.

8. Ako snimaš iz automobila ili nekog drugog vozila u pokretu, treba znati da je to moguće korektno napraviti samo ako je objektiv na najširem (*wide*) položaju. Svako zumiranje za vrijeme vožnje treba izbjegavati, pogotovo ono u smjeru vožnje i obrnuto od smjera vožnje.

9. S kamerom se dakako može i hodati. Može se i trčati. Ali da bi takav materijal bio upotrebljiv, najvažniji je uvjet da

zoom bude u najširoj (*wide*) poziciji. Nadalje, uvijek je bolje hodati ili trčati iza nekoga koji također hoda ili trči u prednjem planu. Tada će svi nepredviđeni pokreti kamere, sve nesigurnosti, drmanja i skokovi, biti manje zamjetljivi.

10. Ne boj se snimanja pri slabom svjetlu, u praskozorju, u sutonu ili po kiši. Tvoja je kamera vrlo osjetljiva i takvi će kadrovi biti još bogatiji atmosferom. Ne treba spominjati da će komad najlonske folije ili šatorskog krila biti dobra zaštita kameri.

11. Ako snimaš neki sastanak, konferenciju ili sl. u zatvorenoj prostoriji, zaustavi se na ulazu. To je uvijek najbolje mjesto i ne mijenjaj ga ni za živu glavu. To je osnovni pogled i prema njemu gledatelj ostvaruje orijentaciju u prostoru. Možeš učiniti korak ili dva bliže nekom licu, ali drži se tog smjera, jer će jedino na taj način smjerovi pogleda sudionika biti logični i montaža će moći sastaviti suvislu cjelinu. Osim toga većina prostorija, dvorana, bolje izgleda gledana iz smjera ulaza. Iako, ako nema dodatnog svjetla, treba biti oprezan da se u kadru ne nalazi dio vrlo svijetlog prozora, što će automatiku kamere natjerati da zamrači ostatak slike. Na isti način treba postupiti i na otvorenom prostoru. Prvi kadar koji snimiš ima funkciju osnovnog pogleda i svi bliži planovi trebaju, ako je iako moguće, biti snimani iz istog smjera.

12. Ne izlaži svoju snimateljsku glavu nepotrebno. Nema tako dobrog kadra koji bi bio vrijedan života!



Dvostruki obruč (1963.)

Ivo Škrabalo

# Nedostižni filmski desetobojac

*Nikola Tanhofer nedostižni je filmski desetobojac s time da je u većini disciplina bio hrvatski prvak a u nekima i rekorder.*

Zvonimir Berković

Priznat i izuzetno cijenjen u svakom aspektu svojega dugogodišnjeg djelovanja — i kao snimatelj i kao redatelj i kao pedagog — Nikola Tanhofer zapravo je u svojoj личности sjedinio viševrsne talente i mnogostranu filmsku stručnost, pa se za njega može upotrijebiti oznaka koju je on namijenio svome velikom prethodniku Oktavijanu Miletiću: bio je *filmmaker*, ne samo redatelj ili samo snimatelj, nego *onaj koji pravi filmove*. Baš kao i Miletića, i njega valja svrstati u red onih filmskih zanesenjaka koji su u različitim vremenima djelovali kao začetnici hrvatskoga filma, ili da posudimo termin iz hrvatske književne povijesti: Nikola Tanhofer jedan je od najznačajnijih naših filmskih *začinjavaca*.

Stjecajem povijesnih okolnosti, hrvatski je film zabilježio nekoliko svojih početaka, pa stoga i ima veći broj začetnika u raznim razdobljima.

Doista, tijekom prethodnih osamdeset godina nekolikim se generacijama s razlogom činilo da sve počinje od njih i da upravo oni udaraju temelje sustavnoj proizvodnji filmova, odnosno hrvatskoj filmskoj industriji. Tako su se oko 1910. morali osjećati tvorci naših prvih dokumentarnih filmova, ujedno i njihovi snimatelji, Josip Halla u Zagrebu i Josip Karaman u Splitu. Za vrijeme Prvoga svjetskog rata prvi su igrani filmovi opet značili nov početak, pa su kazališni ljudi okupljeni oko našeg prvog poduzeća Croatia filma s ponosom isticali svoju pionirsku ulogu u nastajanju »domaće tvornice filmova«. Mnogi od njih ponovili su tu ulogu i dvije-tri godine poslije, kad su u Zagrebu snimljeni prvi igrani filmovi u novoj Kraljevini SHS. Još jedan početak značilo je pokretanje kontinuirane proizvodnje filmova za zdravstveno prosvjeđivanje u Školi narodnog zdravlja potkraj dvadesetih i tijekom tridesetih godina. Negdje u to doba počinje svoju mnogostruku filmsku kreativnu djelatnost i Oktavijan Miletić, istinski *začinjavac* filma kao umjetničkog izraza u Hrvata. Stvaranje Hrvatskog slikopisa u NDH značilo je i nastajanje prve organizirane i od države financirane filmske proizvodnje u nas, a nešto slično ponovilo se i nakon 1945., kad je pobjeda komunističkog sustava inaugurirala novo državno filmsko poduzeće, kao izraz namjere da se za ideološko-političke potrebe Partije omogući nastanak i razvoj kinema-

tografije, držeći se one Lenjinove da je film *najvažnija od svih umjetnosti*. Nakon nastanka samostalne hrvatske države, hrvatski je film opet na jednom od svojih početaka, ali, srećom, ne bez iskustava i kreativne baštine onih koji su u ranijim razdobljima bili među njegovim utemeljiteljima.

Nitko nije mogao slutiti ni predvidjeti da će 19-godišnji filmski amater s položenom gimnazijskom maturom, koji je potkraj 1945. godine dobio namještenje i prvu plaću u Filmskoj direkciji za Hrvatsku, odigrati tako značajnu ulogu kao jedan od najsvestranijih filmaša u hrvatskoj kinematografiji. Nikola Tanhofer kasnije je otvoreno priznao da tada još ništa nije znao o filmu, ali od samih početaka on je spram filma imao ne samo opsesivan interes, nego i trajnu intelektualnu znatiželju, koja ga je nagonila da odgonetava tehničke i druge skrivene tajne medija *pokretnih slika*. To je i činio, ne libeći se raditi različite poslove, prvo na mjestu laboranta, a zatim tonskog tehničara i snimatelja-reportera, sve dok mu s nepune 22 godine života i bez formalne kvalifikacije nije povjerena kamera u prvom samostalnom pothvatu Jadran filma — bila je to *Zastava* (1949.) Branka Marjanovića.

Prvi dodiri Nikole Tanhofera s filmom vezani su za njegovo članstvo u amaterskom filmskom društvu Romaniji, koje je djelovalo u sklopu nekada vrlo aktivnog Kluba Zagrepčana. Ta neobična družina filmskih entuzijasta počela se okupljati još za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Usred ratom relativno netaknutog Zagreba, ovi su mladi ljudi naumili u svojevrsnom filmskom kružoku aktivno proučavati, pa i sami praviti filmove. Predsjednik im je bio kasniji arhitekt Hilario Ortinski; tajnik budući pionir naše televizije Ivan Hetrich; a oko jedne jedine kamere *šesnaestice* i nešto malo vrpce, izmoltene u Hrvatskom slikopisu, okupljalo se poveliko društvo, u kojemu su bile mnoge ličnosti koje će poslije postati poznate na raznim područjima umjetnosti i javnoga života. Među njima bili su pioniri crtanoga filma braća Norbert i Walter Neugebauer, glumci Jurica Dijaković i Vlado Štefančić, pjevačica Rajka Vali, novinar Danijel Jelinić, pokretači rada na nastavnim filmovima Vjekoslav Smetko i Josip Jelinić, redatelj Krešo Golik, te komičar i kasniji Dinamov vrsni nogometaš Braco Reiss, koji je napisao scenarij za njihov nikada dovršen (i jedini) igrani film pod naslovom *San i java*.

Naknadno je moguće otkriti više paralela između kreativnih biografija Oktavijana Miletića i Nikole Tanhofera. Miletić je također surađivao s filmskim amaterima (u radu prvoga Kinokluba koji je 1928. osnovao dr. Maksimilijan Paspal), ali se





Svanuće (1964.)

ubrzo odvojio i pošao vlastitim kreativnim i profesionalnim putem, koji mu je donio ugled našeg vrhunskog filmskog majstora. Miletić je volio automobile, čak je jedno vrijeme zarađivao za život od njihove prodaje (kao zastupnik inozemnih tvrtki), dok je Tanhofer cijeli život svoju strast za automobilima iskazivao kupujući ih i često mijenjajući, jer je nabavio vlastito vozilo još onda kad je to bila rijetkost u običnih građana. Prijatelji pamte da je sredinom pedesetih godina Tanhofer osposobio nekakvo njemačko terensko vojno vozilo s visokim kotačima, kakvo je za Drugoga svjetskog rata upotrebljavano u amfibijskim operacijama, dok je neko u isto vrijeme stari gospon Okti Miletić na zagrebačkim ulicama privlačio pozornost svojom *Isettom*, trokolicom izvorno namijenjenom invalidima, u koju se ulazilo odozgo kao u pilotsku kabinu kakvog manjeg zrakoplova.

Kao ni Miletić, niti Tanhofer nije imao formalnu visokoškolsku naobrazbu. Doduše, upisao se na Filozofski fakultet, prvo na grupu za španjolski jezik, a poslije na studij povijesti umjetnosti, koji je i apsolvirao. Bio je to svojevrsan oblik doškoloovanja uz rad jednog autentičnog samouka ili *self-made man*-a, koji zapravo i nije imao potrebu za sveučilišnom diplomom, jer se radeći različite poslove na filmovima sâm neprestano izgrađivao, te je svojim djelima usavršavao i potvrđivao vlastitu visoku kvalificiranost.

I Miletić i Tanhofer bili su svojevrsni *tehnomani* u punom i za svoju struku pozitivnom značenju toga termina. U svakom od svojih slavni amaterskih filmova Miletić bi sebi zadao i ujedno riješio poneki tehnički problem, a još i kao umirovljeni uglednik prihvatio je molbu Vatroslava Mimice da priskoči u pomoć njegovu snimatelju Branku Blažini u spektaklu *Seljačka buna* (1975.), kad je trebalo na totalu brdovita pejzaža trikom snimiti *domaketku* i uklopiti sliku nepostojećega dvorca.

Baš kao Miletića, tako je i Tanhofera radovalo rješavati slične tehničke zadatke, najčešće samonametnute, pa ima razloga istaknuti da je, vođen strašću ispitivača tehničkih mogućnosti medija, upravo on neke stvari u hrvatskome filmu učinio prvi put. Tanhoferu se s razlogom ubraja u zasluge prva primjena *back-projeksije* u Bauerovu *Sinjem galebu* (1953.); pamti se trik-snimanje sudara autobusa i kamiona pomoću maketa u *H-8* (1958.); smislio je i izveo trikove smanjivanja i povećavanja likova u *Sreća dolazi u 9* (1961.); prvi je u nas primijenio postupak *luminacije*, tj. doziranim laboratorijskim osvjetljivanjem postignuta je povećana osjetljivost vrpce, čime je dobiven jači kontrast noćnih scena u Kljakovićevoj i Vrdoljakovoj priči *Ključa* (1965.).

Nakon *Zastave*, za koju je dobio Nagradu Vlade NR Hrvatske (najviše priznanje onoga vremena), Tanhofer je uprav-

ljao kamerom u još nekoliko zapamćenih filmova: *Plavi 9* (1950.) s Golikom; *Sinji galeb* (1953.) s Bauerom; i u oba filma Branka Marjanovića — *Ciguli Miguli* (1952.) i *Opsada* (1956.) — koje je ovaj veteran režirao prije nego je nepovratno odstranjen iz igranog filma. Nakon tih filmova javila se u Tanhoferu želja i potreba da se okuša i kao redatelj, dakle na onom filmskom poslu koji obuhvaća i nadgleda sve aspekte *pravljenja filmova*.

Jedan od najboljih hrvatskih filmskih snimatelja, Tanhofer je bio i prvi naš filmski redatelj koji je došao iz same filmske struke (ako izuzmemo predratne pionire Miletića i Marjanovića). Kao čovjek za kojega u filmu nema tehničkih tajni, Tanhofer je i u kameri i u režiji pokazivao sklonost za moderan lapidaran izraz, odbojnost prema statičkoj dopadljivoj kompoziciji filmske slike, te težnju za ritmičkom ekspresijom slijeda živahnih kadrova i sekvenci. Te su režijske vrline djelomice došle do izražaja već i u njegovu prvom filmu *Nije bilo uzalud* (1957.), smještenom u slikovit ambijent Kopačkoga rita, ali zbog nedovoljno prikrivenih šablona u scenariju i strukturi priče o borbi mladoga liječnika protiv zaočalosti sredine u koju je došao iz grada, film je djelovao donekle nevjerodostojno, dok su u *H-8* upravo moderan režijski postupak i nepogrešiv smisao za ritam pridonijeli iznimnoj ekspresivnosti tog prvog filma o svakodnevlju koji je nosio u sebi naboje napete dramatičnosti.

Scenarij za *H-8* (po ideji Tanhofera i Berkovića, a na temelju vijesti iz novinske *crne kronike*) napisali su Zvonimir Berković i Tomislav Butorac vrlo vješto, vodeći računa o tome da zanimljivost izlaganja mora biti postignuta dinamičnim filmskim kazivanjem, za koje su Tanhoferu dali dobrih poticaja. Autobus pun putnika što u noćnoj vožnji juri ususret na početku filma najavljenom nesreći, za koju gledatelj zna da će se dogoditi, ali ne zna tko će od likova, koje postupno upoznaje, u njoj stradati — ta je dramaturška temeljna situacija, kombinacijom izvjesnosti i neizvjesnosti, neprestano privlačila pozornost gledatelja i zadržavala zanimanje za životne priče putnika koje se tijekom putovanja otkrivaju. U toj svojevrsnoj scenarističkoj polifoniji (građenoj po zakonima kontrapunkta poput višeglasne fuge) kreće se petnaestak takozvanih malih ljudi običnih zanimanja koji upravo svojim nespektakularnim životima, ispunjenim svakodnevnim brigama i nadama, postaju zanimljivi kao potencijalni kandidati smrti. U takvoj je strukturi nazočna i metafizička komponenta o nemilosrdnoj slučajnosti koja je kadra prekinuti nit života u svakom trenutku, pa je to bio dodatni izvor suspregnutog čuvstva jeze što se, usporedo s odvijanjem putovanja, postupno uvlačila u gledatelje.

Kad je u vrijeme oproštaja s Tanhoferom Hrvatska televizija emitirala *H-8*, za mnoge mlade gledatelje to je bilo više nego iznenađenje: gotovo pravo otkriće jednog filma, snimljenog prije nevjerojatnih trideset godina, a upravo savršeno strukturiranog prema do-

brom žanrovskom obrascu. U doba pojavljivanja na Pulskom festivalu *H-8* je djelovao kao pozitivan šok (pokupio je i sve najvažnije festivalske nagrade), jer je doista značio prekretnicu kao prvi film suvremene teme realiziran na razini najboljih europskih standarda onoga vremena prije pojave *novoga vala*.

*H-8* bio je svojevrsna potvrda da je početnička faza kinematografije iza nas. Ponovilo se to još jedanput, u precizno režiranom napetom ratnom *thrilleru* prema scenariju Ive Štivičića *Dvostruki obruč* (1963.). Međutim, Tanhoferova se nevolja sastojala u tome što tada još nije bilo kompaktne i estetski homogene usmjerene generacije filmskih kritičara, koja bi u *H-8* prepoznala vrijednosti za koje se i sama zalaže, dajući im širi publicitet kao ilustraciju svojih estetskih principa i filmološke orijentacije. Za to tadašnji režimski kritičari minorne filmske naobrazbe i senzibilnosti, razvijeni u blagotvornom ozračju socijalističkog realizma i naknadnih direktiva, nisu imali niti su mogli imati sluha, a mladi val *hičkokovaca* pojavio se tek koju godinu poslije (i otkrio je za sebe tada već otpisanog Belana). Sljedeći kritičarski naraštaj, onaj oko časopisa *Film*, otkrivao je svoje svjetove, pa i žanrovski film, ali preko stranih uzora, kojima su pridodavali poneka djela i autore iz tekuće domaće proizvodnje (npr. Bauera).

Prema svom kreativnom habitusu, Tanhofer se nikako nije uklapao u koncept autorskoga filma, koji je šezdesetih godina gotovo istisnuo svaki drukčiji estetski ili produkcijski pristup. Pa ipak, kao znatiželjan duh, ni on nije mogao odoljeti izazovu da se iskuša i u tom podosta neodređenom okviru, te je smislio film *Svanuće* (1964.), u kojem je introspektivne dileme oko bračnoga trokuta i interni sukob sa savješću prevarenog muža smjestio u željezničarski ambijent, no dodao mu je i akcijsku komponentu s dramatičnom vožnjom stare lokomotive-parnjače, iskorištavajući za dramski naboj opasnosti povezane sa suradnjom strojovođe i njegova pomoćnika sabijenih u skučenom prostoru njihove kabine.



Bablje ljeto (1970.)

Priklanjanje konceptu autorskoga filma Tanhofer je nastojao iskazati još i tehničkom inovacijom promjenljivoga izreza kadra, postignutu stavljanjem maske na objektiv od kadra do kadra i to *ad libitum*, valjda u službi isticanja tenzije u međusobnim odnosima likova ili njihovih intimnih preispitivanja.

Uz malo naknadne pameti, može se reći da je Tanhofer s filmovima *H-8* i *Dvostruki obruč* bio preteča žanrovskoga filma u nas, samo to onda nitko nije primijetio niti razglasio. Tanhofer se, jednostavno, svojim najboljim filmovima pojavio prerano. Osim toga, iako očito sklon akcijskom žanru, on nije našao pisca s kojim bi se trajno povezoao u traganju za zajedničkim izrazom, pa je stoga u svojem opusu toliko tematski i žanrovski vrludao, jer je skoro u svakom filmu imao drugog pisca scenarija.

Kao i većini filmaša njegove generacije, Tanhoferu je pripala uloga umjetnika-samotnika, jer se nije nadovezivao na preteče, kojih nije bilo, a u svom aktivnom razdoblju nije pripadao nijednom umjetničkom klanu utvrđene estetske profilacije ili nekoj užoj interesnoj grupi. Hrvatski su film stvarali i stvorili individualci, poglavito samouci, a među njima je Tanhofer bio jedan od najdarovitijih, najsvestranijih i najtemeljitijih. Koliko god tematski i žanrovski bili raznoliki, Tanhoferovi su filmovi prepoznatljivi kao djela istoga umjetnika. Povezuje ih čvrsta redateljska ruka, koja je neprestano tražila nove poticaje za estetski i tehnički izraz, što su u njegovu shvaćanju filma gotovo uvijek nerazdvojni. Ne može biti slučajno da se nije ustručavao snimati ni niskobudžetni film za djecu *Klempo* (1958.), u kojem ga je privukao ambijent zrakoplovstva, čemu se vratio nekoliko godina poslije u TV-seriji *Zastava filma Letovi koji se pamte*. Jednostavno, nije mogao odoljeti izazovu novih iskustava. U opusu Nikole Tanhofera stalno osjećamo radost čovjeka suočenog s tehničkim zagonetkama medija.

Smrt velikoga umjetnika ne pruža mu, nažalost, imunitet od banalnosti i prazne retorike konvencionalnih i šablonskih nekrologa. Tako je i u danima oproštaja s jedinstvenim umjetnikom kakav je bio *Tani* (taj skraćeni oblik prezimena pratio ga je kao osobno ime tijekom cijele karijere, ne samo u profesionalnom, nego i u obiteljskom krugu) u jednim novinama objavljena šablonska rečenica koja ne samo da ne odgovara istini, nego, u krajnjoj konzekvenci, obezvrjeđuje, umjesto da afirmira njegovo značenje i ulogu u našoj filmskoj povijesti. Za pisca je tog nekrologa *poražavajuća spoznaja da Tanhofer nema nasljednika u suvremenom hrvatskom filmu*.

Ako se itko u hrvatskom filmu pobrinuo da nesebično prenese svoja znanja i iskustva na one koji će nastaviti djelo koje je započeo, onda je to upravo Tanhofer. Sreća je za hrvatski film što taj vrhunski umjetnik, jedinstven i neponovljiv u razgranatosti svojih interesa i mnogostrukosti svojih talenata, ostavlja iza sebe bogatu baštinu. Ona se sastoji u prvome redu od njegovih filmova, onih u kojima je kao snimatelj postavio obrasce moderne filmske fotografije, te onih u kojima je kao redatelj proširivao tematske, žanrovske i izražajne okvire svoje male početničke kinematografije, kojoj je svojim djelima otvorao pristup europskim i svjetskim kriterijima vrednovanja.

Ipak, najvrjednija baština koju Tani ostavlja hrvatskom filmu vjerojatno su rezultati njegova dugogodišnjeg pedagoškog rada. Od davne 1969. godine kada je, na poziv prijatelja i kolege Ante Babaje, osnovao odsjek kamere u sklopu tek uspostavljenog Filmskoga odjela Akademije (tada još za kazališnu umjetnost), Tanhofer je tijekom gotovo tri desetljeća odgajao preko stotinjak (a možda i više) školovanih filmskih snimatelja, koji će (sami ili zajedno sa svojim učenicima) davati ton slikovnoj komponenti hrvatskoga filma (i televizije) barem u idućih trideset godina! Mnogi od tih mladih ljudi, obogaćenih prvorazrednom naobrazbom, potražili su sreću izvan Hrvatske, čak i s druge strane oceana, i gotovo su svi ne samo dobili posla u velikoj konkurenciji, nego su se u svojoj struci brzo i afirmirali.

Može se reći da — osim velikog majstora kamere Tomislava Pintera i nekadašnjeg Golikova snimatelja Ivice Rajkovića — danas u hrvatskom filmu gotovo i nema aktivnog snimatelja koji nije prošao Tanhoferovu školu filmske fotografije, u kojoj je studij uvijek bio usmjeren kreativnosti i odgonetavanju uloge i upotrebe svjetla, te temeljne snimateljske zagonetke. U svojim đacima Tanhofer je nastojao razviti i usavršiti tri osobine, koje je smatrao nužnim za posao filmskoga snimatelja: tehničku spremnost, umjetnički senzibilitet i sklonost suradnji s drugim ljudima. Da bi u tome uspio, nije žalio truda u pisanju (a izražavao se vrlo plastično, lako čitljivim stilom) mnoštva stručnih članaka, skripata i enciklopedijskih natuknica. Njegova opsežna knjiga *Filmska fotografija* (1977.) stekla je kulturni status kao temeljno djelo za svakoga tko želi misliti i izražavati se u pokretnim slikama, a u posljednjim godinama, kad se u mirovini odupirao agresiji bolesti pišući na računalu, pripremio je tekst za nastavak i dopunu te knjige traktatom o boji, o problemu s kojim se dugo suočavao, tragajući za rješenjem zagonetke svjetla, koja ga je tijekom cijele karijere mučila, ali i kreativno stimulirala.

Tanhofer je filmskoga snimatelja smatrao bitnim posrednikom u prenošenju redateljevih ideja u filmsku sliku. Ipak, upozoravao je da je sve više redatelja koji sami snimaju svoje filmove i sve više snimatelja koji samostalno režiraju. S ponešto samoironije, opisao je takvu osobu u kojoj je lako prepoznati njega samoga:

Takva osoba koja na filmu radi sve i sve može, ali je po prilici daleko od toga da sve zna, postoji već danas u mnogim produkcijskim sredinama. U Americi su joj nadjenuli ime *film maker*, a mi to koji put ružno prevodimo s »filmađžija«. Po svemu sudeći, nije daleko dan kada će postojanje takve univerzalno obrazovane filmske profesije postati i kod nas stvarnost.

Nikola Tanhofer bio je takav univerzalno obrazovan *film maker*, koji je tu naobrazbu stekao posve sâm. On je sebe izgradio u »nedostižnog filmskog desetobojca«, koji je svoja velika i mnogostruka znanja nesebično prenosio na one koji neće imati razloga sebe smatrati začetcima bilo koje profesije unutar hrvatskoga filma, jer su suočeni s odgovornošću da nastavljaju bogato životno djelo svojega učitelja, tog iznimnog i nenadoknadivog univerzalno samobrazovanog filmskog *začinjavca*.

# Filmografija Nikole Tanhofera 1947.-1981.

*(Uvučenim tekstom označeni su filmovi koje je N. Tanhofer režirao, a cjelovečernji filmovi su još i zatamnjeni)*

## 1947.

PREGLED br. 6 / Jadran film : 1947. — sc., r. Branko Majer, k. Nikola Tanhofer, mt. Carmen Lukijanović. — žurnal, 35 mm, c/b, 530 m

## 1948.

PREGLED br. 1 / Jadran film : 1948. — sc., r. Krešo Golik, k. Nikola Tanhofer, mt. Carmen Lukijanović. — žurnal, 35 mm, c/b, 346 m

## 1949.

ZASTAVA / Jadran film : 1949. — sc. Joža Horvat, r. Branko Marjanović, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Ivančević. — gl. Milo Cipra, sgf. Vladimir Žedrinski. — Sonja Kastl, Marijan Lovrić, Joža Gregorin, Antun Nalis. — igr, 35 mm, c/b, 1.062 m

## 1950.

ALUMINIJ / Jadran film : 1950. — sc. Ante Mladineo, r. Ante Mladineo, k. Nikola Tanhofer, mt. Lida Braniš. — gl. Boris Papandopulo. — dok, 35 mm, c/b, 473 m

PLAVI 9 / Jadran film : 1950. — sc. Krešo Golik, Geno Senečić, Hrvoje Macanović, r. Krešo Golik, k. Nikola Tanhofer, Slavko Zalar, mt. Radojka Ivančević. — gl. Bruno Bijelinski, sgf. Zdravko Gmajner. — Irena Kolesar, Jugoslav Nalis, Antun Nalis, Ljubomir Didić, Stane Sever, Josip Daneš, Tješivoj Cinotti. — igr, 35 mm, c/b, 2.526 m

## 1951.

IZLOŽBA SREDNJOVEKOVNE UMJETNOSTI / Jadran film : 1951. — sc. Rudolf Sremec, Branko Belan, Obrad Gluščević, Milan Katić, Nikola Tanhofer, r. Rudolf Sremec, Branko Belan, Obrad Gluščević, Milan Katić, k. Nikola Tanhofer, mt. Blaženka Jenčik. — gl. arhivska. — reportaža, 35 mm, c/b, 484 m

## 1952.

CIGULI MIGULI / Jadran film : 1952. — sc. Joža Horvat, r. Branko Marjanović, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Ivančević. — gl. Ivo Tijardović, sgf. Zdravko Gmajner. — Ljubomir Didić, Milivoj Arhanić, Olga Klarić, August Čilić, Viktor Bek, Joža Šeb, Boris Buzančić, Martin Matošević, Zvonko Tkalec. — igr, 35 mm, c/b, 3.122 m

## 1953.

PROSLAVA VI. KORPUSA U SLAVONSKOM BRODU / Jadran film : 1953. — sc., r. Branko Marjanović, k. Nikola Tanhofer, mt. Branko Marjanović. — gl. arhivska. — reportaža, 35 mm, c/b, 285 m

SEGESTICA / Jadran film : 1953. — sc, r. Brano Marjanović, k. Nikola Tanhofer, mt. Jelka Sakoman. — reklamni, 35 mm, c/b, 150 m

SINJI GALEB / Jadran film : 1953. — sc. Josip Barković, Branko Bauer, r. Branko Bauer (prema romanu Tone Seliškara), k. Nikola Tanhofer, mt. Lida Braniš. — gl. Ivo Tijardović, sgf. Želimir Zagotta. — Tihomil Polanec, Darko Slivnjak, B. Ivančić, Suad Rizvanbegović, Antun Nalis, Nela Ertžišnik, Ljubomir Didić, Radovan Vučković, Mladen Šerment — igr, 35 mm, c/b, 2.400 m

## 1955.

OGLEDALO / Jadran film : 1955. — sc. Vjekoslav Kaleb, r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Boris Tešija. — gl. Nenad Kovačević — Vinko Bajzec, Radovan Vučković, Igor Rogulja, Mirna Stopić, Vjera Žagar-Nardelli, Nada Subotić. — igr, 35 mm, c/b, 368 m

VESNA / Jadran film : 1955. — sc. Nikola Tanhofer, r. Branko Bauer, k. Nikola Tanhofer, mt. Boris Tešija. — reklamni, 35 mm, c/b, 83 m

## 1956.

OPSADA / Jadran film, Croatia film : 1956. — sc. Zvonimir Berković, Slavko Kolar, Nikola Tanhofer, r. Branko Marjanović, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Ivančević. — gl. Milo Cipra, sgf. Zdravko Gmajner. — Boris Buzančić, Mato Ergović, Goranka Vrus, Jurica Dijaković, Relja Bašić, Petar Budak, Zvonimir Rogoz, Ivan Šubić. — igr, 35 mm, c/b, 3.020 m

## 1957.

NIJE BILO UZALUD / Jadran film : 1957. — sc. Nikola Tanhofer (prema ideji Pere Budaka), r. Nikola Tanhofer, k. Slavko Zalar, mt. Radojka Ivančević. — gl. Milo Cipra, sgf. Zdravko Gmajner. — Mira Nikolić, Zvonimir Rogoz, Boris Buzančić, Ivan Šubić, Zlata Perlić, Vjera Simić, Ljuba Tadić, Mia Oremović. — igr, 35 mm, c/b, 2.605 m

## 1958.

H-8 / Jadran film : 1958. — sc. Zvonimir Berković, Tomislav Butorac (prema ideji Zvonimira Berkovića i Nikole Tanhofera), r. Nikola Tanhofer, k. Slavko Zalar, mt. Radojka Ivančević. — gl. Dragutin Savin, sgf. Zdravko Gmajner. — ul. Antun Vrdoljak, Boris Buzančić, Đurđa Ivezić, Vanja Drach, Mira Nikolić, Marijan Lovrić, Antun Nalis, Mia Oremović, Stane Sever, Pero Kvrđić. — igr, 35 mm, c/b, 2.850 m

KLEMPO / Zora film : 1958. — sc. Vjeko Dobrinčić, r. Nikola Tanhofer, k. Slavko Zalar, mt. Radojka Ivančević. — gl. Dragutin Savin, sgf. Niko Matul. — M. Šegrt, J. Balić, D. Bidjin. — igr, 35 mm, col, 1.078 m

POZDRAVI S JADRANA / Jadran film : 1958. — sc. Ante Babaja, Zvonimir Berković, r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Boris Tešija. — gl. Mario Nardeli. — dok, 35 mm, col, 366 m

## 1959.

OSMA VRATA / Avala film : 1959. — sc. Miodrag Đurđević, r. Nikola Tanhofer, k. Milenko Stojanović, mt. Radojka Ivančević. — gl. Dragutin Savin, sgf. Vlastimir Gavrik. — ul. Milivoje Živanović, Neva Rošić, Nada Škrinjar, Radmila Đuričan, Jovan Miličević, Ljiljana Krstić, Milan Puzić, Pavle Vuisić, Milan Srdoč. — igr, 35 mm, c/b, cs, 2.320 m

**1960.**

STOLJEĆE VELIKE KUĆE / Zagreb film, SDF : 1960. — sc. Zlatko Sudović, r. Georgij Paro, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Ivančević. — gl. arhivska. — dok, 35 mm, c/b, 344 m

**1961.**

SREĆA DOLAZI U DEVET / Jadran film : 1961. — sc. Vitomil Zupan (prema bajci H. Ch. Andersena), r. Nikola Tanhofer, k. Branko Ivatović, mt. Radojka Ivančević. — gl. Dragutin Savin, sgf. Želimir Zagotta. — Irena Prosen, Antun Vrdoljak, Mila Dimitrijević, Mia Oremović, Antun Nalis, Viktor Beck, Pero Kvirgić, Tatjana Beljakova, Drago Krča. — igr, 35 mm, c/b, 2.765 m

**1962.**

PES ZA PETSTO / Zagreb film, SDF : 1962. — sc. Srećko Weygand, Ivo Škrabalo, r. Ivo Škrabalo, k. Nikola Tanhofer, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Davor Kajfeš. — ul. Staša Forenbacher. — igr, 35 mm, c/b, 355 m

**1963.**

DVOSTRUKI OBRUČ / Jadran film : 1963. — sc. Ivo Štivičić, r. Nikola Tanhofer, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Dragutin Savin, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Severin Bijelić, Bert Sotlar, Pavle Vuisić, Hermína Pipinić, Stojan Arandelović, Velimir Živojinović. — igr, 35 mm, c/b, 2.485 m

**1964.**

SVANUĆE / Jadran film : 1964. — sc. Nikola Tanhofer, Stjepan Perović, r. Nikola Tanhofer, k. Antun Markić, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Boško Petrović, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Miha Baloh, Senka Veletanlić-Petrović, Ilija Džuvalekovski, Vanja Drach, Pavle Vuisić, Boris Dvornik, Mladen Šerment. — igr, 35 mm, c/b, 2.551 m

U LOGORU / Savjet za nauku i kulturu NRH : 1964. — k. Nikola Tanhofer — snimka generalne probe kazališne predstave, u režiji B. Gavelle, 35 mm, c/b, 2.949 m

**1965.**

ČUJEŠ LI ME / Zagreb film : 1965. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Lida Braniš. — gl. arhivska. — dok, 35 mm, c/b, 398 m

KLJUČ (*Duga ulica i Poslije predstave*) / Jadran film : 1965. — sc. Fedor Vidas, Vanča Kljaković, Krsto Papić, Zvonimir Berković, Antun Vrdoljak, r. Vanča Kljaković, Krsto Papić, Antun Vrdoljak, k. Nikola Tanhofer, mt. Blaženka Jenčik. — gl. arhivska, sgf. Željko Senečić. — Božidar Boban, Jagoda Kaloper, Kruno Valentić, Marija Lojk, Slobodan Dimitrijević, anja Maskareli, Sven Lasta, Ljubica Jović. — igrani (omnibus), 35 mm, c/b, 2.782 m

**1969.**

DUBROVAČKE LIJETNE IGRE / Zagreb film, SDF : 1969. — sc. Zvonimir Berković, r. Zvonimir Berković, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Tanhofer. — gl. arhivska. — (Izet Hajdarhodžić, Pero Kvirgić, Fabijan Šovagović). — dok, 35 mm, col, 344 m

**1970.**

BABLJE LIJETO / Dalmacija film, Kinematografi : 1970. — sc. Živko Jelčić, r. Nikola Tanhofer, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Tomislav Simović. — ul. Boris Dvornik, Milja Vujanović, Ana Karić, Rade Marković, Branko Pleša, Pavle Vuisić, Edo Koludrović. — igr, 35 mm, col, 2.660 m

PULJSKE USPOREDBE : PULA DANAS / Adria film Zagreb : 1970. — sc. Zvane Črnja, r. Nikola Tanhofer, k. Branko Blažina, mt. Živka Toplak. — gl. Dragutin Savin. — dok, 35 mm, col, 157 m

**1971.**

SLAMARKE DIVOJKE / FAS : 1971. — sc. Ivo Škrabalo, r. Ivo Škrabalo, k. Nikola Tanhofer, mt. Jenčik Blaženka. — gl. Živan Cvitković. — dok, 35 mm, col, 435 m

**1972.**

ČARAPE SLOBODA-SAMOBOR / Croatia film, Vjesnik : 1972. — sc. Zvonimir Berković, r. Zvonimir Berković, k. Nikola Tanhofer, mt. Nikola Tanhofer. — gl. arhivska. — reklamni, 35 mm, col, 81 m

IVAN LACKOVIĆ-CROATA / Zagreb film : 1972. — sc. Antun Vrdoljak, r. Antun Vrdoljak, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Anđelko Klobučar. — dok, 35 mm, col, 344 m

MOJCA / Viba film, Ljubljana : 1972. — sc. Branko Ranitović, r. Branko Ranitović, k. Nikola Tanhofer, mt. Branko Ranitović. — gl. Jure Robežnik. — dok, 35 mm, col, 350 m

RECITAL / Zagreb film : 1972. — sc. Petar Krelja, r. Petar Krelja, k. Nikola Tanhofer, mt. Katja Majer. — gl. arhivska. — dok, 35 mm, col, 392 m

**1973.**

PLITVIČKA JEZERA / Adria film : 1973. — sc. Mladen Feman, r. Mladen Feman, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Boško Petrović. — dok, 35 mm, col, 305 m

ŠALA / Zagreb film : 1973. — sc. Bogdan Žižić, Marijan Arhanić, r. Bogdan Žižić, k. Nikola Tanhofer, Andrija Pivčević, mt. Katja Majer. — gl. Tomislav Simović. — ul. Ljubo Kapor, Dominik Zen. — igr, 35 mm, col, 480 m

**1974.**

UMJETNOST DVADESETOG STOLJEĆA / Adria film : 1974. — sc. Nikola Tanhofer, r. Nikola Tanhofer, Mirza Idrizović, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Anđelko Klobučar. — dok, 35 mm, col, 260 m

**1977.**

AGROKOKA / Adria film : 1977. — sc. Nikola Tanhofer, Ivica Lajtman, r. Nikola Tanhofer, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Tanhofer. — gl. arhivska. — reklamni, 35 mm, col, 406 m

**1978.**

ČUJEŠ LI ME SAD / Zagreb film : 1978. — sc., r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Mira Škrabalo. — gl. arhivska. — dok, 35 mm, c/b, 468 m

**1979.**

POD SUNCEM SPLITA / Slavica film Split : 1979. — sc. Igor Mandić, r. Antun Vrdoljak, k. Nikola Tanhofer, mt. Damir German. — gl. arhivska. — dok, 35 mm, col, 450 m

**1980.-1981.**

NEKO ČUDNO LUPANJE / Adria film : bez podatka. — sc. Milan Grgić, r. Branko Ranitović, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Stipica Kalodera. — Đurđa Ivezić, Krešimir Zidarić, Kruno Valentić. — 35 mm, col, 362 m

SAN I JAVA MATIJE SLIKARA / Adria film : 1981. — sc. Nikola Tanhofer, r. Bruno Gamulin, k. Enes Midžić, mt. Ingeborg Fülepp. — gl. arhivska. — dok, 35 mm, col, 340 m

ŠTO JE MOTORNO ULJE / Adria film : bez podatka. — sc. Zvonimir Berković, r. Zvonimir Berković, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Živan Cvitković. — reklamni, 35 mm, col, 385 m

Hrvoje Turković

# Kad je film nacionalan

## Koje je »nacije« Grlićev film *U raljama života*?

U prvi mah, pitanje kada je film nacionalno dobro — kad je neki film *hrvatski* — čini se lakim. U većini slučajeva uzimanje nekog filma hrvatskim prolazi intuitivno sigurno, bez dvojbi, nema nikakva problema u tome: *hrvatskim* je film nastao u Hrvatskoj, izradili su ga filmaši koji žive i stvaralački djeluju u njoj, film s hrvatsko-regijski prepoznatljivim prizorima, prepoznatljivo a kompleksno stilski nadovezanim na druge filmove nastale u Hrvatskoj.

No, kad ideš od filma do filma u filmografijama hrvatskih redatelja, odnosno hrvatskih poduzeća, problem se brzo pojaviti te posao svrstavanja može postati pravom zavrzlamom.

Evo nedavnog spornog primjera. U pripremi programa predstavljanja hrvatskog filma u Rotterdamu, nizozemski selektor priredbe Leo Hannewijk izabrao je film *U raljama života* Rajka Grlića za retrospektivni dio programa (vidi dalje u časopisu prilog Rade Šešić o tome festivalu). No, kad se na hrvatskoj strani trebalo pronaći kopiju filma, ustvrdilo se kako je taj film proizveo svojedobni beogradski, tj. srpski Union film, te da on ima pravne ovlasti nad kopijama filma. Pritom se istaklo kako je nacionalno (državno) podrijetlo proizvodnog poduzeća nekog filma »općeprihvaćen« kriterij prema kojemu film (pravno-vlasnički) pripada nekoj nacionalnoj kinematografiji, a onda, prema tome kriteriju, i Grlićev film pripada srpskom poduzeću i srpskoj kinematografiji, a ne hrvatskoj. Stvar se shvatilo toliko kritičnom da je Ministarstvo kulture službenim dopisom obavijestilo Lea Hannewijk kako taj film ne smatra hrvatskim proizvodom, kako se njegovim korištenjem krše vlasnički propisi, i kako se ograđuju od uvrštenja tog filma u retrospektivu *hrvatskog* filma. Štoviše, Ministarstvo je našlo potrebnim o tome obavijestiti javnost na razgovoru s novinarima uoči roterdamske priredbe održanom u Ministarstvu kulture. Dodatno je objašnjenje bilo da treba biti konsekventan: Hrvatska je više puta protestirala što nova Savezna Republika Jugoslavija uvrštava neke hrvatske filmove iz razdoblja jugoslavenske federacije u svoje reprezentativne retrospektivne programe u inozemstvu, svojatajući ih time, pa, dosljedno, ne bi trebala činiti to isto, ali sada s naše strane: pristajati na uvrštavanje filmova srbijanske produkcije u hrvatske programe.

Ironija je toga spora u tome što je film *U raljama života* autorsko djelo hrvatskog redatelja (Rajka Grlića), hrvatskih scenarista (Rajka Grlića i Dubravke Ugrešić), prema hrvatskom književnom djelu (Dubravka Ugrešić: *Štefica Cvek u*

*raljama života*), radnja se odigrava u Zagrebu, likovi govore zagrebačkom kajkavštinom i hrvatskim standardom, film se snimao u Hrvatskoj i pretežito obrađivao u njoj, većina autorskih prinosa filmu dali su hrvatski umjetnici (snimatelj: Tomislav Pinter; glazba: Branislav Živković, montaža: Živka Toplak; većina glavnih i epizodskih uloga glume hrvatski glumci), iako, naravno, ima i srpskih članova ekipe i dosta važnih srpskih glumaca, što je bila uobičajena stvar u ondašnjim hrvatskim filmovima. Film je po većini autorskih i svim tematskim odrednicama nedvojbeno hrvatski.

Produkcijom navodno »srpski«, a autorskim te kulturno-ambijentalnim odredbama »hrvatski« — čiji je »zapravo« taj film?

Svojedobno je solomunsko rješenje — ali i standardno prakticirano, osobito prema inozemstvu — bilo da se takav film određivao kao *jugoslavenski* (a to je podrazumijevalo da je i hrvatski, a i srpski, ako je i tamo proizveden). Za kućnu uporabu republičke su se razlike podrazumijevale i ponekad isticale, ali za »principijelno« opću ili inozemnu uporabu ne samo da se nisu držale važnim, nego se njihovo isticanje nije smatralo ni pristojnim, ni politički dobronamjernim. Zato danas ni najdobronamjerniji i najstručniji inozemni pratitelji svojedobnog »jugoslavenskog filma« ne znaju valjano razlikovati što je od toga filma slovensko, što hrvatsko, što srpsko, što bosanskohercegovačko, što makedonsko, što crnogorsko. Većina se nacionalnih proizvodnji u bivšim jugoslavenskim republikama danas u svijetu pričinja posve »novom«, bez individualne nacionalne (regionalne) tradicije, pa je zato moguće da se i hrvatski film doživljava filmom »novostvorene nacije«. Zato danas »nadracionalni« odgovor (»jugoslavenski film«) očito više ne zadovoljava, jer ne samo da je taj nadracionalni kontekst ukinut, i teško je kome prihvatljiv osim novoj Saveznoj Republici Jugoslaviji, pretendentu na isključivo naslijeđe bivše socijalističke Jugoslavije, nego je iznimno važno za svaku pojedinačnu republiku koja je izašla iz socijalističke Jugoslavije utvrditi vlastito naslijeđe, kako njezina vlastita kinematografija ne bi izgledala arivističkom, tek rođenom. Retrospektivno utvrđivanje nacionalne pripadnosti nekoga filma iz bivše federacije postaje dakle kritičnom stvari za međunarodnu samopotvrdu, a to onda, htjeli-nehtjeli, povlači raščišćavanje »čiji je« neki »transnacionalni« film tj. film višestrukog proizvodnog i koristilačkog podrijetla.

Osim međunarodne važnosti takvoga raščišćavanja, stvar je važna i unutarkulturalno. Naime u pitanju su posve pragma-



U raljama života (Rajko Grlić, 1984.)

tičke stvari: hoće li u novograničnim prilikama neki film (kulturno dobro) biti u živom optjecaju u Hrvatskoj ili neće, hoće li biti arhivski raspoloživ u njoj ili neće, hoće li se spominjati u nacionalno usmjerenima povijesnim pregledima ili neće. Retrospektivna procjena nacionalne pripadnosti postala je životnom činjenicom i potrebom, bez obzira odgovara li to nekome ili ne, jesu li dana djela zahvalna za takvu procjenu ili nisu.

Očito je, međutim, iz spornog primjera Grličeva filma, da u procjeni nacionalne pripadnosti filmova imamo nekoliko kriterija u igri, a svaki je od njih važan. Jedan je od njih materijalno-gospodarski — u pitanju je »materijalno vlasništvo«. Drugi je »autorski« (iako i nadalje gospodarski) — u pitanju je »intelektualno vlasništvo«. Treći je »kulturni« (nadgospodarski i negospodarski) — u pitanju je »općekulturna pripadnost«. Ti se kriteriji preklapaju, ponekad spore, ali i tvore »paralelne« pripadnosti.

### »Vlasnički« kriteriji

Doduše, mišljenje o spornosti »nacionalne« pripadnosti filma *U raljama života* temeljila se na netočnim proizvodnim podacima.

Prema *Filmografiji jugoslovenskog dugometražnog igranog filma 1981-1985*, Instituta za film, Beograd, 1987., taj film nije isključivim proizvodom beogradskog Union filma, nego je suproizvodom čak pet poduzeća, dvaju beogradskih (Art

filma 80 i Union filma) i triju hrvatskih: Croatia filma, Jadran filma i Kinematografa. Omjeri financiranja nisu jasni iz tog podatka, ali su proizvodno-koristiteljska prava očito podijeljena. Ako se i prihvati »proizvodno-vlasnička« teza (vlasnikom je ono poduzeće, ili ona poduzeća, koje/koja je/su proizvela film) — teško da mogu biti bitnom preprekom uvrštavanja toga filma u »hrvatski korpus«.

Druga netočnost je u tome što nije uopće jasno čiji je *copyright* — pravo proizvodnje kopija, njihova korištenja i distribucije. Poduzeća mogu privremeno ili za stalno prodati vlasništvo nad danim kopijama (npr. distributerima, filmskim muzejima i galerijama, privatnicima), a i »nedominantni« producent može biti vlasnikom kopija i pravno njima raspolagati. »Vlasništvo« može biti podijeljeno, odnosno višestruko, osim ako nije drukčije izričito ugovoreno. Kopije filma *U raljama života* koje su u vlasništvu hrvatskih poduzeća (npr. Jadran filma ili Croatia filma, koja je bila i distributerom toga filma) ili ustanova (Hrvatske kinoteke) mogu se slobodno prikazivati na specijalnim projekcijama bez vlasničkih dvojbi, čak ako se i nema pravo proizvoditi daljnje tržišne kopije. Dakle, i po »proizvodno-vlasničkom« kriteriju film *U raljama života* je i hrvatski (tj. i srpski i hrvatski) i doista nije bilo razloga ogradama, sustezanju, ili uopće povlačenju pitanja pripadnosti prema »vlasničkom« kriteriju.

Dodatna je činjenica da prema općim običajima u svijetu, Europi, pa i tradicijski u nas, propagandno-reprezentacijske

potrebe države (dakako one posve nekomercijalne) imaju običajnu (a često i zakonsku) prednost pred vlasništvom, te državne institucije imaju pravo (nekomercijalnog) prikazivanja filmova neovisno o vlasništvu (o tome govori i poseban članak Direktive Europskog vijeća o *copyrightu*: države mogu suspendirati isključivo pravo iznajmljivanja i posudbe ako je u pitanju »javna posudba« djela za »kulturno promotivne ciljeve«, tek dajući nadoknadu za to autorima — Članak 5, stavak 1 Direktive 92/100/EEC, od 19. studenoga 1992.). To je u nas tim više bila praksa, jer je Država zapravo bila svojevrsnim »suvlasnikom« filmova koje je financijski podupirala — a podupirala je gotovo sve; tim više što su svojedobne uzajamne ovlasti »društvenog« i »državnog« vlasništva bile posve nejasne, odnosno u mnogočemu stopljene. Ministarstvo kulture, i s tog stajališta, nije doista imalo nikakvih razloga ograđivati se od izbora Grličeva filma u retrospektivu.

Također, ima još jedan izuzetak od vlasničkog ograničenja uporabe nekog djela: privatno vlasništvo. Osoba koja kupi film na videu (ili na filmskoj vrpici), posjeduje tu kopiju i može je koristiti privatno koliko želi. Samo je ne može koristiti u komercijalne svrhe, niti je može umnožavati.

Očito je cijela ta strka o »pripadnosti« Grličeva filma i njegova uključenja u retrospektivu u Nizozemskoj bila posve nepotrebna, pogrešna i nepažljiva prema autoru i nizozemskom izborniku, a i prema hrvatskoj javnosti (kojoj je objavljena ministarska ograda).

### Problem suproizvodnje, koprodukcije

Ipak, pitanje »nacionalne pripadnosti« po proizvodnom kriteriju nije trivijalno, i javit će se krajnje pooštreno u mnogo me slučaju filmskih proizvoda nastalih u državnim granicama bivše SFRJ (Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije). Proizvodnja je, naime, u njoj bila pokretna i regionalno »promiskuitetna«. Naime, uz inozemne »koprodukcije«, filmove je često suproizvodilo više proizvodnih kuća u Jugoslaviji. Ta se suproizvodnja, unutar iste države, nije držala »koprodukcijom«, nego naprosto *proizvodnjom*. Naziv *koprodukcija* ostavljao se za suproizvodnje s ondašnjim inozemnim poduzećima. Razlozi za učestalost *suproizvodnji* više struki su.

Prvi razlog (uostalom istovjetan razlozima zbog kojih u svijetu različita poduzeća surađuju u proizvodnji nekog filma) bio je u tome što vrlo često polazan novac izvornog nositelja projekta nije bio dostatan za izradu filma. Naime, hrvatski Fond za kinematografiju (odnosno odio za kinematografiju Fonda za kulturu) tek je *su-financirao* filmove, tj. davao samo dio planirano potrebna novca inicijalnom producentu za proizvodnju danoga filma. Ostatak je morao nekako namiriti iz vlastitih sredstava, a ako njih nije imao, ili nisu bila dostatna, onda ih se moralo namiriti iz drugih izvora. Autori i producenti su se svakojako domišljali kako osigurati nužan novac. Jedna, tolerirano prevarantska, varijanta bila je u tome da su producenti Fondu iskazivali puno veću planiranu cijenu proizvodnje od nužne (odnosno realne), a to su činili zato da mogu napraviti film i s odobrenim *dijelom* novčane potpore. Ali, iako su Fondovi znali žmiriti na te

varke i prihvaćati precijenjene proizvodne planove, još je čest bio slučaj da stvarno odobren novac nije bio dostatan za proizvodnju danoga filma. »Zaokruživanju kalkulacije« pomagalo je uključivanje drugih poduzeća osim izvornog nositelja projekta, drugih poduzeća iz matične republike (npr. distributera i prikazivača), ali i iz drugih republika, a time i fondova drugih republika. Suproizvodnja bila je izrazito čestim rješenjem, kako je i drugdje u svijetu. Takve su se »promiskuitetne« prilike držale prirodnim, bile su u sklopu istog državnog (federalnog) okvira, na zajedničkom tržištu, pod uvjetima »društvenog vlasništva« u kojem su vlasničke ovlasti ponekad bile vrlo nejasne (posebice u odnosu države i poduzeća, ali i u odnosu poduzeća i poduzeća). No, u načelu, suproizveden film bio je suvlasničkim dobrom, i svaki je suvlasnik mogao njime baratati, te je i svaka matična republika nekog suvlasnika mogla držati dani film svojim, a i znala je posjedovati kopije filma. Film *U raljama života* se, tako, jednako držao »hrvatskim proizvodom«, kao što se držao i »srpskim«, uključivao se u korpus i jedne i druge nacionalne kinematografije, odnosno u »nadmacionalni« korpus »jugoslavenske kinematografije«, kao što su se i »inozemne koprodukcije« Jadran filma, primjerice, držale i hrvatskim (odnosno jugoslavenskim) kao i zemlje iz kojih je koprodukcijom poduzeće. Državno-nacionalne pripadnosti filma nisu međusobno isključive, *moгу* biti jednoznačne, ali *moгу* biti i dvojne, trojne itd., a *moгу* biti i nadnacionalno državne (»jugoslavenski film«, »švicarski film«, »sovjetski film«, danas: »europski film«...).

Drugi je razlog bio u ograničenoj plodnosti proizvodnje u nekoj republici. Sufinanciranje filmova u Hrvatskoj (a i u drugim ondašnjim republikama u sklopu SFRJ) bilo je brojem ograničeno: u Hrvatskoj se snimalo prosječno 4 igrana filma na godinu (s godišnjim varijacijama od 2 filma do 7, a jedne godine i 10), a za potporu se godišnje natjecalo ponekad i više od trideset autora (scenarija). Jednom autoru, pa ako je bio i najugledniji i politički najutjecajniji, bilo je u takvoj konkurenciji gotovo nemoguće snimati iz godine u godinu, ili bar svake druge godine, oslanjajući se samo na sufinanciranje hrvatskoga Fonda. Fond je, htio-nehtio, bio prisiljen razrjeđivati dodjeljivanje dotacija istom autoru, nije mogao iz godine u godinu promicati samo jednog (jer bi to blokiralo neko vrijeme trećinu ili četvrtinu filmske produkcije). I najutjecajniji autori su u pravilu morali čekati »da dođu na red«, te su se tome i prilagođavali, čekajući i po više godina kako bi sljedeći projekt ponudili Fondu. Ali, plodniji i ugledniji autori su, da bi ipak održavali stvaralački kontinuitet, koristili prilike gdje su ih dobili ili pronašli u ondašnjoj Jugoslaviji — radili su filmove u svakoj nacionalnoj sredini u federalnoj Jugoslaviji u koju su ih zvali ili u kojoj se ukazala proizvodna prilika. Primjerice, iako je Branko Bauer većinu svojih filmova snimio za hrvatsko poduzeće (za Jadran film), snimao je igrane filmove i u Makedoniji (*Tri Ane*, Vardar film, 1959), u Srbiji (*Prekobrojna*, Avala film, 1962; *Zimovanje u Jakobsfeldu*, Košutnjak, Avala film, Neoplanta film i RTV Beograd), a neke u hrvatsko-srpskim koprodukcijama (*Salaš u Malom Ritu*, 1976) ili hrvatsko-srpsko-slovenskim (*Boško Buha*, 1978). Znači li to da se njegovih filmova (među kojima je i antologijski *Tri Ane*) treba odreći



zato što su nastali u poduzeću druge republike? Koji se kriteriji trebaju primjeniti u utvrđivanju »nacionalne pripadnosti« takvog umjetničkog djela i nekog autora?

Je li proizvodnja i plasman hrvatskih autora i njihovih djela u sklopu bivše federalne države — i hrvatska, ili nije? Treba uzeti u obzir da je ta federalna država bila »suvlasništvom« i Hrvatske — kako svjedoči sukcesijski postupak — i njezino je ukupno gospodarsko i kulturno tržište bilo i vlastito Hrvatsko tržište. Zašto se unaprijed odricati filmova hrvatskih filmaša koji su nastali na području legitimnog hrvatsko-državnog suvlasništva, premda to područje i nije bilo hrvatsko unutarnje područje?

### Europski propisi: autorska prava, prava iznajmljivanja i posudbe<sup>1</sup>

Filmska djela, međutim, nisu tek »materijalna dobra«, nego su »umske tvorbe«, »intelektualne kreacije«. Vlasništvo nad pojedinim filmom nije samo vlasništvo nad predmetom, nad određenom filmskom ili video vrpcom, nego nad »zapisom« u toj vrpici, nad onim duhovnim dobrom što ga zapis nosi. Pitanja »vlasništva« zato su neizbježno povezana s pitanjima intelektualnog vlasništva, tj. »copyrighta« — autorskih prava, prava iznajmljivanja i posudbe, umnožavanja. Pod iznajmljivanjem se tu misli davanje djela na komercijalno korištenje na određeno vrijeme (»rental' means making available for use, for a limited period of time and for direct or indirect economic or commercial advantage«, Direktiva 92/100/EEC), a pod posudbom to isto ali u javne svrhe bez izravne ili neizravne ekonomske ili komercijalne koristi (»lending' means making available for use, for a limited period of time and not for direct or indirect economic or commercial advantage, when it is made through establishments which are accessible to the public«).

Zaštita intelektualnog vlasništva (*copyright*) vrlo je važna stavka suvremenoga pravnoga poretka, a prava koja se na to odnose mogu se tumačiti i kao indikator nacionalnih prava, prava nad intelektualnim vlasništvom — prema kriteriju pripadnosti nositelja *copyrighta* nekoj zemlji.

Prvo, tko ima prava nad intelektualnim vlasništvom?

Prema odredbama dvaju nadopunjujućih Direktiva (*Council directive 92/100/EEC of 19 November 1992 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property*; i *Council directive 93/98/EEC of 29 October 1993 harmonizing the term of protection of copyright and certain related rights*) *copyright* prava imaju:

1 Ovdje koristim slijedeće dokumente Vijeća Europe:

- a) »European convention on cinematographic co-production« (»Europska konvencija o filmskoj koprodukciji«, Strasbourg, 2. X. 1992; ETS No. 147.
- b) »Council directive 92/100/EEC of 19 November 1992 on rental right and lending right and on certain rights related to *copyright* in the field of intellectual property« (»Direktiva Vijeća Europe od 19. novembra 1992. o pravima iznajmljivanja i pravima posudbe i o nekim pravima povezanim s *copyrightom* na području intelektualnoga vlasništva«), *Official Journal of the European Communities*, No L 346/61 c) »Council directive 93/98/EEC of 29 October 1993 harmonizing the term of protection of *copyright* and certain related rights« (»Direktiva Vijeća Europe o usklađivanju uvjeta zaštite *copyrighta* i stanovitih povezanih prava«), *Official Journal of the European Communities*, No L 290/9. Osobito zahvaljujem Aleksandri Car iz Europskog dokumentacijskog centra u Zagrebu za iskazanu susretljivost, ažurnost i trud u pronalaženju i davanju na uvid ovih dokumenata.

a) *autor filma*, a kao autor filma računa se glavni redatelj filma ili svaki od glavnih redatelja filma kad je film rađen zajednički (»*the principal director of a cinematographic or audiovisual work shall be considered as its author or one of its authors*«). Tko će sve biti *koautor* filma određuje svaka zemlja zasebno, ali u njih se mora obavezno uključiti, osim glavnog redatelja ili glavnih redatelja, i autora scenarija, autora dijaloga i skladatelja glazbe. (Članak 2. *Direktive* od 29. Oktobra 1993)

b) *izvođači*, pri čemu se osobito misli na glazbene i kazališne glumce i nije jasno na koga se u filmu odnosi ta kategorija.

c) *producent prvog zapisa filma*, tj. proizvodna kuća koja je svojom administracijom, tehničkom ekipom, uslugama prostorija, terena i obrade — izradila film.

d) *postaja emitiranja* (TV) — može imati pravo nad emitiranjem konkretnog djela.

Pod *filmom* se u tim direktivama smatra »filmsko ili audiovizualno djelo ili pokretne slike, bez obzira na to obuhvaćaju li ili ne obuhvaćaju zvuk« (»*the term 'film' shall designate a cinematographic or audiovisual work or moving images, whether or not accompanied by sound*«). Taj pojam *filma* ovdje očito obuhvaća djela na filmskoj vrpici, na videovrpici, na CD-ima, i sl., kao i računalne digitalne »pokretnoslikovne« programe ma kako da su pohranjeni (Članak 2, stavak 5, prve direktive).

Iako to ne određuje specifično u odnosu na film, u drugoj *Direktivi* postoji odredba što da se smatra *izvornim djelom* (u odnosu na fotografiju): *izvornim* (originalnim) se drži djelo kad je *autorovom vlastitom intelektualnom kreacijom* što odražava njegovu osobnost (»*a photographic work... is to be considered original if it is the author's own intellectual creation reflecting his personality*«), i pri tome primjenu toga principa ne narušava prisutnost drugih kriterija, poput ugleda ili svrhe (»*no other criteria such as merit or purpose being taken into account*«).

Iako ni jedna od tih odredaba ne specificira izričito koje bi se djelo moglo držati *nacionalnim*, ipak daje neke jasne putokaze, uzevši u obzir da temeljni nositelji *copyrighta* mogu postati i kriterijem nacionalne pripadnosti.

*Nacionalno djelo* (»nacionalno intelektualno vlasništvo«) je, prema tim putokazima, ponajprije ono čiji su autori i suautori građani (ili djelatnici) dane nacije, čiji producenti matično djeluju u sklopu dane nacije i čiji su izvođači, tereni, proizvodne ustanove domicilni u toj naciji.



Tri Ane (Branko Bauer, 1959.)

Tome se, po analogiji, može dodati i odredba *izvorne nacionalne pripadnosti*: izvorno je nacionalno djelo ono koje — izražavajući »autorovu osobnost« — izražava i »osobnost« kulturne sredine čijim je dijelom autor (koautori i izvoditelji) i proizvodno poduzeće.

Naravno, tu se oslanja na intuitivna, neizričita, shvaćanja »izražavanja osobnosti«, shvaćanja što je to »kulturna sredina« i što to znači »biti dijelom kulturne sredine«.

Ono što je osobito važno u tim propisima jest već spomenuti članak (Članak 5, stavak 1, *Direktive* iz 1992.), u kojem se utvrđuje da nikakva *copyright* prava ne ograničavaju posudbu djela kad država — u kulturne ili nacionalnepromotivne svrhe — nekomecijalno prikazuje svoja nacionalna dobra. Potrebe nacionalne javnosti (naravno one nekomecijalne) na području filma imaju prednost pred individualnim pravima.

Dok je taj kriterij prilično pouzdan dok je sva proizvodnja »u vlastitoj kući«, kao što je to na samome početku ovoga teksta naznačeno, vidjeli smo da on rađa probleme kad se radi o koprodukcijama. Kako onda — kad u kreaciji filmskog djela sudjeluju stvaraoci i poduzeća iz različitih sredina, kad je proizvodnja alocirana u različite sredine — odrediti kojoj naciji »intelektualno« pripada dani koprodukcijski film?

### Europski propisi: koprodukcijske ovlasti

Taj se problem doista istaknuto javio u radu Vijeća Europe. Europska konvencija o kinematografskoj koprodukciji (*European convention on cinematographic co-production, Strasbourg, 2. X. 1992*) daje neke upute koje se odnose na utvrđivanje statusa *europskih koprodukcija*.

Karakteristično je za tu konvenciju da ona ne razgraničava »nacionalne pripadnosti« unutareuropskih koprodukcija, nego nadasve »europsku« pripadnost filma koji je, podrazumijevano, koproducirana s izvanuropskim zemljama.

U tu su svrhu izradili tablicu bodovanja prema kojoj se odlučuje je li *europski* neki film koji je rađen u koprodukciji između europskih i izvanuropskih poduzeća. Prema toj tablici, koju se može naći u dodatku *Konvencije*, ako film ima 15 bodova od mogućih 19, smatra se europskim, u suprotnome to nije. Ipak, u posebnim prilikama, koje se pojedinačno utvrđuju, može se potreban broj bodova čak i smanjiti. Jedinice za koje se dobivaju bodovi jesu sljedeće: nacionalna (tj. »europska«) pripadnost kreativne grupe — 3 boda; redatelj — 3; scenarist — 1; skladatelj glazbe — 7; glumačke grupe — 3; nositelj naslovne uloge — 2; nositelj druge uloge — 1; nositelj treće uloge — 6; tehničko-zanatske grupe — 1; snimatelj — 1; tonski snimatelj — 1; montažer — 1; scenograf — 1; studio ili lokacije — 1; mjesto postprodukcije — 6.

Ovo bodovanje nije u svemu jasno. Na primjer, zašto nacionalna pripadnost jednog od glavnih nositelja *copyrighta* — glavnog autora filma, tj. redatelja filma — ima srazmjerno malo bodova, a podrijetlo kompozitora i nositelja treće uloge nosi toliko bodova. Nije ovako laički jasno što se podrazumijeva pod »trećom ulogom«, niti što podrazumijeva »autorska grupa« i pribraja li se ona bodovanju redatelja, ili se s njome smjenjuje...

Međutim, načelo bodovanja u procjeni mjere nacionalnog prinosa nije loše načelo kad se raščičavaju neka *copyright* pitanja vezana za nacionalna razračunavanja, s kakvim se mi suočavamo u odnosu na sve današnje susjede, a bivše sastavne republike u sklopu SFR Jugoslavije.

Drugi je problem s takvom odredbom što ona ne vrijedi retrospektivno nego *prospektivno* — od trenutka njezinog donošenja a za sljedeće koprodukcije Europske zajednice. Nije uopće sigurno da se raščičavanje pitanja čiji je film proizvelo više poduzeća iz više sastavnih republika u bivšoj federativnoj Jugoslaviji može uopće rješavati prema toj tablici. Valja naglasiti, da nema te »konvencije«, niti te jasno »usvojene« prakse koja bi unaprijed rješila te sporne probleme. Utvrđivanje koje će od bivših i suvremenih »konvencija«, »regulativa«, ili prosto običajnih rješenja biti primjenjivo i primjenjeno — to je stvar sukcesijskog pravno-ekonomskog raščičavanja, stvar složenih nagodaba. Nema jednostavnog i unaprijed utvrđenog rješenja za to, i u tom se pogledu ne treba zavaravati.

Ono što se u navedenoj konvenciji — za nas relevantno — odnosi na regulaciju uzajamnih odnosa između samih europskih proizvodnih poduzeća što su koprodukcijski proizveli film jesu slijedeći članci (moj izbor):

- Prema članku 7 koprodukcijski ugovor mora jamčiti *zajedničko vlasništvo* — nad izvornom slikom filma, negativom zvuka, internegativom, i nad bilo kojim drugim nosačem kopiranja (engl. *medium of duplication*).
- Prema članku 9 ako je u pitanju samo financijsko sudjelovanje u proizvodnji filma — a ne i putem ekipe, tehnike i lokacija — mora se uvijek zasebno procijeniti računala li se takvo sudioništvo kao *koprodukcija* ili ne.
- Prema članku 12 sve koprodukcijske zemlje moraju biti jasno naznačene u naslovnici filma, u svim promotivnim materijalima, te uz svako prikazivanje filma.
- Prema članku 15, ako se producenti drugačije ne dogovore, na festivalima prikazuje film onaj koproducent koji ima prevagu u proizvodnji, a u slučaju samo financijskog sudjelovanja, producent (koprodukcijski upletene) zemlje iz koje je podrijetlom redatelj jest onaj koji šalje film na festival.

I ponovo, te odredbe obavezuju suvremene europske koprodukcije, ali ne i povratno nekadašnje, poput onih unutar negdašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije.



Ekstaza (Gustav Machatý, 1933): Heddy Lamarr i Zvonimir Rogoz

Ali, mogu služiti kao vodič u pravnom rješavanju onih slučajeva u kojima nije stvar drukčije određena.

Jer, jedno načelo tu ima očitu prednost: načelo autorstva i kreacije. To je načelo (ako nije ugovorom preneseno na poduzeće, ili nekog drugog) ono koje odnosi prevagu u procjeni »nacionalne« ili »regionalne« pripadnosti, odnosno »zastupničkog« statusa nekog duhovnog djela. To je u skladu sa, za Europu vrlo tradicionalnim, duboko ukorjenjenim romantičkim načelom prema kojemu je »individualan genij stvaralaca« utjelovljenjem »genija nacije«.

### Kulturno pripadništvo

Ima, međutim, razina procjene »nacionalne pripadnosti« nesapeta pitanjima *copyrighta*, vlasništva i nesvodiva na njih — jer je riječ samo o *procjeni* i *tumačenju* a ne, nužno, i pravno podložnome *baratanju*. Naime, što će tko od duhovnih djela držati »svojim«, kako će, privatno i javno, duhovno raspolagati dobicima od njih ovisi o važnosti toga za razvoj i raspon vlastite duhovnosti. A tako je i sa »skupnim« procjenama što je kulturno »vlastito«, a što nije.

Najšire, ali i najrealnije gledano, *nacionalno pripadnim* može se držati svako duhovno djelo i svako duhovno djelovanje koje je konstitutivnim za dani kulturni kompleks na nekom povijesno-državno vezanome području/regiji, tj. naciji. A konstitutivnim je sve što ima recepcijskih i stvaralačkih posljedica na ljude i njihove značajke na tome području. Tj. konstitutivnim je sve ono što je u danome trenutku koristolajčki i tvorbeno »prisutno« u danoj kulturi te što utječe na raznolike recepcijske (osobno doživljajne ali i društveno-prihvatne) osjetljivosti, njihove uzajamne upućenosti i razlike, na spektar osobnih i društvenih reakcija, a time i na stvaralačke repertoare i tradicije. Sva se takva, doživljajno i stvaralački »društveno usvojena« djela, djelatnosti i osjetljivosti, optjecajno vezane za neko razlučivo državno područje, mogu držati *nacionalnom tekovinom*, kulturno-nacionalno pripadnim, vlastitim.

A. *recepcijska pripadnost*. Pođimo od nešto neočekivanijeg vida »nacionalne pripadnosti« — onoga što je recepcijski prihvaćeno. Naime, naša je nacionalna *recepcijski temeljena* filmska kultura ispočetka, pa i do danas, bila bitno uvjetovana inozemnim filmovima na repertoaru naših kina i drugih prikazivačkih mjesta (npr. danas i televizije). Na gledanju inozemnih filmova uobličavale su se naše filmsko-doživljajne sposobnosti, spektri osjetljivosti, doživljajne vještine i navike, doživljajno-vrijednosna mjerila, *fan*-skupine i trendovi, razgovorne teme svakodnevice, publicističke razglašenosti, modni trendovi... Stvaranje *urbane masovne kulture* na Hrvatskom području važno je obilježeno tom svestranom *asimilacijom* repertoarnih filmova. A tako je bilo i u socijalističkom jugoslavenskom razdoblju, kad je »međurepublički« protok filmova bio vrlo živahan, te su u razdoblju najviše popularnosti filma (pedesete godine) u našim krajevima i filmovi ostalih republika ključno artikulirali i recepcijske osjetljivosti i standarde.

Svi ti filmovi — bez obzira odakle bili — što su kolali repertoarima hrvatskih kina postajali su (doduše u raznolikoj mjeri, različitoj od filma do filma, od kinematografije do kine-

matografije) posljedičnim dijelom *nacionalne kulture*. Zato se smatralo, primjerice, legitimnim da se »iskorištene« kopije prikazivanih filmova pohranjuju — kao dio nacionalne baštine — u onda zajedničkoj Jugoslavenskoj kinoteci, a nakon osnutka, 1972., u Hrvatskoj kinoteci, kako bi se čuvala ne samo djela što su općim kulturnim nasljedem *svijeta*, nego, specifičnije, djela svjetskog repertoara što su *povijesno-recepcijski konstitutivna za hrvatsku kulturu* svojeg (prikazivačkoga) doba. Djela svjetske kulture ne pripadaju tek »apstraktno« nacionalnim kulturama, nego im pripadaju na vrlo konkretan način — onoliko koliko su raspoloživo i gledateljski *prisutna* i *konstitutivno posljedična* za nacionalnu kulturu: koliko se, primjerice, knjige prevode i navode, koliko se filmovi prikazuju, raspravljaju i imitiraju, koliko su dijelom zajedničkog sjećanja, odnosno kolike tragove ostavljaju u drugim djelima i drugim djelatnostima.

B. *stvaralačko-proizvodna pripadnost*. Najjačim indikatorom recepcijske »vlastitosti«, međutim, možemo držati slučaj izvorno »uvezene« duhovne pojave (filma, filmskog iskustva, filmske slike...) koja je toliko temeljito »usvojena« da postajemo uvjereni da je izvorno nastala u nas, »od nekog našeg«.

Naime, proizvodno podrijetlo je ipak najjačim, tj. prototipskim, indikatorom »našijentstva«, jer nam govori što *sami djelatno možemo*. A djelatne su sposobnosti ipak najključnijim osloncem i generatorom opstanka — bilo pojedinca, bilo skupno-individualna, tj. i nacionalna.

Među djelatnim sposobnostima, međutim, stvaralačke sposobnosti — tj. sposobnosti stvaranja umjetničkih djela — imaju osobitu vrijednost. Vrijednost počiva prvo u činjenici da su umjetnička djela u pravilu unikatne složenosti — takve složenosti koja se ne da doslovce ponavljati, nego ovisi o osobitom sklopu posebnih osjetljivosti, nadarenosti i kultivacijskog razvoja. Umjetničko je stvaralaštvo, drugim riječima, »originalno« — proizvodi unikate i unikatne sklopove (stilske sklopove). Drugo, osobita vrijednost stvaralačkih sposobnosti leži u važnoj disproporciji: umjetnička djela (ukupno gledano) doživljajno su dostupna i važna velikom broju ljudi, ali proizvoditi ih recepcijski zadovoljavajuće može srazmjerno rijetka manjina, tj. tek specijalizirana manjina osobitih sposobnosti (»stvaralačka elita«).

Iz oba ova razloga upravo je umjetničko stvaralaštvo sposobno simbolički »odlikovati« neku sredinu među drugima: stvaralačke djelatnosti (dakako, ne samo umjetničke) jedine mogu stvarno posvjedočiti o unikatnome (»izvornome«) sklopu djelatnih moći jedne kulturne sredine, o njezinom »originalnosti« (njezinom osobitom »stilu«, »duhu«). Osjećamo li neku kulturu osobitom, »nacionalnom«, bit će to često najočitiije upravo po — unikatnom za nju — stvaralačkom sklopu i po njegovoj plodnosti.

Pođimo ponovno od netipičnog, ali indikativnog primjera: prinosa stranaca domaćem stvaralaštvu. Budući da je originalno stvaralaštvo posvuda rijetkost, u toj rijetkosti leže razlozi lakog prihvata »originalnih« umjetnika ondje gdje je proporcionalno velika potražnja, tj. bilo na velikim tržištima (velikim populacijama), odnosno na područjima »u rastu«. Hollywood je, i u vrijeme najvećeg američkog izolacionizma, bio poduzetno asimilativan prema istaknutijim europ-

skim umjetnicima. I Hrvatska je proizvodno udomljavala strance onda kad je doživljajna potražnja za filmom bila u porastu: u počecima kinematografije mnogi su stranci nalezili posla u Hrvatskoj; a i u doba nagloga rasta i popularnosti filma u pedesetim godinama fluktuacija stvaralaca iz drugih sredina kroz hrvatske proizvodne pogone bila je velika. Zapravo, stvaralačka snaga jedne sredine može se mjeriti po privlačnosti koju ima za stvaraoce drugih naroda te po svojoj asimilativnoj sposobnosti: sposobnosti da potakne na prinose stranca u svojoj sredini i da njegove unikatne sposobnosti »prisvoji«, asimilira u svoju kulturnu mrežu.

Tipično je za većinu kultura, zato, da prinose došljaka — ljudi formiranih drugdje ali djelatnih (i) u danoj kulturi — drži sastavnim dijelom svoje kulture, dakle »nacionalnom svojinom«. Takvim se u Hrvatskoj drži stvaralaštvo Gerasimova, Tagatzca..., ali i djela Nikole Popovića, Františka Čapa, Franceta Stigliča, Nikole Majdaka, Dušana Petričića, Nicoll Hewitt i dr. nastala u Hrvatskoj. Međunacionalna fluktuacija tvoritelja, filmaša, oduvijek je bila visoka u zapadnome svijetu od početka izuma filma, i ona je velikim dijelom zaslužna za prilično brz razvoj filma posvuda, bez obzira na lokalna proizvodna »zakašnjenja«, i odgovorna je za prilično ujednačen svjetski standard filmskih dosegua u pojedinim nacijama svijeta. Tako je bilo i s Hrvatskom: kroz nju su proizvodno kolali Ukrajinci, Poljaci, Česi, Austrijanci, Slovenci, Srbi, Makedonci, Crnogorci, Talijani, Njemci... i to podjednako u autorskim zanimanjima kao i u tehničkim. Iako su jezgro nositelja povijesnog stilskeg razvoja hrvatskog filma činili većinom stalni građani Hrvatske, otvorenost »gostovanjima«, »prolaznicima« i »naseljenicima« oduvijek je bila sastavnim dijelom snage i plodnosti hrvatske kinematografske sredine, konstitutentom naše »nacionalne osobitosti«.

*C. kultivacijska pripadnost.* Što je, međutim, s djelima hrvatskih filmaša urađenim u drugim sredinama, poput filmova Branka Bauera urađenim u Makedoniji i Srbiji? Ne bi li ona, prema *stvaralačkom kriteriju* prethodno ocrtanom, trebala posve pripadati sredinama u kojima su nastala, koja su ih omogućila?

Ne bi. Naime, podrijetlo filmaša nije irelevantna odrednica. Naravno, ne misli se ovdje na biološko, niti etničko podrijetlo, nego kulturno, odnosno preciznije, *kultivacijsko, formativno*: ono što ključno određuje stvarateljevu (izvornu) kulturnu pripadnost jesu njegovi odgojno-obrazovni korijeni, ukupna sredina unutar koje se je formirao kao socijalizirana osoba, odnosno kulturna sredina u sklopu koje se je pripremao i, eventualno, artikulirao kao stvaralac. Što je stvaralački jača sredina u kojoj se neki filmaš formira, i što se izraziti je u njoj formirao, to će njegovo/njezino dijasporno djelovanje biti samo nastavkom stvaralačkih (stilskih) potencijala sredine njegova izvornoga formiranja. U tom se smislu doista može bez ikakva oklijevanja »svojatati« dijasporne filmove Branka Bauera, Rajka Gralića, Dalibora Martinisa, Brede Beban i pokojnog Hrvoja Horvatića, Rade Šešić, Ivana Ladislava Galete i dr. Riječ je o djelima koja ulaze u integralni opus tih stvaralaca, oni pak sa svojim opusom formativno-stilski (stvaralački) pripadaju hrvatskoj kulturi, te time i svaki film nastao »po strani«, ili pak posve u sklopu njihove

inozemne karijere, možemo držati i dijelom hrvatske kulture. Štoviše, sama mogućnost sudjelovanja »naših stvaralaca« u inozemnim sredinama osobit je dokaz nadlokalnih stvaralačkih vrijednosti, univerzalnih potencijala formativne — hrvatske — sredine.

Takav je, uostalom, odnos prema »dijaspornim« vidovima stvaralaštva naših stvaralaca ustaljen i normalan — nenaravno jest upravo problematiziranje kulturne pripadnosti takvih »dijaspornih« djela kakvo se prigodno (i nadam se neindikativno) javilo u vezi s Grličevim filmom.

Opet i tu treba naglasiti osobite prilike u svojedobnoj federativnoj Jugoslaviji. Dvije su crte obilježavale te prilike. Sredine su se kulturalno uočljivo razlikovale, imajući različitu povijest, različitu strukturu, različite jezgrene stvaratelje. Nikome nije palo na pamet pobijati da se »hrvatska kulturna sredina« razlikuje od slovenske, srpske i dr. S druge strane, u okvirima zajedničke države i otvorenog i protočnog kulturnog »tržišta« — i recepcijskog, i proizvodnog, i obrazovnog — uzajamna mobilnost tih sredina i stupanj uzajamnih upućenosti i veza, bila je zasigurno veća nego ona s ondašnjim inozemstvom. No, unatoč povremenim službenim — ili ideološki željenim osporavanjima — nacionalna pripadnost djela nastalih u drugoj sredini od one u kojoj se stvaralac formirao i u sklopu koje je matično djelovao nikada nije bila u dvojbi: filmovi osobnijih hrvatskih stvaralaca što su nastajali izvan Hrvatske ali u sklopu Jugoslavije i nadalje su se, interno, držali jednako »hrvatskim«, »tipično hrvatskim« kao i njihova djela nastala u samoj Hrvatskoj. Kao što slovenski filmovi pokojnog srpskog filmaša Živojina Pavlovića nisu njega i te filmove činili manje konstitutivnim za »srpski film«, tako ni filmovi Bauera i drugih hrvatskih filmaša urađenih u drugim republikama nisu ih činili manje »hrvatskim«. Službeni pritisak k imenovanju filmova kao »jugoslavenskih« nije uspijevao nimalo poremetiti rutinska i prevladavajuća svakodnevna razlikovanja (republičkih, nacionalnih) pripadnosti stvaratelja i njihovih opusa. A ipak je, kao i odrednica »europski film«, indicirao neke, postojeće i vrlo konkretne, međukulturne povezanosti unutar državnoga okvira Jugoslavije.

*D. Multikulturalnost.* Kulturno »svojatanje« ima jednu važnu crtu — i kad se trudi biti programatski isključivo, »čistunsko« (film je ili naš ili tuđ, a naš se prepoznaje po jednoznačno utvrđenim crtama) ta isključivost ne uspijeva biti obuhvatna, nije nikad posve provediva. Naime, tipično je za kulture modernoga društva njihova otvorenost, a to podrazumijeva izloženost svake sredine različitim kulturnim obrascima, a često i sudioništvo više kultura na istom području, odnosno participaciju u više kultura. Podrazumijeva se — *multikulturalnost*, pa i onda kada je vrlo jasno koja je kultura na kojem području — *matična*, dominantna.

Multikulturalnost je od početka obilježavala pojavu filma, pa tako i u nas. Upravo je kulturalna otvorenost Hrvatske koncem 19. stoljeća, na sjeveru u sklopu austro-ugarskog nadnacionalnoga okvira, a na primorju otvorenost talijanskome utjecaju, dovela film u naše krajeve već 1896. i začela filmsku epidemiju kojom se je usvajao ne samo — u biti — »strani izum«, nego i ono što je prizorno i stilski nudio —

sam »uvezeni duh«. Izloženost filmovima što dolaze iz različitih sredina bila je oduvijek temeljem domaće filmske kulture, a to je podrazumijevalo recepcijsku *odomaćenost* u filmu »donesenim kulturama«, multikulturalnu recepcijsku vještinu. Također, zadugo su stranci sa svojom »donesenom« tehničkom i stilskom kulturom bili rasadnicima filmsko-tehničkih i stilskih filmskih vještina, i mnogi su našijenci stjecali neka praktička iskustva bilo s njima u dodiru, ili u inozemnim studijima. Kao što je školovanje hrvatskih »đaka« u najjačim univerzitetskim i umjetničkim centrima Europe bilo trajnim izvorom kulturne promjene i boljitka hrvatske kulture, bilo je tako povremeno i s filmskim pojedincima. Gdje je to, i kad je to bilo moguće, hrvatski su filmaši snimali i u drugim kulturnim sredinama (primjerice Rogoz u Češkoj) ostajući naši, ali pripadajući svojim djelom i tim sredinama. Ta multikulturalnost — snalaženje u različitim kulturnim sredinama i recepcijska i djelatna verziranost u njima — osobito je bila stvarnom u socijalističko-jugoslavenskome državnome okviru s priličnom međurepubličkom pokretljivošću i — recepcijskom, proizvodnom i obrazovnom — razmjenom među njezinim različitim nacionalno-kulturnim sredinama.

### **Sažetak: odrednice nacionalne pripadnosti**

Kad su u pitanju filmska (video, računalno-programska pokretnoslikovna) djela, vlasništvo je nadasve »intelektualno« — nad duhovnom tvorevinom, a tek potom i nad svim njezinim »otjelotvorenjima«. Posrijedi je pitanje *copyrighta*. Kome pripada *copyright* tome i nacionalno pripada film. Ta pripadnost, pritom, ne mora biti singularna, ekskluzivna: kao što više suvlasnika nekog filma može imati *copyright* prava i njima raspolagati, tako i više nacija/država može držati danu duhovnu tvorevinu filma i njena »otjelotvorenja« svojim dobrom. Nacionalna pripadnost nije isključiva kategorija.

Nacija/država, pritom, može — nekomercijalno — raspolagati djelima nastalim u njezinu sklopu ili u koprodukciji za javne kulturne ili promotivne potrebe neovisno o *copyrightu*, tek uz, eventualnu, naknadu za korištenje autorima toga djela. Javni kulturni interesi nacije imaju prednost pred *copyrightom*, kad nisu komercijalni.

No, koliko god može utvrđivanje *copyrighta* prigodno biti indikativnim za utvrđivanje nacionalne pripadnosti danoga djela, ono ne mora biti odlučujuće za utvrđivanje *kulturne pripadnosti*, a niti isključivost *copyrighta* ne mora biti indikacijom *isključive pripadnosti* danoga djela nekoj kulturi: unatoč inozemnom *copyrightu*, strani film hrvatskog filmaša može se držati dijelom korpusa hrvatske kulture.

Važno je shvatiti da nacionalna pripadnost nije isključiva — može biti jedinstvena i *monokulturna*, ali i ne mora biti: ne mora biti da stvaratelji, djela i stilovi pripadaju tek danoj kulturi i samo njoj. Vrlo je čest slučaj — odveć čest da bi bio neindikativan — višestruke pripadnosti različitim nacionalnim kulturama. »Svojanje« djela na kulturnoj razini vrlo je različito od »svojanja« djela na imovinsko-pravnoj razini: *Tri Ane* Branka Bauera možemo »svojatati« — tj. držati integralnom i visokoreprezentativnom tekovinom hrvatske kulture — a da pri tome nimalo ne umanjujemo, a još manje pobijamo, makedonsko kulturno-proizvodno »svojanje« toga filma. *U raljama života* može proizvodno supripadati srpskoj kinematografiji, držati se i njezinim nacionalnim dobrom, a da pri tome ništa, apsolutno ništa, ne priječi da taj film držimo najindikativnije *hrvatskim filmom*.

Kulturna otvorenost, tj. izloženost različitim kulturama, prisutnost različitih kultura u pojedincima i narodima, te izbičavanje *matične kulture* pod *multikulturnim uvjetima* — ključnim je sastojkom današnje *kulturnosti* i vrijednosti matične kulture.

# Svjetski televizijski forum: Zaštita audiovizualne baštine

19. i 20. studenog 1998. godine u New Yorku je održan Svjetski televizijski forum (United Nations World Television Forum) pod nazivom The Future of Audio-Visual Memory / Looking at the 20<sup>th</sup> century — Towards the 21<sup>st</sup> century, na kojem su razmatrana pitanja zaštite audiovizualne baštine čovječanstva. Jedan od dokumenata konferencije je rezolucija o zaštiti audiovizualne baštine, koju donosimo u prijevodu.

Poziv svim sudionicima da pristupe hitnoj akciji očuvanja audiovizualne baštine čovječanstva:

- Budući da audiovizualna produkcija odražava kulturni identitet i različitost naroda;
- Budući da audiovizualna produkcija, a posebice televizija, tvori bitan dio povijesne baštine naroda;
- I budući da javnost ima pravo na pristup audiovizualnom arhivskom materijalu, ne samo putem tradicionalnog televizijskog medija, nego i putem novih usluga informacijskog društva;

*Mi, sudionici Trećeg svjetskog televizijskog foruma Ujedinjenih naroda, upućujemo odlučan poziv svim stranama na koje se to odnosi, da učine sve što je u njihovoj moći i udovolje sljedećem:*

- Svaka zemlja treba odrediti i identificirati svoju audiovizualnu baštinu;
- Svaka zemlja treba odrediti jedan ili više službenih arhiva čiji će zadatak biti očuvanje audiovizualne baštine i učiniti je dostupnom u znanstvene i istraživačke svrhe.

- U svezi tekuće televizijske produkcije, treba dati prednost poticanju televizijskih kuća da same osnuju službene arhive vlastite produkcije;
- Službeni arhivi trebaju imati neophodna materijalna i financijska sredstva za obavljanje svojih funkcija;
- Tehnike čuvanja (kao što je prijenos filmske građe na tvrdi disk) ne bi trebale biti podložne autorskom pravu;
- Elektronskim medijima treba jamčiti nužnu zakonodavnu pomoć kojom im se dopušta ustupanje autorizacije, uz zaštitu autorskih prava, kako bi njihov arhivski materijal mogao doprijeti do zainteresirane javnosti putem svih usluga informacijskoga društva;
- Svaka zemlja treba poticati pristup audiovizualnoj baštini u jasno određene obrazovne svrhe, u skladu s postojećim zakonodavstvom o čuvanju autorskih prava i poštivanju svih uključenih interesa.

*Na temelju navedenog, predlažemo sljedeće:*

- Svaka zemlja treba odrediti najznačajnije događaje u vlastitoj povijesti i s njima povezan audiovizualni materijal koji je najlakše osloboditi ograničenja zaštite autorskih prava, kako bi se stvorio zajednički fond na međunarodnoj razini i u neprofitne svrhe, a kojem svi narodi i kulture mogu doprinostiti i mogu ga koristiti;
- Treba osnovati tijelo za međunarodno upravljanje fondom;
- Treba osigurati prikladno financiranje i sponzoriranje kako bi se projekt održao.

Diana Nenadić

## Nešto novo, nešto osobno, nešto drukčije

U studenom prošle godine, kada se pripremalo njezino jubilaro trideseto izdanje, Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva bila je, kao i godinama prije, marginalna kinematografska smotra namijenjena neprofесиjskom filmu. Gotovo poput Stjepana Sabljaka, jednog od laureata 30. revije, tada još nepoznatog filmskog amatera čak i u svojem malom krugu neprofесиjskog filma. Dva mjeseca poslije, u siječnju 1999., Sabljak je u središtu zanimanja hrvatskih medija. Posvećuju mu se novinske duplerice, velika minutaža u televizijskim emisijama, a priče o snimanju i inserti njegova dugometražnog igranog filma *U okruženju* već su naširoko poznati. Tražeći »čovjeka koji je ugrižao psa«, dakle, senzaciju, mediji su pronašli mladića koji je »zagrižao« u kinematografiju, snimivši beznačajnim budžetom i uz malu pomoć prijatelja akcijski raskošan ratni film. A ono što je pritom pothranjivalo senzaciju više od amaterske odvažnosti, citirane su pohvale filmoznalaca koji su Sabljakov film, uspoređujući ga s profesionalnim filmom o ratu, proglasili najsuperiornijim hrvatskim ostvarenjem u tome žanru.

No, je li Sabljakov film promovirao i Reviju amaterskog filma, pomaknuo je s ruba zanimanja? Teško. Istina, ona se u napisima spominjala kao mjesto predstavljanja i promicanja filma, ali ne i kao smotra koju bi trebalo detaljnije »pretresti« i eventualno pronaći još kakvu zanimljivost. To nimalo ne čudi. Jer, javnost će čak i prihvatiti da film nastaje i negdje »drugdje«, izvan profesionalne ili državne produkcijske matice (slučaj Rušinovića i *Monda Boba*), no i tada će je za-

nimati isključivo igrani, fabularni film, po mogućnosti standardne kinoduljine. Sve drugo, odnosno »druge vrste«, prepušteno će brizi samozatajne neprofесиjske enklave, koja je u devedesetima možda čak i bolje reprezentirala hrvatsku kinematografiju u svijetu od njezine prenapuhane matice — ponajprije eksperimentalnim filmom i videom, te kratkim igranim filmovima neprofесиjskih filmaša.

Trideseta Revija bila je prije svega prozor u raznovrsnost i bogatstvo amaterske produkcije, te šarenilo stvaralačkih osobnosti koje dojmljivo, a bez centimetra doniranog celuloida, »čeprkaju« po mediju. A kad to čine, posvećuju se svim filmskim vrstama — od igranog i dokumentarnog, do animiranog, eksperimentalnog i namjenskog filma.

Tako Sabljakov cjelovečernji film, zbog entuzijazma i umješnosti, potvrđuje pravilo, ali istodobno predstavlja iznimku u amaterskoj produkciji. Neprofесиjski se sineasti, naime, rijetko odlučuju na dugi metar. Štoviše, filmovi su sve kraći, ne samo zbog financijskih prilika, već i zbog sve veće popularnosti jednodominutnog filma, čemu je kumovao požeški festival. U igranom (devet radova u konkurenciji), pa i eksperimentalnom rodu, jednodominutni film sve je dominantnija kategorija zamjetnih dometa. Kada pak snimaju srazmjerno izvedbeno zahtjevne igrane filmove, autori se svojim pristupom, izborom građe, teme, motiva, mizanscenskom i ukupnom režijskom postavkom često pokušavaju distancirati od konvencija i standarda profesionalne produkcije. Sve to ipak



Tanja Golić: *Ultrazvuk*



Ana Šimičić: *Faze*





Stjepan Sabljak: *U okruženju*



Damir Čučić: *Do ludila*



Milan Bunčić: *Poziv na ples*



Saša Tkalec: *Fata i Morgana Metropole 1998.*

nije slučaj s filmom *U okruženju*. Sabljakove su ambicije bile drukčije — snimiti pravi akcijski film iz rata, a s bogatim videotekaškim i proživljenim ratničkim iskustvom kakvo, izgleda, dijeli većina stvaralaca tog filma. Ono po čemu se Sabljakov ratni film razlikuje od sličnih uradaka profesionalnih sanjalaca, »ratnička« je definicija rata i žanra. Ma koliko bila potaknuta fikcijom, odnosno snomoricom glavnoga junaka, za Sabljaka, naime, rat nije »samo« obračun ideologema i mitologija, već surova bitka za fizičko preživljavanje. Rezultat takvog razmišljanja napet je i dinamičan akcijski film u kojem nekoliko zarobljenih hrvatskih vojnika bježi iz srpskog radnog logora i pokušava se probiti do slobodnog teritorija. Bijeg kao temeljni motiv pritom ne ostavlja prostora ni za kakve spekulacije i mistifikacije. Usredotočen na svladavanje fizičkih prepreka i neprijateljskih zasjeda, a bez suvišnog psihologiziranja, *U okruženju* prati prodor i osipanje odbjegli skupine, dopuštajući likovima da izmjene tek pokoju repliku i psovku u stankama između dvije akcije. Ako se u tim dijaloškim dionicama glumaca naturščika i prepozna amaterska nespretnost, Sabljakova spretna i maštovita »koreografija« akcije na neprirednim lokacijama, dopunjena pirotehnikom, može impresionirati do te mjere da se doista teško sjetiti nekog uvjerljivijeg ratnog filma koji je snimljen u Hrvatskoj.

Odgadajući prikaz ostatka igrane produkcije za kasnije, a ističući ono najvrednije na Reviji, podijelit ću ipak »predrasudu« s nekim poklonicima neprofесиjskog filma koji smatraju da amaterski film, dakle onaj koji se stvara negdje »drugdje«, mora biti i nešto »drugo« — alternativno mišljen, ispitivački i istraživački, pomalo nediscipliniran, medijski refleksivan ili pak osoban, obojen osjetljivošću svojega autora, vizualno dojmljiv, ne nužno i samo »poetski«. Dva prvonagrađena videoostvarenja, *Ultrazvuk/Supersonic Vibration* Tanje Golić i *Faze Ane Šimičić* u tom su pogledu daleko zanimljiviji od Sabljakova iznimnog igranog filma, a istodobno predstavljaju najistaknutije krilo amaterske produkcije — eksperiment. Smjena naraštaja, i izostanak provjerenih videoartista i alternativaca poput Vlade Zrnića, Zdravka Mustaća, Josipa Zankija i drugih, osjetila se u opadajućem broju radova, ali i u promjeni ne toliko izvedbenih modela, koliko senzibiliteta. Najistaknutiji reprezentanti te nove osjetljivosti upravo su dvije spomenute autorice: Golićka i Šimičićka.

Posebno je fascinantna na način na koji je Tanja Golić, autorica iz Rijeke, simulirajući svojim videom ultrazvučnu pretragu, pronašla dramatičnu »priču« o životu — postanku, trajanju, nestanku. Njezin rad rađa se iz titrave točke svjetla što se, praćena šumom kloparanja, pucketanja vode, probija prema okviru ekrana da bi ga posve ispunila, a u tom trenutku, u razlivenoj, amorfnoj anorganskoj materiji (vodi) pronašla život — sklupčano žensko tijelo. Potom se vraća natrag, na početak — do dubine kadra i nestaje, zajedno s tijelom koje tu i tamo grčevito proviruje iz klopotave vodene mase. Dojmljivost ovog »ronjenja-putovanja«, osim promjenjive površine i teksture slike, posljedica je simetrične (zapravo zrcalne) strukture videa čija je središnja točka vizualno i semantički najpregnantnija, a u dramaturškom smislu

klimaktična, gotovo šokantna. Mihovil Panisni, član ocjenjivačkog suda, poslužio se posve adekvatnom asocijacijom nazvavši rad Tanje Golić »odisejom u svemiru«. I doista, u šest minuta i trideset sekundi njezine prividne pretrage (intime?), kao da se smjestio čitav kozmos, dramatična slika njezina postanka i opstanka.

Videosvijet Ane Šimičić u *Fazama*, duboko je intimističan, gotovo proustovski tankočutan, te toliko suptilno iskazuje unutarnju potrebu (autorice) za dodirima, da se između njezina ostvarenja i promatračevih osjetila razvija gotovo taktilna, epidermatska komunikacija. Niz zrnatih slika/isečaka s ekrana natkriljenog slikom ispruženog ženskog tijela, kao da pretražuju ladice potisnutih, treperavih sjećanja, osoba, situacija, doživljenih dodira — vizualno-glazbeno prearanžiranih tako da budu ponovno proživljeni, tu i sada, s nama i pred nama. Tom pozivu na sudjelovanje u ritualu sjećanja i dodirivanja, teško je odoljeti, jer Ana Šimičić je autorica posebne likovne osjetljivosti kojom gotovo nenametljivo uvlači u svoju intimu.

Zanimljivo je da je većina revijskih autora eksperimentalnog filma sklonija tom pogledu unutra, prebiranju po potisnutom, podsvjesnom, introspektivnom, što možda govori o svojevrsnoj modi »nečeg osobnog«, ali i o revitalizaciji »poetskog« filma. Alan Soldo iz Splita, inače sklon psihodeličnom iskazu (*Praesentia*), primjerice, vizualizira san — proizvoljnom logikom sna, dakle bez neke uzročno-posljedične ili izvedbene »logike«, ali uporabom različitim vizualnih registara i trikova. Poseban dojam ostavio je pak video *Zbogom* Bjelovarčanina Damira Kranjeca, autora jezgrovitog, minimalističkog iskaza (film 91,2,3..., nagrađen pretpošle godine na križevačkoj Reviji). Riječ je o iznimno sugestivnoj i deprimantnoj ilustraciji stanja samoubojice prije kobnog čina. Više od fragmenata teksta oprostajnog pisma koji »čita« kamera, o tom stanju govori napetost mladičeva tijela u mračnoj prostoriji istaknuta dramatičnom rasvjetom, stalnim izmjenama rakursa i izražajnim kompozicijama kadrova. Kranjecu gotovo nisu ni bili potrebni ti čitalački pasaži s lamentacijama o nepostojanju topline i ljubavi, jer stvaraju narativnu zalihu filmu rađenom prema redukcionističkom načelu, koji se izvanredno služi govorom tijela, svjetla i detalja. Sličnu psihotičnu atmosferu, pričom o mladiću kojemu je rat uzeo doslovce sve, u nekim, ali ne i svim dionicama svojega višedjelnog filma *Ivica je opet sam*, postiže Damir Čučić, dok je jednogminutni *Strah* Milana Bukovca i Tomislave Vereš više konceptualna ilustracija, odnosno (anketnom metodom) razlomljena deklamacija jednog razmišljanja Gorana Tribusona o strahu, nego sama ilustracija straha, te se više shvaća kao posveta samom Tribusonu i uskom krugu autorima bliskih alternativaca.

Izvan tog trenda ostaju dva trećenagrađena ostvarenja. *Zapis* Željka Radivoja, refleksivan je filmski zapis u maniri filma fiksacije. Između »uključenja« i »isključenja« kamere fiksirane na autocestu s nebeskom pozadinom, protječe sedam minuta tijekom kojih se promatrač, izložen tek neznatnim pomacima oblaka i povremenim prolascima automobila, poziva na meditaciju o prolaznosti. *Ti u glavi imaš mene* Dami-



Ivica Brusić: On



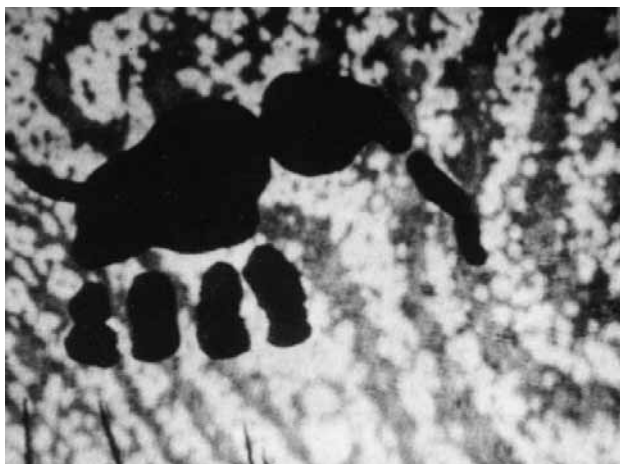
Željko Radivoj: Zapis



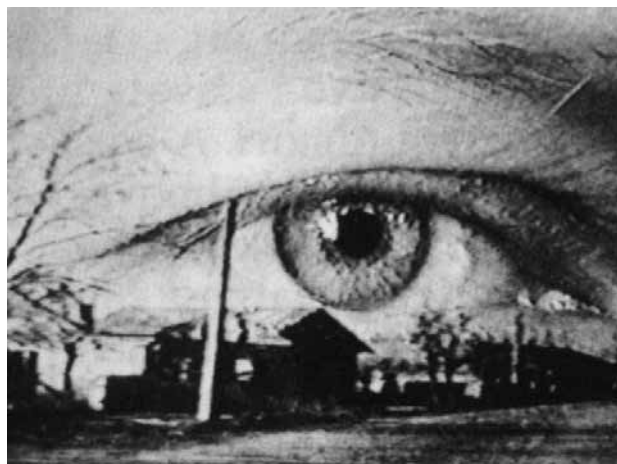
Biljana Čakić: Underwear and something around it



Dražen Kranjec: Zbogom



Saša Došen: *Animals*



Čejen Černić: *Pogled i sjećanja*

ra Čučića ilustracija je glazbe u kojoj se, osim dvije priče, križaju animacija i igrani film.

Izvan odabranog kruga kandidata o kojima se na Reviji javno raspravljalo, ostao je možda i nezasluzeno *Householder* Dana Okija (Slobodana Jokića), jedini videorad s potpuno računalno generiranom slikom. Vizualna interpretacija Shellyjeve pjesme *Triumph of Life* možda je odveć cerebralna, barokna i strukturalno rasuta, no pojedine dionice, osobito one s kompjutorskim modulacijama autorova autoportreta koji se okreće oko svoje osi, preobražava, oprostoriuje, pretapa s arhitekturom i prožima s različitim ambijentima, uvlačeći se u zatvoren svijet, vizualno su i semantički izazovne. No, kako Oki iz dionice u dionicu mijenja fokuse, likovne registre i tehnike, dobiva se dojam necjelovitosti, nedostatka čvrstog vezivnog tkiva koje bi pojasnilo i približilo vizualizirani predložak.

Potrebno je spomenuti i druge prikazane radove koji se nisu posebice istaknuli možda najviše zbog toga što se pozivaju na neke prokušane obrasce eksperimentalnog filma, a pritom ne pronalaze dovoljno zanimljive motive, upečatljivija vizualna rješenja ili integrativno načelo kojim će osvježiti odabrani obrazac. Takvi su, primjerice, *Aus RGB mit liebe* (autorske skupine *Bulog*), rad apstraktne fature, ali nejasne nakane i slaba ritma, jednodimenzionalni video *Umjetnost smetnji* Anastazije Debelli, na tragu Bukovčevih propitivanja energije vrpce i slike, potom video Alena Solde *Dan*, dojmljivo vizualizirana i komprimirana, ali pomalo »potrošena« medita-cija o protjecanju vremena, čime su se svojedobno isticali videozapisi Vlade Zrnića, ili *Tek tako* Borisa Barbalića, jednodimenzionalna ilustracija životnoga vijeka pomoću niza životno važnih predmeta. Ako se ovim radovima, pridruže igrana i dokumentarna ostvarenja koja koketiraju s eksperimentom, služeći se njegovim tehnikama, može se reći da je eksperimentalni poriv itekako snažan među amaterima.

Nakon prošlogodišnje riječke revije, u *Ljetopisu* je dijagnostičiran produkcijski uzlet kratkog igranog filma, a dijagnostičar Hrvoje Turković pritom je iscrpno obrazložio kako je do toga došlo. Zagrebačka revija, srećom, svjedoči da fenomen nije bio trenutačan, a velik dio posla u tom je pogledu

učinio požeški festival. Ne računajući Sabljakov film i ona ostvarenja koja graniče s eksperimentom (*Hodnik* grupe KVK *Liburnija*, *Drugi način* Andree Gnjato), u programu Revije našlo se čak 15 igranih filmova (devet jednodimenzionalnih), što je brojka koja zahtijeva određeno razvrstavanje. Svakako, u igri su različite duljine, razovrsna raspoloženja (nostalgično u Karakatićevom *Povratku*, poetsko uzvišeno u *Vezani bolom*, cinično-apokaliptično u Došićevom *Freeshoot Day*, humorno-ironično itd), različiti registri i izvedbeni modusi. Suprotno očekivanjima, ove godine daleko suvislijima su se pokazali klasično i konvencionalno postavljeni radovi poput *Poziva na ples* ili filma *On*. Milanu Bunčiću, naime, uspelo je u samo jednoj minuti svojega sentimentalnog *Poziva na ples* smjestiti čitav život i fatum »plesaća«, dok je Ivica Brusić vješto i maštovito, a uz pomoć izvrsne glumice-amaterke, izburusio priču o zaljubljenoj djevojci koja uporno vrebava simpatiju ni ne sluteći da dečko možda ne voli cure.

Biljana Čakić autorica filma *Underwear and Something Around It*, odlučila se za priču s grotesknim licima, začudnom atmosferom, izglobljenim situacijama i bizarnim obratima, pokrenutu očajem i gnjevom jedne prevarene supruge, a sve u stilu postmodernističke *trash* poetike kakvu njeguje John Waters. U sličnom je karikaturnom i izvedbenom vicu *Moja majka* Darka Vernića Bundija, o opasnoj mami koja se krvavo obračunava s policijom, dinamično i štosno elaborirana, no nepotrebno duplirana — u crno-bijelom i kolor izdanju. Vernićev drugi i nagrađeni film *Kad bi mene pitali* zgodno je videospotovski sročena i vedra, ali ipak infantilna, himna ljubavi.

Jednodimenzionalne minijature raznovrsnih su tematsko-motivskih i žanrovskih uporišta, te iskušavaju ono što je u kratkoj formi najzanimljivije — jezgrovito pripovijedanje, dosjetljivo vizualiziranje i poantiranje. U tom je pogledu uz Bunčićev *Poziv na ples* možda najdojmljiviji rad Renata Došića *Freeshoot Day*, film u jednom kadru, sa zlokobnom atmosferom koju pothranjuje ambijent, glas pripovjedača i ravnodušno uzmicanje kamere od stratišta s leševima nakon krvavog obračuna. Ostali radovi ili nemaju dovoljno jasno izražene nakane ili se uzdaju u dosjetku, ili pak ne investiraju

dovoljno u dramaturgiju i stilizaciju, pa ostaju tek zgodnim, ali slabo poantiranim dosjetcama.

Dokumentristika među amaterima nije na osobitoj cijeni, o čemu svjedoči vrlo mali broj prijavljenih, pa tako i selekcioniranih dokumentaraca. Budući da je profesionalni dokumentarac (televizijske proizvodnje) iscrpio samoga sebe prije no što je uopće dotaknuo bitno iz obilja potencijalnog materijala, takvo stanje ne čudi. No, među malobrojnijim zapisima, češće o prostoru, a nešto manje i o vremenu, koji su u prosjeku još uvijek zarobljeni slikovničkim iskazom televizijskog podrijetla (*Plivajuće livade Dunava i Kompa*), mogu se izdvojiti zanimljive, nimalo bombastične i nepretenciozne dokumentarne priče. Od takvih je svakako polusatni portret članova nepoznate rock-skupine u filmu *Do ludila* Damira Čučića, film koji rabi anketnu metodu da bi zabilježio kako pet glazbenika razmišlja o životu i glazbi, a ponajviše o posve usputnim stvarima. Od njihovih neobaveznih ispovijedi Čučić slaže zanimljiv i zabavan mozaik različitih »osobnosti«, temeperamena, svjetonazora i modela komuniciranja. Saša Tkalec pak pronašao je pravog marginalca, homoseksualca koji u *offu*, vođen pitanjima, ispovijeda priču o svojem »problemu«, dok ga kamera prati u šetnji metropolom. Sadržajnom oprekom slike (razgledničke šetnje zagrebačkim ulicama) i tona (intrigantne ispovijedi o društvenoj izopćenosti i neshvaćenosti zbog neprihvatljive spolne orijentacije), Tkalec postiže začudni efekt i suptilnom ironijom prokazuje ispovjednikovo društveno okruženje.

Posljedice rata kao motiv i jednu filmsku minutu u dokumentarcu su dobro iskoristili Vedran Šamanović prikazujući košarkaške strasti ratnog veterana-invalida u filmu *Victoria via Joško*, te Vedran Tomčić i Aleksandar Muharemović portretirajući svoj grad u *Osječkom krugu*. U oba slučaja, autori rabe efektne postupke — Šamanović dramaturgiju iznenađenja, detalje iz košarkaške dvorane, naneseni zvuk i ispovijed u *offu*, a Osiječani niz vezanih brišućih panorama grada. Dvadesetak sekundi dulji *Pogled i sjećanja* Čejena Černića memorira rat pretapajući sliku oka sa ratnim slikama. Iako ih sami autori atribuiraju dokumentarnoj vrsti, sva tri ostva-

renja prema postupku su eksperimentalni, dakle, rodovski »nečisti«. Reviji tako ostaje vrlo mali broj »čistih« dokumentaraca.

Izostanak Danijela Šuljića, animatora koji je unatoč prihvaćenosti u profesionalnim filmskim krugovima, redovito slao svoje radove na amatersku reviju, kao i zamiranje amaterskih radionica animacije, nadomjestilo je drugo otkriće — šest animiranih filmova Saše Došen, studentice dizajna iz Osijeka. U svojem prvom festivalskom nastupu predstavlja se različitim animacijskim tehnikama, od crteža do animacije plastelinskih modela, među kojima još očitro traži »svoju« tehniku i stil. U svakom slučaju, Došenici ne nedostaje duhovitosti i mašte, a čini se da ima i prepoznatljive uzore. *Pro-matrač ptica*, humorni film zagonetke u kojem anketirani voajer pripovijeda o svojoj velikoj strasti, podsjeća tako na animacije modela iz bristolskog Aardman studija. Slično se može reći i za *Neuspjelu predstavu* s dojmljivo vizualiziranim kazališnom pozornicom na kojoj glumac (plastelinski model) uzaludno pokušava svladati mučninu i odigrati svoju ulogu. Animirana bilješka o životinjama *Animals* privlači minimalističkim crtežom na vizualno dojmljivoj slikarskoj podlozi. Crtane minijature *Glavobolja*, *Život* i *Trance*, više nalikuju animacijskim vježbama, ali upotpunjuju dojam da je riječ o nadarenoj autorici s kojom u budućnosti mogu računati i profesionalne radionice animiranih filmova.

Sve u svemu, čini se da je Revija amatera još jednom nadišla svoje temeljno poslanje — predstavljanje godišnje amaterske produkcije užem krugu poklonika neprofesijskog filma. Stjepan Sabljak svojim je filmom zaintrigirao širu javnost, »otkrivena« je jedna animacijska nada, dok je eksperimentalni video ponudio nekoliko vrsnih i nedvojbeno jedan antologijski primjerak videoarta (Goličkin *Ultrazvuk*) kojima tek predstoji dalja prezentacija. Tako, barem do sljedećih Dana hrvatskog filma, imamo pravo čvrsto vjerovati da kinematografija živi i negdje drugdje — odvažnije, intenzivnije i stvaralački opuštenije.



Damir Tomić, Aleksandar Muharemović: *Osječki krug*



Vedran Šamanović: *Victoria via Joško*

# Nagrade 30. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva

(Zagreb, 27.-29. XI. 1998.)

## 1. nagrada

ULTRAZVUK / Tanja Golić. — Samostalni autor, Rijeka. — VHS, eksperimentalni.

FAZE / Ana Šimičić. — Samostalni autor, Zagreb. — S/VHS, eksperimentalni.

U OKRUŽENJU / Stjepan Sabljak. — Samostalni autor, Požega. — S/VHS, igrani.

## 2. nagrada

DO LUDILA / Damir Čučić. — Autorski studio — fotografija, film, video, *Enthusia Planck*, Zagreb. — Betacam SP, dokumentarni.

POZIV NA PLES / Milan Bunčić. — Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb. — Betacam SP, igrani.

FATA I MORGANA METROPOLLE 1998. / Saša Tkalec. — Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb. — S/VHS, dokumentarni.

ON / Ivica Brusić. — Kino-videoklub *Liburnija* — film, Rijeka. — S/VHS.

VICTORIA VIA JOŠKO / Vedran Šamanović. — Kinoklub *Zagreb*, Zagreb. — Betacam SP, dokumentarni.

## 3. nagrada

UNDERWEAR AND SOMETHING AROUND IT / Biljana Čačić. — Samostalni autor, Zagreb. — 15 min., Betacam SP, igrani.

ZBOGOM / Dražen Kranjec. — Samostalni autor, Bjelovar. — Betacam SP, eksperimentalni.

KAD BI MENE PITALI / Darko Vernić Bundi. — Samostalni autor, Zagreb. — Betacam SP, igrani.

NEUSPJELA PREDSTAVA / Saša Došen. — Samostalni autor, Osijek. — Betacam SP.

ANIMALS / Saša Došen. — Samostalni autor, Osijek. — Betacam SP.

POGLED I SJEĆANJA / Čejen Černić. — Videoklub *Mursa*, Osijek. — VHS, dokumentarni.

OSJEČKI KRUG / Damir Tomić, Aleksandar Muharemović. — Videoklub *Mursa*, Osijek. — VHS, dokumentarni.

ZAPIS / Željko Radivoj. — Samostalni autor, Zagreb. — S/VHS, eksperimentalni.

TI U GLAVI IMAŠ MENE / Damir Čučić. — Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb. — Betacam SP, eksperimentalni.

## Posebna diploma

IVICA JE OPET SAM / Damir Čučić. — Autorski studio — fotografija, film, video, *Enthusia Planck*, Zagreb. — Betacam SP, eksperimentalni.

POVRATAK / Zvonimir Karakatić. — GFR film-video, Požega. — VHS, igrani.

STRAH / Tomislava Vereš, Milan Bukovac. — Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb. — Betacam SP, eksperimentalni.

PLAVO I. / Miron Sršen. — FKVK *Zaprešić*, Zaprešić. — S/VHS, igrani.

FREESHOOT DAY / Renato Došić. — Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb. — S/VHS, igrani.

UMJETNOST SMETNJI / Anastazija Debelli. — Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb. — S/VHS, eksperimentalni.

GLAVOBOLJA / Saša Došen. — Samostalni autor, Osijek. — Betacam SP.

PROMATRAČ PTICA / Saša Došen. — Samostalni autor, Osijek. — Betacam SP.

ŽIVOT / Saša Došen. — Samostalni autor, Osijek. — Betacam SP.

Vjekoslav Majcen

## KRONIKA

Listopad/prosinac '98.

### 8.-22. X.

U četirima dvoranama rotterdamskog filmsko-kazališnog centra Lantaren Venster održana je retrospektiva hrvatskog filma s izborom cjelovečernih, dokumentarnih, i animiranih filmova, te izborom eksperimentalnih videoradova. Svaki program sastojao se od retrospektive i izbora recentnih filmskih ostvarenja. Izbor filmova za predstavljanje hrvatske kinematografije u Nizozemskoj sastavio je Leo Hannevijk u suradnji s Ministarstvom kulture Republike Hrvatske, a u uobličavanju programa sudjelovali su i hrvatski filmolozi i filmski autori Rada Šešić, Hrvoje Turković, Joško Marušić i dr. Cijeli program pripremljen je uz pomoć Hrvatske kinoteke i Hrvatskog filmskog saveza, koji su osigurali potrebne kopije za projekcije.

Osim filmskih projekcija u sklopu priredbe predstavljen je CD-ROM Rajka Grlića *Imaginarna akademija*, a Edo Lukmam održao je dječju filmsku radionicu za animirani film.

### 9. X.

U Zagrebu je umro Zvonimir Ferenčić (Garešnica, 21. II. 1925.), kazališni glumac koji je široku popularnost stekao interpretacijom lika Cinobera u TV seriji *Dirigenti i muzikaši* Kreše Golika.

### 11. X.

U Zagrebu je otvoren 25. salon mladih. Već tradicionalno, Salon je predstavio i mlade autore koji svoja likovna istraživanja proširuju na polje animiranog i eksperimentalnog filma i videa, te svoje radove stvaraju na CD-Romu ili na Internetu (B-kategorija).

Nagradu za videofilm dobili su Lila Dragneva i Lucia Macari (Moldavija) i hrvatski umjetnik Ivan Marušić.

Nagrade za najbolji dizajn novih medija i najbolje izvedenu web-stranicu na Internetu dobili su Tomislav Turković i Ivan Franičević za dizajn osobnih stranica pod nazivom ŠKART, a za najbolje tehnički izvedenu komercijalnu web-stranicu nagrađeni su Ivan Kraljević i Andrej Rehak.

Prema izboru Ivana Paića, Dalibora Martinisa i Philippe Yeles, dio radova sa Salona mladih prikazan je 28. i 29. listopada u MM centru SC-a. Prikazani su filmovi i videoradovi:

*(Pogled) preko ramena* (eksperimentalni film, 1997., Autorska skupina *Bulog*, Hrvatska)

*Smrdljivi pauk* (eksperimentalni film, 1998., Dejan Vekić i Enes Zlatar, BiH)

*Na pragu sreće* (video, 1997., Ivo Kuzmanić, Hrvatska)

*Oo My Head* (film, 1996., Juha van Ingen, Finska)

*Chute Libre* (film, 1998., Karim Goury, Francuska)

*The Driver* (film, 1996., Krista Kortelainen, Finska)

*Transformationimage* (video, 1998., Lila Dragneva i Lucia Macari, Moldavija)

*Snowy Dave* (film, 1996., Mikko Maasalo, Finska)

*Hôtel du vent* (video, 1998., Patrick Pleutin Bangala, Francuska)

*Daily Bread; Still Life; Still Life 2; Badmington Mach; Shout Ballyou* (filmovi, 1996., Pekka Sassi, Finska)

*Bez naslova* (video, 1998., Polona Tratnik, Slovenija)

*Metal guru: Love&Violence* (videospot, 1998., Predrag Ličina, Hrvatska)

*U 4 sata* (igrani film, 1996./97., Robert Orhel, Hrvatska)

*My Hate is Useless* (film, 1996., Salla Tykkä, Finska)

*Kap* (video, 1998., Sanjin Kunić, Hrvatska)

*Un show i Promatrač ptica* (animirani filmovi, 1996./97., Saša Došen, Hrvatska)

*Yang* (video, 1998. Saša Živković, Hrvatska)

*Untitled 1-5* (videospot 1998.); *Private area; Kids from Stockholm; Homemovies 1-3* (filmovi, 1996., Seppo Renvall, Finska)

*Bez naziva (tvornica igračaka)* (video, 1998., Simon Bogojević-Narath, Hrvatska)

*Studen 1992., Sarajevo* (animirani film, 1995./96., Stjepan Mihačević, Hrvatska)

*The Four Last Movements of Verity Iles; Film About People; Framed* (filmovi, 1996., Stuard Gazzard, V. Britanija)

*Bez naziva s ledom; Bez naziva sa sapunom* (videoradovi, 1997., Sylvie Sepic, Francuska)

*The Sacred Dishwater* (film, 1996., Teemu Mäki, Finska)

*Bez naziva* (3 videorada, 1997./98., Valérie Mréjen, Francuska)

*Convergence* (video, 1997., Vladislav Knežević, Hrvatska)

### 11. X.

U Splitu je dodjelom nagrada završen 3. međunarodni festival novog filma i videa.

*Grand prix* za film dobila je australska autorica Allyson Bell za film *Kabina za presvlačenje*.

Posebna priznanja u filmskoj konkurenciji dobili su

— Menna i Paul de Nooijera za dugometražni avangardni film *Exit* i

— Rada Šešić za autobiografsku priču *Soba bez pogleda*.

Grand prix za video dobio je slovenski autor Andrej Zdravič za rad *U zrcalu rijeke*.

Posebna priznanja u kategoriji videa dobili su

- ruska autorica Tanja Detkina za rad *Igračke, špijuni*,
- marokanski autor Mounir Fatmi za rad *Znakovi preživljavanja i*
- francuska autorica Sandra Kogut za rad *Dovidenja svijete*.

U skupini Novi mediji nagrađen je rad *Information Age* nizozemske umjetnice Jutte Kirchgeborg.

#### 14. X.

U solinskom Domu kulture Zvonimir predstavljen je projekt računalnog 3D animiranog videofilma *Salona*. Dokumentarni film uz trodimenzionalnu animaciju prikazuje suvremeni i antički život u prostoru Salone. Scenarij za film napisala je Branka Brekalo, a redatelj je Joško Jerončić. Film je proizveden u produkciji splitskog Arheološkog muzeja i tvrtke Gloster.

#### 14.-18. X.

U Splitu je održan Prvi međunarodni festival turističkog filma (SW ITF '98.) u nazočnosti predsjednika CIFTA-e Antonija Conte, ujedno počasnog predsjednika festivala. U pet festivalskih dana prikazana su filmska i videoostvarenja iz 19 zemalja (56 stranih i 34 hrvatska).

Na festivalu je najboljim redateljem proglašen Dominik Zen autor filma *Lovnikovi zapisi*, a posebne nagrade dobili su:

- Baldo Čupić za turističko promotivni spot *Lopud — otok radosti* (spot ujedno zastupa Hrvatsku na Međunarodnom festivalu turističkog filma u Beču od 5. do 15. studenog) i
- Branko Ištvančić za film *Plašitelj kormorana*.

Posebnu diplomu dobila je Branka Šeparović za ekološki pristup u filmu *Šešir*, a za najbolju selekciju nagradu je dobio Miro Mikuljan, urednik dokumentarnog programa HTV, koji je dobitnik i glavne nagrade Međunarodnog udruženja festivala turističkih filmova.

Film *I palača rodi grad*, rad Jakše Fiamenga, Mladena Mateljana i Andrije Pivčevića dobio je tri nagrade (prvo mjesto u konkurenciji dugometražnih filmova, nagradu Europske asocijacije turističkih novinara i nagradu za kameru A. Pivčeviću).

Nakon Splita, festivali turističkog filma održani su u Beču i u Poznanju. U Beču su prikazani hrvatski filmovi *I palača rodi grad* Mladena Mateljana i *Osječka razglednica* Marija Romulića. Na konferenciji Asocijacije međunarodnih festivala turističkih filmova (CIFT), koja je tom prigodom održana, Hrvatska je primljena za punopravnog člana te udruge.

U Poznanju je dokumentarni film *I palača rodi grad* dobio prvu nagradu. (Do sada je taj film uz nagrade u Splitu i Po-

znanju dobio specijalnu nagradu na festivalu u Milanu, te osvojio prvo mjesto u New Yorku.)

#### 15. X.

U zagrebačkom kinu Jadran, održana je svečana premijera talijanskog filma *Ciklon* Leonarda Pieraccionija. Predstavljanje filma organizirali su Talijanski kulturni institut u Zagrebu i poduzeće Kinematografi.

#### 15. X.

Na 4. međunarodnom festivalu suvremene umjetnosti održanom u Ljubljani pod nazivom *Grad žena*, otvorena je retrospektiva Marine Abramović, prošlogodišnje dobitnice Zlatnog lava u Veneciji. Marina Abramović predstavila je u Cankarjevu domu i u Modernoj galeriji svoju retrospektivu *Artist Body-Public Body*. Izložba performancea izvedena je zahtjevnom tehnikom: brojnim projektorima, videotopovima i fotografijama, a predstavljeni su radovi *Ritam 5*, s fotografijama Marijana Susovskog, *Relation Work*, s njemačkim umjetnikom Ulayem, i nedovršen rad Biografija.

#### 16. X.

U Čakovcu je održana osnivačka skupština Škole animiranog filma Čakovec. Od svojega osnutka 1975. godine, ŠAF Čakovec djelovao je kao dječji kinoklub pri Gradskoj knjižnici, zatim u sastavu Centra za kulturu i na poslijetku u sastavu Osnovne umjetničke škole. Granice dječjeg kinokluba vremenom su postale preuske za okupljanje brojnih članova ŠAF-a, jer bivši članovi, danas odrasli ljudi, i dalje pokazuju zanimanje za djelatnost Škole. Radi toga, na inicijativu petnaestak članova-utemeljitelja, ŠAF Čakovec je na osnivačkoj skupštini utemeljen kao udruga tehničke i kulturne samodjelatnosti, čime je rad proširen i na odrasle osobe koje se žele baviti neprofесиjskim filmskim i video-stvaralaštvom.

Na skupštini je za predsjednika Upravnog odbora ŠAF-a izabran Mladen Babić, dopredsjednika je Mira Kermek, a članovi odbora Tamara Laptoš, Danijel Hampamer i Damir Smrtić.

#### 16. X.

U povodu 210. obljetnice nastave likovne kulture u hrvatskom školstvu u Muzeju Mimari održan je znanstveni skup *Vizualna kultura i likovno obrazovanje u Hrvatskoj i svijetu*, radi promicanja novih oblika likovne kulture kao umjetnosti vizualne komunikacije.

U sklopu znanstvenog skupa održan je ujedno i Prvi hrvatski kongres udruge INSEA, čiji predsjednik je povjesničar umjetnosti prof. dr. Radovan Ivančević.

#### 17. X.

Predsjednik Republike odlikovao je zadarskoga filmskog djelatnika Josipa Duellu koji živi i djeluje u Rimu, za osobite zasluge u promicanju istine o Hrvatskoj u svojim filmskim djelima. Josip Duella autor je više dokumentarnih fil-

mova o Domovinske ratu i stradanju hrvatskih krajeva tijekom srpske agresije.

Hrvatsko novinarsko društvo nagradilo je Nagradom *Marija Jurić Zagorka* autore emisije *Živa istina* (Joško Martinić i Darija Marjanović) kao najbolje uređenu emisiju u 1997. godini. Darija Marjanović dobila je i nagradu za reportažu *Tiri tonda*.

### 19.-20. X.

Novu prikazivačku sezonu Multimedijски centar počeo je programom Europskog medijskog umjetničkog festivala (EMAF) iz Osnabrucka. Taj putujući festivalski program sastoji se od probranih filmskih i videoradova s prošlogodišnjeg i ovogodišnjeg festivalskog izdanja. Program je ostvaren uz pomoć Goetheova instituta i Hrvatskog filmskog saveza. U dvorani MM-a i u Goetheovu institutu prikazani su u programu pod naslovom EMAF — Europska medijska umjetnost 1997./1998., Osnabrück, sljedeći filmovi:

- Busby* (Anna Henckel-Donnersmarck, Njemačka, 1996./97.)  
*Dark Blotches, Woman and Beetles* (Ulla Vaatainen, Finska, 1997.)  
 No. 17 (Jannicke Laker, Norveška, 1997.)  
*Athletics #3* (Junko Wada, Japan, 1995.)  
*Supercollider : Boundaries of Mankind* (Paul&Marc Swadel, Nizozemska, 1996.)  
 91/2 *Finger* (Axel Gaube, Ilona Goldschmidt, Rainer Servos, Valeria Valenzuela, Njemačka, 1995.)  
*A Refutation of Time* (Dan Boord, Greg C. Durbin, Luis Valdovini, SAD, 1997.)  
*Making out in Japan* (Janet Merewether, Austrija, 1996.)  
*Woman's Gotta have it* (Susan Hinnun, Danska, 1996.)  
*2 Minutes of Experimentation and Entertainment* (Paul Granjon, Vel. Britanija, 1997.)  
*New Adventures of Captain Cardozo* (Pablo Rodriguez Jauregui, Argentina, 1996.)  
*Freezing* (Bart Dijkman, Nizozemska, 1996.)  
*La Eta Knabino* (Samir, Švicarska, 1997.)  
*U-Man* (Julien Dajez, Francuska, 1997.)  
*Matros* (Bavo Defurne, Belgija, 1998.)  
*No Sunshine* (Bjorn Melhus, Njemačka, 1998.)  
*LMX Spiral* (Richard Weight, Vel. Britanija, 1998.)  
*Neyne Sait Dxyis* (Hannah Kops, Njemačka, 1997.)  
*Rue Francis* (Francois Vogel, Francuska, 1995./96.)  
*Actions in Actions* (HalfLifers, SAD, 1998.)  
*Robert Mitchum* (David Priestman, Vel. Britanija, 1997.)  
*Leuchtturm der Leidenschaft* (Nikolaus Buchholz, Njemačka, 1997.)

### 20. X.

Predsjednik Republike odlikovao je filmskog povjesničara i javnog djelatnika Ivu Škrabala Spomenicom Domovinskog rata.

### 21. X.

Na sastanku Priredivačkog odbora Dana Hrvatskog filma, razriješen je dužnosti dosadašnji predsjednik Tomislav Radić, a za novoga je predsjednika izabran filmski redatelj Zrinko Ogresta. Odbor je pripreme poslove 8. dana hr-

vatskog filma koji će se održati u ožujku 1999. godine, povjerio Zagreb filmu kao producentu i domaćinu festivala.

Na sastanku je posebna rasprava vođena o mogućnosti uključivanja televizijskih formi u program festivala, budući da ne postoji zaseban televizijski festival, a snažan je interes i HTV-a i autora za sudjelovanjem na Danima hrvatskog filma. Zaključeno je da bi Dani i dalje trebali ostati pregled godišnje proizvodnje kratkometražnih filmova i videa, a televizijska se ostvarenja u program Dana mogu uključiti ako udovoljavaju tom osnovnom kriteriju.

### 22. X.

Retrospektiva hrvatskoga filma u Rotterdamu, održana od 8. do 22. listopada, završena je Okruglim stolom i razgovorom o suvremenom hrvatskom filmu i stanju u hrvatskoj kinematografiji u kojem su sudjelovali mladi hrvatski redatelji. Nakon Rotterdama skraćeni program hrvatske retrospektive prikazan je u Den Haagu i u Nizozemskom filmskom muzeju u Amsterdamu.

### 23. X.

U Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu otvorena je izložba multimedijских instalacija Dalibora Martinisa pod nazivom *Brain-strom*. Autor je izložio pet multimedijских instalacija u kojima se služi zvukom, videom i računalom.

### 23. X.-25. X.

U Zagrebu je otvoren trodnevni Međunarodni festival stripa. U sklopu festivala održano je više izložaba na kojima su svojim radovima sudjelovali majstori stripa iz Hrvatske, Slovenije, Ukrajine, Estonije, Češke, Makedonije i Srbije. Na natječajnu izložbu *Kad nitko ne gleda* stiglo je više od stotinu radova, a uz nju su održane izložba *Made in Cro*, na kojoj su predstavljeni hrvatski autori, izložba talijanskog stripaša Ive Milazzija, te izložba *Duboko i slano* s eksperimentalnim radovima hrvatskih autora stripa.

Uz izložbe predstavljen je stripski album *Zlatka* autora Krešimira Zimonića, a u stručnom dijelu održan je okrugli stol *Animirani stripovi*, na kojem su sudjelovali Joško Marušić, Krešimir Zimonić, Stjepan Bartolić i Tino Ćurkin, te rasprava *Strip u kinu* u kojoj su sudjelovali Darko Glavan, Esad T. Ribić, Edvin Biuković i Predrag Ličina.

U KIC-u su usporedno održane projekcije filmova vezanih za strip. Prikazani su: dokumentarni film o Robertu Crumbu, igrani filmovi *Popeye*, *Barbarella* i *Dick Tracy*, te animirani film *Little Nemo: Adventures in Slumberland*.

Na kraju natjecateljskog dijela priredbe, prva nagrada dodijeljena je stripašu Nenadu Jalšovcu (Čakovec), drugu nagradu dobio je Sven Nemet (Zagreb), a treću Goran Sudžuka (Zagreb). Nagradu priredivačkog odbora dobio je Ukrajinac Igor Baranko (Kijev).

### 26. X.

Zagreb film počeo je snimati novu seriju od 10 petnaestminutnih animiranih filmova *Profesor Baltazar*. Autor nove



serije, za koju je u proračunu osigurano 10.000 dolara, je Goce Vaskov, a u projekt je uključeno petnaestak animatora. Nakon prikazivanja pilot filma te serije u Annecyju, cijelu je seriju već otkupilo nekoliko europskih zemalja.

### 17.-24. X.

Na radijskom i TV festivalu *Prix Europa* u Berlinu, Hrvatska se predstavila TV filmom *Zavaravanje* Željka Senečića, dokumentarnim filmom *Graham i ja — istinita priča* Nenada Puhovskog, te dokumentarnim filmom *Prognano djetinjstvo* autorice Biljane Čakić u kategoriji TV-Young Europe. Članovi žirija iz Hrvatske na festivalu bili su Darko Dovrenić (TV non-fiction) i Dario Marković (TV-fiction).

### 29. X.

U križevačkome Gradskom muzeju otvorena je izložba multimedijskog projekta Josipa Zemana pod nazivom *Skulpture u pokretu*. Multimedijski projekt (koji je već prije predstavljen i u Zagrebu), temelji se na sjedinjenju pokreta, oblika, prostora, svjetla i glazbe, te predstavlja sintezu kiparskog, glazbenog i filmskog govora.

### 30. X.

Hrvatska udruga filmskih djelatnika tajnim je glasovanjem izabrala film *Transatlantic* Mladena Jurana, kao hrvatskog kandidata u prvome krugu natjecanja za nagradu *Oscar* Američke filmske akademije u kategoriji stranoga filma.

### 3. XI.

Na međunarodnom festivalu zaklade Euroimago koja je osnovana radi pružanja potpore europskom filmu, Medfilm '98 u Rimu, Grand prix je dobio hrvatski film *Isprani* Zrinka Ogreste.

Na 4. Medfilmu sudjelovalo je 18 zemalja, a osim mediteranskih zemalja u natjecateljskom programu prikazani su filmovi iz Austrije, Njemačke, Mađarske i Portugala. Osim Ogreste s nagrađenim filmom, na Medfilmu je sudjelovala i hrvatska autorica Biljana Čakić, koja je svojim filmom *Underwear and Something around it*, predstavila dansku filmsku školu.

### 4. XI.

U povodu uspješnog nastupa Hrvatske na EXPO-u u Lisabonu, Hrvatski nacionalni odbor za pripremu izložbe, dodijelio je priznanje autorima nastupa Hrvatske. Između ostalih priznanje je dobio Vinko Brešan, autor filma kojim je predstavljena Hrvatska, Ivo Pervan za dijakolore i Vasko Lipovac, autor promotivnih stijena u hrvatskom paviljonu.

### 5. XI.

CD-ROM Rajka Grlića *How to Make a Movie* osvojio je na njujorškom festivalu Zlatnu medalju, a istodobno je u Los Angelesu i Washingtonu nominiran za najbolji multimedijski projekt godine. U izradi projekta uz Rajka Grlića

sudjelovali su i redatelji Goran Dukić i Arsen Ostojić, a za uspjeti dizajn zaslužni su Mirko Ilić i Sanja Muzaferija.

### 5.-15. XI.

Dvorana Kinoteke bila je domaćin Festivalu Europske unije, koji je drugi put održan u Zagrebu.

Na Festivalu prikazan je izbor filmova zemalja članica Europske unije:

*Funny Games* (Michael Haneke Austrija)  
*Unfisch* (Robert Dorhelm, Austrija)  
*Taxandria* (Raoul Servais, Belgija)  
*Just Friends* (Marc-Henri Wajnberg, Belgija)  
*Breaking the Waves* (Lars von Trier, Danska) *The Country Doctor* (Katarina Liliquist, Finska)  
*Minerva* (Simo Halinen, Finska)  
*On Connait la Chanson* (Alain Resnais, Francuska)  
*Western* (Manuel Poirier, Francuska)  
*My Brother and I* (Antonis Kokkinos, Grčka)  
*Compagna di Viaggio i Sposi* (Italija)  
*Karakter* (Mike van Diem, Nizozemska)  
*The Dres* (Alex Van Warmerdam, Nizozemska)  
*Knockin' on Heaven's Door* (Thomas Jahn, Njemačka)  
*Das Leben ist eine Baustelle* (Wolfgang Becker, Njemačka)  
*Mi Hermano del Alma* (Vicente Ruiz, Španjolska)  
*Justino, un Asesino de la Tercera Edad* (Jose Luis Arrizabalanga /Biaffra/ Španjolska)  
*All Things Fair* (Bo Widerberg, Švedska)  
*The Hands* (Bo Widerberg, Švedska)  
*Richard III.* (Richard Loncraine, Velika Britanija)  
*Brassed off* (Marc Herman, Velika Britanija).

### 7. XI.

U Rimu je održana redovita konferencija Europske federacije audiovizualnih realizatora (FERA), stručne udruge europskih redatelja čije članice su zemlje Europske unije i savezi onih europskih zemalja koje participiraju u PHARE programu. Iako Hrvatska nije članica PHARE-programa, Udruga hrvatskih redatelja na konferenciji je jednoglasno primljena u članstvo FERA-e.

### 9. XI.

U Beču su na Festivalu turističkog filma prikazani hrvatski filmovi namijenjeni promicanju turizma: *I palača rodi grad* Mladena Mateljana i *Osječka razglednica* Marija Romulića. Na konferenciji Asocijacije međunarodnih festivala turističkih filmova (CIFT), koja je tom prigodom održana, Hrvatska je uz pohvale za dobru organizaciju prvog međunarodnog festivala turističkog filma koji je nedavno održan u Splitu, primljena za punopravnog člana CIFT-e.

### 9. XI.

Televizijskom produkcijom počela je Nacionalna udruga televizija (NUT), nova producencka udruga koja svoj program emitira na osam lokalnih TV-postaja. NUT planira proizvodnju osam emisija, među kojima je najavljena i posebna emisija o filmu. Prema ugovoru s lokalnim postajama, članice NUT-a dužne su u najgledanijem terminu pri-

kazati barem tri sata programa NUT-a. Program neće prenositi OTV, pa se u Zagrebu neće moći vidjeti.

### 9. XI.

U KIC-u je počeo Tjedan slovenskog filma na kojem je prikazano pet slovenskih kinotečnih filmova:

*Vesna* (František Čap, 1953.)

*Dolina mira* (France Štiglic, 1956.)

*Ples na kiši* (Boštjan Hladnik, 1961.)

*Tog lijepog dana* (France Štiglic, 1962.)

*Doviđenja u sljedećem ratu* (Živojin Pavlović, 1980.)

### 10. XI.

Nakon pet tjedana prikazivanja u Zagrebu film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju* vidjelo je 10.146 kinoposjetitelja.

### 10.-15. XI.

Na 22. Međunarodnom festivalu animacije Cinanima u portugalskom Espinhu, član ocjenjivačkog suda bio je Borivoj Dovniković-Bordo, a u natjecateljskom programu prikazani su filmovi *Gradovanje* Hrvoja Šercera i Tahira Mujičića, te *Kolač* Danijela Šuljića. Kao predstavnici zagrebačkog festivala animacije, u Espinhu su gosti bili Joško Marušić i Margit Antauer-Buba.

### 12. XI.

U Zagrebu je svečanom projekcijom počeo kinematografski život Sedlarova filma *Agonija*.

### 16. XI.

U Sofiji je počeo Tjedan suvremenog hrvatskog filma, na kojem su prikazani cjelovečernji filmovi *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana, *Rusko meso* Lukasa Nole, *Isprani* Zrinka Ogreste, dokumentarni film *Moj brat Ante* Petra Krelje, te izbor animiranih filmova *Surogat* Dušana Vukotića, *Ljubitelji cvijeća* Borivoja Dovnikovića, *Mačka* Zlatka Boureka, *Satiemania* Zdenka Gašparovića, *Veliki provod* i *Mladić s ružama* Magde Dulčić.

Gosti Tjedna suvremenog hrvatskog filma u Bugarskoj bili su redatelji Vinko Brešan, Bogdan Žižić, Hrvoje Hribar i Lukas Nola.

### 16. XI.

Vijeće za telekomunikacije objavilo je natječaj za dodjelu TV koncesije na državnoj razini. Natječaj je otvoren do 30. IV. 1999. godine, a prijave će se rješavati 15. VII. 1999. Na istoj sjednici Vijeće je dodijelilo koncesiju za grad Rijeku tvrtki Kanal RI d.o.o.

### 16. XI.-1. XII.

U MM Centru održan je program filmova pod naslovom Njemački film 30-ih godina. U suradnji s Goetheovim institutom i s Hrvatskim filmskim savezom kao suorganizatorom, u MM-u od 16.-19. i u Goetheovu institutu od 23. XI.-1. XII. prikazani su filmovi: *Kongres pleše* (Erich Charrell, 1931.), *F. P. 1 ne odgovara* (Karl Hartl, 1932.), *Ja po danu, ti po noći* (Ludwig Berger, 1932.), *Plavi san* (Paul

Martin, 1932.), *Ariane* (Paul Cziner, 1931.), *24 sata u životu jedne žene* (Robert Land, 1931.), *Viktor — Viktorija* (Reinhold Schuenzel, 1933.), *Razbijeni vrč* (Gustav Ucicky, 1937.), *Krivi korak* (Gustaf Gruendgens, 1939.).

### 19. XI.

U Književnom klubu Studentskog centra u Zagrebu, održana je premijerna projekcija filma Branka Ištvančića *Kavica — Priča jednog zagrebačkog luzera*, snimljena u produkciji ADU.

### 19.-20. XI.

U New Yorku je u organizaciji Odjela za javno informiranje Ujedinjenih nacija održan svjetski televizijski forum (United Nations World Television Forum) pod nazivom *The Future of Audio-Visual Memory / Looking at the 20<sup>th</sup> century — Towards the 21<sup>st</sup> century*. Konferencija na kojoj je sudjelovalo 400 stručnjaka iz 80 zemalja razmatrala je pitanja zaštite audiovizualne baštine čovječanstva s posebnim naglaskom na nove digitalne i globalne satelitske tehnologije. Predstavnik Hrvatske na konferenciji bio je dr. sc. Branko Bubenik, voditelj arhiva (INDOK-centra) Hrvatske televizije, koji je u raspravi predložio osnivanje globalnog audiovizualnog arhiva Ujedinjenih nacija, kao otvorenog i svima dostupnog arhiva svjetske audiovizualne baštine u kojem bi se prikupljali audiovizualni dokumenti od posebne kulturne i povijesne vrijednosti. U sklopu konferencije održana je videoizložba *For an Audio-Visual Library of Planet Earth*, u sklopu koje su se videozapisima i videofilmovima predstavile zemlje učesnice. Na toj videoizložbi prikazan je videofilm Branka Bubenika *The Croatian history on capitol square in Zagreb* montažni zapis s arhivskim snimcima najznačajnijih događaja koji su se odigrali na središnjem zagrebačkom trgu od 40-ih godina do stjecanja neovisnosti.

### 23. XI.

U Zagrebu je umro filmski redatelj i snimatelj, profesor Akademije dramske umjetnosti Nikola Tanhofer.

### 24. XI.

Na svečanosti u Hrvatskom narodnom kazalištu dodijeljene su ovogodišnje nagrade hrvatskog glumišta. Dobitnici nagrade za životno djelo su dramski umjetnik Vanja Drach i baletna koreografkinja i pedagoginja Sonja Kastl.

### 27.-29. XI.

U Zagrebu je održana tradicionalna godišnja (30.) Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva. U organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i Autorskog studija — Fotografija, film, video, Revija je bila posvećena sedamdesetoj obljetnici neprekinutog organiziranog neprofesijskog filmskog stvaralaštva u Hrvatskoj (1928.-1998.). Na Reviji su svojim radovima sudjelovali autori iz 11 kinoklubova i udruga, te 12 samostalnih autora iz Amsterdama, Bjelovara, Kloštra Podravske, Osijeka, Požege, Ravne Gore, Rijeke, Samobora, Splita, Vukovara, Zagreba, Zaprešića.

Za Reviju je ukupno bilo prijavljeno 78 radova od kojih je u natjecateljskom programu prikazano 50 ostvarenja. Ocjenivački sud (Mihovil Pansini, Ante Peterlić, Petar Krelija, Diana Nenadić, Zoran Tadić), u javnom ocjenjivanju dodijelio je 26 nagrada: 3 rada nagrađena su prvom nagradom, 5 radova dobilo je drugu nagradu, a po devet radova dijeli treću nagradu i posebnu diplomu.

Uz natjecateljski program prikazana su tri programa retrospektive neprofесиjskog filma u izboru Mihovila Pansinija, te program filmova švicarskih amaterskih filmova. U retrospektivama su prikazani filmovi M. Paspé, O. Miletića, M. Pansinija, T. Kobije, Lj. Grlića, M. Mikuljana, I. Lukasa, V. Peteka, M. Šameca, T. Gotovca, Z. Heidlera, M. Budisavljevića, M. Hodaka, I. L. Galete, T. Tikulin, V. Zrnića, M. Raosa, M. Bukovca, V. Kneževića, V. Šamanovića.

Gost jubilarne Revije bio je predsjednik UNICA-e Max Hänsli.

### 29. XI.

U Zagrebu je održana premijera filma *Transatlantic* Mladena Jurana, koji je ujedno hrvatski predstavnik u natjecanju za nominaciju za nagradu *Oscar*.

### 30. XI.

Film Rade Šešić, hrvatske autorice koja djeluje u Nizozemskoj, *Room without a view / Soba bez pogleda*, dobio je Grand prix na međunarodnom festivalu žena autorica koji je pod pokroviteljstvom zaklade Mama Cash održan u Amsterdamu. Nagrada se sastoji od skulpture i novčanog iznosa od 5.000 fl. Organizacija Mama Cash djeluje 15 godina i pomaže žene autorice u Nizozemskoj, u istočnoeuropskim zemljama i u zemljama Trećeg svijeta u realizaciji različitih humanitarnih i kulturoloških projekata posvećenih zaštiti žena, djece i obitelji.

### 3. XII.

U Zagrebu je na svečanoj premijeri predstavljen najuspješniji film ovogodišnje Pule, *Tri muškarca Melite Žganjer*, autorice Snježane Tribuson.

### 3.-4. XII.

U Trakošćanu je održana nacionalna rasprava o hrvatskoj kulturnoj politici s predstavnicima Vijeća Europe. Raspra-

va je vođena na temelju knjige Kulturna politika Republike Hrvatske — nacionalni izvještaj, koji je na zahtjev Ministarstva kulture izradila skupina autora kao podlogu za raspravu o kulturnoj politici Hrvatske kao članice Vijeća Europe. Nakon predstavljanja projekta proljetos u Srasborigu, sada se vodila rasprava o pojedinim elementima kulturne politike, a među njima jedna od podtema bila je posvećena filmu i medijima. Izvjestiteljica o toj temi bila je Seadeta Midžić, te Mato Kukuljica (film) i Zrinjka Perušk-Čulek (mediji). Od Europskog vijeća u raspravi su sudjelovali Vera Boltho, Vladimir Skok i Veronika Ratzenbock.

### 13. XII.

U redovitom programu kinematografa u Hollywoodu počeo se prikazivati film *Transatlantic* Mladena Jurana. To je uobičajeno predstavljanje filmova javnosti uoči postupka nominacije Američke filmske akademije za nagradu *Oscar*.

### 15.-20. XII.

Na poziv Studio Production SAGA (koji zastupa Jelena Silajdžić) u Pragu je predstavljen film *Tri muškarca Melite Žganjer* redateljice Snježane Tribuson. Održane su dvije projekcije: otvorena projekcija uvečer u prepunoj dvorani redovnog kina, uz nazočnost Zorana Pičuljana našeg veleposlanika u Češkoj, te posebna projekcija za novinare i filmske kritičare. U predstavljanju filma uz redateljicu Snježanu Tribuson sudjelovali su producentica i glumica Sanja Vejnović, te glumci Mirjana Rogina, Goran Navojac i Filip Šovagović. Uz veliko zanimanje koje je film pobudio, jedan je od rezultata toga gostovanja načelni individualni dogovor o mogućoj distribuciji filma u Češkoj, kao i poziv da se film prikaže izbornoj komisiji festivala u Karlovym Varima.

### 24. XII.

U nakladi izdavačke kuće Globus iz tiska je izašla povijest hrvatskog filma i kinematografije autora Ive Škrabala pod naslovom *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997*. To je drugo, prošireno izdanje poznate knjige Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije, istoga autora tiskane prvi put 1984. godine.

## Umrli

**Zvonimir Ferenčić** (Garešnica, 21. III. 1925.-Zagreb, 9. X. 1998.) kazališni i televizijski glumac. Od 1947. godine bio je član Dramskog studija Radio Zagreba, a od 1956. do umirovljenja član Dramskog kazališta Gavella, u kojem je ostvario brojne zapažene uloge u djelima S. Kolar, W. Shakespeara, Sofokla, Strindberga i dr. Nastupao je u Tv-dramama i serijama, a najveću je popularnost stekao interpretacijom lika Cinobera u TV seriji *Dirigenti i muzikaši* Kreše Golika.

**Nikola Tanhofer** (Sesvete, 25. XII. 1926.-Zagreb, 24. XI. 1998.), filmski redatelj, snimatelj i pedagog. Filmom se počeo baviti u srednjoškolskom Amaterskom filmskom društvu *Romanija*, a profesionalni rad počeo je kao snimatelj u filmskom žurnalu *Pregled* (1947.). Kao snimatelj cjelovečernih filmova debitirao je 1949. (*Zastava*, B. Marjanović), a značajan snimateljski rad ostvario je u filmovima

*Plavi devet* (K. Golik, 1950.), *Sinji galeb* (B. Bauer, 1953.), *Ciguli miguli* (B. Marjanović, 1952.) i *Opsada* (B. Marjanović, 1956.) u kojemu je bio i koscenarist.

Kao redatelj debitirao je filmom *Nije bilo uzalud* (1957.), da bi sljedeće godine režirao *H-8*, jedan od najuspjelijih filmova hrvatske kinematografije. Slijede filmovi *Klempe* (1958.), *Osma vrata* (1959.), *Sreća dolazi u devet* (1961.), *Dvostruki obruč* (1963.), *Svanuće* (1964.) i *Bablje ljeto* (1970.).

Godine 1969. osnovao je na Akademiji za kazalište, film i televiziju Odsjek filmskog i televizijskog snimanja, na kojem je sve do odlaska u mirovinu bio redovni profesor.

Na teorijskom polju Nikola Tanhofer objavio je knjigu *Filmska fotografija* (1981.), nezaobilazno djelo svima koji se bave umjetnošću pokretnih slika, te veći broj kraćih tekstova, među kojima se ističu, primjerice, njegove upute o snimanju u ratnim uvjetima (*Profesija ratni snimatelj*).

# Bibliografija

## Cinema Mediterranee — KROATIE (katalog)

A publication of Foundation Theatre Lantaren/Venster, Rotterdam, oktober 1998. — urednici: Rada Šešić, Leo Hannewijk, Peter Bosma. — 22 cm; 62 str. : ilustr.; bilin-gvalno: engleski/nizozemski; naklada 1.500 primjeraka;

*Sadržaj:* Leo Hannewijk: Preface / Hrvoje Turković: Against the Odds — an outline of the history of Croatian film / Petar Krelja: Story from Croatia — sketches for a portrait of Krsto Papic / Rada Šešić: The Funny side of the tragedy — an interview with Vinko Bresan / Rada Šešić: Ordinary People — the films of Petar Krelja / Hrvoje Hribar: New Croatian Film and old production rituals / Rasa Šešić: Animated water at Cinekid in Rotterdam / Film descriptions (animation, avantgarde, shorts, documentaries, features).

## 30. REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA (katalog)

Izdavač Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1998. — urednica Vera Robić-Škarica. — 24 cm; 82 str. : ilustr.; naklada 500 primjeraka;

*Sadržaj:* Hrvoje Turković: Što sve krije sedamdesetogodišnjica? / Program 30. revije hrvatskog filmskog i video stvaralaštva / Mihovil Pansini: Popratni tekst uz tri projekcije kinematograma Kinokluba Zagreb / Program retrospektive u povodu sedamdesete obljetnice neprofесиjskog filmskog i video stvaralaštva / Videoprogram Švicarske / Popis radova prijavljenih na 30. reviju hrvatskog filmskog i video stvaralaštva / Prvi dojmomvi članova Ocjenjivačkog suda 30. revije o ovogodišnjoj produkciji (izjave): Petar Krelja, Diana Nenadić, Mihovil Pansini, Ante Peterlić, Zoran Tadić / Trideset održanih festivala i revija (statistički podaci) / Vjekoslav Majcen: Hrvatski neprofесиjski film — 70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928.-1998.) / Duško Popović: Salon odbijenih.

UDK 791.43(497.5)(091)

Škrabalo, Ivo

101 GODINA FILMA U HRVATSKOJ : 1896. — 1997.; pregled povijesti hrvatske kinematografije / Ivo Škrabalo.

— Zagreb : Nakladni zavod Globus, 1998. — 608 str. : ilustr.; 23 cm. — (Biblioteka Posebna izdanja)

Bibliografija: str. 539-546. — Summary. — Kazala

ISBN 953-167-117-6

*Sadržaj:* Uvod: Između publike i države / 1896.-1918.: »Živučice fotografije« / Prvobitna kinofikacija / Kamere u domaćim rukama / »Vrijeme kada tvoridba filmova imade sve preduvjete« / 1919.-1941.: Centar filmskoga života u SHS / »Anekdotalne neprilike« / »Naša nepoznata filmska industrija« / Oktavijan Miletić / Kinematografija bez filmova / 1941.-1945.: »Hrvatski slikopis« / Partizanska kinematografija / 1946.-1990.: Predigra: dokumentarni film / Četrdesete godine: državna kinematografija / Slobodni filmski radnici / Kriza i inicijative / Producentska kinematografija (ustrojstvo) / Producentska kinematografija (rezultati) / »Zagrebačka škola crtanoga filma« / Autorska kinematografija / Sedamdesete godine: »sizovska« kinematografija / Osamdesete godine: odumiranje države / 1991.-1997.: U samostalnoj državi / Popudbina za novo stoljeće. *Summary:* 101 years of cinema in Croatia (1896-1997). — *Dodatak:* Bibliografija (izvori) / Filmografija hrvatskih igranih filmova / Kazalo imena / Kazalo naslova filmova / *Bilješka o piscu*

UDK 791.43 (100) "199"

Heidl, Janko

KINO & VIDEO VODIČ '99 / Janko Heidl, Dražen Ilinčić, Arsen Oremović — Zagreb: A. Oremović, 1998. — 224 str.: ilustr. ; 20 cm

Kazalo

ISBN 953-97702-0-3

*Sadržaj:* Uvod / Predgovor Zrinka Ogreste / Vodič kroz knjigu / Filmovi godine / Razgovori: Roland Emmerich, John Landis, Lukas Nola, Kevin Smith, Zoran Tadić, Snježana Tribuson, Sigourney Weaver / Kino & video vodič (recenzije svih filmova na repertoaru hrvatskih kina u 1998.) / 1998. - Filmske manifestacije u Hrvatskoj i svijetu / Indeks originalnih naziva filmova

Sanja Muzaferija

# Komuniciranje drugosti kroz camp

filmovi *Plan 9 from Outer Space* i *Ed Wood*

## Uvod

Pojam *camp*\* ponajprije je (ali ne isključivo) estetska i kreativna kategorija, zapravo snaga koja se može iskoristiti u »subverzivne« svrhe — u borbi protiv fiksnih i dihotomnih podjela, osobito kad je riječ o spolu, dok *kič* ne posjeduje istu snagu i pasivna je strana iste (?) medalje; nesvjesno loša umjetnost, imitacija, kolekcija sjećanja... *Camp* je samoironičan, pretenciozan i namjerno pretjeran.

Na neki način zaključujem da je *camp* zapravo oduvijek i političan, odnosno, potencijalno politički moćan, te da svojim podsmijehom može biti sredstvo za utiranje puta prema *queer* (spolno izglobljenom) društvu — u kojem bi ne samo ideja osobnosti bila fleksibilnija, nego i kategorija roda divergentnija — od heteroseksualnosti do androginičnosti. *Camp*, čini mi se, može pokušati izazvati građansko shvaćanje jastva kao jedinstveno i kontinuirano, razvijajući ideju jastva kao ideju improvizacije, promjenljivosti, performativnosti, diskontinuiteta. Razvijajući ovaj pogled na svijet — tvrdim da krećemo prema *queer* društvu koje je u ovom kontekstu istoznačnica za fleksibilan, postmodernistički ideološki okvir, a *queer* senzibilitet jedinstveno prepoznavanje kontradikcija unutar društva. Ono o čemu ovdje govorim jest »*queernes*« izvan kategorije roda. S obzirom na to da je *camp* prisutan u mediju filma, što znači i u životu, s njime se može »raditi«.

Dva filma poslužiti će nam kao svojevrsan *case study*, studija primjera — jedan kulturni *trash*-klasik, *Plan 9 From Outer Space* Eda Wooda i film o životu Eda Wooda, *Ed Wood* Tima Burtona.

## Filmovi

U filmskoj teoriji područje *camp* nije samo nejasno (kič filmovi rijetko se i spominju, tek ih je ponekad moguće pronaći pod oznakom *trash*), nego je u velikoj mjeri zapostavljeno. Obično se spominje tek usput, a često se odbacuje kao frivolno i određuje kao fluidna i arbitrarna kategorija. Međutim, *camp* je veoma prikladno analizirati kroz medij filma. Kao što se *camp* često dovodi u pitanje zbog svoje fri-

volnosti, tako se i film dovodi u pitanje dvojbom pripada li on uopće sferi umjetnosti ili je samo oblik »popularne/masovne zabave«.

Status filma, negdje između »čiste umjetnosti« i masovne zabave, može se usporediti s biseksualnošću ili androginijom — onim između. Na neki način i *camp* je nešto između »čiste *gay*« strategije i stila koji mogu koristiti heteroseksualci. Umjesto da ih razdvaja, možda ih može ujediniti u zajedničkoj borbi (za prevladavanje dihotomnog shvaćanja roda).

Među rijetkim teoretičarima koji su pisali o kiču služeći se filmom kao metodološkim okvirom, Lotte Eisner priznaje kako je »definicija kiča u kinematografiji mnogo manje stroga i znatno nekonzistentnija od one u bilo kojoj drugoj vrsti figurativne umjetnosti«. (Eisner, 1969.: 197). Premda je ta tvrdnja točna, držim kako nema razloga da se područje temeljitije ne istraži.

Prema mojem mišljenju, pojam *camp* konotira kompleksan niz tehnika, društvenih stajališta i prihvaćenih estetskih uvjerenja koje je moguće otkriti i u djelu Edwarda D. Wooda Jr. *Plan 9 From Outer Space* (snimljen 1956., prikazan 1959.) i Tima Burtona — *Ed Wood* (iz 1994.).

O *campu* raspravljam koristeći se Woodovim filmom *Plan 9 From Outer Space* (izvorno nazvanim *Grave Robbers From Outer Space*) djelomice stoga što je, kao što je to Susan Sontag rekla, »filmska kritika (liste poput 'Deset najboljih loših filmova koje sam ikad vidio') vjerojatno najveći popularizator *camp* ukusa danas, jer najviše ljudi još uvijek ide u kino bez pretenzija i zbog zabave« (Sontag, 1982.: 107), a *Plan 9* je film za koji je prvi put skovan kritičarski kliše: 'tako je loš da je fantastičan'.

Je li Ed Wood doista režiser koji je postao slavan samo stoga što je bio katastrofalan? Je li istina da je Wood tako trpepljiv prema kontradikcijama i dvosmislenostima da njegove filmove stvarno možete gledati više puta, a da nikad uistinu ne shvatite o čemu je zapravo riječ? On tako besramno zanemaruje sva pravila filmskog zanata da je nemoguće ne biti impresioniran njegovom upravo nevjerojatnom, potpunom

\* Tekst koji slijedi tvori 4. poglavlje magistarskog rada (u originalu *Communicating Otherness Through Camp: Towards Queer Society*), koji sam obranila u proljeće 1996. na odsjeku Medijskih studija Sveučilišta Sussex u Brightonu, Velika Britanija. Nužno je napomenuti da je taj rad upravo pokušaj promišljanja koncepta *camp*. Kako bih temeljitije istražila područje *camp*, istraživala sam i blisko, ali u mnogome različito, područje *kiča*. Budući da je o *campu* bilo mnogo govora i teoretskih neslaganja, kao i da je njegova moć naizmjenice bila obezvrjeđivana i veličana, ovom sam radnjom pokušala pokazati da *Camp* (kvaliteta) može biti čitan *IZ*, a ne samo učitan *U* objekte, osobe i, *osobito*, tekstove, kao i da može biti korišten kao učinkovito sredstvo komuniciranja *drugosti* — sve u cilju dokidanja dominantnih (binarnih i dihotomnih) diskursa u suvremenom društvu, pa i filmskoj teoriji.



*Plan 9 from Outer Space* (Ed Wood, 1956.)

nezainteresiranošću za budžetna ograničenja. Ono što bi se možda moglo zvati »produkcijom kvalitetom« ostavlja ga, očito, posve hladnim i indiferentnim. Zahvaljujući ponajprije užasnim dijalozima, specijalnim efektima »kuhinske kvalitete«, bijednoj glumi i gotovo nevjerojatno niskim produkcijskim vrijednostima, Wood je stekao dojmljiv kulturni status. Ako ga se i može kategorizirati kao »banalnog«, svakako mu se ne može prigovoriti da je osrednji ili dosadan. Prema izboru *The Golden Turkey Awards* iz 1980. proglašen je »najgorim filmom svih vremena«. Iz svih Woodovih filmova, ali vjerojatno najviše iz *Plan 9 From Outer Space*, očito je kako je Wood (filmski) majstor krajnje neobičnog — da je zapravo stvorio sasvim novi filmski žanr, koji su neki nazivali »fenomenalno nekoherentnim« ili pak »posve neodredivim«. Njegov rad zapravo se može smatrati jednom vrstom subverzije. Snimao je filmove *tako loše* da je stekao specijalni status kod znalaca.

Tim Burton je redatelj koji je postao poznat po svojoj trajnoj filmskoj ljubavi prema marginalnim, mitskim likovima. Odrastao je u Burbanku (California), gdje je svoju maštu hranio gledajući stare horore (najviše je uživao gledajući na televiziji filmove zvijezde horora Vincenta Pricea) i crtajući

stripove. Dobivši Disneyjevu stipendiju pohađao je California Institute of Arts, te ubrzo počeo raditi u Studijima Walta Disneyja kao animator. Njegov film *Ed Wood* potresna je i optimistična filmska biografija, blagonaklona posveta puna simpatija prema redatelju takvih kulturnih kič klasika kao što su *Glen ili Glenda* i *Plan 9 From Outer Space*. Kulturna reputacija koju je stekao Woodov bizarni *science-fiction* jedna je od najčudnijih »priča o uspjehu« u filmskoj industriji, tako da je barem razumljivo, ako ne i posve »prirodno«, da je upravo Tim Burton bio redatelj koji je odlučio posvetiti pozornost tom filmskom umjetniku. Woodu su poštovatelji njegovog rada pripisali *campy*, toplo ironičnu, počasnu titulu *najgoreg režisera*, što je zapravo i tema i sadržaj Burtonova filma. Crpeći na utjecajima koji idu od *Frankensteina* do *Being There*, Burton stvara satiru koja je istodobno smiješna i potresna. Tema filma jedna je od njegovih omiljenih — kako odmah iza ruba sasvim normalnog leži ono doista bizarno, te propitivanje granica gdje jedno završava a počinje drugo.

Pokušat ću analizirati oba filma, usredotočujući se na ono što sam (u prvom poglavlju magistarskog rada) opisala tipičnim za *camp*.

### Ironija / ikonografija / humor

Postoji suptilni tračak ironije u Woodovom filmu *Plan 9*, ali je često nemoguće razlikovati njezinu stvarnu prisutnost od našeg suvremenog čitanja teksta. Doista je, barem djelomično, ono što mi stvarno vidimo kad gledamo film poput *Plan 9*, kao što je to Slavoj Žižek točno istaknuo, »pogled drugoga«. Fascinirani smo pogledom mitskog »naivnog« gledatelja — onoga koji »u to vjeruje« umjesto nas, a na našem mjestu. Tako je naš odnos prema njemu uvijek podijeljen: rascijepljen između fascinacije i ironičnog odmaka: ironični odmak prema njegovoj prizornoj realnosti, fascinacija pogledom. Ili je riječ o tome da *camp* u filmu prihvaćamo uočavajući/shvaćajući, na primjer, ikonografski status Bele Lugosija među drugim žanrovskim glumcima (kao i u slučaju Borisa Karlofa, Vincenta Pricea, Georgea Zucca, Dwighta Frya)? Možda je oboje točno.

Opće je prihvaćeno mišljenje da je Wood bio katastrofalno loš redatelj. Ali još uvijek postoji mogućnost da je sve to zapravo ismijavanje. Čak i ako nije, zašto nam (kao gledateljima ili kritičarima) ne bi bilo dopušteno da tim filmovima i njegovu djelu pripišemo neke kvalitete iz svoje današnje perspektive? Svim znalcima »dobrog-lošeg« ukusa Woodovi su filmovi ne samo fascinantni nego doista fantastično dobri u gotovo svakom pogledu i neupitno — a to se u *campu* smatra kvalitetom — upravo *pretjerano* smiješni.

Za njegove je radove karakteristično da glavni protagonisti konstruiraju svoje identitete pomoću diskursa u kojem je njihova bizarnost (zapravo: drugost) predstavljena ako ne baš kao sasvim uobičajena, onda barem kao prihvatljiva. Kad se smijemo njihovim manjkavostima, taj je smijeh dobrohotan, nikad zlonamjeran.

Kao što Woodovi filmovi pripadaju kategoriji »to se ne da opisati, to morate vidjeti da biste povjerovali«, tako je i s humorom uopće. Obično je teško objasniti što je smiješno u

nekom (npr. filmskom) tekstu ako u njemu nema viceva koje možete citirati. Recimo, kad raspravljamo o Burtonovom *Edu Woodu*, vrlo je teško verbalno opisati smiješne dijelove koje vidite na ekranu.

Ipak, postoji jedna iznimno komična scena u kojoj glavnu ulogu igraju Bela Lugosi i jedan lažni oktopod: krađa potonjega, a zatim i pokušaj snimanja scene s njim kao da je uistinu živo čudovište, ili barem igračka koja funkcionira. Ta scena, međutim, nije tek naprosto smiješna — ona otkriva iluzornu prirodu filmske proizvodnje. Scena u kojoj se Ed (Johnny Depp) prvi put pojavljuje u ženskoj odjeći također je smiješna, ali se ne oslanja na jeftine efekte. Njezin se humor ne temelji na dosjetki o muškarcu preodjevenom u ženu — nego ponajprije na Deppovoj glumi: on interpretira Wooda kao hiperoptimističnu i samopouzdanu osobu, koja se čak zna i smijati na vlastiti račun. Dobar primjer za to veoma je smiješna scena završne *party* kad Wood pleše s velovima. Unatoč farsičnom elementu u tom i mnogim drugim trenucima, film uspijeva prodrijeti do srži univerzalnih tema kao što su ljubav, smrt, žudnja, užitak, humor.

Imitacija originala tu je svojevrsno iskreno laskanje Burtona Woodu, pomiješano s parodijom. Burton polazi od ironije, ali joj uspijeva pridodati više razina, a u isto vrijeme ostaviti gledateljima osjećaj slobode da izaberu koliko će gorak biti njihov smijeh. Burton se ne smije Edu Woodu, on se uspijeva smijati s njim. Kao što je to Alexander Doty napisao: »É [to je] *campovski* impuls istodobnog ismijavanja i slavljenja« (Doty, 1993.: 83). Burton slavi Wooda puno više nego što mu se ruga. Pa čak i kad mu se ruga, ne čini to zlonamjerno. Ili, kao što Pedro Almodovar komentira: »U campu suosjećate s manjkom moći, kao u patosu sentimentalnih pjesama. To je kič, i svjesni ste toga, ali ta je svijest puna ironije, a ne kritike«. (citirano u Pally, 1988.: 19).

## Esteticizam

Kad su filmski kritičari i teoretičari suočeni s filmom koji je »drukčiji«, koji se ne uklapa u uobičajene okvire kritičkog diskursa, oni ga često odbacuju ili ignoriraju. Ponekad tek distancirajući efekt vremena mijenja to stajalište i smješta film u drukčiju perspektivu. Film koji je odbačen kao potpuno bezvrijedan može nakon niza godina steći kulturni status, baš kao što se često događa da ga neke skupine reinterpetiraju, prisvoje. Umjesto »loše umjetnosti« ili kiča — počinjemo ga smatrati *campom*.

Možemo reći, dakle, da je ono što čini razliku između »bilo kojeg filma« i *camp* filma, osim faktora vremena, velikim dijelom njegova publika. Za razliku od filmske publike koja je, u širokim sociološkim terminima govoreći, »nestrukturirana skupina« (Allen & Gomery, 1985.: 156), publika *camp* filma uspostavlja niz gotovo ritualnih pravila. Ono što ih povezuje zajedničko je prihvaćanje sasvim specifične estetike »lošeg ukusa«. Kao što je istaknuo John Waters: »...loš ukus je ono o čemu je u zabavi riječ, ali treba se sjetiti kako postoji dobar loš ukus i loš loš ukus... Kako biste uistinu razumjeli loš ukus, trebate ponajprije imati veoma dobar ukus« (Waters, 1981.: 2)



Plan 9 from *Outer Space* (Ed Wood, 1956.)

*Plan 9* opire se svrstavanju u bilo koji tradicionalni diskurs o estetici. Očito mu ne manjkaju samo koherentnost, ravnoteža i bilo kakva unutrašnja konzistencija, već je, štoviše, besramno neuvjerljiv i čak (osobito suvremenoj publici) šašav. Ipak, uspijeva postići apsurdnu kvalitetu — toliko je loš da postaje odličan. Užasne manjkavosti kao da se ne broje, i izgleda da film funkcionira unatoč činjenici da u njemu »ništa ne štima«. Kritičar Gary Michael Dault nazvao ga je »sjajno manjkavim« a njegovu redatelja »vrhunski nekompetentnim« (Dault, 1994.: 22). Jedan od razloga za to može biti i hrabrost tog filma koji spaja uistinu nespojive elemente (leteći tanjuri + izvanzemaljski pljačkaši grobova samo su jedan primjer).

Rezultat je ili hibrid *science-fictiona* i horora, ili eksploatacijski film koji ne funkcionira. Kad vidimo leteće tanjure kako napadaju Los Angeles — očito je riječ o vrlo grubim efektima. Wood je obično koristio papirnate tanjure (Gray, 1994.: 84). U scenama na groblju, ispod »trave« jasno se vidi betonski pod, kao i madraci koji trebaju ublažiti pad žene na tlo; nadgrobni spomenici očito su od kartona; u nekoliko scena prijelazi iz dana u noć sasvim su neobjašnjivi; isti se namještaj pojavljuje u različitim sobama; arhivske snimke iskorištene su kako bi simulirale rat između Zemljana i takozvanih »zlih Marsovaca«. Nadalje, ladica u jednom stolu je zaglavljena iako to ničim nije opravdano u scenariju, očito je riječ o nezgodi na snimanju i vidi se kako se glumica (Lyle Talbot) muči pokušavajući je otvoriti; »svemirski brod« je namješten drvenim stolovima koji izgledaju kao da su skupljeni na otpadu ili ukradeni iz obližnje škole; kad »svemirski brodovi« gore lako se prepoznaje zvuk spaljenog stiropora. Sve to jasno ukazuje ne samo na otužno nizak Woodov budžet, nego i na režiserovu potpunu nebrigu za takve »detalje«. On je bio sasvim uvjeren u izreku kako u filmu nije riječ o detaljima, nego o *većoj slici*. Kao da sve naše filmske identifikacije prestaju.

Tim Burton je u *Edu Woodu* očito želio rekonstruirati i izgled i atmosferu originalnih Woodovih filmova, postići donekle sličan dojam. Kao da je film snimio Wood sam, u monokromnim tonovima i sivilu crno-bijelog filma. Kao i u svim ostalim Burtonovim filmovima, u kojima igra važnu ulogu sce-





Plan 9 from Outer Space (Ed Wood, 1956.)

nografija u najširem smislu — dakle — *production design* i stil, tako je i u ovome. Ed Wood je snimljen u crno-bijeloj tehnici, filmskom vrpcom koja L. A.-u daje neki ofucani, »grungy« izgled, s iznimno dugačkim uvodnim kadrovima. U kadrovima se zapravo izmjenjuju klasični krupni planovi lica iz B-filmova s helikopterskim snimkama koje se savršeno pretapaju u besprijetorne makete. Ugođaj je taman i stiliziran, savršenstvo stila koje se predstavlja kao potpuna odsutnost stila, precizno rekonstruirao izgled i *feeling sleazea* 50-ih, uključujući i neke od najneuvjerljivijih specijalnih efekata u povijesti filma. Jaka strana *campa* uvijek je bila djelovanje »pod krinkom«, svojevrсна maskarada. Stan Bele Lugosija ukrašen je otvorenim kičem. To se, također, može shvatiti kao *camp*, kao primjerice i u slučaju Burtonova filma *Edward Scissorhands* gdje kreira bespuće kiča ranih 60-ih, ali s odmakom koji jasno pokazuje njegovo *camp* pozicioniranje prema malograđanskoj *Americani*, iako se na prvi pogled može učiniti kako svoje junake zadovoljno smješta u pravo utjelovljenje malograđanskog predgrađa.

Činjenica da je u Burtonovu filmu Woodov snimatelj slijep za boje komična je sama po sebi i pokazuje ne samo koliko je Wood bio snošljiv prema takvim »nevažnim detaljima«, nego, također, na duhovit način opravdava odluku da se Burtonov film snimi u crno-bijeloj tehnici.

### Teatralnost

U filmu *Plan 9* sve je konvencionalizirano i prenaglašeno. Gluma Johna (Bunny) Breckinridgea pretjerana je, a drugih glumaca uglavnom — užasna i neuvjerljiva. Pojavljivanje kiropraktičara Woodove supruge upravo je nevjerojatno. U

većem dijelu filma on zamjenjuje Lugosija koji je umro prije kraja snimanja. I premda je njegovo lice uvijek skriveno Drakulinim plaštom, očito je kako to nije legendarna zvijezda horora — njih su dvojica čak potpuno različite građe. Izgleda, međutim, da to Wooda nije nimalo zabrinjavalo. Teško je sa sigurnošću reći je li se samosvjesno zafrkavao/izrugivao, ili je jednostavno bio toliko naivan da je vjerovao kako to nitko neće primijetiti. Ali, na koncu, to i nije važno, jer u oba slučaja može biti prihvaćeno kao *camp* iskaz. Maskiranje istine i laži (tj. pretvaranje) blisko je *campu*, osobito kroz neuspjeh. Izgleda da je Wood doista vjerovao kako je talentiran i mislio da stvara veliku umjetnost. Ako je imitirao umjetnost, sigurni smo kad kažemo da su njegovi filmovi kič. Ako stvarno jesu kič, onda ih — uzevši u obzir vremensku distancu i ono što Bourdieu naziva »kulturnim/informativnim kapitalom« suvremenog gledatelja — možemo interpretirati kao *camp*.

Neki će tvrditi kako je kič naivan, a *camp* dekadentan, ali u Woodovu slučaju ne možemo doista biti sigurni u njegovu naivnost. Kao što sam prije ustvrdila, čak i ako je on bio jednostavno loš režiser koji stvara kič, to još uvijek ne isključuje mogućnost da njegovo djelo interpretiramo kao *camp*, i u estetskom i u političkom smislu.

U *Ed Woodu* su kroz čitav film zastupljeni teatralnost i pretjerivanje tipično za *camp*, a posebno u scenama kao što je ona u kojoj revoltirana i gnjevna rulja, nakon neuspjeha pretpremijernog prikazivanja jednog od Woodovih filmova, u kinu gotovo linčuje autora, ili kad »Orson Welles« kaže Woodu (Johnny Depp): »Za vizije je vrijedno boriti se...«.

U cijelom je filmu originalna glazba Howarda Shorea dozlaboga patetična. Bill Murray primjereno pretjeruje kao John (Bunny) Breckinridge, koji u potrazi za operacijom promjene spola u Meksiku nekako završi s Mariachi orkestrom. Njegov lik podjednako je prenaglašeno teatralan kao što bi to bila neka *drag-queen*. Prema Philipu Coreu — od toga se više *camp* i ne može (biti). Glumci izgovaraju rečenice jednako mucavo kao što to čine glumci amaterskih kvaliteta u originalnim Woodovim filmovima. Filmski kritičar Roger Ebert u recenziji Burtonova filma definira to kao »tako lošu glumu da uspijeva postići neku vrstu uzvišenosti« (Ebert, 1994.: 13). Kad se Dolores Fuller (Sarah Jessica Parker) obraća Edu Woodu (Johnny Depp) — ona to uvijek čini na prenaglašen način tipičan za *camp*.

### Arhetipi, stereotipi, klišeji

Izgleda da su arhetipi, stereotipi i klišeji jezik u kojem je Woodov *Plan 9* napisan, bez pretenzija da bude nešto drugo. Svemirci su »zli Marsovci« koji žele pokoriti i uništiti Zemlju i Zemljane, zato što su agresivni i uništavaju sami sebe, tako da oni zapravo imaju »dužnost« i »odgovornost« da interveniraju. Drugi je stereotip život glavnog junaka, pilota (Jeff Trent) i njegove supruge (Paula Trent) koji žive u predgrađu i vode »posve normalan i sretan život«, život prosječnog malograđanskog para — sve dok se ne počnu događati čudne stvari i zaprijetite da će uništiti njihov »idealni« svijet. Nepotrebno je reći da su, kao i u svim klišeima, oživljeni mrtvaci (zombiji) zli i opasni, užasni i prijeteći.

Burtonov *Ed Wood* briljantno rekonstruira *leazy* stranu Holywooda 50-ih, ali također i karakter Eda Wooda — kao »*schlockmeistera*« (majstora kiča ili *schlocka*) s »američkim snom«, mladog čovjeka koji se u Hollywoodu pokušava uspeti s dna, što možemo očitati kao bolno iskrenu kritiku klišeja o američkom snu. Njegov otac/sin odnos s Belom Lugosijem (pri čemu svaki od njih više puta naizmjenice preuzima ulogu oca ili sina), jest, naravno, stereotip koji, bez obzira na to, pretvara film u duboko emotivnu priču, kroniku tužnih snova i razočaranja, te toplu priču o dragom čovjeku koji nije shvaćao svoja ograničenja pa ih stoga nije niti imao. Odnos oca i sina idealan je za *camp* koji se bavi stereotipima. Lik Bele Lugosija kao skrojen je za očinsku figuru. Originalni Lugosi obično je glumio poput neke vrste strogog oca — s prenaplašenim stranim naglaskom i pompoznom, prijetećim prstom, najčešće gledajući odozgo.

Kad Wood (Depp) priznaje Kathy (Patricia Arquette) da dolazi iz malog »sveameričkog« gradića u kojem svatko poznaje svakoga i kako je odrastao čitajući petparačke romane i stripove, referenca na koncept »malog američkog grada« koji personificira sve »dobro« i »moralno«, pravilno, ispravno, normalno i »*straight*« u američkom društvu — samo je jukstapozicija poput one koju John Waters koristi u svojim *camp* čudesima i (nerijetko) odvratnostima iz Baltimora. Sukob između Wooda (Johny Depp) i Dolores (Sarah Jessica Parker) poslovična je tučnjava u kojoj naokolo lete tanjuri, te je još jedno ruganje životu »prosječnog para« referirajući na bračne klišeje i stereotipe. Opet — i to je tipično područje *campa* — uporaba stereotipa (tašta supruga/žena) i dobro poznatog klišeja (par koji se gađa tanjurima).

### Nostalgija / marginalnost

Edward D. Wood Jr. bio je (da posudimo riječi Toma Waitesa) »uvijek jedan dan u zakašnjenju i uvijek za jedan dolar kratak«, okružen čudacima, propalim zvijezdama i devijantnim tipovima, udaljen od svijeta visoke kulture, visokoparnih kritika i nagrada — onoliko koliko je to uopće moguće. Bio je *outsider* i marginalan lik. Možda je to razlog zbog kojega u filmu nakaze i čudovišta zapravo prestaju predstavljati potpuno izolirane izopćenike i nešto potpuno »drugo«. Oni su bizarni i užasni, ali još uvijek grade svoj identitet putem diskursa u kojem ne utjelovljuju ZLO. Ono je, naprotiv, projicirano na različite likove (ne isključivo na zombije i sve-mirce) nego gotovo ravnopravno na vladine službenike, vojne časnike, policiju. Telotte kaže da »(kultni) film prevladava/prekoračuje normalno /kako bi/ izrazio razliku« (Telotte, 1991.: 14), »...film također predstavlja razinu razlike, jer teži izazvati ne samo našu uobičajenu praksu gledanja, nego i mnoge norme filmskih tema i stila.« (Telotte, 1991.: 103).

Očito namjerno ponavljana Woodova uporaba starog snimljenog materijala Bele Lugosija u filmu *Plan 9* može se činiti irelevantnom, nekima čak odbojnim znakom prepotencije i bezobrazluka, drskosti kojom on podcjenjuje publiku računajući da ona neće uhvatiti propuste. No ona, ipak, upućuje na Woodovu karakterističnu ljubav i uzbuđenu nostalgiju, što je također jedno od ključnih područja *campa*. Činjenica da je koristio Lugosija kojeg se odmah može identifikirati kao »užasno čudovište« (s obzirom na to da je slavu



Ed Wood (Tim Burton, 1994.): Johny Depp

stekao ulogom *Dracule*), slično je načinu na koji suvremeni redatelji uzimaju slavne glumce za specifične uloge. To je referenca koja odmah može podsjetiti gledatelja na nešto što je već vidio i nije drukčija od načina na koji, primjerice, Quentin Tarantino ironično koristi Johna Travoltu u filmu *Pulp Fiction* — plesna scena tako priziva sjećanje na film *Saturday Night Fever* u kojem je Travolta plesao.

Činjenica da je Wood — samo stoga što je bio njegov *fan* — upošljavao Lugosija u vrijeme kad se taj glumac nije mogao niti nadati da će negdje drugdje dobiti neku ulogu, također pokazuje *camp* stranu njihova odnosa. Lugosi je bio već star, ovisnik, počeo je brkati stvarni život sa svojim filmskim ulogama (jezivog *Dracule*), miješajući »original« i kopiju; tko glumi koga, kako i zašto; što je »stvarno«, a što je samo predstava i samo glumi stvarnost. Odgovori na ta pitanja ostaju magloviti i zapravo su — nevažni. Woodovi nostalgični ispadi očiti su i u njegovim drugim filmovima. Na isti je

način, npr., koristio slavnu zvijezdu westerna Keena Dunca na u filmu *Crossroad Avenger*.

Premda je moguće zamisliti da današnjem gledatelju, naviknutom na savršene filmske trikove i besprijekorne produkcijske standarde, sve što u ovom filmu »ne štima« može odvlačiti pozornost, ipak je sve to, na neki način — ljupko. To je ono što, nepogrešivo, čini *camp* kvalitetu filma. *Camp* nije toliko zainteresiran za tehničko savršenstvo, koliko za operetnu atmosferu; za ekstravagantno i teatralno; za prenaglašeno i patetično, za zanovijetajuće prije negoli agresivno; za urotničko prije negoli ekskluzivno; nostalgično i sentimentalno prije negoli suvremeno i racionalno.

U *Edu Woodu* Tim Burton s primjetnom nostalgijom gleda na 50-e kao na desetljeće u kojem je vladao duh eksploatacijskih filmova. Kao posvećenik »jeftine« pop kulture, on svoje likove stvara gotovo kao da su stripovski, puni su mana, karikaturni, ali — unatoč tome — pokazuju elemente dubine i ljudskosti. Film s preciznošću i toplinom uspješno rekreira niskobudžetnu teksturu *drive-in* horor filmova 50-ih.

Burtonov dominantno nostalgični pogled na Woodove originale primjetno je uočljiv u brojnim detaljima u filmu. Čak su i imena na špici ispisana na isti način kao i u Woodovom filmu *Plan 9 From Outer Space*. Ona se i ovdje pojavljuju na nadgrobnim pločama, što nije samo parodija Woodova djela nego i svih špica B-filmova. To pruža pop-mitski materijal. Sličnosti između Burtonova *Eda Wooda* i originala dodatno su istaknute nedostatkom glazbe, osim u trenucima najveće »ljige« i patetike. Scenarij Scotta Alexandra i Larryja Karaszewskog idealno je prilagođen Burtonovu režiserskom stilu, pa je dostojno prenesen u vibrantan filmski život koji s osmijehom i simpatijama reproducira svijet Eda Wooda. Zanimljivo je da film u kojem glumci postižu željenu »olovnu« kvalitetu glume, ali je zadržana poetičnost, istodobno teška i vesela, ista kao i u Woodovim filmovima. Wood i njegova ekipa svakako su bizarni; da i nije potvrđeno da su postojali, bili bi gotovo nevjerovatni, ali su ipak dragi i simpatični. Ne možemo izbjeći tvrdnju da je Wood uspio unatoč svom očitom, gotovo nevjerovatnom pomanjkanju talenta. Burtonova naracija namjerno je krivudava kako bi veći naglasak bio na humaniziranim, marginalnim likovima, što je prepoznatljiva umjetnička orijentacija tog redatelja, projekt koji se čini središnjim zadatkom u cijelom njegovom filmskom opusu. Njegov Pee-Wee Herman (*Pee-Wee's Big Adventure*, 1985.) bio je usamljenik i buntovnik (ne treba zaboraviti — da je i on, također, bio »zakačen« na američki kič i da je i taj film kombinacija parodije i slavljenja kiča = *camp*); njegov Edward Scissorhands (*Edward Scissorhands*, 1990.) bio je dobronamjerman, ali upadljivo različit stvor, s ostrim metalnim sječivima umjesto ruku; njegov Batman (*Batman*, 1989.; *Batman Returns*, 1992.) očito je polučovjek-polušišmiš — i više je *Bat*-osoba negoli *Bat*-čovjek, aktivno angažiran u tipično »poststrukturalističkom ratu protiv čvrstih identiteta« (Orr, 1994.: 170). U *Beetlejuiceu* (1988.) njegov glavni lik, Beetlejuice, lako bi mogao biti cirkuska atrakcija; »stvarni« grad i grad-igračka se izmjenjuju; navodno normalna građanska obitelj iz New Yorka puno

je stravičnija od pretpostavljeno ekscentričnih i marginalnih duhova Adama i Barbare (Alec Baldwin i Geena Davis) koji bi po definiciji trebali biti zastrašujući.

U *Edu Woodu* Burtonova opsesija marginalnim likovima snažna je kao i uvijek. Ed Wood svakako je *outsider*, ali u svoje društvo privlači i još očajnije slučajeve od sebe. Burton suprotstavlja svojega ponešto djetinjastog junaka likovima koji su od njega još luđi — tako da na kraju ni on ne izgleda tako čudan. On je sasvim optimističan i vedar, uvijek uvjeren kako će njegov idući film biti bomba, veliki uspjeh, pravi hit. U svoj svojoj ludosti, njegova senzitivnost i nježnost očiti su i jasno odražavaju Burtonovu simpatiju i razumijevanje. Također, ne treba previdjeti da je karijera Martina Landaua prije *Eda Wooda* već bila smatrana gotovo završenom, i uživao je samo povremeni uspjeh. Usporedba s odnosom Wooda i Lugosija sama se nameće.

### Seksualna dvosmislenost

»Seksualna razlika, onakva kakvu je mi poznamo i shvaćamo, postoji samo među živim ljudima. Premda vampiri, zombiji, duhovi, vukodlaci i slična bića mogu imati spol, obično im nedostaje rod.« (Clover, 1992.: 103)

Neprijeporno je da većina likova u Woodovim filmovima nema čvrst rodni identitet. Na primjer, kao Dracula, Bela Lugosi bio je upleten u neprimjerene odnose. Kao »starac« u filmu *Plan 9* bio je s onu stranu spolnosti, a nakon što je oživljen i ne može postati drugo doli androgino čudovište, zombi. Isti je slučaj i s Marsovcima za koje ne znamo kako shvaćaju seksualnost, spol, rod, a do neke mjere i s vojnim časnicima, policajcima, i pilotima — koji su odveć »dostojanstveni« da bi imali izraženu spolnost. Ono što se po mom mišljenju lako može interpretirati kao *camp* vrijednost (u smislu u kojem bih ja željela shvatiti odnos kategorija *camp* i *queera*) jest da se u filmu i ne postavlja pitanje: homoseksualnost ili heteroseksualnost, nego je postavljen jedan okvir u kojem je fiksiran i sasvim određen rod — dokinut.

Također, kao u svim primjerima ljudi koje možemo smatrati *camp/y*, crta između njihova umjetničkog djela i njihovog života tanja je nego što je to uobičajeno. Činjenica da je sam redatelj bio transvestit ne čini njegov opus automatski *camp*, ali dodaje još jednu razinu *camp* pitanju o kojem ovdje govorimo. Podatak da je Ed Wood za vrijeme Drugog svjetskog rata bio u vojsci i poslije tvrdio da je ispod maskirne uniforme nosio svilene ružičaste gaćice i grudnjak (Gray, 1994.: 20) gotovo je podjednako *camp* kao i njegov običaj da režira filmove odjeven kao žena. No, je li taj podatak ili neki njemu sličan, osim što je bizaran, uistinu bitan?

Pitanje koje, bojim se, još uvijek ostaje neizbježno, a možda i neodgovorivo, glasi: bi li ti filmovi bili fundamentalno drukčiji da ih je režirao netko tko se nije odijevao u odjeću suprotnog spola? Iz suvremene točke gledišta, mislim da tu mogućnost ne bi trebalo posve ispustiti iz vida. Kao što postmodernost stanje favorizira fragmentaciju ideje seksualnog identiteta, »rodnu fleksibilnost«; postmodernost tijelo je fragmentirano predstavljanjem i teorijom; previše izloženo pa ipak neartikulirano. Tijelo koje gubi svoju sposobnost da djeluje kao »bitno mjesto otpora« (Lyotard, 1984.: 81) au-

tentično je postmoderni problem i »mjesto« napetosti, uznemirenosti.

Edward D. Wood Jr. bio je heteroseksualan, ali također i transvestit (s razvijenim fetišizmom prema angora džemperima), i mora biti da se i to odražavalo u njegovim djelima. Tragove toga možemo otkriti u njegovom fleksibilnijem načinu shvaćanja svijeta oko sebe, možda u čitavom njegovom *weltanschauungu*, pa tako i stilu rada na filmu. Kako seksualnu ambivalenciju i ironiju možemo shvatiti i kao subkulturne i kritičke strategije — činjenica da je taj hrabri, ekscentrični i ponekad luckasti režiser postao kultni filmaš (o filmu *Plan 9* ponekad se govori kao o *trash* klasiku: Stevenson, 1996.: 161), i da su njegovi filmovi ponovno objavljeni na videu (omotnica *Plan 9 From Outer Space* ponosno najavljuje: »Najgori film svih vremena«), očito je da je subverzija već na djelu. Kao što Paul Coates ističe, oslanjajući se na Eca: »Kult film... je mješavina žanrova«. (Coates, 1994.: 13).

U filmu *Ed Wood*, Johnny Depp igra poduzetnog i zarazno optimističnog Eda Wooda. Glumi ga suosjećajno i sa stilom, karizmom, energijom, *joie de vivre*, toplinom i ranjivošću, ali ipak ga pokazuje kao očajno nevještog i netalentiranog filmaša i užasno smiješnog transvestita (u jednom od intervjua koje je dao za vrijeme snimanja tvrdio je kako je pripremajući se za ulogu na videu gledao i filmove Ronalda Reagana, što je — ako je istinito — samo po sebi *camp*). Kao transvestit, Wood je očito nestabilna seksualnog identiteta, dok je Bela Lugosi Martina Landaua »bivša zvijezda«, *junkie*, koji još uvijek vjeruje kako je slavan i izgleda poput nekog starog ranjenog transilvanijskog bića, istodobno jezovitog i bespomoćnog. On nikako ne može imati određeni seksualni identitet — jer je »stvorenje«. Criswell Jeffrey Jonesa je nespособni psihotični *dandy*. Luđaci, naravno, funkcioniraju na

»sasvim drugoj razini« i nemaju definirane seksualne identitete. Lisa Marie kao tužna TV-horor hostesa, po imenu Vampira, nevjerojatna je i stripoidna, aseksualna i androgina, više strašna nego seksi, unatoč njezinoj uskoj haljini i tonama *make-upa*, uskom struku i dubokom dekolteu; hrvač George »Životinja« Steele je mio kao Woodov »teški« Tor Johnson, ali je on, naravno, tek životinja bez pameti, ali i bez roda. Bill Murray, kao potencijalni transseksualac, cijelim svojim bićem potkopava shvaćanje fiksnog rodnog identiteta.

Svi u filmu pokušavaju i bore se da postanu nešto što nisu, nešto drugo. Referirajući na serijal o Batmanu, Philip Orr to naziva »dvosmislenom tamom identiteta« (Orr, 1994.: 170), ali isto se može primijeniti i na film *Ed Wood*. Bunny Breckinridge želi biti žena, ili barem transseksualac; Dolores Fuller želi biti zvijezda; to također žele i Criswell i Vampira, dok Lugosi želi vjerovati da je još uvijek zvijezda i želi projicirati strah, biti jezovit kako bi prikrio svoju slabost. U jednoj sceni Ed Wood (Depp) kaže Lugosiju (Martin Landau): »Znaš da u stvarnom životu izgledaš mnogo jezovitije nego li u filmovima?«, a on odgovara: »Hvala ti!«

### Umjesto zaključka

Nije jasno je li *camp* (senzibilitet) uistinu idealan put (način) za izmirivanje, nadvladavanje i rješavanje binarne podjele svijeta na muško/žensko, siromašno/bogato, crno/bijelo, visoko/nisko, elitno/masovno, individualno/kolektivno, *gay/straight*? S obzirom na to da je riječ o možda jedinom (umjetničkom) usmjerenju koje je svjesno i *namjerno* ambigvitetno, *camp* potencijal da *mijenja svijet* ne bi trebalo posve olako odbacivati.

## Bibliografija

- Allen, R. C.; Gomery, D., 1985., *Film History: Theory and Practice*, New York: Mc Graw Hill, Inc.
- Clover, J. C., 1992., *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, London: BFI Publishing
- Coates, P., 1994., *Film at the Intersection of High and Mass Culture*, Cambridge, MA: Cambridge University Press
- Doty, A., 1993., *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Ebert, R., 1994., *Ed Wood*, u *Chicago Sunday Times*, Chicago, listopad 1994
- Grey, R., 1994., *Nightmare of Ecstasy: The Life and art of Edward D. Wood, Jr.*, London and Boston: Faber and faber
- Lytard, J. F., 1984., *The Postmodern Condition*, Minneapolis. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Orr, P., 1994., *The Anoedipal Mythos of Batman and Catwoman* u *Journal of Popular Culture* (27) 4, proljeće 1994.
- Pally, M., 1988., *Picador, any Door, Camp Pedro*, u *Film Comment* (24), studeni/prosinac 1988.
- Sontag, S., 1982., *A Susan Sontag Reader*, USA: Farrar, Straus & Giroux, Inc.
- Stevenson, J., 1996., *Desperate Visions: The Journal of Alternative Cinema*, London & San Francisco: Creation Books
- Telotte, J. P. (ur.), 1991., *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press
- Waters, J., 1981., *Shock Value: A Tasteful Book About Bad Taste*, New York: Dell Publ.

# TRANSATLANTIC

MELITA JURIŠIĆ FILIP ŠOUAGOVIĆ

u filmu  
MLADENA JURANA



BORIS DVORNIK • RELJA BAŠIĆ • ALEN LIVERIĆ  
JOSIP GENDA • MATIJA PRSKALO • ERIC AECKERMANN  
IVO GREGUREVIĆ • VELIMIR CHYTIĆ • SLAVKO JURAGA • MUSTAFA NADAREVIĆ  
Guest  
Star of  
MARTIN SHEEN

Screenplay by  
VELIMIR DOMITROVIĆ • MIRO GAVEZ • RUTA KNEŽEVIĆ  
Music by  
ALAN BJELINSKI • BRUNO BJELINSKI • NENAD BACH • ĐERKO PECOTIĆ  
Director of  
Photography  
MARIA DZIEWULSKA • MARINA BARAC • GORAN TRBULJAK  
Executive producer  
BORIS DMITROVIĆ • Executive producer  
HRVOJE HITREC • MIROSLAV LILIĆ • IVICA MUDRIĆ

MLADEN JURAN

Produced by  
JADRAN FILM d.o.o i HRT

DOLBY  
DIGITAL  
SURROUND  
FOR  
HOME

Transatlantic (M. Juran)

Damir Radić

## Hrvatske premijere

### Agonija

Jakov Sedlar uvijek je bio sklon eksperimentiranju i (nerijetko provokativnim) pionirskim pothvatima. Poznato je da je režirao prvu kazališnu predstavu u Hrvatskoj s homoseksualnom tematikom, da je njegov, kod publike poprilično uspješni, kinoprvijenac *Jeste li bili u Zagrebu, gospodine Lumičre*, bio dugometražni kompilacijski dokumentarac sastavljen od starih filmskih zapisa ranih zagrebačkih snimatelja, što je, koliko mi je poznato, bio jedinstven slučaj u povijesti dugometražnog kinofilma na tlu bivše Jugoslavije, da se u svom igranofilmskom debiju *U sredini mojih dana* prvi bavio fenomenom Međugorja, a u dugometražnom dokumentarcu *Sakralna umjetnost u Hrvata* usredotočio na temu koja, kao ni Međugorje, ni pri samom kraju komunističke vladavine nije bila mila tadašnjoj službenoj politici. U samostalnoj Hrvatskoj Sedlar je s bulajičevskim producentkim manirama i kreativnim ambicijama realizirao pretencioznu *Gospu*, uspjevši prvi u novohrvatskom filmskom razdoblju angažirati američke i europske filmske i televizijske zvijezde (istina, već u ocvalom stanju). Pošto taj pompozno najavljivan i propagiran projekt nije ni u Hrvatskoj zabilježio očekivan odjek, dok je u svijetu on bio sasvim minoran, ako ga je uopće i bilo, Sedlar je našao nov izazov: snimati tzv. male (u produkcijskom smislu), no ambiciozne (ponajprije tematski i glumački) filmove u što je moguće kraćem roku i sa što manjim utroškom sredstava.

Prvi plod takve orijentacije bio je solidni *Fergismajniht — ne zaboravi me*, rađen prema tekstu Nina Škrabea, a drugi recentni film *Agonija*, tehnički specifična po tome što je realizirana elektronskim kamerama i onda prebačena na 35mm filmsku vrpcu radi prikazivanja u kinima, što se u kvaliteti slike porazno osjeća i svjedoči kako je Sedlar u težnji za što jeftinijom i bržom produkcijom pretjerao. Ispod određenih profesionalno-tehničkih standarda ipak se ne bi smjelo ići, jer u Hrvatskoj ionako krajnje nizak status filmske umjetnosti (što se osobito osjeća u odnosu prema znanstveno-istraživačkom filmskom radu) ne treba dodatno unižavati. Nije naime isključeno da bi Sedlarova elektronska kinoprodukcija mogla nekima iz Ministarstva kulture biti dokaz kako se kinofilmovi mogu, a usljed ekonomske krize onda i trebaju, snimati elektronski. Kamo bi nas to odvelo nije potrebno eksplicirati.

Sedlar je scenaristički dio adaptacije jedne od Krležinih ibsenovsko-strindbergovskih drama glembajevskog ciklusa oba-

vio u suradnji s Georgijem Parom, a njihove intervencije u Krležin tekst uglavnom su težile, za filmske prilagodbe uobičajenom, otvaranju prema prostorima i karakterima koji se u samoj drami pojavljuju tek kao dio govora glavnih likova. Sedlar se pri tom najviše otvorio likovima i događajima s kojima je mogao zadovoljiti svoj poriv za provokativnošću, a to su u ovom slučaju bile dvije sumnjive ruske plemkinje obilježene dekadentnim hedonizmom. Mlađu od njih sjajno glumi Nives Ivanković, a stariju solidno Zoja Odak. Uz njihovu predanu suradnju Sedlar se mogao upustiti u ostvarenje prizora koji su prije dosta godina iščeznuli iz hrvatskog filma, ili ih u njemu gotovo nikad nije ni bilo. Radi se o scenama u kojima jedan od ključnih egzistencijalnih aspekata — seksualni, konačno ponovo biva doveden pred objektivne, a koliko je on Sedlaru važan svjedoči činjenica da je jedna od uvodnih filmskih scena relativno žestok seksualni snošaj Križovca (Sven Medvešek) i njegove ruske ljubavnice (N. Ivanković). Za razliku od svih djelatnih hrvatskih režisera Sedlar posjeduje sposobnost kreiranja uvjerljivog, ogoljenog, privlačno animalnog seksualnog čina, a kad se zna da ga je morao izvesti s dvoje glumaca koji se u sličnoj glumačkoj djelatnosti nikad prije nisu zatekli, dvoje glumaca što djeluju u kulturnom okruženju za koje je svlačenje i izvedba seksualnog odnosa pred kamerama nemoralna (dovoljno je spomenuti da je jedna naša vrlo ugledna glumica iz generacije rođene početkom šezdesetih bila zgrožena seksualnom scenom u kadi provincijskog bordela u Šorakovom filmu *Vrijeme ratnika*, komentirajući da je režiser za taj prizor morao uzeti glumicu iz Makedonije, jer u Hrvatskoj se glumice ne spuštaju na tu razinu), onda njegova nastojanja i rezultati zaslužuju poštovanje. U daljnjem tijeku filma Sedlar je, u pauzama stožernih dijaloga Lembacha, Laure i Križovca, uprizorio i jednu relativno ruspunu zabavu, zatim zanimljivo sugerirao intrigantost odnosa ostarjelog generala (Špiro Guberina) i zrele ruske pseudogroficice (Z. Odak) kroz njegovo sisanje njezinih nožnih prstiju (zasigurno neviđeno u povijesti hrvatskoga filma), te naposljetku svojevrsnom krunom svega, blagom naznakom lezbijske prakse između dviju Ruskinja, u kojoj Zoja Odak i Nives Ivanković miluju jedna drugu i izmjene poljubac u usta. Mada se sugestija latentne sklonosti lezbijskim igrama može očitati već u Papićevim *Lisicama* (Jagoda Kaloper s nekoliko seoskih djevojaka na svom krevetu), a motiv lezbijstva jasno se prezentira u Ivandinoj TV drami *Sestre* (gdje su, ako me sjećanje ne vara, Alma Prica i Anja Šovagović izmijenile ovlašni poljubac u usta), te u

**PATRIA film** **HRT**

# Agonija

film  
Jakova Sedlara

U glavnim ulogama Ena Begović Sven Medvešek Božidar Alić  
Scenarij (prema drami "U agoniji" Miroslava Krleža) - Georgij Paro i Jakov Sedlar  
Direktor fotografije Karmelo Kursar  
Glazba Arsen Dedić Montaža Zdravko Borko Ivica Dmić  
Scenograf Željko Senečić - Kostimograf Ruta Knežević  
Producent Zoran Parat Vesna Mort

Agonija (J. Sedlar)

ovogodišnjem Nolinu filmu *Rusko meso* (Dijana Bolanča i Ksenija Marinković), Sedlar je otišao do sad najdalje, istina i dalje se zadržavajući u prilično bezazlenim okvirima, u nesputanijem prikazivanju ženske homoseksualnosti u nas.

Priznavajući značaj seksualnog aspekta *Agonije* u širem kontekstu aktualnog (antiseksualnog ili u najboljem slučaju niskoseksualnog) hrvatskog filmskog stanja, ostaje pitanje koliko je otvaranje Krležina teksta uspjelo izvan izdvojene seksualne funkcije. To jest pridonose li tzv. otvarajući prizori (a to nisu samo oni seksualni, mada se ti najbrže zamjećuju) i nečem drugom do li mogućnosti da nakon dugo vremena u hrvatskom filmu vidimo u punoj obnaženosti poželjno žensko tijelo (N. Ivanković) ili da prvi put gledamo dvije žene u erotskom rublju koje se međusobno miluju i ljube, odnosno, s druge strane, imaju li i neku drugu funkciju osim promjene statičnog dramsko-kazališnog ambijenta i izlaska iz komornih prostora na otvoreno?

Sekvenca na provincijskom stočnom sajmu s početka filma, u kojoj se prikazuju Lenbachovi naponi da kao posrednik u prodaji konja zaradi proviziju kojom će isplatiti svoj kockarski dug, zasigurno se ne iscrpljuje u ambijentalnom otvaranju — dotična sekvenca ponajprije je dramaturški funkcionalan uvod u Lembachov karakter i stanje, kojim je dobro pripremljen teren za interakciju tog lika s onim njegove supruge Laure. No, većini ostalih prizora dodanih tekstu drame ne može se naći takvo opravdanje. Snažno uvođenje likova dviju Ruskinja zahtijevalo je i njihovu daljnju razradu, no one tijekom cijelog filma ostaju samo erotska, ponajprije seksualna, dekoracija. Osobito se to osjeća kad je u pitanju lik mlade Ruskinje koja teži postati Križovčevom suprugom i izravna je suparnica Laure Lenbach. Sedlar je, kad ju je već tjelesno ogolio i bacio u strastan seksualni zagrljaj s Križovcem, mogao uz Parovu pomoć kreirati njezin opsežniji i razrađeniji psihološki odnos s dotičnim gospodinom, čime bi temeljni Krležin tekst dobio mogućnost zanimljive nadopune. Ovakvo, lik koji igra Nives Ivanković svojom zavodničko-seksualnom aktivnošću skreće na sebe pozornost koju u završnici ne opravdava, niti s obzirom na vlastiti značaj, niti kao sredstvo dodatnog osvjetljavanja Križovčeva lika. Lik starije Ruskinje (Z. Odak) u tom je smislu još minorniji. Dakako, prizori ruspunog pijančevanja i seksualnog opuštanja daju neki prilog atmosferi stvarnog ili fiktivnog noćnog života zagrebačkog visokog društva onog vremena, no taj se prilog, takav kakav jest, uglavnom doima mehanički nakalemjenim na tkivo drame.

Riječ, dvije i o glumcima. Božidara Alića zadnji smo put na filmskom platnu vidjeli u sporednoj ulozi u Babajinim *Kamenitim vratima*; njegov filmski povratak protekao je dobro, uostalom nigdje se on tako ne snalazi kao u Krležinu okružju, a utjelovljenje propalog plemića sklonog autodestrukciji, više iz nezrelog patosa doli stvarnog samouništaujućeg nagona, vjerojatno je vrlo blisko Alićevu višegodišnjem privatnom stanju. Eni Begović tumačenje Krležinih posrnulih i ranjenih ženskih likova, što se odlikuju znatnom dozom snobizma i malograđanstva, ide jako dobro od ruke, vjerojatno i zato što, slično Aliću kad su u pitanju muški likovi, i sama posjeduje mnoge od osobina tih žena. Svena Medveše-

ka, nesumnjivo jednog od najnadarenijih hrvatskih filmskih glumaca, prvi put susrećemo u Krležinu ambijentu, gdje se vrlo dobro snašao, potvrđujući još jedanput popriličan raspon glumačkih utjelovljenja koje je sposoban izvesti.

Tekst čiju zanimljivost i sugestivnost nisu mogle znatnije razblažiti Sedlarove i Parove nadopune, dobri glumci i korektna, funkcionalna režija čine *Agoniju* pristojnim filmskim uratkom, poslije šarmantnog *Fergismajnihta* najboljim ostvarenjem kontroverznoog Jakova Sedlara.

### Tri muškarca Melite Žganjer

Snježana Tribuson, dosad najpoznatija po tri žanrovska TV filma, *Moru*, *Mrtvoj točki* i *Prepoznavanju*, od kojih je potonji imao i ograničenu kinodistribuciju, napokon je dočekala prvi pravi kinofilm. Naime još krajem osamdesetih godina njoj je tadašnja državna filmska komisija dodijelila sredstva za igrani kino prvijenac, no zahvaljujući nepovoljnim okolnostima ona ih nikad nije dobila, te je tek desetak godina poslije na velika vrata ušla u mrak kino dvorana. Dok je prethodno spomenute filmove radila prema tuđim predlošcima, po vlastitim riječima nešto kao naručene radove, *Tri muškarca Melite Žganjer* nastao je prema njezinu vlastitom scenariju što mu pribavlja aureolu tzv. autorskog rada. A Snježana Tribuson se u određenim aspektima pokazuje kao zanimljiva i domišljata autorica. Ponajprije se to odnosi na kompoziciju filma i određenu narativnu složenost: film je podijeljen na tri poglavlja — svaki od potencijalnih muškaraca junakinje Melite obilježuje po jedno poglavlje, no Melita uz trojicu muškaraca ima i dvije prijateljice, koje zajedno s njom opet zaokružuju znakovitu brojku tri i povezuju sva tri dijela filma. Zanimljiviji je, pak, integrativni čimbenik filma latinoamerička televizijska sapunica, nazvana *Robinja ljubavi*, koju Tribusonka koristi prema načelu filma u filmu, čime istovremeno usložnjava strukturu i postiže visokokomične filmske trenutke (dakako, sapunica ima i tzv. *camp* funkciju, odnosno, sukladno duhu vremena, zamjenjuje licitarska srca i šlagere Golikova *Tko pjeva zlo ne misli*, na koji se Tribusonka često u intervjuima pozivala). No, slijedi i korak dalje: sapunica ne ostaje izolirana enklava unutar osnovnog prostora filma, nego se putem glumca što igra lik sapunskog junaka (Filip Šovagović) i koji dolazi u Zagreb snimati koprodukcijski film, povezuje s okolnim filmskim tkivom, dodatno dinamizirajući cjelinu. Takva, nešto složenija kompozicijsko-narativna strategija vrlo je rijetka u suvremenom hrvatskom filmu i zato u nj donosi svježinu.

Međutim, uspjeh jedne komedije ponajprije ovisi o tome koliko je smiješna. Naravno, doživljaj smiješnog razlikuje se od pojedinca do pojedinca, no, to ne treba spriječiti iznošenje nekih zapažanja. Prvo, ritam filma često je spor i letargičan što ne ide u prilog njegovoj komičnosti. Drugo, neke namjeravano komične situacije nisu odveć dobro napisane, a cijelo drugo poglavlje uglavnom je komedijski promašeno, čemu u dobroj mjeri pridonosi neočekivano slaba izvedba Ive Gregurevića. Treće, dizajn (fotografija, scenografija, kostimografija): koloristička intenzivnost i svojevrsna artificialnost boja nužan su preduvjet filma koji računa na *camp* efekt (kao što pokazuje tradicija takvih filmova, od Franka Tashlina do Almodovara) i Tribusonka je toga očito bila svje-



sna; no ipak, da li zbog neadekvatnog snimateljskog rada, greške u razvijanju negativna, loših projekcijskih uvjeta ili nečeg inog (novac sigurno nije u pitanju jer u svijetu je uobičajeno da znatno jeftiniji filmovi od cijene koštanja prosječnog hrvatskog slikopisa imaju superiornu dizajnersko-tehničku razinu), fotografija njezina filma djeluje isprano zbog čega se gubi velik dio njegovih potencijalnih vizualnih aduta. Četvrto, glumci: neki su, rječnikom naših sportskih novinara, bili na visini zadatka, a neki su podbacili. Neugodno je iznenađenje spomenuti Gregurevićev nastup, no možda njemu ta uloga jednostavno nije odgovarala. Problematična je i Mirjana Rogina u naslovnoj ulozi. Vrlo dobro funkcionira sve dok ne dođe u situaciju izgovaranja zadanog teksta. Tu nastupaju problemi: od, čini mi se, podosta neprikladne boje njezina glasa (pojava i psihološko ustrojstvo lika zahtjevali su mekaniji i topliji glas) do toga da verbalni aspekt njezine glume nije dovoljno kvalitetan. Ni nastup Sanje Vejnović ne čini mi se najuspjelijim — njezino inzistiranje na muškobanjatosti lika kojeg tumači otišlo je za par nijansi predaleko, otupljujući komiku lika. No zato je Suzana Nikolić u ulozi vrckave, zavodljive Melitine kolegice iz plastičarnice upravo sjajna, a vrlo dobar je i provjereni Ljubomir Kerekeš. Nakon nekoliko uloga ispod njegova renomea ponovo je briljirao možda najveći talent muškog hrvatskog filmskoga glumišta Filip Šovagović, vrlo dobra je Ena Begović u, kao stvorenoj za nju, ulozi sapunske heroine, ali najugodnije iznenađenje svakako je Goran Navojec, čiji su dosadašnji filmski nastupi bili ili izrazito patetični (to se ponajprije odnosi na *Noć za slušanje*, dok mu je nastup u *Vukovar se vraća kući* prihvatljiviji), ili strašno drveni (*Putovanje tammom polutkom*), ili posve neduhoviti tamo gdje je sve trebalo od duhovitosti prštati (*Kako je počeo rat na mom otoku*). U *Tri muškarca Melite Žganjer* Navojec je konačno pravi; uloga plahog, tihog i izrazito nekomunikativnog mladića, prvog i pravog Melitina izbora, pokazala se kao stvorena za nj, a možda je njegova jako dobra izvedba ponajprije zasluga Snježane Tribuson — ako je ona bila ta koja je uspjela razbiti krutu masku koja mu se do sad pred kamerama redovito stvarala na licu, i iz nje ga izvući spontan, prirodan nastup.

Sve u svemu, *Tri muškarca Melite Žganjer* solidan je film o kojem dosta govore i asocijacije koje pobuđuje: spominjali su se Krešo Golik iz jedne svoje faze, češki humoristički film i Almodovar, a može se, s obzirom na određenu tematsku bliskost i humoru intonaciju, dodati i prvijenac Spikea Leea *She's Gotta Have It*. Istina, Snježana Tribuson evidentno ne posjeduje, barem zasad, kakvoću spomenutih, no ona je tek započela svoj pravi filmski put koji bi je mogao dovesti do vrlo vrijednih rezultata.

## Transatlantic

Mladen Juran zamislio je svoj debitantski film o fenomenu hrvatskog iseljništva u Americi, odnosno o iseljavanju u Sjedinjene Države na izmaku Prvog svjetskog rata, u predvečerje stvaranja versajskog poretka koji je donio, među ostalim, propast Austro-Ugarske i stvaranje prve jugoslavenske države, kao epsko-poetsko djelo s naglašenom etnografskom notom, ali i žanrovskom potkom obilježenom političkim backgroundom. Prisiećajući se klasičnih djela epsko-poetskog

prosede, primjerice Troellovih *Iseljenika* i *Nove zemlje*, ili Olmijeva *Stabla za klompe* i uspoređujući ih s Juranovim filmom, upada u oči da njihovo trajanje, za razliku od *Transatlantica*, uvelike premašuje dva sata. Uopće, nepisano je pravilo da epski prosede, shvaćen u užem smislu, zahtjeva dugo trajanje, uostalom to mu je jedna od ključnih odrednica. Postoje dakako i izuzeci, kao što je američki nezavisni film *Sjeverna svjetla* Johna Hansona i Roba Nilssona (s kojim *Transatlantic* dijeli dirljivu ljubavnu priču u okruženju izražene političnosti), čije trajanje ne prelazi 90 minuta, ali za razliku od *Transatlantica* to je film koji epsko-poetskim prosedeom tretira vrlo koherentnu temu ne izlazeći iz granica tzv. umjetničkog žanra; jedan od glavnih problema Juranova filma upravo je tematsko-žanrovski (a i formalno-stilski, no o tom nešto kasnije) raspršena struktura koja zahtjeva dulje trajanje, no ovdje je, možda i iz komercijalnih razloga, neprikladno vremenski sabijena.

Prvi dio *Transatlantica* bavi se intimnim, socijalnim i političkim stanjem glavnoga lika (Filip Šovagović), ujedno dajući uvid u opće socijalno-političko stanje dalmatinskog dijela Hrvatske. Formalno-tematski sklop označava tzv. umjetnički film. U drugom dijelu radnja se premješta u Ameriku, poglavito Pittsburgh, snažno se uvodi nekoliko novih likova, odreda hrvatskih iseljenika — vlasnik svratišta i zagovornik ideje nezavisne hrvatske države (Josip Genda), vlasnik kreme (Boris Dvornik) i njegov suradnik (Ivo Gregurević), koji šuruju s kriminalnim podzemljem i srpskim ekspanzionistima, boksački menadžer (Relja Bašić), a više prostora dobivaju prije uvedeni likovi junakove ljubavi (Melita Jurišić) i prijatelja (Alen Liverić); no iz tematsko-žanrovskog aspekta bitno je da se uvodi kriminalističko-politički zaplet (s ponešto trilernim ugođajem), čak se koristi i dobro poznat žanrovski motiv kriminalističkog filma u užem smislu i trilera, motiv nevino optuženog (u ovom slučaju optužene) kojem prijete smrtna kazna. Film odjednom iz tzv. umjetničkog skreće u izrazito žanrovskom smjeru, no istodobno želi zadržati i »umjetnički pedigree« pa tako Juran njegov prostor napuće etnografskim detaljima, a i cijelu jednu sekvencu, onu prošnja, obilježava hrvatskim narodnim običajima, od pjevanja i sviranja do potezanja konopa; novouvedeno bogatstvo likova povlači za sobom i potrebu bar još jednog fabularnog niza, zato se u fragmentima prati i priča o boksačkim pokušajima junakova prijatelja, također u funkciji živopisnog oslikavanja jednog vremena i prostora. Naravno, svi ti elementi na jednom mjestu nisu sami po sebi neprikladni, no način na koji ih Juran orkestrira sasvim je diletantski.

Prvi dio filma koji se događa u Dalmaciji Juran je uglavnom dosljedno oblikovao u poetskom ili lirskom ključu. Pokazao se dorašlim, uz vrlo dobru snimateljsku asistenciju Gorana Trbuljaka, uporabi nekih osnovnih postupaka poetike lirskog ili poetskog realizma (koji mogu obuhvaćati, kao što je u *Transatlanticu* slučaj, i svjevrsne prooniričke trenutke), u prvom redu kreiranju kratkih, naglo rezanih prizora što se odlikuju dojmom osebujne poetske nedorečenosti i navještaja. Neke scene prvog dijela Juranova filma mogu asociirati na prizore iz Herzegovinih filmova povijesne tematike, a jedan od najuspjelijih trenutaka cijeloga filma doista je, slikovno i psihološki, izvanredno dojmljiv prizor susreta i igre junaka i



Tri muškarca Melite Žganjer (S. Tribuson)

njegove supruge (Matija Prskalo) na pozadini prostranog otočnog kamenjara. No, prelaskom na američko tlo stilski se iskaz filma posve mijenja. Možda je Juran htio naglašeno kontrastirati poetičnost rodne grude spram bezličnog tuđinskog ambijenta, no čini se da je stilističko snižavanje prije posljedica produkcijskih zahvata i nemogućnosti da se oskudne kulise, koje predstavljaju Pittsburgh krajem drugog desetljeća ovog stoljeća, slikovno odgovarajuće poetiziraju. Bilo kako bilo, stilski kontrast između prvog i drugog dijela filma čini se nezgrapno, mada ambijentalizacija onodobne urbane Amerike sama po sebi nije lišena određenog amaterskog šarma, prizivajući u sjećanje sličnu amatersku ambijentalizaciju Amerike (no one ruralne) u režijskom debiju jednog od omiljenih Fassbinderovih glumaca, Harka Bohma — *Četan, mali Indijanac* (riječ je o vesternu njemačke proizvodnje koji svojim ultraoskudnim produkcijskim uvjetima i dirljivim entuzijazmom i iskrenošću na neki način kao da navješćuje Jarmuschova *Mrtvog čovjeka*, dijelom također financiranog njemačkim novcem). No, i u samom »američkom« dijelu filma prisutan je neprimjeren stilski kontrast: s jedne strane tu su spomenute, produkcijski vrlo oskudne gradske kulise Pittsburgha, a s druge lajtmotivske scene dimnjaka pittsburških tvornica, vjerojatno snimljene na izvornim lokacijama i, za razliku od kulisa pittsburških ulica i kuća, vrlo stvarnog dojma. Osim važne razlike u realističnosti dojma, prizori tvorničkih dimnjaka razlikuju se i slikovnom i značenjskom poetičnošću pa tako pridonose formal-

noj i sadržajnoj zbrci u drugom dijelu filma, a da se ne spominje kako je njihova lajtmotivska funkcija posve proizvoljna i mehanički nakalemjena. Jednako mehanički tretman imaju i pjevačko-svirački nastupi Lidije Bajuk i Ladarica(?) na prije spomenutom proštenju — prizori su to u kojima je Juran sasvim izgubio nadzor: pod svaku je cijenu htio imati izvornu hrvatsku pjevanu riječ i glazbu, no ubacio ih je u film na način koji djeluje kao propagandni spot za nastup dotičnih izvođača. U filmu drukčijeg ustrojstva to bi prošlo kao eksperiment ili (duhovita) dosjetka, no u *Transatlanticu* djeluje pretežno ridikulozno.

S nizom likova i fabularnih tokova odnosno fragmenata, kojima je napučio drugi dio filma, Juran se nije bio sposoban nositi, odnosno sam je sebi otežao zadatak, na početku teksta spomenutim, vremenskim ograničenjem, tj. reduciranjem trajanja filma. Lik imućnog i svjesnog Hrvata kojeg igra Josip Genda zadovoljavajuće je profiliran, no oni koje su utjelovili Boris Dvornik i Ivo Gregurević ostali su više-manje na razini skice, dok su menadžer Relja Bašić i njegov boksač Alen Liverić sasvim marginalizirani, mada je njihova priča potencijalno bila izuzetno zanimljiva. Kompleksniji tretman svakako je zaslužio i ljubavni odnos Filipa Šovagovića i Melite Jurišić (osobito je Šovagovićev lik intrigantan — voli jednu djevojku, na majčino inzistiranje vjenča se s drugom, koja mu je također zagrijala srce, što ipak ne dovodi u pitanje njegovo opredjeljenje da životnu sreću potraži u

Americi s prvom; tu je i njegov zanimljiv odnos s Gendinim likom i svojevrsni obiteljsko-ljubavni trokut koji tvore Šovagović, M. Jurišić i Genda), koji Juran završava prilično stereotipno — njezinom smrću, tj. uobičajenim motivom ljubavi s tužnim završetkom.

*Transatlantic* nije lišen ni autorove političke antisrpske poruke, što je već stalno mjesto suvremenih hrvatskih filmova političke orijentacije. Tako nam Juran kazuje da je srpska država krajem Prvog svjetskog rata u Americi među nesklonim joj hrvatskim iseljenicima provodila organizirani teror (dok su Hrvati u domovini trpili austro-ugarsko državno nasilje), što je još jedan hrvatski prilog srpskom avangardizmu — ovdajnji su nas mudraci već uvjerali kako huliganizam za-

pravo nije nastao u Engleskoj nego u Srbiji, a sad saznajemo da su Srbi izgleda izmislili i državni teror (na daljinsko upravljanje).

Zaključak svega bio bi da je *Transatlantic* višestruko zbrkan spoj epsko-lirskog, ili općenito rečeno tzv. umjetničkog, i žanrovskog prosede, kako na sadržajnom tako i na formalnom planu te da njegov autor mjestimice pokazuje određenu dozu kreativnosti, no prečesto se gubi u neumješnosti (narrativno-fabularna organizacija) i diletantizmu (etnografski ekskursi, uporaba lajtmotiva).

Ipak, i takav kakav je, a slab je, no svakako podnošljiv i gledljiv, film donosi određenu tematsko-stilsku svježinu u hrvatsku kinematografiju.

Rada Šešić

## **ROTTERDAMSKI DNEVNIK**

Dani hrvatskog filma u Rotterdamu, 8.-18. listopada 1998.

**U** Nizozemskoj, svaki veći grad ima art-kino, odnosno kulturni centar gdje profit nije najvažniji čimbenik u odabiru programa. U gradu gdje ja živim, Utrechtu, takvo se kino zove T'Hoogt (ime nema značenje), u Amsterdamu su Rialto i Melkweg (Mliječni put), u Rotterdamu Lantaren-Venster (Luč-Pogled). Te umjetničke kuće priređuju sponzorirane programe, što znači da razne državne institucije, koje nađu interes u određenom programu, daju novac za ono što one smatraju promidžbenim ciljem postojanja. Tako će, primjerice, prikazivanje filmova iz Azije financirati zaklade vezane za širenje azijske kulture, uspostavljanje veza sa zemljama Trećeg svijeta financirat će zaklade za emancipaciju žena i za ukiđanje rada djece itd. Od početka rata na području bivše Jugoslavije, sve nove države nastale nakon 1990. ulaze u takozvani »treći svijet« odnosno u nerazvijene ili manje razvijene zemlje, dakle, one kojima treba pomoć. Čak i pojedinci, kazališni i filmski redatelji, imaju pravo konkurirati svojim projektima kod određenih zaklada. Najčešće, ta informacija ostaje kod nas, a oni koji znaju za nju drže je ljuborno samo za sebe ili svoje najbliže prijatelje. Tako se događa da na raznim »okruglim stolovima«, u razgovorima o kinematografijama zemalja Istočne Europe ili o postkomunističkom razdoblju, Hrvatska uopće nije zastupljena.

Stoga me vrlo iznenadilo kada me Leo Hannewijk posjetio u Utrechtu prošloga travnja sa željom da razgovaramo o mogućem budućem programu hrvatskih filmova. Tada sam

očekivala da će se sve svesti samo na tri-četiri novija filma koji, bez obzira na umjetničku vrijednost, obrađuju ratnu tematiku. No, dogodilo se nešto sasvim suprotno. Leo je došao s ogromnim fasciklom prepunim podataka o hrvatskoj kinematografiji od kraja četrdesetih do današnjih dana. Već tada Leo je znao napamet mnoga imena hrvatskih redatelja i izgovarao ih s nevjerovatnom preciznošću i točnošću. (Usput budi rečeno, mene i danas, nakon pet godina, većina Nizozemaca zove »Sesik«, a grad odakle sam došla izgovaraju »Serajevo«.)

Poslije sam saznala da je Hannewijkova supruga zaljubljenica Hrvatske i Jadrana te da je od djetinjstva ljetovala u našoj zemlji i vrlo dobro svladala hrvatski. Uz nju kao prevoditeljicu, Leo je odgledao mnoštvo VHS kasete s filmovima iz hrvatske produkcije. Odlučio se, uz pomoć svojih konzultanata i suradnika iz Zagreba i Nizozemske, za opsežan program od oko 70 naslova cjelovečernjih i kratkometražnih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova, te eksperimentalnih i studentskih video i filmskih ostvarenja.

Iako se čini kako je izbor lakši kada je veliki broj filmova u igri, uvijek ostaje pitanje »zašto ovaj, a ne onaj film«, zašto »ovaj, a ne onaj autor«. Tako se dogodilo da su neki redatelji od samog početka »ispali« iz programa jer je kriterij bio ne samo kvaliteta i osebnost autorskog izraza, nego i važnost filma za određeno povijesno razdoblje, te mogućnost komunikacije s gledateljstvom.



Branko Bauer i Rada Šešić, neumorna promicateljica hrvatsko-nizozemskih filmskih veza



Hrvatski gosti u Rotterdamu



Branko Bauer i Leo Hannewijk

\* \* \*

Nakon iscrpnih razgovora o programu i mogućim gostima, Lea nisam vidjela sve do zajedničkog rada u komisiji zaklade *Jan Vrijman*. Ta zaklada Ministarstva inozemnih poslova, koja je dobila ime po nedavno preminulom nizozemskom dokumentaristu, od ove godine pruža financijsku potporu autorima dokumentarnih filmova u zemljama »trećeg svijeta«. Članovi povjerenstva pročitali su ukupno 42 ponuđena scenarija i dodijelili sredstva (pojedinačno najviše 12 i pol tisuća dolara), desetorici stvaratelja iz azijskih, afričkih, južno-američkih i istočno-europskih zemalja. Iz Hrvatske, nažalost, nismo dobili niti jedan scenarij. Zaklada pomaže rad na scenariju, produkciju i postprodukciju, distribuciju i promociju filma, te zanimljive filmske festivale i radionice dokumentarnog filma. Ipak, većina novca, a ukupno je podijeljeno 125.000 dolara, usmjerava se na stvaranje filmova i videoprojekata. Novac koji zaklada dodijeli nije, naravno, dovoljan za stvaranje djela, no fondacija ne može i ne želi biti producent. Cilj je ove potpore poticanje produkcije, a značajno je da zaklada vodi stalno brigu o filmovima koje je sufinancirala, pa kasnije zastupa film u njegovu predstavljanju, prodaji i plasmanu na televiziji u zemljama Beneluxa. Također je značajno da svaki takav film ulazi u program IDFE (Amsterdamskog festivala dokumentarnog filma, jednog od najutjecajnijih te vrste u svijetu). Posrijedi je, općenito govoreći, svojevrsno pokroviteljstvo nad odabranim projektima.

\* \* \*

**T**ijekom ljeta, kada je Hannewijk posjetio Pulski festival i filmsku školu u Grožnjanu, program hrvatske retrospektive bio je posve utvrđen.

Radilo se samo o tome hoće li nove kopije pojedinih starijih djela biti gotove do listopada i hoće li kopije s prijevodima na engleski biti završene. No, znalo se, recimo, sasvim sigurno da je Zafranovićev film *Poslije podne (Puška)* dio programa koji predstavlja klasike hrvatskog kratkometražnog filma, zajedno s filmovima *Druge Zorana Tadića*, *Podmornica Branka Marjanovića*, *Mariška bend Petra Krelje* i *Mala seoska priredba Krste Papića*. Stoga je Zafranovićev vapaj kako njegova djela nisu bila uopće uključena u retrospektivu, te da je kratki film tek naknadno ubačen, posve netočan. Pre-

piska Hannewijka i Zafranovića početak će otprilike mjesec dana prije samog početka programa kada se, za nizozemske prilike, ne može prihvatiti nikakva izmjena, a osobito ne pod pritiskom bilo kojeg autora. Izjave Zafranovića u hrvatskom tisku, koje je Hannewijk redovito dobivao faxom već sutradan nakon izlazenja, bile su za jednog otvorenog i demokratski odgojenog Zapadnjaka krajnje iznenadjujuće. Ista takva reakcija bila je izazvana povlačenjem, u zadnji čas, filma *Kad čujes zvona* Antuna Vrdoljaka. Jedino što se moglo učiniti bila je zamjena toga filma drugim djelom istog autora, s tematikom iz istog povijesnog razdoblja, no niti to nije bilo omogućeno. Dogodilo se jednostavno da je u termin kada je programom bila predviđena projekcija Vrdoljakovog filma »uskakao« eksperimentalni i studentski film, a selektor je u katalogu retrospektive, u uvodniku napomenuo da je »Redatelj Antun Vrdoljak odbio suradnju u predstavljanju nekih od svojih filmova nastalih tijekom šezdesetih. Službeni razlog bio je nedostatak odgovarajućih kopija. Ali, teško je izbjeći utisak da ti filmovi nisu bili dostupni jednostavno zato što se njihov sadržaj više ne podudara s današnjim Vrdoljakovim političkim stajalištima.«

Zafranovićeve bombastične izjave o monstruoznoj cenzuri koja je »zahvatila« selekciju hrvatskog filma u Rotterdamu, te problemi oko prikazivanja filmova Antuna Vrdoljaka i Grlićevog filma *U raljama života*, za koji su u Ministarstvu rekli da ne može biti hrvatski predstavnik jer je ostvaren u koprodukciji s Beogradom (»izravno smo bili zamoljeni da napomenemo kako film *U raljama života*, Rajka Grlića, film koji je, da vas podsjetim ostvaren u 1984., kada je Hrvatska bila dio Jugoslavije, ne smije biti uključen kao hrvatski predstavnik jer je snimljen u koprodukciji s producentom iz Srbije«, napomenuo je Leo Hannewijk u uvodniku), izazvale su raznovrsne i često smiješne komentare u filmskim krugovima kod nas. Tako sam na festivalu Novog filma i videa u Splitu čula da su neki zagrebački kritičari već u Rotterdamu, te da zato nisu mogli doći u Split na festival (iako je vremenska distanca između ta dva događaja bila skoro dva tjedna), te da su pojedini autori u Zagrebu birajući program »tješavali« svoje privatne odnose unutar filmskih krugova itd. Čudno je koliko jedno značajno i veliko predstavljanje hrvatskog filma, koje svima, pa čak i onima koji nisu zastupljeni, može u budućnosti donijeti samo dobra, izaziva tako maliciozne, prizemne i egocentrične primjedbe.

Predstavljanjem hrvatskog filma u Rotterdamu, pojam »hrvatska kinematografija« ulazi po prvi puta zaista u uporabnu terminologiju nizozemskih kritičara, novinara, ljubitelja filma. Čak niti činjenica da filmske projekcije nisu bile medijski odgovarajuće popraćene ne znači da predstavljanje hrvatske kinematografije nije zapamćeno. Najava programa, tiskana kao podlistak filmskih novina FILMKRANT (naklada je oko 40 tisuća primjeraka) uz dodatnih 10 tisuća odaslanih poštom na adrese raznih kulturnih institucija i pojedina, te opsežan dvojezični nizozemsko-engleski katalog na 60 strana s povijesnim pregledom hrvatske kinematografije i osvrtom na pojedine autore, tiskan u tisuću i pet stotina primjeraka, ostavit će trajan znak o postojanju jedne male i nepoznate kinematografije iz zemlje o čijoj se politici zna puno više nego o njezinoj kulturi.

\* \* \*

Napetost je rasla kako se približavao datum početka programa. Za neke filmske kopije nije se znalo hoće li biti na vrijeme završene. Prevoditelji tekstova s engleskog na nizozemski mučili su se s razumijevanjem političke situacije i promjena na tlu Hrvatske u proteklih pola stoljeća, nastojeći ih ispravno i precizno prevesti na jezik čija struktura zahtijeva puno više riječi (otprilike za trećinu više) nego u engleskom. Još je teže bilo uskladiti tekstove koji su neovisno jedan od drugog s hrvatskog prevedeni na engleski i na nizozemski. Interpretacije su znale biti vrlo različite te se onda tražila još jedna osoba koja će ova dva prijevoda ujednačiti.

I onda je s prevođenjem sve pošlo »nizbrdo«.

Prevoditeljica Krishna, koja je radila na najdužem tekstu, imala je krah kompjutera i izgubila čitav tekst koji je redigirala (Turkovićev povijesni pregled hrvatske kinematografije), te je morala početi sve iznova, dok je drugoj prevoditeljici, Afri Jonker, inače udovici redatelja Cice Krencera, nećak izvršio samoubojstvo tri dana prije datuma kada je sve trebalo biti gotovo. Rok za predaju tekstova na dizajnersku obradu pomaknut je za nekoliko dana. Dizajner se pak mučio s fotografijama iz filmova i svaki dan me zove da dođem u Rotterdam i »dešifriram« skenirane fotografije i obilježim što pripada pojedinom filmskom naslovu. Novi problemi nastaju i stoga što razni prevoditelji koriste različite kompjutorske jezike te su pojedini znakovi uključeni u jedan tekst, ali ne i u onaj drugi. Odlučujemo se za potpuno ukidanje kvačica na č, ć, ž, š. Ne bi bilo dovoljno vremena za kontroliranje šezdeset stranica teksta na nizozemskom i engleskom, a greške bi mogle dovesti samo do smiješnih i zbunjujućih rezultata. No, neke su greške, na žalost, ipak otisnute. Razgovaramo o naslovnici. Ja predlažem kolaž s fotosima iz filmova ostvarenih u različitim povijesnim razdobljima. Dizajner se ipak odlučuje za fotografiju iz filma *Ne okreći se sine* za naslovnu, a iz filma *Tko pjeva zlo ne misli* za posljednju stranicu. Na pozadini su dodati crteži iz animiranih filmova. Boja je, iako sam ja navijala za plavu, crveno-bijela. Prvi utisak otisnutog kataloga podsjetio me na stara izdanja *Filmske kulture*. Poslije su mi objašnjavali kako je takav dizajn sada u modi. Možda.

\* \* \*

**P**oruka da Snježana Tribuson, zbog operacije, ne može doputovati u Rotterdam sve je ražalostila. Leo Hannewijk komentira »ona je bila jedina žena koju smo imali kao gosta«. Pomisao kako je hrvatska kinematografija krajnje *macho* visi u zraku. Redateljice se mogu nabrojati na prste jedne ruke. Znači li to da Hrvatice nisu talentirane za film ili možda da je filmsko okruženje u kojem trebaju u budućnosti, nakon Akademije, raditi, isuviše »muški« orijentirano?

Još jedno razočaranje nastaje kad Hannewijk priopćava da Krsto Papić neće doputovati. Pitamo se zašto. Je li zato što je Leo odustao od retrospektive koju je prvobitno imao u planu, a koja je uključivala i Papićev najnoviji film? Papić »čuva« film za Berlinski Festival, a na festivalu mora biti Europska premijera filma. Hannewijk poštuje želju redatelja da

okuša sreću na tom velikom festivalu, ali ne želi također niti nepotpunu retrospektivu, osobito ne bez autorovog posljednjeg djela. U programu ostaje *Život sa stricem*, *Lisice* i jedan Papićev kratki film.

No, zato činjenica da Branko Bauer, u svojim poznim godinama, stiže u Rotterdam daje jači dignitet cijelom »gostujućem paket-aranžmanu«. I doista, gdje god se gospodin Bauer pojavio, izazvao je simpatije, aplauz i vidno štovanje. Podjednako u filmskim prostorima Lantaren-Venster, kao i u restoranima gdje se svakoga dana, u višesatnom ritualu jedjenja i čavrljanja, završavao radni dan brojne delegacije hrvatskih djelatnika.

\* \* \*

**P**rogram retrospektive zapravo je počeo deset dana prije samog dolaska gostiju prikazivanjem filmova u dvije od četiri kino dvorana rotterdamskog art-kina. Gosti — redatelji, teoretičari, kritičari-novinari iz Zagreba — bili su pozvani na takozvani »Zwaare weekeind« (weekend s težinom) u petak ujutro, kad su stigli Croatia-Airlinesom u Amsterdamsku luku Schiphol, kako bi prisustvovali projekcijama svojih filmova te predviđenim razgovorima. Projekcije su se tijekom ta tri dana (petak, subota, nedjelja) odvijale u sve četiri kinodvorane.

Rajka Grlića, koji već više godina živi u Americi, zadržavaju cijelo prijedopodne u zračnoj luci. Nije imao vizu za Nizozemsku. Leo, koji ranije nije provjeravao koju putovnicu Rajko ima, sada je to svakako dobro upamtio. Morao je »prevrnuti nebo i zemlju« da bi Rajko po hitnom postupku, u roku od nekoliko sati dobio vizu od nizozemskog konzulata u Zagrebu.

Prvi radni susret bio je zakazan u hotelu *New York*, historijskom mjestu Rotterdama koje je posvećeno uspomeni na odlazak brojnih Nizozemaca u Ameriku tijekom kriznih godina ovog stoljeća. U hotelu uređenom na način koji čuva dah proteklih vremena, uz bogatu zakusku u nizozemskom stilu, održan je sastanak hrvatskih djelatnika s predstavnicima zaklada koje pomažu projekte u zemljama u razvoju. To su zaklade *Hubert Bals*, koja postoji već deset godina i *Jan Vrijman*, zaklada osnovana ove godine. Prva djeluje kao dio Rotterdamskog festivala cjelovečernjih igranih filmova (povremeno imaju i kratkometražne igrane filmove, te video i proširene medije) i pomaže uglavnom igrane projekte, a druga, kao što je spomenuto na početku teksta, daje potporu samo dokumentarnim ostvarenjima. Fond *Hubert Bals* nosi ime čuvenog nizozemskog kritičara koji je utemeljio festival u Rotterdamu i odredio mu koncepciju, zauzimajući se uvijek za kinematografije zemalja u razvoju, za manje poznate režisere i nekonvencionalne filmove. Obje zaklade novac dobivaju iz iste »kase«, Ministarstva inozemnih poslova i fondacije NCDO koja pruža pomoć zemljama u razvoju.

Joško Marušić postavio je pitanje na koje nije dobio odgovor: zašto je Nizozemska uopće zainteresirana pomagati projekte redatelja iz, recimo, Latvije ili Indije, ili možda iduće godine iz Hrvatske. Jednostavno, nizozemsko je stajalište da drugima treba pomoći ako se može. Time također poma-



Razgovor o hrvatskom filmu

žu i sebi jer zapošljavaju ljude koji rade na zajedničkim znanstvenim i istraživačkim projektima i to ne samo u kulturi, nego i na polju socijalne skrbi, zdravstva i razvitka gospodarstva itd. Nizozemski filmski festivali razlikuje se od festivala u drugim zemljama upravo po brizi koju posvećuju filmovima snimljenim u zajedničkim projektima i predstavljanju njihovih autora. Tako je festival u Rotterdamu osobito ponosan na činjenicu da su promovirali pojedine redatelje s Dalekog Istoka i Afrike, te iz Latvije i Kazahstana. Film *Savršeni krug* Ademira Kenovića također je sufinanciran iz fonda Hubert Bals, a film je poslije prikazan u Rotterdamu i distribuiran (iako ne s velikim uspjehom) u Nizozemskoj.

Te prve večeri, bila je organizirana i zajednička večera s ravnateljem Rotterdamskog filmskog festivala, Britancem Simonom Fieldom i češkim redateljem Petrom Zelenkom koji je došao predstaviti svoj film *Gumbasi*. Načinom spremanja nizozemskog lososa, većina je razočarana. No, radost druženja i međusobnog upoznavanja nadjačala je umor i jezičke barijere. Leova supruga Marijet fascinirala je sve svojim tečnim hrvatskim. I ona će biti jedna od osoba koja će predstavljati redatelje prije filmova. Naime, projekcije počinju otprilike u isto vrijeme u četiri dvorane, a art-kuća ima samo dvoje ljudi koji rade na filmskom polju. Ostali su zaduženi za glazbene i kazališne priredbe ili su isključivo administrativni službenici. Nevjerojatno kako ova značajna umjetnička institucija ima malo zaposlenih.

\* \* \*

Od subote se očekivalo više; još uvijek je malo publike u dvoranama. Kao i prethodnog dana na nekim je projekcijama petoro, na nekim desetoro posjetilaca. No, na poslijepodnevne projekcije (13, 15 i 17 sati) niti inače nema puno više gledatelja. Rajko Grlić posvećuje svoju subotnju projekciju filma *U raljama života* ljepotici Lejli Šehović. Nizozemske novine su objavile njezinu sliku i priču o oduzimanju titule. Isječak iz jednih od novina nalijepljen je na staklo

blagajne kina, odmah pokraj programa hrvatskih filmova. Kultura i nekultura zajedno.

Većernje projekcije stvaraju iznenađujuću gužvu. Prostor velikog kafea prepun je ljudi, ne zna se još za koji film je najveći interes. Hrvatski jezik se sve više čuje iz gužve, utapajući se u nizozemski i engleski. Te večeri je film *Tri muškarca Melite Žganjer* dobio najbrojniju publiku. Inače, sve do kraja retrospektive, bit će ovo, prema statistici kino-blagajne, najgledaniji film cijelog programa. U terminu od pola deset uvečer, prikazuju se filmovi *Kako je počeo rat na mom otoku* i *Mondo Bobo*. Brešanov film je prilično poznat u zemlji jer je samo mjesec dana ranije otvorio u Amsterdamu Festival Amnesty International i odlično je primljen. Osim toga, Brešan je dao i nekoliko intervjua nizozemskom tisku. No, gledatelji koji su došli — osim prevoditelja i Nizozemaca koji redovito prate filmove o kojima su prethodno čitali — uglavnom su ljudi s prostora bivše Jugoslavije. »Naš« film, »Čiji, naš?« čuje se.

\* \* \*

Branko Bauer želi vidjeti *Mondo Bobo* te u restoran stiže tek iza jedanaest. Toga smo dana imali večeru (jedini nizozemski topli obrok tijekom dana) zakazanu u zanimljivo dizajniranom Belgijskom restoranu s vidljivim obilježjima katolicizma. Isusove riječi, slike Djevice Marije, svijeće poput crkvenih, davali su ugodnu, svečanu atmosferu. No, pravo iznenađenje tek nastaje kada konobar donosi jelovnik na kojem piše »Kroatisch Filmfestival«. Inače, običaj je restorana da za pojedine kulturne priredbe tiska ili menu ili podmetače s fotosima iz filmova ili nazivima programa.

Zaprepašuje me podatak koji sam tek poslije saznala da se neki redatelji ranije uopće nisu poznavali (Nola i Grlić, recimo) ili tek površno, a da neki od gostiju međusobno uopće ne razgovaraju. Svi se brinemo za Ogrestu koji nije došao na večeru. Čulo se da nije zadovoljan terminima prikazivanja njegova filma (oba dana poslijepodne). Žao mi je i molim Lea da napravimo izmjenu. To nije lako, Nizozemci ne odu-

staju lako od zacrtanog plana. Ipak, pristaje. (Mada mi se čini da ipak nije bilo izmjene). Gospodin Bauer stiže tek pred ponoć. Izuzetno je dobre volje. Sretan je sto je Grlić uvrstio njegov film *Tri Ane* na svoj CD-rom i to kao jedan od sto svjetskih ostvarenja. Nije umoran i neće ići taksijem u hotel ranije, prije ostalih, kao prethodna dana. Prva skupina ipak odlazi iza ponoći. Drugi nastavljaju noćni izlazak u karaoke baru.

\* \* \*

**N**edjelja je donijela novo uzbuđenje jer je, osim posljednjih zajedničkih projekcija, trebalo održati okrugli stol o temi »identitet hrvatskog filma« ili »što je hrvatski film danas«. No, prije toga, predstavljen je Grličev CD-rom *Interaktivna škola filma*, odnosno *Kako napraviti vlastiti film*. Taj će program biti, čini se, jedini koji će privući veći broj Nizozemaca, profesora filmskih škola, kritičara (uskoro izlazi s Grličem razgovor u prestižnom filmskom časopisu *Skrien*), filmskih znatiželjnika. Nakon jednosatnog predavanja nakon kojega su i gledatelji mogli postavljati pitanja, velik broj ljudi je zainteresiran i sam naručiti CD-rom na kojem je Grlić radio pune tri godine. Cijena je nešto manje od 100\$. Višekatnica, virtualna stara zgrada u koju je Grlić smjestio svoju filmsku školu, ima puno soba i svaka od njih vodi u jedno od poglavlja filmske umjetnosti, industrije, promidžbe. U pojedinim sobama se proučava povjest filma s mnoštvom inserata, obrazloženja, podataka; druge su namijenjene filmskom dzajnu koji je ilustriran mnoštvom filmskih plakata, slijede sobe za montažu, ozvučenje, soba posvećena filmskim festivalima itd. Ukratko, korisnik ima puno mogućnosti biranja pojedinih tema koje želi »studirati«, kombinirati ih međusobno, proučavati detaljno ili samo »baciti« pogled na pojedine filmske segmente. Interes Nizozemaca za Grličev CD-rom je tolik da se već ovih dana priprema posebna soba nizozemskog filma za njihovo izdanje, s primjerima iz nizozemske filmske povjesti i obrazloženjima na njihovu jeziku. Bit će to samo jedan mali dodatak za lokalnu uporabu CD-roma, no sve ostalo i za nizozemsko tržište ostaje isto.

Programska je shema nedjeljnog programa vidno narušena. Sve nekako kasni. Naredni je program pomaknut za oko pola sata, što u Nizozemskim prilikama nije nikako dobro. No, dvojica njihovih glazbenika; pijanist Nicolaas Ravenstijn i tenor, pjevač i skladatelj Henry Muldrow, kreću s Domjanovićevom *Rožom*. »Roža rastla rožica, čisto blizu biže, da bi dragom disala, da mi dojde bliže...« čuje se s nizozemsko-američkim naglaskom. Svi oduševljeno plješću. Prisutni se u čudu pitaju otkuda ovim glazbenicima uopće ideja da prepjevaju stihove pjesnika o kojima skoro nitko ništa ne zna. Naime, oni su uglazbili stihove naših pjesnika, poput Tina Ujevića, Huga Badalića, Antuna Bonifačića. Nakon kratkog koncerta, mnogi im prilaze i predlažu nastupe po Hrvatskoj. No, oni su tamo već pjevali i to tri puta. Dan Oki, za čiji su film *The Householder* ovi glazbenici skladali muziku i koji ih je i predložio Leu za ovu prigodu, organizirao im je svojedobno koncert u Zadru, a sad su još uvijek vrlo zainteresirani za cjelovitu turneju po Jadranu.

Okrugli stol, na kojem sudjeluje dvanaest sugovornika, počinje s malom napetošću. Kašnjenje je već prilično veliko. U dvorani je, uz hrvatskog konzula u Nizozemskoj, gospodina Jakše Muljačića, i mnogo Hrvata koji žive, najčešće u Rotterdamu i Den Haagu i osim hrvatskog govore samo nizozemski. Razgovor se vodi na engleskom jeziku, pa poslije doznajemo da ga nas bar polovica prisutnih nije mogla pratiti. Nakon 45 minuta tijekom kojih je dat samo globalni uvid u stanje recentnog hrvatskog filma, organizatori najavljuju da je vrijeme za prijam koji je organizirao naš konzulat.

Slijedi zajednička večera također pod pokroviteljstvom konzulata. Svi su suglasni da je ovaj izlazak hrvatskog filma u Zapadnu Europu bio itekako potreban, te da će sve ostalo, što će se dogoditi poslije u drugim zemljama, biti lakše i već upola pripremljeno. Leo Hannewijk u svojoj oproštajnoj zdravici parafrazira jednu repliku iz *Casablanke* i kaže da »ovo nije kraj već početak jednog novog i lijepog prijateljstva«. Već za proljeće, Leo planira program nizozemskog filma u Zagrebu, a za srpanj, gostovanje u Groznjanskoj Imaginarnoj akademiji.

\* \* \*

**S**tatistika kaže da su osim *Tri muškarca Melite Žganjer* najgledaniji filmovi retrospektive bili filmovi *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Mondo Bobo* i *Puška za uspauljivanje*.

Dio filmova je tijekom tri dana bio prikazivan i u Den Haagu, u tamošnjoj filmskoj kući te u Nizozemskoj Kinoteci u Amsterdamu. Svaka od ovih filmskih kuća navikla je da na projekcijama nema baš brojno gledateljstvo, te su i organizatori, kino Lantaren-Venster, zadovoljni sveopćim tijekom hrvatske retrospektive.

No to ipak nije bio kraj priredbi. Nekoliko dana nakon što su se gosti vratili u Zagreb, stigao je iz Čakovca u Rotterdam još jedan gost. Edo Lukman, iz Škole animiranog filma, pozvan je da održi radionicu animiranog filma s nizozemskom djecom u okviru festivala Cinekid, tradicionalne manifestacije filmova za djecu koja se usporedno održava u Amsterdamu i Rotterdamu. Iako je takva radionica održana prvi put u Rotterdamu, zanimanje djece bilo je toliko da su već nakon nekoliko dana sva mjesta bila popunjena. Sedamnaestoro mališana, u dobi od devet do trinaest godina, napravili su



Pijanist Nicolaas Ravenstijn i pjevač i skladatelj Henry Muldrow iznenadili su goste izvedbom hrvatskih pjesama



zajednički dvo i pol minutni animirani film. Naslov filma je *Aqua movie*, a tema je bila »voda«.

Premijera je održana na samom otvorenju dječjeg festivala i to kao predigra filmu *20.000 milja pod morem*. Roditelji i djeca su bili toliko oduševljeni da se film morao projicirati više puta. Neki od sudionika istakli su se osobitim talentom, te ih Edo Lukman namjerava pozvati kao goste na međunarodnu radionicu ŠAF-a idućeg ljeta. Dječja radionica, posve nov oblik filmske edukacije u Nizozemskoj, impresionirao je jednako djecu i njihove roditelje kao i gledatelje i organiza-

tore, te će se takav oblik rada, sada je posve sigurno, nastaviti u budućnosti. I tako su eto, Hrvati, pored nizozemskih animatora, donijeli dječju animaciju u Rotterdam.

Ako iz ovog susreta hrvatskih autora s nizozemskom filmskom javnošću proistekne neki novi, zajednički financiran projekat, bilo u okviru zaklade Hubert Bults ili Jan Vrijman, nakon čega bi ti filmovi bili i prikazani na tamošnjoj televiziji, pojam »hrvatska kinematografija« neće više biti vezan samo uz bivšu Jugoslaviju, politiku i rat, već će postati zna- na, autohtona, mala filmska sila.

## Program hrvatskih filmova

Rotterdam, 8.-22. listopada 1998.

### Cjelovečernji filmovi

*Koncert* (Branko Belan, 1954.)  
*Ne okreći se sine* (Branko Bauer, 1956.)  
*H-8* (Nikola Tanhofer, 1958.)  
*Rondo* (Zvonimir Berković, 1966.)  
*Breza* (Ante Babaja, 1967.)  
*Lisice* (Krstó Papić, 1969.)  
*Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970.)  
*Ritam zločina* (Zoran Tadić, 1981.)  
*Samo jednom se ljubi* (Rajko Grlić, 1981.)  
*Život sa stricem* (Krstó Papić, 1988.)  
*U raljama života* (Rajko Grlić, 1984.)  
*Isprani* (Zrinko Ogresta, 1995.)  
*Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1996.)  
*Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997.)  
*Puška za uspavlivanje* (Hrvoje Hribar, 1997.)  
*Rusko meso* (Lukas Nola, 1997.)  
*Tri muškarca Melite Žganjer* (Snježana Tribuson, 1998.)

### Dokumentarni filmovi

*Druge* (Zoran Tadić, 1972.)  
*Poslije podne/Puška* (Lordan Zafranović, 1968.)  
*Submarina* (Branko Marjanović, 1965.)  
*Mariška Band* (Petar Krelja, 1986.)  
*Mala seoska priredba* (Krstó Papić, 1972.)  
*Hotel Sunja* (Ivan Salaj, 1992.)  
*Na sporednom kolosijeku* (Petar Krelja, 1992.)  
*Nebo iznad Osijeka* (Zvonimir Jurić, 1995.)  
*Noć za slušanje* (Jelena Rajković, 1995.)

*Ime majke: Naranča* (Jasna Zastavniković, 1995.)  
*Američki san* (Petar Krelja, 1996./1998.)  
*Moj brat Ante* (Petar Krelja, 1998.)

### Animirani filmovi

*Piccolo* (Dušan Vukotić, 1959.)  
*Inspektor se vraća kući* (Vatroslav Mimica, 1960.)  
*Don Quixote* (Vladimir Kristl, 1961.)  
*Surogat* (Dušan Vukotić, 1961.)  
*Peti* (Pavao Štalter, Zlatko Grgić, 1964.)  
*Zid* (Ante Zaninović, 1965.)  
*Bečarac* (Zlatko Bourek, 1966.)  
*Muha* (Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, 1966.)  
*Idu dani* (Nedeljko Dragić 1969.)  
*Maska crvene smrti* (Pavao Štalter, Branko Ranitović, 1969.)  
*Ljubitelji cvijeća* (Borivoj Dovniković, 1970.)  
*Mačka* (Zlatko Bourek, 1971.)  
*Tup-tup* (Nedeljko Dragić 1972.)  
*Putnik drugog razreda* (Borivoj Dovniković, 1973.)  
*Dnevnik* (Nedeljko Dragić 1974.)  
*Ptica i crvek* (Zlatko Grgić, 1977.)  
*Satiemanija* (Zdenko Gašparović, 1978.)  
*Škola hodanja* (Borivoj Dovniković, 1978.)  
*Neboder* (Joško Marušić, 1980.)  
*Riblje oko* (Joško Marušić, 1980.)  
*Album* (Krešimir Zimonić, 1982.)  
*Kuća broj 42* (Pavao Štalter, 1984.)  
*Kolač* (Danijel Šuljić, 1997.)  
*Priča s krova* (Ana Marija Vidaković, Sanja Slijepčević, 1998.)

### Rani eksperimentalni film i video

*Zahod* (Mihovil Pansini, 1963.)  
*Twist* (Ante Verzotti, 1962.)  
*Sretanje* (Vladimir Petek, 1963.)  
*Termiti* (Milan Šamec, 1963.)  
*Pravac* (Tomislav Gotovac, 1964.)  
*Im Mad* (Ivan Martinac, 1967.)  
*No Title* (Goran Trbuljak, 1976.)  
*Monument* (Sanja Iveković, 1976.)  
*Manual* (Dalibor Martinis, 1976.)  
*Ping-Pong* (Ivan Ladislav Galeta, 1976.-78.)

### Suvremeni eksperimentalni filmovi i umjetnički video

*The Bride, The Bachelors — Even* (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, 1992.)  
*Untitled* (Simon Bogojević-Narath, 1992.)  
*Perpetuum mobile* (Igor Kuduz, 1992.)  
*Evening Star* (Danijel Šuljić, 1993.)  
*Pismo* (Ivan Ladislav Galeta, 1993.)  
*Link* (Milan Bukovac, 1995.)  
*L'air du large* (Goran Trbuljak, 1995.)  
*Tomislav Gotovac* (Tomislav Gotovac, 1996.)  
*Emít* (Ana Šimičić, 1997.)  
*Soba bez pogleda* (Rada Šešić, 1997.)  
*The Housholder* (Dan Oki, 1997.)  
*True Stories* (Sadra Sterle, 1998.)

### Filmovi studenata Akademije dramske umjetnosti

*Mirta uči statistiku* (Goran Dukić, 1991.)  
*Vidimo se* (Ivan Salaj, 1995.)  
*Kap* (Zrinka Matijević, 1997.)  
*La donna e mobile* (Nebojša Slijepčević, 1997.)

# Filmski repertoar\*

Uredio: Igor Tomljanović

## AKUMULATOR 1

Češka Republika, 1994. — pr. Heureka PF, Peter Soukup, izv. pr. Premysl Prazsky. — sc. Jan Slovák, Jan Sverák, Zdenek Sverák, r. Jan Sverák, d. f. F. A. Brabec, mt. Alois Fisárek. — gl. Ondrej Soukup, Jirí Svoboda, sgf. Milos Kohout. — ul. Petr Forman, Edita Brychta, Zdenek Sverák, Bolek Polívka, Marketa Frosslova, Rudolf Hrusínský Jr, Jirí Kodet. — 102 minute. — distr. Kine film/Yak

Dakle, komedija. Blago satirična, još blaže romantična, simpatična, prpošna, šarmantna.

Čudno, onda, da ponajviše u sjećanju ostaje njezina likovna strana: ne smiješne, ali osvježavajuće vizualne dosjetke, maštoviti, premda jeftini trikovi, i uopće, razrađenost nekih tako passe stvari kao što su osvjetljenje, scenografija i kostimografija u trenutku kad je većini vizualno inventivnih redatelja koji posjete naša kina osnovno sredstvo rada računalo.

No, ne samo zbog uprizorenja, sve što je smiješno ili dopadljivo u *Akumulator* uskače iz drugoga plana. Na primjer, tip razmjerno nebitan za radnju, čija je nevjerovatna dikcija pravi primjer mucanja u komediji kojoj smo se nasmijali još od *Ribe zvane Vanda*, ili romantični rukavac fabule, na koji u početku obraća pozornost samo redatelj, dok mi čekamo na smiješne scene, da bi nas do kraja Jan Sverak uspio nagovoriti kako nam je ipak najbitnije na svijetu

da se upravo taj nevjerovatno šarmantni, zbunjeni češki glumac spari s upravo tom prelijepom češkom glumicom.

Sve to ide k zaključku da je *Akumulator* film u kojem detalji, i to usputni detalji, odnose pobjedu nad cjelinom. Što nije strašno, ali je ipak otežavajuća okolnost, zato što se ne radi o anegdotalnom filmu poput *Sela mojeg malog* nego o djelu koje nam ipak linearno priča neku priču. A ta priča nije odviše bistra (zapravo podsjeća na zaplete loših epizoda *Alana Forda*), niti je nakon nekog vremena zanimljiva. Otac i sin Sverak u *Kolji* pokazali su posve suprotan dar, dar da majstorski izgrade relativno zanimljiv film isključivo na osnovi jedne intrigantne ideje. Dometi obaju filmova, na kraju, podjednako su umjereni, ugodni za vidjeti, ali pomalo čudni kao nešto što Česi prodaju po svijetu kao vrhunsko ostvarenje svoje kinematografije.

Dakle, Jan Sverak: momak s razmjerno velikim vizualnim talentom i duhovitim ocem. Ujedno, i redatelj koji ne vidi ništa bedasto u zapletu gdje ljudi koje snimi TV kamera, dobiju parnjaka u usporednoj dimenziji otkuda im kroz ekran isisavaju životnu energiju. Ili redatelj koji ne vidi ništa loše u proizvodnji bedastih filmova. Ali duhovit autor. Filmski relevantan, dakle, poput autora boljih američkih humorističkih serija. I jedna neizbježna referenca: upravo takav redatelj kakvim želi biti većina

mladih hrvatskih filmaša, sa ili bez snimljenoga filma, i jasan nagovještaj kako godine koje dolaze ne obećavaju ništa naročito vrijedno.

Josip Visković

## ARMAGEDDON

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, Valhalla Motion Pictures, Jerry Bruckheimer, Gale Anne Hurd, Michael Bay, izv. pr. Jonathan Hensleigh, Jim Van Wyck, Chad Oman. — sc. Jonathan Hensleigh, J. J. Abrams, r. Michael Bay, d. f. John Schwartzman, mt. Mark Goldblatt, Chris Lebenzon, Glen Scantlebury. — gl. Trevor Rabin, sgf. Michael White. — ul. Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Liv Tyler, Ben Affleck, Will Patton, Peter Stormare, Keith David, Owen Wilson. — 150 min. — distr. Kinematografi Zagreb

U kratkom vremenu čak dva filma o katastrofi koja pogodi Zemlju, doista je teško probaviti. *Žestoki udar*, redateljice Mimi Ledwer i *Armageddon*, vedete Propaganda Films, Michaela Baya, praktički govore o istom, ali na dva različita načina. *Žestoki udar* jednostavnu premisu rasteže i naglasak stavlja na patos u maniri kakvog televizijskog serijala, dok Bayov film sigurno kroči filmskom filozofijom njegova producenta. Spomenimo samo da je riječ o Jerryu Bruckheimeru, pa je i slabije obaviještenim filmofilima odmah sve jasno. Jerryevi su filmovi glasni i skupi, potrošna roba koja ima samo

\* POPIS KRATICA: pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc — scenarist; r. — redatelj; d. f. — direktor fotografije; mt. — montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija; kostim. — kostimografija; ul. — uloge; igr — igrani film; dok — dokumentarni film; ani — animirani film; c/b — crno/bijeli film; col — film u boji; distr. — distributer.

Pregledom repertoara obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 29 filmova. Od toga 20 filmova iz SAD, 3 filma iz Češke, 1 film iz Italije, te 5 koprodukcij-skih filmova (Belgija/Njemačka, Meksiko/Španjolska, SAD/Australija, SAD/Velika Britanija/Francuska/Njemačka/Češka, Španjolska/Francuska).

Filmove su distribuirali: Adria Art Artist 21. (1), Blitz Film&Video Distribution (3), Continental film (3), Discovery (1), Europa film (1), Kine film/Yak (3), Kinematografi Zagreb (15), Niko Film (1), UCD (3).



Armageddon

jednu nakanu — dobro zabaviti publiku.

Isti je slučaj i s predugim *Armageddonom*, djelom kojem samo njegova dužina oduzima britkost i kompaktnost. Sve ostalo je već mnogo puta viđeno u Jerryevim uradcima, pa nije daleko od istine tvrdnja kako je sasvim svejedno tko potpisuje režiju. Istini za volju, Michael Bay također je preko noći stekao ugled stilistički dojmljivog, ali ispraznog realizatora gromoglasnih uspješnica, kojima je jedini cilj zakucati gledatelja na stolicu, te mu odmah na početku širom otvoriti usta, ne dopuštajući mu da ih zatvori do samoga raspleta. Glamurozni filmaš to vrlo često i uspijeva, te je u tome daleko uspješniji od svoje kolegice iz *Dreamworksa*.

Ruku na srce, očekivati išta više od gomile grandiozno orkestriranih prizora, poplave *machizma*, jeftine patetike i perolake priče (unatoč činjenici da su na scenariju surađivali glasoviti spisatelji poput Roberta Townea) bilo bi isuviše naporno. *Armageddon* je film za jednokratnu uporabu, po mogućnosti tijekom ljeta, kada se sve ionako čini boljim nego što to doista jest. Jerry i Michael zasigurno mogu i bolje, ali čemu?!

**Mario Sablić**

## BLADE

SAD, 1998. — pr. New Line Cinema, Imaginary Forces, Amen Ra Films, Robert Engelman, Peter Frankfurt, Wesley Snipes, kpr. Jon Divens, Andrew J. Horne, izv. pr. Avi Arad, Joseph Calamari, Lynn Harris, Stan Lee. — sc. David S. Goyer, r. Stephen Norrington, d. f. Theo Van de Sande, mt. Paul Rubell. — gl. Mark Isham, sgf. Kirk M. Petrucci. — ul. Wesley Snipes, Stephen Dorff, Kris Kristofferson, N'Bushe Wright, Donal Logue, Udo Kier, Arly Jover, Traci Lords. — 120 min. — distr. Discovery

**Blade** (Snipes) je biće čijim žilama kola i ljudska i vampirska krv, jer mu je majku neposredno prije njegova rođenja ugrizao vampir. Ta mu mješavina daje nevjerovatnu snagu koju on stavlja u službu borbe protiv vampira koji su već zauzeli mnoga ključna mjesta u ljudskom društvu, a njihov novi vođa Deacon Frost (Dorff) priprema potpuno istrebljenje ljudske vrste i novi poredak na Zemlji. Iako na prvi pogled *Blade* predstavlja vampirski film iz žanra fantastike, on je to samo vanjskim obilježjima, jer se zapravo radi o čistom akcijskom filmu u kojem se superheroj bori protiv zločinačke organizacije. To logično proizlazi i iz činjenice da je film nastao na temelju stripa, ali i iz potrebe američkih producenata da konačno stvore i crnog superjunaka. Tu je odluku pripomogla i činjenica da su u We-

sleju Snipesu s pravom prepoznali glumačku osobnost koja može uspješno ispuniti takav zadatak, pa se talentirani britanski redatelj Stephen Norrington u svojem holivudskom prvijencu u najvećoj mjeri s jedne strane oslonio na glavnog glumca, a s druge strane na efektan dizajn Kirka Petrucellija u koji su se vrlo dobro uklopili i snimatelj Theo Van Sand, vizualni efekti Grega Cannona i kostimi Sanje Mikovic Hays. Norrington je pak u tom ozračju dosljedno provodio stilizaciju zbivanja »većih od života«, briljirajući posebno u sekvencama s brzom, gotovo spotovskom izmjenom kadrova, istodobno čvrsto se držeći precizno gradirane dramaturške linije i ostvarujući tako uravnoteženu cjelinu uzbudljiva i pomalo neobičnog akcijskog filma.

**Tomislav Kurelec**

## CIKLON / IL CICLONE

Italija, 1996. — pr. Rita Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori. — sc. i r. Leonardo Pieraccioni, d. f. Roberto Forza, mt. Mirco Garrone. — gl. Claudio Guidetti. — ul. Leonardo Pieraccioni, Lorena Forteza, Barbara Enrichi, Massimo Ceccherini, Sergio Forconi, Alessandro Haber, Tosca D'Aquino, Giovanni Pellegrino. — distr. Kinematografi Zagreb

**Riječ** je o tipičnoj komediji mediteranskog kruga koja tematizira život običnih ljudi u talijanskoj pokrajini Toscani, gdje se ništa ne događa i sve se o svakome zna do te mjere da je moguće precizno predvidjeti svaku riječ ili ponašanje glavnih i sporednih likova, a život je poprimio ustaljen i ujednačen ritam koji se odigrava u zatvorenom krugu. No, neočekivano u mjesto dolazi 'Ciklon', odnosno skupina prekrasnih španjolskih plesačica flamenka, koje unose pomutnju u svakodnevni život ljudi. Filmska priča se pri tom razvija kao niz kratkih dogodovština zaokruženih unutar sake pojedine scene. Svaka je scena zamišljena kao skica radnje kojom se otkriva određeni životni trenutak. Do dolaska plesačica sve se odigrava kao niz plošnih i duhovitih scena, a kako se film razvija tako se postupno gomilaju informacije o osobinama junaka, te se, uvjetno rečeno, gubi narativna površnost i film postaje sve puniji s obzirom na atmosferu zbilje, zbuđenost karaktera, gomilanje podataka

o provincijskom mentalitetu i erotskim stereotipima na kojima je utemeljen humor. Lagani ciklonalni karakter dramaturgije odgovara nizanju malih atmosferskih ciklona koji se mogu razumjeti kao dramaturški uvod u veliki ciklon do kojega u filmu i ne dolazi. Ritam malih ciklona potpomažu ujednačeno raspoređeni glazbeni lajtmotivi čije ponavljanje prati radnju tog nepretencioznog filma koji gotovo ni iz čega stvara relativno duhovito, nažalost ne baš filmično, ali ipak gledljivo i mediteranski toplo djelo.

**Jasna Posarić**

## ČAROBNI MAČ / QUEST FOR CAMELOT

SAD, 1998. — pr. Warner Bros., Dalisa Cohen. — sc. Kirk De Micco, William Schifrin, Jacqueline Feather, David Seidler prema romanu The King's Damosel Vere Chapman, r. Frederik Du Chau, mt. Stanford C. Allen. — gl. Patrick Doyle, song. David Foster, Carole Bayer Sager, sgf. Steve Pilcher. — glasovi Jessalyn Gilsig, Andrea Corr, Cary Elwes, Bryan White, Gary Oldman, Eric Idle, Don Rickles, Jane Seymour, Céline Dion, Pierce Brosnan, Steve Perry, Bronson Pinchot, Jaleel White, Gabriel Byrne, John Gielgud. — distr. Kinematografi Zagreb

## DALEKO OD OČJU / OUT OF SIGHT

SAD, 1998. — pr. Universal Pictures, Jersey Films, Danny DeVito, Michael Shamburg, Stacey Sher, izv. pr. Barry Sonnenfeld, John Hardy. — sc. Scott Frank prema romanu Elmorea Leonarda, r. Steven Soderbergh, d. f. Elliot Davis, mt. Anne V. Coates. — gl. Cliff Martinez, sgf. Gary Frutkoff. — ul. George Clooney, Jennifer Lopez, Ving Rhames, Don Cheadle, Dennis Farina, Albert Brooks, Jim Robinson, Elgin Marlow. — 122 minute. — distr. Kinematografi Zagreb

Dugo nakon njegova kultnog, Zlatnom palmom nagrađena prvijenca *Seks, laži i videoripce* te vrlo sugestivne kronike jednog dječastva u velegradu tridesetih *King of the Hill* (kod nas izdan na videu kao *Ja, kralj ulice*), ponovno imamo priliku uživati u jednom filmu Stevena Soderbergha, evidentno izuzetno darovitog autora kojem je tek izostanak komercijalnog uspjeha priječio dosizanje cijenenijih pozicija u američkom film-

skom poretku, tako značajno obilježeni novcem.

*Out of Sight* prilagodba je dvije godine starog istoimenog romana Elmorea Leonarda i uz Sonnenfeldov *Get Shorty* i Tarantinov *Jackie Brown* to je još jedan vrstan film nastao prema djelu danas općeprihvaćena i slavljena pisca. Osim Leonardove priče o intrigantnom ljubavnom odnosu kriminalca i policajke, koja sama po sebi ima posebnu privlačnost zahvaljujući svojem izvornom romantičarskom *backgroundu*, najvrijednije značajke filma su lepršava i maštovita Soderberghova režija, te sjajni glumački nastupi. Može se primijetiti da vremenski i prostorno razlomljena struktura filma (usporedna zbivanja iz, uglavnom zatvorske, prošlosti i sadašnjosti u kojoj kriminalci planiraju veliku pljačku, a policija im je na tragu), nije najtečnije isprepletana te da neki snažno uvedeni likovi (Jackova bivša supruga, Karenin dečko pa čak i lik Karenina oca) nisu dobili dovoljno prostora, no Soderberghov brz i lak režijski ritam, kojim pokazuje kako je narativno složenim Leonardovim predlošcima moguće uspješno pristupiti i iz svim drugih pozicija od posebno elaboriranog prozedura Quentinara Tarantina u *Jackie Brown* (Sonnenfeldov *Get Shorty* u tom je smislu negdje na pola puta između ta dva filma), a ugodno zavodljiva poletna ležernost kojom je film prožet od prvog do posljednjeg kadra, kao i stopljenost takvog postupka s prirodom likova i zbivanja, čine svaki prigovor marginalnim. A kad Soderbergh u kratkoj sekvenci ljubavnog susreta Jacka i Karen demonstrira takvo briljantno režijsko umijeće kojim posve dostiže najljepše poetsko-ljubavne trenutke Godardovih najboljih filmova, što je danas sposoban još samo Spike Lee, onda nastaju svečani trenuci za istančanije ljubitelje filmske umjetnosti, koji ih ostavljaju bez daha. Jednako kao i neopisivo senzualna, šećerna i sočna Jennifer Lopez o čijem magnetizmu velika većina holivudskih glumica može samo maštati. Odličan joj je glumački par George Clooney, kojem je uloga Jacka Foleyja najbolja posle bravuroznog nastupa u *Od sumraka do zore*, a briljira i ostatak ekipe, među kojima i gotovo zaboravljena nekadašnja De Palmina muza Nancy Al-

len u maloj ulozi tajnice i ljubavnice bogataša u čiju kuću upadaju Foley i njegovi pljačkaški partneri.

Ukratko, *Out of Sight* film je za dugo pamćenje.

**Damir Radić**

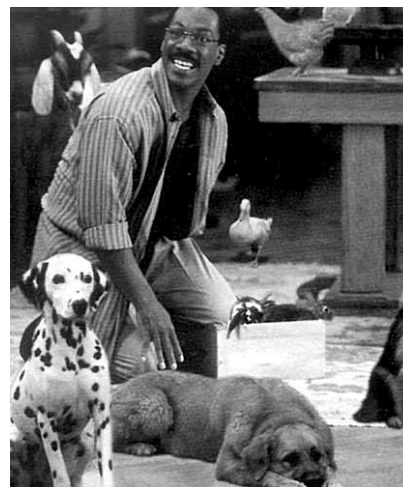
## DOBITNIK / HE GOT GAME

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, 40 Acres and a Mule Filmworks, Jon Kilik, Spike Lee. — sc. i r. Spike Lee, d. f. Malik Hassan Sayeed, mt. Barry Alexander Brown. — gl. Aaron Copland, sgf. Wynn Thomas. — ul. Denzel Washington, Ray Allen, Milla Jovovich, Rosario Dawson, Hill Harper, Bill Nunn, Ned Beatty, Jim Brown. — 136 min. — distr. Europa film

## DOKTOR DOOLITTLE / DOCTOR DOOLITTLE

SAD, 1998. — pr. Twentieth Century Fox, A Davis Entertainment Company, Joseph M. Singer Entertainment, John Davis, Joseph M. Singer, David T. Friendly, izv. pr. Sue Baden-Powell, Jenno Topping. — sc. Nat Mauldin, Larry Levin prema pričama o Doktoru Doolittleu Hughu Loftingu, r. Betty Thomas, d. f. Russell Boyd, mt. Peter Teschner. — gl. Richard Gibbs, sgf. William Elliott. — ul. Eddie Murphy, Ossie Davis, Oliver Platt, Peter Boyle, Richard Schiff, Kristen Wilson, Jeffrey Tambor, Kyla Pratt. — 90 min. — distr. Continental film

Sigurno ste nekada u životu bili (ili ćete tek biti) prisiljeni gledati u kinu neki film koji vas jednostavno ne zani-



Dr. Doolittle

ma, jer je satkan od stvari koje su ispod granice vaših intelektualnih sklonosti. Tu mislim na određenu vrstu filmova, onih primjerenih najmlađim gledateljima. No, ako kraj sebe imate dijete, mlađeg brata ili sestru, jednostavno vam je dužnost odgugli tih otprilike sat i pol kako biste udovoljili vašim najdražima i učinili ih sretnima. (I ja sam to učinio mada nikog nisam usrećio, možda samo svojega urednika jer ima kritiku za film, jer, pitam se samo, koliko je kolega pogledalo ovaj film). Ipak današnji Hollywood prilikom stvaranja filmova za najmlađe, iz marketinških razloga, razmišlja i o starijima, ponajprije roditeljima, koji će svoju djecu odvesti u kino pogledati film, stvarajući tako dobar omjer da ni djeci ni starijima ne bude dosadno tijekom projekcije. U slučaju filma Betty Thomas, redateljice *Kralja etera*, koja se, ne znam kojim čudom, našla iza kamere *Dr. Dolittlea*, nastao je kratki spoj. Tako ono što bi starce trebalo držati budnima, prvenstveno duhovitosti, blesavo je (osobito seksualne aluzije, te često prenapadno pozivanje na neke filmove). S druge strane klincima je također mnogo toga neshvatljivo, kao primjerice, što se to događa s njihovim omiljenim doktorom.

Tako jedna djevojčica u mraku kina upita mamu: »A kaj je doktor Dolittle lud?!« Mama tješi svoju malenu djevojčicu i govori joj kako je s doktorom sve u redu, te da mora obaviti samo neke pretrage kod psihijatra. Djevojčica očito nezadovoljna maminim odgovorom, šutke nastavlja gledati psihijatrijski slučaj dr. Dollitla smiješkajući se jedino simpatičnim životinjskim gestama. Najdraži dječji lik završio je na psihijatrijskom krevetu s dijagnozom manične depresije?! Najmlađi su odjednom razočarani iako ne shvaćaju značenje te dijagnoze, ali shvaćaju da u njegovoj glavi nešto nije u redu. Zar njihov najdraži doktor nikada nije stvarno pričao sa životinjama? Sve je to bilo u njegovoj glavi? Ni sam doktor, a ni klinci više nisu sigurni u to. Tako je to u novom Hollywoodu kada se osuvremenjuje klasična bajka u neurotičnim devedesetima. Više nema čarolija, sve se podvrgava psihijatrija i psihoanaliza. Hollywood je ipak postao prekrut prema onima najmlađima kako bi bio

dostupan i onima najstarijima. Zamislite samo suvremene ekranizacije najljepših bajki (osim onih već dobro nam znanih isključivo za odrasle) poput *Crvenkapice*, *Trnoružice*, *Snjeguljice*... Koliko pacijenata, potencijalnih psihijatrijskih slučajeva.

Filmska industrija bi se ipak, u dječjim pričama, trebala koncentrirati isključivo na klince i raditi filmove prihvatljivije njihovoj dobi, da barem oni uživaju u ono malo vremena što imaju za maštanje, a za starce neka se manje brinu, jer oni će, bilo kako bilo, prosjediti to vrijeme u kinu da zadovolje svoje mališane. Osim toga starci imaju svojega Woodyja Allena.

Goran Kovač

## DOSJEI X / THE X FILES

SAD, 1998. — pr. Twentieth Century Fox, Ten Thirteen, Chris Carter, Daniel Sackheim, kpr. Frank Spotnitz, izv. pr. Lata Ryan. — sc. Chris Carter, r. Rob Bowman, d. f. Ward Russell, mt. Stephen Mark. — gl. Mark Snow, sgf. Christopher Nowak. — ul. David Duchovny, Gillian Anderson, John Neville, William B. Davis, Martin Landau, Mitch Pileggi, Jeffrey De Munn, Blythe Danner, Terry O'Quinn, Armin Mueller-Stahl. — 121 min. — distr. Continental film

Dočekali smo eto i filmsku verziju toga mega-popularnog serijala o detektivima FBI-a koji otkrivaju i rješavaju paranormalne slučajeve. I što dakle ima novoga? Jedna od prvih značajki koje postaju očite kao razlika između serijala i filma jest količina novca utrošena u film. Efekti su zahtjevniji i realističniji, lokacije i scenografije su brojnije i skuplje. Priča? Moglo je i moralo bolje. Postoji napomena da film najbolje funkcionira nakon što se pogleda epizoda prikazana u Americi neposredno prije početka prikazivanja filma (koga je briga za ostatak svijeta), no to na sreću nakon pogledanog filma zaista nije presudno.

Što je pak s »istinom« koja se tako često spominje? Istina jest da će svaki iole ozbiljniji pratitelj serijala naći dijelove koji će mu pojasniti mnogo toga, ali se na žalost ipak sve svodi na onu staru »X-File«-ovsku: Reći sve, a ne reći ni-



Dosjei X

šta, pokazati nešto, a zaključiti uvijek isto. No najjeftiniji štos koji su autori pokušali prodati kao nešto neviđeno i ekskluzivno jest mogući emotivni zaplet između dvaju glavnih likova: detektivskog para Mulder-Scully. Čini se da ipak treba zaključiti kako postoji važnija razlika između TV-potrošača i filmofila. Iako bi se moglo reći da se u ovom slučaju radi o istoj publici, treba napomenuti da se radi i o dva bitno različita medija. Ako bi smo tražili pozitivnije primjere, takvu pogrešku nisu radili kreatori filmskih uradaka tipa serijala *Zvezdanih staza*.

Istina je da ovo ostvarenje nudi više nego prosječni izdanak serijala, ali ne i dovoljno za uspješan i funkcionalan film. Čini se ipak da se htjelo na prilično trajav način kinoulaznicama materijalizirati ono što serijal čini popularnim. Na žalost kreatori su mogli biti mnogo darežljiviji, jer se za veliko platno treba puno više potruditi.

Martin Milinković

## GRAD TAME / DARK CITY

SAD, Australija, 1997. — pr. New Line, Mystery Clock, Andrew Mason, Alex Proyas, izv. pr. Michael De Luca, Brian Witten. — sc. Alex Proyas, Lem

Dobbs, David S. Goyer, r. Alex Proyas, d. f. Dariusz Wolski, mt. Dov Hoenig. — gl. Trevor Jones, sgf. George Liddle. — ul. Rufus Sewell, Kiefer Sutherland, Jennifer Connelly, Richard O'Brien, Ian Richardson, Colin Friels, Mitchell Butel, Frank Gallagher. — 100 min. — distr. UCD

Poklonici vizualno atraktivnih filmova zacijelo još u dobrom sjećanju imaju *Vranu*, kult filmić Alexa Proyasa. Taj je film postao poznat i zbog zagonetne smrti Brandona Leea za vrijeme snimanja. Premda vizualna izgladanost više nije prestižna osobina novoholivudskih uradaka, *Grad tame*, novi Proyasov film privlači pozornost iskazanom temeljitošću u sustavnoj provedbi filmske vizije.

U *Gradu tame* Proyas nije niti mrvicu odstupio od strategije zacrtane u *Vrani*. Tjeskobna ugodajnost i likovna impresivnost, mahom temeljena na maštovitoj igri svjetla i sjene, osnove su i ovog uratka. Proyasov neogoticizam s primjesama MTV-a zasigurno će impresionirati mlađu publiku, pogotovu onu kojima nisu strani spotovi kakvih teškometalnih rokera. No, čista vizualna uzbudljivost, spojena s vještim montažnim riješenjima i dinamičnom režijom, uvijek solidno funkcionira unutar kraćih formi, dok postaje repetitivnom i zamornom na dulje staze. Proyas ipak uspješno izbjegava tu zamku, nastojeći koliko-toliko održavati pripovjedačku potku.

Samoj priči ipak nedostaje cjelovitosti pa djeluje isuviše neurednom, no ne i nezanimljivom. *Gradu tame* ipak ponajviše nedostaje čiste emocionalnosti, koja je zaporavo bila najdojmljivija osobina *Vrane*. Upravo je istaknuta patetičnost, savršeno spojena s tugaljivom fabulom, a potpomognuta i tražičnom pogibijom glavnoga glumca, učinila *Vranu* kult djelom. Ti elementi ne postoje u *Gradu tame*, koji se doima impresivno, ali hladno. Proyas se očito itekako trudi apsolutno svaki kadar snimiti s velikom koncentracijom i disciplinom. Potpuno ponesen likovnim, on zaboravlja na priču i karaktere odreda shematizirane. Njegova se vizija po svojoj grandioznosti i savršenosti može usporediti s onima koje su filmofilima ponudili filmaši poput Ridleya Scotta, ali Proyasu još mnogo toga manjka da bi mogao stati rame uz rame sa slavnim kolegama.

Mario Sablić

## IZGUBLJENA PRTLJAGA / LEFT LUGGAGE

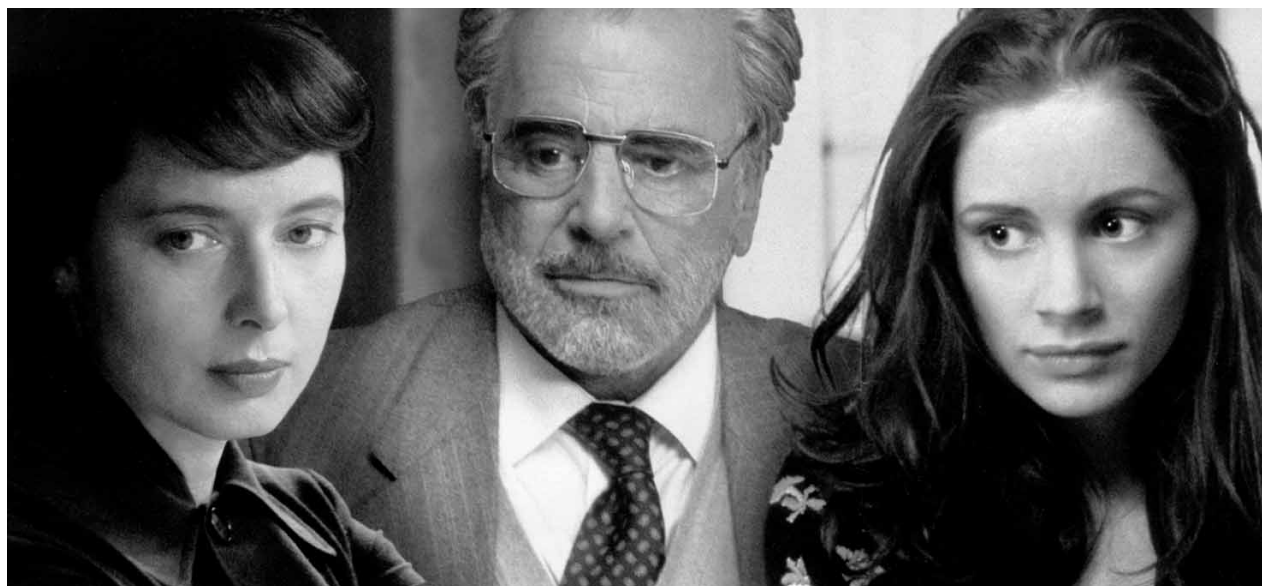
Belgija, Njemačka, 1998. — pr. Trident Releasing, Ate De Jong, Hans Pos, Dave Schram, kpr. Dirk Impens, Rudy Verzyck, izv. pr. Craig Haffner, Brad Wilson. — sc. Edwin De Vries, r. Jeroen Krabbé, d. f. Walther Vanden Ende, mt. Edgar Burcksen. — gl. Henry Vrienten, sgf. Hemmo Sportel. — ul. Isabella Rossellini, Maximilian Schell, Marianne Sägen

brecht, Chaim Topol, Laura Fraser, David Bradley, Adam Monty. — 100 min. — distr. Adria Art Artist 21

## IZGUBLJENI U SVEMIRU / LOST IN SPACE

SAD, 1998. — pr. New Line Cinema, Prelude Pictures, Irwin Allen Productions, Carla Fry, Akiva Goldsman, Stephen Hopkins, Mark W. Koch, kpr. Tim Hampton, Kris Wiseman McIntyre, izv. pr. Colin Brown, Michael De Luca, Mace Neufeld, Robert Rehme, Richard Saperstein. — sc. Akiva Goldsman, r. Stephen Hopkins, d. f. Peter Levy, mt. Ray Lovejoy. — gl. Bruce Broughton, sgf. Norman Garwood. — ul. Gary Oldman, William Hurt, Matt LeBlanc, Mimi Rogers, Heather Graham, Lacey Chabert, Jack Johnson, Jared Harris, Lennie James. — 130 min. — distr. UCD

Eto nam još jedne zaboravljene TV-serije u kinematografskom formatu. Seriju doduše nisam gledao, no ako se može zaključivati prema filmu onda ima dobrih razloga što su *Izgubljeni u svemiru* pali u zaborav. Priča o peteročlanoj obitelji Robinson koja je određena da bude prethodnica za naseljavanje nove planete (Zemlji naime prijete ekološka katastrofa) isprva još i djeluje poput neambiciozne, ali raskošne SF zabave, ali kad stvari krenu naopako, a članovi ekipe domišljaju se najnebuloznijim idejama kako bi preživjeli, film



Izgubljena prtljaga



Izgubljeni u svemiru

svakom sljedećom minutom sve dublje tone u dramaturšku crnu rupu.

Umjesto da se posveti likovima i koliko toliko suvislom razvoju priče, redatelj Stephen Hopkins jednostavno je posložio kompendij motiva iz svih popularnijih SF filmova kojih se mogao sjetiti, a onda sve to umiješao bez imalo kulinarske strasti i umijeća. Tako se u filmu, bez nekog naročitog smisla, redaju pokvareni robot, eksplozija planeta, bizarni svemirski pauci, putovanje kroz vrijeme i, dakako, brojne obiteljske krize. Od jednog ispraznog *freaka* videopotova i videoigrice i nije se moglo bolje očekivati, no nije posve jasno što u svemu tome traže William Hurt, Gary Oldman i Mimi Rogers. Nema sumnje da bi se i oni i gledatelji mnogo bolje zabavljali da su im u ruke tutnuli kakav *joystick*. Ni kokice, ni koštice, *Izgubljenima u svemiru*, naime, ne mogu pomoći.

Igor Tomljanović

## LUDA VJENČANJA / THE WEDDING SINGER

SAD, 1998. — pr. Juno Pix, New Line Cinema, Jack Giarraputo, Robert Simonds, kpr. Ira Shuman, izv. pr. Brad Grey, Sandy Wernick. — sc. Tim Herlihy, r. Frank Coraci, d. f. Tim Suhrstedt, mt. Tom Lewis. — gl. Teddy Castellucci, sgf. Perry Andelin Blake. — ul. Adam Sandler, Drew Barrymore, Christine Taylor, Allen Covert, Matthew Glave, Ellen Albertini Dow, Angela Featherstone, Alexis Arquette. — 95 min. — distr. UCD

Ustvrditi da neko filmsko djelo nadvisuje žanrovsku stereotipnost, može se i pozitivno i negativno shvatiti. Samo

formalno ili sadržajno iskakanje iz stereotipa, zdravorazumski promatrano, dobro je za film. Ali, mi smo u slikopisnim devedesetima i na terenu romantične komedije, žanra čija revitalizacija prijašnjih godina i nije dala sretne rezultate (sjetimo se samo precijenjenog Newellova *Četiri vjenčanja i sprovod* ili Pollackova *re-makea* Willderove *Sabrine*). Dakle, reći za *Luda vjenčanja* redatelja Franka Coracija (dosad, ako nas filmski i video vodiči ne varaju, autora niskobudžetnoga humornog trilera *Murderer Innocence* iz 1994. godine) da iskaču iz aktualnoga žanrovskog stanja i nije prevelika pohvala. Ipak, Coracijeva djelce sasvim je solidan film u kojem se neshvaćeni pjevač i prisilni zabavljač na vjenčanjima Robbie Hart (Adam Sandler) zaljubljuje u dražesnu Juliju (Drew Barrymore još jednom u ulozi medene djevojke iz susjedstva). Tu je i Julijin antipatični zaručnik, njezina obitelj i provincijska *što će reći*-sredina, a sve umotano u glazbenu zvukovnicu osamdesetih. Upravo ta glazbena podloga predstavlja nadogradnju fabularno stereotipne priče u kojoj sve vodi konačnom zagrljaju naših junaka. Malo banalnih emocionalnih previranja i plošna karakterizacija likova, fantastični Adam Sandler, nekoliko dobrih humornih doskočica (poput one sa samoga početka kad Steve Buscemi u ulozi kuma izvrijeđa ženike, ili Robbiejeva patetična upropaštavanja svadbena veselja), prisjećanje na zvuke osamdesetih u rasponu od *The Cure* preko *Kaja Goo Goo* do Nene Kerner, završno pojavljivanje Billyja Idola (još jedne pop-ikone prošloga desetljeća) — i eto formule za uspješan i oku ugodan film. A to što su se u toj filmsko-glazbenoj alkemiji, Coraciju potkrali ironija i parodija, može i ne mora biti slučajno. Jer, *Luda vjenčanja* dobar su i romantičan uradak upravo na onaj način kako su to bile i glazbene osamdesete. Nije tu bilo velikih ideja, jedan akord i melodični refren, stereotip na stereotipu, lakoprobavljivo i slušljivo uz kućanske poslove; sve to s određene distance izgleda pomalo smiješno i kičoidno, ali ispunjava funkciju do samoga kraja.

## MAFIJA / JANE AUSTEN'S MAFIA

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, Tapestry Films, Bill Badalato, kpr. Michael McManus, Greg Norberg, izv. pr. Peter Abrams, Robert L. Levy. — sc. Jim Abrahams, Greg Norberg, Michael McManus, r. Jim Abrahams, d. f. Pierre Letarte, mt. Terry Stokes. — gl. John C. Frizzell, sgf. William A. Elliott. — ul. Jay Mohr, Billy Burke, Christina Applegate, Pamela Gidley, Olympia Dukakis, Lloyd Bridges, Jason Fuchs, Joe Viterelli, Tony Lo Bianco. — 84 minute. — distr. Kinematografi Zagreb

Nakon rastanka od braće Zucker, Jim Abrahams samostalno nastavlja citatnim grotesknim parodijama što ih je sedamdesetih ustoličio Mel Brooks. *Mafija* je još jedan kaotičan grubokomičan film, gdje se, kako je to kod Abrahamsa već običaj, u jednakoj mjeri parodiraju televizijski šund, podobna holivudska konfekcija, neprijeporni slikopisni klasici (u ovom slučaju ponajprije Coppolini *Kumovi*) i vrijedna aktualna djela (ponajprije Scorseseov *Casino*).

To brisanje svih vrijednosnih granica, radikalno ukidanje kakvosne hijerarhije, dovodenje u isti red televizijske sapunice i filmskog remek-djela već se načelno čini ponešto neprimjerenim postupkom, no kad bi većina citatno-parodijskih komičnih situacija funkcionirala razmišljanja o ikonoklastičkoj dehijerarhizaciji ostala bi u drugom planu. No, kao i većina parodija čiji je Abrahams (su)potpisnik (a drukčije uglavnom nije ni s filmovima Mela Brooksa), *Mafija* je krcata promašenim štosevima i situacijama koje mogu izmamiti tek nategnut smiješak. Ipak, ostat će zapamćena po činjenici da je u njoj posljednji filmski nastup ostvario dobar glumac Lloyd Bridges.

Damir Radić

## MALI VOJNICI / SMALL SOLDIERS

SAD, 1998. — pr. Universal Pictures, DreamWorks Pictures, Michael Fennell, Colin Wilson, kpr. Paul Deason, izv. pr. Walter Parkes. — sc. Gavin Scott, Adam Rifkin, Ted Elliott, Terry Rossio, r. Joe Dante, d. f. Jamie Anderson, mt. Marshall Harvey, Michael Thau. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. William Sandell. — ul. Kirsten Dunst, Gregory Smith, Jay Mohr, Phil

Hartman, Kevin Dunn, Denis Leary, Frank Langella (glas), Tommy Lee Jones (glas). — 110 min. — distr. Kinematografi Zagreb

**N**aslov posljednjeg filma Joesa Dantea poznavatelje nekadašnje jugoslavenske kinematografije može nostalgично podsjetiti na iznimno dojmljiv i politički vrlo hrabar film Bate Čengića iz 1967. godine, no Danteovi *Mali vojnici* daka-ko sasvim su drukčiji ostvaraj. Dante u njemu nastavlja propitivati jednu od svojih omiljenih tema — mentalitet američke (malo)građanske sredine, ovog puta predstavljen kroz dvije obitelji, obje karakteristične za suvremeno američko društvo: jedna istaknuta i nekritički potrošačka, druga ekološki usmjerena prirodnim vrijednostima, pri čemu su nositelji tih orijentacija muškarci — obiteljski poglavari, dok ostali članovi obitelji zapravo ne dijele njihov entuzijazam, nego su više pasivni sudionici u svijetu unaprijed zadanih vrijednosti. Glavni su likovi dvoje mladih koji će se poput mladog para u *Gremlinima* suprostaviti destruktivnim snagama, ali svojim djelovanjem i međusobnom naklonošću i povezati dvije suprostavljene obitelji, asociirajući na arhetipsku situaciju Romea i Julije.

Destruktivni činitelji u *Gremlinima* bila su istoimena negativno anarhoidna izvanzemaljska bića, dok su to u *Malim vojnicima* igračke s ugrađenim opasnim čipom — otpatkom iz vojne industrije, koje proizvode kaos u ime domovine, reda i poretka, tj. u skladu s militarističkim pogledom na svijet. Dante otvoreno ismijava primitivnu militarističku svijest i logiku, a čini se da je istodobno sklon promatrati vojni-ke-igračke, tj. vojnike u zbiljskom svijetu, i kao manipulirane žrtve određene ideologije, koji mogu pobuditi i određenu sućut, ali s kojima se, kao udarnom snagom takve rigidne ideologije, na kraju treba obračunati bez suvišnih skrupula. Pogotovo kad se vidi kako vojnici-igračke svojim smrtnim neprijateljima smatraju miroljubive igračke-izvanzemaljce, samo zato što su drukčiji (u klasičnoj američkoj povijesnoj shemi igračke-izvanzemaljci mogu se doživjeti kao Indijanci spram kauboja kao nositelja podobnosti i poretka, a po svojim aktancijalnim i karakternim svojstvima odgovaraju Gizmu iz *Gre-*

*mlina*). Uz militarizam Dante ponajviše žigoše beskrupulozno, no ne lišeno određenog šarma, marketinško djelovanje novokapitalističkih korporacija, koje zapravo s tim istim militarizmom lako mogu doći u spregu — multinacionalne korporacije, s dominantnim američkim gospodarskim i kulturološkim udjelom, osvajaju svijet, a tamo gdje hiperekspanzivna potrošačka ideologija nije dovoljna sama po sebi, nastupa američka vojska kao nametnut svjetski žandar. Dante se doduše nije pozabavio tim makrostrukturnim konzekvencama, zadržavši svoje konotacije u američkim okvirima, što ih u većini aspekata nije lišilo univerzalnosti; na prepoznatljivo danteovski zabavan i duhovit način te konotacije upozoravaju na nimalo optimistične gospodarsko-ideološke trendove koji već desetljećima, a danas, zahvaljujući kompjutorskoj tehnologiji, više nego ikad, prijete manipulacijom društva koja bi svojom sveobuhvatnošću i intenzivnošću mogla biti moćnija od svih dosadašnjih.

*Mali vojnici* se osim društvenom satiričnošću odlikuju još jednim prepoznatljivo danteovskim elementom — vatrometnom citatnošću. Nastavljajući se u tom smislu na svoj najbolji film, *Gremlin 2*, Dante ponovo uživa u nesputanoj intertekstualnoj igri, potvrđujući se jednim od najvećih holivudskih postmodernista. Zasiurno nije lako u jednom filmu pomiriti društvenu satiru, larpurlatistički ludizam i zabavu za široke slojeve publike, a Danteu to uglavnom lakoćom polazi za rukom; zato bez obzira na određene prigovore (šteta je npr. što se nije više posvetio odnosu dvoje mladih koje su odlično utjelovili Gregory Smith i Kirsten Dunst i koji su kao par znatno zanimljiviji od Zacha Galligana i Phoebe Cates u *Gremlinima*, te što nije izgradio razrađeniju mrežu likova i zbivanja za što je imao dosta potencijala) *Mali vojnici* ostaju još jedan vrijedan film jednog vrlo zanimljiva autora.

**Damir Radić**

## MULAN

SAD, 1998. — pr. Walt Disney Pictures, Pam Coats. — sc. Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip La-

zebnik, Raymond Singer, Eugenia Bostwick-Singer, r. Barry Cook, Tony Bancroft, mt. Michael Kelly. — gl. Jerry Goldsmith, songovi. Matthew Wilder, David Zippel, sgf. Hans Bacher. — glasovi. Ming-Na Wen, Lea Salonga, Soon-Teck Oh, B. D. Wong, Donny Osmond, Freda Foh Shen, Eddie Murphy, Harvey Fierstein. — 88 min. — distr. Kinematografi Zagreb

**C**rtiči su u devedesetima izmiljeli iz dvaju dobro čuvanih geta na suprotnim krajevima grada: iz domene jeftine zabave za malu djecu i sa festivalske scene sastavljene od neprilagođenih 'frikova', i uselili u dobro namještene, velike stanove u središtu. I u takvoj situaciji, kad svaki studio pokušava sklepati svoj crtani spektakl s pjevanjem i smijanjem, pojedini će hrabriji studio ponuditi nešto poput *Mrava* isključivo starijima od deset godina, *Simpsonovi*, *Beavis i Buttthead* i *South Park* su najbriljantniji i općepriзнati vrhunci televizije u ovom desetljeću, dok Disneyjev novi crtici više nije događaj kakav je bio prije sedam-osam godina, kada je otkriti ljepotu *Ljepotice i zvijeri* bilo nalik na ono što je osjećala prva publika *Snjeguljice i sedam patuljaka*. Sada je to jednostavno svakogodišnji ritual svakog djeteta na planetu, većine njihovih roditelja, te povremenih simpatizera koji pripadaju naraštajima između njih. I da, prije nego sinonim za magiju, ljepotu, uzbuđenje i smijeh, dobri stari pokojnik, koji nijedan od »svojih« novih filmova nije imao ni priliku vidjeti, ponovno je sinonim za formulaičnost, predvidljivost i igranje na sigurno.

*Mulan* je tako pitak filmić u kojem ništa ne oduzima dah, u kojem je puno truda bezveze bačeno radi iluzije realističnosti nekih interijera ili pejsaža (što je sasvim besmisleno, jer bi ih bilo puno jednostavnije i jeftinije uživo snimiti nego ih hiperrealistično nacrtati i animirati), gdje se zaboravlja da su likovi toliko interesantniji i simpatičniji koliko je više stiliziranih životinja ili raznih maštovitih dizajna, a manje karikatura ljudi (a pogotovo ovdje prevladavajućih junaka, mudraca i ljepotica), gdje se u želji da se glupoj američkoj djeci približi drukčija kultura, pojednostavljujuju poput »Svi Kinezi su praznovjerni, sve vrijeme provode u kapelici gdje se klanjaju svojim precima i nisu u stanju otpjevati niti jedan mu-



zički broj bez spominjanja u refrenu svoje bezgranične odanosti caru i domovini« nehوتيčno, ali suvereno zalazi na teren čistog razizma.

I ujedno pristojno duhovit filmić u kojem se lako uživa, ponajviše zahvaljujući (iznenađenje) duhovitom pratitelju glavnog junaka kojem glas daje poznati komičar, prepun svojih komičnih manirizama i dosjetki koje baš nikako ne spadaju u vrijeme i prostor u kojem se priča filma odvija. Eddie Murphy kao mali zmaj Mushu koji prati Mulan na putu od potlačene kćeri patrijarhalne obitelji do ratnog heroja, onaj je predvidljivi razlog zbog kojega roditelji na Disneyjevim filmovima ne spavaju.

No prosuđivati *Mulan* iz bilo koje druge perspektive osim one šestogodišnjeg djeteta ili njegova roditelja koji se nekoliko puta zahioće štoševima koje klinac ne razumije, nema baš nekakvog smisla. Svijet animacije je u devedesetima bogatiji, relevantniji i uzbudljiviji nego ikad, ali Disneyjeva produkcija je njen najnebitniji i najmonotoniji dio. Tek i dalje garantira bolju zabavu od, recimo, adaptacija Johna Grishama.

**Josip Visković**

## ODGOJ DJEVOJAKA U ČEŠKOJ / VYCHOVA DIVEK V CECHACH

Češka Republika, 1997. — pr. Češka televizija. — sc. Václav Sasek (prema istoimenu romanu M. Wievegha), r. Petr Koliha, d. f. Vladimír Smutný, mt. Jirí Brozek. — sgf. Ondrej Nekvasil. — ul. Anna Geislerová, Ondrej Pavelka, Milan Lasica, Jan Kacer, Alois Svehlík, Vilma Cibulková, Kristyna Novakova, Jana Svandová. — 112 min. — distr. Kine film/Yak

Velik međunarodni, a osobito hrvatski uspjeh Wieveghova romana jedan je od onih slučajeva kad se dobro podudare autorova umjetnička anakronost i patetičan senzibilitet, te neobaviještenost i neukost publike i njezino mistificiranje nekih karakteristika djela i autora, odnosno kulturne sredine iz koje su potekli (u ovom se slučaju radi o nevjerojatnoj sklonosti značajnog dijela hrvatske kulturne publike tzv. prepoznatljivu češkom humoru). Glavna obilježja Wieveghova (auto)ironičnog (autoironič-



Odgoj djevojaka u Češkoj

nost autora obično je znak nadmenosti, jer autoironija se danas zdravo za gotovo uzima kao izraz zrelosti pa tako autori zapravo sami sebi tepaju), tek donekle korektnog romana s jedne su strane spoj *noirovskih* situacija (pisac koji dolazi u bogatašku kuću poučavati razmaženu kćerku koja ima mlađu, nametljivu sestru, ekvivalent je Chandlerovu privatnom detektivu koji u istom obiteljskom okružju počinje svoju pustolovinu) i stvarnosti češkog društva u tranziciji. S druge je strane obilje igralačko-komentatorski upotrebljenih citata i autoreferencijalnih iskaza + postupak romana u romanu s preklapanjem fikcije i zbilje, čime se Wievegh jako zakašnjelo i, što je mnogo važnije, uglavnom vrlo neuspjelo pokušava ubaciti u postmodernističku maticu, stremeći zapravo tome da se, kao konzervativac pavličičevskog senzibiliteta koji se patetično, neznački i kriptoprepotentno služi postmodernističkim postupcima, instalira kao opozicija istom tom postmodernizmu.

Uza svu načelnu distancu prema Wieveghovom romanu može mu se priznati da je s lakoćom ispriopovijedao svoju priču, a pripovjedna lakoća ono je što

filmskoj adaptaciji Petra Kolihe prilično nedostaje. Također, treba se priznati da su u romanu razvoj i mijene Beatina lika detaljniji i uvjerljiviji nego u filmu, isto kao i njezin odnos s učiteljem-piscem Oskarom. Doslovno slijeđenje teksta romana u filmu se često doima nezgrapno, osobito kad je u pitanju ispisivanje citata, koje Wievegh koristi u romanu. Na filmskoj slici oni uvelike gube svoj igralačko-komentatorski žalac, koji je uostalom i u romanu često bio isforsiran. Film odstupa od romana na samom kraju, kad se produbljuje dosjetka o prepletanju fikcije i stvarnosti ulaskom nove djevojke u život sad slavnog pisca Oskara, čime se sve još jednom pokrene, dakako u krug. Taj dodatak samo je još jedan uteg na ionako često iritantnu tkivu *Odgoja djevojaka u Češkoj*.

Zaključak: kad su u pitanju fiktivne ili stvarne autobiografske erotske zgode bolje je oporo književno i filmsko (*Barska mušica* Barbeta Schroedera) štivo nježnoga grubijana Charlesa Bukowskog nego kvazisofisticirana ironija šonjavog učitelja što je igrom slučaja postao pisac bestselera.

**Damir Radić**



Osvetnici

## OSVETNICI / THE AVENGERS

SAD, 1998. — pr. Warner Bros., Jerry Weintraub, izv. pr. Susan Ekins. — sc. Don MacPherson, r. Jeremiah Chechik, d. f. Roger Pratt, mt. Mick Audsley. — gl. Joel McNeely, sgf. Stuart Craig. — ul. Ralph Fiennes, Uma Thurman, Sean Connery, Jim Broadbent, Fiona Shaw, Eddie Izzard, Eileen Atkins, John Wood, Carmen Ejogo. — 89 min. — distr. Kinematografi Zagreb

● *Osvetnici*, to nevino, nonsensično, halucinogeno ljubavno pismo svingajućim šezdesetima, postali su ovogodišnje žrtveno janje za kritičare širom svijeta. Film kojemu će se zamjerati bezobrazna ispraznost, besmislenost, usmjerenost na vizualni vatromet, sve ono što prosječan filmski kritičar opravda kod barem pedesetak drugih velikih i bezobraznih holivudskih filmova godišnje na račun kojekakvih »ozbiljnih implikacija«, »dinamičnosti i zabavnosti«, ili, najbolje od svega, na račun »zdrave autoironije«.

Pa, jesu li *Osvetnici* nagrabusili nepravedno? Ma kakvi. Radi se o filmu koji se sasvim sigurno ne gleda dvaput. No, riješimo li se za ovu prigodu štetnih i suvišnih razmišljanja (o tome kako bi Hollywood formulu za privlačenje većeg broja ljudi u kina sasvim sigurno pronašao kad bi jedanput umjesto »Hej, ove godine su mamac za publiku filmovi katastrofe« ili »Ove godine, vruće su prerade TV serija iz šezdesetih« rekao »Hej, ove godine su *in* uvjerljive priče relevantne tematike, duhovitih i zanimljivih likova s kojima se ljudi mogu identificirati«), i prihvatimo li ga tek kao 25 kuna preskup aranžman za večernji izlazak, može mu se skupiti i pokoja pohvala.

Jer, nije li katastrofalna nevješnost pokušaja da se poštuju neke dramaturške šablone i ostvari privid koherentne priče ono što zadaje ključni udarac *Godzilli*, *Armageddonu* i ostalim ovogodišnjim velikim hitovima? *Osvetnici* su za razliku od njih, posve drsko posložili atraktivne scene bez ikakvog reda i smisla, hrpetina stvari u konačnoj verziji filma nema baš nikakvo objašnjenje (moguće je da su takve ispale u montaži, ali i to treba vrednovati kao hrabru umjetničku odluku), i gledaju se kao skupi nadrealistički košmar kroz koji se povremeno nazire glupa priča (Ralph Fiennes i Uma Thurman spriječavaju Seana Conneryja da zavlada svijetom), ali je mnogo važnije da kostimi izgledaju kao da je svijet nakon šezdesetih pošao sasvim drugim putevima, da su pomagala i trikovi kojima se služe pozitivci i negativci maštoviti, suluđi i smiješni (naime, za razliku od onih tehničkih čuda koje doktor Q izmišlja za Jamesa Bonda ovdje ništa ne treba objašnjavati i prikazivati zaista mogućim), i da parafraza scena zločinačkog sastanka iz svih mogućih filmova o organizacijama koje prijete svjetskoj sigurnosti postaje jako smiješna ako su svi prisutni maskirani kao veliki plišani medvjedići.

Samo, *Osvetnici* su financijski propali, za razliku od *Godzille* i *Armageddona*. Osim kritičara, kojima to nalazu posljednji ostaci profesionalne časti, izgleda da i publika više voli svoje omiljene specijalne efekte gledati ako ih netko pokuša opravdati prividom priče. Što je baš tužno, jer znači da ćemo se i u budućnosti nagledati loših priča onih ljudi koje priče ne zanimaju niti ih znaju pričati, ali bi se osjećali neugodno da umjesto smeća od priče naprave smeće koje barem ne zamara pričom. Da su *Osvetnici* slučajno financijski uspjeli, i proizvodnja sličnih filmova uzela maha, Hollywood bi propao u tri dana. Bas šteta.

Josip Visković

## PERDITA DURANGO

Meksiko, Španjolska, 1997. — pr. Sogetel S. A., Canal Plus, Mirador Films, Instituto Mexicano de Cinematografía, Lola Films, S. A., Andrés Vicent Gómez, izv. pr. Pablo Barbachano, Fernando Bovaira, Miguel Necochea, Max Rosenberg. — sc. Barry Gifford, Jorge Guerricaechevarría, Alex de la Iglesia, David Trueba prema romanu Barryja Gifforda *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango*, r. Alex de la Iglesia, d. f. Flavio Martínez Labiano, mt. Teresa Font. — gl. Simon Boswell, sgf. José Luis Arrizabalaga, Biafra Arturo García. — ul. Rosie Perez, Javier Bardem, Harley Cross, Aimee Graham, James Gandolfini, Screamin' Jay Hawkins, Carlos Bardem, Santiago Segura, Dee Don Stroud, Alex Cox. — 126 min. — distr. Blitz

Žanrovskoj šarolikosti suvremene španjolske kinematografije — koja je potvrđena i nedavnim iscrpnim ciklusom na HTV-u — pridružio se sada i akcijski film *Perdita Durango* mladoga redatelja Alexa De La Ilesije koji je za svoj prethodni film *The Day of the Beast* (1995.) dobio šest nacionalnih filmskih nagrada *Goya*.

Španjolski su se filmaši dosad prilično klonili akcijskog žanra, vjerojatno pretpostavljajući da se tim, u osnovi zabavno-populističnim žanrom što je prigodnu umjetničku razinu dosegao tek u osamdesetima, ipak moraju baviti eskapizmu skloni Amerikanci. No, problem De La Ilesije nije u pukom ulasku na, nacionalnoj i europskoj kinematografiji, neprispodobiv žanrovski teritorij (Europljani dobar komad akcije nisu vidjeli još od Petersenove *Podmornice*), nego u tomu što je u pripremama za



Perdita Durango

adaptaciju knjige Barryja Gifforda *59 and Raining: The Story of Perdita Durango*, De La Iglesia previše toga gledao, a malo upamtio. Gifford je svoj roman zasnovao na stvarnim likovima Sare Aldrette i Adolfa Constanze koji su prije petnaestak godina na jugu Amerike i u Meksiku umorili trinaestoro ljudi, te je od antijunaka crnih kronika stvorio Perditu Durango, zločinku zlohude prošlosti sklonu nastranostima svakojake vrste i Romea Dolorosu, ubojicu i trgovca leševima uvaljanoga u tropske rituale i legende. Gifford, koji se potpisuje i kao jedan od koscenarista, zaboravio je De La Iglesiasu dati ključ za čitanje svojega predložka, pa se redatelj morao poslužiti celuloidnim iskustvima koja su i na tematskom (dvoje ljubavnika koji ubijaju, krađu i lutaju) i na formalnom (stilizirano naslije) planu iznimno bogata. Gledajući *Perditu Durango*, na pamet će vam pasti mali milijun drugih filmova: od neizbježnih *Bonny & Clyde*, preko filmaceste, do nešto svježijih Stoneovih *Rodenih ubojica* ili *Kalifornije* Dominica Sene; od *pulpovske* prikazbe nasilja kod Tarantina i Rodrigueza, preko pekinpachovskoga anti-vesterna, do smještanja radnje u zabit oko meksičke granice, područja u kojem likovi najčešće skončavaju u paklu, a tek rijetki u čistilištu. Želja Romea Dolorose da doživi častan kraj poput Burta Lancastera u vesternu *Vera Cruz* Roberta Aldricha, samo još više pojačava tu zbrku filmskih citata i ironično se poigrava De La Iglesiasiovom željom da snimi častan akcijski film. Sličan je bučkuriš dobiven i u karakterizaciji likova. U klasičnom akcijskom filmu jedna od značajki je gledateljsko vezivanje za lik glavnoga (ili glavnih) junaka i ta se postavka održala čak i u moralnoj relativizaciji kinematografije devedesetih. U *Perditi Durango* (a to je bio problem i spomenute *Kalifornije*), tijekom dva sata trajanja ne nalazimo ni trunku motiva koji bi nas vezali s glavnim likovima. I dok je Romeo (sve bolji španjolski glumac Javier Bardem koji se odlično snalazi u najraznovrsnijim ulogama) još nekako i prošao zahvaljujući zanimljivim prisjećanjima svojega odrastanja (poput onoga o jedina dva automobila koja su bila na njegovu otoku i koja su se, naravno, sudarila), sama Perdita (Rosie Perez

koju znamo iz nekoliko humorističnih interpretacija u američkom nezavisnom filmu, pa je, onako malu i piskavoga glasa, teško možemo doživjeti kao ozbiljnu zločinku) ostala je na karikaturnom nivou šizofrenih bolesnica koje su, takve kakve jesu, jer im je djetinjstvo bilo onakvo kakvo je bilo, pa je zbog toga treba žaliti. Zato je i bilo kakva daljnja filmsko-jezična (vratolomne akcijske scene, međuodnos Romea i Perdite s otetim tinejdžerima...) komunikacija izostala. Dakle, niti je Perdita vrijedna žaljenja, niti je Romeo umro kao Aldrichov junak (iako nam se završnom montažnom dosjetkom to želi sugerirati), niti je De La Iglesiasia uspio prebaciti normu prosječnoga B-produkcijskoga uradka s istrošenom *sex&violence* tematikom.

Ivan Žaknić

## PINOCCHIO / THE ADVENTURES OF PINOCCHIO

SAD, Velika Britanija, Francuska, Njemačka, Češka, 1996. — pr. Allied Pinocchio Productions Limited, Davis Films, Dieter Geissler Filmproduktion GmbH, Alta Vista Film GmbH, Bibo Film Productions GmbH, Pangaea Holdings, Twin Continental Films, Etamp Film Praha A. S., A. B. Barrantow A. S., Raju Patel, Jeffrey Sneller, kpr. Michael MacDonald, Tim Hampton, Edward Simons, Samuel Hadida, Dieter Geissler, izv. pr. Sharad Patel, Peter Locke, Donald Kushner. — sc. Sherry Mills, Steve Barron, Tom Benedek, Barry Berman prema romanu Carla Collodija, r. Steve Barron, d. f. Juan Ruiz Anchia, mt. Sean Barton. — gl. Rachel Portman, sgf. Allan Cameron. — ul. Martin Landau, Jonathan Taylor Thomas, Geneviève Bujold, Udo Kier, Bebe Neuwirth, Rob Schneider, Corey Carrier, Marcello Magni. — 94 min. — distr. Niko Film

Priču o najpoznatijem lutku na svijetu (nije riječ o Chuckyu) gledatelji su najviše zapamtili po klasičnom Disneyevom crtiću iz 1940. godine a proteklih se dana u zagrebačkim kinima dosta neprimjetno vrtila i najnovija igrana verzija Pinocchijevih avantura. Iako posjeduje zanimljivu glumačku ekipu koju predvodi oskarovac Martin Landau te je snimljen u solidnoj produkciji gdje se specijalnim efektima bavila radionica Jima Hensona film je svejedno dočekan nepovoljnim ocjenama

koje su ga spriječile da zaradi nekakve novce.

I doista riječ je o nemuštom proizvodu koji je odraslima negledljiv jednako kao što će i djeci biti nezanimljiv i dosadan. Redatelj Steve Barron puno je više sreće imao s lutkama mutiranih njihova kornjača prije nekoliko godina (koje su postale jednim od najisplativijih filmova svih vremena) a čini se kako su mu kornjače bile inspirativnije od drvenog lutka jer već dugo nije viđen ovako hladan i ideferentan film bez djelića magije svojstvene već spomenutoj Disneyevoj verziji.

Riječ je o lošem filmu koji ipak nudi nekoliko zanimljivosti. To su već spomenuti Landau i Hensonova ekipa kao i činjenica da je glasovita Francis Ford Coppola tužio producente kako su mu ukradli ideju za Pinocchiju te ujedno i dobio tužbu, a nama je dodatno zanimljiva i činjenica da je dio filma snimljen na našim otocima. I to je to što se tiče zanimljivosti i kvalitete ovoga projekta.

Denis Vukoja

## SAVRŠENO UBOJSTVO / A PERFECT MURDER

SAD, 1998. — pr. Warner Bros, Kopelson Entertainment, Arnold Kopelson, Anne Kopelson, Christopher Mankiewicz, Peter MacGregor-Scott, kpr. Nana Greenwald, Mitchell Dauberive, izv. pr. Stephen Brown. — sc. Patrick Smith Kelly prema komadu *Dial M for Murder* Fredericka Knotta, r. Andrew Davis, d. f. Dariusz Wolski, mt. Dennis Virkler, Dov Hoenig. — gl. James Newton Howard, sgf. Philip Rosenberg. — ul. Michael Douglas, Gwyneth Paltrow, Viggo Mortensen, David Suchet, Sarita Choudhury, Michael P. Moran, Novella Nelson, Constance Towers. — 107 min. — distr. Kinematografi Zagreb

Kazališni komad Fredericka Knotta prema kojem je Hitchcock snimio jedan od svojih čuvenijih filmova, doživio je suvremenu adaptaciju koju je režijski uprizorio Andrew Davis, korektan režiser čiji je značaj dio kritičara precijenio poslije velikog uspjeha njegova *Bjgunca*.

Priča komada i Hitchcockova filma, koji je Knottov predložak vjerno slijedio, uvelike je izmijenjena, a glavne su novosti da je ženin ljubavnik uvučen u

radnju kao punopravan protagonist, i što mužev partner u zločinu, žena, ne završava na optuženičkoj klupi, a detektivova uloga marginalizirana je do te mjere da ga se slobodno moglo izostaviti (doduše njegova pojava ima određenu, duhovitu, intertekstualnu vrijednost obzirom na to da ga glumi David Suchet, najpoznatiji utjelovitelj Christieina Herculea Poirota).

Davis je film vrlo pristojno režirao, istaknuvši se u prvome redu u kreiranju odgovarajuće atmosfere, a na raspolaganju je imao i vrhunske glumce s kojima je mogao računati na lako postignuće zadovoljavajućih rezultata u karakterizaciji likova.

Ipak, *Savršeno umorstvo* ostavlja ponešto blijed dojam, zahvaljujući scenarijskim neuvjerljivostima koje nisu mogli izvući ni režiser ni glumci. Teško je naime prihvatiti da inteligentna i samosvjesna žena poput Emily, a taj dojam osnažuje interpretacija Gwyneth Paltrow, može povjerovati u apsurdnu priču svojega supruga o razlogu radi kojeg je stavio ključ potencijalnog ubojice u njezin svežanj ključeva, i to u situaciji kad je ona vrlo odlučna u namjeri da s njim raskine, uvjeren da je aranžirao pokušaj njezina ubojstva. Kao po nekom patrijarhalnom kapricu Emily se, »ženski« inferiorno, u trenu slomi, na kraj pameti joj nije da posumnja u ridikuluznu suprugovu argumentaciju, a kamoli da čuje i drugu stranu, ljubavnika kojeg je suprug optužio.

Taj trenutak ključna je točka filma u kojoj se žanrovska ograničenja počnu neugodno razaznavati, jer samo podrobnija razrada Emilyna lika i njezina odnosa sa suprugom, razrada kojom bi se promovirao psihološki temelj za predviđenu Emilynu reakciju (prihvatanje suprugova obrazloženja), mogli su takvu situaciju učiniti uvjerljivom; no za jedan uobičajen žanrovski film, koji potpisuju autori čija se kreativnost u završnici iscrpljuje na razini jednokratke dosjetke, psihologija likova i njihovih odnosa prevelik je zalogaj — zato se Emilyn lik mijenja sukladno senzaciji obrata koju diktiraju potrebe žanra, a ne u skladu s psihološkom plauzibilnošću. Tako naposljetku dobivamo potencijalno vrlo zanimljiv triler (intrigantan je motiv žene koja je isto-

dobno žrtva dvojice muškaraca, a posebno je zanimljiv lik ljubavnika sa svojim balansiranjem između novca i ljubavi što ga povezuju sa žrtvom) čiji se autori, međutim, odlučuju na lakši put i završavaju u prostoru izrazite prosječnosti.

**Damir Radić**

## SJAJNE ZEZNUTE GODINE / BAJACNA LETA POD PSA

Češka Republika, 1997. — pr. Space films. — sc. Jan Novák, r. Petr Nikolaev, d. f. Martin Duba, mt. Alois Fisárek. — gl. Michal Dvůrák, sgf. Milan Bycek. — ul. Emma Cerná, Vladimír Dlouhý, Vladimír Javorský, Jiřka Jezková, Libuše Safránková, Ondřej Vetchý, Jakub Wehrenberg, Jan Zahalka. — 109 min. — distr. Kine film/Yak

*Sjajne zeznute godine* Petra Nikolajeva u usporedbi s nedavno viđenim suvremenom češkim filmovima (Tjedan češkog filma u zagrebačkoj Kinoteci), odlikuju se sporom i klasičnom naracijom koja — na granici gdje se dodiruju komedija i farsa — čuva humor i svjetonazorne vrednote poznate iz brojnih filmova koji su afirmirali suvremenu češku kinematografiju.

Priča je to o životu Kvidovih roditelja tijekom komunističkog režima, o obitelji bez stana, čiji sin čita već u četvrtoj godini života. Pokretač komedije i farse odlučni je Kvidov otac koji teško prihvaća društvene promjene. Na njemu se prelamaju sve nedaće društva, a on postaje simbolom propadanja sustava koji se urušava. Inzistiranje na fokusiranju jednog vremena kroz naizgled pretjerano produljivanje agonije Kvidova oca opravdanje nalazi u poigravanju zonama humora i točkama promatranja usmjerenim prema postojećoj zbilji. Iako je trenutak prelamanja komedije u farsu teško uočljiv, njegovo prepoznavanje ima ulogu katarze u kojoj jednu društvenu strukturu zamjenjuje druga oslonjena na iste (ne)aktivne i (ne)prilagodljive filmske likove.

U usporedbi s drugim nedavno viđenim češkim filmovima, *Sjajne zeznute godine* prosječno su filmsko djelo koje svoje mjesto nalazi u promatranju jed-

nostavnog života u okružju društvenih promjena.

**Jasna Posarić**

## SMRTONOSNO ORUŽJE 4 / LETHAL WEAPON 4

SAD, 1998. — pr. Warner Bros., Silver Pictures, Doshudo Productions, Joel Silver, Richard Donner, kpr. J. Mills Goodloe, Dan Cracchiolo, izv. pr. Steve Perry, Jim Van Wyck. — sc. Channing Gibson, r. Richard Donner, d. f. Andrzej Bartkowiak, mt. Kevin Stitt, Eric Strand. — gl. Michael Kamen, Eric Clapton, David Sanborn, sgf. J. Michael Riva. — ul. Mel Gibson, Danny Glover, Joe Pesci, Rene Russo, Chris Rock, Jet Li, Steve Kahan, Kim Chan, Darlene Love, Traci Wolfe, Eddy Ko. — 127 min. — distr. Kinematografi Zagreb

Znate, oni su se strašno dobro zabavljali dok su ovo snimali. Općenito, baš su dobra ekipa... Richard Donner, čovjek koji bez previše grižnje savjesti, a s dobrom dozom humora proizvodi beznačajni holivudski *mainstream*. Onaj s nekim osjećajem mjere: ne galamdžijski usmjeren poput producenških pothvata Jerrya Bruckheimera, nego skromno ponuđen za nešto zabave u nedjeljno popodne. Pa Mel Gibson i Danny Glover. Jedan je zgodan i šarmantan i uvijek mu napišu dobre replike i zgodne ideje da ponižava drugoga. Drugi uvijek biva ponižen od prvoga. He, he. Pa Rene Russo. Ona je zgodna. I tako dalje. Jesam li već spomenuo da su se strašno dobro zabavljali dok su snimali ovaj film? Znate, oni su stvarno dobra ekipa...

Ono što stvarno plijeni pozornost kod četvrte instalacije *Smrtonosnog oružja* je to da se jedna akcijska komedija koja se počela snimati dok je scenarij više nalikovao na sinopsis, gdje su se gego- vi izmišljali na licu mjesta, duhoviti



*Smrtonosno oružje 4*



Spašavanje vojnika Ryana

razgovori su improvizacija, a snimani su s više kamera da se scena neizvjesnog razvoja ne bi morala raskadrirati unaprijed, s lakoćom uvrštava u zabavnije i probavljivije produkte američkog blokbasterskog ljeta koji su napucili dosadnu hrvatsku jesen. Da ne bude zabune, ovo naglašavanje improvizacije nije tek neka usputna napomena u press-materijalu filma kojom bi se željelo pokazati kako su ljudi koji za njega odgovaraju stvarno dobra ekipa koja se super zabavlja na setu, nego je razvidno iz strukture filma, u kojoj se smjenjuju geg-scene koje traju i po desetak minuta, i scene potrebne za razvoj radnje u kojima se nitko nije sjetio reći išta duhovito pa traju koliko je potrebno da se izgovori osnovna informacija. Ujedno, akcijske scene režirane su krajnje nemaštovito i tu su tek reda radi: ovoga puta, sve što je bitno jest komedija.

Gledati jedan, zaboga, holivudski *blockbuster* koji se doista cijelo vrijeme pokušava izvući samo na to što se njegova ekipa dobro zabavlja je čudno. A gledati ga kako se s time skoro izvuče, gotovo da je poučno. Činjenica da je *Smrtonosno oružje* najbolji i najzabavniji holivudski *blockbuster* koji sada igra u kinu, to nije samo poučno nego je i koncentrat sve mudrosti o holivudskim *blockbusterima*.

**Josip Visković**

## SPAŠAVANJE VOJNIKA RYANA / SAVING PRIVATE RYAN

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, DreamWorks Pictures, Amblin Entertainment, Mutual Film Company, Steven Spielberg, Ian Bruce, Mark Gordon, Gary Levinsohn, kpr. Bonnie Curtis, Allison Lyon Segan. — sc. Robert Rodat, r. Steven Spielberg, d. f. Janusz Kaminski, mt. Michael Kahn. — gl. John Williams, sgf. Tom Sanders. — ul. Tom Hanks, Tom Sizemore, Edward Burns, Barry Pepper, Adam Goldberg, Vin Diesel, Giovanni Ribisi, Jeremy Davies, Matt Damon, Ted Danson, Paul Giamatti, Dennis Farina. — 169 min. — distr. Kinematografija Zagreb

**U** zadnjih pet godina Steven Spielberg napravio je tri ambiciozna i respektabilna filma, *Schindlerovu listu*, *Amistad*

i *Spašavanje vojnika Ryana*, očito želeći se dokazati kao vodeći umjetnik Hollywooda, ali i kao svojevrsna savjest američkoga društva čija je zadaća da povijesne događaje što su duboko obilježili američko društvo, ili svjetska zbivanja koja bi se tog društva trebala značajno ticati, ne prepusti zaboravu. U svemu tome Spielberg pokazuje određenu nedvojbenu štrebersku crtu (o čemu svjedoči i njegovo otkrivanje vlastitog židovstva prije desetak godina, zbog čega se od čovjeka koji je posve ignorirao svoje židovsko podrijetlo, čak ga se, prema vlastitim riječima, i sramio, preobrazio u osobu što je židovstvo učinila neodvojivim i dragocjenim dijelom svojega identiteta), koja je vidljiva i u *Spašavanju vojnika Ryana*. Najlakše je uočljiva u okviru filma, gdje Spielberg gledateljstvu po tko zna koji put servira patetičnomoralizatorke poruke, još jednom dokazujući svoju senzibilnu retardiranost. No i u samoj filmskoj jezgri, koju su mnogi kritičari daleko pretjerano ocijenili briljantnom (i s uobičajenom lakoćom se razbacivali velikom riječju remek-djelo), da se detektirati, samo na drugoj razini, Spielbergovo svojevrsno štreberstvo.

Poznavajući, naime, Spielbergovu sklonost ublažavanju i uljepšavanju zbilje, mnogi su, saznajući za novi projekt, bili skeptični prema njegovu prikazu jedne od krvavijih epizoda Drugog svjetskog rata, savezničkom iskrcavanju u Normandiji.

Dakako, Spielbergu je baš to bio izazov — oduvijek umjetnički iskompleksiran zbog statusa neozbiljnog zabavljača, kojega se do danas nije potpuno otrsao, želio je pod svaku cijenu dokazati kako se može nositi s najozbiljnijim, najzahtjevnijim pa i najbrutalnijim materijalom. Mada se iz najava i reklama za *Spašavanje vojnika Ryana* moglo zaključiti da je Spielberg u uvodnoj sekvenci obradio cjelokupno iskrcavanje na normandijske plaže, s mnoštvom brodova, transportnih čamaca i vojnika (njih stotinjak tisuća), on se usredotočio samo na ono najproblematičnije — iskrcavanje na plažu Omahu, koje je zapravo jedino pošlo po zlu i gdje su Amerikanci imali teške gubitke. No, tu iznenađenjima nije bio kraj. Spielberg je pripremio sasvim neočekivanu strategiju i umjesto da pruži panoramsku

sliku tog iskrcavanja i masovne pogibije američkih vojnika, maksimalno je suzio perspektivu koncentrirajući se na jedan jedini čamac i njegovu posadu, a samo tu vojnu jedinicu prati i u akciji na plaži.

Spielbergova namjera je jasna: želio je s maksimalnom dozom uvjerljivosti i uživljanja staviti sebe kao autora i gledatelje u položaj stravičnog borbenog kaosa, omogućiti najveću moguću identifikaciju s individualnim perspektivama vojnika izloženih moćnoj i nemilosrdnoj neprijateljskoj vatri; drugim riječima, Spielberg je želio radikalno uvjerljivo pokazati perspektivu vojnika — kako je to njima u danim trenucima izgledalo. Zato je izrazito sužavanje perspektive sasvim logično, jer svaki je vojnik živio od trenutka do trenutka, od jednog provizornog zaklona do drugog, a u vidnom su mu polju uglavnom bili samo najbliži suborci, odnosno djelatnici saniteta, i neprijateljske utvrde, bunker i mitraljeska gnijezda neposredno ispred i iznad njega.

Međutim, u namjeri da pruži najveću dozu realizma, naturalističku individualnu, odnosno uskoskupnu, fotografiju stvarnosti Spielberg je pomalo, mimo svojih najboljih želja, skrenuo u sasvim drugom smjeru. Kako to često u umjetničkoj fikciji biva, ono što je trebao biti najviši dosezi nivo reprodukcije zbilje dijelom se pretvorilo u svoju suprotnost. Izrazito dinamično montirani kratki kadrovi, subjektivna kamera, brzo panoramiranje, sve što je trebalo hipermimetski uvesti u prostor kaosa i njegovu jednako kaotičnu individualnu psihofizičku percepciju, u određenoj mjeri djeluje prenaplašeno, a pokatkad i artifičijelno.

Razloga ima više, a svakako je jedan od ključnih taj što gledateljstvo nije naviknuto na takav, »izravan« prikaz ratne zbilje. Ratni dokumentarizam koji ono poznaje znatno je smireniji, a najveća njegova stilizacija najčešće su slikovno pažljivo komponirani, izražajni kadrovi. S obzirom na to da velika većina gledatelja nikad nije bila ni u približno sličnoj situaciji kao vojnici u Normandiji, normalno je da se oni u zamišljanju takve situacije oslanjaju na iskustvo koje su stekli putem medija, a spram

tog iskustva Spielbergova se inscenacija, kao što je rečeno, može doimati dijelom odveć stiliziranom, odnosno artifičijelnom. Riječ je o staroj spoznaji da se ono što je, nazovimo to tako, zbiljsko u zbilji ne doima uvijek zbiljskim u kontekstu fikcije (npr. većini ljudi crno-bijela fotografija i crno-bijeli film uglavnom ostavljaju veći dojam zbiljnosti nego fotografija i film u boji, mada svijet oko sebe vidimo u bojama), no u slučaju *Spašavanja vojnika Ryana* postavlja se i pitanje je li doista vojnicima na plaži Omahi zbilja izgledala otprilike onako kako je Spielberg prikazuje? Odgovor, naravno, znaju samo oni koji su tamo bili, no zanimljivije je da nas taj problem ponovno dovodi do pitanja svojevrsnog Spielbergova štreberstva na izražajnom planu — kao što je u jednom trenutku života Spielberg, tipični Amerikanac s tipičnim američkim vrijednostima, uvjerio samog sebe da je dubokosvjerni Židov, tako je sada Spielberg umjetnik morao pod svaku cijenu iznaći što senzacionalniji, što šokantniji i što originalniji način prikaza određene stvarnosti te uvjeriti sebe i druge kako je taj prikaz radikalno autentičan, čime bi dokazao svoj rijedak kreativni dar i iznimnu umjetničku ozbiljnost. Od sladunjava Spielberga nije se očekivalo ni da će prikazati američke vojnike kako lakoćom ubijaju nenaoružane Nijemce s rukama podignutima u zrak u znak predaje, niti da na kraju ne poštedi glavnog junaka, kojeg bi »stari« Spielberg, ne odoljevši, na neki način, koliko god to bilo nepotrebno i kontraproduktivno, spasio.

Zaigravši na kartu umjetničke beskompromisnosti, koju poznavatelji njegova opusa, kako oni njemu skloni tako i neskloni, nisu očekivali, Spielberg je iznenadio samo one koji nemaju dara za psihologiju. Bez namjere za samohvalom moram reći da sam očekivao baš takav, »pošten« i »istinit« Spielbergov prikaz ratne teme, jer on je logična konzekvenca štreberske strane njegova senzibiliteta, koja je nakon toliko godina umivanja stvarnosti, kao i književnih predložaka prema kojima je snimao neke svoje filmove (najbolji su primjeri *Boja purpura* i *Carstvo sunca*), morala rezultirati željom za radikalno autentičnim postupkom — većeg izazova za jednog štrebera nije moglo biti.

Sve napisano vjerojatno je ponajprije upućeno onima koji su u *Spašavanju vojnika Ryana* vidjeli novog, iznenadujuće intrigantnog Spielberga, zatim povezali taj film s njegovim, prema njihovu mišljenju, podjednako intrigantnim počecima i zaključili da se ipak radi o izuzetnom autoru, koliko god ih zbušnjivao tzv. infantilnim dijelom svojega opusa. Moje je stajalište da je Steven Spielberg od prvih filmova pa do danas bio u biti isti autor, a njegove mijene samo su površinske. Neki su mu filmovi bolji, drugi lošiji, jedni više a drugi manje zanimljivi. Osobno mu nisam sklon, no njegov autorski značaj ne vodim u pitanje. Bilo bi nepravedno, nakon svega do sad rečenog, ne priznati da je *Spašavanje vojnika Ryana* vrlo solidan i mjestimice izuzetno dojmljiv film, jedan od istaknutijih s ovogodišnjeg hrvatskog kinorepertoara; s dvije se svoje temeljne sekvence — onom, toliko spominjanom iskrcavanja na plaži Omahi i manje razvikanom, a upečatljivijom, završne bitke za most — upisao u svaku antologiju ratnog filma. I još jedna stvar više — prizor u razrušenoj kući gdje se u jeku kaosa završne bitke za most golim rukama, na život i smrt, bore njemački i američki vojnici, njihova prisilna sablasna intima, ostražena nježnost kojom Nijemac, uz šaputanje, zariva Amerikancu nož u grudi, jedan je od onih dragocjenih trenutaka kakve može pružiti samo umjetnost filma.

Damir Radčić

## ŠAPTAČ KONJIMA / THE HORSE WHISPERER

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, Wildwood Enterprises, Robert Redford, Patrick Markey, kpr. Joseph Reidy, izv. pr. Rachel Pfeffer. — sc. Eric Roth, Richard LaGravenese prema istoimenom romanu Nicholasa Evansa, r. Robert Redford, d. f. Robert Richardson, mt. Tom Rolf, Freeman Davies, Hank Corwin. — gl. Thomas Newman, sgf. Jon Hutman. — ul. Robert Redford, Kristin Scott Thomas, Sam Neill, Dianne Wiest, Scarlett Johansson, Chris Cooper, Cherry Jones, Ty Hillman. — 169 min. — distr. Kinematografi Zagreb

Robert Redford potrošio je tri sata na priču u kojoj se ništa značajno ne doga-

đa osim najpredvidljivijih i najkičastijih stvari, onih koje smo o filmu znali i prije nego što smo ušli u kino. No, redatelj je postigao, iznenadujuće, film koji se za vrijeme trajanja vrlo rijetko doima predvidljivim i kičastim.

Objašnjenje je najjednostavnije na svijetu. Američka drama (koja kao žanr uopće ne postoji, pogotovo danas, ali hajde da se poslužimo i tim omiljenim izrazom kinooglašivača), naganja obrate i kulminativne momente ništa manje zapjenjeno i fanatično od kakve sulude *Santa Barbare* ili *Esmeralde* gdje netko mora umrijeti, oživjeti ili se zaljubiti u svakoj sceni, da domaćica slučajno ne bi otišla pristaviti ručak ili se udubila u novi broj *Moje tajne*. Scene gdje se radnja ne pokreće naprijed završavaju na podu montažne prostorije, ako je redatelj već bio dovoljno lukav da izbjegne budnom oku producenta i bacio novac da snimi i pokoji takav prizor. Nepotrebno je reći, upravo te scene sadrže male nebitne razgovore pomoću kojih se identificiramo s likovima, beznačajne životne momente u kojima netko pere zube, gdje ćemo prepoznati svoj život, utopiti se u cijelu stvar i poslije je okarakterizirati proživljenom i uvjerljivom. Pa ako se već mora snimati romansa između neurotične njujorške urednice magazina i produhovljenog Marlboro Mana koji je jedno s prirodom, a pritom, iako je već u nekim godinama, ima kosu boje žita i stvarno dobro dupe, nju ne valja raditi tako da se likovi definiraju »kroz akciju« kao da se radi o kakvom filmu Tonyja Scotta, nego tako da se uzme dovoljno vremena da likovi mogu prodisati. Čak, kao što Redford to ovdje zna, ubaci pokoji nevezani lirski moment, ili glavnoj liniji priče nepotrebnu ispovijed beznačajnog lika, koja će poslužiti čistom gledateljskom užitku. Jer, na kraju krajeva, to je bit ovog sporta, a ne redateljevi pokušaji da iskoči iz jame koju je sam iskopao.

I dalje ostaje posve nejasno zašto je Redford-redatelj, čovjek sasvim solidne vještine i inteligencije, te još jačeg opusa i boljeg statusa nego što bi umjerenost njegovih pojedinačnih autorskih kvaliteta sugerirala, posegnuo za jednim očito očajnim ljubavnim romanom, za materijalom u kojem je žigosanje teladi duhovno iskustvo, kauboji se

došaptavaju s konjima jer su toliko bolji, iskreniji i mudriji od neurotičnih i korumpiranih ljudi koji samo trče za materijalnim dobitcima, a ponajviše, zašto je po prvi puta u životu posegnuo za Redfordom-glumcem, čija pojava na ekranu jednostavno nikad nije bila niti može biti išta drugo do najpreciznija definicija kiča. Ali kad već jest, treba mu priznati da se izvukao, da je iz Kristin Scott-Thomas izvukao dojmljivu ulogu tamo gdje smo po svim pravilim trebali gledati poziranje (nalik na njegovo), da je napučujući film umjereno patetičnim, ali donekle i uvjerljivim detaljima, učinio da onih nekoliko velikih patetičnih momenata (nad kojima se u pravilu zgražamo, ali bez kojih filmovi ovog tipa ne bi imali baš nikakvog smisla), bude čak i zavodljivo.

Josip Visković

## TRUMANOV SHOW / THE TRUMAN SHOW

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, Scott Rudin, Andrew Niccol, Edward S. Feldman, Adam Schroeder, kpr. Richard Luke Rothschild, izv. pr. Lynn Pleschette. — sc. Andrew Niccol, r. Peter Weir, d. f. Peter Biziou, mt. William Anderson, Lee Smith. — gl. Burkhard Dallwitz, Philip Glass, sgf. Dennis Gassner. — ul. Jim Carrey, Laura Linney, Noah Emmerich, Natascha McElhone, Holland Taylor, Brian Delate, Blair Slater. — 102 min. — distr. Kinematografi Zagreb

Moć televizije, te najveće igračke ovoga stoljeća, problematizirali su mnogi filmaši koji sebe drže prosvjećenima, a ne tek pukim manipulatorima gledateljskim osjećajima. Te teme prihvatio se sada i Australac Peter Weir, koji je nakon plodnih sedamdesetih i osamdesetih (*Picnic at Hanging Rock*, *Gallipolje*, *Godina opasnog življenja*, *Svjedok*, *Društvo mrtvih pjesnika*), u ovom desetljeću potegnuo tek jedan naslov vrijedan spomena (*Zelena karta* s Gerardom Depardieuom i Andie McDowell što se nedavno pojavila na našem video-tržištu). No, *Trumanov šou*, nastao prema izvornom scenariju Andrewa Niccola, ne bavi se na prvi pogled komunikacijskim odnosom televizije i opčinjene publike, nego cijelu stvar pomalo izvrće stavljajući u središte događaja Trumana Burbanka (Jim Carrey),

zvijezdu najdugotrajnije dokumentarne TV-sapunice. Truman je doslovno rečeno televizijsko dijete, njegov život od rođenja prati na stotine milijuna gledatelja, svi njegovi poznanici zapravo su glumci, a savršeni grad Seahaven velika je kulisa. Trumanovo djetinjstvo, ljubavi, brak i posao djelo su njegova stvaratelja Christofa (Ed Harris), život je u Seahavenu malograđanski lijep i idealan sve dok Truman ne počne spoznavati kako on nije čovjek od krvi i mesa.

Weir i scenarist Niccol ne drže dugo gledatelja u neizvjesnosti o čemu se zapravo radi. Već u prvim kadrovima sa svim je jasno da Trumana snima na stotine kamera. Moguća igra s gledateljstvom možda bi bila izvedbeno efektivnija — zavaravanje gledatelja, kao i Trumana, moglo se održati do samoga kraja, a onda u završnici fino upakirati poruku — ali, onda *Trumanov šou* ne bi imao toliko značenjskih razina koliko ih ima, niti bi pojedini zabavni detalji bili izvedivi (poput urnebesno smiješnih reklamnih poruka umetnutih u sapunicu). Truman Burbank tako poželi da ne provede čitav život pod prismotrom kamera, a televizijski ovisnici, što su dosad tako opsjednuto pratili *aventure* svojega junaka, sada isto tako prate njegov put prema slobodi misleći da se i ovdje radi tek o scenariju. Kada Truman prijede zidove Seahavena, unatoč upozorenjima kako je *tamo* život znatno teži, opasniji i složeniji, iznenađenje i konsterniranost TV-gledateljstva isključenim kamerama i praznim ekranima traje tek toliko da bi se prsti usmjerili prema daljinskom upaljaču i grozničavo iskopalili novi program.

Tako Weirov film, u osnovi fabularno nepretenciozan i stilistički neopterećen, izaziva kiselo-slatku reakciju i gotovo esejistički se smješta u prostor između čovjekove vječne želje za slobodom, paranoičnoga straha kako smo samo nečije lutke na koncu i poznate Frommove teorije *bjekstva od slobode*. Truman Burbank je slobodan, ljudi dio svoje slobode prebacuju na televiziju, ali im ipak uvijek ostaje *demokratska* mogućnost promjene televizijskoga programa.

Grieh je ne spomenuti sjajnoga Jima Carreya koji je, nakon uloge psihopata u *Nepodnošljivo gnjavatoru*, još jed-

nom pokazao da mu glumačko umjeće nije svedeno na infantilno krevljenje i mehanicistički humor á la Jerry Lewis. Ed Harris ostvario je iznimno dojmljiv lik Trumanova stvaritelja, personifikaciju diktatora što istodobno voli i mrzi svoju kreaciju plašeći je kako je svijet, izvan granica njegova *idealnoga društva*, okrutan i hladan. Izvorni scenarij Andrewa Niccola, Weir je uobličio u jedan od najpametnijih filmova holivudskih devedesetih, upozoravajući nas kako je ostvarenje ljudske slobode na pragu 21. stoljeća puno dalje i tegobnije od prelaska granica Seahavena.

Ivan Žaknić

## VAMPIRI / VAMPIRES

SAD, 1998. — pr. Storm King Productions, Spooky Tooth Productions, Film Office, Largo Entertainment, Sandy King, kpr. Don Jakoby, izv. pr. Barr B. Potter. — sc. Don Jakoby prema istoimenom romanu Johna Steakleya, r. John Carpenter, d. f. Gary B. Kibbe, mt. Edward A. Warschilka. — gl. John Carpenter, sgf. Thomas A. Walsh. — ul. James Woods, Daniel Baldwin, Sheryl Lee, Thomas Ian Griffith, Tim Guinee, Maximilian Schell, Cary-Hirooyuki Tagawa. — 107 min. — distr. Blitz

To nisu vampiri zavodničkoga pogleda. Njima ne smetaju križevi ni češnjak. Oni su prljavi i smrde. Nisu poput onih koje gledamo u filmovima. Riječi su to koje u usta svome glavnome liku, lovcu na vampire, Jacku Crowu stavlja scenarist Don Jakoby i koscenarist Carpenter, pokušavajući nas u devedesetima iznenaditi originalnošću svojih krvopija. Mislim da su Carpenter i društvo ipak zakasnili s nekim svojim zamislima, ostavši tako daleko u pedesetima i šesdesetima, vremenu kada je velikim platnom kraljevao Christopher Lee, nakon kojega očito ništa novije o vampirima nisu ni vidjeli, ni čuli, jer bi tada shvatili kako su njihove novotarije u devedesetima ipak već apsorbirali i Ann Rice, Neil Jordan ili Quentin Tarantino i Robert Rodriguez. Tako Rice-in i Jordanov vampir Louis, pri intervjuu s novinarom, daje nam do znanja kako vampirima ne smeta ni raspele, ni češnjak, dok kod Tarantina i Rodrigueza upoznajemo upravo takve prljave, dekadentne i smrdljive vampire bez trunke gotske romantičnosti.





Vampiri

Carpenter, kao i u *Magli*, zadire daleko u prošlost iz koje vadi vječno zlo te ga stavlja u sadašnjost. U *Vampirima* to zlo je Valek (Griffith), gospodar vampira koji zajedno sa svojim slugama, u pustari američkog jugozapada, traži križ pomoću kojeg će izvršiti obred koji će mu osigurati zaštitu od danjeg svjetla. Suprotstavlja mu se Jack Crow, lovac na vampire, uz pomoć Tonya (Baldwin), prostitutke (Lee) koju je Valek ugrizao i svećenika Adama (Guine-e). Svi oni zajedno pokušat će spasiti svijet od zla.

Osjećaj za tenziju još je prisutan u Carpentera, koji sjajnim režijskim rješenjima uspijeva probuditi napetost u gledatelja tamo gdje se ona i očekuje (jedinu je lik glavnog vampira Valeka mogao puno više mistificirati i postupnije ga uvoditi u radnju filma, dojam bi bio puno strašniji), ali ono što ga sve više napušta jest osjećaj za stvaranje one sugestivne, zlokobne atmosfere koja se tako briljantno provlačila filmovima kao što su *Napad na policijsku stanicu*, *Noć vještica*, *Magla*, *Bijeg iz New Yor-*

*ka*, a što je ujedno boljka i ostalih njegovih filmova nastalih u devedesetima. Osim toga zamjerit mu se može i pribjegavanje holivudski stereotipno ocrtanim likovima i njihovim odnosima, kao što je to na primjer odnos Jacka i svećenika Adama, koji se isprva ne podnose, da bi na kraju, kad se Adam pokaže kao heroj spasivši Jacka, postali jako dobri.

Nažalost očito je da nam Carpenter u devedesetima ne nudi ništa nova. Autor koji je krajem sedamdesetih filmom *Noć vještica* postavio smjernice u kojima će se kretati horor osamdesetih, u devedesetima je zaglibio izgubivši svježinu i originalnost. No, ako je devet godina starijem Cravenu pošlo za rukom da se izvuče iz ralja šablonizma ironičnom kritikom i samokritikom horora osamdesetih, vjerujem i u Carpentera, jer sudeći barem po razlici u godinama još mu nije kasno. Možda se u sljedećem stoljeću u nekom svojem filmu onako ironično i kritički osvrne na ono što je Craven radio u devedesetima.

Goran Kovač

## ZORRO MASKIRANI OSVETNIK / THE MASK OF ZORRO

SAD, 1998. — pr. TriStar Pictures, Amblin Entertainment, Doug Claybourne, David Foster, izv. pr. Steven Spielberg, Walter F. Parkes, Laurie MacDonald. — sc. John Eskow, Ted Elliott, Terry Rossio, r. Martin Campbell, d. f. Phil Meheux, mt. Thom Noble. — gl. James Horner, sgf. Cecilia Montiel. — ul. Antonio Banderas, Anthony Hopkins, Catherine Zeta-Jones, Stuart Wilson, Matt Letscher, L. Q. Jones, Pedro Armendariz, Moises Suarez, Humbert Elizondo. — 136 min. — distr. Continental film

Nakon dužeg vremena Zorro je konačno jedan punokrvni akcijski junak za ljetnu filmsku razbibrigu. Redatelj s Bondovskom reputacijom (*Golden Eye*), Martin Campbell, te velike glumačke zvijezde Antonio Banderas i Anthony Hopkins napravili su od vremenog predloška pitku i atraktivnu zabavu. Posebne pohvale zavrijeđuje i Catherine Zeta Jones, koji s Banderasom tvori uvjerljiv i privlačan duet, pa čak i romantičniji momenti *Zorroa* drže vodu.

Ipak, zasluge za iznenađujuće povoljan dojam koji *Zorro* ostavlja ponajviše idu na račun britanskog filmaša. Campbell je podigao pomalo onemoćala agenta 007 na zdrave noge, a moguće je kako će mu to poći za rukom i sa Zorrom. On uspijeva naći mjeru između tradici-



Zorro maskirani osvjetnik

onalnog okoliša, poznatog svim poklonicima vesterna i modernističke akcije, premda se tu razmirice riješavaju na mnogo romantičniji način, mačem, a ne pištoljem.

Osim Campbella, ključ uvjerljivosti *Zorroa* je scenarij, koji su potpisali John Eskow, Ted Elliott i Terry Rossi. Pisani predložak nudi čvrstu priču, jasno ocrtane karaktere i zanimljive sporedne likove, kojima je Campbell pridodao vrlo zanimljive glumce. Znaajući sve to, dobar dojam koji *Zorro* ostavlja zapravo ne bi trebao čuditi. Iznenadnije je samo što se netko u Hollywoodu konačno odlučio snimiti film koji ne nudi samo gomilu akcijskih prizora, međusobno odijeljenih pokojom dijaloškom scenom. Zato je *Zorro* zabava koju će ponajviše cijeniti ponešto odraslija publika, ona koja se još sjeća djela iz zlatnog doba Hollywooda. Film je to nakon kojeg se osjećate dobro, što je samo po sebi dostatna preporuka.

**Mario Sablić**

## **ŽIVO MESO / CARNE TRÉMULA / LIVE FLESH**

Španjolska, Francuska, 1997. — pr. El Deseo S. A., CiBy 2000, France 3, Agustín Almodovar. — sc. Pedro Almodovar, Ray Loriga, Jorge Guerricaechevarria prema romanu *Live Flesh* Ruth Rendell, r. Pedro Almodovar, d. f. Alfonso Beato, mt. José Salcedo.

— gl. Alberto Iglesias, sgf. Antxon Gómez. — ul. Francesca Neri, Javier Bardem, José Sancho, Angela Molina, Liberto Rabal, Penelope Cruz, Pilar Bardem, Alejandro Angulo. — 100 min. — distr. Blitz

Romani istaknute engleske autorice krimića Ruth Rendell često su ekranizirani, no da bi se jednim njezinim djelom mogao inspirirati veliki modernist Pedro Almodovar djeluje više no neočekivano. Jer ona se čvrsto drži pravila žanra, pristupa mu gotovo bi se moglo reći klasicistički, brinući se oko svakog detalja zbivanja, atmosfere, psihološke motivacije likova da bi u tako uravnoteženom književnom svijetu logika i dedukcija imale pogodno tlo za razrješnje zločina. On pak, opsjednut tipično španjolskim pristupom temama ljubavi, strasti i smrti, koristi se najčešće fabulom tek kao povodom za uspostavljanje vizualno blistavog barokno urešenog filmskog svijeta. No, njihov spoj u *Živom mesu* odlično funkcionira, doduše ponajprije zato jer redatelj vrlo slobodno koristi elemente fabule spisateljičinog romana o kompliciranim ljubavnim vezama petero glavnih junaka koji vode do zločina na početku, ali i na kraju njihovog odnosa. Prebacujući radnju u Španjolsku, Almodovar će i likove podrediti svojim spomenutim opsesivnim temama, pozvat će se i na svog veličanstvenog prethodnika Luisa Bunuela (u jednoj od ključnih scena uvodnog dijela na TV-ekranu u pozadini vrtjet će se Bunuelov meksički film



*Živo meso*

*Proba zločina*), pa ipak dobrim dijelom zahvaljujući prozi Ruth Rendell (ali i dojmljivim glumačkim interpretacijama) ti će likovi biti mnogo kompleksniji i životniji, dok će mu zbivanja i radnja biti mnogo čvršće vezani dosljednim dramaturškim tijekom. No, ipak *Živo meso* neće zbog toga postati ono što Almodovar vidi u njemu — »snažna drama, barokna i senzualna, koja je dijelom triler, ali i klasična tragedija«, iako nedvojbeno sadrži i te elemente, nego će i pored izrazite autorove samosvojnosti postati melodrama na tragu holivudskih (prvenstveno Sirkovich) melodrama pedesetih godina. I tako dok je prethodni veliki europski modernist Fassbinder tim putem išao potpuno svjesno, Almodovar će možda i protiv vlastitih odluka možda upravo tu pronaći onu cjelovitost i ravnotežu koji su mu ipak do sada nedostajali da bi definitivno postao jednim od vodećih europskih filmskih autora.

**Tomislav Kurelec**

# Videopremijere\*

UREDIO: Igor Tomljanović

## ALBINO ALLIGATOR

SAD, Francuska, 1996. — pr. Motion Picture Corporation of America, UGC D. A. International, Brad Kreyov, Steve Sabler, Brad Jenkel. — sc. Christian Forte, r. Kevin Spacey, d. f. Mark Plummer, mt. Jay Cassidy. — gl. Michael Brook, sgf. Nelson Coates. — ul. Matt Dillon, Faye Dunaway, Gary Sinise, William Fichtner, Viggo Mortensen, John Spencer, Skeet Ulrich, Frankie Faison. — 96 min. — distr. Oscar Vision

## DRUGI GRAĐANSKI RAT / THE SECOND CIVIL WAR

SAD, 1997. — pr. Home Box Office, Baltimore Pictures, Guy Riedel, izv. pr. Chip Diggins, Barry Levinson, Udi Nedivi. — sc. Martyn Burke, r. Joe Dante, d. f. Mac Ahlberg, mt. Marshall Harvey. — gl. Hummie Mann, sgf. Joseph P. Lucky. — ul. Beau Bridges, Joanna Cassidy, Phil Hartman, James Earl Jones, Dan Hedaya, James Coburn, Elizabeth Peña, Denis Leary, Ron Perlman, Kevin Dunn, Brian Keith, Kevin McCarthy. — 97 min. — distr. Blitz

*Drugi građanski rat* pomalo je netipično djelo za Joea Dantea. Taj je filmaš, doduše, dosada bio poznat po svojoj sklonosti ekscentričnom humoru, ali ga je uglavnom nastojao uklopiti u čvrste žanrovske okvire. U *Drugom građanskom ratu* on se poprilično neuvijeno bavi satirama na račun suvremenog američkog ustroja, posebice elektroničkih medija. Strah od stranca, poznat još od klasičnih vesterna, a posebice potenciran u recentnim filmovima o izvanzemalcima, kao i grčevito zauzimanje za očuvanje »američkog načina

života«, Danteovo je polazište, preko kojeg on na velikom platnu u širokim zamasima zafrkantski oslikava recentna društvena previranja.

U svojem pristupu, Dante nema za drške, njemu ništa nije sveto, te on podbada sve slojeve američkog društva. Čini to s mnogo šarma i nimalo zlorado, tako da *Drugi građanski rat* obiluje komičnim scenama. U tome filmašu punu potporu pruža iznimno raspoložena glumačka postava, mahom sastavljena od nekadašnjih zvijezda (James Coburn), ali i niza karakternih glumaca (Beau Bridges, Dan Hedaya, Phil Hartman), koji cjelini daju svoj pečat. Posebice impresionira urnebesno brz tempo kojim se događaji odigravaju, te lakoća kojom Dante prati nekoliko različitih, ali za fabulu itekako bitnih priča. Majstorski režiran, ovaj televizijski film istodobno je sjajna zabava, ali i polazište za ozbiljnije promišljanje. Ta je osobina, uostalom, jedna od bitnih značajki Danteova redateljskog rukopisa. Zato će se *Drugi građanski rat* zacijelo naći na godišnjim popisima najboljih premijernih videoizdanja.

Mario Sablić

## GATTACA

SAD, 1997. — pr. Columbia Pictures, Jersey Films, Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher, kpr. Gail Lyon. — sc. i r. Andrew Niccol, d. f. Slawomir Idziak, mt. Lisa Zeno Churgin. — gl. Michael Nyman, sgf. Jan Roelfs. — ul. Ethan Hawke, Uma Thurman, Alan Arkin, Jude Law, Loren Dean, Gore Vidal, Ernest Borgnine, Blair Underwood, Xander Berkeley. — 106 min. — distr. Continental film

Kraj stoljeća. Tehnološki progres uzima maha kao nikada do sada. Nema kraja usavršavanju holivudskih filmova, osobito žanra znanstvene fantastike, na polju specijalnih efekata. *Jurski park*, *Dan nezavisnosti*, *Alien-uskrsnuće*, *Ljudi u crnom*, *Godzila*, *Gattaca...* *Gattaca*?! Stani malo. Mislim da smo naletjeli na uljeza.

Što ne valja s tim filmom? Pa također je riječ o znanstveno-fantastičnom filmu. Stvar je u tome da smo, uza svu zanesečnost holivudskih filmaša specijalnim efektima koja implicira i sve učestaliji natjecateljski poriv, tko će biti nadmoćniji u toj domeni (nezaboravni slogan »Size does matter!«), dobili malo futurističko ostvarenje koje ni u jednoj sceni ne privlači oko gledatelja umješnošću tvorca jednog od najvažnijih elementa holivudskih filmova devedesetih, a pritom nudi puno više od većine filmova toga žanra. Novozelandsanin Andrew Niccol, redatelj i scenarist toga filma prvijenca, othrvavši se od prisutne megalomanštine koja vlada Hollywoodom, uspio je vizualizirati



Gattaca

\* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 14 novih videonaslova. Od toga 10 filmova iz SAD, 1 film iz Hong Konga i 3 koprodukcija filma (SAD/Francuska, SAD, Francuska, Njemačka, SAD/Velika Britanija).

Filmove su distribuirali: Blitz (3), Continental (2), Issa film&video (1), Oscar Vision (3), UCD (3) i VTI (2).

svoju viziju »ne tako daleke budućnosti« i to za major kompaniju koja ipak očekuje veliki utržak, što se od toga filma zasigurno ne može očekivati (tome u prilog ide i činjenica da film kod nas nije distribuiran u kina), jer činjenica je da su efekti danas itekako na cijeni.

Niccol, ujedno je i scenarist sjajnog Weirova filma *Truman Show*. Iz oba filma vidljiva je Niccolova usredotočenost na sve prisutnije globalne probleme kao što je u *Trumanu* moć televizije, a u *Gattaci* genetski inženjering, oba u svojem negativnom izdanju. Osim toga i jedan i drugi obrađuju temu manipulacije ljudskim životima od ljudi koji se stavljaju u uloge bogova. Tako je u *Trumanu* Bog u liku producenta Christofa koji manipulira Trumanovim životom, dok u *Gataci* u ulogu preuzima društvo koje stvara genetski savršene ljude (tvrtka Gattaca ih naziva »vrijedni«), koji za razliku od tzv. »ne-vrijednih«, prirodno rođenih ljudi, mogu vršiti ozbiljnije poslove (u ovome slučaju riječ je o letu u svemir). Jerome (Ethan Hawke) jedan je od »ne-vrijednih« ljudi koji svoj dječjački san o letu u svemir ostvaruje na način da posudi identitet, krv i urin umjetno stvorenog čovjeka, bivšeg sportaša Eugenea (sjajni Jude Law), te se tako ubacuje u tvrtku Gattaca koja sprema ljude za svemirske misije. U tvrtki upoznaje Irene (Thurman) u koju se zaljubljuje. No, ubijen je jedan od čelnih ljudi tvrtke, te Jerome dolazi u opasnosti jer se sve sumnje polako bacaju na njega.

Niccolova vjera u snagu ljudskog duha, prisutna i u *Trumanu*, u ovome filmu dana je kroz zanimljivu priču, suptilnu režiju, dojmljivu plavičasto hladnu fotografiju, te neisforsiranu i nepretencioznu scenografiju (kakvih zna biti u tom žanru) koja se temelji na velikim prostorima u kojima čovjek djeluje malen, čime redatelj pojačava osjećaj izgubljenosti čovjeka u novonastalom društvu. Sve to zajedno popraćeno je glazbenim temama sjajnog Michaela Nymana. Ono što se može zamjeriti autoru jest banalnost i neoriginalnost pri otkrivanju pravog počinitelja ubojstva. Tada detektivska smjernica filma pada u vodu, stvarajući u gledatelja osjećaj suvišnosti tog dijela priče, koju je ipak puno zanimljivije završiti.

U svakom slučaju stvoren je vrlo dobar mali film kojem nedostaje malo više inventivnosti u razvoju priče, ali koji pokazuje kako Hollywood znade napraviti filmove o velikim stvarima, koji ne moraju biti uvijek veliki i glamurozni

**Goran Kovač**

## GUMMO

SAD, 1997. — pr. Fine Line Features, Cary Woods, kpr. Scott Macaulay, Robin O'Hara, izv. pr. Stephen Chin, Ruth Vitale. — sc. i r. Harmony Korine, d. f. Jean-Yves Escoffier, mt. Christopher Tellefsen. — sgf. David Doernberg. — ul. Jacob Sewell, Nick Sutton, Lara Tosh, Jacob Reynolds, Darby Dougherty, Chloë Sevigny, Carisa Glucksman. — 88 min. — distr. UCD

Harmony Korine, scenarist antologijskog filma Larrya Clarka *Kids* (antologijskog ne po solidnoj kvaliteti, nego po tretmanu tinejderske seksualnosti) postigao je u filmu načelno srodne tematike svoj režijski debi; scenarij je dakako napisao sam.

*Gummo* se bavi životom djece i mladih, pripadnika tzv. bijelog smeća, u nekom zabitom gradiću američke provincije. U težnji za visokoautentičnim realizmom, film ima izrazito fragmentarnu strukturu s dva uporišta: na jednoj strani to su dvojica dječaka (stariji od njih je i povremeni *off narator*) koji zarađuju loveći i ubijajući mačke za lokalnog ugostitelja, a nadopunjuju se i po tome što jedan odrasta samo uz majku, a drugi samo uz oca; drugo su uporište filma tri sestre čiji se roditelji tijekom filma ne pojavljuju i o kojima gledatelj ništa ne saznaje. Uz te središnje likove (što je opet uvjetno rečeno, osobito u relaciji spram klasičnonarativnih djela), pojavljuje se mnoštvo sporednih živopisnih lica, neka jednokratno, a neka opetovano, neka prati cijela mala storija, neka u prostor filma ulaze takoreći sasvim slučajno. Narativnoj raspršenosti i neprirednosti u svrhu dokumentarističkog dojma komplementarna je i tehnika snimanja, gdje se osim filmske vrpce koriste i videozapis.

Svijet Korineova filma depresivan je, beznadan, prljav, nasilan i bizaran, no u njemu ima mjesta i za rijetke poetske trenutke — njihovi su nositelji spome-

nuta *off naracija* jednog od dvojice dječaka te lik Bunnyboya — oboje se u filmu pojavljuju i kao svojevrsni lajtmotivi. Beskompromisan u svom prikazu krajnje turobne zbilje *Gummo* je ostvarenje u kojem nema ni trunke konvencionalno shvaćene dopadljivosti. U usporedbi s njim *Kids* se čine pomodnim i donekle čak šminkerskim djelcem, filmom koji itekako koketira sa širom publikom i dijelom na nju ozbiljno računa. *Gummo* je neusporedivo autentičniji rad u kojem nema scenarističkih konstrukcija niti potrebe da se podobnim završnim porukama, kao što je to slučaj s *Klincima*, opravdava prijašnji, neugodan i provokativan, tijek filma.

Namijenjen sasvim uskom krugu recipijentata *Gummo* se smjesta može označiti kao klasik *underground* poetike, kulturni naslov čija je izražajna snaga impresivna i usporediva primjerice s *underground* prinosima iz pjesmarica *Velvet Undergrounda* i *Sonic Youtha*. A nakon onog što je navijestio u *Klincima* i pokazao u *Gummu*, Harmony Korine postao je ime čije slijedeće ostvarenje treba očekivati s nestrpljenjem.

**Damir Radić**

## JAMES I DIVOVSKA BRESKVA / JAMES AND THE GIANT PEACH

SAD, 1996. — pr. Disney Enterprises, Allied Filmmakers, Denise Di Novi, Tim Burton, kpr. Brian Rosen, Henry Selick, izv. pr. Jake Eberts. — sc. Karey Kirkpatrick, Jonathan Roberts, Steve Bloom prema knjizi Roalda Dahla, r. Henry Selick, d. f. Pete Kozachik, Hiro Narita, mt. Stan Webb. — gl. Randy Newman, sgf. Harley Jessup. — ul. Paul Terry, Joanna Lumley, Miriam Margolyes, Pete Postlethwaite, Steven Culp, Girocco Dunlap, glasovi. Paul Terry, Simon Callow, Richard Dreyfuss, Jane Leeves, Miriam Margolyes, Susan Sarandon, David Thewlis. — 79 min. — distr. VTI

Dječak James je siročić koji živi sa zlim tetama nakon što mu je roditelje ubio grom i nosorog. Dane uglavnom provodi sam radeći naporno za tetke ali sve se mijenja sa dolaskom misterioznog stranca (Pete Postlethwaite). Stranac daje malom Jamesu na poklon čarobne krokodilove jezike koji bi Jame-

sa trebali odvesti u daleke i nepoznate krajeve. No, nakon što se jezici slučajno prospu u Jamesovu dvorištu jasno je kako su oni doista magični. Naime, u dvorištu izraste divovska breskva u čijoj unutrašnjosti James pronalazi neobične stanovnike: hvalisavu stonogu, uglačana skakavca, strogu bubamaru i pauka. Svi oni u divovskoj breskvi zajedno kreću u New York, ne sluteći da ih čeka neobična i nezaboravna avantura.

Već iz sadržaja je jasno da se radi o štivu (dječji klasik Roalda Dahla) koje je svojom maštovitošću izazov za filmaše. Zato se odabir Tima Burtona i Henryja Selicka za ekranizaciju toga djela čini više nego savršenim. Kulturni redatelj Burton već je prije surađivao sa Selickom na čudnoj, no izvrsnoj *Božićnoj pustolovini* (*The Nightmare Before Christmas*) koja je plijenila atmosferom, glazbenom podlogom Dannyja Elfmana i naravno tipičnim Burtonovim iščašenim humorom. Svi ti elementi prisutni su i u ovoj njihovoj suradnji, jer *James i divovska breskva* igra na istu kartu i publiku kojoj je bila namijenjena *Božićna pustolovina*. Iako mrvicu lošiji od *Božićne pustolovine*, riječ je o jednome od originalnijih i maštovitijih filmova protekle godine. Rađen *stop-motion* tehnikom (kakvu sigurno niste vidjeli od šezdesetih godina i filmova Georga Pala i majstora specijalnih efekata Raya Harrhausena) *James i divovska breskva* doista je netipičan proizvod suvremene filmske industrije pa zbog toga zaslužuje i dodatne simpatije. Dakle, originalno i duhovito, no ne za svakoga, a upitno je i koliko je primjeren djeci i mlađim gledateljima.

**Denis Vukoja**

## MILENIJ

Tiho i na mala vrata na ovdašnje je videotrižište stigao *Milenij*. Riječ je o još jednom, sada već kultnom američkom televizijskom serijalu iza kojega stoji Chris Carter, alfa i omega famoznih *Dosjea X*. Za razliku od dogodovština Muldera i Scully, *Milenij* se bavi još jednom morbidnom, ali i vrlo filmičnom tematikom — serijskim ubojicama. Osim što je tema različita, sve je ostalo vrlo nalik *Dosjeima*. Carter je

ostao vjeran strategiji prodavanja magle. Točnije on se skriva iza depresivnih priča i uvjerljivih ugodaja. Igrajući se svjetlom i sjenom, on zavodi gledatelja, uvodi ga u mračni polusvijet, ali mu nudi tek mrvice, upravo onoliko koliko je dopušteno prikazati na američkoj televiziji. Chris Carter je zato zasigurno prvi televizijski opsjenar, autor koji uporno snima jedan te isti sadržaj, ali nikada nije dosadan i neuzbudljiv.

Upravo je nevjerojatno kako Carter i u *Mileniju* uspijeva prodati rog za svijeću. On snima djela o serijskim ubojicama, manijacima čija sama pojava leđi krv u žilama, ali pri tome gledatelj malo toga vidi. Carter je odavno shvatio kako je samo ljudska mašta neograničena, pa na toj premisi gradi *Dosje X* i *Milenij*. Ipak, potonji serijal je ipak ponešto konkretniji, reklo bi se tvrdi. Već je i sama postava glavnih junaka žešća, jer se umjesto beskrvnog Duchovnya pojavljuje izvrstan karakterni glumac, Lance Henriksen. Njemu ne treba pomoć u preuzimanju kontrole i s lakoćom nosi *Milenij* na svojim leđima.

U to će se imati prigode uvjeriti gledatelji koji posegnu za jednom od dviju do sada izdane videokasete. Pri tome im treba preporučiti prvu, ujedno pilot epizodu, pod naslovom *Gehenna*. Ona djeluje kompaktno i zasigurno će vas učiniti ovisnikom o cijelom serijalu. Uvjet je, dakako, da vam se sviđaju *Dosjei X*.

**Mario Sablić**

## MR. NICE GUY

SAD, Australija, 1998. — pr. New Line Cinema, Golden Harvest, Raymond Chow, Chua Lam, izv. pr. Leonard Ho. — sc. Edward Tang, Fibe Ma, r. Samo Hung, d. f. Raymond Lam, mt. Peter Cheung. — gl. J. Peter Robinson, sgf. Maura Fay. — ul. Jackie Chan, Richard Norton, Miki Lee, Karen McLymont, Gabrielle Fitzpatrick, Vince Poleitto, Barry Otto, Sammo Hung. — 84 minute. — distr. UCD

Jackieja Chana (pravim imenom Cheng Lunga) otkrio je Lo Wie, čovjek koji je režirao dva od pet Bruce Leejeva filma (*Veliki gazda* i *Šaka velikog zmaja*). No, Jackie Chan nikad neće biti potpuni sljedbenik kulta *velikoga* Brucea, jer je Lee imao svijest o kung-fuu kao izrazito filozofičnoj borilačkoj

vještini (na kraju krajeva, Lee je bio diplomirani filozof) unijevši u nju svoju osobnu teoriju i metodologiju borbe. Chan se nikad neće pretjerano truditi pridati kung-fuu ni umjetnički senzibilitet, kao što su to, primjerice, činili filmovi iz šaolinskih svetišta ili Tsui Hark u *Bilo jednom u Kini* gdje je ta vještina nalik baletnoj koreografiji. Taj se bivši kaskader pojavio krajem tzv. *maniristične faze* kung-fu žanra, što će reći u razdoblju kad su se osnovni žanrovski postulati već dobro izlitali i najviše približili eskapističnom i pseudofilozofijskom promišljanju toga žanra u američkoj, kako holivudskoj tako i niskobudžetnoj produkciji.

Jackie Chan je, dakle, u posao stupio sa sviješću da proizvodi filmove za jednokratnu uporabu. No, to nipošto ne znači da je filmografija toga glumca posve eksploatacijski isprazna; njegovi filmovi iz osamdesetih (pogotovo ciklus *Polijskih priča*) sasvim su pristojni akcijski žanrovski komadi s elementima kung-fua, a i Chanovi filmovi danas su gledljiviji od mnogih akcijskih megaspektakla. Chan je do savršenstva doveo tehnike što ih je u filmski svijet uveo Bruce Lee: to su blokiranje udaraca (*jeet kune do*), vještina karatea proizašla iz kineskoga boksa i budistička vještina temeljena na stalnom kretanju (*wing chun*). Izvedbeno-filmska koreografija tih tehnika zahtijeva gotovo spotovsku režiju kratkih i brzih kadrova, precizan kontinuitet montažnih prijelaza, te povremeno korištenje stilističko-izražajnih sredstava (*slow-motion*, neuobičajeni kut kamere, najčešće u polutotalu, rijeđe u totalu...), što su u pravilu osobine nekoliko naraštaja hongkonških filmaša.

Odlazeći iz Hongkonga putem bjelovjetskih koprodukcija, Chan je vukao sa sobom redatelje *otvorenoga grada* i upravo su se preko njega mnogi od njih (poput Stanleya Tonga redatelja *Gužve u Bronxu*) probili do holivudskih produkcija. Naravno, u situaciji u kojoj je sve podređeno prikazima Chanove kung-fu vještine, najveći problem predstavljale su fabule. One su odreda plošne, zasnovane na crno-bijelim karakterima i p(l)itkim pričama što još od Leeja variraju temu sukoba pojedinca i organizacije. U sadržaj su gotovo redovito uklopljene pomalo naivne verbal-

ne ili mehaničke humoristične vinjete i glavni lik koji nikad nije prvenstveno kung-fu majstor (kakav je slučaj kod Brucea Leeja), nego mu tamanjenje negativaca znači odmor od svakodnevnog posla, a u nevolje upada sasvim slučajno.

Sve to vrijedi i za najnoviji Chanov film *Mr. Nice Guy* u kojem Jackieja, inače vrsnoga kuhara, po ulicama Melbournea naganjaju mafijaški šef Giancarlo (Richard Norton) i jedna ulična banda tražeći videovrpu koja ih kompromitira. Onda policija ganja Giancarla, da bi na kraju Jackie uzeo stvar u svoje ruke i, okružen ženskim *melting potom* (njegova djevojka Kineskinja, asistentica crnkinja i novinarka bjelkinja), ogromnim bagerom uništio Giancarla i cijelo njegovo carstvo. Redatelj Samo Hung (koji je već surađivao s Chanom u *Dragons Forever*) i scenaristi Edward Tang i Fibe Ma koriste se već prokušanim receptom slažući red tučnjave, red akcijskih vratolomija i red humornih verbalnih i fizičkih dosjetki iz prvoga razreda pučke škole, te na kraju, kao obavezan dodatak Chanovim filmovima, neuspješne sekvence sa snimanja. I to je to. Filmsko druženje s Jackie Chanom nije gala-večera, ali je sasvim slastan i kaloričan *fast-food*, a *Mr. Nice Guy* još jedan doprinos njegova skromnog poimanja zabavnog.

Ivan Žaknić

## NADJA

SAD, 1995. — pr. October Films, Amy Hobby, Mary Sweeney, izv. pr. David Lynch. — sc. Michael Almereyda, r. Michael Almereyda, d. f. Jim Denault, mt. David Leonard. — gl. Simon Fisher Turner, sgf. Prudence Moriarty. — ul. Elina Loewensohn, Suzy Amis, Galaxy Craze, Martin Donovan, Karl Geary, Peter Fonda, Jared Harris, Bob Gosse, Bernadette Jurkowski, Jack Lotz, Isabel Gillies, David Lynch, Rome Neal, Nic Ratner. — 95 minuta. — distr. VTI

Uh! Nadja (Elina Loewensohn) je *vampiruša* koja se zajedno s ocem i bratom doselila iz Transilvanije u Ameriku. Otac joj je ubijen kolcem u srce i ona želi sresti svojega brata Edgara (Jared Harris) koji je mrzi. Drakulin ubojica je stric boksača Jima (Martin Donovan), a zapravo mu je otac. Nadja se zaljubi u Jimovu ženu Lucy (Galaxy Craze).

Bolesnoga Edgara njeguje Jimova polusestra Cassandra (Suzy Amis). Ne, to nije nova scenarijska ludorija Woodya Allena ili Pedra Almodovara, nego nezavisno crno-bijelo ostvarenje *Nadja*, svojevrсни *re-make* *Drakuline kćeri*, slabo poznatoga filma iz 1936. godine.

Neki su kritičari zamijetili kako se *Nadja* pokušala ukrcati u vlak gotičkoga i neoromantičnog horora postmoderne s početka devedetih, gdje su vampiri bili naočiti mužjaci, njihove žrtve dekoltirane ljepotice, dok se umjesto krvi i straha nudila melodrama, liričnost i više-manje pritajena erotičnost. Sve to možemo isčeprkati i u ovom filmu. No, *Nadja*, većim dijelom svojih stilskotvornih elemenata (ekspresionistički kadrovi prirode, prigušeno-aritmični zvukovi, *flash-backovi*, rabljenje Pixelvisiona, odnosno zrnaste slike), puno više duguje svome izvršnom producentu Davidu Lynchu s kojim je redatelj Michael Almereyda već surađivao u mizernoj adaptaciji romana *Oh Mary Robison* (*Twister*, 1989.), te, neizravno, bergmanovskoj poetici u kojoj se na isti način naručuje piće, raspravlja o životu, smrti i ljubavi ili razlici između Europe i Amerike. Čovjek bi najradije taj sadržajni i formalni kaos poslao do vruga već na samom početku kad sazna da se Nadjin otac zvao Armano Causescu Dracula, ali mu, eto, pristojnost i činjenica što je film nagrađen za dramaturgiju na festivalu u Sundanceu, nalažu da se strpi. Na kraju, ako se skinu celofan vampirske ikonografije, igra živaca se možda i isplati prepoznamo li u *Nadji* egzistencijalistički portret otuđenih, usamljenih i *ukletih* jedinki lišenih ljubavi koje znaju da postoji bolji život od onoga koji žive pa, da bi došli do njega, piju tuđu krv uključujući i gledateljevu.

Ivan Žaknić

## NASILJU JE KRAJ / THE END OF VIOLENCE

SAD, Njemačka, Francuska, 1997. — pr. CiBy 2000, Road Movies, Kintop Pictures, Deepak Nayar, Wim Wenders, Nicholas Klein, izv. pr. Jean-François Foulupt, Ulrich Felsberg. — sc. Nicholas Klein, r. Wim Wenders, d. f. Pascal Rabaud, mt. Peter Przygodda.

— gl. Ry Cooder, sgf. Patricia Norris. — ul. Bill Pullman, Andie MacDowell, Gabriel Byrne, Loren Dean, Traci Lind, Daniel Benzall, K. Todd Freeman, John Diehl, Pruitt Taylor-Vince. — 122 minute. — distr. Blitz

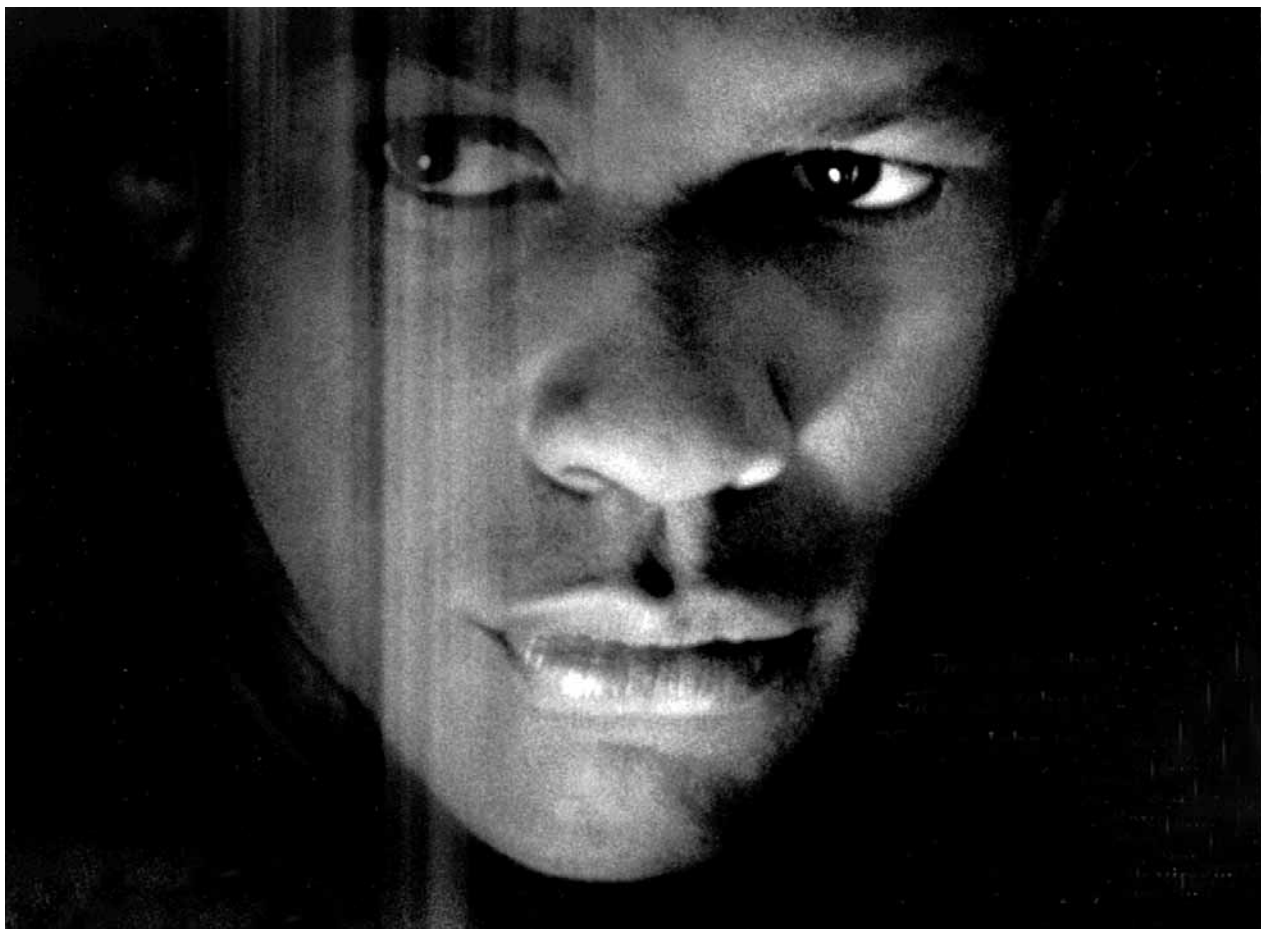
*Nasilju je kraj* je film koji je naišao na podijeljena mišljenja kod štovatelja Wima Wendersa. Dok su ga jedni zakivali u zvijezde, tvrdeći kako je to znak redateljeva povratka, ne pridajući pri tome važnost tome da je film, navodno, bitno premontiran nakon neuspješne premijere u Cannesu, drugi su ga odbacivali. Istina je, kao i obično negdje u sredini. *Nasilju je kraj* djelo je koji neće odviše impresionirati Wendersove poklonke skolne filmovima čvršće narativne strukture. S druge strane, zacijelo će ga cijeniti oni koji u opusu njemačkog filmaša traže poetske prizore i dojmive ugođaje. Istini za volju, vjerovatno ni oni neće biti odviše pod dojmom autorove sklonost plakatnom iznošenju osobnih promišljanja glede otuđenja pojedinca u tehnološki osnaženom dobu.

No, nitko neće moći poreći Wendersovu redateljsku vještinu u vođenju nekoliko usporednih priča, te njihovu finom uklapanju u kompleksnu narativnu strukturu. To je posebice osjetno tijekom prvih sat vremena, kada se *Nasilju je kraj* doima poput besprijekornog remek djela, neizvjesne cjeline kojoj se rasplet niti ne naslućuje, a koja uz to nudi i zanimljive karaktere, te sustavno provedenu atmosferu tjeskobe.

Nažalost, Wenders ponovno nije imao koncentracije da priču dovede do upečatljive završnice, nego se pred kraj počeo svojski truditi da sve elemente poslaže na njihovo, naizgled logično mjesto. U tome je tek djelomice uspio, jer je rasplet u najmanju ruku neuvjerljiv i narušava ukupni dojam filma.

Unatoč očitim previdima, koji su mahom posljedica autorove pretjerane ambicioznosti, a za koju nije našao odgovarajuću potporu u filmskoj priči, radi se o vrlo dobrom filmu. *Nasilju je kraj* ne pripada među Wendersova ponajbolja ostvarenja, ali je to sasvim sigurno jedna od najboljih videopremijera u 1998. godini.

Mario Sablić



Posrnuli

## POSRNULI / FALLEN

SAD, 1998. — pr. Turner Pictures, Atlas Entertainment, Charles Roven, Dawn Steel, kpr. Kelley Smith-Wait, izv. pr. Elon Dershowitz, Nicholas Kazan, Robert Cavallo, Ted Kurdyla. — sc. Nicholas Kazan, r. Gregory Hoblit, d. f. Newton Thomas Sigel, mt. Lawrence Jordan. — gl. Tan Dun, sgf. Terence Marsh. — ul. Denzel Washington, John Goodman, Donald Sutherland, Embeth Davidtz, James Gandolfini, Elias Koteas, Gabriel Casseus, Michael J. Pagan, Robert Joy. — 126 min. — distr. Issa film&video

Iako je Vrag trenutačno jedan od najzaposlenijih likova u Hollywoodu pravo je osvježjenje pronaći primjer gdje se On iskorištava na nov i svjež način.

Denzel Washington tumači ulogu policijskog detektiva koji goni demonskog duha koji ulazi u ljudska bića, ubija i uništava sve oko sebe. Jedan od prepoznatljivih znakova »Njegove Podlosti« jest i da stalno pjevuši *Time Is On My Side* Rolling Stonesa. Nekoliko sjajnih scena poput one u kojoj duh prelazeći

preko svojih »domaćina« pomoću do-dira juri jednu od junakinja filma, ili pak scena smaknuća serijskog ubojice s početka filma, pokazuju kako dobar redatelj može iz jednostavnih scena napraviti prava mala remek djela. Iako film ne obiluje akcijskim scenama, koje su inače sastavni dio ovog žanra, napetost koja je pristutna u većem dijelu filma nadoknađuje, pa čak i premašuje te nedostatke. Uz odličnu glumačku ekipu (da, i Denzel spada među njih), posebnu kvalitetu filma čini i rijetko viđen originalan i solidan završetak.

Filmu bi mnogi mogli prigovoriti da ima elemente već viđenog, no to se ipak svodi na subjektivnu percepciju tematike ili pak osobnu sklonost prema recimo Denzelu Washingtonu.

*Fallen* je u svakom slučaju jedan od rijetkih primjera originalnog i kvalitetnog ostvarenja koje se bavi već itekako eksploatiranom tematikom.

Martin Milinković

## PRIJE MRAKA / AFTERGLOW

SAD, 1997. — pr. Moonstone Entertainment, Sandcastle 5, Elysian Dreams, Robert Altman, kpr. James McLindon, izv. pr. Ernst Stroh, Willi Baer. — sc. i r. Alan Rudolph, d. f. Toyomichi Kurita, mt. Suzy Elmiger. — gl. Mark Isham, sgf. François Séguin. — ul. Nick Nolte, Julie Christie, Lara Flynn Boyle, Jonny Lee Miller, Jay Underwood, Domini Blythe, Yves Corbeil, Alan Fawcett. — 113 min. — distr. UCD



Prije mraka

## PUT ZLOČINA / LESSER PROPHETS

SAD, 1997. — pr. Prophetable Pictures, Richard Temtchine. — sc. Paul Diomedé, r. William DeVizija, d. f. Fred Schuler. — ul. Michael Badalucco, Amy Brenneman, George DiCenzo, Ryan D. Gerber, Scott Glenn, Elizabeth Perkins, John Spencer, John Turturro. — distr. Blitz

## SLOM / BREAKDOWN

SAD, 1997. — pr. Paramount Pictures, Spelling Films, Martha De Laurentiis, Dino De Laurentiis, izv. pr. Jonathan Fernandez, Harry Colomby. — sc. Jonathan Mostow, Sam Montgomery, r. Jonathan Mostow, d. f. Doug Milsome, mt. Derek Brechin, Kevin Stitt. — gl. Basil Poledouris, sgf. Victoria Paul. — ul. Kurt Russell, J. T. Walsh, Kathleen Quinlan, M. C. Gainey, Jack Noseworthy, Rex Linn, Ritch Brinkley, Moira Harris. — 93 min. — distr. Oscar Vision

Za početak ona poznata hitchcockovska nit vodilja — običan čovjek u neobičnoj situaciji. Da, to svakako stoji, ali mogli bismo biti malo specificiraniji. Recimo *Ludilo meets Duel*. Sada je stvar puno jasnija. Spojivši triler Polanskog s akcijskim hororom Spielberga, dobivamo križanac zvan *Slom*, redatelj i scenarista Jonathana Mostowa.

Autor glavnu temu fima posuđuje od Polanskog. Riječ je naravno o otmici supruge na čiju se maničnu i bjesomučnu potragu odlučuje sam suprug. (Već nam i sam naslov filma kazuje, kao i kod Polanskog, kroz kakvo psihičko stanje prolazi suprug). Bračni par Jeff (Kurt Russell) i Amy (Kathleen Quinlan) putuju američkim jugozapadom. Nakon malog odmora uz cestu, pokušavaju pokrenuti džip kako bi krenuli dalje, no džip ne kreće. Ubrzo zatim tu



*Slom*

se nađe vozač kamiona koji im ponudi pomoć, ali kako ne nađe kvar, Amy odlučila s njim otići potražiti pomoć u najbliži restoran. Nakon puno sati čekanja Jeff se uputi u restoran po suprugu. No, tamo je nitko nije vidio.

Mostow kao i Polanski svoje likove, muža i ženu, stavlja u nepoznato okruženje gdje će potraga za svojom voljenom biti teža, a osjećaj izgubljenosti izraženiji. Tako Polanskijeve sive ulice Pariza ovdje zamjenjuje američka pustara s nepreglednim cestama na kojima nikada ne znate tko bi mogao naići (na trenutak u sjećanje priziva jednu Hitchcockovu legendarnu scenu).

Upravo taj eksterijer sjajno je mjesto da se ubaci motiv Spielbergova zlokobnog kamiona s nepoznatim vozačem koji progoni supruga.

U nedostatku originalnosti često smo svjedoci posezanja filmaša za nekim već isprobanim formulama, jer činjenica je da je danas u Hollywoodu vrlo teško biti originalan. No, ne moraju odmah svi takvi filmovi biti proglašeni lošima. Čak, štoviše, često se nađu i oni koji, kao i u ovome slučaju, uspješno recikliraju filmsku prošlost.

U slučaju *Sloma* u prilog toj uspješnosti ide vješta režija kojom autor uspijeva stvoriti napetost i bezizlaznu atmosferu, te uvjerljiva gluma glavnih protagonista, a osobito pokojnog J. T. Walsh u ulozi glavnoga negativca. Jedini prigovor odnosi se na prebrzo otkrivanje negativca, jer tek što nas Mostow ufura u paranoičnost glavnoga lika (adrenalin nam još ne doseže vrhunac), već se mreža počinje otpetljivati. Mislim da je slobodno mogao dati malo više oduška da nam pili po živicama.

**Goran Kováč**

## TAKSIST IZ CHICAGA / CHICAGO CAB

SAD, 1998. — pr. Castle Hill Productions, Suzanne De Walt, Paul Dillon, Jamie Gordon. — sc. Will Kern, r. Mary Cybulski, John Tintori. — gl. Page Hamilton. — ul. Gillian Anderson, John Cusack, Paul Dillon, Moira Harris, Michael Ironside, Laurie Metcalf, Julianne Moore, Kevin J. O'Connor, Tim Reinhard. — 89 min. — distr. Continental film



*Taksist iz Chicaga*

## ZA ROSEANNU / RO- SEANNA'S GRAVE

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. Roseanna's Grave, Fine Line, Spelling Films, PolyGram Filmed Entertainment, Hungy Eye, Trijbits&Worrell, Paul Trijbits, Alison Owen, Dario Poloni, izv. pr. Miles Donnelly. — sc. Saul Turteltaub, r. Paul Weiland, d. f. Henry Braham, mt. Martin Walsh. — gl. Trevor Jones, sgf. Rod McLean. — ul. Jean Reno, Mercedes Ruehl, Polly Walker, Mark Frankel, Luigi Diberti, Roberto Della Casa, Giovanni Pallavicino, Jorge Krimmer, Romano Ghini. — 97 min. — distr. Oscar Vision

Marcello je vlasnik konobe u jednom malom mediteranskom mjestu. Njegova žena Rosseana je teško bolesna i jedina joj je želja da bude pokopana na lokalnome groblju, odmah pored groba njihove kćeri. No, problem je u tome da su na groblju ostale svega tri parcele, pa Marcello čini sve kako bi spriječio smrt nekog od mještana i na taj način sačuvali mjesto za svoju suprugu.

Europsko-američka koprodukcija *Za Rosseanu*, neujednačena je crnohumorna komedija čiji su glavni aduti njezine zvijezde. Jean Reno i Mercedes Ruehl izvrsno glume i upravo njihovi životni likovi nose cijeli film. Scenarij obiluje duhovitim situacijama, no redatelj Weiland kao da je imao velikih problema da ih složi u dojmljiviju cjelinu, tako da film cijelo vrijeme vrluda između komedije i melodrame, a koji put se nala-



zi i na granici slatkastoga. No, kao što je već spomenuto, poneka duhovita situacija i izvrsni nastupi glumačke ekipe ispravili su sve redateljeve greške, pa je naprosto teško ovaj film ocijeniti nepovoljno.

Film je duhovit i zabavan, ima i djelić mediteranske atmosfere tipične za neke Fellinijeve filmove, Salvatoresov

*Mediterraneo* ili primjerice Brešanov *Kako je počeo rat na mom otoku*, a budući je snimljen na engleskom jeziku s izraženim talijanskim naglaskom očito je kako je postizanje takve atmosfere bilo ciljano (engleski jezik se može shvatiti kao pokušaj izrade komercijalnijeg filma). Za redatelja Weilanda svakako se može ustvrditi kako mu je ovo

najbolji film u karijeri (koja je obilovala glupostima tipa *Leonard 6*), Reno je opet dokazao da se odlično snalazi u komedijama i da nije bez razloga najveća europska zvijezda, a što se tiče Mercedes Ruehl, ona je već davno iskazala svoj talenat, pa je prava šteta što je češće ne vidamo u dobrim filmovima.

**Denis Vukoja**

Nikica Gilić

# Ekranizacija *Notturna* Ksavera Šandora Gjalskog

## Uvod

Istraživanje odnosa između književnosti i drugih umjetnosti duže je vrijeme legitiman i važan dio svjetske komparatistike (Beker, 1995.: 109-125), a među ključnim pitanjima toga međudnosa Yves Chevrel navodi i pitanje o načinu na koji književnost i druge umjetnosti obrađuju istu ili sličnu građu, te pitanje o načinu na koji književnost pruža građu drugim umjetnostima (Beker, 1998.: 126-127). Ekranizacije književnih djela po svojoj su prilici načeschi predmet takvih istraživanja, no razlog tome nije tek brojnost filmova snimljenih prema nekom književnom predlošku. Ta je brojnost, naime, istodobno čimbenik i simptom važnosti ekranizacija za recepciju književnih djela i uloge koju film igra u suvremenoj kulturi (televizijske su ekranizacije dio istoga kulturološkoga kompleksa). U školama se ponekad organiziraju projekcije ekranizacija klasika, a mnoga strana književna djela možda nikada ne bi ni dobila hrvatski prijevod da prema njima nisu snimljeni filmovi.

Uvjerljive postavke o potrebi usporednoga proučavanja filma i književnosti iznio je i György Bodnár (1987.), koji ističe tri puta u proučavanju odnosa ta dva umjetnička medija: prvi je proučavanje samoga filma, drugi put »nudi metoda koja se primjenjuje u komparativnim proučavanjima književnosti pod imenom paralelizma«, a treći je put istraživanje adaptacije (jednog medija u drugi). No, istraživanja adaptacija književnosti (ali, i adaptacija filma u književnost) po svojoj prirodi spadaju u područje usporednog istraživanja filma i književnosti, jer se samo s toga gledišta može shvatiti izbor djela koje se adaptira, način na koji se adaptira i značenje koje ta adaptacija upisuje u djelo koje je adaptirano.

Iz iznesenih razloga držimo da je istraživanje adaptacija važan dio istraživanja o kojima Bodnár o tome govori:

»Mislim da je metoda paralelizma u komparativnim proučavanjima svrsishodno sredstvo za nastavak istraživanja odnosa filma i književnosti, jer može nadomjestiti istraživanje stvarnih utjecaja. Wellek i Warren upućuju i na to da su neki



*Notturna* (Branko Ivanda, 1974.)

narodi bili izvanredno produktivni u određenim umjetnostima, ali da je njihova produkcija u drugim umjetnostima sekundarna značenja. Paralelno istraživanje može usmjeriti našu pozornost na smjer kruženja kulture, i ako uspijem opisati proizvodnju uzastopnih umjetničkih vrhunaca, zacijelo ćemo se moći više približiti istraživanju sadržaja i uzroka.« (isto.)

Može se dakle ustvrditi da takva razmišljanja o odnosu filma i književnosti daju dovoljno širok okvir za komparativistička istraživanja, osobito ako ih provodimo sa svješću o povezanosti povijesti književnosti i povijesti filma u povijesti kulture.

### **Odnos književnosti i filma (temeljna načela)**

U zanimljivoj studiji o odnosu novele *Iz dnevnika maloga Perice* Vjekoslava Majera s Golikovom ekranizacijom *Tko pjeva zlo ne misli* Ivan Katusić (1997.) istražuje odstupanja od izvornika, no unatoč različitosti medija pronalazi i brojne podudarnosti između filma i književnoga predloška (likovi, njihovi odnosi, razne situacije i motivi...). Njegov se dakle tekst očito zasniva na istim onim pretpostavkama s kojih polaze naratolozi kada istražuju zakonitosti pripovijedanja zajedničke i za književnost i za film, ali, primjerice i za strip.<sup>1</sup> No, Katusić ispravno uočava kako Golik nije imao problema u vizualizaciji opisa koje iznosi Majerov pripovjedač Perica, dok su mu zapisi o unutarnjem životu nužno izazivali probleme (1997.: 140).

Problem s kojim se suočio Golik istodobno je i problem s kojim se suočava svaki ekranizator, pa tako i Branko Ivanda koji je 1974. snimio televizijski film *Nocturno* prema noveli Ksavera Šandora Gjalskog (u kinima je taj film prikazan 1983. pod naslovom *Noć poslije smrti*) (Filmska enciklopedija 1, 1986.: 592). Američki je znanstvenik George Bluestone razradio neke probleme ekranizacije književnih djela u svojoj knjizi *Novels Into Film* (1961.), izravno govoreći o ekranizaciji romana. No, njegova se zapažanja nedvojbeno odnose na cjelokupnu narativnu književnost, pa će ih naš rad iskoristiti kao metodološki okvir konkretnog analitičkog zadatka.

Temeljna razlika koja se poput lajtmotiva provlači kroz Bluestoneovu knjigu jest razlika između jezičnoga medija u kojem nastaje književnost (roman) i bitno vizualnog filmskog medija. Bluestone naime drži kako je korijen razlike tih dva medija u razlici percipiranja slike (»visual image«) i pojmovnog koncepta, »mentalne slike« (»mental image«) (1961.: 1). Kako i filmsko i književno djelo, prema njegovu sudu, imaju organsko jedinstvo, razlike u formi i sadržaju, temi (»form and theme«) nužno proizlaze iz razlika u mediju umjetničkoga stvaranja (str. 1-2). Zato je jasna i neizbježnost promjena (»mutations«) koje nastaju pri ekranizaciji (str. 5). Bluestone tome dodaje tvrdnju da se filmska adaptacija razlikuje od romana kao što se balet razlikuje od arhitekture, a slika povijesnoga događaja od samog događaja. Zato on drži da se estetska vrijednost romana i njegove adaptacije ne mogu uspoređivati jer su različitog roda.

Što se jezika tiče, Bluestone ističe kako nam on ne može dati stvarnost nego samo iluziju (str. 11), a moderni roman te-

matizira baš ta ograničenja. S druge pak strane još Arnheim tvrdi kako konkretnost filmske slike otežava simboličnu uporabu objekata (Bluestone, 1961.: 19, Arnheim, 1962.: 133-134). Bluestone razrađuje taj način razmišljanja. Dok je naime književnost potpuno ovisna o svom simboličkom mediju (»symbolic medium«), pri čemu važnost metaforičnoga načela ilustrira i činjenica da su ga neki školnici smatrali temeljem i kognitivnih i jezičnih procesa (Bluestone, 1961.: 20-21), s filmom stvari stoje sasvim drukčije. U tom je mediju metafora manje važna, izrazito ograničena, pa bi doslovno pretvaranje verbalne metaforike u slike urodilo apsurdnim rezultatom (str. 22-23).

Razmatranje medijskih preferencija i razlika Bluestone prožima i razmatranjem načina na koji na promjene pri adaptaciji utječu mehanizmi društvene kontrole i pritiska (str. 36-44), a odmah potom ističe, ako je roman usmjeren na unutrašnjost (»inwardness«), njegova filmska adaptacija zapada u poteškoće. Zanimarimo li, naime, ulogu dijaloga, film možemo smatrati predstavljajkim medijem bez »izravnoga pristupa snazi diskurzivnih formi« (str. 47), pa film mora oslikati (»picture«) ono što je u romanu dano diskurzivnim postupkom.

U zaključku uvodnoga dijela svoje knjige Bluestone zaključuje kako zbog velikih razlika u građi, izvorima, konvencijama i publici<sup>2</sup> stvaranje filmske adaptacije romana ne znači njegovo pretvaranje u nešto drugo. Kao prvo, ne adaptira se roman sam, nego prije neka vrst njegove parafraze (str. 62). Kako je cjelina romana neodvojiva od svojega medija, uzimaju se likovi i događaji »na neki način odvojeni od jezika« (isto). Tu odvojenost Bluestone ispravno uspoređuje s junacima narodnih legendi koji su zadobili vlastiti »mitski« život (isto), a mi bismo tome mogli dodati poznatu činjenicu o lakoj prevodivosti mitskih priča na sve jezike, pri čemu (za razliku od književnosti) ne moraju gubiti ništa od svoje snage. Bluestone dodaje kako adaptor nije prevoditelj romana u novi medij, nego autor novog, samostalnoga djela.

Zanimljivo je napomenuti kako se s nekim Bluestoneovim zapažanjima složio i znameniti filmolog Sigfried Kracauer koji temeljnu razliku između dvaju medija vidi u njihovim različitim svjetovima. Kracauer se slaže s tvrdnjom da je film vezan za materijalne pojave, što ga ograničava u prikazu »duhovnoga kontinuum« (Kracauer, 1972.: 61-66).

### **Postupci ekranizacije**

U poglavlju pod naslovom *Potkazivač* (*The Informer*) Bluestone govori o istoimenu romanu Liama O'Flahertyja te filmu redatelja Johna Forda, pozivajući se na Lestera Asheima koji odstupanja od izvornika dijeli u opća područja dijaloga, likova, radnje, okružja/mjesta radnje, te narativnoga sažetka (»dialogue, character, action, setting, narrative summary«; Bluestone, 1961.: 68). Bluestone uviđa da je u spomenutom konkretnom slučaju nemoguće razdvojiti glavni lik od zbivanja i mjesta radnje (isto.), ali u toj adaptaciji pronalazi sljedeće razlike prema književnom izvorniku (vidi str. 69-90):

1.) likovi — neki su likovi izbačeni, a nekoliko je novih likova uvedeno u film. Najzanimljivije je, ipak to što su ključni likovi znatno izmijenjeni.

2.) dijalog — kako se likove umnogome određuju i preko svojih riječi, Bluestone uočava kako u Fordovu filmu (scenarist je Dudley Nichols) ima riječi kojih nema u romanu, a nema nekih drugih riječi iz romana, dok su mnoge izjave likova promijenile situaciju u kojoj su izgovorene.

3.) radnja — promjene u radnji također su u funkciji specifičnoga jedinstva likova, radnje i okružja, karakterističnog za narativne umjetnosti, te u shemi slijede prethodna dva područja razlika (dodavanje, izbacivanje i izmjene).

4.) okružje — u ovom području od veće su važnosti iznesene razlike u prirodi dvaju medija, a Bluestone u slučaju *Potkazivača* osobito ističe problem metaforike, simbolike.

5.) narativni sažetak — ova Asheimova skupina nije potaknula Bluestonea na razradu, vjerojatno zbog spomenute njegove opaske o neodvojivosti dijelova od cjeline. S druge se pak strane može reći kako cjelinom svojih razmatranja Bluestone zapravo govori o tom aspektu, jer narativni sažetak, shvaćen kao bit priče doista jest određen svim adaptacijskim mehanizmima što ih možemo izdvojiti.

Oblicima filmskoga zapisa mogu se ostvariti i sadržaji iz područja duhovnoga života, no Bluestone se priključuje Balázsu i drugima koji ističu kako je subjektivnost kamere ipak izražena kao vizualna subjektivnost. No, čini se da Bluestone ipak čini nepravdu filmskom mediju ponavljajući tezu o neprikladnosti filma za prikaz misli sna i unutarnjega života, jer se način pripovijedanja filmske priče (kao i književne) ipak može primjerice provući kroz filter osobnih preokupacija i značajki nekoga lika (Chatman, 1990). Uostalom, kada Ivan Katusić u spomenutom tekstu ističe da je Golić »naivnošću slatke melodrame« (1997.: 143) izrazio ono što Majer u svojoj noveli izražava pomoću »naivnosti maloga Perice« (isto) time ispravno uočava baš te mogućnosti filma. Naime, cijeli je film *Tko pjeva zo ne misli* posredovan kroz naivnu (stilizacijsku) perspektivu filmskoga Perice, ali i njegove majke i tetke.

### Kontekst i struktura *Notturna* Ksavera Šandora Gjalskog

Novela je od samoga početka pripovijedana u prvom licu: »Na grudi sam je svoje vinuo (...)« (Gjalski, 1996.: 165). Na samome kraju doznajemo kako je riječ o rukopisu što ga je junak Lucio Narančić sastavio pripremajući se za terapiju kod francuskoga hipnotičara Charcota. *Notturna* završava »pripomenkom piščevim« (također napisanim u prvome licu), iz kojega doznajemo Lucijevu sudbinu nakon ispisivanja rukopisa od kojeg se novela uglavnom i sastoji. Lucio je, dakle glavni lik, a ostali su važniji likovi Jelena, brbljivi susjed, lugar te prijatelj (daleki rod X. Osim njih Lucio spominje i Gjemu, vrtlara, slugu, ljude na groblju, društvo u koje pokušava ući ne bi li si olakšao tugu, te hipnotičara Charcota. U pripomenku piščevu pojavljuju se pisac i mladi ruski đak koji mu daje Lucijev rukopis.

Kao što i priliči izrazito osobnoj ispovijesti, Lucijeva je priča zapravo ograničena na događaje vezane za njegovu tragičnu vezu s Jelenom i natprirodne događaje nakon njezine smrti. Svi su drugi događaji i likovi pripovjedaču nezanimljivi,

te im posvećuje onoliko pozornosti koliko su zavrijedili vezom s temeljnim predmetom njegova zanimanja. Osim toga, može se reći kako *Notturna* nimalo ne proturječi citiranim Bluestoneovim tezama o sklonosti književnosti za unutarnje sadržaje (1961.: 47), pripovjedač Lucio jako puno pozornosti posvećuje vlastitim osjećajima i razmišljanjima. Primjerice, čitavo je drugo poglavlje novele (Gjalski, 1996.: 170-173) posvećeno opisu pripovjedačeva žalovanja i razmišljanjima koja su ga obuzimala u vrijeme između Jelenine smrti i ponovnog pojavljivanja, a i u ostatku teksta vrlo su česti takvi intimistički pasaži. I treće poglavlje novele (str. 173-178) zanimljivo je u tom smislu, jer u njemu Lucio uranja u područje između jave i sna. Boraveći na groblju on započinje prirodne pojave i bića koja čitatelj ne može jednoznačno odrediti ni kao stvarna ni kao proizvode grozničava uma bolesno preosjetljiva muškarca utučena zbog smrti voljene.

Vrijedi napokon napomenuti kako u *Notturna* nije nimalo jasno koliki se dio opisanih događaja u zbilji dogodio. Premda se Gjalskijev stil i jezik današnjemu čitatelju mogu učiniti malko preartificijelnim za tekst koji želi uvjeriti u svoju istinitost, svijest o pripadnosti pisca prošlom vremenu, baš kao i svijest o romantičarskom nagnuću pripovjedačeve prirode, čitatelja čini osjetljivim za promjene u retoričkom repertoaru pojedinih razdoblja u povijesti književnosti. Zato u iskrenost pripovjedačevih (dakle Lucijevih) uvjerenja čitatelj u načelu nema razloga sumnjati, no zato je sve ostalo vrlo upitno. Svi su naime dokazi Jelenine zagrobne djelatnosti na zemlji predočeni isključivo riječima lika koji ne pokušava pretendirati na čvrstoću vlastita zdrava uma. Lucio ne krije vlastitu nervozu i očaj zbog Jelenine smrti, a na kraju njegova napisa doznajemo kako se dao nagovoriti na posjet hipnotizerima.

Imajući to u vidu, sasvim je zamisliva mogućnost da je Lucio sam sebe uvjerio kako je vidio Gjemu tek nakon što je od drugih čuo za njezinu tragičnu pogibiju, te da je doista sam falsificirao Jelenin rukopis u album. Bilo kako bilo, prije nego što se pozabavimo ekranizacijom *Notturna*, možda bi trebalo ukratko iznijeti fabularni sažetak:<sup>3</sup>

1. pogl. — Lucio grli Jelenu na njezinoj samrtnoj postelji. Pokušava joj uliti životnu snagu, a ona ga uvjerava kako ih smrt neće razdijeliti. Jelena umire, a Lucio zaustavlja njihalo drevnoga sata. Pati.

2. pogl. — Nakon četiri dana Lucio i dalje pati. Okreće se fantastici, bajkama i misticima tražeći nadu. Potresen tugom i novim razmišljanjima odlučuje otići na groblje.

3. pogl. — Lucio ulazi na groblje. Gleda prirodne pojave, bića, grobove. Grabljivica napadne ptice-selice. Prikaza nalik ženi raste i zaklanja šumu. Lucio gubi kontrolu nad vlastitim žvncima. Nakon izbijanja ponoći pride Jeleninu grobu iz kojeg istrči miš. Svlada ga bol te dočeka jutro na istome mjestu.

4. pogl. — Lucio pati i čita mistike. Jelena se pojavi. Šetaju vrtom gdje mu ona ubere ružu na koju se ubode. Lugarov pucanj je otjera. Lucio pita lugara je li vidio koga osim nje, no taj niječno odgovara.



*Notturna*: Rade Šerbedžija i Kruno Valentić

5. pogl. — Vrijeme prolazi, Lucio se oporavlja od boli, ali ga jednom prilikom na grobu opet shrvta tuga. Sprema se na put, a Jelena se vrati i svira mu klavir nakon čega naglo odlazi.

6. pogl. — Jelena često dolazi. Zapisuje Puškinove stihove u album. Lucio susjedu pokazuje album. Jelena objašnjava Luciju svoje pojavljivanje.

7. pogl. — Lucio se opušta i posvećuje sreći s Jelenom. Vide pogibiju njezine prijateljice Gjeme u Rialtu u Veneciji. Obavješten od susjeda, Luciju dolazi rođak i prijatelj X. Ugleda Jelenu, ali ipak nagovori Lucija na hipnotički tretman.

Pripomenak piščev: Pisac sreće mladog Rusa, hipnotičareva učenika koji mu daje Lucijev rukopis.

### **Odnos filma *Nocturno* prema Gjalskijevoj noveli**

Baš kao i u slučaju citirane analize filma *Potkazivač* redatelja Johna Forda i scenarista Dudley Nicholisa, i u analizi *Notturna* redatelja Branka Ivande i scenaristice Zore Dirnbach teško bi bilo povlačiti stroge granice između značenjskog područja likova, dijaloga, radnje i okružja, pa ćemo se u komparativnoj analizi te ekranizacije poslužiti iznesenim fabularnim sažetkom novele kao okosnicom razmatranja.

Dok novela počinje *in medias res*, zadnjim zagrljajima prije Jelenine smrti, Ivandin film počinje špicom koja s događaj-

nim slijedom nema izravne veze, premda uspostavlja onu nostalgično-sjetnu atmosferu kakva prožima cijeli film. Prvu scenu nakon špice svakako možemo smatrati proširenjem iznesena fabularnog sažetka novele, ponajprije zbog izrazito autorskih kadrova perivoja oko kuće, a potom i zbog uvođenja lika liječnika (glumi ga Sven Lasta). Uvođenjem liječnika već u prvom kadru značenjski se fokus filma u znatnoj mjeri odmaknuo od intimističke usredotočenosti novele. Liječnik je naime objektivni promatrač i stalan glas zdravog razuma s kojim će Lucio ulaziti u polemiku, mjesto da razgovare između pozitivističko-zdravorazumskog i mističkog načela vodi u vlastitoj grozničavoj glavi.

Osim toga, kao što kaže i Miroslav Šicel (1984.: 170) u noveli nije konkretizirano mjesto radnje, to je u ostalom i logično s obzirom na svrhu s kojom je intradijagetički pripovjedač — Lucio — pisao svoje autoanalitičko-ispovjedno izvješće. Filmski Lucio (Rade Šerbedžija) pak nastanjuje konkretne sobe u konkretnoj kući, pa film gradi svoju strukturu u skladu s mogućnostima medija. Kadrovi vrta i perivoja oko kuće u tom su smislu vrlo funkcionalni jer (uključujući i glazbu) stvaraju audiovizualni značenjski sklop immanentan mediju i neostvariv u književnom djelu.

Također u vezi sa zapažanjima koja smo citirali u uvodnom dijelu našega rada vrijedi pripomenuti kako već u prvim scenama filma posluga filmskoga Lucijina biva u velikoj mjeri individualizirana. Poslije doznajemo da se sluge zovu Janko i Ana, a svi su njihovi dijalozi-međusobni i s drugim likovima-proširenje u odnosu na fabularni kostur novele. U ekranizaciji novele nismo se suočili s kraćenjima i izbacivanjima fabularnih linija o kojima Bluestone govori u vezi s ekranizacijama romana.

Lik liječnika iskorišten je između ostaloga i za isticanje junačke patnje bez pribjegavanja primjerice njegovu unutar-njem monologu (tzv. tehnika naratora; eng. termin voice-over narration). Kadrovima u kojima Lucio promatra pregled Jelene (Milena Dravić), odnosno iščekuje kraj pregleda i liječnikovu ocjenu, dan je semantički ekvivalent rečenica u kojima Gjalskijev junak govori o svojem duševnom stanju. Film naime, nema mnoge mogućnosti verbalnoga jezika, ali u ovom konkretnom slučaju možemo se osvjedočiti o posebnim vrijednostima krupnoga plana, dinamične kamere, osvjetljenja i drugih stavki filmskog izražajnog repertoara. Jasno, oblici filmskoga zapisa ne mogu biti potpuni ekvivalent riječima ali se moramo složiti s Bluestoneom da vrijedi i obrnuta tvrdnja.

Međutim, kako prikaz mogućnosti filma u ovom slučaju ne bi bio ograničen, vrijedi skrenuti pozornost kako isticanjem razlika između dvaju medija senzibilni promatrači kao što je Bluestone ipak ne povlače preoštne, neprelazne granice. To je dobro između ostaloga zbog scena kao što je ona u kojoj se Lucio prije Jelenine smrti prisjeća njihove zajedničke idile. Tom je scenom na zadovoljavajući način predložena junačka subjektivnost, te je značenjska struktura filma obogaćena upućivanjem na prošlost. U noveli je, naime, u dijalogu te u povišenu tonu Lucijeva pripovijedanja sadržan/upisan značenjski kompleks idile koju je u prošlosti živio s Jelenom, a samo filmskim dijalogom i retoričnošću režije teško bi se

mogao ostvariti taj, za nostalgičan film još važniji značenjski kompleks.

Usporedbom scene Lucijeva posjeta groblju s analognom scenom u noveli lako bi se moglo upasti u hvalospjeve snazi jezičnoga medija, jer je bogatstvo i višeznačnost oblika i pokreta u noveli dovoljno da potpuno zasjeni konkretnu uobličenoost Ivandinih kadrova, s prikazom ni približno dojmljivom kao što je to prikaz u noveli. No, scena na groblju znatno je manje važna za strukturu filma nego što su to prizori s groblja za novelu, baš kao što opći ton filma ne možemo nazvati jednakim općemu tonu novele. I u tom smislu je jasno zašto bi bilo pogrešno suditi film isključivo iz perspektive strukture novele. Dječji zbor što u totalu perivoja klizi preko ekrana predvođen časnom sestrom, njihov andeoski pjev u Lucijevoj sobi te, primjerice, šok na licima Janka i Ane kad shvate tko svira klavir nešto su što se izvan audiovizualnoga medija ne može oživjeti.

Osim postupka uvođenja novih likova, za tu je ekranizaciju vrlo važan i postupak mijenjanja likova utemeljenih na likovima iz novele, ali ima i izbacivanja likova. U filmu tako idilu u perivoju ne prekida lugar nego isti onaj brbljivi susjed koji će dozvati Lucijeva prijatelja. S druge strane, Lucio ne ide susjedu kako bi mu pokazao album s Jeleninim rukopisom, nego da provjeri je li vidio koga u perivoju. Filmski posjet susjedu k tome se odigrava prije nego što Jelena išta zapiše u album, pa Lucio njen zapis pokazuje liječniku (kojega u noveli nema). Osim toga, u noveli Jelena zapisuje Puškino-ve stihove, dok se filmska Jelena oduševi Byronovim *Don Juanom*. Kao zanimljivu mijenu u karakteru glavnoga junaka možemo spomenuti da Gjalskijev Lucio sam zaustavlja sat nakon što Jelena umre, jer ga njegova dugovječnost, ritmičnost i vezanost za protok vremena prebolno podsjeća na Jeleninu prolaznost, dok u filmu motiv sata biva iskorišten kao spiritistički motiv. Janko i Ana se naime čude što je sat stao nakon Jelenine smrti, dok se Lucio čudi što sat opet radi kad se Jelena pojavi, a stane kad opet ode.

Takvih izmjena u radnji i likovima ima još, a i dijalozi kao da su iznova pisani na temelju Gjalskijevih. U noveli, primjerice, nakon riječi »Evo ga — došao je!« i »Tu je!« Jelena govori nešto neartikulirano, hripti, te napokon izusti »Ljubav je uz mene. Ona mi ostaje!«, te »Do viđenja!« (Gjalski, 1996.: 168-169). Posljednje su pak razgovjetne riječi filmske Jelene »Evo ga, dolazi, Lucio! Čekaj me Lucio«, dok Gjalskijeva Jelena ljubavnikovo ime izusti tek kad se ponovo pojavi u priči u četvrtom poglavlju (str. 179).

Napokon, premda takvih razlika ima još dosta (filmski Lucio samo jedanput biva prikazan na groblju, filmski susjed dobija umiljatu sluškinju, te nije prikazan dobroamjernim i dobroćudnim...), najvažniju razliku između novele *Notturna* i njezine ekranizacije nalazimo u razrješenju fabule. U skladu s dominantnom tendencijom filma, susjedovo pozivanje Lucijeva rodaka i prijatelja znatno je razrađenije od poziva što ga upućuje filmski susjed. On naime propituje slugu Janka i liječnika o Lucijevu stanju, a dobio je i scenu u kojoj na željezničkoj postaji razgovara s pridošlicom. Nije možda nadmet pripomenuti kako je susjed iz ekranizacije dobio i ime

(Jagić) koje su u noveli ne navodi, dok je Gjalskijev lik zabrinuta rodaka — diskretni »X« — u filmu postao Klarić.

I u noveli i u filmu pridošlica uspije vidjeti mrtvu Jelenu, no Ivandina priča završi scenom u kojoj Klarić duhu ljubi ruku, nakon čega slijedi odjavnica u kojoj vidimo fotografije iz iste zbirke kao što su one koje sadrži početna špica. Na kraju Lucijeva izvješća u noveli doznajemo kako ga je X nagovorio na liječenje:

»— (...) Priznajem, da sam vidio, ali — to je bilo sugestijom — hipnozom proizvedeno.

— Oh — ti si nepopravljiv! — kliknem gotovo ljutito. Konac naše raspre bijaše, da mi je priznao mističnost, dapače transcendentnost celoga slučaja moga. Ali je i tvrdio jednako, da su opasni takovi doživljaji po zdravlje duše, pa sam mu morao obećati, da ću poći s njime u Pariz ili u Nancy k glasovitim tamošnjim hipnotizerima.

Eto tako mene kod Charcot-a, kojemu sam evo po želji njegovoj u tim redcima vjerno nacrtao svoj doživljaj.« (Gjalski, 1996.: 200)

U Pripomenku piščevu uveden je lik pisca kojem Charcotov učenik kaže kako je hipnotička terapija potpuno uspjela, ali je Lucio počinio samoubojstvo ne mogavši podnijeti bol nastalu nakon što je u seansi zaboravio sve o mističnim iskustvima.

Dakle, novela problematizira zbiljnost događaja koje iznosi (Lucio je nepouzdan pripovjedač), dok u filmu duh natprirodnog i snaga nostalgičnog pobjeđuju, pa pitanje o pouzdanosti prikaza događaja ne bi trebalo opterećivati gledatelja. Promatrana iz perspektive kraja, početna špica s fotografijama s početka stoljeća nedvojbeno se može odrediti kao čin sklapanja ugovora s gledateljem; podrazumijevani autor filma (o tom terminu vidi u Chatman, 1990.: 74-108; Gilić, 1997.) sugerira lirsku usmjerenost cjeline, težnju k nostalgičnu prikazu prošloga vremena kao žarišta izgubljene ljepote, u kojem su i fantastične stvari moguće.

### Zaključak

Krenuvši u analizu Ivandine ekranizacije Gjalskoga s komparativističkoga polazišta o međusobnoj povezanosti ne samo književnih djela, nego i djela nastalih u različitim medijima umjetničkoga stvaranja, vrlo smo se brzo suočili s argumentima u prilog Bluestoneovoj tezi i potrebi odvojena vrednovanja ekranizacije i njezina predložka (uvjerljive prikaze zasebnoga repertoara izražajnih mogućnosti filma vidi primjerice u Peterlić, 1982., te Plazewski, 1971. i 1972.). Tako smo ustvrdili da se razlike filma *Nocturno* i novele po kojoj je snimljen doista ne mogu svesti na varijacije istoga teksta. No, iz te bi se tvrdnje moglo izvući legitimno pitanje o opravdanosti takvih proučavanja ili barem, ako je sličnost dovoljno opravdanje, o važnosti spoznaja do kojih s njima možemo doći.

Odgovor na takve primjedbe u biti je prilično jednostavan: književno djelo i njegova ekranizacija<sup>4</sup> nisu apsolutno svodivi na dvije varijacije jednoga teksta, ali se može reći da zajedno tvore intertekstualnu značenjsku mrežu jakoga utjecaja na riznicu kulturnoga nasljeđa jednoga naroda i njegov kulturni (samo)identitet. Dobar je primjer za to i Golikov

film *Tko pjeva zlo ne misli* — riječ je o djelu toliko popularnom i poznatom da Majerov predložak u povijesti hrvatske kulture dobiva sekundarno mjesto. No, ozbiljna interdisciplinarna istraživanja naprosto ne smiju zaobići analizu tematsko-motivsko-ideološkog vrela iz kojega Golikov film crpi dobar dio svojeg šarma i značenjskoga bogatstva. Zato će budućim naraštajima Fulir i ostala družina morati u određenom smislu biti i multimedijalna stvorenja, koliko god pogrešna bila ograničavanja vrednovanja filma parametrima novele prema kojoj je snimljena. Umjetnička se imaginacija naime ne da svesti na arbitrarne niše, pa i ekranizacija povratno djeluje na djelo iz drugoga medija prema kojem je nastala. Naravno, nije to slučaj samo s filmom i književnosti: Minnellijev musical *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, 1951.) povratno utječe na recepciju Gershwinove glaz-

be baš kao što Golikov klasik pridaje dignitet u njemu iskorištenim pjesmama.

Slojevit odnos autora francuskoga novog romana i modernističkoga filma primjer je još jednoga razloga zbog kojega u govoru o filmu ne smijemo smetnuti s uma kretanja u književnosti (i obratno), a ekranizacijom *Notturna* i Gjalskijevo je kulturno nasljeđe znatno obogaćeno povezivanjem s pokretnim slikama. Kako prevladavajuća tradicija (naravno, ne bez uvjerljivih argumenata) redatelja uzima glavnom autorском osobnošću filma, možemo reći kako je nakon nastanka filma *Nocturno* Gjalski na jedan poseban način povezan s Ivandom i njegovim autorskim sklonostima. Jasno, sa svakim takvim istraživanjem intermedijalne su veze sve čvršće, a postavke Györgya Bodnára citirane u uvodu našega razmatranja sve uvjerljivije.

## Bilješke

- 1 Seymour Chatman razrađuje tu pretpostavku u knjigama *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca i London, 1978., te *Coming to Terms*, Cornell University Press, Ithaca, 1990.
- 2 U našim razmatranjima nećemo ni izbliza iscrpiti sve aspekte ove knjige. Pozabavit ćemo se samo onim Bluestoneovim zapažanjima koja nam se čine najtočnijim i najkorisnijim, zanemarujući primjerice zaključke do kojih on dolazi zato što u vrijeme nastanka knjige (prvo je izdanje izašlo 1957.) pravih modernističkih igranih zvučnih filmova takorekuć nije bilo. Vrijedi osim toga napomenuti da ni u korištenju Bluestoneovih teza nećemo vjerno slijediti tijek njegova izlaganja, već ćemo pokušati dati sintezu primjenjivu na našu temu.
- 3 Kao što se može vidjeti iz dosadašnjega tijeka naše analize, primjenjujemo pomalo eklektičnu interpretacijsko-formalističku metodu, bez upuštanja u šumu specijalističkih termina kojima bi bila prigušena komparativističko-analička uciljanost teksta.
- 4 Jasno, ta se zapažanja odnose i na književna djela napisana na temelju filmova, koliko god njihov broj i ugled bio manji od broja i ugleda filmova snimljenih prema književnim djelima.

## Literatura

- Arnheim, Rudolf (1962.): *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd
- Beker, Miroslav (1995.): *Uvod u komparativnu književnost*, Školska knjiga, Zagreb
- Beker, Miroslav (1998.): *Četiri pristupa komparativnoj književnosti*, Kolo 1/1998. (VIII), str. 125-137
- Bluestone, George (1961.): *Novels into Film-The metamorphosis of fiction into cinema*, University of California Press, Berkley i Los Angeles
- Bodnar, György (1987.): *Književnost i film*, Umjetnost riječi 3/1987 (XXXI), str. 297-303
- Chatman, Seymour (1990.): *Coming to Terms-The rhetoric of narrative in fiction and film*, Cornell University Press, Ithaca.
- Donat, Branimir (1975.): *Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi* u: Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva, ur. Branimir Donat i Igor Zidić, Liber, Zagreb
- Filmska enciklopedija 1* (1986.), ur. Ante Peterlić, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb
- Flaker, Aleksandar (1968.): *Književne poredbe*, Naprijed, Zagreb
- Frangeš, Ivo (1978.): *Književnost hrvatskog realizma u europskom kontekstu* u Hrvatska književnost u europskom kontekstu, Zaved za znanost o književnosti i Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, str. 381-392.
- Frangeš, Ivo (1987.): *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske i Cankarjeva založba, Zagreb i Ljubljana
- Frangeš, Ivo (1992.): *Gjalski prema Šenoi* u Frangeš, Ivo: *Suvremenost baštine*, August Cesarec i Matica hrvatska, Zagreb, str. 98-147.
- Gilić, Nikica (1997.): *Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Saymoura Chatmana*, Hrvatski filmski ljetopis br. 11 (3/1997.), str. 83-92.
- Gjalski, Ksaver Šandor (1996.): *Notturno* u Gjalski, Ksaver Šandor: *Pripovijetke i članci*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 165-200.
- Ježić, Slavko (1944.): *Hrvatska književnost*, Naklada A. Verzek, Zagreb
- Katušić, Ivan (1997.): *Tko pjeva zlo ne misli (Od Majerove novele do Golikova filma)* u Krelja, Petar: *Golik*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb, str. 135-146 (pretisak iz časopisa *Republika*, 2-3/1971)
- Kracauer, Siegfried (1972.): *Priroda filma 2*, Institut za film, Beograd
- Nemec, Krešimir (1994.): *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. st.*, Znanje, Zagreb
- Peterlić, Ante (1982.): *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb
- Plazewski, Jerzy (1971.): *Jezik filma 1*, Institut za film, Beograd
- Plazewski, Jerzy (1972.): *Jezik filma 2*, Institut za film, Beograd
- Šicel, Miroslav (1966.): *Pregled novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb
- Šicel, Miroslav (1978.): *Književnost moderne, Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 5, Liber i Mladost, Zagreb
- Šicel, Miroslav (1984.): *Gjalski*, Globus, Zagreb
- Šicel, Miroslav (1996.): *Ksaver Šandor Gjalski i Gjalski, Ksaver Šandor: Pod starimi krovovi*, Matica hrvatska, Zagreb
- Tomasović, Mirko (1998.): *Razdoblje romantizma u hrvatskoj književnosti* u Dani hvarskog kazališta XXIV, Hrvatska književnost u doba preporoda, ur. Nikola Batušić i drugi, Književni krug, Split

Bruno Kragić

# Lawrence od Arabije – Likovi i ideje

## Uvod

Film *Lawrence od Arabije* (*Lawrence of Arabia*, 1962.) britanskog režisera Davida Leana zanimljiv je iz više razloga. Dobitnik 7 Oscara, među kojima i za najbolji film, film je ostvario i znatan komercijalni uspjeh. Unutar žanra kojem pripada, a to je povijesni (i biografski) spektakl, taj je film ostao do danas nedosegnut uzor, predstavljajući jedno od posljednjih, ujedno i najbolje, ostvarenje posebnog podžanra koji se razvio u britanskoj kinematografiji pod nazivom imperijalni film. Na taj način *Lawrence od Arabije* zauzima i posebno mjesto u britanskom filmu. Nadalje, nekim svojim značajkama, prije svega koncepcijom glavnog lika i fabule, kao i prije spomenutim mjestom u posebnom podžanru 30-ih godina, ovaj se film blago približava filmskom modernizmu dominantnom u svjetskom filmu 60-ih, a zbog naglašene političke tematike možemo ga usporediti i s ostvarenjima struje političkog filma kraja istog desetljeća.<sup>1</sup>

Naposlijetku, film je značajan i unutar opusa njegova redatelja jer je možda Leanov najbolji film. Lean u tom filmu dovodi do vrhunca svoju sposobnost režije spektakularnih scena, kao i svoje glavne tematske preokupacije, poput sklonosti prikazivanju nedavne prošlosti, uništenju intimizma u spektakl, oslikavanju bizarnih, često i opsesivnih ličnosti i otkrivanju poriva koji ih potiču na djelovanje.<sup>2</sup>

## Narativne i žanrovske formule

Osim kratke uvodne sekvence čitav se film odigrava na Bliskom istoku, u Kairu i Damasku, te u pustinjama Egipta, Jordana i Saudijske Arabije. Uvodna sekvenca prvo prikazuje pogibiju jednog čovjeka u prometnoj nesreći u engleskoj provinciji. Slijedi informacija o njegovu identitetu, kroz razgovore nekoliko likova nakon njegova pogreba u Westminsterskoj katedrali. Tada dobivamo tri različita mišljenja o Lawrenceu od tri kasnija (više ili manje) značajna epizodna lika, dok se prijelaz na drugo mjesto, iz Londona u Kairo, i u drugo vrijeme, ostvaruje retrospektivnom izjavom epizodnog lika Lawrenceova prvog zapovjednika u Kairu. Ta uvodna sekvenca predstavlja, dakle, pretpostavku za priču. Ostatak filma, koji ukupno traje oko 220 minuta, u potpunosti se odigrava na već spomenutim bliskoistočnim prostorima u trajanju od oko dvije godine. Film prikazuje političke i vojne akcije britanskog časnika, pisca i pustolova T. E. Lawrencea, organizatora arapske vojske u borbi protiv Turske tijekom Prvog svjetskog rata. Taj se dio filma, odnosno gotovo cijeli film, u kronološkom slijedu može podijeliti na tri više

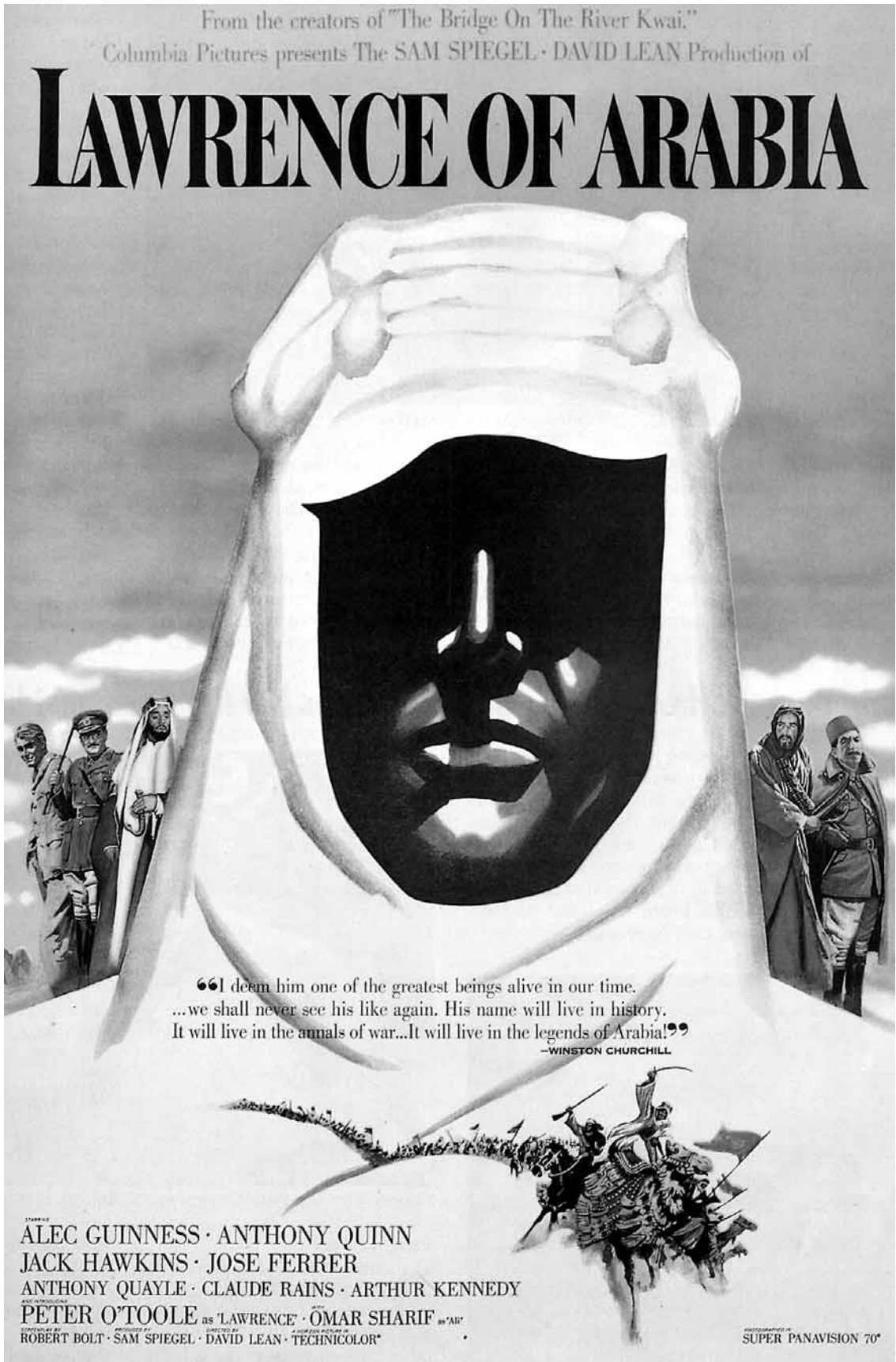
ili manje podjednaka dijela. Prvi obuhvaća Lawrenceov odlazak među Arape, prelasko nekoliko pustinja, osvajanje luke Aquabe te njegov povratak u Kairo. Drugi dio prikazuje njegove akcije na čelu arapske vojske, njegovo zarobljavanje od Turaka u gradu Deiri, puštanje na slobodu, te drugi povratak u Kairo. Treći su dio njegove posljednje akcije, osvajanje Damaska, te konačni povratak u Englesku.

Žanrovska pripadnost filma potpuno je vidljiva već u prvom dijelu. Da je film biografski očito je iz samog naslova koji upućuje na jednu osobu, dakle i na njegov život i djelovanje. To je upotpunjeno u spomenutoj uvodnoj sekvenci kad u svega nekoliko minuta dobivamo nekoliko mišljenja drugih likova o njemu, a njegovo ime potiče i retrospekciju koja će o njemu govoriti. Uostalom, u filmu postoje samo dvije nešto dulje scene (i isto toliko kratkih) u kojima nema Lawrenceova lika. Da je ovaj film i spektakl doznajemo vrlo brzo tijekom prvog dijela. Kod spektakla očituje se vizualno impresivnim snimkama pustinje tijekom Lawrenceova prvog putovanja Arapima, koje će se zatim nekoliko puta ponoviti u različitim kontekstima. Taj se kod dalje i konačno oblikuje masovnim scenama konjice u pokretu, te scenama bitaka, poput osvajanja Aquabe. Prisutne tijekom cijelog filma, takve scene s jedne strane određuju film kao spektakl, privlače publiku, te djeluju kao »međučinovi« dijaloških scena koje prikazuju odnose među likovima. Određenje filma *Lawrence od Arabije* kao povijesnog filma također se može uočiti već tijekom prvog dijela. Samom činjenicom da je to biografski film koji govori o jednoj povijesnoj osobi film dolazi u vezu s povijesnim filmom uopće. Film nadalje prikazuje povijesno relevantne događaje iz nedavne prošlosti (arapsku pobunu protiv Turske i britansku ulogu u toj pobuni za Prvog svjetskog rata) na osnovi historijske dokumentacije. Povijesna je dokumentacija, u ovom slučaju, predstavlja memoarska knjiga samog Lawrencea *Sedam stupova mudrosti*. Koristeći tu knjigu, Lean i njegov scenarist Robert Bolt odrekli su se pokušaja objektivnog prikaza povijesti, ali su isto tako to Lawrenceovo djelo iskoristili ponajprije kao podlogu. Kako se odigrava film komentar povijesnih događaja postaje sve slojevitiji, a isto se tako i Lawrenceov lik obogaćuje dodatnim konotacijama. Dok se spektakularni kod jasno i potpuno očituje tijekom prvog dijela filma, pa dalje spektakularne scene ponajprije služe njegovu održavanju, biografski i povijesni se kod stalno obogaćuje novim značenjima. *Lawrence od Arabije* predstavlja semantički prilično bogato ostvarenje, a jedan dokaz tomu jest i funkcija spektakularnih scena u



From the creators of "The Bridge On The River Kwai."  
Columbia Pictures presents The SAM SPIEGEL · DAVID LEAN Production of

# LAWRENCE OF ARABIA



“I deem him one of the greatest beings alive in our time.  
...we shall never see his like again. His name will live in history.  
It will live in the annals of war...It will live in the legends of Arabia!”  
—WINSTON CHURCHILL

STARRING  
ALEC GUINNESS · ANTHONY QUINN  
JACK HAWKINS · JOSE FERRER  
ANTHONY QUAYLE · CLAUDE RAINS · ARTHUR KENNEDY  
PETER O'TOOLE as 'LAWRENCE' · OMAR SHARIF as 'ALI'  
PRODUCED BY ROBERT BOLT · SAM SPIEGEL · DAVID LEAN · DIRECTED BY DAVID LEAN · A COLUMBIA PICTURES PRESENTATION · TECHNICOLOR®

PHOTOGRAPHED BY SUPER PANAVISION 70®

trećem dijelu filma. Osim iskazivanja koda filmskog spektakla, te scene ovdje služe i kao eksternalizacija psiholoških stanja glavnog lika, dakle podvrgnute su i kodu biografskog (i psihološkog) filma, što se najbolje vidi u sceni pokolja turskih vojnika u pustinji na putu za Damask. U skladu s tako definiranim odnosima kodova filmskog spektakla, biografskog i povijesnog filma nameću se dvije, međusobno komplementarne polazišne točke u razmatranju značenjskih osobitosti filma. Prva se naslanja na žanrovsku odrednicu *Lawrencea od Arabije* kao biografskog filma, te na prije spomenut modernistički element u pristupu priči i njenoj obradi. Jednostavno rečeno, kako je ovo biografski film usredotočen na prikaz jednog lika, to se savršeno razumljivim čini pristup filmu upravo kroz analizu samog Lawrenceova lika. Spomenuo sam funkciju spektakularnih akcijskih scena u iskazivanju Lawrenceovih psiholoških stanja, a i sam narativni ustroj filma, njegova podjela na tri veća dijela posljedica je prikazivanja junakovih psiholoških mijena. Također, Lawrenceov se lik najvećim djelom oblikuje i preko njegovih odnosa s drugim likovima, te prikaz samih tih odnosa čini fabulu filma. Možemo reći da upravo u tom odnosu prema fabuli leži modernizam *Lawrencea od Arabije*. Za razliku od klasičnog, aristotelijanskog poimanja koje na prvo mjesto stavlja priču, odnosno »oponašanje događaja i života«, ovdje su središnji upravo likovi, odnosno karakteri ili značajci, da se poslužimo aristotelovskom terminologijom. Ovaj film tako predstavlja »oponašanje ljudi«. Dok kod Aristotela možemo pronaći mišljenje kako tragičko zbivanje uopće ne mora imati karaktere, ovaj je film zasnovan upravo na njima, ali unatoč toj značajnoj razlici kazuje isto što i antičke tragedije, a to je da je čovjek tragično biće.<sup>3</sup>

Osim pristupa kroz analizu glavnog lika, kao i drugih likova te njegovih odnosa s njima, filmu *Lawrence od Arabije* možemo pristupiti i u svjetlu njegove druge žanrovske odrednice, one povijesnog i, još uže, imperijalnog filma. Svaki povijesni film, kao uostalom i povijesni roman, korespondira sa sadašnjicom. Inherentni i »objektivni« prikaz nekih povijesnih događaja nemoguć je i prikaz tih događaja u nekom umjetničkom djelu očituje njihovu recepciju u vremenu nastanka tog djela. Snimljen 1962. ovaj se film nužno podudara s trajnom bliškoistočnom krizom i zanimanjem javnosti za taj dio svijeta. Činjenica je, međutim, da *Lawrence od Arabije* nije tek običan povijesni film, nego i imperijalni film. Imperijalni film označuje podžanr povijesnog filma koji prikazuje određene povijesne događaje i ličnosti u dijelovima britanskog imperija, prije svega u Indiji ili Africi u razdoblju kad je to carstvo nastajalo, dakle u drugoj polovici 18., početkom 19. stoljeća, odnosno u doba kad je bilo na vrhuncu slave, dakle u drugoj polovici 19. stoljeća. Taj je podžanr usko vezan za 30-e godine. Tada se razvio i postao važnim dijelom britanskog filma, te je utjecao na hollywoodski povijesni i pustolovni film istog razdoblja. Već početkom 40-ih zbog izmijenjenih vanjskih okolnosti, prije svega zbog Drugog svjetskog rata, imperijalni se film gasi, te je nakon rata snimljeno svega nekoliko takvih filmova, a možda je posljednji primjer podžanra film *Khartoum* (B. Dearden, 1966.). Imperijalni je film u svom klasičnom obliku, koji predstavlja primjerice filmovi Z. Korde *Bubanj* (1938.) i *Četiri pera* (1939.) iskazivao odnos britanske elite prema kolonijalnom

carstvu. Samim je tim bio nužno optimističan u vremenu relativnog društvenog konsenzusa 30-ih, koji je zapravo bio zatišje pred buru — Drugi svjetski rat i raspad imperija koji će uslijediti. Imperijalni je film, s jedne strane, održavao stav elite o dobrobiti vladavine superiornih Britanaca nad kolonijalnim podanicima koje je trebalo naučiti zapadnjačkim vrlinama, a s druge je strane svojom spektakularnošću i prikazom brojnih pustolovina zadovoljavao populističke impulse gledateljskih masa u samoj Britaniji (koje su, uostalom, u čitavom tom razdoblju dokazivale svoju bliskost s elitom vjerenim glasovanjem za konzervativce). Drugi svjetski rat dovodi do pada produkcije tih filmova. Rat je, naime, zahtijevao filmove koji će izravnije jačati patriotizam, pa je imperijalni film zamijenjen drugom vrstom povijesnih filmova, filmovima koji prikazuju borbu Britanaca kao branitelja slobode protiv europskih protivnika. Ti su filmovi, od kojih je najpoznatiji *Lady Hamilton* A. Korde iz 1942., bili prilično jasne metafore rata koji je bjesnio. Završetkom rata dolazi do korijenitih društvenih promjena u Velikoj Britaniji, uključujući i postupno rasformiranje kolonijalnog carstva, pa je Indija, nekadašnji dragulj u kruni, dobila neovisnost već 1947. U takvim, promijenjenim okolnostima imperijalni film u svom čistom obliku postaje nepotreban. *Lawrence od Arabije* nastaje u vrijeme kad se imperij gotovo potpuno raspao, pa je njegov značaj u svjetlu tog podžanra nešto drukčiji. Ovaj film djeluje i kao epitaf imperijalnom filmu, ali i britanskom imperiju uopće. Dok su raniji filmovi tog podžanra o povijesti prije svega izvještavali, tumačeći je vrlo jednostavno i gotovo usputno, u skladu s postojećim mišljenjem elita, Lawrence povijest prije svega komentira. 60-e su uostalom bile razoblje kad je jedan američki žanr koji se također bavio, iako nešto drukčijim, imperijem postao autorefleksivan. Riječ je, naravno, o vesternu. Tako je i imperijalni film, zahvaljujući jednom inteligentnom režiseru i njegovu jednako pametnom scenaristu dobio reprezentativno autorefleksivno ostvarenje. To je ostvarenje, polazeći od žanrovskih odrednica, pokazalo značenjsko bogatstvo u svom povijesnom i političkom diskursu, tako da analiza ovog filma i kroz njegove idejne i kroz ideološke kodove također može biti vrlo poticajna.

## Likovi

Glavni je lik, naravno, Lawrence (Peter O'Toole). Već na početku stavlja se do znanja kako je on neobičan i slojevit karakter. Dobivamo, naime, tri različite informacije o njemu. Pukovnik Brighton izražava divljenje prema Lawrenceu, general Allenby daje službenu ocjenu Lawrenceovih akcija sudržavajući se da kaže nešto o njemu osobno, a američki novinar Bentley daje svojevrstnu ironičnu pohvalu. Bentley hvale Lawrenceove vojne akcije, ali naglašava njegov egocentriizam. Neobičnost i posebnost Lawrenceova lika još se više ističe kad se radnja prebacuje u prošlost i na Bliski Istok. Lawrence pažljivo crta geografsku kartu i izražava se elokventno, dakle obrazovan je, a uz to vježba izdržljivost na bol, pušta da mu šibica sagori u ruci. On sam pak naglašava kako je njegova neobičnost nesvesna. Istodobno, pred njegov odlazak u pustinju ocrta se i njegov odnos s postarijim kolonijalnim službenikom, Drydenom, odnosno implicira se kako ga on, za razliku od mnogih, razumije — on daje

mig Lawrenceu da se smiri kad ovaj počne provocirati generala. Lawrenceova neobičnost dalje je istaknuta njegovom izravno izrečenom ljubavlju prema pustinji, kaže kako će odlazak u pustinju biti zabavan, a zatim i njegovim odnosom prema Arapima. On naime od svog vodiča uči jahati na devu, dijeli s njim »arapsku« hranu i poklanja mu pištolj. Prigodom susreta sa šerifom Allijem prvi put saznajemo i Lawrenceove političke stavove o Arapima kad naglašava potrebu za ujedinjenjem brojnih plemena. I brojni, vizualno spektakularni kadrovi pustinje služe daljem produblivanju naših spoznaja o Lawrenceu. Naime, unatoč svojoj vizualnoj raskoši, ti kadrovi i svojim brojem i prikazom ljudi, odnosno načina na koji pustinja iscrpljuje ljude, uspijevaju i gledatelje uvjeriti kako doista samo čudni ljudi mogu voljeti pustinju. Prvi dio filma postavlja obrazac Lawrenceovih odnosa s Arapima. On se među njima osjeća potpuno prirodno, fascinira princa Faisala svojim poznavanjem Kurana i zagovaranjem arapskih interesa na štetu britanskih, fascinira šerifa Alija svojom izdržljivošću i požrtvovnošću, te trećeg značajnog Arapina, Audu abu Taija začudi svojom lukavošću i ratničkim umijećem. Naposljetku dobiva arapsku odjeću i ime — El Orens. Tijekom prvog dijela dobivamo tako sliku neobičnog, ali u biti simpatičnog čovjeka s vizijom. Ta se slika, međutim, mijenja tijekom drugog dijela. Znaci Lawrenceove opsesije vlastitim ciljevima vidljivi su već u prvom dijelu, ali su opravdani nekim »višim« razlozima, primjerice on se svojeglavo vraća u pustinju da bi spasio arapskog prijatelja, a poslije ga ubija kako bi spriječio početak sukoba i krvne osvete između dvaju plemena. Tako se već tada za Lawrenceov lik vežu određene gubitke i uzaludnosti, te nemogućnosti uspostave bilo kakvog ljudskog kontakta. Uspostaviš, naime, bliske odnose s trojicom Arapa, on se lišava sve trojice. Ranije sam napomenuo kako je bio prisiljen na ubojstvo čovjeka kojem je spasio život. Jednog od dvojice svojih mladih slugu nije uspio spasiti pri prijelazu pustinje Sinaja na putu u Kairo, dok će trećeg, s kojim će biti u izrazito bliskom odnosu nakon iscrpljujućeg prelaska Sinaja, osobno ubiti nakon što se ovaj sam teško ranio. Istodobno, nakon povratka u Kairo njegova je nepripadnost Britancima izravno prikazana pokušajem nekolicine časnika da ga istjeraju iz časničkog kluba, tako da njihove kasnije čestitke djeluju arifitijelno isto kao i njegov, naizgled ugodan, odnos s generalom Allenbyem. Tijekom drugog dijela Lawrenceov se lik potpuno oblikuje kroz odrednice nepripadanja i usamljenosti uz stalno inzistiranje na njegovoj sve većoj opsjednutosti »višim« ciljevima. On postaje svjetski slavna ličnost, heroj koji dobiva božanske atribute što je naglašeno kako njegovim vlastitim izjavama koje impliciraju takvo samopoimanje (postigavši ono što se smatralo nemogućim, on počinje vjerovati kako može postići sve), tako i masovnim scenama koje eksternaliziraju te odrednice, primjerice kada mu mnoštvo vojnika kliče. Krhkost takve pozicije naglašena je već kad ga ranjava jedan turski vojnik i prikazom tog događaja — od donjeg rakursa Lawrencea kako obasjan suncem s vrha vagona odmahuje gomili, do lagano gornjeg rakursa kako leži ranjen u ruševinama vlaka. Naposljetku njegovo samopoimanje kao nadljudskog junaka doživljava vrhuac i krah kad prurušen odlazi u turski grad Deiru, izaziva turske vojnike, biva zarobljen i mučen.<sup>4</sup> To ga iskustvo velikim di-

jelom mijenja. On gubi osjećaj pripadnosti Arapima i ponovno se dolazi u Kairo, pokušavajući se vratiti svom izvornom civilizacijskom okružju. To mu naravno ne uspijeva i on se vraća na čelo arapske vojske, čime počinje posljednji dio filma. U tom je dijelu njegov lik potpuno ogoljen — on postaje krvoločni osvetnik što se vidi u spomenutoj sceni masovnog pokolja turskih vojnika koja završava kadrom u kojem, izbezumljena pogleda, stoji s krvavim nožem u rukama. On postaje potpuno izolirana osoba bez ikakvih dubljih kontakata s bivšim prijateljima; okružuje se bandom ubojica, a na kraju do temelja se ruše i njegovi politički planovi — on ne uspijeva uspostaviti arapsku vlast u Damasku i u razgovoru s Faisalom, Allenbyem i Drydenom uviđa vlastitu političku nemoć. Krajnja ironija njegove konačne pozicije predstavljena je scenom u kojoj ga jedan britanski časnik oduševljeno pozdravlja nakon što ga je u prethodnoj sceni ispljuskaao, ne prepoznavši ga u arapskim haljama. Film završava prikazom Lawrencea kao potpuno poražene ličnosti koja je izgubila sve iluzije o sebi i svojoj okolini. U posljednjim kadrovima vidimo tek njegovo prašnjavo lice u automobilu koji ga vozi kroz pustinju da ga odvede na brod za Englesku. On se diže da bi promotrio skupinu Arapa na devama, a zatim rezignirano i bez riječi sjeda.

Ostale likove možemo podijeliti u dvije skupine: Arape i Bijelce. U prvoj nalazimo tri značajna lika. Prvi je šerif Ali (Omar Sharif). Glavna je odrednica tog lika junaštvo, on se i prvi put u filmu pojavljuje niotkuda, kao točka na pustinjskom obzoru koja se približava jašući na devu. Od svih značajnijih likova on s Lawrenceom uspostavlja najbliži prijateljski odnos, a upravo on od njega i usvaja politička stajališta i svijest o potrebi ujedinjenja Arapa. Upravo zato njihov razlaz konačno potvrđuje Lawrenceove mijene. Sada Ali njemu ukazuje na više političke ciljeve i rezignirano zaključuje kako mu je ovaj ponudio novac za sudjelovanje u ratnoj kampanji. Drugi je važan lik Audu abu Tai (Anthony Quinn). Semantički jednak Aliju (oboju su hrabri vođe, a njihova je veza potvrđena i zajedničkim posljednjim pojavljivanjem u filmu) taj lik svojim vanjskim osobinama predstavlja njegovu suprotnost. Dok Ali racionalno prihvata argumente i potrebe za političkim djelovanjem, Audu je prije svega impulzivni poglavica i ratnik. To je naglašeno i načinom njegova ulaska u film — spušta se niz padinu na konju, u raskošnoj odjeći. A istaknuto je i njegovim diskursom — govori glasno i služi se brojnim epitetima i metaforama pa tako, opravdavajući svoju pohlepu za novcem, naglašava kako je bogat, ali istodobno i siromašan jer je »rijeka svome narodu«. Takve odrednice ovaj lik dosljedno zadržava sve do kraja, te upravo preko njega dobivamo instinktivan uvid u politiku. Naposljetku, njegov odnos s Lawrenceom iskazan je prije svega njegovim reakcijama na Lawrenceove riječi i postupke. On ga cijeni zbog ratničkog umijeća, ali vrlo brzo razočarano utvrđuje kako je ovaj lagao, dakle nije savršen. Treći je istaknuti arapski lik princ Faisal (Alec Guinness). Kao i prethodna dvojica, i on je hrabar ratnik što se vidi iz njegova prvog pojavljivanja u filmu kad se na konju junački uzaludno odupire napadu turskih aviona. Možemo tako zaključiti kako je junaštvo zajednička značajnija odrednica skupine arapskih likova. Faisal se od prethodne dvojice razlikuje ponajprije svojim položajem — oni su tek plemenski glavari,

dok je on vladar i, sukladno tome, načinom ponašanja i govora. Dok se Ali i Auda izražavaju glasno, izravno i rezolutno, Faisal govori polako i oprezno. On je svakako najprofijniji lik u cijelom filmu i ujedno nosi najveći sloj vlastite kulturne i nacionalne baštine. Njegova glavna semantička odrednica bila bi upravo svijest o vlastitu državničkom položaju, nacionalnom i povijesnom identitetu i, kao posljedica toga, nostalgичnost, skepticizam pa i melankolija, očita u tvrdnji da je Lawrence tek jedan od onih Engleza zaljubljenih u pustinju. U skladu s takvim karakteristikama Faisal je nesumnjivo superioran Lawrenceu u političkom promišljanju. On ga zapravo iskorištava za vlastite ciljeve, što je jasno vidljivo u sceni njegova razgovora s američkim novinarom Bentleyem, kao i u njihovu oproštaju kada, ne bez ironije, utvrđuje da mu neprocjenjivo mnogo duguje. Druga skupina likova jesu bijelci, od kojih su trojica Englezi. Prvi od njih, manje značajni lik pukovnika Brigtona (Anthony Quayle) metaforički pokazuje odnos običnih engleskih vojnika prema Lawrenceu. Isprva ga gleda sumnjičavo zbog njegova neobičnog ponašanja, ali mu se nakon ratnih akcija počinje diviti i takav odnos prema njemu zadržava do kraja. Taj lik ujedno nosi semantičke odrednice tipične za engleske časnike — ograničen je, ali iskren i pouzdan. Druga su dva lika Engleza znatno slojevitija i uz Faisala predstavljaju svojevrsnu političku trojku ovoga filma. Ti likovi nose, naime, najviše odrednica vezanih za političko i ono je stalno prisutno u njihovim izjavama i postupcima. General Allenby (Jack Hawkins) određen je prije svega kao sposoban vojni strateg. Prvo se pojavljuje u filmu kao tipičan general; sjedi za masivnim radnim stolom i čita Lawrenceov, mahom nepovoljan dosje. Ovaj lik, međutim, vrlo brzo dobiva značenjsku odrednicu koja ga čini vrlo bliskim Lawrenceu. I on je, naime, opsjednut svojim ciljem, u ovom slučaju porazom Turaka na bliskoistočnoj fronti, ali, za razliku od Lawrencea, ta se njegova opsesija ne usmjeruje autodestrukciji. Zahvaljujući toj zajedničkoj osobini Allenby je sposoban suosjećati s Lawrenceom, što je osobito očito u dvije scene. U prvoj Lawrence mu priznaje kako je uživao u ubojstvima koje je počinio, a u drugoj Allenby ga smiruje uočivši njegove rane od mučenja u turskom zatvoru. Te scene, kao i opći, prijateljski i smireni ton Allenbyeve komunikacije s Lawrenceom čine ga i svojevrsnom očinskom figurom (u poimanju tog pojma kod engleskih viših klasa). Lik Allenbya naposljetku možemo tumačiti i kao metaforički prikaz odnosa britanske države prema Lawrenceu. On ga koristi za vlastite ciljeve, surađuje s njim, ali ga ne razumije niti to zapravo pokušava. Preostali član ove političke trojke jest ostarjeli kolonijalni službenik, Allenbyjev savjetnik Dryden (Claude Rains). Već sam spomenuo neke scene koje navode na pomisao da taj lik najbolje razumije Lawrencea. On ga preporučuje za prvi zadatak, a prvi uočava i Lawrenceove rane od mučenja — vanjsku manifestaciju konačne promjene Lawrenceova karaktera nakon boravka u turskom zatvoru. No, taj je lik bez suosjećanja i djeluje u prvom redu kao inteligentan i ironičan komentator događaja u filmu kao i postupaka drugih likova, što se najjasnije vidi iz njegove posljednje rečenice u filmu: kako bi nakon svih tih događaja više volio da je ostao u malom engleskom mjestu Tunbridge Weelsu. Posljednji značajniji lik bijelca onaj je američkoga novinara Bentleyja



Peter O'Toole u Lawrenceu od Arabije

(Arthur Kennedy). On je karakteriziran kao pravi predstavnik medija — sve podređuje dobroj vijesti, ali ima i odrednicu predstavnika liberalne zapadne javnosti — nakon što su njegove reportaže donijele Lawrenceu svjetsku slavu, on se otvoreno zgraža nad njegovim pokoljem turskih vojnika iskazujući, kao i svi novinari, ciničan odnos prema svojoj profesiji. Nadam se da se već i iz ovako letimičnog pregleda može vidjeti koliko je Lean imao pravo kad je izjavio kako je u filmu imao više od četiri dobra karaktera. Ono što je te likove učinilo zaista iznimnim jest činjenica da su svi glumci pokazali potpun sklad s okolišem. Ovdje se slika ljudi velikim dijelom poklapa sa slikom ambijenta, a to je jedna od tajni filmske glume.<sup>5</sup>

### Ideološki kodovi filma

Kao povijesni i imperijalni film *Lawrence od Arabije* nužno tematizira i određene povijesne, ideološke i kulturne sklopove. Spomenuo sam njegov položaj unutar podžanra imperijalnog filma kao i poklapanje s aktualnom političkom svakodnevicom. Film, također, slojevito komentira pitanje civilizacijske pripadnosti i političku problematiku. U oba slučaja daje duboko skeptične, prilično mračne i, sukladno tome, konzervativne odgovore. U filmu dobivamo uvid u dva različita civilizacijska sklopa: arapski i britanski. Ti se sklopovi dodiruju u osobi glavnog lika. Svi ostali likovi pripadaju tek jednom od tih dvaju sklopova, a posljedica toga jest da su oni stabilni u svojoj civilizacijskoj pripadnosti. Pitanje odnosa civilizacija prelama se kroz lik Lawrencea budući da je on odmah na početku prikazan kao odmaknut od svog izvornog, britanskog civilizacijskog okoliša. U skladu s tim on se bez problema prilagođava arapskim civilizacijskim kodovima, a ta je prilagodba konkretizirana njegovim oblačenjem u arapsku odjeću i uzimanjem arapskog imena. Međutim, pripadnost nekoj civilizaciji očito nije stvar izbora jer Lawrence tijekom filma postaje sve izoliraniji. On se ne uspijeva prilagoditi svom novom civilizacijskom okružju, doživljava krizu identiteta i vraća se izvornom društvu. No, ni taj povratak ne uspijeva i u filmu je jasno prikazana njegova potpuna neprilagođenost britanskim civilizacijskim kodovima. Lawrence tako postaje društveno iskorijenjena figura, ostaje izvan kulture u kojoj je rođen, kao i izvan one koju je pokušao izabrati kao svoju. Njegova sudbina eksplicitno iskazuje autorsko stajalište o nemogućnosti (i nepoželjnosti)

spajanja različitih kultura, odnosno mijenjanja kulturnih identiteta. Na tematizaciju civilizacijske problematike nadovezuje se i problematiziranje političkih tema. Film *Lawrence od Arabije* izravno se bavi politikom i njezinim utjecajem na ljude i međuljudske odnose. I tu dobivamo prilično pesimističnu sliku. Politika, ako je suditi po Lawrenceovoj sudbini, djeluje pogubno na čovjeka, na njegovo samopoimanje i odnose s drugim ljudima. Stvari ipak nisu tako mračne — politika jest uništila Lawrencea, ali on, kako smo naglasili, ne pripada nijednom civilizacijskom sklopu. U skladu s tim, na kraju se pokazuje da je on politički dosta naivan. Suprotno njemu, politički su najvještiji oni likovi koji su i najdublje ukorijenjeni u vlastite civilizacijske zasade — Fasal, Dryden i Allenby. To osobito vrijedi za prvu dvojicu koji su uostalom i »profesionalni« političari. Politika ne utječe ni na Audu koji je manje civilizacijski osviješten, ali kod njega razlog je u potpunoj prevlasti instinktivnog nad racionalnim, i u tom svjetlu, u nemaru za politiku. Treba napomenuti da nakon Lawrencea, politika najviše mijenja Alija, upravo zato što on svoj nacionalni i civilizacijski identitet stječe tijekom filma, vlastitim nastojanjima i pod Lawrenceovim utjecajem. I u odnosu prema politici film zagovara jedno konzervativno, elitističko gledište — politikom se trebaju baviti profesionalci, a ne talentirani amateri. Također, u problematizaciji politike film se odmiče od pojedinih likova i prelazi na širi po-

vijesno-politički plan. I tu možemo opaziti stalnu notu skepse. *Lawrence od Arabije* naime govori (povijesnu činjenicu) kako je bio potreban jedan došljak izvana da bi potaknuo stvaranje nacionalnog identiteta jednog naroda, te pokazuje primjer neuspjeha demokracije kod »politički neobrazovanih« naroda — Arapi osvajaju Damask, ali ne uspijevaju ustrojiti demokratsku parlamentarnu vlast. Lean naposljetku pronicljivo komentira i ponašanje svoje domovine. U filmu nema mjesta za optimističan prikaz britanske superiornosti i poželjnosti njihove kolonijalne vladavine kao u imperijalnim filmovima 30-ih.<sup>6</sup> Snimljen u vrijeme nestanka imperija za kojim sunce nikada nije trebalo zaći, ovaj film portretira britanske političare prije svega kao cinične praktičare. U cjelini, *Lawrence od Arabije* ukazuje nam na neizbježnost gubitaka koje pojedinci trpe u vrtlogu povjesnih zbivanja, na nemogućnost multikulturalnosti, pa čak i međucivilizacijskih dijaloga (osim na krajnje pragmatičnoj i faktično ciničnoj razini), na suvišnost velikih političkih i društvenih projekata i na problematičnost tumačenja povijesti. Blizak je tako, po nekim od ovih značajki, posljednjim filmovima Johna Forda i, kao i ti filmovi, potvrđuje da su najzrelija umjetnička ostvarenja vrlo često pesimistična, ali nikada etički relativistička.

## Bilješke

- 1 Naravno, bilo bi pogrešno smatrati *Lawrencea od Arabije* ostvarenjem bilo struje modernizma, bilo struje političkog filma. Ovaj film nekim svojim postupcima i temama s tim strujama korespondira, ali niti tematizira jezik svoje umjetnosti (što je ključno za modernizam), niti nastupa politički manifestno sa željom za temeljitim promjenama filmske umjetnosti i postizanjem neposrednog utjecaja filma na društvenu političku praksu (što su temeljne odrednice struje političkog filma). *Lawrence* se može odrediti kao politički film po žanru, jer politička tematika ima u njemu jedno od središnjih mjesta, ali ne kao ostvarenje struje političkog filma koja predstavlja i jednu stilsku formaciju u povijesti filma.
- 2 Ove su značajke Leanova opusa u cjelini preuzete iz teksta A. Peterlića *Raspršeno blago imperije*, napisanom u povodu smrti Sir Davida.
- 3 Premda povijesni film, *Lawrence od Arabije* je umjetničko, a ne povijesno djelo i kao takvo oponaša neke karaktere, misli, govor i zbiivanje. Kao umjetničko djelo ovaj film prikazuje ono opće, samu bit tragičnog zbivanja, a to je da je sudbina svakog čovjeka neizvjesna i obratljiva. Usp. Aristotel, *Poetika*.
- 4 Scena Lawrenceova susreta s turskim begom (Jose Ferrer) implicira kako je to mučenje uključivalo i sodomiju. Na osnovi toga, kao i Lawrenceova odnosa sa svojim mladim slugom, mogla bi se razviti i psihoanalitička analiza Lawrenceova lika, pa i samog filma, ali mislim da nas to ne bi daleko odvelo.
- 5 Film problematizira nepripadnost civilizacijskom okolišu, ali svi su glumci pripadni filmskom ambijentu. Uz do tada nepoznate O'Toolea i Sharifa, to se osobito odnosi na Guinnessa, Hawkinsa, Quinna i Rainsa. Dok je prvi još jedanput pokazao svoje golem mogućnosti prilagodavanja liku (ne smijemo zaboraviti da je on kod Leana jednako sjajno tumačio i književni lik starog Židova, kao i tipičnog engleskog časnika koji želi dokazati vlastitu civilizacijsku superiornost) ostala trojica u svoje uloge unose dobar dio vlastite glumačke osobnosti iz svojih ranijih filmova.
- 6 Premda u osnovi konzervativni jer zastupaju nadmoć jednog civilizacijskog sklopa nad drugim, ovi su filmovi i izraz svojevrsne liberalne, optimističke vjere u progres — treba samo prihvatiti bolje društvene norme i svi narodi mogu postati civilizirani i civilizacijski jednaki. Oni su na taj način i reflektirali krhki društveni konsenzus svog vremena (druga polovina 30-ih) koji je u Britaniji na političkom planu bio izražen vladom nacionalne koalicije konzervativaca, liberala i nacionalnih laburista. *Lawrence od Arabije* izražava duboku sumnju prema mogućnostima civilizacijskih interakcija i bilo kakvog progressa i to je ono što ga čini idejno konzervativnim ostvarenjem.

## Literatura

*Filmska enciklopedija* (1, 2), 1986., 1990., ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža  
Peterlić, Ante, *Raspršeno blago imperije*, Kinoteka, svibanj 1991., broj 29., str. 4-6

## Filmografija

LAWRENCE OD ARABIJE / UK, pr. Sam Spiegel (Horizon Pictures): 1962. — sc. Robert Bolt, r. David Lean, k. Frederick A. Young, mt. Anne V. Coates. — gl. Maurice Jarre, sfg. John Box, John Stoll, kostimi: Phyllis Dalton. — ul. Peter O'Toole (Lawrence), Omar Sharif (Ali), Alec Guinness (Faisal), Anthony Quinn (Auda), Jack Hawkins (Allenby), Claude Rains (Dryden), Arthur Kennedy (Bentley), Anthony Quayle (Brighton), Jose Ferrer (turski beg), Donald Wolfitt (general Murray). — 221 min, technicolor, super panavision 70

Irena Paulus

# Filmska glazba Ivana Brkanovića

1906. godina donijela je na svijet trojicu skladatelja koji su specifičnošću svojih djela obilježili cijelu jednu glazbenu epohu u Hrvatskoj. Bili su to: Boris Papandopulo, Milo Cipra i — Ivan Brkanović. Svaki se od njih izdvajao vlastitim stilom, skladateljskim tehnikama, odnosom prema tradiciji, formi i sadržaju. No glazbena zbivanja istoga vremena i mjesta postala su njihov sveprisutni zajednički nazivnik, koji je omogućio da Papandopulo, Cipra i Brkanović danas budu poznati kao: trolist, »triumvirat domaće glazbene tvorbe« i »domaća moćna gomilica«.<sup>1</sup>

Jedinstvenost trolista primijećujemo i na nekim drugim područjima, kao na primjer, na području filmske glazbe. Naime, sva su se trojica, osim klasičnom, bavili i filmskom glazbom. Dok je Milo Cipra napisao 11, a Boris Papandopulo 16 partitura za razne igrane i dokumentarne filmove, Ivan Brkanović je na tom polju bio najmanje produktivan: napisao je glazbu za samo tri dokumentarna filma. Bili su to: *Električna energija* Branka Belana, *Pozdrav rudara* Ive Tomulića i *Uspavana ljepotica* Rudolfa Sremca. Osim navedenih filmskih partitura postoji još jedna; to je glazba koju je Brkanović radio u suradnji s Ivom Kiriginom za redatelja Branka Belana i njegov film *Vriština i klasje*.

Kako su folklor i tradicija za Brkanovića bili nešto što je »dio naše kulture i civilizacije, dio nas samih, iz kojeg, kao ni iz samih sebe, ne možemo izaći«,<sup>2</sup> tako su tradicionalni uzorci narodne glazbe našli svoje mjesto ne samo u njegovim orkestralnim, komornim, glazbeno-scenskim, vokalnim i vokalno-instrumentalnim djelima, nego i u njegovoj filmskoj glazbi. Ponekad je narodna glazba jasno dolazila do izražaja, ponekad je bila prisutna samo u naznakama i dalekim asocijacijama, a ponekad je nije niti bilo, kao npr. u nekim dijelovima dokumentarnog filma *Električna energija*.

## Električna energija (1948.)

Film *Električna energija* nastao je poslijeratne 1948. godine, u vrijeme obnove zemlje i petogodišnjeg plana te, unutar njega, elektrifikacije. Plan je na neki način trebalo popularizirati, pa je tako nastao niz dokumentarnih filmova koji su svojom tematikom bili više reklama novome poretku, nego pravi dokumentarci.

Ono što glazbu filma *Električna energija* čini karakterističnom za cjelokupan opus Ivana Brkanovića jest upotreba jednog motiva kao praćelije koja postaje osnovom glazbene (i filmske) arhitektonike. Suprotno očekivanju, praćelija nije predstavljena u filmskoj špici ni odmah nakon nje. Pojavlju-

je se tek nakon početka, u sred sekvence u kojoj narator objašnjava povijesni razvoj upotrebe prirodnih pokretača: vatre, vode, pare i električne energije.

Sekvenca je filmski zanimljivo koncipirana. Režiser je povijesni pregled zamislio poput čitanja knjige i gledanja fotografija u njoj. Kako se kamera, u funkciji gledateljevih, odnosno čitateljevih očiju, približava svakoj fotografiji, tako one oživljavaju i postaju pokretnim slikama. Glazba i naratorov glas izmjenjuju se u zvukovnom predstavljanju oživljenih fotografija: glazba je stalno prisutna, ali dolazi u prvi plan kod listanja stranica i približavanja filmskog oka slici, a narator je uvijek u prvome planu kad nepokretna slika postaje filmom.

Kad narator počinje govoriti o pravoj temi filma, o električnoj energiji i njezinu otkriću, pojavljuje se glazbena praćelija od koje će biti sazdan preostali dio filmske glazbe.

Premda najavnica, a ni scene nakon nje nisu upućivale na Brkanovićev omiljeni uzor, narodnu glazbu, praćelija miriše s ukusom folklor, a taj je ukus osobito potenciran upotrebom instrumenata koji zvukom podsjećaju na narodne. S druge strane, do izražaja dolazi smisao za glazbeni red i oblikovanje, pa se praćelija postavlja uz samu sebe, pitajući se i odgovarajući, a forma, ponešto zbog odnosa pitanje-odgovor, a ponešto zbog trodijelnosti odlomka, podsjeća na sonatni oblik. Međutim, sonatnost forme ne moramo ozbiljno shvatiti, jer će nastavak glazbe u novu filmsku sekvencu zadržati razgovorni odnos ćelije prema ćeliji, ali će se glazba oblikom početi ponašati sukladno Brkanovićevu mišljenju da »sadržaj po svojoj osebjnosti diktira sam svoju formu«.<sup>3</sup>

Još tijekom prve polovice filma praćelija se pretvara u osnovni motiv koji zadržava latentne folklorne osobine, ali donosi potpuno drukčiju vrstu glazbenog pokreta.

Iz glazbenoga pulsa proizlazi da je osnovni motiv mišljen harmonijski. No Brkanović je mislio i horizontalno, otkrivajući pri tom vlastitu sklonost polifonom oblikovanju. Osnovni se motiv ponaša poput polifone teme uz koju se obvezno pojavljuje i njezin kontrapunkt, a na trenutke tema kontrapunktira samoj sebi. Radi se, zapravo, o dvoglasnom kontrapunktu i imitaciji na način kanona, koji će postati temeljnim kompozicijsko-tehničkim postupcima te filmske partiture.

Iz osnovnog će se motiva razviti niz njegovih varijacija koje će nastati na temelju različitih glazbenih postupaka, kao što su: — doslovno ponavljanje; — melodijsko i ritmičko variranje;

- augmentacija i diminucija;
- promjena instrumentalne boje i povećanje broja sudjelujućih instrumenata;
- polifono tretiranje motiva;
- provedbeni postupci;
- dinamički usponi i padovi; te
- težnja sve pompoznijem zvučanju.

Zbog velikog broja novih motiva koji su nastali na osnovi upravo opisanih postupaka i proizašli iz iste pračelije, drugi dio filma, koji govori o uspješnom ostvarivanju elektrifikacije nakon drugog svjetskog rata, pretvara se, u glazbenom smislu, u niz provedbi. Provedbe su nastale kao rezultat velikog broja ideja o razvoju jedne male muzičke misli, ali i kao rezultat shvaćanja da je glazba u dokumentarnom filmu samo neutralna kulisa čiji je zadatak ispuniti neugodnu tišinu.

Stajalište da je glazba filmu neutralna kulisa dovelo je do toga da se skladatelj rijetko obazirao na filmsku sliku i naratorov tekst. Kao rezultat takvog pristupa nastaje osjetna uljepšenost glazbe u film i dojam da bi glazba mogla živjeti i bez slike. U kasnijim je filmovima Brkanović tu početničku grešku postupno ispravljao, ali je u svim filmovima ipak zadržao još jedan nedostatak koji je proizašao iz njegova prvotnog poziva, skladanja glazbe za koncertni podij. Radi se o inzistiranju na velikom dinamičnom rasponu od *pianissima* do *fortissima* i čestom zadržavanju na vrhuncu dinamične ljestvice.

Dinamični je pokret na koncertnome podiju uobičajeni efekt. No filmska glazba ne trpi velike dinamične razmake, a osobito ne neprekidnu, glasnom dinamikom ostvarenu dramatiku koja tjera tehničare da glazbu neprestano stišavaju. U filmu *Električna energija* česte su situacije da orkestar u podlozi bjesomučno svira, ali je stišan te se gotovo i ne čuje zbog potrebe isticanja važnosti naratorova glasa.

### **Sličnosti i razlike: Električna energija (1948.) i Povratak rudara (1949.)**

Kada je Lovro Županović napisao da »Brkanović nije bio tip evoluirajućeg skladatelja«,<sup>4</sup> mislio je ponajprije na njegovu glazbu koja je danas najdostupnija javnosti, dakle, glazbu koju je skladatelj namijenio koncertnome podiju. No, Županovićeve postavke stoji i za Brkanovićeve filmska djela, a za njih stoji i tvrdnja da je on »odmah na početku našao... svoj — u hrvatskoj glazbi jedinstven — način izražavanja, koji je potom tijekom godina dotjerivao i produbljavao vlastitim zrenjem kao čovjek i umjetnik.«<sup>5</sup>

Ta tvrdnja svoju potvrdu nalazi u prvome redu u partiturnama za filmove *Električna energija* i *Povratak rudara*. Dva su filma nastala u razmaku od godinu dana, pa ne začuđuje ni njihova slična tematska opredjeljenost, sličan način snimanja, slični filmski kao ni slični glazbeni postupci. Film *Povratak rudara* u glazbenom smislu na početku ponovno donosi pračeliju iz koje će se razviti osnovni motiv i niz njegovih bližih i daljih varijanti. Zanimljivo je da oba filma u špici niti ne pokušavaju predstaviti pračeliju ili barem osnovni motiv. Ipak, za razliku od filma *Električna energija* u kojemu se temeljni tematski materijal u špici uopće ne nazire, špica filma *Pozdrav rudara* donosi daleke varijacije osnovnog motiva kao njegovu skrivenu najavu.

Film *Povratak rudara* nalazi svoju sličnost filmu *Električna energija* u čestoj upotrebi stilizacija narodne glazbe. Pračelija je, zahvaljujući imitaciji ležećeg bordunskog tona, pažljivom odabiru instrumenata i uporabi specifičnih ritmova, ponovno bliska folkloru. No, osnovni motiv po svome prvom pojavljivanju podjednako podsjeća na simfonijski folklor kao i na melodiju neke masovne pjesme.

Činjenica što je quasi narodna pjesma iz prve scene već u slijedećoj sceni počela ličiti na masovnu pjesmu samo je dokaz da je granica među njima vrlo tanka. Ako je tema narodne pjesme dovoljno jednostavna i melodiozna, tada je dostatno, promjenom glazbene okoline, učiniti je svečnom, poletnom i himnički obojenom da poprimi zvučanje masovne pjesme. Uostalom, i gradski radnici su nekada bili seljaci, a na obnovi zemlje radili su svi, bez obzira na urbanu, ili ruralnu životnu sredinu.

U drugome dijelu filma Brkanović napušta srodnost s narodnim motivima i masovnom glazbom da bi se upustio u konstantnu (i potrebnu i nepotrebnu) dramatiku unutar koje koristi stare motive u novom, ne-folkloriziranom okružju i nove motive koji su iz njih proizašli. Zbog kombinacija različitih, a u svojoj osnovi srodnih, motiva, glazbena struktura filma postaje vrlo složenom. To nas podsjeća na drugi dio filma *Električna energija* gdje smo govorili o nizu provedbi raznih motivskih varijacija. Dakle: sličnosti dvaju filmova ne završavaju kod primjene pračelije, osnovnog motiva i njegovih varijacija, nego se nastavljaju i kod motivacijskog rada i razvoja, te u gradnji glazbene arhitektonike.

Jedna razlika među filmovima ipak postoji. Ivan Brkanović je u *Pozdravu rudara* napustio svoju prvotnu tezu da glazba dokumentarnog filma neizostavno mora biti neutralna, jer nijema slika ne pruža mnogo prilike da ju se opiše ili komentira. Način na koji je skladatelj aktivirao svoju glazbu u smislu filmske funkcionalnosti vrlo je jednostavan, za autorovo shvaćanje vjerojatno i primitivan, ali znači buđenje glazbe iz položaja pasivnog promatrača.

Smisao za filmsko funkcioniranje Brkanović je pokazao glazbenom ilustracijom. Dramatskom glazbom opisao je probleme rudara u rudniku, postupnim zaustavljanjem i ponovnim kretanjem glazbe dočarao je postupno zaustavljanje rudarskih vagoneta zbog prepreke i njihovo ponovno kretanje, komadićem teme u flauti i odabirom visokog registra oponašao je žubor vode koja smeta rudarima, a silaznom sekvencijom kratkog silaznog motiva ilustrirao je pad vode pri njezinu ispuštanju iz rudnika. Takve, naizgled banalne, glazbene ilustracije omogućile su veće povezivanje glazbe sa slikom, a ujedno su dokazale veću prilagodbu skladatelja filmske mediju.

### **Nekoliko biografskih podataka**

Ivan Brkanović se rodio u Škaljarima kod Kotora 28. prosinca 1906. godine. Bio je jedno od šesnaestero djece seljačko-radničke obitelji, pa je vrlo rano morao početi zarađivati za život. Nakon završene osnovne škole izučio je krojački zanat i upisao se u dopisnu školu u Sarajevu. Usporedno je svirao u tamburaškom orkestru kulturno-umjetničkog društva *Hrvatski sastanak*, a tada je počeo proučavati partiture velikih majstora, ponajviše Johanna Sebastiana Bacha.

Kad je navršio 21. godinu, Brkanović je odlučio napustiti rodni kraj te se uputio u Zagreb, gdje će uz kraće prekide, ostati do kraja života. U Zagrebu se upisuje u Gradansku školu, a godinu dana poslije postaje učenik Srednje muzičke škole Državne muzičke akademije. U trećem i četvrtom razredu počeo je hospitirati na predavanjima prof. Blagoja Berse na Muzičkoj akademiji, a to mu je pomoglo da se, nakon završetka srednjoškolskog obrazovanja, upiše na Odjel za kompoziciju Muzičke akademije u Zagrebu. Na žalost, profesor Bersa, koji je na mladog Brkanovića djelovao iznimno poticajno, iznenada je umro. Mladi je student tada do završetka studija imao samo godinu dana, te je tu godinu prije diplomiranja proveo u klasi profesora Frana Lhotke.

Kako se već za vrijeme studija intenzivno bavio skladanjem, i kako su njegova djela izvođena s velikim uspjehom, dobio je čak dvije ponude za usavršavanje u inozemstvu: jednu iz tadašnje Čehoslovačke, a drugu iz Francuske. Brkanović je odabrao Francusku. Tako je 1939. godine otišao u Pariz, ali je tamo ostao samo četiri mjeseca. Vratio se u Zagreb 30. lipnja 1939. s čvrstom namjerom da se vrati u Pariz na dvogodišnji studij. No, početak drugog svjetskog rata omeo ga je u izvršenju planiranoga.

Umjesto u Parizu Brkanović je vrijeme rata proveo u Zagrebu kao profesor teorijskih glazbenih predmeta u Srednjoj muzičkoj školi Akademije za glazbu i kazališnu umjetnost. Nakon završetka rata premješten je u Prvu klasičnu gimnaziju, a zatim u Gradsku muzičku školu. Usporedno s pedagoškim radom intenzivno se bavio skladanjem i publicističkom djelatnošću, a kao što smo vidjeli, 1948. se počeo baviti i filmskom glazbom.<sup>6</sup>

1951. Brkanović je postao operni dramaturg HNK, a to je još bio u vrijeme kad mu je Rudolf Sremec ponudio da napiše glazbu za dokumentarni film *Uspavana ljepotica*. Možda zbog veće blizine kazališnim daskama, možda zbog njegova sve većeg zanimanja za glazbeno-scenska djela, a najvjerojatnije zbog toga što je iza sebe već imao dva filmska iskustva, Brkanović je za *Uspavanu ljepoticu* napisao iznimno dobru filmsku glazbu. U glazbenom smislu, partitura je bila toliko uspjela da ju je skladatelj još iste, 1953. godine, uz manje prepravke prenio u orkestralnu skladbu *Dalmatinski diptih*.<sup>7</sup> U filmskom smislu ta je glazba, prema mišljenju autorice, najbolja filmska glazba Ivana Brkanovića.

### Vrhunac bavljena filmskom glazbom: *Uspavana ljepotica* (1953.)

*Uspavana ljepotica* glazbeno je i filmski podijeljena u dva dijela. Prvi dio opisuje ljepote Trogirske katedrale, a najviše se zadržava na portalu majstora Radovana koji je nastao 1240. godine. Glazba se u tom dijelu oslanja na jednu osnovnu temu i jednu pod-temu, koje zajedno nastoje istaknuti prolaznost vremena. Čini se da je skladatelj prvu temu želio povezati s besmrtnošću kamenih likova, jer je suvremenije orijentirana, hladna i neobična zbog svoje pjevne izražajnosti i velikih intervalskih skokova.

Druga je tema, zbog svoje tonalitetske, ujednačenije dinamike i bliskosti narodnoj glazbi, daleko toplija od prve. Pojavljuje se mnogo rjeđe, pa bismo ju mogli prozvati epizodom koja podsjeća na ljudsku toplinu, ali i na njezinu smrt-

The image shows a musical score for Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 2/4 time and features a melodic line with dynamic markings such as *ppp espress.* and *div. pizz.* There are also performance instructions like *con sord.* and *SOLO*.

Primjer 1: *Uspavana ljepotica*, glavna tema

The image shows a full orchestral score for the main theme of 'Uspavana ljepotica'. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Fag.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Violin I and II (Viol.), Viola (Vie.), and Cello (Vel.). The score includes tempo markings such as *ritard.*, *a tempo*, and *accelerando poco*, as well as dynamic markings like *p* and *pp*. There are also performance instructions like *con sord.* and *SOLO*.

Primjer 2: *Uspavana ljepotica*, epizoda

nost čiji se koraci ne mogu mjeriti s vječnom postojanošću kamena.

Zanimljivost prvoga djela je upotreba *mickey-mousing* efekta, opisne glazbe čvrsto vezane za filmsku sliku. Glazba na trenutak opisuje otkucaje sata, te, nastavljajući se na ritam okretanja zupčanika, preuzima na kratko ulogu realnog zvuka. Funkcija efekta je isticanje prolaznosti vremena, ali i odjeljivanje uvoda (špice) od narativnog početka filma.

Drugi dio filma također ima svoj uvod koji nas, kroz poetske riječi naratora i polifonu glazbenu teksturu, uvodi u tragičnu legendu o nesreći obitelji Sobota. Kako je filmska tematika u drugome dijelu postala pripovjedačkom, tako se pripovjedački počinje ponašati i glazba: ona se naglo budi iz svoje polu-neutralnosti i postaje aktivan sudionik radnje. Narator i glazba zajedno su oživjeli staru legendu prema šturim filmskim slikama bez živih protagonista, uzbuđljivih prizora i pažljivo smišljenih situacija koji bi bili moguću u igranom filmu. Slika koja prikazuje samo prazne ulice, napuštene trgove i tihe prozore, postala je skladatelju izazovom i inspiracijom, što je rezultiralo glazbenim oživljavanjem ljuba-



**Andante religioso** 4

Primjer 3: *Uspavana ljepotica*, okretanje satnih zupčanika

vi i očaja mahnite ljepotice Rore, nezainteresiranosti mlado-ga Šimuna Sobote, mudrosti njegova oca i neopravdanog bijesa Rorina zločinačkog muža.

Filmska glazba Ivana Brkanovića logičan je nastavak njegova ostaloga glazbenog stvaranja. Stilski neraskidivo vezan za folklorne nanose, uspio je glazbom izraziti osjećaj pripadnosti jednom narodu i jednoj zemlji i razviti tehniku tzv. »imaginarnog folklor« čija glazbena izričajnost niče iz »načela novonacionalne usmjerenosti«.<sup>8</sup> Oplemenivši svoju ljubav savremenijim značajkama, dionice je znao voditi tako da su iz polifonih linija nastajale zanimljive, suvremenim kistom

obojene, homofone strukture. Svoj je stil, dakako, zadržao i u filmskoj glazbi, gdje je i dalje ostajao vjeran i postojan svom načinu izražavanja, ali i spreman za učenje.

Na polju funkcionalnosti filmske glazbe, Ivan Brkanović je kroz samo nekoliko godina i samo nekoliko filmova, promijenio svoj oprezan pristup filmskome mediju u onaj koji na pravome mjestu zna ilustrirati filmsku sliku, obilježiti njezin ugođaj, te opisati čak i nevidljivo. Premda se funkcionalnost njegove filmske glazbe uglavnom svodi na opis i ilustraciju, dakle, na prilično jednostavan pristup koji u glazbi za koncertni podij ne bi mogao opstati, u filmu je takav pristup omogućio čvrstu kolaboraciju između naratorova teksta, glazbe slike i ostalih filmskih elemenata. No ilustrativnost filmske glazbe kod Brkanovića nikako nije nametljiva konstanta. Njegova se glazba budi iz svoje snene »atmosferičnosti« samo kada je to potrebno i kada ne smeta ni naratoru niti filmskoj slici.

Premda s jedne strane neutralna i pasivna, a s druge strane iznimno aktivna, ali na najjednostavniji mogući način, filmska glazba Ivana Brkanovića ne gubi karakteristike i stilsku posebnost glazbe svoga autora. Bez obzira je li pisao filmsku ili klasičnu glazbu, Brkanović je »ostajao usko vezan sa svojom zemljom; ostajao je ekspresivni epik s izrazito istaknutom lirskom crtom.«<sup>9</sup> kojega je istaknuti glazbeni pisac Lovro Županović s pravom nazvao *rapsodom svoje zemlje*.

## Bilješke

- 1 Pojam »trollist« upotrebljavala je prof. Eva Sedak na predavanjima u Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Druga dva pojma: »triumvirat« i »domaća moćna gomilica« upotrijebio je prof. Lovro Županović u spomenici JAZU, posvećenju preminulom Ivanu Brkanoviću.
- 2 Supičić, Ivo, 1960., *Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici — pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora*, *Arti musices*, Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, god. I, br. 1, str. 37.
- 3 Ibid, str. 43.
- 4 Županović, Lovro, 1989., *Spomenica preminulim akademikima: Ivan Brkanović*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, sv. 44, str. 17.
- 5 Ibid, str. 17.
- 6 Biografski podaci prema: Županović, Lovro, ibid, str. 11-16.
- 7 Orkestralno djelo *Dalmatinski diptih* sastoji se od dvije simfonijske poeme. Prva, pod nazivom *Trogirska katedrala*, zapravo je glazba iz filma *Uspavana ljepotica*. Druga poema s naslovom *Molitva suprotiva Turkom* inspirirana je stihovima istoimene pjesme Marka Marulića.
- 8 Županović, Lovro, ibid, str. 17.
- 9 Ibid, str. 20.

## Literatura

- Brkanović, Ivan, 1965., *Dalmatinski diptih*, Zagreb: Savez kompozitora Jugoslavije, partitura
- Kovačević, Krešimir, 1960., *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, str. 76-90.
- Paulus, Irena, 1991./92., *Analiza trećeg gudačkog kvarteta Ivana Brkanovića*, Zagreb, rukopis (seminar pisan na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, odjel za muzikologiju i glazbenu publicistiku)

- Paulus, Irena, 1991./92., *Popis ostavštine Ivana Brkanovića*, Zagreb, rukopis (seminar pisan na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, odjel za muzikologiju i glazbenu publicistiku)
- Supičić, Ivo, 1960., *Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici — pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora*, *Arti musices*, Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, god. I, br. 1, str. 23-61.
- Županović, Lovro, 1989., *Spomenica preminulim akademikima: Ivan Brkanović*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, sv. 44.

## Filmografija\*

- ELEKTRIČNA ENERGIJA, Branko Belan, Jadran film, dok, 1948.
- POZDRAV RUDARA, Ivo Tomulić, Jadran film, dok, 1949.
- USPAVANA LJEPOTICA, Rudolf Sremec, Jadran film, dok, 1953.

\* Filmografija je preuzeta iz *Filmografije filmskih skladatelja* Vjekoslava Majcena (*Hrvatski filmski ljetopis*, 1996., Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Filmoteka 16, god. II. br. 5, str. 62-79).

Kostadin Kostov

## Hrvatsko-bugarske filmske veze

Istražujući dokumente o povijesti filma i kinematografije u Bugarskoj, naišao sam na podatke o filmskim vezama Bugara i Hrvata koji sežu u rano razdoblje filmske povijesti, te su prvi filmovi snimljeni u Hrvatskoj u bugarskim kinematografima bili prikazani 1911. godine.

Hrvatskom će čitatelju biti zanimljiva činjenica, da su iz Hrvatske došli i neki od prvih putujućih kinematografa koji su prikazivali filmove u Sofiji, Plovdivu i drugim većim bugarskim gradovima. Jedan od njih bio je Franz Josef Oser, vlasnik putujućeg kinematografa, koji je zajedno s Čehom Prohaskom došao u Bugarsku ljeti 1898. godine i prikazivao filmove u Sofiji i Plovdivu.

Vrućih ljetnih dana te godine, Oser je uživao u gostoprimitvu Plovdiva, tada najvećega grada Kneževine Bugarske. Unajmio je ljetni vrt hotela Trgovski u samom trgovačkom središtu Plovdiva i tamo postavio svoj prenosivi kinoprojektor s acetilenskom svjetiljkom. Te su filmske predstave doživjele golem uspjeh, te ih se sjeća i pionir bugarske kinematografije Vasil Gendov. Neki je anonimni autor napravio kratku recenziju Oserovih projekcija u kojima svjedoči, kako je ekran bio veličine 2x2 m, ali je bio postavljen na veliku udaljenost od projektora, pa je slika na filmskom platnu bila dosta nejasna i tamna. Radi promidžbe svojih projekcija Oser je koristio plakat izrađen od vodonepropusne tkanine na kojoj je poruka bila ispisana uljanim bojama kako bi se mogla koristiti više puta. Oserov je repertoar uključivao aktualne slike, pejzaže, bujne rijeke i naravno, vječni film braće Lumiere *Dolazak vlaka u postaju Ciotat*, koji je zajedno s filmom *Poliveni polijevač* bio stožer programa. U Bugarskoj onog vremena najčešće korišteni izrazi za filmsko prikazivanje bile su riječi: kinoprojekcija i kinopredstava, no, Oser na svojim plakatima koristi izraz »reprezentacija«, koji će preuzeti i novinski izvjestitelji pa će taj izraz rabiti u tisku sve do 1904. godine.

Za vrijeme dok je Hrvatska bila u granicama Austrougarske, u Bugarskoj je prikazano 18 dokumentarnih filmskih prizora snimljenih u Hrvatskoj. Osam prizora snimila je talijanska tvrtka Cines, a ostale austrijski producent Sascha Film Fabrik. Prvi film iz Hrvatske zvao se *Zagabria* a bio je prikazan 22. studenog 1911. u *Modernom teatru*, prvoj i najvećoj stalnoj kinodvorani u Bugarskoj. Poslije su slijedili filmovi *Oguljin, Croatia pittoresca* i *Ragusa Danuba*. Veliko je zanimanje gledatelja izazvao film proizveden u Osterreichisch-Ungarische Kino Industrie pod naslovom *Faschingzug in*

*Agram (Pokladni vlak u Zagrebu)* iz 1911. godine, u kojem je snimljen pokladni izlet vlakom od Beča do Zagreba.

Najveće je zanimanje izazvao dokumentarni film (vjerojatno) bugarskih snimatelja o Sveslavenskom sokolskom sletu koji je u Zagrebu održan 1911. godine. Taj je film prvi put bio prikazan u Sofijskom kinematografu Odeon 1. rujna 1911., a u dnevnom tisku najavljen je pod naslovom *Bugarski junaci na Sveslavenskom saboru u Zagrebu*. Najveći bugarski list *Dnevnik* (br. 3243 od 01. 09. 1911.) objavio je tekst:

»PATRIOTSKA SLIKA. Događaj, koji prikazuje bugarske junake na Sveslavenskom saboru u Zagrebu bio je slikovno prikazan prvi put u kazalištu Odeon, a bio je dočekan velikim oduševljenjem mnogobrojnih posjetitelja, tako da se u dvorani orilo zaglušujuće 'Hura!' Preporučujemo upravi kazališta da što je moguće duže nastavi prikazivati te slike, kako bi ih svi mogli vidjeti.«

Dosadašnja istraživanja, nažalost, nisu dala odgovor na pitanje koji je filmski snimatelj 1911. snimao dolazak bugarskih sokola i njihov nastup u Zagrebu. Za sada smo mišljenja da je to bio Bugarin u pratnji bugarskog izaslanstva. No, isto je tako moguće da je film snimio neki hrvatski ili austrijski snimatelj, te je poslije distribuiran u Bugarskoj.

Za razdoblje između dva rata nema podataka o kontaktima između filmskih djelatnika Bugarske i Hrvatske. Izuzetak čini veliki snimatelj i redatelj Josip Novak, koji je u Bugarsku došao 30-ih godina ovog stoljeća i tu ostao sve do 1948. Tijekom tih godina, taj plodni majstor kamere stvorio je nekoliko dokumentarnih i igranih filmova značajnih za bugarsku kinematografiju.

U doba NDH tri događaja privlače našu pozornost. U svibnju 1943. u Zagrebu je održana međunarodna konferencija u uporabi 16 milimetarskog filma. Među ostalima na toj su konferenciji sudjelovala dvojica bugarska predstavnika, koji su poslije u tisku izvjestili javnost o zaključcima konferencije.

Drugi važan događaj filmska je premijera hrvatskog igranog filma *Vatroslav Lisinski* koji je bio prikazan u kinodvorani *Picadili* u Plovdivu (8. travnja 1944.). U listu *Borba* (br. 6876/1944.) godine tim je povodom objavljen tekst:

»Prigodom proslave treće godišnjice proglašenja Nezavisne Države Hrvatske, kao rezultat burnih kulturnih doga-

*danja, snimljen je prvi hrvatski igrani film pod naslovom Vatroslav Lisinski.*

*Film govori o životu prvog hrvatskog opernog skladatelja Lisinskog, koji je svoju prvu operu skladao prije više od 100 godina. Prema prvim kritikama taj film ni po čemu ne zaostaje za europskim filmskim ostvarenjima biografske tematike. U njemu igraju najbolji hrvatski dramski umjetnici i operni pjevači.*

Prva projekcija filma *Lisinski* oržana je samo za uzvanike, među kojima je bio i hrvatski opunomoćeni ministar u Sofiji Židovec, tih godina vrlo aktivan u zauzimanju za kulturno i gospodarsko zbližavanje Hrvatske i Bugarske. Iako film nije bio preveden, jer je kopiju dobilo hrvatsko veleposlanstvo u Sofiji, doživio je dva prikazivanja, a sličnost jezika pridonijela je potpunom razumijevanju sadržaja i umjetničkog dojma. Gledateljstvu su se posebice svidjeli pojedini glazbeni brojevi, a dnevni je tisak dostojno obilježio taj kulturni događaj, koji je ostavio nezaboravan i trajan trag u svijesti ljubitelja filma u Bugarskoj.

Početkom 1941. godine u Carevini Bugarskoj počinje se prikazivati tjedni kinopregled pod nazivom *Bugarsko djelo (Blgarsko delo)*, čiji je producent istoimena privatno-državna zaklada. U tim dobro snimljenim i montiranim filmskim žurnalima snimljeno je i 13 priloga povezanih s Hrvatskom. Jedanaest priloga snimljeno je u Bugarskoj, a dva u Zagrebu, kamo je Zaklada poslala svoje snimatelje. Prvi insert je u broju 17 od 1941. godine, a snimljeno je hrvatsko vojno izaslanstvo kako polaže vijence na spomen-obilježje u dvorištu vojarnje Šestog puka u Sofiji. U istom filmskom pregledu su inserti utakmice između bugarske i hrvatske nogometne momčadi. U četiri inserta publika je mogla vidjeti hrvatskog opunomoćenog ministra u Sofiji, Židovca, koji je obavljajući svoju službenu dužnost sudjelovao u brojnim protokolarnim aktivnostima na visokoj državnoj razini.

U *Kinopregledu* br. 42 iz 1942. godine objavljen je filmski zapis o hrvatskom književniku Mili Budaku koji je boravio u Bugarskoj prigodom postavljanja na pozornicu Narodnog dramskog kazališta u Sofiji jedne njegove drame. U filmskom pregledu br. 51 iz 1942. zabilježen je posjet Bugarskoj delegacije hrvatskih književnika koji su tom prigodom položili vijence na grob bugarskog narodnog pjesnika Ivana Vazova. Bugarski gledatelji mogli su u kinopregledu vidjeti Za-

greb u prilogu koji je snimljen prigodom posjete bugarskih ministara prosvjete i pravosuđa glavnom gradu Hrvatske. U prilogu je snimljen obilazak Etnografskog muzeja i šetnja bugarskog izaslanstva zagrebačkim perivojima.

U Hrvatskoj je postojalo zanimanje za bugarski filmski žurnal. To potvrđuju i pregovori vođeni početkom 1942. godine sa zakladom *Bugarskog djela* radi dobivanja prava za prikazivanje bugarskih žurnala u hrvatskim kinematografima. Pregovori su dugo trajali zbog teško riješivih tehničkih pitanja i autorskih prava. Tako se izjalovila korisna hrvatska inicijativa za tješnijom među državnom suradnjom u kinematografiji.

U razdoblju nakon drugog svjetskog rata, hrvatski su filmovi češće na repertoaru bugarskih kinematografa.

U Bugarskoj je poznat Jadran film kao filmski producent, a bugarski su čitatelji s velikim zanimanjem pročitati reportažu bugarske novinarkе Blage Nasteve, koja je 1956. godine posjetila i izbliza upoznala rad Jadran filma. Prvi film u produkciji Jadran filma, koji je prikazan u Bugarskoj, bio je *Bakonja fra Brne* redatelja Fedora Handžekovića. Radi velikog zanimanja gledatelja film je puna dva tjedna istodobno bio na programu u čak osam sofijskih kinodvorana. Do 1970. godine bugarski su gledatelji mogli vidjeti ukupno 15 hrvatskih filmova, od kojih je daleko ispred svih ostalih najgledaniji bio film *Dvostruki obruč* redatelja Nikole Tanhofera.

Osim igrane produkcije veliku popularnost u bugarskoj imala je cijela produkcija animiranih filmova, a osobito filmovi Borivoja Dovnikovića-Borda i Dušana Vukotića. Vukotić je 1989. godine posjetio Bugarsku prigodom organiziranog tjedna jugoslavskog filma, a nekoliko razgovora s njim je objavio i bugarski tisak. Godine 1985. u bugarskom gradu Varni u okviru Svjetskog festivala animiranih filmova bila je priređena velika retrospektiva filmova Borivoja Dovnikovića što se pokazalo pravim ukrasom te prestižne međunarodne smotre.

To je kratka ali sadržajna povijest bugarsko-hrvatskih odnosa na polju kinematografije i filma, koja se začela u osvitu svjetske filmske umjetnosti i nastavlja se na obostrano zadovoljstvo do danas.

**Prijevod: Emilija Leopold**

# Filmografija hrvatsko-bugarskih filmskih veza

## Projekcije filmova snimljenih u Hrvatskoj do 1914. godine

- Jadranska rivijera (Riviera Adriatica)*, Cines, Italija, 1910. (15. 04. 1911. — Dnevnik br. 3113 od 15. 04. 1911.)
- Hrvatska jezera (Croatische Seen)*, Sascha Filmfabrik (05. 06. 1911. — Dnevnik br. 3619 od 05. 06. 1911.)
- Jezera i vodopadi na Plitvicama (I laghi e le cascate di Plitvice)*, Cines, Italija 1906. (12. 08. 1911. — Dnevnik br. 3310 od 22. 11. 1911.)
- Bugarski junaci na sveslavenskom zboru u Zagrebu (Bulgarskite junazi na useslavijanskijat sabor v Zagreb)*, 1911. (01. 09. 1911. — Dnevnik br. 3243 od 01. 09. 1911.)
- Zagreb (Zagabria)*, Cines, Italija (22. 11. 1911. — Dnevnik br. 3310 od 22. 11. 1911., str. 2)
- Ogulin — Hrvatska (Ogulin — Croazia)*, Cines, Italija (22. 11. 1911. — ibid.)
- Živopisna Hrvatska (Croazia pittoresca)*, Cines, Italija (22. 11. 1911. — ibid.)
- Ekskurzija vlakom u Zagreb (Faschingzug in Agram)*, Österreichisch Ungarische Kinoindustrie, Austrija (22. 11. 1911. — ibid.)
- Hrvatska jezera — Živopisna Hrvatska (Croazia pittoresca)*, Cines, Italija, 1911. (02. 12. 1911. — Večernja pošta / Večerna pošta br. 3619 od 02. 12. 1911.)
- Dalmatinska obala (Dalmatinische Gestade : Dalmatien — An Dalmatiens herrlichen Gestaden)*, Sascha filmfabrik (22. 05. 1912. — Dnevnik br. 3497 od 22. 05. 1912.)
- Dubrovnik (Ragusa Danubia)*, Italia societa anonima Ambrosio (22. 05. 1912. — ibid.)
- Dvorci na dalmatinskoj obali (Castelli della riviera Dalmata)*, Cines, Italija 1911. (Dnevnik br. 3497 od 22. 05. 1912.)
- Na austrijskom Jadranu (An Österreichs Adria)*, Jupiter film, autor Josef Halbritter (22. 07. 1913. — Dnevnik br. 4300 od 22. 07. 1913)
- Dalmatinska obala (Dalmatiens Kuste)*, Österreich Zentral Film (22. 11. 1914. — Dnevnik br. 4600 od 22. 11. 1914.)
- Jedno putovanje Jadranom (Eine Spazierfahrt auf der Adria)*, Sascha Filmfabrik (22. 11. 1914 — ibid.)
- Od Dubrovnika do Kotora (Von Ragusa nach Cattaro)*, Sascha Filmfabrik (22. 11. 1914. — ibid.)
- Dubrovnik (Ragusa)*, Sascha Filmfabrik (22. 11. 1914. — ibid.)

## Hrvatska u bugarskim filmskim žurnalima 1941.-1945.

- Hrvatsko poslanstvo polaže vijenac na spomen obilježje Šestog puka u Sofiji* (Blgarsko delo br. 8/1941.)
- Nogometni susret momčadi Hrvatske i Bugarske na stadionu Junak* (Blgarsko delo br. 17/1941.)
- Izložbu konja u Plevnu obilaze ministar poljodjelstva Kušev, talijanski opunomoćeni ministar grof Magistrati i hrvatski opunomoćeni ministar u Sofiji Židovec* (Blgarsko delo br. 17/1941.)
- Hrvatski ministar u Bugarskoj. Potpisivanje ugovora o kulturnoj suradnji* (Blgarsko delo br. 23/1941.)
- Posjet hrvatskog pisca Mile Budaka prigodom postavljanja njegove drame u sofijskom Narodnom teatru* (Blgarsko delo br. 42/1942.)
- Hrvatski književnici polažu vijenac na grob Ivana Vazova* (Blgarsko delo br. 51/1942.)
- Atletski dvoboj Hrvatske i Bugarske* (Blgarsko delo br. 67/1942.)
- Posjet bugarskog ministra prosvjete Zagrebu radi potpisivanja sporazuma o kulturnoj suradnji. Posjet Etnografskom muzeju* (Blgarsko delo br. 75/1942.)
- Potpisivanje sporazuma o pružanju pravne pomoći između Carevine Bugarske i NDH* (Blgarsko delo br. 85/1943.)
- Deseta jubilarna izložba u Ploudivu, hrvatski izlagači* (Blgarsko delo br. 95/1943.)
- Otkrivanje spomenika poginulim vojnicima u selu Radoslavovu-Pirdopsko; bugarski ministar trgovine Zabarijev i hrvatski opunomoćeni ministar u Sofiji Židovec* (Blgarsko delo br. 96/1943.)
- Posjet bugarskog ministra pravde Partova Zagrebu* (Blgarsko delo br. 105/1943.)
- Ivan Oršanić u posjeti bugarskoj organizaciji mladeži Brannik* (Blgarsko delo br. 106/1943)

## Dokumentarni filmovi (1945.-1970.)

- Sunčani Jadran*, Frano Vodopivec, 1965. (16. 12. 1966. — Večernji novini br. 4742 od 15. 12. 1966.)

## **Animirani filmovi (1945.-1970.)**

*Muzikalno prase*, Zlatko Grgić, 1965. (22. 12. 1967.)

*O rupama i čepovima*, Ante Zaninović, 1967. (06. 06. 1969.)

*Tolerancija*, Zlatko Grgić, Branko Ranitović, 1967. (27. 06. 1969.)

*Znatiželja*, Borivoj Dovniković, 1966. (24. 10. 1969.)

## **Cjelovečernji filmovi (1944.-1970.)**

*Lisinski*, Oktavijan Miletić, 1944. (Plovidiv, 8. travnja 1944.)

*Bakonja fra Brne*, Fedor Hanžeković, 1951. (Sofija 30. 04. 1956.)

*Ne okreći se sine*, Branko Bauer, 1956. (Sofija, 20. 01. 1958.)

*Samo ljudi*, Branko Bauer, 1957. (Sofija, 04. 08. 1958.)

*H-8*, Nikola Tanhofer, 1958. (Sofija, 21. 12. 1959.)

*Deveti krug*, France Štiglic, 1960. (Sofija, 29. 05. 1961.)

*Abeceda straha*, Fadil Hadžić, 1961. (Sofija, 26. 11. 1962.)

*Dvostruki obruč*, Nikola Tanhofer, 1963. (Sofija, 25. 05. 1964)

*Licem u lice*, Branko Bauer, 1963. (Sofija, 15. 06. 1964.)

*Druga strana medalje*, Fadil Hadžić, 1965. (Sofija, 11. 07. 1966.)

*Breza*, Ante Babaja, 1967. (Sofija, 12. 04. 1968.)

*Kad čuješ zvona*, Antun Vrdoljak, 1969. (Sofija, 22. 05. 1970.)

*Imam dvije mame i dva tate*, Krešo Golik, 1968. (Sofija, 19. 09. 1969.)

[Iz produkcije Jadran filma prikazani su još filmovi: *Čovjek s fotografije*, Vladimir Pogačić, 1963. (Sofija, 04. 05. 1965.) i *Nevesinjska puška*, Žika Mitrović, 1963. (Sofija, 07. 06. 1965.).]

Silvestar Kolbas

# Neograničena moć usmjerenog svjetla

*Ovaj rad posvećujem prof. Nikoli Tanhoferu, filmskom pripovjedaču i učitelju.*

Film Clint Eastwooda *Neograničena moć*<sup>1</sup> domaća je kritika dočekala širokim rasponom raspoloženja, od veličanja do prezira. Iako ne bih ulazio u rasprave o dosegnutim umjetničkim razinama toga ostvarenja, smatram da se ipak radi o relevantnom djelu, proučavalački itekako zanimljivom. Mene su zaintrigirali neki stvaralački postupci primijenjeni u filmu, njihova značenja i posljedice, te bih se njima i pozabavio.

U filmu, odmah na početku, postoji sekvenca u kojoj Eastwood, u ulozi provalnika, skriven u mraku promatra tajne ljubavnike, američkoga predsjednika i mladu ženu. Kada malo poslije predsjednikovi tjelohranitelji ženu ubiju, te otkriju neželjenog promatrača, priča dobiva svoje puno usmjerenje, napetost i pravi zamah.

No, dugotrajna scena Eastwoodova nehotičnog voajerstva djelovala mi je gotovo šokantno — bio sam neugodno iznenađen njezinim vizualnim siromaštvom. Eastwood ne sudjeluje u akciji, nego samo sjedi u mračnoj sobi, tako mračnoj da se jedva i vidi, samo tako sjedi u mraku i gleda, sam jad i bijeda (*slika 2, ali i 4, te 13-15*).<sup>2</sup> I čak se ne može žaliti da je žrtva poludjelog redatelja, jer je sam film i režirao. Je li ga možda snimatelj, Jack N. Green, zeznuo? Teško, jer su i prije snimali filmove zajedno, a i nakon ovoga iskustva nastavili su suradnju. U čemu je onda stvar?

Čime je konkretno ta slika osiromašena, šta njoj nedostaje? Gdje su naša očekivanja iznevjerena? Je li možda, ona ogo-

ljena do elementarnog, bazičnog, i kojim postupkom? I je li to elementarno, temeljno, gledatelju ipak dostatno, ili nije?

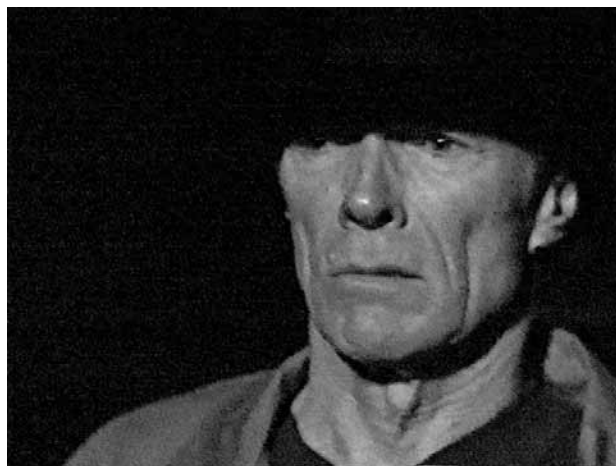
Kako je u filmu svjetlo temelj slikovne konstrukcije, možda nam u odgonetanju može pomoći analiza korištene rasvjetne metode (ili korištenih rasvjetnih metoda).

Kakvo svjetlo uopće može biti?

## Direktno svjetlo, usmjereno svjetlo

Stupanj raspršivanja svjetlosti određuje narav i kakvoću svjetla, pa svjetlo po svojoj kvaliteti može biti *izravno* (direktno) ili *difuzno* (indirektno). Značajke direktnog svjetla su oštra razgraničenost osvijetljenih od osjenčanih dijelova, sjene oštrih rubova koje preslikavaju (projiciraju) oblik osvijetljenog predmeta, te, u slučaju primjene samo jednog rasvjetnog tijela, visoki svjetlosni kontrast, odnosno neprozirnost osjenčanih dijelova motiva. Idealno izravno osvijetljenje proizvede beskrajno mali izvori svjetla — idealni izvor direktnog svjetla bio bi u obliku svijetleće točke. U prirodi se definicija praktično odnosi na svjetlo sunca, mjeseca, udaljene svjetiljke i sl. Direktno svjetlo poznato je i pod nazivima *oštro svjetlo*, *tvrd*o svjetlo, ponekad i *brišuće* svjetlo, *crtajuće* svjetlo, zatim *nefiltrirano* ili *izravno* svjetlo, kao i *primarno* svjetlo.

Svojim podrijetlom i značajkama, direktno se svjetlo razlikuje od raspršenog (difuznog) svjetla, koje se pojavljuje emitiranjem svjetla kakve veće površine.<sup>3</sup> Difuzno svjetlo je *indi-*



Neograničena moć (1997.) Kleinta Eastwooda



Slika 3.



Slika 4.

*rektno* ili *sekundarno*, jer obično nastaje reflektiranjem snopa *primarnog*, direktnog svjetla od velike svijetle plohe, ili njegovim filtriranjem (prolaskom kroz kakvu translucentnu, svjetlopropusnu plohu veće površine). Karakteristike difuznog svjetla su izvjesna mekoća, sjene raspršenih rubova ili odsustvo uočljivih sjena, te obično i nizak svjetlosni kontrast.

Kvalitet svjetla u filmskoj slici također može štošta reći o tehnici osvjetljavanja, odnosno o vrsti korištenog osvjetljenja pri snimanju filma. Sudeći po izgledu uvodnih scena u filmu, snimatelj u ovom filmu evidentno koristi direktno, usmjereno svjetlo filmskih reflektora (*vidi slike*).<sup>4</sup>

Filmsko usmjereno, ili direktno svjetlo rezultat je djelovanja posebno dizajniranih rasvjetnih tijela, reflektora, koji obasjavaju motiv projekcijom zraka svjetlosti. Svjetlost odgovarajućeg izvora umjetnog svjetla (žarulje, ili lučne svjetiljke) biva projicirana pomoću optičkog sustava kojima su takva rasvjetna tijela opremljena. Zahvaljujući svom uskom snopu, tako nastalo svjetlo ima osobine slične prirodnom direktnom svjetlu, ali znatno izrazitije: naglašena je njegova *usmjerenost*, jasno se poznaju »tragovi« svjetla, zapravo je djelovanje svjetlosnog snopa snažno uočljivo, u načelu nema nekontroliranog rasipanja svjetla izvan snopa, a rub sjena je u pravilu vrlo oštar.

Može se dakle reći da se termin *filmsko usmjereno svjetlo* zapravo odnosi na direktno svjetlo pojačanih, hipertrofiranih značajki.

Usmjereno svjetlo, iako po svojoj prirodi vrlo neprirodno i umjetno, te se čini pogodnim tek za stvaranje *chiaro-scuro* ugođaja, pokazalo se ipak vrlo spretnim snimateljskim oruđem. Ima djelotvorne oblikovne funkcije, njime se može odlično ocrtavati i modelirati objekte u prizoru, separirati planove unutar slike, nijansirati tonsku ljestvicu... pa je izuzetno pogodno za kreiranje najraznovrsnijih ugođaja (vidljivo, očito lažnih, *fake* ugođaja, ali filmu ipak primjernih). Filmski su stvaraoci prihvatili usmjereno svjetlo baš zato što im ono omogućuje neposredno izražavanje vizualnih ideja. Uz to, to je svjetlo vrlo efikasno i ekonomično: biva iskorišteno skoro potpuno (scenu obasjava svojim punim intenzitetom)

i srazmjerno se lako namiješta i kontrolira jer su njegovi efekti odmah vrlo jasno vidljivi.

Trodimenzionalna pojava svjetla, po kojoj prirodno, difuzno svjetlo obasjava objekte sa svih strana, u studijskom je osvjetljenju zamijenjena (reducirana) s nekoliko vidno odvojenih, usmjerenih snopova svjetla, ponekad na samo jedan. Usmjerenost svjetla, svojim rasprostriranjem jasno definiranim smjerovima i takvim odustajanjem od trodimenzionalnosti, istodobno dobiva značajna oblikovna svojstva. Sposobnošću da svojim dvodimenzionalnim, plošnim djelovanjem iscrta reljefnost trodimenzionalnih motiva, usmjereno svjetlo postaje osnova uspješnog »odslikavanja« trodimenzionalnog fizičkog svijeta na dvodimenzionalnoj plohi slike.

### Hollywoodsko svjetlo

Vrline: čista i pregledna, artikulirana slika, ujednačena, istaknut i prepoznatljiv glavni motiv u sceni, motiv je svjetlom odvojen od pozadine, objekti (najčešće su to ljudska lica ili figure) su plastično oblikovani, slika ima odgovarajući ugođaj.

Vidljivo je da svjetlo nije postavljano proizvoljno i kaotično, nego slijedom neke logike, ali i nekakvih pravilnosti, nekakvih načela.

Po mnogim je znacima (rubovi sjena vrlo su oštri, u scenama redovito djeluje nekoliko rasvjetnih tijela iz ničim motiviranih smjerova, slika je u svim prilikama ujednačenih svjetlosnih obilježja, zbog čega djeluje artifično...) jasno da se snimatelj u ovom filmu služi tzv. hollywoodskim svjetlom,<sup>5</sup> karakterističnim svjetlosnim sklopovima konstruiranim pomoću odvojenih snopova svjetla (*vidi slike*).

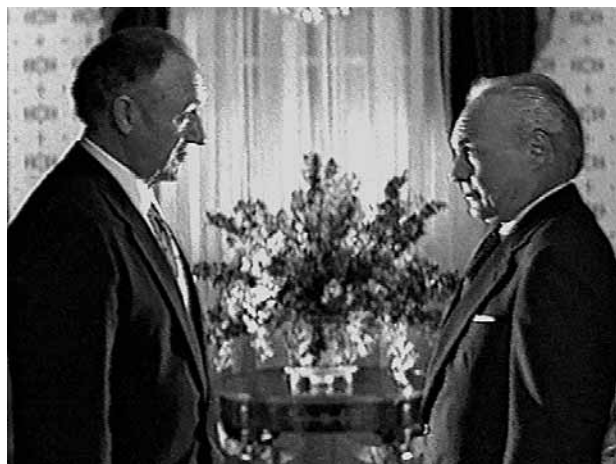
Ti odvojeni snopovi, kojima se gradi hollywoodsko svjetlo, svojom su kvalitetom najčešće usmjereni ili direktni,<sup>6</sup> pa o usmjerenom ili direktnom svjetlu možemo govoriti kao o osnovnom svjetlosnom alatu klasičnog snimatelja.

### Konstrukcija hollywoodskog svjetla

Načelo slaganja hollywoodskog svjetla najlakše je prikazati na ljudskom licu, koje je uostalom i najčešći motiv snimanja.



Slika 5.



Slika 6.

Kako je ovaj film snimljen akademski čisto, primjeri mogu dobro poslužiti za demonstraciju. (Slike 7-12)

Osnovni model holivudskog svjetla sastoji se od četiriju svjetlosnih snopova, po jedan za funkcije

- glavnog svjetla
- dopunskog svjetla
- stražnjeg svjetla
- pozadinskog svjetla

Da bi konstruirao osnovni model holivudskog svjetla, snimatelj usmjerava *glavno svjetlo* (temeljno ili osnovno svjetlo, eng. *Key Light*) prema modelu (objektu) i postavlja ga, gledajući iz položaja kamere, u umjereno bočnu i umjereno povišenu, tzv. tročetvrtinsku poziciju<sup>7</sup> (nazvanu tako, jer osvjetljava po prilici tri četvrtine lica, dok je četvrtina zasjenjena). Smatra se da upravo tročetvrtinsko svjetlo daje najviše vizualnih podataka o motivu, te da najbolje opisuje oblik i volumen lica, različitih objekata, prostora i sl.<sup>8</sup> (Slike 7-9, koje pripadaju istoj sceni u filmu, pokazuju različite manifestacije tročetvrtinskog svjetla ovisno o položaju glava glumaca.) Djelovanje glavnog svjetla je izrazitije, jače je zamjetno, kada djeluje samostalno, kad njegovi efekti nisu »pomučeni« dopunskim svjetlom. Tada se glavno svjetlo iskazuje kao visokokontrastno — nastale sjene su duboke i neprozirne. (Slika 10; na svim slikama prikazana je djelovanje tročetvrtinskog usmjerenog svjetla, osim na slici 12, gdje je, iznimno primijenjeno nešto difuznije svjetlo.)

Sjene nastale djelovanjem glavnoga svjetla rasvjetljavaju se dodatnim rasvjetnim tijelom iz smjera kamere, obično nešto slabijeg intenziteta (dodatno ili *dopunsko svjetlo*, pomoćno svjetlo, eng. *Fill Light, Fill-in*). Intenzitetom dopunskog svjetla regulira se svjetlosni kontrast prizora. Prisutnost dodatnog svjetla očituje se u prozračnosti sjena nastalih djelovanjem glavnoga svjetla, a ponekad i pojavom ružnih, parazitnih sjena pod bradom, ili na pozadini ako je ona blizu glavnoga motiva.

*Stražnje svjetlo* (protusvjetlo, *kontra*, eng. *Back Light*), postavljeno sa stražnje strane motiva i usmjereno prema moti-

vu i prema kameri, po prilici dijametralno glavnom svjetlu, ocrta obrise motiva svjetlom linijom i time ga tonalno odvajava od pozadine. Obično je nešto većeg intenziteta od glavnog svjetla, pa zato djeluje parcijalnom nadekspozicijom. Karakteristično djelovanje stražnjeg svjetla osjeća se ponekad i u efektima kontroliranih refleksa i prosvjetljavanju translucenčnih materijala. Zahvaljujući djelovanju stražnjeg svjetla, tonски raspon prikazan u slici znatno je širi, jer u slici uvijek postoji i nešto svjetlo. Smatra se da stražnje svjetlo daje slici briljancu i čvrstoću. Ponekad ga zovu i *efekt svjetlo*. (Na svim primjerima, slike 7-12, korišteno je i *stražnje svjetlo*. Njegov je efekt zamjetniji na slici 11, dok se na slici 12 može zamijetiti djelovanje stražnjeg svjetla iz dva smjera — i lijevog i desnog.)

Pozadina je pak osvjetljena prema potrebi zasebnim, četvrtim rasvjetnim tijelom (*pozadinsko svjetlo*, eng. *Background Light, Setting Light*). Svjetlosni tretman pozadine važan je praktično uvijek, a pozadina posebno dobiva na važnosti kad je djelovanje ostalih rasvjetnih pozicija oslabljeno ili potpuno izbjegnuto, jer se onda motiv prikazuje tek kao silueta, a pozadina je vidljiva.

To su elementi osnovnog, karakterističnog obrasca holivudskog svjetla (*osnovne svjetlosne pozicije* prema Tanhoferu), iz koga se varijacijama, umnažanjem ili reduciranjem lako izvode najrazličitije inačice i rješavaju najsloženiji rasvjetni zahtjevi.

U takvom svjetlosnom sklopu glavno i stražnje svjetlo najčešće imaju modelirajuću,<sup>9</sup> a dopunsko i pozadinsko pomoćnu funkciju. (Naglašeno modelirajuće djelovanje tročetvrtinskog svjetla vidi se na slici 10, a stražnjeg svjetla na slici 5, ili još bolje, na slikama 18 i 19).

Vidljivo je da u takvoj konstrukciji svjetla, u takvom svjetlosnom sklopu svako rasvjetno tijelo (ili svaka rasvjetna skupina) ima svoju specifičnu ulogu. Da bi se konstruiralo holivudsko svjetlo, važan je princip slaganja i specifična, funkcionalna logika svjetla. Principijelno jednak svjetlosni efekt može ipak biti relativno diskretan, ili pak izazitiji, demonstrativniji, o čemu vrlo ovisi vizualni dojam, a ponekad i značenje primijenjenog postupka.



Diskretniji postupak podrazumijeva tretman slike na način na koju bi je vidjelo čovjekovo oko, poput kakvog savršenog optičkog instrumenta.<sup>10</sup> U toj, uvjetno realističnijoj varijanti, svjetlo se trudi biti nezamjetno, kako po općenito dobroj tonskoj reprodukciji, umjerenom kontrastu, tako i po blažem crtajućem djelovanju svjetla.

Demonstrativniji postupak ignorira ideju bilo kakvog realizma, svjetlo je kod njega upadljivo, kontrasti su često nerazumno visoki, i svjetlo ima izrazito crtajuću funkciju. Takva slika izgleda artificijelno, ali, kako ćemo poslije vidjeti, uzrok nastanka baš takve slike, a i smisao njezine uloge nije likovno — artistički, nego funkcionalno pripovjedni.<sup>11</sup>

*U filmu Neograničena moć, prema mojemu mišljenju snimatelj vrlo spretno i dosljedno balansira između ta dva pola, koristeći prednosti crtajućeg svjetla, ali ne dopuštajući da slika postane definitivno artificijelna.*

Pravilno i promišljeno postavljenim holivudskim svjetlom osigurava se kvalitetno osvjetljavanje i prilikom filmskih gibanja, kako kod pokretnih motiva, tako i kod promjene položaja kamere za vrijeme trajanja kadra. Upravo ta podložnost registraciji pokreta, kao samoj osnovi filma, daje puni smisao holivudskom imenu tog osvjetljenja. I stvarno, takav svjetlosni sklop karakterističan je samo za medije pokretnih slika (kinematografske, kinestetičke). Iako bi i u fotografiji imao utemeljenja i smisla, njegova primjena se u mediju statične (*still*) fotografije locira tek sporadično, u nekim od izoliranih fotografskih žanrova (modna i reklamna fotografija, studijska portretna fotografija, donekle namjenska fotografija), ali bez naznaka širenja u ostale fotografske vrste.<sup>12</sup>

### Zašto holivudsko svjetlo?

Holivudsko svjetlo nije jedina, a pogotovo nije jedina moguća funkcionalna rasvjeta primjenjiva na filmu. Svakako postoje tehnički i produkcijski razlozi koji su pogodovali razvoju, a poslije i dominaciji modela holivudskog svjetla. Ali može se opravdano postaviti pitanje koji su estetski razlozi koji filmske stvaraoce navode na upotrebu baš holivudskog svjetla, i koja je to njegoa osobina koja ga čini tako poželj-

nim i potrebnim? Ili, recimo to ovako: kakva je zapravo svrha uporabe baš holivudskog svjetla?

Ulogu rasvjete na filmu može se cjelovito sagledati tek u kontekstu opće uloge slike u filmu. U standardnom narativnom filmu, slika je glavni nositelj informacija i razvoja radnje. Zato ta slika mora biti gledatelju lako prihvatljiva, lako receptabilna. Da bi gledatelj filmsku sliku (odnosno sadržaj filmskog kadra) mogao dovoljno brzo apsorbirati, ono bitno u slici mora se moći lako percipirati, a kompozicija slike mora biti jednostavna — slika, jednom riječju, treba imati upravo grafičke kvalitete.

Svojim svjetlosnim<sup>13</sup> obrisima, te opisnim i bačenim, projiciranim sjenama, usmjerenom svjetlo lako prevodi kompliciranu sliku prizora u lako čitljivi graf (u grafički crtež, u grafiku). Glavna zadaća holivudskog svjetla i jest da sadržaj prizora grafički strukturira površinom filmskog kadra. To znači, da snimatelj, vodeći računa o specifičnim potrebama i o filmskom kontekstu pojedinog kadra, svjetlom mijenja kompoziciju na željeni način, ovisno o tonalitetu sadržaja i tonalitetu motiva — negdje u slici dodaje svjetlinu, negdje sjenu; svjetlom i tamom razdvaja planove po dubini; neku pojednostavnost sakrije, neku otkrije, ili istakne. (*Prizor crnca u sobi, slika 7, u principu je niskog kontrasta, i »zaživi« tek svjetlosnim crtežom — refleksima na licu i lijevom dijelu pozadine, oblikovanjem ramena, svjetiljkom na zidu desno, i odvajanjem od pozadine smještanjem figure preko druge svjetiljke.*)

Kad se kaže da je svjetlo glavni snimateljev alat, misli se na postupak snimateljeva kreiranja kompozicija svjetlom, i to ne bilo kakvih kompozicija: ponekad snažnih i dojmljivih, ali uvijek preglednih i vizualno čistih, kompozicija koje se lako obuhvaćaju jednim jedinim pogledom, koje se lako percipiraju i lako pamte, i u kojima se bitno odmah uočava.

U tom smislu važno je napomenuti kako je kod takvog vizualnog koncepta puno važniji prvi dojam, nego naknadna analiza kadra. Važniji je dojam cjeline nego savršenstvo svakog detalja. Naravno da se nastoji i detalje dovesti u red, posakrivati ružne ili izdajničke sjene, izbjeći očite svjetlosne ne-logičnosti i slično, ali to je ipak na neki način od drugorazrednog značaja. Filmski kadar traje relativno kratko i sni-



Slika 7.



Slika 8.

mateljeva zadaća nije gledatelja definitivno uvjeriti u logiku svoje svjetlosne konstrukcije, nego napraviti vrlo organiziranu kompoziciju koja ima jasan zadatak u kontekstu filmskog pripovijedanja.

Zbog svojih osobina<sup>14</sup> usmjereno svjetlo ima veće, izrazitije grafičke mogućnosti nego što ga ima difuzno svjetlo. Zato se baš usmjereno svjetlo nametnulo kao glavna sastojnica holivudskog osvjetljenja.

### Analiza uvodne sekvence

Sada se možemo vratiti na početak da bismo pokušali objasniti razloge netipičnog izgleda uvodne sekvence filma. Eastwood je u njoj, u ulozi skrivenog promatrača, osvjetljen samo visokim prednjim svjetlom. Sav preostali dio slike u potpunom je mraku, i predstavlja veliku crnu površinu.

Kako je položaj kamere bio također sprijeda, ispod rasvjetnog tijela, svjetlo djeluje vrlo plošno, vrlo »*flab*«, nalikujući svjetlu fotografije načinjene flešom. Tako nastala slika nema reljefnih, grafičkih kvaliteta. Možemo zamjetiti samo sjenu od brade na vratu, sjenu ruba prozorskog okvira na Eastwoodovu čelu (koja povremeno djeluje poput sjene šešira skrivajući oči), i koja smanjuje ionako malu osvjetljenu površinu. Nastale sjene su duboke, u njima praktično nema svjetla, te je svjetlosni kontrast slike nominalno vrlo visok.<sup>15</sup> Ali u toj slici nema svjetlosnih akcenata, i u njoj je zapravo reproduciran tek uski svjetlosni raspon. Slika zato ipak djeluje kao da je niskog (svjetlosnog) kontrasta, ili bez kontrasta, kako bi se to češće reklo, osobito u mračnijim varijantama, kad lik, kao glavni (i jedini) motiv u slici biva podekspozicioniran. Tada je prisutna tonska razlika tek od crnog do vrlo tamnih tonova, što je stvarno nizak kontrast, odnosno vrlo uzak svjetlosni raspon. Takva slika prije podsjeća na kakav tamni portret u ulju, a ne na grafiku, što bi načelno bila poželjnija varijanta.

Tipičnija rješenja tamnijih svjetlosnih ugođaja češće razumijevaju upotrebu nekih drugih rasvjetnih pozicija, nego prednjeg svjetla. Stražnje, kao i glavno svjetlo u tročetvrtinskoj poziciji, oba korištena u mračnijim sekvencama Eastwoodova dolaska i provala, stvarajući svjetlosne akcente i svjetlosni

crtež, imaju puno veći grafički potencijal, ali vidimo da u toj sceni za Eastwoodove kadrove takva rasvjeta nije upotrijebljena.

Tek u kadrovima koji uključuju i dijelove sobe, i u kojima svjetlo djeluje s pozicije stražnjeg svjetla — to su kadrovi Eastwoodu s leđa, u kojima se vidi njegov stražnji poluprofil — slika postaje zanimljivija, reljefnija, i svjetlosno kompatibilnija prizoru u sobi (*slika 4*). Srećom da ti kadrovi postoje, jer oni daju nužnu prostornu orijentaciju. Ali njih je malo, i prizor Eastwooda kao skrivenog promatrača obilježen je tamnim, mračnim i općenito vizualno siromašnim kadrovima.

Tu je i pitanje očiju: postulat holivudske fotografije je intencija da lica glumaca trebaju biti, ako ne dobro vidljiva, onda bar razabirljiva. To pogotovo vrijedi za oči, koje se uvijek trebaju vidjeti. Kad su oči zasjenjene, kad su sakrivene djelovanju glavnog svjetla, rasvjetljavaju se dopunskim svjetlom, makar minimalnog intenziteta. Iznimaka uvijek ima, ali one su obično vezane za nekakav osobit, najčešće dramatski efekt. Eastwoodove oči su povremeno zasjenjene i tada potpuno nerazabirljive, što je svakako netipično rješenje. U tim je trenucima slika svedena na tamni torzo s glavom bez očiju na crnoj podlozi. Vrlo neobično.

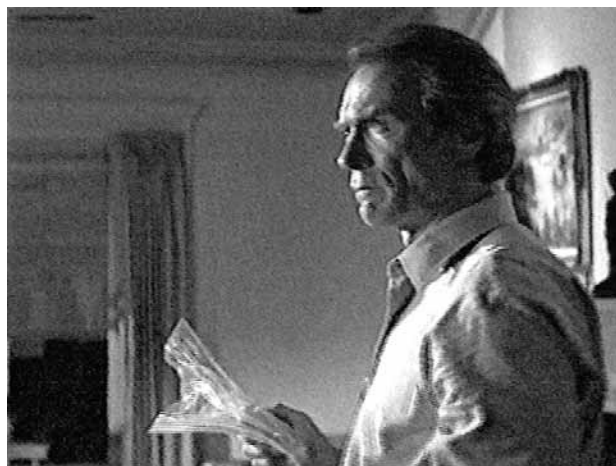
Turobnost relativno dugih tamnih kadrova promatrača još više naglašava njihovo učestalo montažno sučeljavanje redovito osvjetljenim prizorima akcije u sobi.

Kratki kadrovi koji ne podržavaju svjetlosni kontinuitet scene katkad se bez problema uklapaju u veće cjeline. To vrijedi posebice kod akcijskih prizora, ali samo ako su kadrovi kratki, i ako postoji dinamična izmjena svjetlina na ekranu (zahvaljujući efektima montaže, pokretima u kadru i pokretima kamere). No, to u ovoj sceni nije slučaj. Eastwoodova pozicija nije akcijska, naprotiv potpuno je statična, poput gledatelja u kinu: prizor koji gleda jest dinamičan, ali njegov se prostorni odnos prema »ekranu« ne mijenja.

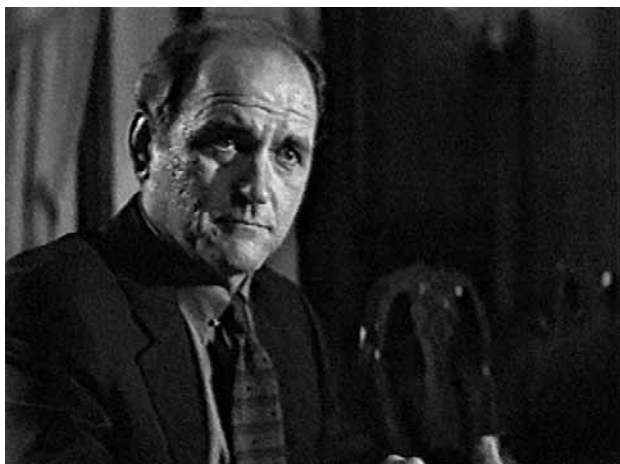
Zatim, kadrovi Eastwooda — gledatelja nisu ni kratki, a ima ih puno. Kako je izrazito siromašna i sadržajem i vizualnim efektima, a na njoj se inzistira (kadrovi se ponavljaju), slika



Slika 9.



Slika 10.



Slika 11.



Slika 12.



Slika 13.

vrlo brzo iscrpi interes gledatelja, te svojom iritantnom monotonošću svraća pozornost na sebe, a analitički raspoložnog gledatelja navodi na razmišljanje je li to rezultat neznanja, greške ili namjere.

Snimatelj filma, Jack N. Green, u jednom je inetrviewu<sup>16</sup> napomenuo kako Eastwood voli snažne efekte usmjerenog svjetla, a ne sviđa mu se rasplinuto djelovanje difuzne rasvjetle. Obojica su uz to vrlo ponosni na svoju izuzetnu efikasnost: zajednička snimanja završavaju znatno prije roka, što je u suvremenim filmskim produkcijama rijetkost.

Težnja brzom radu zahtijeva poštovanje odgovorajuće produkcijske procedure, ali prije svega zahtijeva postojanje i sporazumno prihvaćanje jasno definiranog izražajnog instrumentarija. Kod filma, kao ponajprije vizualnog medija, to se posebice tiče vizualnih oblikovnih sredstava, ponajviše rada svjetlom. E, sada smo tu: holivudsko je svjetlo taj standard, ili ta uporišna točka na koju se filmski autori stvarno mogu osloniti — holivudsko svjetlo jest, odnosno sadrži taj definirani, zaokruženi izražajni instrumentarij. On omogućava učinkovitost na više razina: planskoj, produkcijskoj, narativnoj i recepcijskoj. Upotreba holivudskog osvjetljenja omogućuje da se već unaprijed pouzdano *zna* kako će koji prizor izgledati i koje proizvodne resurse zahtijeva njegova realizacija.<sup>17</sup>

Jedan od osnova učinkovitosti našeg autorskog tandema je dakle i upotreba usmjerenog holivudskog svjetla.

Ali štoviše, naši su autori ponegdje otišli i korak dalje: rasvjeta za prizor u većoj, svijetloj prostoriji po svoj je prilici postavljena fiksno za cijelu scenu, s malo ili nimalo korekcija između kadrova. Takav je pristup prije karakterističan za televizijska studijska snimanja, gdje se u kontinuitetu snima cijela scena, nego za filmska snimanja. Loše su strane tog pristupa povremene svjetlosne nesavršenosti, a prednosti velika ušteda u vremenu: ako se snima s više kamera, cijela scena se može uigrati i snimiti u kontinuitetu; ako se snima s jednom kamerom, smanjen je vremenski gubitak između kadrova. Ponekad je bitno scenu snimiti brzo, dok su glumci u istom raspoloženju, ili dok se nisu promijenili atmosferski uvjeti koji utječu na slikovni ugođaj.

Svjetlosne nesavršenosti uglavnom se ogledaju u prestrmom svjetlu, što je osobito važno za krupne planove — ovdje je to ipak izbjegnuto, te u nemogućnosti da se potpuno ostvari selektivno djelovanje svjetla, što se ogleda u ružnim višestrukim sjenama vidljivim na svijetlim podovima (*slike 1 i 3*). Činjenicu da autori nisu sjene na podu smatrali vrijednim truda koji bi morali uložiti da ih uklone (a mogli su, to je ipak dovoljno skupa produkcija koja bi vjerojatno mogla finacijski podnijeti zahvate koje autori smatraju nužnim) smatram važnijom od same pojave tih sjena. Te sjene naravno nisu dobre i poželjne, ali one dobro ilustriraju autorski stav o tome što je bitno, a što se unutar slike može zanemariti. Sjene su ipak rezultat nastojanja da se zanimljiva radnja (koja se i u ovom primjeru, a i općenito, pretežno odvija u gornjim dijelovima ekrana) korektno oblikuje svjetlom i jasno prezentira gledatelju.

Eastwood je vjerojatno također osvijetljen jednim reflektorom ovješanim o strop velike sobe, koji treba simulirati diskretno svjetlo iz te, veće prostorije. Teško možemo shvatiti stvarne razloge tako siromašnom svjetlosnom rješenju. Ali nešto se dade naslutiti iz same slike, osobina prikazanog prostora i primijenjene rasvjete. Moguće je da se snimatelj do neke mjere prilagođivao i scenografskim osobinama prostora. Eastwood je sniman (i) kroz staklo. Dodatna rasvjeta može donijeti teškoće pojavom refleksa u staklu. Neizbježno neželjeno rasipanje svjetla, zamjetnije u malim prostorima kakvo je Eastwoodovo skrovište, može prostor nehotice prekomjerno rasvijetliti i time promijeniti karakter prizora, pa je također mogući argument protiv upotrebe dodatne rasvjete. Ipak, moguće je i da se radi o konceptijskom stavu autora koji je smatrao da će tako svjetlosno izvedena slika dobro oponirati prizoru u sobi.

Primarni rasvjetni zadatak kod kadrova promatrača (a taj je: *škrto osvijetliti*) unatoč začudnim stilskom odstupanju ipak je ispunjen, pa je teško pretpostaviti grešku, previd, nehat ili neznanje autora uzrokom takvom izgledu scene. Prije bi se reklo da je razlog na razmeđu snimateljeva snalaženja u uvjetima efikasne produkcije i zahtjeva za kvalitetnom ugođajnom fotografijom, i s druge strane, prihvaćanja čak i problematičnih rezultata kao poželjnih. Naime, tako škrti, mračni kadrovi uostalom imaju snažnije psihološko, turbobno djelovanje. Svojom monotonošću također prebacuju pozornost s promatrača na samu akciju. Čak se i pretpostavka o komentarskom kadru autora (personificiranom u liku promatrača), koji netipičnim, nametljivo turbobnim ugođajem izražava svoje gnusanje zločinom, ne čini pretjerano nategnutom.

Osobno mi se ipak najviše čini da je u pitanju benevolentni nemar autora: čemu cjepidlačiti na detalju — nijansama u izgledu lika dok potajice gleda — ako cjelina, generalno, prema njihovu mišljenju »štima«. Zato prije vjerujem da je to siromaštvo slike jednostavno nikom jako bitan rezultat niza slučajnosti (te »slučajnosti« ipak treba shvatiti uvjetno) nastalih kao posljedice generalnog autorskog prosedeja, nego odraz nečije ili nekakve, primjerice redateljske namjere. Ali to ponovno dobro ilustrira ideju o tome što je bitno, sada više ne na razini pojedine slike (svejedno da li pojedinog fotograma ili pojedinog kadra), nego na razini scene.

### Vizualni stil epohe

Tehnika, kao pojam koji govori o načinu nastanka, i estetika, kao disciplina koja se bavi izgledom i ljepotom, u umjetnosti mogu ponekad biti kauzalno povezani — na primjer, kad neka estetika uvjetuje primjenu baš neke određene, specifične tehnike, i obrnuto, kad upotreba neke tehnike nužno ima bitne estetičke konzekvence. Ali rijetka je pojava tako neraskidive veze, gotovo do istoznačnosti tehnike i estetike, kao što je to slučaj s tehnikom i estetikom holivudskog svjetla tijekom jednog dugog filmskog razdoblja.

Zato je i pitanje razumijevanja uporabe izravnog svjetla vrlo važno za razumijevanje temeljnih pretpostavki estetike klasične filmske fotografije.

Estetika klasične holivudske fotografije uzdigla je artificijelnost usmjerenog svjetla kao najpoželjniju vrlinu. Koristeći

holivudsko svjetlo, filmski su stvaraoci na lokacijama snimanja organizirali prave studije, čak i kad se radilo o eksterijernim snimanjima. Tako dobivena slika, zahvaljujući ponajprije osvjetljenju, ima specifičnu i prepoznatljivu studijsku kvalitetu, do te mjere da baš holivudsko osvjetljenje postaje paradigmom studijskog sustava rada. Takvo svjetlo bilo je prihvaćeno kao »obično filmsko svjetlo«, i kao znak, kao *trade mark* žanrovskog, fikcionalnog filma.

Upotreba direktnog osvjetljenja filmu osigurava temeljnu ujednačenost vizualnog stila. Budući da usmjerenost, holivudsko svjetlo čvrsto organizira vizualni materijal, time postaje i jedan od univerzalnih činitelja razlike izvanjskog svijeta i filmske slike kao njegove interpretacije, odnosno univerzalni filmski stilizacijski element. Izravno osvjetljenje tako može biti dio ukupne stilizacijske strategije i integralni dio postupaka koji tu strategiju provode.

Primjena holivudskog svjetla temelj je vizualne strategije klasičnog narativnog filma, a osobito važnu ulogu ima u žanrovskom filmu. Holivudsko svjetlo svojim ustaljenim izgledom, i jasnim izvedbenim pravilima moglo je potpuno zadovoljiti poželjnu *normu neprimjetnosti* po kojoj tehnike predočavanje fabule trebaju biti neprimjetne, tj. takve da ne privlače pozornost nego je maksimalno usredotočuju na predloženi tijek događaja.

### Izještačeno ili »obično« svjetlo

Najvažnije značajke holivudske fotografije su dakle preglednost slike u kojoj se nedvojbeno i nepogrešivo prepoznaje ono bitno,<sup>18</sup> zatim visoka ujednačenost svjetloća pojedinih dijelova filma, unatoč tomu što oni mogu biti (i najčešće jesu) vrlo različitih svjetlosnih ugođaja — ne samo da je uspostavljen preteban svjetlosni kontinuitet, nego je slika ponekad čak prekomjerno »ispeglana«. Fotografija motivirana usredotočenjem na praćenje tijeka događaja<sup>19</sup> ima i jednu nezgodnu posljedicu, koja se ogleda u vrlo niskom stupnju realističnosti i tek uvjetnoj uvjerljivosti ugođaja. Postulat fotografskog realizma — motiviranost svjetla — u ovom tipu fotografije postoji samo kao opća, ali ne i doslovna odrednica.<sup>20</sup> To znači da se rasvjetom simuliraju<sup>21</sup> neki u prizoru naznačeni svjetlosni ugođaji (svjetiljka, svijeća, *slike 16 i 17*), ali i da se motiv osvjetljava holivudskim svjetlom i tada kad ne postoji neposredna svjetlosna motivacija za takav tip osvjetljenja. Prizori Eastwoodovih progonitelja u tamnim odijelima — jedan od njih je čak i crnac — u tamnoj šumskoj noći bez ikakve naznake o postojanju nekakvih svjetlosnih izvora, dobro pokazuju kako funkcionira takav pristup (*slika 19*). Likovi su jasno ocrtani, akcija se vidi, sadržaj slike je razabirljiv toliko da kadrovi mogu biti i kratki, a ugođaj je stvoren primjenom višeg svjetlosnog kontrasta i jedne niže tonske ljestvice. Ali tražiti *stvarnosnu logiku* tog svjetla besmislen je posao.

Važnije je primijetiti da poslovično snimateljsko užasavanje nad situacijom *crnca u tunelu* djeluje smiješno, jer se primjenom holivudskog svjetla zapravo rješava bez ikakvih teškoća.

Usmjerenim se holivudskim svjetlom mogu obasjavati prizori koji se odvijaju pri svjetlu realno drugačijeg karaktera —

po oblačnom danu, na primjer. Motiv također može biti osvijetljen cijelim svjetlosnim sklopom po doktrini holivudskog osvijetljenja čak i kad je u sceni prisutan samo jedan jedini svjetlosni izvor. Ugođaji<sup>22</sup> bivaju sugerirani općim tonalitetom slike, i često tek labavo naznačeni kakvim svjetlosnim simbolom, koji je obično u nekom vidljivom, ali manje važnom dijelu slike, npr. u pozadini (*slika 18*). Lica glavnih glumaca su redovito tretirana kao »ono bitno« u prizoru, što obično znači da su po kriterijima holivudskog osvijetljenja korektno i potpuno osvijetljena.

Upravo ta osobina holivudske rasvjete, taj neobavezni i ležerni odnos prema motiviranosti svjetla, uzrok je artificijelnosti, pa i izvjesne naivnosti takve filmske fotografije.

Sada dakle imamo paradoksalnu situaciju: fotografija toliko nastoji ostati nezamjetnom u ulozu nositelja priče da svojom gotovo konfekcijskom jednostavnošću postaje umjetnom, i kao takva potencijalno snažnije zamjetna nego neka slučajem nastala fotografija. Na stalnoj kušnji gledatelja je i uvjerljivost takve izvještačene filmske fotografije, odnosno uvjerljivost prizora koji ta fotografija predočava.

Masovna upotreba holivudskog svjetla obilježava filmsku sliku kroz duga razdoblja, tako da se o holivudskom svjetlu kao stilu može govoriti tek kao o općoj odrednici vizualnog stila, unutar koje se mogu prepoznavati različita stilska usmjerenja. Ali dugotrajna dominacija modela holivudskog svjetla i njegova pretežita, gotovo obvezatna upotreba u većini filmova čini ga istodobno i *nevidljivim*, stilski neutralnim, običnim filmskim svjetlom, do te mjere da se ono doživljava uobičajenim, za gledatelja često nezamjetnim i samorazumljivim izričajnim (oblikovnim) filmskim sredstvom.

### Temelji stilizacije

Kako se uopće tako istaknuto umjetna svjetlosna konstrukcija može doživljavati kao jedno »obično« svjetlo?

Spas od doživljavanja holivudskog svjetla kao neuvjerljiva dolazi neočekivano s druge strane, u obliku gledateljskog (prešutnog) pristanka na varku, zapravo pristankom gledatelja na igru: suočeni s izborom uživanja u filmsku priču, i vaganja za i protiv uvjerljivosti filmske slike, gledatelji, srećom, češće izabiru ono prvo, izabiru sudjelovanje u igri filmskog pripovijedanja. Tek ako bivaju neponeseni filmskom pričom, nenaigrani, osjećajući se zaknutim, kažu da je film neuvjerljiv, naivan ili jednostavno — loš.<sup>23</sup>

Kada je nametljivo djelovanje holivudskog svjetla najdopustivije, kad su gledatelji najdobrohotniji prema takvoj nestvarnoj slici? Vjerujem da je to slučaj kod uživalačkih, eskapističkih filmova: tamo gdje postoji najčvršći sporazum stvaralaca i gledatelja o zabavi kao temeljnoj svrsi filma, kad *a priori* postoji najveći stupanj svjesnog, dobrovoljnog gledačkog uživanja u filmsku priču. Unutar zabavljčkih filmova, u najboljoj poziciji bili bi visokofikcionalni filmovi — u nekom izmaštanom svemiru ne postoji apsolutna kategorija logike i uvjerljivosti svjetla naše fizike.

Stvar je nepovoljnija kad spoj izvještačenog holivudskog s netaknutim ambijentalnim svjetlom, zamjetan u nekim filmovima realističke impostacije, kao i u nekim jeftinim pro-

dukcijama, počne djelovati rogobatno i naivno. Ali ipak, često funkcionira, zahvaljujući dobrom ukupnom vođenju filmskih niti, zahvaljujući režiji.<sup>24</sup> To je moguće kod autora koji imaju bezrezervno i beskompromisno povjerenje u moć filmske priče, u snagu zapleta i privlačnost likova. Takvi autori sliku shvaćaju prema njenoj osnovnoj svrsi, vođenju filmske naracije, a zanemaruju kao nebitno slikovna nijansiranja i doslovnu vizualnu uvjerljivost ugođaja.

Time nam se ukazuje razina na kojoj se holivudsko svjetlo teško može razumijevati *stvarnosno* i uozbiljeno, jer je ono ipak dio igranja filmom, prividom, a ne stvarnošću samom.

Holivudsko svjetlo tako iskazuje paradoks svoje dvostruke prirode, istodobno izrazito artificijelne, stilizatorske, ali i »obične«, stilski neutralne. Preciznije bi se zapravo moglo reći da holivudsko svjetlo posjeduje snažan stilizacijski, ali i snažan nestilizacijski potencijal. Čak i onda kada gledatelj prihvati holivudsko svjetlo kao jedno »obično« svjetlo, ono, u nemogućnosti da sakrije svoje podrijetlo, i dalje pokazuje svoje naglašeno artificijelne oznake, kojima se izdvaja od slučajno nastalog, *nefilmskog* svjetla.

### Snimateljski kist

Afirmiranjem holivudskog svjetla filmski stvaraoci u načelu nastoje kreirati cjelovit i zatvoren slikovni sustav. Pomoću rasvjete potpuno redefinišu ugođaj prizora, vodeći računa o svim bitnim svjetlosnim elementima slike, te o svim planovima unutar slike. To znači, da se trude postići skladne odnose segmenata slike prilagođavanjem intenziteta, kvalitete i smjera svjetla kojim djeluju na pojedine dijelove slike.

*Na većini slikovnih primjera možemo vidjeti da svjetlo ima neku vrstu unutrašnje konzistentnosti. Kontrast svjetla relativno ujednačen, i održavan unutar razumnih granica. Rasvjetom je tretirana i pozadina da bi se ugodajno uskladila s prednjim planom, čime su likovi maksimalno »ambijentirani« — koliko je to ovom vrstom rasvjete uopće moguće postići. Isto vrijedi za situacije u potpunom mraku (slika 19), te za dnevnu situaciju (slika 12), ili interijere s lampama (više slika), svijećom (slika 16) ili ne-definiranim izvorom (slika 11).*

Izbjegavanjem »realističnih« elemenata, drugačijih pristupa rasvjeti, primjerice primjene ambijentalnog svjetla, ali i manipulacijom i ostalih fotografskih i nefotografskih činitelja slike, snimatelji nastoje izbjeći izgled filmske slike kao slučajno nastale fotografije, slučajem odabranog djelića života. Slika se prema doktrini klasičnog filma i trebala deklarirati kao artefakt, umjetni, umjetnički proizvod. U takovoj je slici artificijelnost usmjerenog svjetla više nego poželjna.

Mnogi je, a osobito mladi snimatelj (ali i redatelj, i gledatelj!) u dvojbi koliko slika treba/može/mora biti artificijelna; mnogi od njih se našao pred teškim zadatkom uspostavljanja svoje mjere na ljestvici između polova uvjerljivosti i izvještačenosti filmske fotografije.

Mnogi se od njih zapitao kako je uopće moguće da gledatelj prihvati prirodnom, životnom i istinitom sliku načinjenu takvim funkcionalnim, ali rogobatnim svjetlosnim sklopom,

nepoznatom i prirodi i lijepim umjetnostima? Hoće li se, i smiju li se njegove svjetlosne intervencije, kojima gradi željeni ugođaj, vidjeti i osjećati kao umjetne, kao strano tijelo u slici?

On je u položaju figurativnog, realističkog slikara prije nego uljem zamrlja svoje platno. Zato mora imati i samosvijest i samopouzdanje slikara koji stojeći pred motivom i svojim platnom može mirno reći:

»Ja sam slikar, a ovo je moje platno. Slika na njemu predstavlja moj motiv, i nastoji ga u nekim vidovima oponašati, biti mu nalik. Ali ta je slika odraz prirode, po mojoj volji i mojem osjećaju, a ne priroda sama. Ono po čemu se moja slika, moje platno i razlikuje od prirode jest upravo potez moga kista, koji se zato kao takav i mora vidjeti.«

Razmatrajući svoju stvaralačku poziciju, slikar razumijeva pojam slikarskog *realizma* kao umjetnički postupak, kao pojam iz područja oblikovanja, čime relativizira podrazumijevajuću vezu *realizma* s realitetom, stvarnošću, prirodom samom. Jednostavnije rečeno, njegov *realizam* je ipak umjetnost, a ne priroda.

Ni snimatelj, oslikavajući film, također se ne bavi stvarnošću nego nekim njezinim doživljajem, nekom njezinom percepcijom. Zato snimatelj koji koristeći holivudsko svjetlo ne skriva njegove osobine, nego ih kreativno iskorištava, slični slikaru koji oponaša prirodu, ali se ne stidi poteza svojeg kista i vidljivih nanosa boje.

Funkcionalna grafika filmske fotografije nastaje kao rezultat otvorenog, gotovo deklarativnog djelovanja usmjerenog svjetla; poanta i jest u tome da se svjetlosna konstrukcija uglavnom i ne pokušava sakriti, jer bi tad i njezino pozitivno grafičko djelovanje, bilo oslabljeno.

Realističnost filmske slike isto tako treba prihvatiti kao vrlo uvjetnu kategoriju. Jest da je osnova filmske slike fotografska registracija prirode, koja ima težnju prikazivati pojavnosti na vrlo naturalističan način. Ali već se ta i takva slika, koja je tek polazište snimateljskim manipulacijama, nalazi u području umjetnog i umjetničkog, a ne prirode i prirodnog. K tomu, primjena holivudskog svjetla koje ima velike manipulativne sposobnosti, bitno mijenja registriranu sliku pojavnosti, zadržavajući pritom tek neke njene izvorne elemente.

Film zato treba razumijevati kao izrazito fotografski (slikovno) nerealističan medij, što je u estetici holivudskog svjetla posebno istaknuto.

### Usponi i padovi usmjerenog svjetla

Tehnika osvjetljavanja usmjerenim svjetlom vladala je suvereno filmskom slikom sve do pedesetih godina, kada se počela javljati neki novi pravci i razvijati nova tehnika.

Promjene šezdesetih godina, kad je kino, dotad uglavnom rezervat mašte i snova, prvi put ozbiljnije otvorilo vrata motivima iz stvarnog života, donijele su preispitivanje žanrovskih obrazaca, raslojavanje, gašanje ili blijeđenje žanrova. Pojava i jačanje novih filmskih oblika ima za posljednicu nestanak žanrovskog monopola u filmu, nestaje jedinstva filma



Slika 14.



Slika 15.



Slika 16.

i žanra, prestaje poistovjećivanje filma sa žanrom, prihvaćanje filma i žanra kao jedinstvenog pojma.

Bespovratni proces slabljenja dotad dominirajućeg modela (krutih pravila) filmskog pripovijedanja, odnosno načina filmskog prikazivanja, odrazio se velikim promjenama i na planu filmske slike. Relativizirana je i ozbiljno je dovedena u pitanje svetost i nedodirljivost holivudskog svjetla kao temeljne snimateljske metode.

Pojava angažiranog filma, afirmacija nežanrovskih filmskih vrsta, prihvaćanje novih postupaka i stilova u snimanju filmova (estetika *postojećeg svjetla*) donose nove prikazivačke konvencije i prosuđivačke standarde.

U drugoj polovici šezdesetih godina holivudsko je svjetlo toliko *pase*, da tadašnji filmski kritičari nerijetko olako odbacuju ozbiljna djela rađena tim postupkom, kao beznadno nemaštovite, stilski zastarjele radove isluženih i stvaralački nećmoćnih autora.<sup>25</sup>

Novoholivudski autori<sup>26</sup> koji djeluju od sredine sedamdesetih godina, iniciraju revitaliziranje žanrova, primjenjuju žanrovske obrasce u svojim filmovima, pa tako reafirmiraju i slikovne značajke žanrovskog filma, ponajprije holivudsko svjetlo.

### Značaj usmjerenog svjetla u žanrovskom filmu

Izuzmemo li kadriranje i fokusiranje kao nužne i samorazumljive postupke, primjena usmjerenog, holivudskog svjetla ističe se kao dominantni i možda najrašireniji oblikovni postupak u izradi filmske slike.

Izvorno, u počecima kinematografije, artificiozno, usmjerenost svjetla bilo je znak aranžiranog, namjernog, namještenog, za potrebe snimanja posebno priređenog. Artificiozno je svjetlo činilo onu odlučnu distinkciju između (eksterijerne), zatečene, dokumentirane stvarnosti i (interijernog) insceniiranog prizora, između amaterskih »stvarnosnih zabilježbi« i (najčešće profesionalnih) fikcionalnih pokušaja. Time je upadljivo usmjerenost svjetla postalo sinonim profesionalnog, ali u prvome redu sinonim izmišljenog, fikcionalnog, igranofilmskog. Poslije su stvari prestale biti tako jednoznačne, dobile su složenija značenja. Ali, u osnovi, još je istaknuto pri-

sustvo usmjerenog, holivudskog svjetla prepoznatljiv znak filmske fikcije, slatke filmske laži.

Iz toga bi se možda dalo zaključiti kako je usmjerenost svjetla jedini formativni element filmskog kadra, jedini bitni element reda, koji kaotičnu stvarnost uspijeva prevesti u razgovijetnu filmsku sliku. To bi doduše bilo skoro točno u velikom broju slučajeva, ali treba primijetiti da je usmjerenost svjetla također u velikom broju slučajeva povezano sa slikom koja se i mnogim drugim aspektima čini visokostrukturiranom i visokoorganiziranom. To se može objasniti činjenicom da je uporaba usmjerenog svjetla uglavnom bila povezana sa studijskim sustavom rada, koji zahtijeva brižljivo planiranje, čvrstu organizaciju i disciplinirano provođenje prihvaćenih zamisli, i u kom su se nastojali maksimalno nadzirati svi važni elementi filmske slike.<sup>27</sup>

Tako u tehničkom pogledu razdoblje obilate studijske produkcije i velikih filmskih spektakala, karakterizira upotreba širokoekranskih (CinemaScope i dr.) formata, mnogo snimanja u Technicoloru,<sup>28</sup> mnogo prostanih, dubinskih kadrova, te puno rada s filmskim trikovima, upotreba maketa i sl., sve zbog zahtjeva žanrova. Te tehničke premise zahtijevaju tipski vrlo čistu sliku<sup>29</sup> i visoki tehnički kvalitet fotografije (zbog puno kopiranja i povećavanja, korištenju niskoosjetljivih emulzija, gubitak svjetla u Technicolor postupku i raznim filtriranjima, potrebe za velikom dubinskom oštrenom...), a time i visoku svjetlosnu razinu. Zato je veza holivudskog svjetla s Technicolorom, širokoekranskim formatima, filmskim trikovima... kao tehničkom bazom žanrovskih filmova vrlo prirodna: kako uopće postići finoću, ujednačenost i nadasve visoku svjetlosnu razinu ako ne holivudskim osvjetljenjem, izvedenom pomoću efikasnog i čistog usmjerenog svjetla? Njime je to ipak bilo najlakše, a često i jedino moguće.

Ali veza žanrova i usmjerenog svjetla ipak je puno dublja od čisto tehničke: usmjerenost svjetla (zajedno sa drugim izražajnim elementima),<sup>30</sup> postaje činiteljem ukupne stilizacijske povišenosti žanrovskih filmova. Tu se pokazuje organska, gotovo simbiotska povezanost te vrste osvjetljenja i cjelovitosti žanrovskog filmskog iskaza, povezanih poput *kapi* i *slapa* u Cesarićevoj pjesmi — usmjerenost osvjetljenje može eg-



Slika 17.



Slika 18.

zistirati u i drugim filmskim okolnostima, ali samo u žanru dobiva specifičan smisao. Filmske žanrove, pak, bez usmjerenog svjetla teško možemo i zamisliti.

### Hollywoodsko svjetlo danas

Kakav je status hollywoodskog svjetla danas? Je li ono i dalje dominantno? I jest i nije. Nije, jer njegova upotreba nije tako isključiva i tako obvezatna, kao što je bila nekoć. Pojavili su se i drugi rasvjetni modeli, i postali jednako legitimni oblici filmskog izraza. Pojavila se i boja sa svojim mnogobrojnim aspektima, od kojih se izražajno važnim čine njezin formativni i njezin kontrastivni potencijal. Vizualno senzibilni autori, i oni umjetničke kao i oni populističke orijentacije, danas često postavljaju djelovanje boje komplementarno djelovanju filmskog svjetla, tako da se efekti svjetla dopunjavaju efektima boje. Ni snimatelj ovog filma ne odriče se usluga koje mu donosi prisustvo boje, iako je svjetlo temelj njegova izraza.

Hollywoodsko svjetlo općenito je ostalo prisutno kao čvrsta uporišna točka filmskog izraza, kao filmska zvijezda nekretnica. Mnogi se filmski autorski rukopisi daju iščitavati obzirom na stupanj njihove privrženosti hollywoodskom svjetlu.

Hollywoodsko svjetlo, dosljedno provedeno, stilem je žanrovskog filma. U tu skupinu ubraja se i Eastwoodov<sup>31</sup> opus, bez obzira smatrali njegove filmove izvorno žanrovskima ili metažanrovskima. Tako dosljedna, beskompromisna i zanatski kvalitetna, čista izvedba hollywoodskog svjetla na razini cijelog filma, danas je prava rijetkost. K tomu, takav *image* koji se može smatrati glavnom odlikom Eastwoodova vizualnog stila, doživljava se kao željeni izbor, a ne kao nužnost ili slučajnost.<sup>32</sup>

U svojim izrazitim, kontrastnim inačicama, hollywoodsko je svjetlo gotovo obvezatna stavka u rekvizitariju svakog recikliranja žanrova. Primjerice, kad je u pitanju parodija, ironizira se sadržaj, a obličje hollywoodskog svjetla predstavlja poveznicu s izvornikom. Tu je istaknut značaj hollywoodskog svjetla: sadržaj je varijabla, forma je konstanta.

Zbog svojih grafičkih kvaliteta i danas je rado korišteno u akcijskim filmovima. Iстина, efektnoj prezentaciji brze akcije



Slika 19.

svojim kontrastivnim djelovanjem pomaže i boja, ali tek do neke mjere, pa je hollywoodsko svjetlo jednako koristan vizualni alat. Kad primijetimo da je akcija sastavnica gotovo cjelokupne suvremene žanrovske produkcije, možemo zaključiti da je prisustvo hollywoodskog svjetla i danas gotovo univerzalno. Ali, i ovo se mora reći: tek mjestimice, i tek nekim svojim efektima. Doba apsolutne dominacije hollywoodskog svjetla je prošlo, i danas je ono tek jedan od legitimnih oblika vizualnog izraza. Jedan od elementarnih, jedan od onih na koji se snimatelj uvijek može osloniti, čest, važan, ali tek jedan među ostalima.

U prijašnjim razdobljima postojala je neka vrst obvezujuće norme u pogledu stilske čistoće filmske slike, i sukladno tome, i neka vrsta samorazumljiva kodeksa o dosljednoj primjeni hollywoodskog svjetla unutar pojedinog filma. Stilski čista i konzistentna upotreba hollywoodskog svjetla bila je vrlo poželjna.

Stilska čistoća u primjeni hollywoodskog svjetla danas pak više nije obvezujuća kao prije. Hollywoodsko je svjetlo danas temeljem nekih drugih vizualnih — rasvjetnih — stilova, ili njihovim sastavnim dijelom. Filmovi cjelovito i dosljedno snimljeni hollywoodskim svjetlom danas su ipak rijetkost, osobito ako se radi o visokobudžetnim produkcijama. Štoviše, suvremeni film snimljen stilski čisto, u tradiciji usmjerenog hollywoodskog svjetla može izgledati nesuvremen i zastario. To se donekle dogodilo i s ovim filmom. Stilska se cjelovitost načelno smatra vrlinom. No je li u ovom slučaju mana? Uz to, kako možemo vrednovati autorske doseg redatelja i snimatelja zaslužne za takav filmski *image*?

### Kad je snimatelj umjetnik

U vrednovanju snimateljskog doprinosa cjelini filmskog djela važno je pobliže definirati koja je zapravo snimateljeva uloga. Je li on zanatlija ili umjetnik?

Što se krije pod poznatom, ali nikad dovoljno objašnjenom sintagmom *snimateljski zanat*? U klasičnom filmskom izrazu — to zapravo znači kod primjene hollywoodskog svjetla — snimateljev je zadatak grafičko organiziranje slikovnih elemenata, odnosno slikovnih sadržaja po plohi slike rasvjetom, ali i rasporedom, odnosno kompozicijom svjetloća samog motiva. Snimateljev zadatak također podrazumijeva konzistentnu svjetlosnu simulaciju određenih ugođaja.

Najkraće, zanat ovdje znači stvaranje pripovjedno funkcionalne grafičke slike određenog ugođaja pomoću filmske rasvjete.

U toj estetici temeljna je svrha snimateljeva posla i snimateljeva zanata naracija, odnosno pripovijedanje slikom.

Važno je reći da zanatlija općenito ispunjava očekivanja, on izvršava svoj zadatak na globalno poznati način, bez afirmiranja novina, što karakterizira pristup *umjetnika*.

Karakterizacija koja se može čuti za ponekog snimatelja »da je dobar umjetnik, ali nikakav zanatlija«, odnosi se ipak na snimateljevo baratanje svjetlom. Ta karakterizacija obično znači izostanak hollywoodske estetike svjetla, i da snimatelj *umjetnik* ima drugačiji, *nehollywoodski* koncept svjetla. Taj koncept može biti atraktivan, ali obično nema neku od vrli-



na holivudskog svjetla (njegovo je svjetlo, na primjer, smanjene manipulativnosti ili slabijih grafičkih kvaliteta, te time gubi svoju univerzalnu primjenjivost), i obično znači da je snalaženje snimatelja *umjetnika* u tipskim situacijama nedovoljno predvidivo.

*Umjetnika* obilježava i osobni pristup u načinu vizualnog pripočavanja. Umjetnici općenito otvaraju vidike, preispituju zabrane i donose nove spoznaje, nove estetike. Ali forsiranje kategorije *osobnog*, i nametanje vlastite osobnosti pod svaku cijenu može biti i kontraproduktivno, na štetu cjeline djela.

Ali termin *umjetnik* ovdje karakterizira pojavnu, likovnu stranu snimateljeva posla. To je moguća definicija, likovni je aspekt također prisutan u snimateljevu djelu, ali mislim da ipak promašuje bit stvari, dajući naglasak nečem efemerom, a zaobilazeći temeljnu značajku snimateljeva posla — pripovijedanje.

Na kraju, tko je važniji i »bolji«, zanatlija ili umjetnik?

Narativnom je filmu, po definiciji svoje uloge, temeljno potrebniji zanatlija. Može li snimatelj zanatlija ipak biti umjetnikom? Kada, i pod kojim uvjetima to može postati?

U vrijednosnom se smislu termin *umjetnik* odnosi na stvaraoce visokih dometa, majstora u svom zanatu, čarobnjaka, te kao takav nema veze s polaznim određenjem *umjetnika* i *zanatlije* prema stvaralačkom prosedeu i tehnici kojom se stvaraoce služe. Kategoriju *umjetnika* jednako mogu dosegnuti inovativni stvaraoce, kao i oni koji se služe tradicijskim tehnikama.

Snimatelj, majstor svojega zanata, je naravno čarobnjak svjetla. Ali njegov rad može biti *umjetnički* onoliko koliko se umjetničkim vrednuje njegovo vizualno pripovjedno umijeće i slikovni stil njegova pripovijedanja. Tu je snimatelj koji koristi holivudsko svjetlo potuno ravnopravan, a kako je holivudsko svjetlo vizualni temelj filmskog pripovijedanja, možda je čak u prednosti pred »inovativnim« kolegama koji taj rasvjetni koncept izbjegavaju.

Eastwoodov snimatelj Jack N. Green u svojim se filmskim radovima oslanja na tradicionalnu tehnologiju i klasični prosede, služeći se konceptom usmjerenog holivudskog svjetla.

Vrlo je dobar u svom snimateljskom zanatu, i njegovi su filmovi u pravilu snimljeni stilski cjelovito i vrlo čisto. Dobitnik je nagrade *Oscar* za fotografiju filma Clint Eastwooda *Nepomirljivi*.<sup>33</sup> Unatoč tome, pri različitim vrednovanjima, u filmskim pregledima, almanasima i enciklopedijama, ne uvrštavaju ga među snimatelje *umjetnike*, zbog pomodarskog stava da pojam *umjetnički* razumijeva isključivo likovno, novatorsko i nametljivo *osobno* autorsko usmjerenje, a ne i autorske domete.

Smatram osobno da je to krivo i neopravdano, te da nema nikakvog razloga zbog kog Jacka N. Greena ne bismo mogli smatrati umjetnikom. Njegova je slika izvrsna, konzistentna, i napravljena je s puno stila. Uz to, Greenov vizualni tradicionalizam neodvojivi je i bitan dio *imagea* Eastwoodovih filmova, i baš im on osigurava prepoznatljivu notu filmskog klasicizma, ponekad i do monumentalnih razmjera.

Relativna samozatajnost (ili možda bolje rečeno prilagodljivost), poput Greenove, i nenametanje izrazite snimateljske osobnosti u takvom filmskom konceptu nije mana, nego velika vrlina. Dapače, manirističko nametanje vlastitih vizualnih ideja nezavisno o filmskoj cjelini, kakvo snimatelji *umjetnici* ponekad gorljivo zastupaju, ovdje bi bilo sasvim pogrešno.

Greenova svjetlosna estetika je istodobno i tradicionalna i moderna, jednako kao i Eastwoodova, žanrovska, jer obje pripadaju istom dijelu filmskog svemira. Zato, koliko cijeni-mo Eastwoodov autorski doprinos, moramo cijeliti i Greenov. I to bez obzira ocjenjujemo li njegov/njihov rad modernim ili staromodnim, jer ta kategorija o autorskim dometima i ne govori previše.

Što se tiče eventualne staromodnosti stila i zastarjelosti izražajnih sredstava, točno je da holivudsko svjetlo stilski odudara od danas dominirajućih izražajnih oblika. Ali činjenica je da se u umjetnostima legitimima smatraju sva izražajna sredstva, pa i ona povijesna, bez obzira kad su etablirana. Holivudsko svjetlo može sadržavati, čak i nehotice, neke povijesne konotacije, ali ne postoji valjan razlog za njegovu diskvalifikaciju kao ravnopravnog izražajnog sredstva. Danas je kao opći filmski stil možda *démodé*, ali tko zna sutra?

## Bilješke

- 1 *Absolute Power*, 1997.
- 2 Taj je dojam »siromaštva« i mraka jači u kinu, pri širokoekranskoj projekciji, nego pri gledanju na kućnom videu.
- 3 Ili češće, reemitiranjem, refleksijom od kakve veće površine.
- 4 Zahvaljujem kolegi Borisu Popoviću na susretljivoj pomoći pri izradi ovih slikovnih ilustracija. Njihova je kvaliteta nažalost ograničena reproduktivnim mogućnostima VHS vrpce koju smo koristili kao izvor slika.
- 5 Termin *holivudsko svjetlo* prema Tanhoferu.
- 6 Naravno da se holivudsko svjetlo može u potpunosti ili nekim svojim elementima graditi i uz pomoć difuznog svjetla; ali iz više aspekata (povijesni, tehnološki, estetički i dr.), izravno je svjetlo njegova osnova.
- 7 Tročetvrtinsko svjetlo, nastalo u određenom prostornom odnosu motiva i položaja glavnog svjetla, u izvjesnoj je mjeri prirodno i logično. Povremeno se spontano pojavljuje kao prirodna posljedica djelovanja sunca, ili, u ljudskom okružju, nekih postojećih izvora osvjetljenja.
- 8 Česta holivudska inačica tročetvrtinskom položaju za glavno svjetlo je položaj visokog prednjeg svjetla.
- 9 Zbog njegovih oblikovnih osobina, glavo i stražnje svjetlo ponekad zovu crtajućim svjetlima.
- 10 Kako to u svojem tekstu smatra Boris Popović.

- 11 Uz ostalo, intenzitet svjetlosnih efekata ima veze i s tempom filma, kako s tempom filmske radnje, tako i s montažnim tempom. Diskretniji rasvjetni postupak smatra se nekako primjerenijim sporijim ritmovima, kad se filmska slika — kadar ili scena — može duže percipirati. Demonstrativniji postupak, uz primjenu crtajućeg svjetla, češće se koristi u filmovima koji sadrže prizore žestoke akcije.
- 12 Tome je više razloga, a najvažniji su u medijskim razlikama fotografije i filma. Holivudsko svjetlo izmišljeno je kao funkcionalna rasvjeta prilagođena potrebama filma kao medija s izrazitim prostorno-vremenskim odrednicama, i posebno prilagođena filmskoj sposobnosti kontinuirane registracije pokreta. To za fotografiju nije karakteristično. Konačno, holivudsko svjetlo pripada narativnoj filmskoj tradiciji. No, takva vrsta fotografije, takav fotografski žanr s narativno-fabulativnom okosnicom, kojoj bi holivudsko (ili neko slično) svjetlo bilo potrebno, nije se nikada artikulirao. Pojava foto-stripta, koji bi bio nekakav analogon igranom filmu, iscrpila se u marginalnim pokušajima.
- 13 Zapravo, nadeksponiranim.
- 14 Osvjetljavanjem koncentriranim svjetlom iz daljine osigurava se minimalni pad svjetla u kadru, to se svjetlo lako kontrolira — uskim snopom svjetla lako se može djelovati izrazito lokalno (parcijalno), samo na dio prizora, gotovo da i nema pojave parazitskog svjetla (nehotičnog i nekontroliranog rasipanja svjetla).
- 15 Operativno bi se za takav kontrast reklo »jedan naprama neizmjereno«, ali to naravno ne treba shvaćati doslovce, jer ipak ne odgovara fizikalnim činjenicama.
- 16 »Foul Play in High Places«, članak u časopisu *American Cinematographer*, February 1997., str. 72-80.
- 17 Definiranost izražajnih sredstava preduvjet je industrijske proizvodnje i filmske konfekcije, ali i nekih autorskih izraza u umjetničkom filmu. Ako autor iskoristi holivudsko svjetlo kao poznati izražajni element, kao stabilno uporište, postaju moguće igre ostalim oblicima filmske forme i sadržaja.
- 18 Isticanje bitnog postiže se ukupnim djelovanjem raznih vizualnih elemenata: točkom promatranja, rakursom, planom, kompozicijom, osvjetljenošću i odvojenosti planova po dubini oštrinom i tonalitetom.
- 19 Što tu definira fotografiju kao neposrednu funkciju režije.
- 20 Istina, motiviranost je puno važnija kao postulat kod estetike ambijentalnog svjetla gdje su filmski motivi osvjetljeni rasvjetom koja je smještena unutar scene, unutar prizora. Ali stvari su povezane — potreba za motiviranošću svjetla u slici također je potaknula razvoj estetike ambijentalnog svjetla.
- 21 Nije potrebna osobito ozbiljna analiza da bi se utvrdilo kako na slikama 16 i 17 lik obasjava filmski reflektor, a ne svijeća, ili svjetiljka.
- 22 Svjetlosni, atmosferski i ambijentalni ugođaji, kao što je ugođaj sunčanog dana, mračne sobe, zore, jutra ili sutona, dubokih šumskih sjena, interijera vlaka ili hotela...
- 23 Pa tako ocjenjuju i pojedine filmske elemente — slabu glumu, neuvjerljivu fotografiju, tanku priču...
- 24 U tom smislu zanimljivi su i karakteristični filmovi britanskog redatelja Mikea Leigha.
- 25 Tako ugledna kritičarka *New Yorker*a Paulina Kael u svojoj knjizi *Kiss kiss*, bang bang diskvalificira Hawksov *El Dorado* zbog njegovog artifičijelna izgleda i, kako ona kaže, drugorazrednog studijskog osvjetljenja.
- 26 Redatelji Bogdanovich, De Palma, Lucas, Spielberg, Milius, Hill, Carpenter... u suradnji s brojnim snimateljima
- 27 Kadriranje, planovi, rakursi, objektivni, svjetlo, boja, kompozicija, tonalitet slike, mizanscena, pokreti glumaca i kamere, šminka, scenografija, kostimi, rekviziti...
- 28 Postupak snimanja u boji pri kojem se zbog simultanog snimanja na tri odvojene vrpce svjetlosni snop u kameri dijeli na tri snopa koji su znatno slabijeg intenziteta.
- 29 Čista slika ovdje ima vrlo konkretno značenje, a tiče se mogućnosti separatne obrade dijelova filmskog kadra, koja je moguća samo ako su dijelovi motiva jasno definirani i ako su plohe razdvojene. Dobar primjer za to je primjena trika s promjenom pozadine (sistemom maska — kontramaska), kad se likovima u prednjem planu, snimljenim u studiju, naknadno laboratorijski ukopiravala pozadina. Za to su planovi u slici morali biti potpuno i jasno separirani, čemu odlično služi stražnje svjetlo, koje svojim djelovanjem »izrezuje« iz pozadine likove u prednjem planu. Svaki od planova također je morao biti svjetlosno ujednačen, što je zahtijevalo visoku kontrolu ostalih svjetlosnih položaja.
- 30 Time mislim na druge elemente slike, scenografiju, boju, kostime i sl., ali i na glazbu, tip glume i drugo.
- 31 To praktički podrazumijeva i Greenov opus.
- 32 Tome u prilog govore različiti pokazatelji. Jedan od njih je općeniti rasvjetni tretman dijaloških scena. Dijaloške scene su često prostorno izolirane ili dislocirane, ili čak prostorno nedefinirane. Funkcija takvih scena najčešće je pripovjedačka, obično se trebaju dobro vidjeti lica, a planovi mogu biti krupniji. Sve to znači da je snimatelj prilično slobodan i da može relativno nezavisno donositi odluke o svjetlosnom izgledu scene — otprilike, može je rasvijetliti kako god mu se sviđa. Snimatelj u njima ne mora nužno koristiti holivudsko svjetlo, tim više što mu danas stoje na raspolaganju i rasvjetni sustavi koji daju nominalno ljepše svjetlo za ljudska lica. Konzistentno ustrajući na primjeni holivudskog svjetla i u dijaloškim situacijama, autori deklariraju svoje beskompromisno stajalište i uvjerenje o potrebi da se do kraja poštuje formalni izbor i jedinstvo stila.
- 33 *Unforgiven*, 1992.

## Literatura

- Gentry, Ric, 1997., *Foul Play in High Places*, članak objavljen u časopisu *American Cinematographer*, February 1997, Vol. 78. No. 2, Hollywood
- Kael, Pauline, 1970., *Kiss Kiss Bang Bang*, London
- Lindgren, Ernest, 1966., *Umetnost filma*, Beograd: Matica srpska — (*Umetnost snimatelja*); prijevod s originala: Lindgren, Ernest, 1963, *The Art of the Film*, London: George Allen & Unwin Ltd.
- Microsoft Cinemania 97, 1996., CD, filmska enciklopedija na kompjutorskom kompaktnom disku — (*Arc Light*, definition by Editors of Microsoft Cinemania)
- Hard Light*, definition by Editors of Microsoft *Cinemania*
- Lighting*, article from Katz's *Film Encyclopedia*)
- Millerson, Gerald, 1995., *Lighting for Television and Film*, Third Edition, Oxford: Focal Press
- Peterlić, Ante, urednik, 1986., 1990., *Filmska enciklopedija 1, 2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža — (Popović, B.: *Svjetlo, filmsko*; Pošta, Z.: *Crno-bijeli film*; Turković, H.: *Metafilm*; *Metafilmski signali*; *Naracija*; *Narativni stilovi*; *Stil, filmski*; *Stilizacija*; *Stilske figure*; *Žanr, filmski*; *Žanrovska kritika*; *Žanrovski film*)
- Peterlić, Ante, 1977., *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16 — (*Osvjetljenje*; *Pripovjedač i stil*; *Slikovne odlike filmskog zapisa*)
- Popović, Boris, 1998., *Filmska rasvjeta između realizma i stilizacije*, članak objavljen u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 12/1997., Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Plazewski, Jerzy, 1971., *Jezik filma I*, Beograd: Institut za film — (*Kompozicija kadra*)
- Tanhofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje, 1996., *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez — (*Žanr »remek-djela«*; *Metažanr*; *Moć stereotipa*; *Klasicizam na filmu*)
- www.imdb.com — Internet stranica *Internet Movie Database* na kojoj se mogu naći nepotpisani članci (liste podataka) bez bibliografskih navoda: Clint Eastwood, Filmography Jack N. Green, Filmography Genres for Jack N. Green, Full Cast and Crew for Absolute Power (1997), Technical specifications for Absolute Power (1997), Midnight in the Garden of Good and Evil (1997), Technical specifications for Midnight in the Garden of Good and Evil (1997).

Silvio Jesenković

# Tehnologija rasvjete

## Uvod

Da bi uopće moglo nastati ono što nazivamo vizualnom senzacijom mora postojati svjetlo — ono čini svijet vidljivim.

Svjetlo omogućuje da izvanjski svijet trajno preslikamo u fotografsku sliku. Doslovno prevedena riječ fotografija, pa tako i filmska, jest — svjetlopis.

Teoretičar umjetnosti Rudolf Arnheim u knjizi *Film kao umjetnost* posvetio je svjetlu ove riječi: »Svjetlo se u dekorativne i evokativne svrhe počelo upotrebljavati tek kad se film razvio u umjetnost. Pri vještom osvjetljavanju fizionomija postaje harmonična, lice može izgledati iscrpljeno ili odmorno, staro ili mlado. Isto je s interijerima ili pejzažima. Soba će nam se činiti topla i prijatna ili hladna i gola, velika ili mala, čista ili prljava, osvojiti će nas na prvi pogled ili će nam izgledati sasvim osrednja i beznačajna. Sve s obzirom na osvjetljenje.«

U ranom razdoblju kinematografije to baš i nije bilo tako jednostavno. U eksterijerima tadašnji su snimatelji odabirom doba dana mogli utjecati na kvalitetu željenog svjetla, ali za snimanja u interijeru to nije bilo moguće. Zbog ondašnjih nisko osjetljivih filmskih materijala niti jedan tada postojeći umjetni izvor svjetla nije mogao biti upotrijebljen za snimanje u interijeru. U eksterijerima su se gradile rotacijske pozornice, zatvorene s dva ili tri zida bez stropa, koje bi se okretale slijedeći sunčevo kretanje. Na kakvoću svjetla snimatelj je mogao utjecati jedino tako da iznad pozornice razapne bijelo *calico* platno i tako omekša inače tvrdo sunčevo svjetlo.

No, u tadašnjim kazalištima već se koristio izum, pod nazivom *limelight*, koji je sličio rasvjetnim tijelima kakva danas poznajemo. Koristio je smjesu prirodnog plina i kisika koji je sagorijevao preko žarnice od kalcijeva oksida (engl. *limestone*) i u kombinaciji s lećom i zrcalom davao prilično snažno svjetlo koje se moglo nadzirati. *Limelight* je izašao iz uporabe kako su se počela razvijati rasvjetna tijela s ugljenim lukom. U početku, emulzije su bile preosjetljive na pretežno zeleno i ultraljubičasto svjetlo ugljenog luka, što je dovodilo do iskrivljene reprodukcije tonova (npr. pretamna lica). Tek su noviji materijali potpomognuti filtrima za apsorpciju gornjeg dijela spektra preselili filmske ekipe u interijere.

Tijekom vremena u filmskoj je industriji razvijena široka paleta različitih vrsta rasvjetnih tijela i raznovrsnih pomagala za kontrolu svjetla. Sve osjetljiviji i kvalitetniji filmski mate-

rijali te nove tehnologije nude sve savršenije i sve zanimljivije rasvjetne sustave (kao što su npr. rasvjeta s optičkim vlaknima, *kino-flo* ili *sceneri*). S druge strane mijenjaju se snimateljski ukusi u pristupu osvjetljavanju scene, pa se tako mijenjaju i zahtjevi za određenim vrstama rasvjete. Mnoga rasvjetna tijela koja se danas koriste osmislili su pojedini genijalni snimatelji ili njihovi majstori rasvjete rješavajući konkretan problem na nekom snimanju.

Potpuno poznavanje određenih osobina rasvjetnih tijela omogućuje direktoru fotografije i njegovu majstoru svjetla odabrati rasvjetu koja će im najbolje poslužiti u rješavanju specifičnih problema na snimanju. Neke od karakteristika rasvjetnih tijela o kojima valja voditi računa jesu:

- osobine i kakvoća svjetla — je li svjetlo koje emitira određena jedinica tvrdo ili meko, usmjereno ili raspršeno, kolika je površina koju pokriva svjetlo na određenoj udaljenosti, može li se kontrolirati njegov intenzitet i smjer.
- snaga i efikasnost<sup>1</sup> — koju količinu svjetla emitira jedinica u odnosu na njezinu relativnu snagu.
- temperatura boje svjetla — različite vrste rasvjetnih tijela imaju i različitu temperaturu boje svjetla, zato je u određenim situacijama neke jedinice nužno filtrirati.
- veličina i težina, te robustnost i kompaktnost — s obzirom na uvjete u kojima se snima, te na veličinu prostora u kojemu se snima, važno je unaprijed znati te karakteristike rasvjetnih tijela. Npr. za skućene prostore (automobil, dizalo) birat će se vrlo male jedinice ili, ako se često mijenja lokacija, tražit će se rasvjetna tijela koja se brže i lakše montiraju i demontiraju, te ona koja je lako prenositi.
- vrste napajanja i potrošnje — mrežno ili baterijsko, obratiti pozornost na napon i može li određeni agregat pokrenuti neku jedinicu i sl.

U nastavku ću pokušati izložiti osnovne tipove i opće značajke rasvjetnih tijela koja se danas koriste na filmu i televiziji.

Većina rasvjetnih tijela sastoji se od izvora svjetla, zrcala, dijela za kontrolu svjetla, staklene leće i kućišta. Jedna od sistematizacija rasvjetnih tijela može biti prema vrsti izvora svjetla. Možemo ih podijeliti u dvije osnovne skupine:

1. izvori svjetla s volframovom žarnom niti

- a) volfram standardni
- b) volfram kvarc-halogeni

2. izvori svjetla s električnim lukom
- a) ugljeni luk
  - b) HMI
  - c) fluorescentni izvori svjetla

### Umjetni izvori svjetla

Volfram, volfram kvarc-halogeni, HMI i fluorescentni izvori svjetla zatvoreni su u staklene balone (žarulje), a snaga im se izražava u vatima, dok je ugljeni luk smješten u samo kućište rasvjetnog tijela. Svjetlo nastaje električnim pražnjenjem između dviju ugljenih elektroda, a potrošnja se izražava u amperima.

### Izvori svjetla sa žarnom niti

William David Coolidge 1909. godine usavršava postupak omekšavanja volframa tako da se može rastezati i oblikovati. Već otprije bilo je poznato da volfram, zbog vrlo velikog električnog otpora i vrlo visoke točke taljenja ima prednost pred ugljenom i nekim drugim metalima koji su se koristili u tadašnjim električnim žaruljama. Tek je s Coolidgeovim postupkom put prema električnoj žarulji kakvu danas poznajemo bio otvoren.

Uslijed velikog električnog otpora tanka volframova nit zagrijava se do visoke temperature od oko 3.000 stupnjeva C i emitira vidljivu radijantnu energiju — svjetlost. Danas se proizvode dvije vrste volfram-žarulja: standard i kvarc-halogene. Pri velikim temperaturama volfram na zraku isparava tako da bi se vrlo brzo kondenzirao na stijenke staklenog balona i zacrnio žarulju. Stakleni balon standardne volframove žarulje punjen je inertnim plinom (dušik ili argon) što bitno smanjuje isparavanje. Još prisutno lagano isparavanje kondenzira se na staklene stijenke, što postupno smanjuje jakost i temperaturu boje svjetla te skraćuje vijek trajanja žarulje. U kvarc-halogenim žaruljama, uz dušik ili argon, dodan je neki od regenerativnih elemenata (brom, jod, klor, fluor). Kod isparavanja volfram se veže s halogenim elementom i cirkulira žaruljom ne kondenzirajući se na staklenu stijenku, nego se pri dodiru sa žarnom niti ponovno vežu na nju, dok se halogeni element oslobađa. To bitno produžuje vijek trajanja žarulje, a pad temperature boje svjetla tijekom uporabe je neznatan.

Baloni standardne žarulje načinjeni su od borosilikatnog stakla, a kvarc-halogeni od kvarcnog stakla koje podnosi visoke temperature jer je za halogeni proces nužna temperatura staklenog balona od najmanje 500 stupnjeva C (zato su i dimenzije kvarc-halogene žarulje manje). Većina žarulja napravljena je postupkom puhanja stakla, osim PAR<sup>2</sup> žarulja koje se prave od prešanog stakla.

Volframove žarulje jedine emitiraju svjetlo kontinuiranog spektra s višim dijelom u crvenom području. Temperatura boje svjetla standardizirana je na 3.200 K i 3.400 K osim photoflood B tip žarulja koje zbog plavog stakla emitiraju svjetlo 4.800 K (dnevni tip).

Proizvode se u više različitih oblika s različitim vrstama priključaka, mogu biti od neutralno-prozirnog ili plavo-toniranog stakla, mliječnog ili matiranog, a ako su iznutra premazane reflektirajućim materijalom, mogu se koristiti i kao samostalna rasvjetna tijela.

Promjenom napona mijenjaju se osnovne značajke žarulje kao što su temperatura boje svjetla i intenzitet emitiranog svjetla.

Vijek trajanja volframove i kvarc-halogene žarulje ovisi o rukovanju i kvaliteti izrade. Vrlo su osjetljive na trešnju, pogotovo ako je nit još vruća. Otisci prstiju na staklu i viši napon od nominalnog, skraćuju vijek trajanja. Proizvođač uvijek daje približan vijek trajanja, izražen u satima rada, koji dobiva testiranjem. Kad 50% žarulja istodobno uključenih izgori — to vrijeme je vijek trajanja za testirane žarulje.

Ugljeni luk — U prvim godinama ovog stoljeća filmski stvaratelji dobili su mogućnost preseljenja u zatvorene prostore. Svjetlo ugljenog luka bilo je dostatno snažno da pobijedi tadašnje nisko osjetljive emulzije. U početku, snimatelji su ga koristili kao opće prednje svjetlo. No, malo po malo, neki snimatelji, eksperimentirajući, kroz pokušaje i pogreške, otkrili su da se umjetnim izvorima svjetla mogu stvarati različite atmosfere i svjetlosni ugođaji te izdigli osvjetljavanje scene na razinu umjetnosti.

Ugljeni luk spada u otvoreni tip električnog luka, što znači da nije smješten u stakleni balon nego je montiran neposredno u kućište rasvjetnog tijela. Sastoji se od dviju ugljenih elektroda postavljenih pod kutem od 120 stupnjeva koje pod naponom izgaraju emitirajući svjetlo velike jačine. Da bi luk stalno bio istog intenziteta (da nema titranja svjetla) elektrode moraju biti na istoj udaljenosti cijelo vrijeme rada (3/4").

Elektrode se primiču jedna drugoj konstantnom brzinom dvaju elektromotora (na prvim modelima je to radio asistent ručno), pozitivna dvostruko brže jer i izgara dvostrukom brzinom. Ovisno o veličini rasvjetne jedinice, različite su i dimenzije elektroda.

Okomiti kut rasvjetnog tijela ograničen je na 45 stupnjeva, a veći kut od toga može prouzročiti oštećenja na mehanizmu ili fresnelovoj leći. Radni napon ugljenog luka je 73 V. Pri rukovanju tim rasvjetnim tijelom treba biti vrlo oprezan, jer ugljeni luk proizvodi veliku toplinu i kućište je vrlo vruće, pa postoji opasnost od opekline. Kod zamjene elektroda treba paziti da je rasvjetno tijelo isključeno jer je napon opasan po život. Rasvjetna tijela ugljenog luka emitiraju veliku količinu ultraljubičastog zračenja. Zato, ako se i koristi jedinica bez fresnelove leće, mora se staviti zaštitno staklo zbog smanjena UV (ultravioletno) zračenja. Prilikom priključivanja važno je paziti na polaritet jer je promjenom polariteta moguće postići efekt bljeskanja munja.

Proizvode se dva tipa ugljenog luka: *white flame* (bijeli) i *yellow flame* (žuti). Oba je nužno filtrirati da bi se približili spektru od 3.200 K ili 5.600 K. Nefiltrirani *white flame* je vrlo bogat ljubičastim i ultraljubičastim dijelom spektra, približna temperatura boje svjetla je CCT<sup>3</sup> 6.200 K. Filtriran s Y-1 filtrom CCT je oko 5.700 K + -300 K a s Y-1+MT2 oko 3.200 K. CCT nefiltriranog *yellow flamea* je 4.100 K + -200 K s dominacijom žutog i zelenog dijela spektra, a filtriran s YF ili YF101 filtrom CCT je oko 3.200 K + -200 K.

Danas rasvjetna tijela s ugljenim lukom polako izlaze iz uporabe i zamjenjuju ih moćne HMI jedinice.

HMI — Početkom sedamdesetih godina njemačka tvrtka Osram GmbH za potrebe njemačke TV industrije proizvela je nova rasvjetna tijela povećane učinkovitosti — HMI.

HMI radi na načelu električnog pražnjenja, otprije poznatog kod industrijskih HID (*high intensity discharge* — pražnjenje visokog intenziteta) izvora svjetla od kojih se razlikuje po kraćem svjetlosnom luku, modificiranom staklenom balonu, a dodani su metalni oksidi i bromidi. HMI je akronim za Hg (kemijski znak za živu), *medium arc* (srednja veličina luka), *iodid* (jod). Emitira svjetlo nepotpunog spektra, zbog čega su u stakleni balon, uz živu, dodani i metalni oksidi koji pomažu popunjavanju onih dijelova spektra koji nedostaju (spektar je i dalje linijski no prilično ujednačen, približan kontinuiranom spektru). Proizvode se u tri standardne temperature boje svjetla — *daylight* CCT 5.600 K (+400 K), *daylight* CCT 6.000 K (+500 K), i studijski CCT 3.200 K (+200 K).

Stakleni balon načinjen je od kvarcnog stakla, a ovisno o jačini i namjeni proizvodi se s jednostranim ili dvostranim kontaktima. Žarulje s jednostranim kontaktima mogu svijetliti u svakom položaju, međutim dvostrane imaju toleranciju od 15 stupnjeva u odnosu na horizontalu. Prelaskom tog kutu može doći do treperenja ili promjene boje svjetla.

Zbog jakog UV zračenja rasvjetna jedinica mora imati fresnelovu leću ili prozirno zaštitno staklo. Kako su filmovi visoke osjetljivosti baš u tom dijelu spektra posebno osjetljivi, preporučuje se UV filter na kameri. UV zračenje se smanjuje s dužinom korištenja žarulje tako da nakon dvije stotine sati rada filter više nije potreban. Vijek trajanja HMI žarulja je od tri stotine do sedam stotina radnih sati. S upotrebom opada i temperatura boje svjetla za otprilike 1 K po satu rada.

Elektrode u HMI žaruljama načinjene su od molibdena presvučenog volframom.<sup>4</sup> Da se uspostavi električni luk i počne emitirati svjetlo, žarulji je potrebno predgrijavanje od oko jedne minute, a do deklarirane temperature boje svjetla potrebno je oko tri minute, dok sve pare unutar žarulje ne dosegnu radnu temperaturu. Napajanje HMI žarulja je 220 V/120 V i 50/60 Hz izmjenične struje (u realnim uvjetima 180/240 V i 45/65 Hz) preko balasta. Balast je sklop koji mijenja napon električne mreže na radni napon HMI žarulje (koji ovisi o snazi pojedine žarulje) te osigurava njegovu konstantnost. Prilikom uključivanja balast daje viši napon kako bi se skratilo vrijeme predgrijavanja, a nakon postizanja radne temperature on postaje stabilizator koji regulira radni napon. Konstantnost napona je izuzetno važna jer kod najmanje nestabilnosti počinje treperenje svjetla koje ponekad nije uočljivo na samom snimanju, ali je itekako vidljivo na snimljenom materijalu. U novije vrijeme postoje HMI jedinice za istosmjernu struju. Tvrtka LTM proizvodi (primarno za ENG potrebe) 250 WSE jedinice s ugrađenim balastom, nikalkadmij baterijom težine 8,16 kg. Baterija se puni s 230 V izmjenične struje, a jednim punjenjem može raditi 30 min. Ista tvrtka proizvodi i studijske rasvjetne jedinice za istosmjernu struju. Jačinu svjetla svih HMI rasvjetnih tijela moguće je reducirati pomoću *Variac* (variable AC) regulatora za 30-40%. Temperatura boje svjetla postaje lagano pla-

vozelena, slično kao kod fluorescentnog svjetla, pa je nužno filtriranje. Prilikom uključivanja regulator mora biti potpuno otvoren jer se inače električni luk neće uspostaviti. Isto tako, postoji donja granica napona nakon koje se svjetlosni luk prekida. Kako HMI radi na načelu električnog pražnjenja i to frekvencijom od 100 puta u sekundi za struju od 50 Hz ili 120 puta za 60 Hz, može doći do nejednake ekspozicije pojedinih filmskih kvadrata (sličica), poznate kao *flicker effect*. Da bi projekcija bila bez treperenja i žarulja emitirala jednak broj impulsa u jedinici vremena, potrebno je osigurati konstantnu frekvenciju napajanja HMI žarulje. Tome treba dodati kompatibilan otvor sektora na kameri te konstantnu brzinu snimanja.

Csi/cid — *Compact source iodine/compact indium discharge* su žarulje vrlo sličnog tipa kao HMI, izvorno britanske proizvodnje. vrlo često se koriste na sportskim borilištima. proizvode se u varijanti 4.200 K i 5.500 K (+400 K) za oba mrežna napona.

### Fluorescentni izvori svjetla

Sir George Stokes (1819.-1903., Engleska) otkrio je 1852. da neke tvari emitiraju svjetlo nakon što su bile stimulirane UV zračenjem. Oboružan tim znanjem francuski fizičar Alexandre Edmund Bequerel (1820.-1891.) načinio je prvu fluorescentnu cijev, a njen osnovni princip nije se promijenio do danas. Godine 1938. američka tvrtka General Electric proizvela je prvu toplo katodnu fluorescentnu žarulju niskog napona.

Staklena cijev s unutarnje strane premazana je fluorescentnim kristalićima fosfora. Na svakom kraju cijevi je elektroda, jedna je katoda a druga anoda. Kako se radi o izmjeničnoj struji, nakon priključenja u strujni krug polovi se izmjenjuju frekvencijom 100/120 puta u sekundi (50/60 Hz). Cijev je pod niskim pritiskom punjena argonom i živinom parom. Elektron emitiran s jedne elektrode putuje prema drugoj velikom brzinom i na tom putu sudara se s atomom žive čiji jedan elektron privremeno izbacuje u višu orbitu. Pri povratku elektrona u prvotnu orbitu emitira se UC svjetlo koje kristaliće fosfora pobuđuje na emitiranje vidljive svjetlosti.

Standardne fluorescentne cijevi emitiraju svjetlo hibridnog spektra, što znači da su neki dijelovi spektra kontinuirani, s dominantnim dijelovima najčešće u ljubičastoj, zelenoj i žutoj.

Razni proizvođači nude široku paletu svojih proizvoda različitog spektralnog sastava. Zato su važne CCT i CRI<sup>5</sup> oznake. Standardna fluorescentna cijev s CRI indexom 75 ili više vrlo je blizu korektnom izgledu boja, što ne znači da ima kontinuirani spektar ili da se ne preporučuje filtriranje, niti da se ne može raditi s cijevima manjeg indeksa od 75. To jednostavno znači da će boje oku izgledati korektno, ali nije nužno da će i na filmu biti reproducirane korektno.

Evo nekoliko načina za snimanje pod fluorescentnom rasvjetom nakon što smo odredili njezin tip:

1. koristiti FL filter na kameri
2. tretirati fluorescentno svjetlo kao *green daylight*
3. filtrirati fluorescentno svjetlo na 5.600 K

4. filtrirati fluorescentno svjetlo na 3.200 K
5. koristiti kombinaciju CC filtera s i/ili CF filterima i/ili LB filterima
6. snimati bez filtriranja

1. FL filtri (stavljaju se pred objektiv) reduciraju prenaplašene valne duljine spektra. FLB za materijal 3.200 K (*fluorescent B type of stock*) a FLD za materijal 5.500 K (*fluorescent type daylight*). No koliko god ti filtri bili dobri, na filmu ostaje lagana zelenkasta dominanta koja se laboratorijski kod kopiranja može ispraviti.
2. Ako imamo miješano svjetlo, moramo imati na umu da, kao što je plavozeleni dio spektra korigirao FL filter u fluorescentnom svjetlu, tako će ukloniti isti dio spektra i iz svakog drugog izvora svjetla. Dnevno svjetlo koje dolazi kroz prozore ili neka druga daylight rasvjeta bit će ružičasta a volfram će postati crven. Preporučuje se filtriranje prozora s *window green*, s HMI *pluss green* a volfram s plus green 50 filtrom.
3. S *minus green* filtrom koji je u obliku tubusa stavljamo izravno na flo-cijevi, fluorescentno svjetlo izjednačavamo s dnevnim svjetlom.<sup>6</sup>
4. S *fluoro filtrom* koji također stavljamo na flo cijevi fluorescentno svjetlo *daylight* ili *cool white* cijevi korigiramo na 3.200 K.
5. CC (*color compensating*) su filtri za korekciju boja. Žuti, magenta ili cijan filtri apsorbiraju plavu, zelenu ili crvenu boju CF (*conversion filter*) su filtri za konverziju od 3.200 K do 4.200 K u 5.600 K — serija 80 (A, B, C i D), plava po boji, ili konverziju s 5.600 K ili više u 3.800 K do 3.200 K — serija 85 (A, B, C), narančasta po boji. LB (*light balancing*) filtri služe za manje korekcije boje svjetla tipa hladnije ili toplije — serija 81 (A, B, C, D i EF) žućkaste boje, i serija 82 (A, B i C) plavkaste boje. Za većinu filtera potrebna je korekcija blende. Proizvođač filmskog materijala preporučuje određenu kombinaciju tih filtera za snimanje pri flo-rasvjeti, no najbolje je za svaki materijal napraviti test.
6. Nove flo-cijevi »kontinuiranog spektra« sve su više u upotrebi u filmskoj industriji. Po vanjskom izgledu ne razlikuju se od standardnih a emitiraju svjetlo nešto slabijeg intenziteta (oko 35% manje svjetla od iste nominalne vrijednosti u vatima standardnih flo cijevi).

Problem treperenja postoji i kod fluorescentnog svjetla. Za struju od 50 Hz, ekspozicija ne smije biti kraća od 1/50 sekunde uz otvor sektora 180, 200 ili 235 stupnjeva (ovaj zadnji preporučuje se za snimanje pod flo-rasvjetom), naravno pri standardnoj brzini od 24 ili 25 slika u sekundi.

Kako flo-cijev spada u izvore svjetla s električnim lukom, također ima određenu vrstu transformatora koji daje inicijalnu energiju za stvaranje električnog luka. Postoje tri vrste flo-cijevi: *preheat*, kod kojeg se elektroda zagrijava prije nego se uspostavi električni luk; *instant start*, električni luk se stvara bez predhodnog zagrijavanja i *rapid start*, elektro-

de se tijekom rada konstantno griju, pa se isključena cijev može odmah uključiti, bez predgrijavanja.

### Pregled rasvjetnih tijela

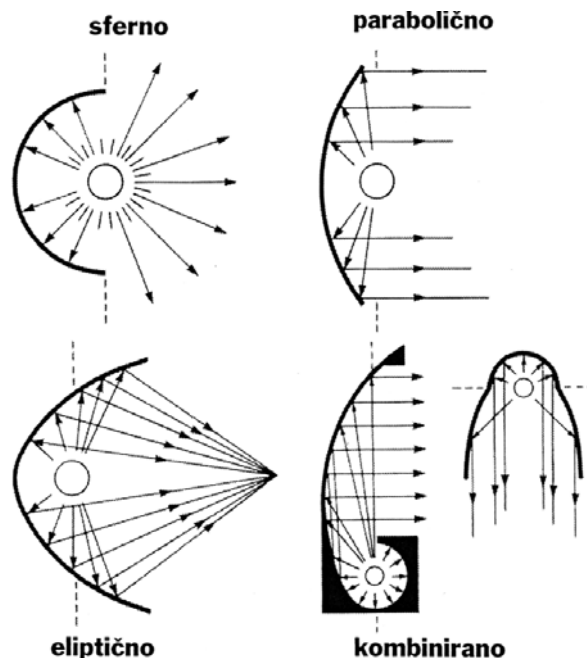
Već prije smo spomenuli od kojih se dijelova uglavnom sastoji većina rasvjetnih tijela, pa je vrijeme da nešto pobliže kažemo o nekima od njih.

### Zrcalo

Kod nas je uvriježeno da se rasvjetno tijelo naziva reflektorom, no *reflektor* je tek engleski naziv za jedan od osnovnih dijelova rasvjetnih tijela — zrcalo.

Još u osamnaestom stoljeću postavljali su ravna zrcala iza svijeća na prosceniju, ne bi li pojačali i usmjerili njihovo svjetlo. Zrcalo u današnjim rasvjetnim tijelima je zakrivljena metalna površina visokog postotka refleksije. Montirano je u kućište<sup>7</sup> rasvjetnog tijela iza ili oko izvora svjetla. Zrcalo može biti nepomično ili pomično. Površina zrcala može biti uglačana do visokog sjaja, tako da se svaka zraka reflektira istom veličinom kuta upada. Površina također može biti i matirana, tako da će se svjetlo odbijati u svim smjerovima. Kako mat površina emitira osjetno manje svjetla, u upotrebi su i sjajna zrcala fino deformirane površine koja reflektiraju svjetlo u svim smjerovima. Količina reflektiranog svjetla zavisi i od materijala od kojeg je zrcalo načinjeno.<sup>8</sup>

Svaki tip zrcala je isječak neke krivulje pa tako ima i svoje žarište (sl. 1). Svako zrcalo s izvorom svjetla u žarištu reflektirat će svjetlo drukčije. Sferno zrcalo reflektira zraku istim smjerom upada. Parabolično zrcalo reflektira paralelan snop zraka. Eliptično zrcalo kao i krivulja čiji je ono isječak ima dva žarišta, tako da, ako je izvor svjetla u jednom od žarišta, zrake svjetla će se sjeći u onom drugom. Kombinirano zrcalo je najčešće spoj sfernog s nekim od ostala dva.



Slika 1.

## Leća

Još davnih dana u kazalištu su ispred svijetla ponekad postavljali prozirne staklene boce napunjene vodom. Refrakcijom, zrake svjetla su se raspale po većoj površini, slično efektu prolaska svjetla kroz leću. Izumom *lime lighta* prvi je put upotrebljena leća za usmjeravanje zrake svjetla u rasvjetnom tijelu.

Kod rasvjetnih tijela najčešće susrećemo dva tipa leće: plankonveksnu i Fresnelovu leću. Plankonveksna leća je ravna na jednoj strani, a sferno izbočena na drugoj. Svjetlo koje prolazi kroz nju, vrlo je oštro. Prilično je teška, absorbira puno topline, te zbog nejednakog zagrijavanja tanjih rubova i deblje sredine može lako puknuti.

Fresnelova leća dobila je ime po francuskom fizičaru Augustu Jeanu Fresnelu, koji je 1820. prvi proizveo leću koncentrično brušenih krugova. Fresnelova leća je zapravo izvedena iz plankonveksne leće, gdje je njezina konveksna strana brušena u koncentričnim krugovima, a svaki krug zadržava konveksnu zakrivljenost svog dijela leće (sl. 2). Osjetno je tanja, zato se lakše upotrebljavaju i leće puno većeg promjera i kraće žarišne duljine.<sup>9</sup> Zbog ujednačene debljine vrlo je otporna na promjene temperature čak i na vrlo jakim svjetlosnim jdnicama. Svjetlo koje prolazi kroz nju nešto je mekše nego kod plankonveksne leće.

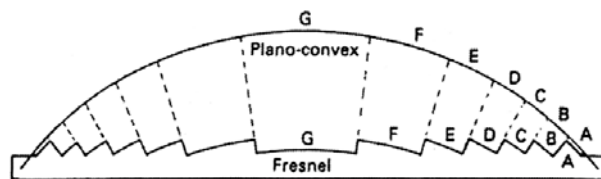
Leće omogućuju vrlo visok stupanj kontrole svjetla. Osnovne odrednice leće su njezin promjer i debljina koji određuju žarišnu duljinu leće. Točka iza leće u kojoj se sijeku usporedne zrake svjetla emitirane s prednje strane leće naziva se žarišnom točkom, a udaljenost između te točke i leće naziva se žarišnom duljinom. Iz toga proizlazi da, ako smjestimo neki izvor svjetla u žarište, zrake svjetla koje prolaze kroz leću bit će paralelne. No, ako je udaljenost između izvora svjetla i leće kraća od žarišne duljine, zrake svjetla koja prolaze kroz leću, bit će divergentne, odnosno snop svjetla će se širiti i obratno, ako je ta udaljenost veća od žarišne duljine, zrake svjetla će biti konvergentne, tj. snop svjetla će se sužavati.

Druga sistematizacija rasvjetnih tijela, snimatelju možda i važnija, jest prema konstrukciji rasvjetnog tijela i karakteru svjetla koje emitira. Po tome ih možemo podijeliti u četiri skupine:

1. rasvjetna tijela s lećom
2. obasjavači
3. rasvjetna tijela mekog svjetla
4. rasvjetna tijela posebne namjene.

## Tvrdo i meko svjetlo

Uz rasvjetna tijela o kojima će dalje biti riječi često se vezuju dva termina: meko i tvrdo svjetlo. Oba termina uvjetno opisuju karakter svjetla, a zapravo govore o sjeni koju baca neki objekt osvjetljen određenim izvorom svjetla. Što je izvor svjetla manji sjene su dublje i oštrije definirane i obratno — što je izvor svjetla veći sjene su nejasnije, a rubovi nedefinirani. To također ovisi i o udaljenosti samog izvora svjetla jer se i neki izvori mekog svjetla na dovoljnoj udaljenosti od osvjetljavanog objekta ponašaju kao izvori tvrdog svjetla. Sunce, kao izvor najtvrdog svjetla, bez obzira na svo-



Slika 2.

ju golemu površinu, toliko je udaljeno da gledano sa Zemlje predstavlja točku. Najveći izvor mekog svjetla je ogromna polukugla gusto naoblačenog neba, svjetlo dopire sa svih strana i sjena naprosto nema. No, ne valja zaboraviti da su fizikalna svojstva svjetla ista, samo što »tvrdo« svjetlo dolazi od malog izvora svjetla pod jednim kutom, a »meko« svjetlo od velikog izvora pod raznim kutovima.

## Rasvjetna tijela s lećom

Fresnel spot (u engleskom jeziku *spot* znači točka, mrlja, i koristi se kao oznaka za sve tipove rasvjetnih tijela koje predstavljaju točkasti izvor svjetla). To je rasvjetno tijelo s najdužim stažem u filmskim i TV studijima, do danas nezaobilazni tip rasvjetnog tijela za usmjereno »tvrdo« svjetlo s velikom mogućnošću kontrole.

Vrhunac kreativne upotrebe doživljava u crno-bijelim filmovima četrdesetih i pedesetih godina u Hollywoodu. Zbog toga tu vrstu svjetla i način osvjetljavanja — koje karakterizira kontrastna fotografija, precizno modulirani volumeni i jasno definirane sjene — neki nazivaju i holivudskim svjetlom.

Osnovni dijelovi takvog rasvjetnog tijela jesu: kućište, sferno zrcalo, izvor svjetla, leća i sustav za kontrolu širine snopa svjetla. Izvor svjetla je u žarištu sfernog zrcala, te čini jedinstvenu cjelinu koja se uz pomoć pužnog zavrtnja primiče ili odmiče od leće. Primicanjem izvora svjetla leći, svjetlosni snop se širi, a intenzitet svjetla slabi. U žargonu snimatelja i osvjetlivača taj se postupak naziva »raspršivanjem« svjetla (engl. izraz *flood*). Odmicanjem zrcala s izvorom svjetla od leće, svjetlosni snop se sužava, a intenzitet svjetla raste. Taj postupak se naziva »špicanjem«. Standardni raspon širine svjetlosnog snopa za ova rasvjetna tijela je od 8 do 65 stupnjeva. Gubitak ili dobitak svjetla postignut »raspršivanjem« ili »špicanjem« zapravo je relativan.

Sužavanjem snopa pokrit ćemo manju površinu svjetlom jačeg intenziteta, i obratno — širenjem snopa intenzitet svjetla će slabiti ali ćemo pokriti veću površinu. Npr. osvjetlimo li neku površinu rasvjetnim tijelom snage 1.000 W s udaljenosti od 5 metara, maksimalno »ušpican« reflektor osvjetlit će krug promjera 1,5 m. Izmjerimo li intenzitet svjetla na toj udaljenosti bit će oko 300 fc. »Raspršimo« li reflektor do kraja, intenzitet svjetla na istoj udaljenosti past će na samo 40-ak fc, no osvjetljena površina bit će promjera 6 m. Promijenila se, dakle, vrijednost u *footcandleima*, dok je ukupna vrijednost emitiranog svjetla ostala donekle ista, a ona za jedan fresnel spot s volframovom žaruljom od 1.000 W iznosi oko 74.000 candela.<sup>10</sup> Treba napomenuti da je to prilično slaba učinkovitost. To je posljedica konstrukcijskog rješenja sfernim zrcalom koje ne može sakupiti sve zrake sve-

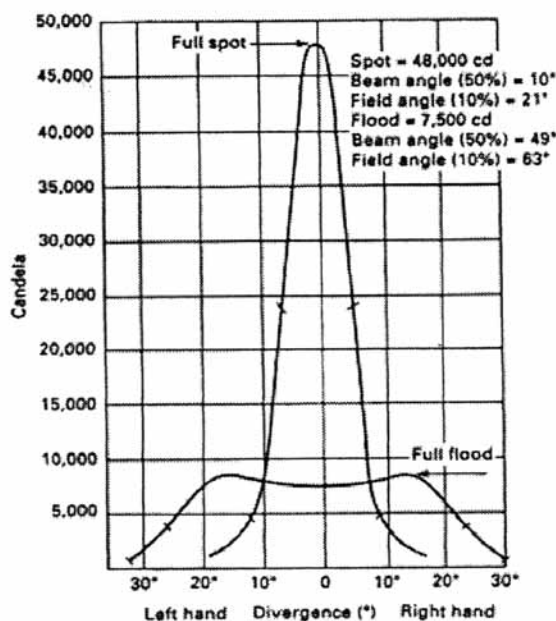


tla jer one ne prolaze izravno kroz leću pa je jedan dio svjetla nepovratno izgubljen. Taj gubitak je veći od suženog snopa jer su zrcalo i izvor svjetla udaljeniji od leće.

Za svaki tip reflektora proizvođači daju grafički prikaz odnosa širine svjetlosnog snopa i intenziteta svjetla. U upotrebi su dvije vrste grafičkog prikaza: *polarni dijagram* i *pravokutni dijagram*.<sup>11</sup> Polarni dijagram ćemo češće susretati kad su u pitanju industrijska rasvjetna tijela i rasvjetna tijela za kućnu upotrebu, dok je pravokutni dijagram dio dokumentacije koju proizvođači profesionalnih rasvjetnih tijela za film i TV objavljuju u prospektima za svaki tip reflektora.

Za fresnel spot karakterističan je pravokutni dijagram (sl. 3). Vertikalno možemo očitati intenzitet svjetla u *candelima*, a na horizontali svjetlosnu širinu u stupnjevima. Donja krivulja prikazuje intenzitet svjetla raspršenog reflektora. Kut svjetlosnog snopa je oko 60 stupnjeva (po 30 sa svake strane svjetlosne osi), od čega je oko 50 stupnjeva ravnomjerno osvijetljeno. Intenzitet svjetla u tom području nije manji od 50% maksimalna intenziteta. To područje se naziva kut snopa (eng. *beam angle*) rasvjetnog tijela i na krivulji je označen crticama. Druge takve oznake vidimo na 30 stupnjeva sa svake strane. One označavaju područje na kojem intenzitet svjetla pada ispod 10% maksimalnog intenziteta. Naziv za to područje je kut polja (eng. *field angle*).

Razlika između kuta snopa i kuta polja jest zapravo rasap svjetla koji za posljedicu ima meke rubove osvijetljene površine. Taj rasap svjetla omogućuje nam ravnomjerno osvijetljavanje velikih površina spajanjem snopova svjetla više rasvjetnih jedinica. Reflektore postavljamo na određenoj udaljenosti jedan od drugog, da im se snopovi preklapaju tako da je cijela površina osvijetljena maksimalnim intenzitetom. Kut polja i kut snopa primjenjuju se na sva rasvjetna tijela i nisu isključivo vezani za fresnel spot rasvjetu.



Slika 3.

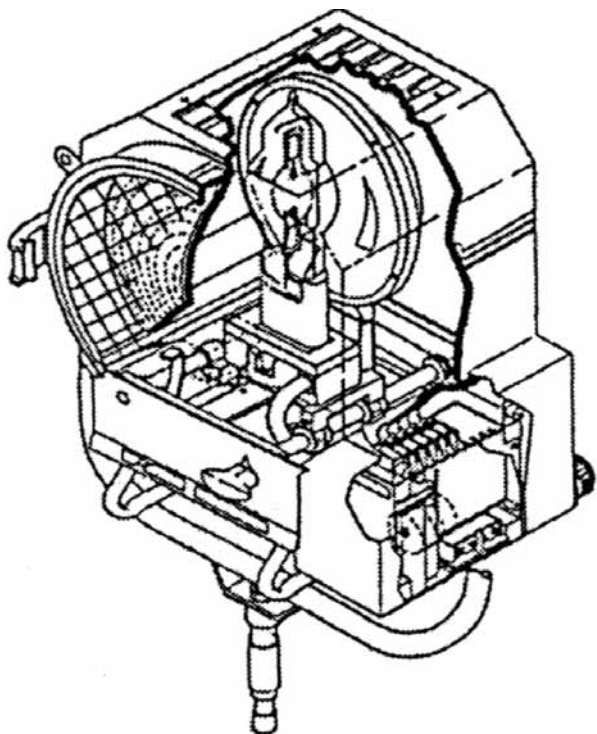
Gornja krivulja prikazuje razinu jačine maksimalno »ušpicanog« reflektora. Intenzitet svjetla znatno je veći u odnosu na intenzitet »raspršenog« reflektora, ali je kut svjetla neusporedivo manji. Na toj krivulji su također oznake za kut snopa i kut polja. Dok su ti kutevi kod raspršene jedinice 50 i 60 stupnjeva, kod suženog snopa su 10 i 21 stupanj. To znači da kod raspršenog reflektora 5/6 osvijetljene površine predstavlja zonu ravnomjerne osvijetljenosti, a kod suženog ta zona iznosi tek 1/2 ukupno osvijetljene površine. Osim što se sužavanjem i širenjem snopa mijenja osvijetljenost i veličina osvijetljene površine, donekle se mijenja i karakter svjetla: raspršeni reflektor daje »tvrde«, a suženi »mekše« svjetlo.

Ako pogledamo kroz zatamnjeno staklo u raspršenu jedinicu vidjet ćemo u središtu leće točku koja je znatno svjetlija od ostatka leće — izvor svjetla. Pri pogledu u dokraja suženi reflektor te točke nema, cijela leća svijetli jednakim intenzitetom. Kako je površina leće znatno veća od svjetlosnog izvora, svjetlo raspršenog reflektora tvrđe je od suženog. (Ujedno i jači reflektori, čiji je promjer leće veći, daju nešto mekše svjetlo). Fresnel spot reflektori redovito su opremljeni »vratima« (eng. *barndoor*) koja nam omogućuju rezanje onog dijela svjetla koje osvijetljava površine koje želimo ostaviti u sjeni. Vrata pak, neće jednako djelovati na raširenom i suženom svjetlosnom snopu, budući da je mekše svjetlo teže kontrolirati od tvrdog. Ako smo svjetlosni snop suzili do kraja, a još imamo višak svjetla na nekoj površini iza osvijetljenog objekta, uzalud ćemo zatvaranjem vrata pokušavati riješiti taj problem. Ako i uspijemo zatamniti tu površinu, ustanovit ćemo da smo skinuli svjetlo i s objekta. Ako želimo dobru kontrolu svjetla pomoću vrata i oštire sjene, trebamo nastojati raditi s raspršenim reflektorima. Rasvjetna tijela s fresnelovom lećom razlikuju se među sobom po svojoj veličini, težini, snazi, učinkovitosti i vrsti svjetlosnog izvora koji koriste. U upotrebi su tri vrste izvora svjetla:

1. kvarc-halogen žarulja
2. ugljeni luk
3. HMI električni luk.

1. *Fresnel spot s kvarc-halogenim žaruljama* je tip rasvjetnog tijela koji je u najširoj upotrebi. Ti se reflektori proizvode u različitim veličinama za različite snage žarulja. Od samo 500 W (*baby*) do 10 kW (desetka, *cener*). U tom rasponu su još standardne vrijednosti od 1 kW (jedinica, *ajncer*, *baby*), 2 kW (dvojka, *cvajer*, *junior*), 5 kW (petica, *finfer*, *senior*) (sl. 4), s tim da se u kućište jedinice i dvojke mogu stavljati žarulje manje snage. Npr. 750 W u jedinicu ili 1.000 W u dvojku. Proizvode se još i reflektori vrlo male snage u rasponu 25 do 250 W (*inky-dinky*). Neki proizvođači nude reflektore iste snage u dvije varijante: studijska rasvjetna tijela i *baby line*. Manja i lakša rasvjetna tijela *baby line* namijenjena su snimanjima na lokacijama, gdje kompaktnost i manja težina olakšavaju manipulaciju (u zgradama su navedeni kolokvijalni nazivi kojima se služe rasvjetlivači i direktori fotografije).

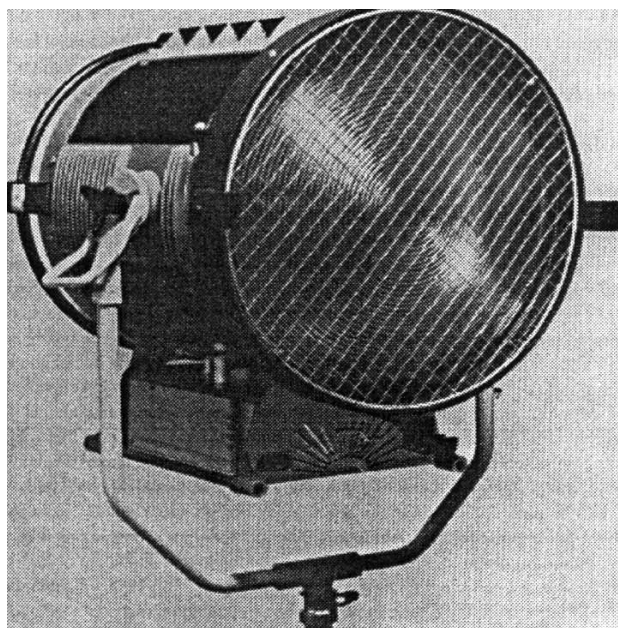
2. *Fresnel spot reflektori koji koriste ugljeni luk* kao izvor svjetla u pravilu su rasvjetna tijela velikih dimenzija i vrlo teška, te su zato nespretna za manipulaciju. Otvoreni svjetlosni luk emitira vrlo tvrdo svjetlo velikog intenziteta. Često



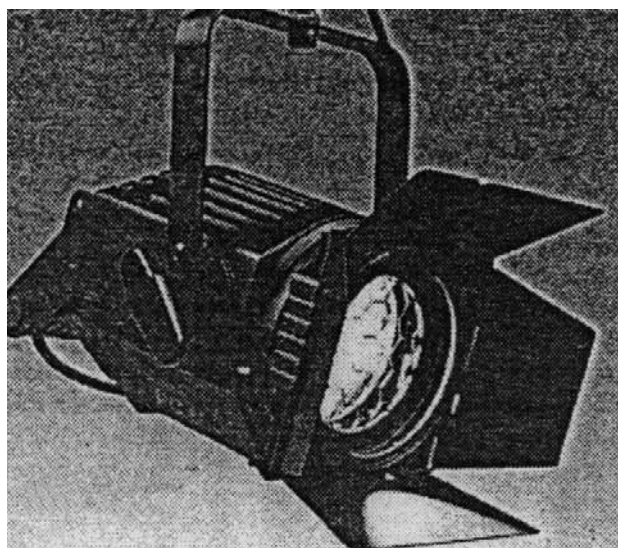
Slika 4.

se koristi kao glavno svjetlo koje imitira mjesječinu ili sunčevu svjetlo. Također se koristi kao *fill-inn* za dnevna snimanja u eksterijerima kada treba smanjiti visok kontrast sunčevog svjetla i »ispeglati sjene«. Proizvodi se u veličinama 150 amp, 225 amp »Brute« i 350 amp »Titan«. U upotrebi su tri različita tipa od 225 amp. Oni se međusobno razlikuju po vanjskim dimenzijama i težini — *baby Brute*, lagani *Brute* i teški *Brute* (4611, 4951, 450 Mole-Richardson CO). Ugljeni luk razvija visoku temperaturu i zato jako zagrijava kućište reflektora. Danas snimatelji vrlo rijetko koriste ta rasvjetna tijela. Donedavno nezamjenjive jedinice u snimanjima noćnih eksterijera potiskuju moćni HMI reflektori.

3. *Fresnel spot s HMI žaruljama* (sl. 5) zadnja je generacija rasvjetnih tijela koja sve više istiskuju iz upotrebe klasičnu rasvjetu. Konstrukcijom je vrlo sličan reflektorima s kvarc halogenim žaruljama. Osnovna prednost im je iznimno velik intenzitet svjetla i velika učinkovitost (95 lumena po watu u usporedbi s 26 lumena po watu kvarc-halogene žarulje). Donja tablica pokazuje aproksimativnu usporedbu intenziteta svjetla koj daju pojedina rasvjetna tijela s fresnelovom lećom:



Slika 5.

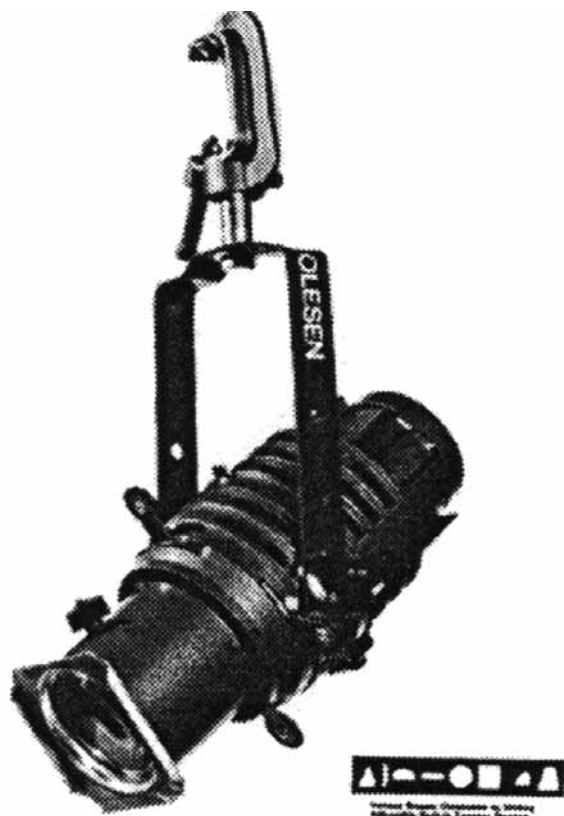


Slika 6.

### Rasvjetna tijela s plankonveksnom lećom

PC spot (sl. 6) — Zbog svojih značajki uglavnom se koristi u kazalištu i sličnim scenskim izvedbama. Konstrukcijom je vrlo sličan fresnel spotu. Zbog specifičnih potreba i konstrukcijskih problema<sup>12</sup> često je manjih dimenzija i snage.

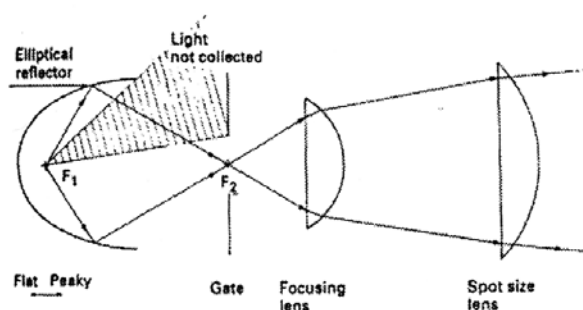
Žarulja	HMI	HMI	HMI	HMI	HMI	HMI	HMI	HMI	HMI	HMI	HMI
	123W/SE	200W	250W/SE	400W/SE	575W	1200W	2500W	4000W	6000W	12000W	18000W
Napajanje (V)	220	230	220	220	230	230	230	380	230	240	360
Voltaža žarulje	80	80	50	55	95	100	115	200	125	160	225
Ampera	1.7	3.1	5.4	7.3	7.0	13.8	25.6	24.0	55	83	88
Snaga	650W	1KW	1KW	1.5KW	3KW	5KW	10KW	2-10KW	225	350	350+225
									ugljeni luk	ugljeni luk	ugljeni luk



Slika 7.

Osnovna razlika je u kvaliteti svjetla. Fresnelova leća daje najravnomjerniji snop, ali postoji određen rasap svjetla pa su rubovi mekši. Kod plankonveksne leće tog rasapa gotovo da i nema. Razlika između kuta snopa i kuta polja je neznatna, zato su rubovi osvijetljene površine oštri. Ta kvaliteta dolazi do izražaja u kazalištu gdje majstor svjetla, za razliku od onog na filmu, nije u mogućnosti na pozornicu montirati »neger«<sup>13</sup> i tako »odrezati« suvišno svjetlo sa scenografije. Glavni nedostatak PC spot-a je što se kod »ušpicanog« reflektora projicira žarna nit ili se kod srednje širokog snopa u sredini osvijetljene površine pojavljuje tamniji krug. Neki proizvođači smanjuju taj neželjni efekt matiranjem ravne površine leće. Dok bi na filmu te greške prouzročile prilične probleme, u kazalištu je gledatelj dovoljno daleko da ne primjeti neravnost unutar svjetlosnog snopa.

*Profil spot (elipsoidal)* — U kućištu tog rasvjetnog tijela eliptično je zrcalo,<sup>14</sup> (sl. 7) vrata (engl. *gate*), koja ne treba brkati s vratima ostalih rasvjetnih tijela (*barn door*), te jedna ili više plankonveksnih leća. U prvom žarištu eliptičnog zrcala izvor je svjetla čije se zrake reflektiraju od zrcala, te se lome u njegovu drugom žarištu gdje su i vrata. Bilo koja prepreka umetnuta u prostor vrata bit će oštro projicirana. Proizvođači nude veliki izbor maski (u žargonu *profil* ili *gobo*) raznih uzoraka: prozora, lišća, apstraktnih oblika. Svaki taj uzorak ili profil koji umetnemo u vrata bit će oštro projiciran pa je po toj osobini i dobio ime *profil spot*. Vrata su još opremljena zatvaračem sa četiri ravne metalne pločice (*blades*) čijim pomicanjem možemo zatvoriti ili otvoriti vrata i tako regu-



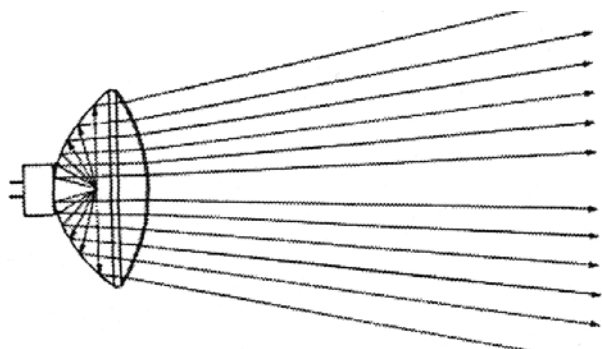
Slika 8.

lirati veličinu osvijetljene površine čiji rubovi ostaju savršeno oštri. Profil spot može biti promjenjiva ili nepromjenjiva fokusa. Reflektori promjenjiva fokusa su optički složeniji. Ispred zrcala sa žaruljom je kondenzor koji skuplja zrake svjetla i usmjeruje ih kroz vrata. Iza vrata je sustav leća koji djeluje kao *zoom*. Pomicanjem njegovih leća reguliramo oštrinu projekcije i širinu svjetlosnog snopa (sl. 8). Sužavanjem svjetlosnog snopa povećavamo intenzitet svjetla (ista količina svjetla usmjerena je na manju površinu). Vrata mogu biti opremljena irisom kojim također možemo regulirati širinu svjetlosnog snopa, ali bez promjene intenziteta svjetla. Širina kuta svjetlosnog snopa najčešće je od 5 do 45 stupnjeva. Od svih rasvjetnih tijela profil spot pruža najveću mogućnost kontrole svjetla — možemo ga rezati kao nožem ili rubove učiniti mekanim i neoštrim bez velikog rasapa svjetla. Nedostaci su mu veličina i težina zbog složene optike, te vrijeme potrebno za precizna podešavanja.

*Spotovi za pratnju (follow spot)* (sl. 9) — Prema optičkoj konstrukciji gotovo su identični varijabilnim profil spotovi-



Slika 9.



Slika 10.

ma. Prostor vrata im je složeniji, povećan je prostor za ume-  
tanje uzoraka, a na prednji dio rasvjetnog tijela dodan je set  
nosača filtra (tzv. *bumerang*). Ugrađena je još jedna dijafr-  
agma izvan fokusa koja služi kao mehanički *dimer*. Ta jedini-  
ca se montira na upravljivi stativ (prijenosni ili fiksni) s ko-  
jeg ga operater može usmjeravati ili pratiti nekog u pokretu  
(*follow*). U upotrebi su jedinice s volframovim, HMI ili kse-  
nonskim žaruljama.<sup>15</sup>

Par lampe (sl. 10) — Za tu vrstu rasvjetnog tijela koristi se i  
engleski izraz *sealed beam* što u doslovnom prijevodu znači  
zapečaćeni snop, čime se označava da je odnos zrcala, žarne  
niti, (svjetlosnog luka za HMI) i leće tvornički zapečaćen i  
da je nepromjenjiv. PAR lampa je zapravo žarulja koja pred-  
stavlja kompletno rasvjetno tijelo. Oznaka PAR je akronim  
za »parabolik aluminium reflektor« koja definira zrcalo kao  
parabolično i aluminijsko. Kako je karakteristika parabolič-  
nih ogledala paralelni snop svjetla, radi se o vrlo usmjere-  
nom izvoru svjetla. Proizvođači nude pet tipova s različitim  
kutem snopa svjetla: VN5P9H/12W, NS10H/14W,  
MS11H/24W, MFL21H/57W i WFL70H/70W.<sup>16</sup> Širina sno-  
pa ovisi o prednjoj leći koja izgledom najčešće podsjeća na  
automobilski far.

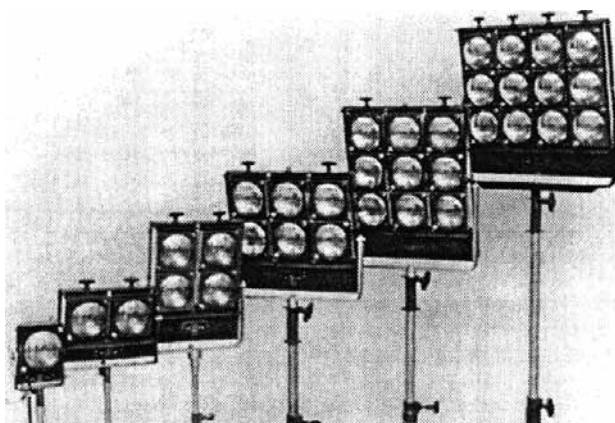
HMI PAR se proizvodi jedino u varijanti VN5P vrlo uskog  
snopa. Za njih se proizvode četiri dodatne leće: *spot*, *medi-*  
*um*, široke i vrlo široke, kojima možemo mijenjati širinu  
svjetlosnog snopa.

Za razliku od ostalih tipova rasvjetnih tijela s lećom, PAR ne  
daje snop okruglog, nego eliptičnog oblika, a rotacijom elip-  
se možemo u skromnim okvirima kontrolirati rasprostiranje  
svjetlosnog snopa. Proizvode se u veličinama od 36 do 64.  
Te brojke izražavaju promjer leće u osminama inča, što izna-  
či da je promjer leće žarulje PAR64-204 mm. Osnovna pred-  
nost rasvjetnog tijela tog tipa je velika učinkovitost.<sup>17</sup> Niti je-  
dan drugi tip rasvjetnog tijela iste snage i istog izvora svjetla  
neće dati veći intenzitet svjetla na istoj površini jer gubitak  
unutar kućišta uopće ne postoji.

Budući da je golu žarulju nemoguće vješati ili usmjeravati,  
ona se smješta u limeni držač — kantu (engl. *PARcan*), koja  
ujedno služi i kao držač obojenih filtara. Taj tip rasvjetnog  
tijela često koriste dizajneri svjetla na rock koncertima. La-  
gan i jeftin korišten u velikim količinama, omogućuje izvo-  
đenje brojnih svjetlosnih promjena. Mala snaga osigurava  
brzo paljenje i gašenje, a velika učinkovitost traži uporabu



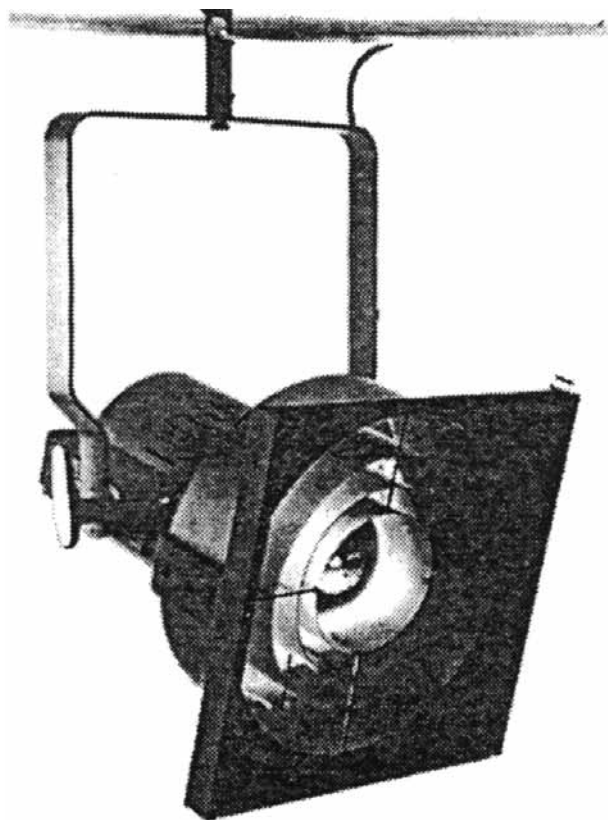
Slika 11.



Slika 12.

gustih obojenih filtara. Osnovna mana ovog rasvjetnog tije-  
la je neujednačenost unutar snopa. PAR se ponaša slično do  
kraja suženom fresnel spotu: visok intenzitet svjetla uz vrlo  
uzak kut snopa, te loš odnos kuta polja i kuta snopa. Dodat-  
na kontrola svjetla vratima nije moguća. Proizvode se žaru-  
lje s različitim temperaturama boje svjetla i snage: volframo-  
va 3.200 K, volframova s dikroidnim reflektorom 5.000 K  
(reflektira samo plavi dio spektra), obje snage 500 W i 1.000  
W, HMI 5.600 K od 200 W, 575 W i 1.200 W.

Na filmu se PAR lampe koriste u modulima (engl. *cluster*)  
(sl. 11). Moduli su složeni od 4, 6, 9, 12 ili 24 PAR lampe  
(sl. 12). Mogu se uključivati pojedinačno ili u skupinama po  
redovima. Vertikalni redovi se daju pomicati lijevo i desno,  
tako da možemo koncentrirati svjetlo na malu površinu ili  
ga raspršiti. Na manjim udaljenostima to rasvjetno tijelo po-  
naša se kao obasjavač, a na većim kao usmjereno rasvjetno  
tijelo. Kako se radi o više jedinica tvrdog svjetla, na manjim  
udaljenostima se sjene multipliciraju. No s obzirom na to da  
se taj tip rasvjetnog tijela zbog svoje snage koristi s većih  
udaljenosti, razmak između pojedinih žarulja postaje zane-



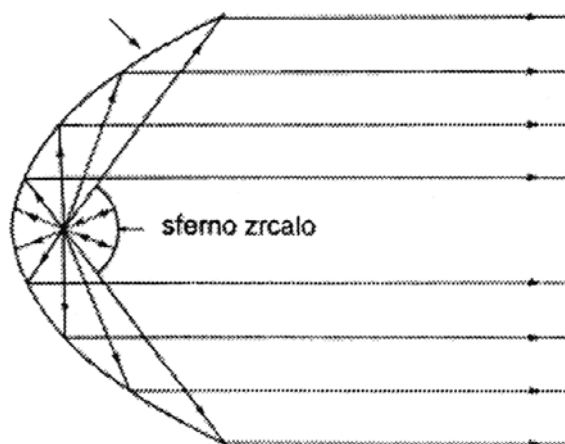
Slika 13.

mariv naspram udaljenosti objekta. Na taj način to rasvjetno tijelo funkcionira kao jedinstven izvor svjetla i sjene se stapaju u jednu, nešto mekšu sjenu. Pojedine module nazivamo prema broju PAR lampi — devetka, dvanaestica, a neke u žargonu nazivaju *brut* ili *maksibrut* (24 lampe).

Beam light (sl. 13) — U doslovnom prijevodu to znači snop svjetlo. To rasvjetno tijelo nema leću ali po nekim osobinama kvalitete emitiranog svjetla slično je vrlo uskoj spot PAR



Slika 15.



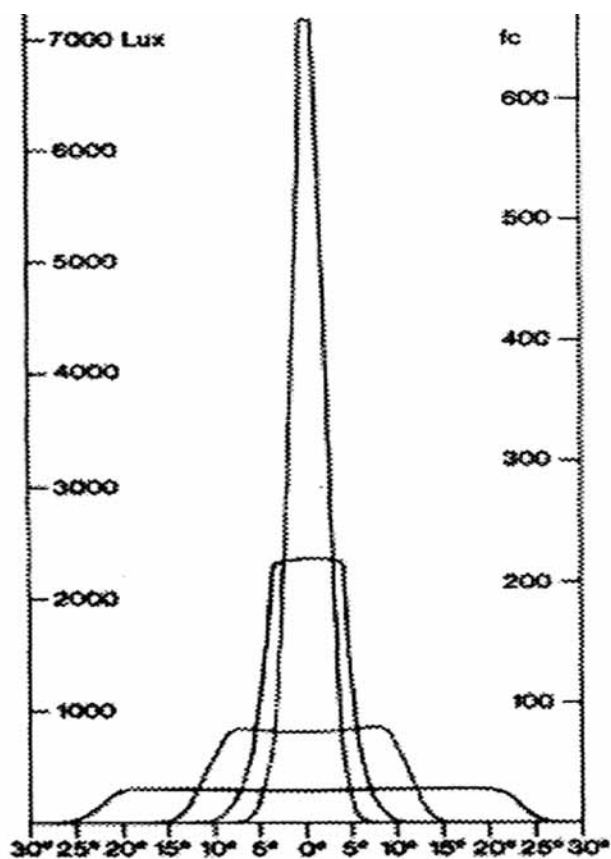
Slika 14.

lampi. Kao i kod PAR lampe zrcalo mu je parabolično što znači da emitira skoro usporedne zrake svjetla. Umjesto leće ima malo sforno zrcalo ispred same žarulje koje sprečava izravno emitiranje zraka, i reflektira ih parabolično zrcalo (sl. 14).

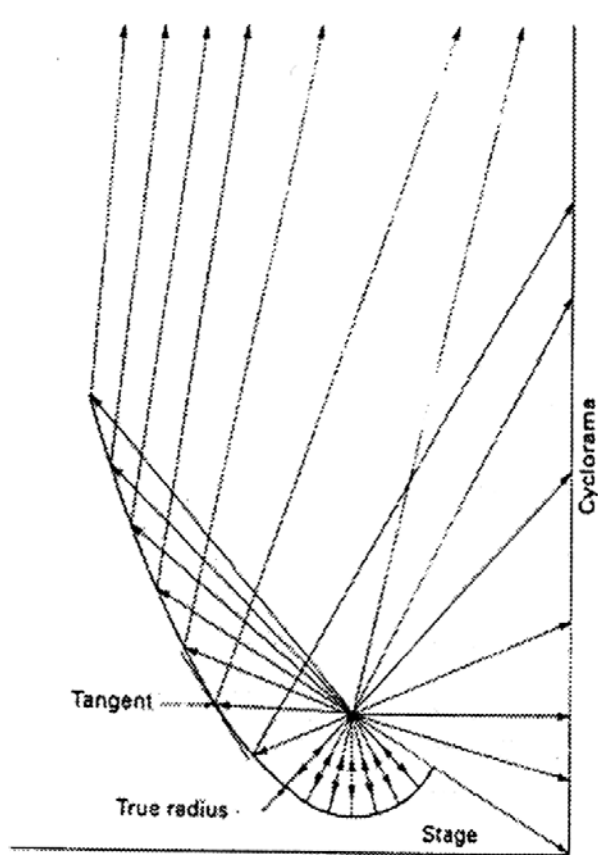
Daje izuzetno uzak snop tvrdog svjetla širine 4 do 8 stupnjeva velike efikasnosti. Pomicanjem žarulje od i prema zrcalu moguće su korekcije širine snopa za nekoliko stupnjeva. Na prednjoj strani su koncentrični krugovi od mat crnih lime-nih vrpći koji maksimalno otklanjaju rasipanje svjetla. U uporabi su volframove 24 voltne žarulje od 500 i 1.000 W, ali i standardne kvarc-halogene žarulje. Odlikuju se vrlo velikom učinkovitošću, ali malom osvijetljenom površinom.

Dedo light (sl. 15) — Rasvjetno tijelo izuzetno malih dimenzija, a nevjerojatno velikih mogućnosti. U kućištu je zrcalo, žarulja i leća koji čine jedinstveni sklop, te vanjska plankovenksna leća. Primicanjem i odmicanjem sklopa u odnosu na vanjsku leću, regulira se širina svjetlosnog snopa, i to u nevjerojatnom odnosu 1 : 25 (sl. 16). Rasvjetna tijela slične veličine i namjene imaju 1 : 2 ili 1 : 3. Snop svjetla je vrlo ravnomjeran i mekanih rubova. Intenzitet svjetla do kraja raspršenog rasvjetnog tijela sa žaruljom od 100 W mu je kao kod 300 W fresnel spota, a snop, kad je potpuno sužen ima i veći intenzitet svjetla od 300 W fresnela. Radni napon mu je 12 V istosmjerne struje, tako da se može priključiti i na automobilski upaljač. Mrežno napajanje ide preko univerzalnog ispravljača 110, 120, 220 i 240 V, na koji se priključuju do četiri jedinice. Svaka se jedinica može posebno uključiti u pozicije: *Low* 3.000 K, *Medium* 3.200 K i *High* 3.400 K. Žarulje su volframove, snage 20, 50 i 100 W. Proizvodi se i velik broj dodataka: od vrata, stativa, raznih nosača do projektorskog nastavka koji Dedolight pretvara u profil spot sa zatvaračem i dijafragmom, te može projicirati uzorke. To rasvjetno tijelo također vrlo jednostavno možemo montirati na kameru kao fill-in za krupne planove.

Obasjivači (flood) — Ta vrsta rasvjetnih tijela najčešće se sastoji samo od zrcala i izvora svjetla, a osvjetljava kut često veći od 100 stupnjeva. Ne omogućava gotovo nikakvu kontrolu jer je rasap snopa svjetla vrlo velik. Upotrebljavaju se



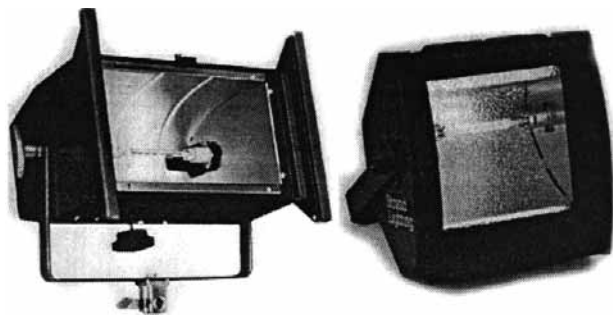
Slika 16.



Slika 18.

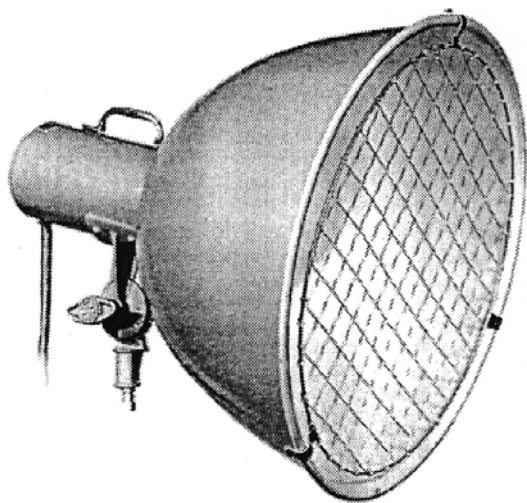
za ravnomjerno osvjetljavanje vrlo velikih površina. Obasjavajući se ponašaju kao da imaju dva izvora svjetla. Sama žarna nit predstavlja primarni izvor, snažniji i po karakteru svjetla tvrdi. Zrcalo djeluje kao sekundarni izvor, veće je, pa će i svjetlo koji reflektira biti mekše i slabije. U praksi to znači da će svaki objekt osvjetljen tom vrstom rasvjetnog tijela imati dvostruku sjenu: jasnije izraženu, oštriju sjenu nastalu od svjetla žarulje i oko nje slabije izraženu i mekšu sjenu nastalu od svjetla zrcala.

Cyc i broad (sl. 17) — *Cyclorama* je naziv za kružnu pozadinu uobičajenu u TV studijima po čemu je taj tip rasvjetnog tijela i dobio naziv, jer služi za njezino osvjetljavanje. Cyc



Slika 17.

ima asimetrično zrcalo konstruirano tako da što više svjetla emitira prema gore (sl. 18). U sferni dio zrcala ugrađena je kvarc-halogen žarulja (800 ili 1.000 W) čija je horizontalna dimenzija znatno veća od vertikalne, tako da je i dominantna sjena horizontalna. Za ravnomjerno osvjetljavanje pozadine idealna je udaljenost rasvjetnog tijela 3 m, u razmaku od 2,5 m. Ako iz nekog razloga moramo rasvjetna tijela postavljati na manjoj udaljenosti, poželjno je postaviti jedinice i s gornje i donje strane pozadine, pri čemu se mora voditi računa o orijentaciji. Pravilno je da se izduženi dio zrcala postavi u smjeru u kojem se proteže ploha. *Broad* se razlikuje od *cyc*a po tome što ima simetrično zrcalo i koristi se ako cijelu scenu treba »oprati« svjetlom, najčešće u nekoj boji. Oba tipa rasvjetnih tijela mogu biti opremljena vratima, no postojanje vrata ne znači da se njima može djelotvorno kontrolirati rasipanje svjetla. Zatvaranjem vrata najprije ćemo skidati svjetlo reflektirano od zrcala. To će rezultirati jedva primjetnom prozirnom sjenom, a svjetlo žarulje će i dalje padati na površinu koju želimo zasjeniti. Tek kad počnemo rezati svjetlo same žarulje pojavit će se nešto izraženija sjena i dalje nedefinirana radi svjetla koje dolazi od nezasjenjenog dijela. Gornja i donja vrata bit će efikasnija od lijevih i desnih. Razlog tome je žarna nit razvučena u smjeru lijevo-desno, tako da više svjetla zaobilazi prepreku. Uobičajeno je spajanje više jedinica u nizove od po tri ili četiri rasvjetna tijela, pri čemu se svakoj jedinici stavlja filter druge



Slika 19.

boje, tako da se paljenjem svih rasvjetnih tijela s filtrom iste boje određena poršina boji u tu boju.

Scoop (sl. 19) — To je vrlo jeftino, jednostavno, robustno i lagano rasvjetno tijelo. U središtu aluminijske polukugle, (doslovan prijevod s engleskog je kutljača), koja je ujedno i kućište rasvjetnog tijela, matirana je volframova žarulja od 1 ili 2 kW. Kut snopa te jedinice je oko 50 stupnjeva, ali je rasap svjetla vrlo velik i iznosi dodatnih 35 stupnjeva. U stručnoj literaturi to rasvjetno tijelo često nalazimo među izvorima mekog svjetla, no zbog svoje površine (promjer površine isijavanja je 30 do 50 cm) ono kao mekano svjetlo može funkcionirati samo na manjim udaljenostima.



Slika 20.

U okvir s prednje strane može se staviti *spunglass*, mliječna folija za pojačavanje difuznog učinka. Proizvode se i *scoopovi* s mogućnošću regulacije širine snopa. Pomicanjem žarulje naprijed i nazad širina snopa se mijenja u vrlo ograničenim okvirima. Kod majstora holivudskog svjetla neizostavno kao *fillin* ovo rasvjetno tijelo danas se najčešće koristi kao radno svjetlo ili eventualno kao izvor svjetla koji je ujedno i dio scenografije.

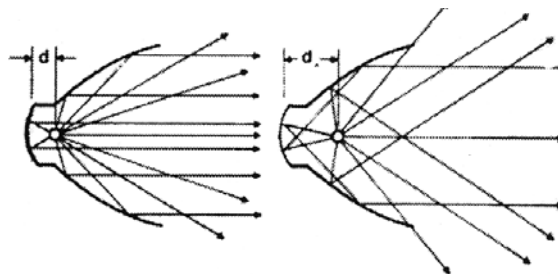
Obasjivači i fokusiranje (sl. 20) — Taj tip rasvjetnog tijela ušao je u najširu upotrebu u ENG i EFP produkcijama. U stručnoj literaturi nalazimo ga pod vrlo različitim nazivima: *focusable flood*, *lensless spotlight*, ili *open-face fixture*. Snimatelji ih nazivaju *Redhead* i *Blonde*, a kod nas »pinca« i »cvajer«. Jedan od razloga tolikom mnoštvu naziva je i taj što je to hibridna vrst rasvjetnog tijela. Optičkim karakteristikama to je obasjivač (*flood*) na koji se odnose sve primjedbe zajedničke toj vrsti rasvjetnih tijela: dvostruke sjene, slaba mogućnost kontrole i vrlo širok kut svjetlosnog snopa. Međutim, to se rasvjetno tijelo može špicati i raspršiti, što je karakteristika rasvjetnih tijela s lećom. Kako te jedinice nemaju leću, sužavanje i širenje snopa svjetla postiže se pomicanjem žarulje u odnosu na zrcalo (sl. 21), čime se dio svjetla reflektiran od zrcala usmjerava na manju ili veću površinu.

Širina svjetla koje dolazi izravno od žarulje ostaje nepromijenjena. Ta rasvjetna tijela popularnost zahvaljuju svojoj maloj težini (1,5 do 4 kg), velikoj učinkovitosti (jer nema gubitka svjetla na leći i unutar kućišta)<sup>18</sup> i velikom kutu obasjavanja. Ukupna širina svjetlosnog snopa je veća od 80 stupnjeva, što je osjetno više od 60 stupnjeva većine rasvjetnih tijela s fresnelovom lećom. Cijena tih prednosti je neravnomjeren snop svjetla. Često se u sredini svjetlosnog snopa pojavljuje krug slabijeg intenziteta nego na rubovima, a kod suženog snopa se u središtu pojavi točka osjetno jačeg intenziteta.

Premda su opremljeni vratima, za dobro definiran rub snopa često ćemo se morati poslužiti *negerom*, postavljenim na metar ili dva od rasvjetnog tijela.

### Izvori mekog svjetla

Objekt obasjan mekim izvorom svjetla baca na bližu pozadinu nejasnu sjenu nedefiniranih rubova. Mada je bilo pokušaja da se kvaliteta mekog svjetla određuje mjerenjem odnosa intenziteta svjetla u zasjenjenim i osvijetljenim dijelovima



Slika 21.



Slika 22.

neke pozadine, i danas svaki snimatelj, stavljanjem ruke između izvora svjetla i pozadine, vizualno i po osobnom iskustvu procjenjuje je li mu svjetlo dovoljno mekano.

Izvor mekog svjetla morao bi biti osjetno veći od objekta snimanja, zato ne postoji maleni izvor mekog svjetla. U praksi svako rasvjetno tijelo čija je površina isijavanja manja od četvornog metra proizvodi zamjetljivo jasnu sjenu. Rasvjetna tijela mekog svjetla najčešće su kompromis između dimenzije i kvalitete svjetla. Ti reflektori su gotovo u pravilu izvori reflektiranog svjetla, s malom ili nikakvom mogućnošću kontrole i velikog kuta obasjavanja (kut je veći od 120 stupnjeva).

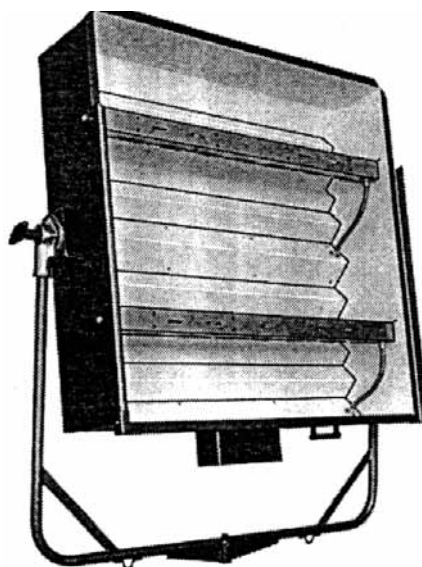
Softlite (sl. 22) — Prilično popularan tip rasvjetnog tijela mekog svjetla, pa ga možemo naći u većini TV studija. Od dvije do osam 800/1.000 watnih halogenih, cjevastih žarulja smješteno je u unutrašnjost donjeg dijela reflektora. Time je spriječeno osvjetljavanje objekta izravnim svjetlom žarulje. Njihovo se svjetlo reflektira od velike površine zakrivljenog, mataluminijskog ili bijelo emajliranog zrcala. Difuzno svjetlo koje emitira taj tip reflektora gotovo je nemoguće kontrolirati. Jedini način kakve-takve kontrole svjetla jest rešetka od tankih limenih traka (engl. *eggcrate*), kojom donekle spriječavamo neželjeni rasap svjetla. Žarulje imaju odvojene prekidače pa pojedinačnim paljenjem i gašenjem možemo regulirati intenzitet svjetla bez promjene njegova značaja.

Skylite / skypan (sl. 23) — Taj reflektor zapravo je velik, bijelo emajliran, aluminijski lavor u čijem je središtu smještena velika volframova mat žarulja od 5.000 W. Bez obzira na veličinu i mat površinu staklenog balona žarulje, takav reflektor proizvodi dvostruke sjene. Montiranjem sfernog zrcala ispred žarulje, zrake svjetla koje bi bile emitirane izravno, usmjeravaju se na veliko zrcalo koje emitira čisto difuzno svjetlo. Svjetlo tog reflektora nemoguće je kontrolirati.



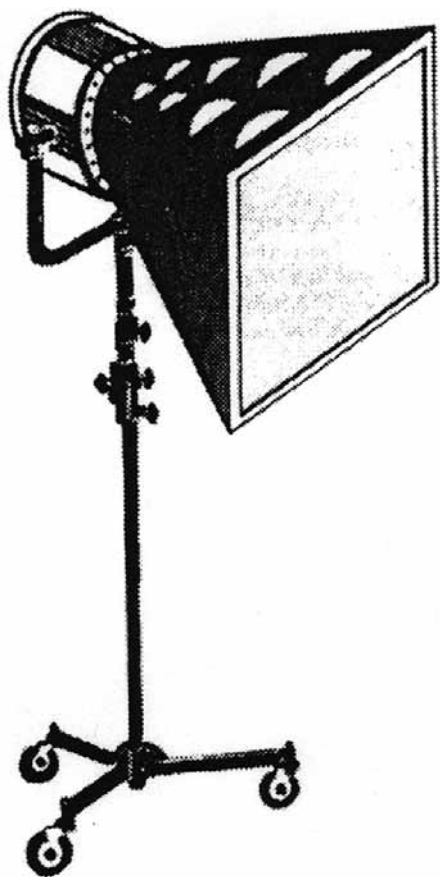
Slika 23.

Northlite (sl. 24) — To je rasvjetno tijelo kutijastog oblika. S prednje strane reflektora su dva nosača žarulja koja ujedno usmjeravaju njihovo svjetlo na zrcalo od emajliranog, valovitog lima. Kao i kod *Skylitea*, žarulje se mogu pojedinačno uključivati i isključivati. Koriste se cjevaste kvarc-halogenne žarulje čiji broj ovisi o veličini reflektora. Za djelomičnu kontrolu svjetla koristi se *eggcrate*.

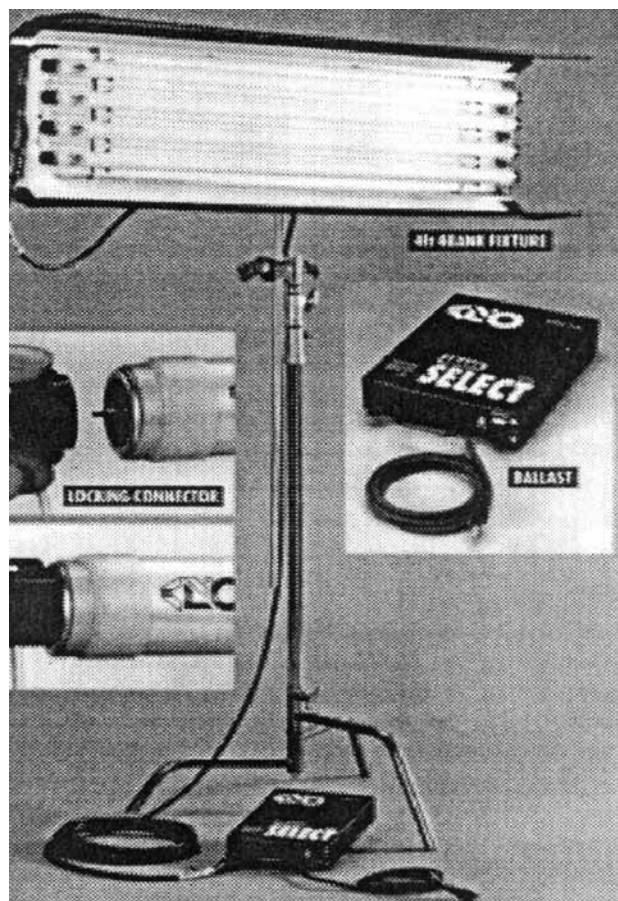


Slika 24.





Slika 25.



Slika 26.

Glavni nedostatak tih rasvjetnih tijela njihova je veličina i nezgrapnost, a bijela površina emajliranog zrcala upotrebom postaje žučkasta, tako da nominalne temperature boje padnu za oko 200 K.

Mnogi snimatelji i njihovi osvjetljiivači, nezadovoljni mogućnostima tih rasvjetnih tijela, pokazali su veliku inventivnost konstruirajući rasvjetna tijela za vlastite potrebe u konkretnim situacijama od kojih su danas neka postala standard za osvjetljavanje mekim svjetlom.

Cronicone (sl. 25) — Snimatelj Jordan Cronenweth osmislio je stožasti nastavak koji se montira izravno na neko rasvjetno tijelo tvrdog svjetla. Neprozirne stranice sprečavaju neželjeno rasipanje svjetla. S unutarnje strane presvučene su reflektirajućim materijalom koji sve emitirano svjetlo usmjerava na prednju stranu presvučenu nekom vrstom translucenentnog difuznog materijala. Svjetlo *cronicone* je prilično usmjereno, a ipak vrlo mekano i nekoliko puta jače od Softlitea iste snage. Tvrtke Chimera i LCD proizvode *cronicone* različitih dimenzija za razne tipove rasvjetnih tijela s izmjenjivim difuznim materijalima različitih optičkih karakteristika.

Coffin (engl. sanduk) — Mnogi snimatelji za određene potrebe neke scene izrađuju ovo pruručno rasvjetno tijelo. Na neku ploču montira se nekoliko photoflood ili kvarc-haloge-

nih žarulja ispod koje se vješa okvir iste veličine, na koji je razapet neki difuzni materijal. Neželjeno rasipanje svjetla rješava se zatvaranjem stranica neprozirnim materijalom. Preporučljivo je da isti materijal pada pedesetak centimetara ispod okvira.

Japanski lampion — To lagano i jeftino rasvjetno tijelo velika je kugla od bijelog papira u čijem je središtu jaka photo-flood žarulja. Jednostavno ih je bilo gdje objesiti, u pravilu izvan kadra, a ako se u kadru negdje i pojavi refleks, on djeluje kao dio scenografije. Bojom u spreju možemo zasjeniti dio lampiona i tako spriječiti emitiranje svjetla u neželjenom smjeru.

### Rasvjetna tijela posebne namjene

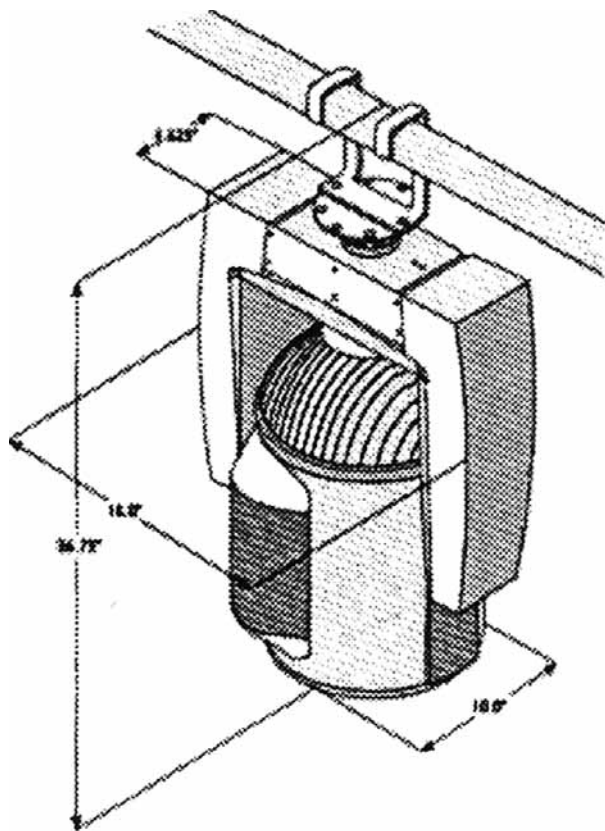
Kino-flo (sl. 26) — Fluorescentne cijevi donedavno nisu bile u širokoj upotrebi u filmskim i video snimanjima zbog nužnog filtriranja zelene dominante njihova svjetla. Pojavom koloristički prilagođenih CCT3200 i 5.500 K, CRI95 fluorescentnih cijevi, u filmskim i TV studijima sve češće susrećemo taj izvor mekog svjetla. Osnovne njegove prednosti su učinkovitost i mala težina. S 80 do 100 lumena po watu, to je najučinkovitiji izvor mekog svjetla. Niska radna temperatura flo cijevi omogućuje upotrebu plastičnih materijala za izradu kućišta, što bitno smanjuje težinu rasvjetnog tijela. Montaža ovih rasvjetnih jedinica vrlo je jednostavna, može-

mo ih čak vješati na zid kao slike. Vrlo su velike površne isijavanja, ali vrlo male dubine (oko 10 cm). Proizvode se u dužinama cijevi od 10 cm (micro flo) do 120 cm u varijantama do deset cijevi u jednom rasvjetnom tijelu. Svjetlo tog rasvjetnog tijela djelomice se može kontrolirati rešetkom. Proizvođači nude i *Super Blue* i *Super Green* kino flo, spektralno prilagođenih za trik snimanja ispred plavog ili zelenog zaslona.

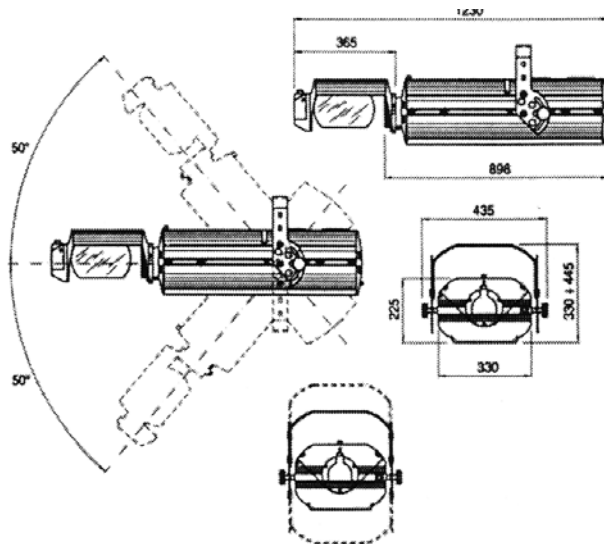
### Elektronski kontrolirana rasvjetna tijela

Posljednjih godina rock koncerti, atraktivne scenske priredbe ili glamurozni *TV showovi* postali su nezamislivi bez tih rasvjetnih tijela. Ona nude tako široke mogućnosti »slikanja« svjetlom kao ni jedno drugo rasvjetno tijelo dosad. Donedavno je ova vrsta rasvjete bila isključivo rezervirana za dizajnere svjetla scenskih izvedbi — na filmu se pojavljivala tek kao dio scenografije (npr. u nekoj discoteci i sl.) na snimanju filma *Batman zauvijek* prvi put je direktor fotografije koristio svjetlo scanera u pojedinim scenama, a da sami reflektori nisu bili unutar scene. Tada je netko napisao da »Gotham City više nikad neće biti isti«, a možda i rasvjeta na filmu neće biti ista. I doista, već u sljedećem Batmanu snimatelj reflektore koristi kao glavno svjetlo u cijelim sekvencijama.

Proizvode se dvije osnovne vrste ovih rasvjetnih tijela koje neki nazivaju i inteligentnim svjetlom:



Slika 27.



Slika 28.

1. s pomičnim tijelom reflektora (*profili, washeri*) (sl. 27)
2. s pomičnim zrcalom (*scaneri*) (sl. 28)

1. Ta vrsta rasvjetnog tijela je zapravo elipsoid (vidi pod »profil spot«) s kompjuterski kontroliranim elektromotorom (u rasvjetno tijelo ugrađen je mikroprocesor). Elektromotor može zakretati tijelo reflektora za 360 stupnjeva po horizontalnoj osi i 240 po vertikalnoj osi. U kućištu reflektora je rotacijski kotač sa šest izmjenjivih dikroidnih filtera i sustav za miješanje boja. Kombinacijom tih dvaju nezavisnih sustava mogu se postići milijuni nijansi boje svjetla. Standardni raspon kuta svjetlosnog snopa je od 8 do 22 stupnja, prednja leća je izmjenjiva, a na raspolaganju su nam fresnelova i plankonveksna leća, te svi tipovi PAR leća — VNSP, NSP, WFL i XWFL, tako da snop svjetla može biti i širi. Rasap svjetla se dodatno može pojačati ugrađenim *frost* filtrom. Kao izvor svjetla koriste se HMI ili MSR filtrom žarulje od 400, 575 i 1.200 W.

2. Optički mehanički dijelovi tog rasvjetnog tijela nalikuju na vrlo složeni spot za pratnju (vidi spot za pratnju). Kako složenost cijelog mehanizma uvjetuje prilične dimenzije rasvjetnog tijela (duljina veća od 1 m), konstruktori su osmislili jednostavno rješenje za usmjeravanje svjetlosnog snopa. Umjesto da pokreće cijelo rasvjetno tijelo, elektromotor zakreće ogledalo montirano ispred prednje leće *zoom* objektiva i tako usmjerava svjetlosni snop u željenom smjeru, 110 stupnjeva po vertikalnoj osi i 150 po horizontalnoj (ovisno o proizvođaču). *Zoom* objektiv kontrolira širinu svjetlosnog snopa u rasponu od desetak stupnjeva, ovisno o modelu — najuži snop je 8 stupnjeva a najširi 26. Ugrađenim varijabilnim *frost* filtrom kut polja se može proširiti i do 35 stupnjeva. Veličina osvijetljene površine može se kontrolirati i s ugrađenim irisom koji kut svjetlosnog snopa može smanjiti na manje od jednog stupnja. Ugrađen je i mehanički dimer kojim možemo regulirati intenzitet svjetla od sto do nula posto ili proizvesti strobo efekt od 10 bljeskova u sekundi. Na raspolaganju su nam multiplicirajuće prizme, sistem za sup-

traktivno miješanje boja koji se sastoji od cijan, žutog i magenta filtra koji mogu djelomice ili potpuno ući u snop i tako projicirati željenu boju ili nijansu. Nadalje, na raspolaganju su nam i dikroidni filtri, te gobo i raznih uzoraka koji se mogu kontinuirano okretati oko svoje osi. Kombinacijom tih učinaka moguće je postići nebrojeno mnogo svjetlosnih senzacija. Sve optičke mehaničke dijelove pokreće desetak elektromotora kontroliranih ugrađenom elektronikom s jednim ili više mikroprocesora. Kako je elektronika osjetljiva na pregrijavanje, ugrađen je sistem za ventilaciju i hlađenje. Nevjerojatnim mogućnostima tih rasvjetnih tijela manipulira se digitalnim ili analognim upravljačkim konzolama od kojih neke imaju mogućnost memoriranja i nekoliko tisuća svjetlosnih situacija.

### Strobo rasvjeta

Ova vrsta rasvjete namijenjena je snimanju brzim i ultra brzim kamerama. Kad se želi analiza nekog pokreta strobo bljesak će zamrznuti svaki kvadrat. Često se koristi u reklamama kad se npr. želi istaknuti usporeno prstanje kapi neke tekućine. Unilux stroboskopska rasvjeta radi na 220 V izmjenične struje 50 Hz. Broj bljeskova u sekundi može se regulirati u rasponu od 48 do 2.000. Rasvjetom se upravlja putem kontrolne ploče koja je sinkro-kablom povezana s kamerom. CCT Unilux strobo svjetla je 6.500 K.

### Optička vlakna

Taj rasvjetni sustav također je našao široku primjenu u reklamnoj industriji. Radi na 120/220 V izmjenične struje ili 12 V istosmjerne. Svjetlo prolazi optičkim vlaknima, a kako nema električnih kablova, može se potopiti u razne tekućine ili osjetljive tvari, ili provlačiti kroz osjetljive elektronske sklopove. Standardna dužina optičkih vlakana je 8 stopa. CCT je 5.600 K no za veće dužine vlakana nužna je filtracija s CC 30M ili *minusgreen* filtrom jer svjetlo ima jaku zelenu dominantu.

### Rasvjetni pribor

Usporedno s razvojem rasvjetnih tijela razvijala se i široka paleta proizvoda za kontrolu svjetla ili za postavljanje i učvršćivanje rasvjetnih tijela na lokaciji ili u studiju.

Rasvjetni stativ standardni je dio svakog kompleta rasvjete. najčešće je vertikalna teleskopska cijev s tronošcem na donjem dijelu i nosačem rasvjetnog tijela na vrhu. Stari studijski stativi često su bili vrlo teški te su imali kotače zbog lakšeg premještanja. Kako ih je pri radu bilo lako pomaknuti, dodatno su učvršćivani vrećicama pijeska. Današnji stativi su univerzalni, sklopivi i lakši. Lagani stativi predviđeni za manje jedinice najčešće su od aluminija ili neke lagane legure. Mogu se podići do visine 3,6 m, no kod svakog podizanja preko 2 m potrebno ih je dodatno učvrstiti vrećicama pijeska da ne ispadnu iz ravnoteže. Veliki stativi predviđeni su za teška rasvjetna tijela, podižu se ručno ručicom preko pužnog zavrtnja, motorom ili hidraulikom do visine 4,2 m. Proizvode se vrlo niski stativi za postavljanje rasvjete tik do poda (*turtle*, *spider*, *T-bone*). Na raspolaganju su nam i deseci raznih stega, ekstendera, hvataljki i sličnih pomagala za učvršćivanje rasvjetnih tijela.

Ako trebamo skinuti svjetlo s određenog dijela scene ili samo naprosto smajiti njegov intenzitet na raspolaganju nam je izbor pomagala za kontrolu svjetla. Neka od njih montiraju se izravno na rasvjetno tijelo, neka mijenjaju intenzitet svjetla ili veličinu osvijetljene površine a neka njegov karakter.

Najčešće korišteno pomagalo ujedno je i sastavni dio većine rasvjetnih tijela tvrdog svjetla: su *vrata* (engl. *barndoor*). To su dvije ili četiri mat crne metalne ploče koje možemo zakretati neovisno jednu od druge kako bismo zatvorili prolaz dijelu svjetla.

Tabusi se također montiraju na prednji dio rasvjetne jedinice kako bi maksimalno suzili osvijetljenu površinu za neki svjetlosni akcent.

Rešetka (engl. *shutter*) mogu se upotrijebiti kao mehanički dimer ili za neki svjetlosni efekt npr. paljenja i gašenja ili bljeskanje munje.

Velikim izborom *mrežica* koje stavljamo na rasvjetno tijelo možemo oslabiti intenzitet svjetla bez bitne promjene njegova karaktera. Na raspolaganju su nam pune i djelomične različiti gustoća: od jednostruke do peterostruke.

Gobo<sup>19</sup> ili *negeri* su okviri s neprozirnim crnim materijalom raznih oblika i veličina. Montirani na neki stativ ili nosač služe za potpuno uklanjanje svjetla s određenih dijelova scene. Veličine su standardizirane a u upotrebi su engleski nazivi: *Flag*, *Cutter*, *Target*, *Dot* i *Blade*. Preko okvira istih dimenzija može biti stavljen neki translucetni materijal pa ćemo ga koristiti za promjenu karaktera svjetla (omekšati inače tvrdo svjetlo nekog rasvjetnog tijela). Proizvode se i reflektirajuće površine koje možemo stavljati na iste okvire, a koristimo ih za smanjenje svjetlosnog kontrasta ili za do-svjetljavanje nekih površina.

Posebnu skupinu pomagala čine filtri.

Filtri za rasvjetu su svjetlopropusne folije različitih boja i nijansi koje služe za promjenu boje svjetla rasvjetnog tijela. Mogu biti konverzijski ili korekcijski, efekt filtri ili ND folije. Danas su u upotrebi plastične folije koje imaju prednost pred želatinskim (želatinski filtri su vrlo osjetljivi na temperaturu pa na toplini mijenjaju boju i želatina se topi u vodi) i staklenim filtrima (stakleni filtri su lako lomljivi i nespretni za uporabu, a izbor boja je ograničen). Na izbor su *tanki* od vinila ili milara i *deblji* od poliester. Tanki su osjetljiviji na toplinska i mehanička oštećenja. Najčešće se montiraju na okvire, ali deblje možemo stavljati i izravno na rasvjetno tijelo.

U ovom pregledu rasvjetnih tijela opisao sam osnovne značajke pojedinih reflektora. No kakvo svjetlo doista emitira neko rasvjetno tijelo, ne može se saznati ni iz jedne knjige, to je stvar iskustva u radu s rasvjetom. Kao što je jednom prilikom rekao Vilmos Zsigmond: »S vremenom naučiš koristiti svoj alat. Upoznaš svjetlo. Ako uključiš *Baby Spot*, raspršiš ga dopola, može pogoditi otvor blende...« To me podsjetilo na jedan doživljaj, vezan za seminar za DOP-e na kojem sam bio prije nekoliko godina. Među ostalim predavačima bio je i g. Sasha Vierny.<sup>20</sup> Tema toga dana bila je snimanje eksterijera u studiju. Okupili smo se na izgrađenom setu gdje nam je g. Vierny objasnio osnovne zahtjeve današnjeg posla,

a zatim, usput, upitao svog asistenta koji mu je otvor blende potreban za određenu dubinsku oštrinu? Odgovor je bio 5,6. G. Vierny se prihvatio postavljajući rasvjete. Na naša česta zapitkivanja o ovom ili onom najčešće bi odgovarao: »it's the question of taste«. Nakon što je postavio svjetlo, objasnio nam je da se to još moglo napraviti na ovaj i onaj način, ali da je i to pitanje ukusa, te da idemo snimati. Na to smo

svi graknuli — »A izmjeriti svjetlo!« Sijedi gospodin se samo nasmijao, ispričao se da je zaboravan pa ni svjetlomjer nema sa sobom i zamolio da mu netko posudi svoj. Izmjereno svjetlo bilo je točno 1 : 5,6.

To nije bilo pitanje ukusa, nego više od četrdeset godina iskustva.

## Bilješke

- 1 Treba razlikovati učinkovitost (efikasnost) rasvjetnog tijela i učinkovitost izvora svjetla
- 2 Vidi PAR lampe str.
- 3 »Color Corelated Temperature« je oznaka poredbene temperature boje svjetla za izvore koji ne emitiraju svjetlo kontinuiranog spektra.
- 4 Zato je dodan halogeni element brom da spriječi kondenziranje volframovih isparenja
- 5 Brojčane oznake od 1 do 100 koje označavaju vizualnu sličnost boje osvijetljene flo svjetlom u usporedbi s dnevnim svjetlom
- 6 Vrijedi samo za *daylight* ili *coolwhite* cijevi
- 7 Za neke tipove rasvjetnih tijela zrcalo je ujedno i kućište npr. scoop
- 8 Svi materijali absorbiraju određenu količinu svjetla
- 9 Kraća žarišna duljina uvjetuje veću debljinu leće, pa kod leća velikog promjera i kraće žarišne duljine težina je prevelika za ugradnju u rasvjetno tijelo
- 10 *Candela* je mjerna jedinica za intenzitet emitiranog svjetla, a *footcandle* je mjerna jedinica za osvijetljenost površine i definira se površinom kvadratne stope osvijetljene svjetlom intenziteta od jednog *candela* na udaljenosti od jedne stope
- 11 Prema *American cinematographers manualu*, mada ćemo često susresti da se obje vrste prikaza nazivaju »polarni dijagram«
- 12 U kazalištu nema potrebe za vrlo jakim svjetlosnim jedinicama, a zbog težine nemoguća je ugradnja plan konveksne leće velikog promjera
- 13 Crna mat površina koja služi za rezanje viška svjetla spada u osnovni pribor
- 14 Prema njemu u Americi ovo rasvjetno tijelo nazivaju elipsoidal
- 15 To su žarulje zatvorenog električnog luka, vrlo slične ostalim žaruljama koje rade po principu električnog pražnjenja. Punjene su plemenitim plinom ksenonom pod velikim pritiskom (6 do 8at za hladnu i 15 do 20at za vrijeme rada). CCT je 6.000 K, CRI oko 95, a efikasnost im je 40 lumena po watu. Rade na istosmjernu struju.
- 16 Slova ispred brojaka su oznake za: vrlo uski spot, uski spot, srednji spot, srednje raspršen i vrlo raspršen, a brojke označavaju odnos visine H i širine W snopa svjetla
- 17 Npr. fresnel spot od 1 kW daje 74.000 candela, a PAR 270.000 candela
- 18 Npr. 1.000 W pinca daje tek nešto slabije svjetlo od 2 kW rasvjetnog tijela s fresnelovom lećom
- 19 Ne treba miješati s 'goboima' koje se koriste unutar rasvjetnih tijela elipsoidal *follow spot* i sl.
- 20 Snimatelj za kojeg se s pravom može reći da je dio povijesti kinematografije. Više od četrdeset godina radi kao snimatelj, snimio je sve filmove Alaina Resnaisa i Petera Greenewaya.

## Literatura

- Carlsson, Vern & Siliva, 1991., *Professional lighting handbook*, London: Focal press
- Fitt, Brina & Thornley, Joe, 1997., *Lighting technology*, London: Focal press
- Malkiewicz, Kris, 1986., *Film lighting*, Prentice hall press
- Reid, Francis, 1993., *Discovering stage lighting*, London: Focal press
- Tanhofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16
- American Cinematographer manual*, 5<sup>th</sup> edition
- Prospekti proizvođača: Kino flo, Dedolight, Lowel, Sachtler, Martin, Clay Paky

Vjekoslav Majcen

# Hrvatski obrazovni film\*

## Kazalo

Predgovor

ODREĐENJE OBRAZOVNOG FILMA I NJEGOVA KLASIFIKACIJA — Višezačnost pojma: odgojni i obrazovni film — Odgojno djelovanje filma — Komunikacijsko-spoznajne i strukturne značajke obrazovnog filma — Vrste obrazovnih filmova — Školski film i njegova standardizacija

PROMICANJE PROIZVODNJE I PRIKAZIVANJA ODGOJNOG I POUČNOG FILMA — Obrazovni filmovi u prvim filmskim projekcijama — Obrazovne potrebe uoči 20. stoljeća i širenje pučke prosvjete — Film u radu znanstvenih društava

POČECI PRIMJENE ODGOJNOG FILMA U HRVATSKOJ — Prve informacije o filmu u Hrvatskoj — Izložbe »staklenih fotografija« i »geografičke panorame« — Prve filmske predstave (1896.-1897.): pohvale i osporavanja — Umjetno znanstveno kazalište Uranija (1900.-1903.) — Pučko sveučilište (1907.) — Dječji kinematografi (1918.-1923.) — Prvi obrazovni filmovi hrvatskih snimatelja

FILM U HRVATSKOJ PEDAGOŠKOJ TEORIJI I ŠKOLSKOJ PRAKSI — Stanje hrvatskog školstva do 1918. godine — Napis i o filmu u pedagoškom tisku — Osvrti pedagoga na obrazovnu vrijednost filma

MEĐUNARODNE AKCIJE POTICANJA RAZVOJA OBRAZOVNOG FILMA POSLIJE PRVOG SVJETSKOG RATA — Širenje obrazovnog filma poslije prvoga svjetskog rata — Društvo naroda i film — Europska komora za poučni film — Odjeci u Hrvatskoj — Obrazovni film u školama europskih zemalja i u SAD — Prva znanstvena istraživanja odgojne i obrazovne vrijednosti filma

FILM U HRVATSKIM ŠKOLAMA OD 1919.-1941. — Školski kinematografi (1926.) — Opremanje škola projekcijskim aparatima — Zagrebačka posudionica obrazovnih filmova — Prve metodičke upute za primjenu filma u nastavi

FILM KAO SREDSTVO U BORBI PROTIV ZAOSTALOSTI I SOCIJALNIH BOLESTI — Socijalne posljedice prvog svjetskog rata — Pokret socijalne medicine i primjena filma u obrazovanju — Pokret socijalne medicine u Hrvatskoj — Zdravstvene ustanove i kinematografi

POČETAK SUSTAVNE PROIZVODNJE OBRAZOVNIH FILMOVA U HRVATSKOJ — Osnutak Škole narodnog zdravlja (1927.) — Organizacija filmske proizvodnje — Periodizacija filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja i značajke pojedinih razdoblja

STRUKTURA INFORMACIJA FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA 96

DRAMATURŠKI OBLICI I FILMSKI JEZIK FILMOVA ŠKOLE NARODNOG

ZDRAVLJA

KULTUROLOŠKE I SOCIJALNE OSNOVE FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA

PROŠIRIVANJE PROIZVODNJE I DISTRIBUCIJE OBRAZOVNOG FILMA — Osnivanje Zore, zavoda za nacionalno-edukativni film (1935.)

ZNANSTVENI FILM U HRVATSKOJ KINEMATOGRAFIJI — Medicinski film — Film u etnološkim istraživanjima — Neformalni oblici: obiteljski film i dokumenti neprofesijske kinematografije

FILM U IDEOLOŠKIM OKVIRIMA — Obrazovni film 1941.-1945. godine — Stanje hrvatske kinematografije poslije drugog svjetskog rata — Film u narodnom prosvjećivanju — Proizvodnja uskog filma (1946.)

POSEBNA PROIZVODNJA NASTAVNIH FILMOVA — Poduzeće Nastavni film (1947.-1950.)

FILM U PEDAGOŠKOJ TEORIJI POLOVICOM STOLJEĆA

AFIRMACIJA OBRAZOVNOG I DJEČJEG FILMA — Zora film (1952.-1964.) — Širenje zanimanja na područje dječjeg animiranog i igranog filma — Znanstvenopopularni film — Filmovi o umjetnosti

NOVI OBLICI AUDIOVIZUALNIH MEDIJA U OBRAZOVANJU — Element film — Televizija, video i računala — Multimedijski centri: posebno filmsko i videoizdavaštvo

Vjekoslav Majcen

## Hrvatski obrazovni film – IV.

### Posebna proizvodnja nastavnog filma

#### Poduzeće Nastavni film (1947.-1950.)

Rješenjem vlade FNRJ, 1. srpnja 1947. godine, odjel uskog filma Jadran filma pretvoren je u samostalno poduzeće Nastavni film, jedinu specijaliziranu ustanovu za proizvodnju obrazovnog filma u državi, sa statusom poduzeća saveznog značaja.

Samostalno je poduzeće težište usmjerilo vlastitoj proizvodnji nastavnog filma. Odmah nakon osnivanja u Nastavni je film došao Stjepan Velić, koji je ranije radio kao filmski prevoditelj u zagrebačkom predstavništvu Foxa i uskoro — iako bez prethodnog redateljskog iskustva — postao jednim od najplodnijih hrvatskih autora nastavnog filma. Kao redatelj počeli su raditi Josip Jelinić, Zvonimir Mohač (poslije pretežno snimatelj) i Oldaich Kadrnka, jedini među njima s određenim praktičnim iskustvom, jer se između dva rata bavio amaterskim snimanjem filmova u kinoklubu Romanija.<sup>1</sup> Među novim djelatnicima našli su se snimatelji Vladimir Švenda, Zdravko Mihelčić i Nedjeljko Čaće, crtač i animator Bogoslav Petanjek, povratnik iz Argentine i prvi profesionalni animator, a prvi profesionalni montažeri bili su Lida Braniš i Josip Remenar. Posljednje svoje godine prije mirovine, kao najstariji snimatelji u Nastavnom filmu, proveli su i pioniri hrvatske kinematografije Josip Halla i Viktor Rybak (radeći isključivo u filmskom laboratoriju). Prema prethodnoj naobrazbi bilo je to vrlo raznoliko društvo, među kojima su bili završeni čak klasične gimnazije (Velić), pravnici (Bjelski i Pažić), medicinar (Bobuš), arhitekt (Kačarovski, Ortinski), rudarski tehnolog (Kadrnka), geometar (Petanjek). Većina novopridošlih bila je uglavnom bez praktičnog filmskog iskustva. (Iznimka je Bogoslav Petanjek koji se prije u Argentini bavio animacijom — filmovi *Mosquito*, 1929. *El Mono Relojero*, 1930. — kao jedan od pionira argentinskog crtanog filma.)

Unatoč relativno maloj proizvodnji obrazovnoga filma, tijekom godina došlo je do određene specijalizacije pojedinih autora koji su postali stručnjacima za pojedina područja. Stjepan Velić uglavnom se specijalizirao za filmove iz biologije i prirodnoznanstvene filmove iz svijeta životinja i biljaka, iako je snimao i prve medicinske filmove, a posebno ga treba zabilježiti kao autora prvog (animiranog) filma iz mate-

matike (*Pitagorin poučak*, 1953.). Kadrnka je pretežno radio instruktivne filmove iz područja rada u industriji i zaštite na radu (za koje je dobio i priznanje Međunarodne organizacije rada u Genovi), a Branko Ranitović (koji je nešto kasnije počeo samostalno režirati), filmove iz područja umjetnosti.

Prvi hrvatski nastavni film bio je nijemi, crtani film *Proces u visokoj peći* (1948.). Scenarist, redatelj i glavni crtač bio je Leontije Bjelski, pravnik, ruski emigrant, koji je već između dva rata radio kao crtač međutekstova i animiranih sekvenci u reklamnim filmovima poduzeća Maar, a snimatelj Vladimir Švenda. Bio je to velik uspjeh tadašnjega Nastavnog filma, pa je o tome u Pedagoškom radu izašla informacija pod naslovom *Naš prvi prosvjetno-nastavni film*: »Ovaj događaj je ne samo uspjeh naše mlade filmske industrije, nego i značajan datum u historiji našeg školstva.«<sup>2</sup>

Iste godine Nastavni je film snimio još četiri nastavno-prosvjetna filma: *Zoološki vrt* (Boleslav Strzesezewski), kulturološko-povijesni film *Postanak knjige* (Boleslav Strzesezewski), film iz područja elektrotehnike *Izradba električnih motora* (Josip Jelinić) i filmsku reportažu *Zimska olimpijada u St. Moritzu* (Zvonimir Mohač).

Za 1949. godinu planirano je snimanje 25 nastavno-prosvjetnih filmova, što je otprilike broj kratkometražnih filmova godišnje proizvodnje koji se održao kroz cijelo vrijeme rada Nastavnog i poslije Zora filma.

Osim obrazovnih filmova namijenjenih raznim strukturama gledatelja, u proizvodnom planu za 1949. godinu istaknuta je namjera da se pristupi izradi filmova »isključivo školskog karaktera«, te je za tu namjenu Leontiju Bjelskom i snimatelju Vladimiru Švendi povjereno snimanje filma o procesu rada u ugljenokopu, koji je također trebao biti snimljen kao animirani film. (I. M.: 1949.)

U planu za 1949. godinu najavljeni su filmovi posvećeni »zaštiti na radu, industrijskim školama, proizvodnji papira, našim šumama i ugljenu«. (I. M.: 1949.) Te najave već podsjećaju na tadašnji rječnik petogodišnjih planova, a ne na didaktički oblikovano nastavno sredstvo primjereno nastavnom planu i programu određene vrste škola i dječje dobi. To

\* Tekst doktorske disertacije obranjene na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, 30. VI. 1997. pred povjerenstvom prof. dr. Stjepko Težak, prof. dr. Ante Peterlić (mentor) i prof. dr. Aleksandar Stipčević.

se potvrđuje i u obrazloženju sadržaja filmova. Primjerice, film o zaštiti na radu u tisku je predstavljen kao film

»...o nedostacima tehničke i higijenske zaštite rada u Jugoslaviji prije rata. Zatim će se u filmu prikazati kako danas narodne vlasti ukazuju radu i radnicima punu pažnju uvodeći novu socijalističku zaštitu.«

Film *Šume, naše bogatstvo*

»...prikazat će šumom bogate predjele naše zemlje, život i rad po našim šumama, razne vrste drveća, njihovu zaštitu i sađenje, upotrebu drveta, kao i sve koristi koje će se imati od pravilnog izvršenja Petogodišnjeg plana u pogledu šuma.« (I. M.: 1949.)

Ideološka usmjerenost primjetna je na razini odabira sadržaja koji u velikoj mjeri prate zadatke gospodarskog razvitka zadane prvim Petogodišnjim planom donijetim 1947. godine (industriji i rudarstvu, elektrifikaciji, industrijalizaciji poljoprivrede posvećen je 61 od 102 naslova proizvodnje Nastavnog filma).

Teme filmova koje će Nastavni film snimati određivao je Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ, koji je za tu namjenu formirao i pedagoški savjet kao svoje pomoćno tijelo. Tako je za 1949. godinu Komitet odredio sljedeće teme za 25 planiranih filmova: Od sjetve do žetve, O stočarskim farmama, O suzbijanju biljnih štetočinja, O zemljoradničkim zadrugama, Industrijske škole, Dobivanje aluminija, Popravci lokomotiva, Zavarivanje tračnica, Život željezničkih stanica, Dobivanje papira, Šume, naše bogatstvo, Dobivanje šećera, Dobivanje soli, Vapnenac kao gnojivo, Ugljen, Cros country, Dobivanje šećerne repe, Dobivanje ulja, Oblaci i oborine. U obrazloženju izbora tema kaže se:

»Odabirajući ove teme, Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ i njen Pedagoški savjet, vodili su računa da film kao pomoćno nastavno sredstvo dobiju one grane naše radinosti kojima je on i najpotrebniji.

Kako se vidi, sedam filmova je posvećeno socijalističkom preobražaju sela i poljoprivrede. Kod ovih kao i ostalih filmova težit će se da dođe do izražaja tendencija proširenja domaćih sirovinskih baza, naučnoistraživački rad, novatorstvo i racionalizatorstvo, štednja materijala, socijalistički odnos prema radu i slično, ali sve tako da se ne potisne stručno-nastavna strana filma.«<sup>3</sup>

Posljednja napomena bila je u najvećem broju filmova i ostvarena: u sadržajima filmova stručno usmjerenim i podređenim određenom obrazovnome cilju, tek se ponegdje u tekstu nalazi digresija o socijalističkoj izgradnji i lijepoj budućnosti, a pretežno se i tekst zadržava na stručnim objašnjenjima. I govorna razina (u većini filmova tekst čita Ivan Hentrich) zadržana je u srednjem registru glasa, bez povišenog tona, ekonomična sadržaja i leksika primjerenoga struci — za razliku od promidžbenih dokumentarnih filmova i filmskih žurnala toga doba.

Prema djelomičnim podacima kojima danas raspoložemo o prvim godinama rada Nastavnoga filma (do promjene imena poduzeća u Zora film 1952. godine), može se u ovu pro-

dukciju uvrstiti 176 naslova od kojih se 73 naslova odnose na obrade stranih filmova, a 102 su izvorna filma hrvatske proizvodnje. Te su brojke samo približne, jer se temelje uglavnom na sačuvanom fondu i vrlo nepotpunoj dokumentaciji. Uz to nije pouzdana razdioba između produkcije Nastavnog i Zora filma koja zapravo čini jedinstven fond, ovdje razdvojen samo zbog metodoloških razloga.

U stranom fondu prevladavaju instruktivni filmovi koji se odnose na obradu metala (57 naslova), elektrotehniku (7 naslova), dok je znanstvenopopularnih filmova i filmova o prirodi i društvu vrlo malo (6), vjerojatno iz opreza prema mogućim zapadnim utjecajima.

Taj nedostatak ispravljen je vlastitom proizvodnjom, koja obuhvaća puno širi krug sadržaja: industriju i rudarstvo (industrijalizacija zemlje, vrste industrijskih pogona, rad u industriji); tehniku (obrada metala, elektrotehnika, zavarivanje, mehanika, dijelovi stojeva); medicinu i zdravlje; prirodu (znanstvenopopularni filmovi o biljnom i životinjskom svijetu, putopisni, zemljopisni filmovi); poljoprivredu (ratarstvo i stočarstvo, mehanizacija u poljoprivredi); zaštitu na radu u industriji, rudarstvu i šumarstvu; kulturu i umjetnost; sport; promet.

Sadržajem svi su filmovi namijenjeni učenicima starijega uzrasta (viših razreda osnovne škole, odnosno nižih i srednjih škola),<sup>4</sup> a pretežan dio filmova odnosi se na potencirani zahtjev za politehničkim obrazovanjem u svim tipovima škola i posebno na gradivo novoga tipa industrijskih škola i škola učenika u privredi.<sup>5</sup>

U ostvarivanju programa snimanja obrazovnih filmova Nastavni se film oslanjao na brojne suradnike raznih struka, koji su — često kao nevidljivi pomagači — sudjelovali u stvaranju stručnoznanstvene podloge obrazovnih filmova, a često bili i autori scenarija za pojedine filmove.

Velik broj suradnika Nastavnog (poslije i Zora filma) bili su sveučilišni profesori zagrebačkih fakulteta. Već prvih godina rada Nastavnog filma stručni su suradnici ili košcenaristi: Dragutin Andrašić iz Zavoda za lovnu privredu Šumarskog fakulteta, botaničari Zvonimir Devide i Vale Vouk s Prirodoslovno-matematičkog fakulteta, inženjer Vladislav Beltram, profesor Poljoprivrednog fakulteta Josip Kišpatić, liječnici Zdenko Levental (s Medicinskog fakulteta u Rijeci), Boris Mravunac, Srećko Podvinec, Branko Oberhofer, Oskar Štern, meteorolog Ante Obuljen, profesor Veterinarskog fakulteta Ante Rako, dr. Ante Lui autor tadašnjih školskih udžbenika iz biologije i prirode, fizičar Juraj Körbler (koji je sudjelovao već u snimanju filma *Radium* O. Miletića 1944.) i dr.

Takva suradnja filmskih autora i stručnjaka različitih područja znanosti nastavljena je tijekom cijelog razdoblja djelovanja Nastavnog i Zora filma, a krug stručnjaka koji su sudjelovali u pripremi obrazovnih filmova stalno se širio. Neki od tih stručnih suradnika pokazivali su i veći interes za film, nego što je bila priprema stručne podloge, pa su prihvaćali i potpunu realizaciju filmskih projekata.

Tako je botaničar Zvonimir Devide redatelj dvaju filmova (*Botanički vrt*, 1948., prema scenariju dr. Vale Vouka i *Flo-*

ra *Kamniških Alpa*, 1949., prema scenariju dr. Ernsta Majera), dr. Ivo Pevalek je u suradnji sa Zdenkom Stržićem režirao film *Plitvička jezera* (1951.), dr. Albert Starzyk medicinskonastavni film *Krvava repozicija prirodno iščašeno kuka* (1959.), a njima se pridružio i stari filmski stručnjak dr. Drago Chloupek (*Reumatizam*, 1951.).

Karakteristično je za prvo razdoblje razvoja obrazovnog filma njegova potpuna okrenutost prirodnim znanostima, pa su i stručni suradnici isključivo znanstvenici i stručnjaci s područja tih znanosti (najčešće s prirodoslovno-matematičkog, medicinskog, veterinarskog i šumarskog fakulteta). Tek će se nakon 1950. godine obrazovnom filmu približiti i predstavnici društvenih znanosti. To se odražava i na sadržaju obrazovnih filmova. Velik dio filmova Nastavnoga filma posvećen je prirodnim bogatstvima kao osnovi razvoja industrije (filmovi o uzgoju, zaštiti i iskorištavanju šuma i industrijskoj preradi drveta; serija od četiri filma posvećena istraživanju, dobivanju i preradi nafte (Oldrich Kadrnka), zatim stočarstvu, mehanizaciji poljoprivrede, uzgoju industrijskih biljaka (prerada šećerne repe, duhan) i pšenice, te uzgoju stoke i zaštiti od stočnih bolesti. Uz te teme vežu se filmovi o zaštiti na radu, kojoj je (prema broju naslova) posvećivana velika pozornost, te instruktivni filmovi o primjeni strojeva u poljoprivredi. U filmovima iz prirode i biologije ostvaren je suvremeni pedagoški pristup promatranja dijelova prirode kao povezanih cjelina (životnih zajednica). Zdravstveni filmovi (osobna higijena i njega dojenčadi, zarazne bolesti) svojim sadržajem i strukturom informacija slični su ranijim filmovima Škole narodnog zdravlja, narativno vrlo jednostavni, namijenjeni pretežno seoskom stanovništvu.

Od novih tema tu su dva filma o transfuziji krvi (jedini filmovi koji povezuju ovodobni obrazovni film sa Školom narodnog zdravlja, jer su u njihovoj izradi sudjelovali dr. Drago Chloupek i Aleksandar Gerasimov) i film *Rak — bolest XX. stoljeća* u kojem su (bez navođenja izvora) korišteni materijali iz filma *Radium* Oktavijana Miletića iz 1944. godine (sva tri filma režirao je Stjepan Velić 1951. godine). Iste je godine Stjepan Velić režirao (prema scenariju dr. Srečka Podvinca i dr. Branka Oberhofera) i dva medicinska filma (*Operacija nepca* i *Operacija srca*), od kojih je ovaj drugi, vjerojatno — do tada — najbolje snimljen film o složenom operativnom zahvatu, s vrlo dobrim liječnikom-demonstratorom koji objašnjava operaciju.

Pred kraj ovog razdoblja počinju se javljati i filmovi iz područja kulture i umjetnosti. Branko Ranitović autor je filmova *Srednjovjekovni epos u kamenu* i *Srednjovjekovni spomenici u Bosni i Hercegovini* (1949.), te *Zlato i srebro Zadra* (1952.), a Tugomila Sablić, koja je još u Nastavnom filmu načinila korektnu preradbu vrlo dobrog njemačkog filma o gotičkoj skulpturi (*Lice srednjeg vijeka*), potpisala je kao autor film *Što je to spomenik kulture* (1952.). Stručni su suradnici u tim filmovima profesor Rendec i Ana Deanović, konzervatorica i znanstvena savjetnica u Institutu za likovne umjetnosti JAZU.

Treba dodati i kulturološki vrijedan, jedini cjeloviti filmski prikaz povijesti Akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu i

njene uloge u razvoju znanosti (*Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti*), koji je 1949. snimio Milan Katić.

Filmove naručuju razna ministarstva i ustanove (primjerice, naručitelj zdravstvenomedicinskih filmova je Medicinski fakultet, odnosno Škola narodnog zdravlja, kao obrazovni centar Medicinskog fakulteta), a većina obrazovnih filmova bila je namijenjena korištenju u školama. No, upitno je u kojoj je mjeri to bilo moguće u to doba s obzirom na ukupno materijalno stanje poratnog školstva, nedostatak stručnog nastavnog kadra i opremljenost obrazovnih ustanova.<sup>6</sup>

Podaci o opremljenosti škola za projekciju filmova pokazuju da su primjerice 1951. godine hrvatske škole raspolagale sa svega 12 nijemih i 3 tonska kinoprojektora, 1952. godine nabavljeno je 26 nijemih projektora, a 1955. godine ukupno je u školama bilo evidentirano 50 projekcijskih aparata. (Švajcer, 1956.: 122)

U doba kad su filmske predstave još prije cjelovečernjega filma obvezno prikazivale i predigru (sve do kraja 60-ih godina), koja se sastojala od filmskog žurnala i kratkometražnog (najčešće) dokumentarnog filma, dio obrazovnih filmova prikazivan je u redovitom kinoprogramu. Međutim, za veći dio ove namjenske proizvodnje korišteni su drugi oblici prikazateljske djelatnosti poznati već iz ranijega razdoblja: opremanje putujućih kinematografa i organizacija rada javnih kinematografa s posebnim školskim programom filmova.

To je bila briga republičke Komisije za kinematografiju i prosvjetnih odbora koji su osnivani u svakoj općini i kotaru. U *Filmskom pregledu*, primjerice, donijeta je 1948. godine vijest da je Prosvjetni odbor Kotarskog NO-a Pazin nabavio auto s kinoaparaturom, kojim namjerava obilaziti sela i prikazivati filmove u cijeloj Pazinštini.<sup>7</sup> Nakladni zavod Hrvatske opremio je željeznički izložbeni vagon, koji je na nekoliko svojih putovanja obišao cijelu Hrvatsku, zaustavljajući se po jedan dan u pojedinim željezničkim postajama.<sup>8</sup> Vagon je bio opremljen »velikom izborom beletrističkih i ostalih poučnih i stručnih najnovijih i starih izdanja, ne samo Nakladnog zavoda, nego i drugih izdavačkih poduzeća iz cijele zemlje.« Međutim, taj je vagon imao i kinoaparaturu za prikazivanje zvučnih filmova, pa je osim kao pokretna izložba knjiga, služio i kao putujuća kinodvorana. Autor teksta zaključuje: »Tako... se u svakom mjestu razgledanje izložbe knjiga dopunjuje filmskom predstavom, što nesumnjivo podiže kulturno-prosvjetni značaj propagandne turneje izložbenog vagona Nakladnog zavoda Hrvatske.«<sup>9</sup>

I dok je izložbeni vagon kao pokretni kinematograf putovao željezničkim prugama kontinentalne Hrvatske, primorska mjesta i otoke obilazio je brod *Polača*, na kojem je također bila aparatura za projekcije uskoga filma. Brod je plovio od Malog Lošinja sve do Visa. Gotovo su nevjerovatni podaci da je na jednoj projekciji u Malom Lošinj u bilo 2.000 gledatelja, u Puntu 1.700, a na Visu i u Starigradu na Hvaru preko 1.000.<sup>10</sup> Pokretni kinematografi dolazili su na velika gradilišta hidroelektrana, ali obilazili su i pilane ili izdvojene skupine drvosječa u šumskim bespućima Gorskog kotara i Velebita.<sup>11</sup> I sav taj kinematografsko-prosvjetiteljski žar i entuzijazam u širenju suvremenoga medija u ratom stradaloj zemlji



mogao bi u svojoj naivnoj čistoći biti simpatičan (bez obzira na kvalitetu projekcija i filmske sadržaje koji su se kretali od obrazovnih do sovjetskih igranopromidžbenih filmova), kad odjednom u izvještavačkom žaru voditelja filmskih projekcija ne bi iskrasnio i ovakav izvještaj: »Od drugih aparatura treba istaknuti uspješan rad pokretne aparature GNO-a Zagreb, koja obilazi dječje domove, obdaništa, *sljepački dom*...«<sup>12</sup>

Sve do početka 50-ih godina uski film i pokretni kinematografi imali su ponajprije promidžbenopolitički karakter, a u manjoj su mjeri filmske projekcije bile povezane sa školom i njezinim potrebama. Posebne školske projekcije priređivane su povremeno u redovitim kinematografima, a tek 1952. godine inicijativom Nastavnoga filma tadašnje zagrebačko kino Kosmaj (u Jurišićevoj ulici) uvelo je redovite dječje filmske projekcije. Srijedom i nedjeljom održavane su po tri projekcije nastavnih, znanstvenopopularnih i dječjih (crtanih) filmova. U novinskoj informaciji ističe se da je to »...prvi kinematograf u našoj zemlji koji prikazuje takve specijalne programe.« Kinodvorana s 300 sjedala (inače, najmanja zagrebačka kinodvorana), bila je, prema istom izvoru, svaki put potpuno rasprodana, a osim djece na projekcije su dolazili i odrasli gledatelji.<sup>13</sup>

### Film u pedagoškoj teoriji polovicom stoljeća

Cjelokupno pedagoško naslijeđe i hrvatska pedagoška teorija koja se razvijala od druge polovice 19. stoljeća, oslonjena na građansku filozofiju i pedagogiju zapadnoeuropskoga kruga, morala je u promijenjenim uvjetima pronaći one elemente tradicije koji se mogu povezati s novim sadržajem i organizacijom odgojno-obrazovnog procesa i njegovim — novom ideologijom — zadanim ciljevima. Iako odgoj ima svoja vlastita mjerila, koja se ne mogu zamijeniti političkim, činjenica je da se pedagogija od svojih početaka razvijala uklještena između služenja politici u ostvarivanju njenih ciljeva i vlastitih ciljeva razvijenih na temelju znanstvenih spoznaja. Slično kao i filmsko stvaralaštvo — s kojim joj je zajednička glomazna i skupa organizacija ovisna o državnim sredstvima — u ideologiziranoj političkoj državi, ti pritisci i usmjeravanje pedagoške teorije bili su znatno represivniji nego li u bilo kojem drugom razdoblju njezina razvoja. Kao što je u cjelokupnoj društvenoj praksi primjer Sovjetskog Saveza trebao biti poticaj promjenama, tako se i pedagoška teorija mogla razvijati jedino uz pozivanje na autoritete sovjetske pedagogije. To je značilo i preodgajanje starog nastavnog kadra, ali i usmjeravanje pedagoške znanosti na nove izvore. Simptomatična je za to činjenica da je već krajem 1945. godine organiziran studijski boravak grupe pedagoga u SSSR-u, radi upoznavanja rezultata sovjetske pedagogije. Među njima bio je i Stjepan Pataki, vodeći pedagog prvih poratnih godina, autor *Uvoda u opću pedagogiju* 1948. i *Opće pedagogije* 1951. godine, koja je zamijenila dotadašnji jedini valjani pedagoški udžbenik, prijevod *Pedagogike* sovjetskih autora B. P. Jesipova i N. K. Gončarova iz 1947., a kao udžbenik pedagogije održala se (u prerađenim izdanjima) sve do sedamdesetih godina. U poglavljima o nastavnim metodama (u okviru metode demonstracije) vrlo kratko prvi je puta u hrvatskom pedagoškom udžbeniku obrađena demonstracija

dijapozitiva (za koje se preporučuje uporaba u nedostatku velikih razrednih slika) i demonstracija filma, čija je prednost u tome što omogućuje »demonstraciju gibanja, prikazuje tok procesa i promjene u pojavama«. (Pataki, 1951.: 142-143) Filmovi su vrlo proizvoljno podijeljeni na tematske i kratkometražne (tematski bi trebali biti duži, pogodniji za prikazivanje izvan nastave, a kratkometražni su samo ilustracija nastavnikova izlaganja).<sup>14</sup>

Film je usputno spomenut i u nabranjanju metoda moralnog, ali ne i estetskog odgoja, a više pozornosti posvećeno je filmu kao sredstvu izvanškolskog rada u području narodnog prosvjećivanja:

»Pored štampe dva značajna sredstva na području narodnog prosvjećivanja jesu film i radio. Ocjenjujući pravilno njihovu vrijednost narodna vlast je postigla goleme uspjehe na podizanju domaće filmske industrije, proširenju mreža kinematografa i poboljšanja postojećih i podizanju novih radio-stanica. Izgrađene su domaće tvornice za proizvodnju kinoprojektora i radioaparata... Film i radio prodrli su već gotovo u najzabitnija sela... Za mjesta i sela koja još nemaju svoje stalne kinematografe, a mnoga od njih to ne će u bliskoj budućnosti ni imati, organizirani su putujući kinematografi. Kinoprojektori su smješteni na automobilima, a uz njih se obično nalaze i izložbe knjiga. Na taj je način narodu omogućeno, da pored gledanja kino-predstava nabavi i potrebne knjige. Pokretne izložbe knjiga priređuju se u željezničkim vagonima. Ovakvi izložbeni vagoni imaju pored izložbe knjiga razglasne stanice i kinoprojektor.« (Pataki, 1951.: 268)

Film je očito na margini pedagoške teorije, još uvijek nepoznat i stran školskoj praksi, a opisi praktičnih oblika njegova korištenja ponavljaju neke oblike poznate još iz dvadesetih i tridesetih godina (u Hrvatskoj djelomično već ostvarene tridesetih godina u radu Škole narodnog zdravlja i Zora filma). Dijelom je to rezultat siromašne škole i niskoga poratnog društvenog standarda, nepoznavanja medija, ali se nameće i pitanje nije li to i odnos prema mediju koji je stran jer je pod državnom kontrolom, u službi državne ideologije, a ne obrazovnih ciljeva škole? Citirani dio teksta o koristi filma u narodnom prosvjećivanju upućuje upravo na takav zaključak. Ni jednom riječju ne spominje se aktivna uloga pedagoga u pripremi obrazovnog filma, niti potreba da država omogući pedagoškim stručnjacima da utječu na izradu filmova kao nastavnog i obrazovnog sredstva i na njegovu primjenu u školskom i izvanškolskom radu — zahtjevi koji su u drugim državama glasni još od kraja 20-ih godina (od prvog kongresa obrazovnog filma u Baselu 1927).

No, površno spominjanje filma u općoj pedagogiji može se prihvatiti, jer razrada načela primjene nastavnih sredstava pripada području didaktike i metodika pojedinih nastavnih predmeta. Međutim, niti u tome polju film nije dobio značajnije mjesto. Godine 1959. u redakciji Pere Šimleše izašlo je skraćeno izdanje *Metodike elementarne nastave*. Film kao nastavno sredstvo samo spominju Milan Grubić u nastavi prirodopisa, Zvonimir Köhler u nastavi zemljopisa, a tek Josip Demarin u *Metodici nastave povijesti* nešto više prostora

posvećuje filmu i radiju, dajući pri tome i konkretne primjere mogućnosti primjene aktualnih filmova jugoslavenske igrane i dokumentarne — ali ne i nastavne — proizvodnje. (Šimleša, 1959.: 100, 137, 182-184) To je tim čudnije jer u to doba već velik broj sveučilišnih predavača ima praktično iskustvo u stvaranju i korištenju nastavnoga filma, a Nastavni (Zora) film — upravo uz pomoć tih stručnjaka — već je stvorio značajan fond filmova, koji su sa stručne i pedagoške strane vrlo kvalitetni i koriste se u raznim oblicima obrazovanja.

No, u konkretnoj nastavnoj praksi, početkom pedesetih godina, a osobito od 1952. kad je dotadašnje savezno poduzeće Nastavni film pretvoreno u Zora film i usko povezano s Ministarstvom prosvjete, odnosno Savjetom za prosvjetu, nauku i kulturu NRH, nastale su znatne promjene u prihvaćanju filma kao nastavnog sredstva. 1952. godine Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu NRH nabavlja prvi značajniji broj 16 mm kinoprojektora za potrebe škola (26 projektora marke Ditmar 1006) i priređuje savjetovanje o načelima i metodama suvremene nastave na kojemu je jedna od tema i uporaba filma (*Projekcija u nastavi*). Savjet je odredio 5 oglednih škola radi proučavanja iskustava o primjeni filma u nastavi, a na temelju tog višemjesečnog, prvog pedagoškog empirijskog istraživanja utjecaja nastavnog filma na nastavne rezultate u Hrvatskoj, 1953. godine organizirano je tematsko savjetovanje *Film u nastavi*, te međurepublička konferencija s istom temom. (Švajcer, 1956.: 122) Časopis Pedagoški rad otvara svoje stranice napisima o primjeni filma u nastavi, pa u broju 9-10/1953. objavljuje tekstove Marijana Koletića, Franje Dolenc, Mirka Kesslera i Nevenke Prosen o primjeni filma u nastavi prirotopisa, zemljopisa, kemije i povijesti. Centar za stručno usavršavanje učitelja i nastavnika u Pionirskom gradu (Zagreb) 1954. godine priređuje savjetovanje o stanju i perspektivama primjene filma i dijafil-

ma u školama. Uz to pojačano zanimanje za film kao nastavno sredstvo, vezano je i zanimanje za film kao medij koji će u školske planove uvesti posebno područje — filmsku kulturu — i potaknuti stvaranje prvih dječjih kinoklubova u kojima sama djeca snimaju filmove, što nagoviješta jedan krupan korak u pristupu filmu kao području dječjeg stvaralaštva i medija čije tajne treba usvojiti u ranoj dobi radi ulaska u sutrašnji svijet vizualne kulture i vizualnih komunikacija, svijet u kojemu — za razliku od škole — neverbalna komunikacija ima sve veće značenje.

Od tada sve se više u pedagoškoj praksi primjena filma u obrazovanju razvija u dva smjera: u primjeni filma (audiovizualnih medija) kao nastavnoga sredstva i mnogo širem pristupu proučavanju samoga medija, stvaranju osnova za njegovo doživljavanje i razumijevanje — što se nekad zvalo širenjem filmske/audiovizualne kulture, a danas sve češće govorimo o multimedijском odgoju i odgoju za razumijevanje audiovizualnih komunikacija. Tada film više ne dolazi u školu samo kao didaktički materijal, već ulazi u školski program kao posebno estetsko obrazovno područje čime se približava položaju koji u nastavi ima proučavanje književnosti i donekle dobiva prostor uz dominantni, tradicionalno prevladavajući tiskovni medij. Bile su to vidljive promjene u pedagoškoj valorizaciji medija, koje se nastavljaju na onaj manje vidljiv rad čitavog niza znanstvenika koji su se okupljali oko Nastavnog filma od njegova osnutka i surađivali s filmskim djelatnicima u stvaranju obrazovnih filmova i stvaranju osnova vizualne kulture i razvoju neverbalnog mišljenja.

### Afirmacija obrazovnog i dječjeg filma

Zora film (1952.-1964.) — Širenje interesa na područje dječjeg animiranog i igranog filma — Znanstvenopopularni film — Filmovi o umjetnosti



B. Ranitović: *Prometni znaci — ulični junaci* (1958.)

Početak 50-ih godina donio je neke društvene promjene koje su se brže razvijale u praksi nego u vrhu pedagoške teorije. Politički i gospodarski bilo je to doba prevladavanja krize koju je donijela 1948. godina i prvo otvaranje Jugoslavije zapadnome svijetu s političkom doktrinom mirne koegzistencije različitih ideologija u međunarodnim odnosima. Na području gospodarstva otvaranje inozemnih kredita potaknulo je veću gospodarsku aktivnost i navijestilo brži rast standarda. Na polju kulture naoko se smanjuje ideološki pritisak, a u umjetnosti prodiru moderni utjecaji. To je doba Exata s prvim izložbama apstraktnog slikarstva (1951.), velike retrospektive Henryja Moorea, izložbi arhajskog modernizma Antuna Motike (1951.), opusa Miljenka Stančića i Josipa Vanište (1952.), američkih impresija kontroverznog Ede Murtića, pokretanja časopisa *Krugovi* (1952.), Ionesca i Becketta u kazalištu, Joycea u knjižarskim izložima (1952. i 1957.). Pa iako su sve te novine dočekivane službenim negodovanjem i otporom i bile tek jedva primjetan nagovještaj svjetonazora drukčijeg od službene slike svijeta, bile su znak početka neopozivih promjena. Na društvenom planu nakon godina čvrstog centralizma na svim područjima života, dolazi do prve decentralizacije uvođenjem radničkog upravljanja (1950.). U kinematografskoj djelatnosti, s dotadašnje državne prelazi se na oblik producerske kinematografije, mijenja se način financiranja filmskih poduzeća (uvođenjem instituta natječaja za financiranje pojedinih projekata, umjesto dotadašnjeg budžetskog financiranja) i status filmskih autora, koji postaju slobodni umjetnici i nisu više vezani za jedno poduzeće. Savezna poduzeća pretvaraju se u republička, pa



B. Ranitović: *Pogreb Števa Halačeka* (1960.)

tako i Nastavni film doživljava transformaciju i od 1. srpnja 1952. godine nastavlja radom kao Zora film u uskoj vezi s ministarstvom prosvjete NRH koje je glavni naručitelj dija-filmova i nastavnih filmova za potrebe škola.

Sve te promjene, vidljive danas promatraču s vremenske distance, sigurno da nisu imale neposrednog utjecaja na produkciju obrazovnog filma, a osjetljivost i krhkost pozitivnih promjena ilustrira i činjenica da će do jedine dramatične zabrane jednoga hrvatskog dugometražnog filma, *Cigulija Migulija* (Marjanović, 1952.), doći upravo u tome vremenu prividne demokratičnosti i otvaranja zapadnim utjecajima, ali su posredno utjecale na dalji razvitak Zora filma i hrvatskoga obrazovnog filma.

Jedan od konkretnih događaja koji je imao dalekosežne posljedice bila je likvidacija filmskog poduzeća Duga filma 1952. godine. To poduzeće, prvi organizirani profesionalni studio crtanog filma, osnovala je 1951. godine vlada NRH, radi proizvodnje crtanih i lutkarskih filmova. U Duga filmu okupila se skupina karikaturista koja je prve uspjehe u animaciji postigla godinu dana prije u Kerempuhovu studiju (*Veliki miting*, W. i N. Neugebauer, 1951.), a za godinu dana postojanja proširila je krug suradnika većim brojem talentiranih crtača koji će postati jezgrom kasnije Zagrebačke škole crtanog filma. U Duga filmu uspješno su realizirani 1951. i 1952. godine crtani filmovi *Veseli doživljaj* (N. Neugebauer), *Kako se rodio Kičo* (J. Sudar), *Gool* (N. Neugebauer), *Revija na dvorištu* (A. Lušičić) i *Začarani dvorac u Dudincima* (D. Vukotić), a veći broj započetih projekata ostao je nedovršen.

Nakon likvidacije poduzeća, njegov dotadašnji direktor i pokretač hrvatske animacije toga doba, svestrani umjetnik Fadil Hadžić, imenovan je direktorom Zora filma. I neki dotadašnji autori Duga filma prešli su u Zora film (Andre Lušičić), dok su drugi tu ostvarili svoje projekte kao povremeni suradnici. Tako su Marcel Čukli, Nikola Kostelac, Aleksandar Marks, Josip Sudar i Ismet Voljevića 1955. godine dovršili animirani film *Crvenkapica*, započet u Duga filmu, a Ivo Vrbanić lutkarski film *Pravda i krivda* (1962.) i obradbu balade Augusta Šenoa *Kugina kuća* (1963).

Time je započeto širenje poduzeća i njegova proizvodnoga programa s područja obrazovnog, nastavnog filma prema drugim filmskim oblicima (animirani, igrani, reklamni film) koji će dijelom potisnuti izvornu zadaću Zora filma kao producenta namjenskog obrazovnog i nastavnog filma. Istodobno, Zora film dobila je vlastiti, pogodniji radni prostor (na Krugama) i stekla materijalne uvjete za širenje proizvodnje i na snimanje 35 mm filmova, te je pred kraj svojega rada poduzeće zapošljavalo između 120 i 150 djelatnika. Osim stalnih suradnika (koji su se većinom specijalizirali za nastavni film), sve su brojniji povremeni suradnici koji realiziraju pojedine projekte.

Zora film postaje malo središte okupljanja stručnjaka i autora različitih profila, pa uz znanstvenike i pedagoge koji sudjeluju u pripremi građe za obrazovne filmove, u proizvodnji Zora filma sudjeluju književnici (u početku Kruno Quin, Danko Oblak), kazališni (Georij Paro) i filmski redatelji — koji već iza sebe imaju određeni filmski opus (Ante Baba-

ja, Obrad Gluščević, Branko Marjanović, Vatroslav Mimica, Rudolf Sremec, Nikola Tanhofer), značajni autori Zagrebačke škole crtanoga filma (Zlatko Grgić, Vladimir Jutriša, Boris Kolar, Vjekoslav Kostanjšek, Nikola Kostelac, Aleksandar Marks, Josip Sudar, Ivo Vrbanić), snimatelji (Oktavijan Miletić, Frano Vodopivec, Tomislav Pinter), skladatelji (Aleksandar Bubanović, Anđelko Klobučar, Vladimir Kraus-Rajterić, Miljenko Prohaska, Branimir Sakač, Dragutin Savin, Lovro Županović), scenografi (Aleksandar Augustinčić, Ferdo Bis, Aleksandar Srnc, Kamilo Tompa, Ismet Voljevica, Želimir Zagotta) i dr.

Budući da je Zora film bilo jedino poduzeće za proizvodnju nastavnoga filma u tadašnjoj Jugoslaviji, kao stalni ili povremeni suradnici javljaju se i filmski autori izvan Hrvatske (Slovenec Saša Dobrila, Dušan Makavejev i Ratomir Ivković iz Srbije, Midhat Mutapčić i Hajrudin Krvavac iz Bosne i Hercegovine, Makedonci Branko Gapo-Ivanovski i Kiril Bilbiovski). Neki od njih duže su se zadržali u Zora filmu, kao primjerice Saša Dobrila, učenik Jiržija Trnke, koji je ovdje realizirao nekoliko animiranih (lutkarskih) filmova, Ratomir Ivković s većim brojem promidžbenih i nastavnih filmova, te Hajrudin Krvavac sa serijom dokumentarnih filmova o industriji i rudarstvu BiH i nekoliko reportaža o Zagrebačkom velesajmu. Drugi su snimili po jedan film ili sudjelovali u realizaciji naručenih filmova koji su snimani izvan Hrvatske. Zora film je 1959. godine ostvarila i nekoliko koprodukcijskih projekata: s Poljskom — dokumentarni filmovi *Da li znate / Czy wieciete* u režiji Stanisława Grabowskog i *Koks* koji je režirao S. Weygand, dva lutkarska filma (*Stolac* ili *Doživljaji stolčića* i *Plačljivica* ili *Urečena princeza*) čiji je autor bio češki animator Josef Kluge, te znanstvenopopularni film *Skrivena ljepota* (*Skryta krasa*, režija S. Velić 1959.), koji je nastao u suradnji s *Kratkym* filmom iz Praga.

U organizacijskom pogledu, uz direktora — dugo godina tu je dužnost obavljao Vjekoslav Smetko — Zora film ima organizatora proizvodnje (Ladislav Šantak, Branka Šoten), te filmske dramaturge (Mirko Bošnjak, Ivan Hetrich, Kruno Quien, Georgij Paro, Ante Peterlić, Zlatko Sudović). Filmsku je proizvodnju vodila skupina od sedmero ljudi, koju su činili direktor, organizator proizvodnje, tri dramaturga i dvije činovnice. U tim godinama to je bilo živo i poticajno središte okupljanja mnogobrojnih filmskih autora i stručnjaka s različitih područja znanosti i umjetnosti, koji su međusobno surađivali bez suvišnih formalnosti, stvarajući jednu nekonvencionalnu staralačku atmosferu. Takav kreativni pristup dao je i rezultata u kvaliteti raznovrsne filmske proizvodnje, o čemu govore i podaci o nagrađenim filmovima na festivalima kratkometražnih filmova ili filmova za mladež. (Tako je primjerice Zora film 1962. godine na Festivalu kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu odnio 6 od ukupno 15 nagrada u svim kategorijama nagrađivanih filmova.)

Prema kinotečnom fondu u Hrvatskoj kinoteci, iz razdoblja od 1952. do 1964. godine sačuvano je 305 naslova filmova snimljenih u Zora filmu. Uz nastavne i znanstvenopopularne filmove stvoren je i fond od 21 naslova animiranih filmova (od toga 14 lutkarskih), 9 kratkometražnih igranih, 7 srednjometražnih i 3 dugometražna igrana filma koji dije-

lom izlaze iz programske osnove obrazovne filmske proizvodnje i najvećim svojim dijelom popunjavaju jedno drugo područje kinematografije, područje dječjega filma — animiranih crtanih i lutkarskih, dokumentarnih i igranih — najčešće s naglašenim pedagoškim vrijednostima.

Uz animirane filmove u toj produkciji ističu se i kratkometražni igrani filmovi. Među njima posebno treba istaknuti niz kratkih igranih satiričnih filmova (Babaja, Mimica) koji su iznimno rijetki u hrvatskoj kinematografiji, a čiji nastanak vjerojatno treba povezati uz utjecaj Fadila Hadžića na proizvodno usmjeravanje Zora filma. Tako je ovaj slikar, književnik, humorist i satiričar, neumorni poticatelj zagrebačke satiričke kazališne scene, nešto od svojih zamisli plodonosno rasuo i u Zora filmu.

Osim novih filmova vlastite proizvodnje, Zora film je u razdoblju od 1952. do 1958. godine školama i kinematografima i dalje nudila filmove snimljene u Nastavnom filmu, kao i brojne (prije ili sada) prerađene predratne filmove njemačke UFA-e,<sup>15</sup> a sve do kraja svoga djelovanja proizvodila je i dijafilmove (oko dvije stotine godišnje).

Filmski dramaturzi brinuli su se za izbor sadržaja i kvalitete filmova, a filmove prije puštanja u distribuciju ocjenjuju stručnjaci za pojedina znanstvena područja i pedagoški recenzenti (primjerice Vilko Švajcer, čije se ime susreće u filmskim najavnicama). Time nastavni filmovi dobivaju čvrst stručni i pedagoško-metodički oslonac, koji filmskim djelatnicima olakšava rad. Tako Zora film jednim dijelom svoje proizvodnje nastavlja rad kao jedan od članova proširene pedagoške zajednice (sa sličnim položajem kao što ga imaju srodne ustanove — Školska knjiga u izradi udžbenika, ili Učila u izradi školske opreme i nastavnih pomagala), a film prvi put postaje dio obrazovnog sustava u koji se ulažu znatna sredstva i od kojega se očekuje bitan utjecaj u modernizaciji i podizanju kvalitete nastave na svim stupnjevima i vrstama obrazovanja.

Radi pedagoškog nadzora, rješenjem Izvršnog vijeća Sabora NRH 1955. godine u Savjetu za prosvjetu, nauku i kulturu NRH osnovan je Centar za odgojno-obrazovni i kulturno-prosvjetni film. Centar je trebao prikupljati dokumentaciju o proizvodnji i primjeni filma u odgojno-obrazovnom procesu, proučavati probleme odgojno-obrazovnog, kulturno-propagandnog i dokumentarnog filma, te istraživati mogućnosti primjene filmova u svim oblicima prosvjeđivanja.<sup>16</sup>

Proizvodnja obrazovnih filmova razvijala se u dva smjera. S jedne strane dolazi do sužavanja programa snimanja na filmove metodički prilagođene određenoj nastavnoj jedinici, dok s druge strane sve više proizvodni program prelazi okvire nastavnoga filma, izlazeći na šire područje dječjeg i omladinskog filma, postupno se počinju sve više snimati animirani, crtani i lutkarski filmovi, te dječji igrani filmovi koji zahtijevaju drukčije uvjete rada i bogatije izvore financijskih sredstava. Zajednički objema ovim proizvodnim tendencijama pedagoški je pristup filmskim sadržajima. Tako se i animirani filmovi proizvedeni u Zora filmu, kao i srednjometražni i dugometražni igrani filmovi, zadržavaju na sadržajima bliskim dječjem (ili adolescentskom) uzrastu kojemu su i namijenjeni, te su sadržaji i poruke tih filmova pedagoški

oblikovani. Na taj se način širenje proizvodnog programa Zora filma, često ocjenjivano kao pogrešna programska politika, pokazuje kao logičan slijed razvoja prema cjelovitom programskom obuhvaćanju filmskih komunikacijskih i estetskih mogućnosti, u rasponu od filma kao vizualnog nastavnog sredstva do estetski i pedagoški oblikovanih filmskih sadržaja koji zadovoljavaju raznolike dječje interese, a ujedno imaju i određeno odgojno djelovanje.

Osim takvog — nazovimo ga — horizontalnog širenja, trebalo bi uočiti i širenje na sadržaje i filmske oblike primjerene recepciji odraslih gledatelja (osim andragoških obrazovnih filmova, ovdje bi bilo mjesto i spomenutim kratkim igranim, satiričnim filmovima). Time se razdoblje rada Zora filma pokazuje kao jedino razdoblje hrvatske kinematografije u kojem je u jednom središtu planski, filmski i pedagoški stručno razvijan obrazovni film u svim svojim izražajnim mogućnostima, obuhvaćajući i nastavu i izvannastavni (izvanškolski) život djece, a dijelom i izobrazbu odraslih.

Nastavni film pod jačim utjecajem pedagoga jednim dijelom razvijao se u skladu s nastavnim planovima škola, kao nastavno sredstvo koje je sukladno s određenom metodskom jedinicom planirane nastave. Takvi su najčešće filmovi iz matematike, fizike, kemije i biologije. Primjerice filmovi Stjepana Velića *Pitagorin poučak*, *Preobrazba žabe*, *Kisik* (1953.), *Geometrijska mjesta u ravnini* (1954.), *Proporcionalnost* (1955.), *Što je stanica* (1956.); filmovi Oldricha Kadrnke iz područja rada u industriji i zaštite na radu (*Sigurnosne mjere na naftonosnim poljima*, 1943., *Aluminij*, 1954., *Tekući zrak*, 1954., *Zaštita rada kod prerade drva*, 1956.), S. Weyganda (*Stazama elektrona*, 1953) i dr.

Ta se filmska nastavna sredstva odlikuju strogom jednostavnošću izraza, svedenog na sliku i govorno objašnjenje, s dosljednim poštovanjem izlagačkog cilja. U nekim od tih filmova (*Pitagorin poučak*) autori su pokušali stvoriti razrednu atmosferu i izravno se obraćati učenicima/gledateljima radi zadržavanja koncentracije i pozornosti, a govorno objašnjenje simulira nastavnikov frontalni rad u razredu. U tu skupinu spadaju i prije spomenuti medicinski filmovi, snimljeni za potrebe Medicinskog fakulteta kao predavanje liječnika uz jasnu vizualnu demonstraciju operativnog zahvata (*Operacija srca*, S. Velić, 1953.). Radi jasnoće izlaganja slika je u pravilu upotunjena mikroskopskim snimcima, te grafičkim sredstvima — modelom, shemom, crtežom i animiranim crtežom. Svojom strogom utilitarnošću vizualni izraz usmjeren je više na postupnost izlaganja, jednostavnost i jasnoću, nego li na zanimljivost obradbe teme (metodske jedinice) ili izražajnost filmskog jezika, te većina ovih filmova zahtijeva voljnu koncentraciju gledatelja. Prema načinu obrade gradiva nastavni filmovi daju potpunu informaciju, te zamjenjuju živog nastavnika, a metodički im je mjesto u glavnom dijelu sata obrade ili ponavljanja gradiva. Kao nastavno sredstvo bili su cijenjeni u pedagoškim krugovima, neki su zapaženi i u inozemstvu (*Pitagorin poučak* S. Velića prodan je u SAD, filmovi o zaštiti na radu Oldricha Kadrnke dobili su nagradu Međunarodne konfederacije rada), iako spadaju u onaj tip nastavnih filmova kojima su i pedagozi i praktičari prigovarali da isključuju nastavnika ili smanjuju njegovu ulogu u

nastavnom procesu, a učenike pretvaraju u pasivne gledatelje (Filajdić, 1927., Trnka, 1935., Meredith, 1946., Dale, 1954.).

Iako ovi filmovi zauzimaju znatan dio ukupne proizvodnje obrazovnih filmova Zora filma, ipak brojem zaostaju za filmovima koji su sadržajno slobodnije koncipirani, svojom se strukturom približavaju znanstvenopopularnom ili kulturnom filmu, autorima ostavljaju više kreativne slobode, a sadržajem i načinom obrade znadu pobuditi zanimanje i motivirati gledatelja na koncentrirano promatranje. Među tim filmovima na prijelazu između nastavnih i znanstvenopopularnih filmova velik je broj naslova koji se odnose na industrijsku i poljodjelsku proizvodnju i njezin razvoj. Najčešće su to filmovi koji se mogu koristiti u više nastavnih područja, kao primjerice *Priča o loncu* (B. Ranitović, 1956.), *Od baklje do televizora* (M. Luks, 1956.), *Kako nastaju novine* (N. Fulgosi, 1957.), *Od zvijezde do života* (S. Velić, 1961.) u kojima je priča jednako zanimljiva kao i obuhvaćeni obrazovni sadržaj.<sup>17</sup> Ti su filmovi bliži suvremenom shvaćanju uloge filma u nastavi, prema kojemu je zadatak vizualnih medija u pobuđivanju zanimanja za neku temu i stvaranja emocionalnog odnosa prema nastavnom gradivu, dok podatkovnu razinu treba prepustiti nastavniku ili tekstualnom mediju primjerenijem za prijenos podataka. (Greenfield, 1984.)

Zdravstveni filmovi, kojih u ovome razdoblju ima manje nego li u prethodnome, svojom su dramaturgijom dijelom zadržali određenu povezanost s tradicijom snimanja obrazovnih filmova u Školi narodnog zdravlja (*Čuvajmo naše zdravlje*, S. Velić, 1952., *Na suncu, moru i zraku*, S. Velić, 1956., *Zdravstvena stanica u poduzeću*, D. Vukotić, 1956., *Reumatizam*, D. Chloupek, 1959.). Dio ih je ambijentalno smješten u seosku sredinu (kao i filmovi s područja veterine, primjerice *Singamoza* S. Weyganda, 1955.), a često se koriste oblici dramatizacije sadržaja.<sup>18</sup>

Brojni su filmovi iz područja poljodjelstva: od instruktivnih filmova o uporabi pojedinih poljoprivrednih alata i strojeva (niz filmova Oldricha Kadrnke), do primjene znanstvenih spoznaja u poljodjelstvu, prikaza pojedinih radova ili cjelovitog proizvodnog ciklusa (kao što je primjerice serija od deset filmova Mate Bogdanovića *Uzgoj šećerne repe*, 1957.-1958.). Podjednak broj filmova odnosi se na organizaciju veterinarske službe i zaštitu stoke od bolesti (filmovi Srečka Weyganda *Veterinarska služba u ambulantomata NRH*, 1953., *O kugi peradi*, 1954., reportaža *Izložba i sajam stoke u Prelogu* 1953., *Tularemija*, 1955.), a skupina ovih filmova iz stručnog područja ulazi i u područje društvenih odnosa na selu, zalažući se za njihovo mijenjanje u skladu s istaknutim političkim ciljevima (filmovi Rudolfa Sremca *Ukorak s vremenom*, 1958., *Široki front*, 1959., ili dječji film o školskom zadrugarstvu Obrada Gluščevića *Između dvije prozivke — mladi zadrugari*, 1959., te filmovi koji govore o obiteljskim odnosima *I radnica i majka*, Fedora Škubonje 1958., *Žena i izbor zanimanja*, Nikše Fulgosija 1960.). Dio je to aktualne dokumentarne filmske produkcije u kojoj je snažan poletni optimizam mijenjanja društva, a sam politički sustav neposredan je predmet obrade u skupini filmova o suvremenoj

političkoj organizaciji društva (*Svojim putem — narodna vlast i Građani upravljaju — komuna i vlast naroda*, F. Škubonja 1959.), te u filmovima o omladinskim radnim akcijama — *Organizacija rada i života omladine na radnoj akciji* i *Kako organiziramo dobrovoljnu omladinsku radnu akciju*, S. Velić 1964. Poslije je i u Zagreb filmu snimljeno nekoliko takvih filmova (primjerice *Što je to radnički savjet*, D. Makuvejava 1959.), koji su ocjenjivani kao vrijedan doprinos povezivanju filma sa suvremenom društvenom praksom.<sup>19</sup>

Većina tih filmova snimana je u prirodnoj (seoskoj, gradskoj, tvorničkoj) okolini, pa bez obzira na više ili manje izraženu tendencioznost, pružaju i dodatne informacije korisne za uočavanje društvenih odnosa, uvjeta i načina života pojedinih sredina 50-ih godina. Primjer prave »dramatizacije« je film *Između dvije prozivke — mladi zadrugari* iz 1959. godine u kojem Gluščević na lovrakovski način gradi likove i psihološki motivirano razvija ideju filma polazeći od dječje igre, građenja dječjeg zajedništva u svladavanju prepreka, do postizanja određenoga cilja iza kojega dolazi nagrada. Klasični trokut: učitelj nositelj pozitivne ideje, dječji kolektiv kao njezin realizator i selo koje predstavlja prepreku postizanju cilja, okvir je za pustolovinu u kojoj će djeca dokazati ispravnost ideje i svladavajući poteškoće donijeti preporod čitavome selu. Individualizacijom likova Gluščević postiže zanimljivost i dinamičnost filma, a postavljanjem prepreka, njihovim svladavanjem i završnom satisfakcijom djece — junaka priče — podiže dramsku tenziju i emocionalno angažiranje gledatelja.

Naravno, u skladu s gospodarskim razvojem društva, ipak se najveći dio filmova odnosi na industriju i industrijsku proizvodnju koja obuhvaća gotovo sve njene grane od drvne industrije (*Mogućnost racionalizacije u finalnoj obradi drveta*, O. Kadrnka, 1960., *Tragom šume*, F. Vodopivec, 1961.), rudarstva i metalurgije (*Aluminij*, O. Kadrnka, 1954., *Željezo i čelik*, S. Weygand, 1955.), do brodogradnje (*Gradnja čeličnog broda*, N. Fulgosi, 1959., *U susret oceanima*, M. Bogdanović, 1961.), elektroindustrije (*Bijela energija*, H. Krvavac, 1957., *Hidroelektrana*, S. Velić, 1959.), građevinarstva i graditeljstva (*Fasade na pragu grada*, F. Vodopivec, 1960., *Otvoreni horizonti*, R. Sremec, 1962.) i prerađivačke industrije (*Proizvodnja stakla*, S. Velić, 1956., *Tekstilna industrija*, *Prehrambena industrija*, H. Krvavac, 1957., *Kako nastaje lijek*, N. Fulgosi, 1961., *Zagrebački duhanski put*, S. Weygand, 1963.).

Dio tih filmova ima promidžbeni karakter, iako je zadržao i neke obrazovne osobine. Kao promidžbeno informativni dokumenti (tako se u katalozima Zora filma i katalozima nastavnih filmova i nazivaju) snimljeni su na osnovi narudžbi pojedinih ministarstava ili poduzeća. U njima je preciznost informacije zamijenjena promidžbenom porukom i nastojanjem da se pobudi zanimanje gledatelja za određenu proizvodnju (pa imaju elemente informiranja iz područja profesionalne orijentacije), ili jednostavno predstavljanja određenog poduzeća (a rjeđe su namijenjeni neposrednom reklamiranju proizvoda).

Veću pozornost i popularnost (i izvan škole) imala je serija filmova o djeci u prometu koji su sustavno snimani radi ši-



B. Majer: *Jedrenjaci* (1960.)

renja prometne kulture djece i odraslih i zaštite djece u gradskom prometu već od 1957. godine. Svojim brojem i utjecajem ti filmovi tvore značajnu novu vrstu obrazovnih filmova koja se sada — u doba brže urbanizacije i povećanja gradskog prometa — prvi put javljaju u hrvatskoj kinematografiji.

Najviše tih filmova snimio je Nikša Fulgosi 1962./1963. godine (*Igra sa životom*, *On je za pravo jačega*, *Pješaci čuvajte svoje živote*, *Smrt pravog prijatelja*, *Volan nije za svakoga* (1962.), *Čuvaj se čašice*, *Moja prva vožnja*, *Opasne igre*, *Put nije samo vaš*, *Ravnodušnost na ulicama* (1963.) i dr.). No, tom su se temom bavili i Branko Majer (*Dječak Mičo na autodromu*, 1961. (a tu možemo dodati — kao neki odjek povećanog zanimanja za promet i prometala, i njegov srednjometražni igrani film *Jurnjava za motorom*, 1959.), Srećko Weygand (*Djeca i saobraćaj*, 1957.), Mato Bogdanović (*Dolje pješaci*, 1960.) i dr. Ali najveći uspjeh na tome polju ostvario je Branko Ranitović animiranim filmovima *Prometni znaci — ulični junaci*, 1958. i *Luda graja zbog tramvaja*, 1962., koji su doživjeli gotovo neslučenu popularnost.<sup>20</sup>

U velikom opusu znanstvenopopularnih filmova nastalih u Zora filmu, izdvajaju se tematski dvije velike cjeline: filmovi o umjetnosti (ili kulturni filmovi) i prirodnoznanstveni filmovi.

Filmovi o umjetnosti posvećeni su pretežno arhitekturi i slikarstvu. Među njima ističe se mali opus Branka Ranitovića posvećen slikarskim minijaturama (*Minijature u Hrvatskoj: Minijature*, 1954. i *Male svečanosti: Minijature u naslovu*, 1958.), mozaičkom slikarstvu (*Mozaik: Eufraziana*, 1955.) i hrvatskom naivnom slikarstvu (*Pogreb Štefa Halačeka*, 1960.) u kojemu je pomoću slika hrvatskih naivaca (I. Generalića, M. Viriusa, D. Gažija, M. Kovačića) tehnikom animacije ispričao priču o životu podravskog seljaka. Taj ciklus filmova o umjetnosti završio je izvanrednim glazbenim animiranim filmom *Instrument čarobnjak* (1960.), pričom o instrumentima velikog simfonijskog orkestra.

Slikarstvu je posvećen film Branka Majera *Jedrenjaci* (1960.) s izvrsnim tekstom Grge Gamulina, film o zavjetnim slikama pomoraca u primorskim crkvama, u kojem je kamerom oži-

vio stare slike pomorskih nesreća, a dramatiku sudbine pomoraca na starim jedrenjacima postigao montažnim postupcima ritmičkih izmjena slika s iznimno funkcionalnim pretašnjima, postigavši određeni animacijski efekt. Inspiriran starim grafikama, na sličan način nastao je i film *Romantično putovanje* (1961.) u kojem B. Majer pomoću grafika Louise Françoise Cassasa iz 1782. godine prati njegov put primorskim mjestima od Istre do juga Dalmacije. Rudolf Sremec pratio je proces umjetničkog stvaranja od skice do gotove skulpture u filmu *Skulptor i materija* (1959.), istražujući i odnos umjetnika prema materiji koju oblikuje.

Stjepan Draganić koji je s Oktavijanom Miletićem 1957. godine snimio film *Belec*, o skulpturi baroka, 1961. godine jedan je film posvetio skulptoru i graditelju Jurju Dalmatincu (*Poruka u kamenu*). Šime Šimatović sa snimateljem Oktavijanom Miletićem snimio je film o Ivanu Meštroviću (1962.) i antičkoj arhitekturi (*Dioklecijanova palača*, 1962.), a doživljaju mediteranske arhitekture posvećen je i film Branka Belana *Mediteranski prozori* (1961.). Od filmova Srečka Weyganda zanimljiv je dokumentarni zapis *Iza kazališne rampe* (1957.) u kojem je prikazan proces nastajanja kazališne predstave (s Titom Strozijem koji režira *Hamleta* na pozornici HNK). Mate Bogdanović snimao je u Egiptu filmove *Hramovi oteti Nilu* — o spašavanju Abu Simbela i *Spomenici starog Egipta* (1962.) u sklopu sudjelovanja poduzeća Geoistraživanja u međunarodnoj akciji spašavanja spomenika prigodom izgradnje brane kod Asuana.

Tradicija snimanja filmova o umjetnosti postala je trajnom odrednicom hrvatskoga dokumentarnog filma, te su u bogatoj filmografiji koja je nastavljena u drugim filmskim poduzećima (Zagreb film, Jadran film, Adria film, Spektar) stvorena neka od najljepših djela hrvatskog dokumentarnog filma.<sup>21</sup>

Najpopularnija vrsta, prirodnoznanstveni filmovi, zastupljena je u proizvodnji obrazovnih filmova vrlo velikim brojem naslova. U vizualnom i sadržajno skromnijem obliku javljaju se već u Nastavnom filmu (*Flora Kamniških Alpa*, Z. Devide, 1949., *Sava*, J. Jelinić, 1949., *Plitvička jezera* I. Pevalek, 1951.), a nastavljaju se filmovima o lovstvu D. Andrašića (*Zec u lovnjoj privredi*, 1953.), putopisnim filmovima Veljka Klačterke (*Ribolov na planinskim vodama*, 1955., *Ribolov niz Savu* 1956., *Sportsko ribarenje na moru* 1957., *Velebit* 1959.), B. Ranitovića (*Hrvatsko zagorje* 1956.), R. Ivkovića (*Paklenica* 1958.), Z. Sabljica (*Dolinom Neretve*, 1958.), R. Sremca (*Nomadi s rijeke* 1958., *Sestra rijeka* 1960.), ili A. Babaja (*Riječka luka* 1960.), slikama iz biljnog i životinjskog svijeta S. Velića (*Slike s morskog dna*, 1955., *Fazan* 1957., *Jelen* 1959., *Zelena trokatnica* 1959.), S. Weyganda (*Život u moru* 1956.), ili M. Bogdanovića (*Svijet glube tame* 1963.).

Otkrivanje tajni prirode i života u njoj postaje temom koja sve više privlači filmske autore i pobuđuje zanimanje gledatelja. Ti filmovi prelaze uske okvire školskih filmova i postaju samostalnom vrstom namijenjenom svim uzrastima gledatelja i kinematografskom tržištu. Širenje televizije i njena »programska glad« samo je pridonijela njihovoj popularizaciji i dala poticaja filmskim autorima da ih snimaju. Međutim, u Zora filmu to se dogodilo već prije dolaska televizije.

Otkrivajući svoj pravi dokumentaristički osjećaj i snagu autorskog izraza, Obrad Glušćević snimit će snažan film o borbi pastira s vukovima na Šar-planini (*Vuk*, 1962.).

Poslije će ovaj autor istom dokumentarističkom snagom stvoriti jedan od najljepših hrvatskih etnografskih filmova *Ljudi s Neretve* (Zagreb film, 1966.), a prenoseći svoj osjećaj za prirodu i povezanost ljudi i životinja na područje igranoga filma, nastavit će s poetskim dječjim igranim filmom *Vuk samotnjak* (1972.), te briljantnom dječjom TV-serijom *Jelenko* sedamdesetih godina.

No, dok su to ipak bili pojedinačni izleti u svijet prirode i otkrivanje njenih skrivenih ljepota, cjelovit i impozantan opus prirodnoznanstvenih filmova ostvario je jedino Branko Marjanović, koji je posljednje — skoro tridesetogodišnje — razdoblje svojega bogatog i raznovrsnog filmskog stvaralaštva u razdoblju od 1957. do 1986. godine, stjecajem okolnosti, posvetio upravo snimanju filmova iz prirode.

U tome razdoblju snimio je, najčešće uz pomoć izvrsnog snimatelja Antuna Markića — koji se već prije susreta s Marjanovićem okušao u strpljivom snimanju teško dostupnih pojava u prirodi — 62 filma o životu životinja u svojim prirodnim staništima i raznim pojavama u prirodi (od toga u Zora filmu 18 naslova).

Prvi su nastali znanstvenopopularni (ili geografski, kako ih neki nazivaju) filmovi *O našem kršu* i *Svetkovina kamena* (1957.), koji još ne znače otklon od dotadašnjih filmova edukativne namjene o prirodi i odnosu prirode i čovjeka. No, ubrzo nakon toga u filmovima iz svijeta životinja (*Posljednji zavičaj*, *Briga za potomstvo* i *Bjeloglavi sup*, 1959.), Marjanović odbacuje sve rezerve prema prirodnoznanstvenom žanru i kao da odbacuje gradsku obuču, prepuštajući se prirodi, sve dublje ulazi u njene tajne, priznajući poslije da mu je »dramatična ljepota prirode... podarila odmor i oslobođenje od zagušljive političke atmosfere u kojoj... se do tada kretao i radio.« (Marjanović, 1996.: 25)

U vrijeme kad ova vrsta filmova još nije stekla popularnost kakvu — zahvaljujući televiziji — ima danas, Marjanović je s nekolicinom snimatelja — Antunom Markićem, Stjepanom Katušićem i povremeno Franom Vodopivcem, Edvardom Svetekom, Vladom Rostoharom, Josipom Akčićem, koji su imali volje i snage strpljivo čekati s kamerom neuhvatljive trenutke nepoznata svijeta prirode — stvarao niz izvanrednih filmova o prirodi, pronalazeći njihovu skrivenu ljepotu i — često — surovu dramatičnost divlje borbe za opstanak.

Način snimanja bio je usamljenički, a sastav i oprema filmske ekipe nisu se mnogo razlikovali od snimateljskih ekspedicija klasičnog dokumentarnog filma, ili planinarenja Aleksandra Gerasimova velebitskim strminama tridesetih godina.

Među filmovima, najčešće dužine od 350-500 m (između 15 i 20 minuta), koji spadaju u vrhunska ostvarenja, već je *Bjeloglavi sup*, otkrivajući začudnost surove ljepote osamljenosti ovih ptica, svratio pozornost na Marjanovićev rad. A to skriveno promatranje života prirode nastavljeno je čitavom serijom filmova *Briga za potomstvo* i *Posljednji zavičaj*. 1959., *Priča o glavatici* 1960., *Tragom medvjeda* 1962., *Lasica*, *Ljeto medvjedića* 1963., *Buđenje*, *Lisica* 1964. *Svizac*



B. Marjanović: *Lisica* (1964.)

1966. i dr. Marjanović istražuje nepoznati svijet prirode u nedostupnim predjelima, kao u filmu o galebovima *Između dviju modrina* 1962., endemske oblike života na udaljenim jadranskim otocima (*Izgubljeni svjetovi* 1962.), nevidljivi život prirode (*Putovanje u nevidljivi svijet* 1960.), a dio filmova posvećuje istraživanju ljepote mora i podmorja (*Bios* 1962., *Hobotnica* 1963., *Submarina*, 1965.).

Za dio filmova znanstvenu podlogu dobivao je od stručnjaka s pojedinih znanstvenih područja (primjerice od vrsnog stručnjaka-ornitologa profesora Rucnera, s Ornitološkog instituta u Zagrebu, ili od stručnjaka Oceanografskog instituta u Splitu, s kojima je i putovao na istraživačkom brodu Bios), međutim, najčešće je određenu ideju sam realizirao i kao vrstan montažer najčešće sam i montirao svoje filmove, dok su autori popratnog teksta (tamo gdje je bio potreban) bili među ostalima novinar Ivo Strahonja i književnik i filmski dramaturg Kruno Quien, a glazbeni suradnici skladatelji Vladimir Kraus-Rajterić, Dragutin Savin i Tomislav Simović. Već od prvih filmova toga novog filmskog žanra, kako ga naziva Marjanović, u Zora filmu uočena je njihova ljepota i osobitost, pa su autoru osigurana potrebna sredstva i uvjeti za rad. Jedan od razloga tome bilo je vjerojatno što su ti filmovi pobuđivali zanimanje i u inozemstvu. Tako je nakon čitanja knjige snimanja, već u dovršenje filma *Ljudi na obali* (1958.), jedna minhenska producentka kuća uložila 25.000

maraka (što je u ono vrijeme teškoga gospodarskog stanja bila pozamašna svota). (Marjanović, 1996.: 25)

U svojim sjećanjima Marjanović navodi da je britanski dokumentarist Grierson otkupio za britansku televiziju već prva tri njegova filma, svjetska distribucija američkog Metro Goldwyn Mayera kupovala je njegove filmove bez pogovora »u paketu«, a programi tih filmova prikazivani su Parizu, u samom središtu grada, u kinematografima na Champs Elyseeu. Jedno osobno mišljenje Grace Greiner, profesorice s University of London Goldsmiths Collegea, potvrđuje kvalitetu i popularnost tih filmova. Ocjenjujući film *Lisica*, u pismu upućenom direktoru Zagreb filma, ona piše: »Filmove za nastavu gledam već više od 25 godina i nisam vidjela nešto što bi mi se više svidjelo od vaših *Lisica*.« (Marjanović, 1996.: 26)

Potaknuti popularnošću i uspjehom te vrste filmova kod publike, sedamdesetih je godina (sada već u Zagreb filmu), nastavljeno njihovo snimanje u obliku serije prilagodene potrebama televizije, pod nazivom *Mala čuda velike prirode*. Marjanović je tada (dijelom u koprodukciji Zagreb filma i sovjetskog Centrnaučfiljma), nastavio snimanjem kratkih filmova — epizoda — u trajanju od 5-7 minuta. No, uz to, Marjanović je gotovo svake godine snimio i poneki duži prirodno-znanstveni film sve do filma *Nema milosti* (1986.), koji je dovršio u dobi od 77 godina.



O. Gluščević: *Vuk samotnjak* (1972.)

Razdoblje nastanka tog filmskog opusa završno je razdoblje djelovanja Zora filma u kojem je prevladala proizvodnja na 35 mm filmskoj vrpici i izvršen prijelaz sa snimanja filmova u crnobijeloj tehnici na snimanje filmova u boji. Ambiciozni program edukativnog, dokumentarnog, animiranog (lutkarskog) i igranog filma koji je u to doba ostvarivan doveo je do nesklada između ambicija i financijskih mogućnosti sredine kojoj je program bio namijenjen, a rezultat je bio likvidacija poduzeća, koja je ujedno označila i kraj sustavne filmske proizvodnje obrazovnoga (školskog, nastavnog) filma i nastup novoga medija — televizije — u edukaciji.

Retrospektivno gledajući, prevaljen je velik put od izrade dijafilmova i preradbi stranih edukativnih filmova do sustavne, sadržajno i formalno kvalitetne proizvodnje obrazovnih filmova temeljenih na vlastitom pedagoškom i filmskom iskustvu stečenom u radu.

Zajednički rad velikoga broja stručnjaka različitih znanstvenih područja, pedagoga i metodičara, filmskih autora i filmskih tehničara, izgradio je sretan spoj znanosti i vizualnog medija koji se ogleda u impresivnom fondu nastavnih i znanstvenopopularnih filmova, među kojima ima velik broj naslova koji svojom kvalitetom prelaze okvire namjenskog filma i svojim sadržajem i vizualnom ljepotom mogu i danas — u doba puno bogatije audiovizualne i multimedijske tehnologije — pobuditi zanimanje. Širenjem programa na snima-

nje igranih filmova otvoreno je jedno novo područje filmove za djecu koji su stekli određenu popularnost kod gledatelja, a potvrdili su se i u inozemstvu s mnogim festivalskim nagradama.

Od značajnijih, spomenimo da je film *Izgubljena olovka* Fedora Škubonje (1960.) nagrađen uglednim nagradama Zlatnim lavom i Srebrnom Minervom u Veneciji (1961.), Srebrnim hrastovim listom i nagradom Brončani konj u La Plati, a u Cannesu na IV. susretu filmova za mladež dobio je drugu nagradu, te svrstan među deset najboljih filmova za djecu. Lava Svetog Marka osvojio je i film *Piko* (S. Weygand, 1959.). Od obrazovnih filmova, Lava Svetog Marka dobio je film Obrada Gluščevića *Između dviju prozivki* (1959.), a na festivalima edukativnoga filma u Rimu nagrađivani su filmovi *Iza kazališne rampe* i *Singamoza* (S. Weygand, 1957.).

Brojne nagrade dobili su filmovi Branka Marjanovića. Inovativni filmski postupci koji su utjecali na cijelu kinematografiju, vezani su primjerice za rad Ante Babaje, koji je prvo u kratkometražnom filmu *Lakat kao takav* 1959., sa snimateljem Hrvojem Sarićem, a zatim i u dugometražnom *Carevom novom ruhu* 1961. sa snimateljem Oktavijanom Miletićem, prvi put u hrvatskoj kinematografiji primijenio tzv. snimanje u tehnici visokog svjetlosnog ključa (*high-key*), snimajući prizore u studijskim uvjetima s potpuno bijelom pozadinom. Također je velika važnost Zore filma u razvoju anima-

cije u crtanim filmovima koji prethode Zagrebačkoj školi, a posebno u lutkarskoj animaciji (koje gotovo i nije bilo izvan toga poduzeća).

Proizvodnja znanstvenopopularnih filmova dijelom je nastavljena u drugim filmskim poduzećima, najvećim dijelom u Zagreb filmu, koji je u idućem razdoblju — osim što je bio središtem animiranog filma — postao najvažnijim producentom kratkometražnih filmova.

Osnovan godinu dana poslije Zore (1953. godine), Zagreb film je već u idućem desetljeću stekao svjetski ugled djelima nastalim u Studiju za crtani film u kojem se razvio najznačajniji hrvatski filmski fenomen — Zagrebačka škola crtanog filma. Međutim, isto je tako njegovao i kratkometražni i dokumentarni film, te je privukao velik broj filmskih autora, koji su ovdje bez ograničenja koje je postavljala namjenska proizvodnja nastavnog filma i s više autorske slobode i kreativnosti mogli stvarati svoj filmski opus.

U Studiju za dokumentarni film nastao je veći broj dokumentarnih filmova edukativne namjene, od putopisnih (*Na rijeci smrti*, V. Kolar, 1961. — s putovanja ekspedicije kroz Matto Grosso), industrijskih *Ljudi iz željezare* (I. Tomulić, 1961.), *Sve o nafti* (M. Relja, 1961.), prometnih *Junaci volana* (I. Vrbanić, 1962.), *Pretjecanje* (D. Vunak, 1965.), do kulturnih filmova o umjetnosti i umjetnicima (*Panopticum Croaticum*, B. Majer, 1962., *Krsto Hegedušić*, M. Feman, 1962., *Ivo Andrić*, S. Weygand, 1962., *Matoš naš svagdašnji*, B. Majer, 1965.).

Kulturna baština bit će inspiracija mnogim filmskim autorima za umjetničko oblikovanje vlastitog svijeta sjećanja, kao što je to primjerice film *Sunt lacrimae rerum*, nastao u izvršnoj suradnji K. Quiena i E. Galića 1965. godine, najavljujući niz filmova o arhitekturi mediteranskog podneblja i filmove o likovnim umjetnicima, koje će nastaviti Bogdan Žižić cijelom serijom filmova utemeljenih na hrvatskoj likovnoj umjetnosti).

U Studiju za crtani film Zagreb filma Darko Gospodetić 1962. godine je u suradnji sa scenaristima Zvonimirom Berkovićem i Vladimirom Tadejom, te animatorom Mirkom Fodorom, snimio je seriju animiranih nastavnih filmova iz geometrije *Jednakost mnogokuta*, a Boris Kolar je po narudžbi Svjetske zdravstvene organizacije stvorio je animirani film posvećen borbi protiv tuberkuloze *Neman i vi*.

Obrazovni filmovi snimani su i u Jadran filmu, također u širokom rasponu od kulturnih filmova kao što je dokumentarni pregled povijesti i rada Akademije znanosti i umjetnosti (*JAZU*, M. Katić 1949.), preko filmova pretežno političko-promidžbenih o industrijskoj izgradnji, do vrijednih dokumentarnih opusa, primjerice Branka Belana ili Rudolfa Sremca.

U tome razdoblju svoj autorski opus završio je i Oktavijan Miletić, koji se pred kraj aktivnoga filmskog rada vratio vlastitim počecima — samostalnom snimanju kulturnih filmova (*Juraj Dalmatinac* 1977., *Talijin trag* 1978.).

Postupno su politizirane teme društvene izgradnje ustupale mjesto umjetnički transponiranoj zbilji i osobnom estetizira-

nom iskazu, pa neke od tih filmova u većoj mjeri možemo prihvatiti kao samostalna umjetnička djela, a samo uvjetno tražiti u njima i neku obrazovnu namjeru.

Početak sedamdesetih godina, nenadano se, prvi put u Hrvatskoj, pojavila sustavna proizvodnja filmova religijskog sadržaja u sklopu izdavačke i informativne udruge Kršćanska sadašnjost. Do tada su se u hrvatskoj kinematografiji samo povremeno javljali filmovi vjerskoga sadržaja, koji su uglavnom pratili crkvene i vjerske manifestacije, kao što su *Procesija sv. Duje* Josipa Karamana 1911. godine (i sličan filmski dokument nepoznatoga splitskoga autora iz 1926. godine), prvi hrvatski film u boji *Tjelovska procesija u Zagrebu* Sergija Tagatza (1935.), prizori tjelovske procesije i mladomisničkog slavlja u filmu *Remete* Maksimilijana Paspé (1936.) ili film *Hrvati u Svetoj zemlji* Ljudevita Griesbacha iz 1937. godine, dok u razdoblju od 1945. godine nije bilo moguće ni pomisliti na snimanje filmova pozitivno usmjerenog vjerskog sadržaja.

Početak 70-ih godina stanje u zemlji se izmijenilo, pa su Josip Turčinović, osnivač ove filmske proizvodnje, i Miroslav Hlevnjak razvili sustavnu proizvodnju filmova religijskog sadržaja (na 35, 16 i 8 mm filmskoj vrpici), koji uz religijske značajke imaju informativnih, obrazovnih i poetsko-dokumentarnih vrijednosti.

Zahvaljujući toj filmskoj djelatnosti, nastala je bogata dokumentacija vjerskih aktivnosti, koje nisu imale mjesta u ideologiziranom hrvatskom informativnom prostoru, kao što su veliki vjerski skupovi prigodom proslava Branimirove godine (*Branimirova godina*, Josip Turčinović, 1979.), proslava obljetnice Zvonimirove bazilike u Biskupiji (*Biše vesela sva zemlja*, J. Turčinović, 1980.), susreti hrvatskih biskupa i kardinala s vjernicima iseljene Hrvatske (*Pod južnim križem*, Miroslav Hlevnjak, 1983.) i dr.

Drugi dio proizvodnje odnosi se na dokumentarne filmove (od 20-30 minuta), kao što je povijesni pregled *Katolička crkva u Hrvata* (J. Turčinović i Frano Vodopivec, 1971.), *Istarska crkva jedna* (J. Turčinović, 1980.) o proslavi obljetnice uređenja zapadnih crkvenih granica ili *Vječni smo tvoji putnici* (J. Turčinović, 1979.) o vjerskoj kulturi i životu Hrvata, koji imaju određene općedogodne i obrazovne vrijed-



B. Majer: *Jedrenjaci* (1960.)

nosti, te katehetsko-pedagoški (nastavni) filmovi (*Tri večeri*, Josip Baričević, s. d.).

Dio filmova spada u kulturne filmove posvećene umjetnosti, kao što je film o fra Ambrozu Testenu (*Slikar žive samoće*, J. Turčinović i M. Hlevnjak, 1987.) ili Ivanu Večenaju (*Hvalen budi*, J. Sedlar, 1980.). Neki od dokumentarnih filmova nose jak autorski pečat i ističu se naglašenim poetskim izričajem (*S krizantomom u pohode*, J. Turčinović, 1972.) ili film *Treći s pile* Vladimira Rostohara (1973.) s tekstom Krunoslava Quiena.

### **Novi oblici audiovizualnih medija u obrazovanju**

(*Element film — Televizija, video i računala — Multimedij-ski centri: posebno filmsko i videoizdavaštvo*)

Filmovi snimani nakon prestanka rada Zora filma (na 35 mm vrpici) namijenjeni su kinematografskoj mreži, a ne nastavi, pa je činjenica da prestankom rada Zora filma 1. srpnja 1964. godine nestaje organiziranog snimanja nastavnih filmova na 16 mm filmskoj vrpici, pogodnih za korištenje u nastavi i primjerenih nastavnom programu pojedinih vrsta škola.

Nastalu deficijentnost u mogućnosti korištenja 16 mm filma, koji su profesionalni producenti i distributeri odbacili, nastojao je premostiti Servis za kulturno-prosvjetni film Narodnog sveučilišta grada Zagreba, koji je osnovan 1958. godine radi distribucije filmova na uskoj vrpici. Bio je povezan s Centrom za odgojno-obrazovni i kulturno-prosvjetni film Savjeta za prosvjetu, nauku i kulturu NRH (odnosno s istovrsnim saveznom centrom), a 1963. godine prerastao je u samostalnu (gradsku) ustanovu za unapređivanje i primjenu uskoga filma pod nazivom Filmoteka 16. (Slična distributivna ustanova bila je i Filmoteka Osijek.)

Nakon prestanka rada Zora filma, rad Filmoteke 16 sveo se uglavnom na prikupljanje inozemnih kratkometražnih filmova (putem navedenog republičkog i saveznog Centra). Prema izvještajima Filmoteke 16, od 1963. godine, kada je ustanova raspolagala sa 147 naslova kratkometražnih filmova na uskoj vrpici, taj je broj do 1972. godine dosegnuo 1.500 naslova. Broj korisnika u istome se razdoblju od 377 povećao na 600, a broj posudbi filmova s 5.435 na 25.753 posudbe u 1972. godini. (Kukuljica, 1973.: 138) Međutim, unatoč optimističnim brojkama (navedeni su podaci neselektivni, jer se odnose na sve korisnike uskog filma, među kojima je bio najveći broj kulturnih centara koji su uske filmove prikazivali u svojem redovitom kinematografskom programu), primjena nastavnih filmova u školama nije bila zadovoljavajuća. Filmovi su uglavnom dobivani iz Saveznog centra za odgojno-obrazovni i kulturno-prosvjetni film u Beogradu i bili prevedeni isključivo na srpski jezik, pa u hrvatskim školama nisu rado korišteni.

Istodobno sve se više u praksi primjenjivao jednostavniji 8 i super 8 mm film, posebice u brojnim dječjim (školskim) kinoklubovima, kojih je 70-ih godina bio već velik broj. (U doba najvećeg procvata dječjeg kinoamaterizma 80-ih godina bilo je u hrvatskim školama oko 190 dječjih kinoklubova.) Zbog toga je na dobar prijem naišla ideja da se u Filmo-

teci 16 pokrene proizvodnja nastavnog filma na 8 mm filmskoj vrpici u kasetama.

To je bilo svojevrsno vraćanje filmskom formatu koji se već od 30-ih godina primjenjivao u školama, ali je poslije Drugoga svjetskog rata zapostavljen u korist 16 mm filma. U stvari 16 mm film potpuno se afirmirao — počam već od 30-ih godina — u školskoj primjeni, vjerojatno, samo u SAD-u, dok je u europskim zemljama bio dobrodošao format za provedbu brže kinofikacije i širenje filma u manje razvijenim krajevima, pa tek onda i u školama. No, proizvodnja nastavnoga filma i primjena 8 mm filmske tehnologije usporedno se održala u školama europskih zemalja (primjerice u Francuskoj poduzeće Ofrateme početkom 60-godina proizvodilo je oko 80 element filmova na godnu). (Kukuljica, 1973.: 147)

Problem je bio u tome što je i u pogledu 8 mm filma postojalo šarenilo u uporabi projektora različitih proizvođača (s filmovima na kolotovima) i u nedostatku kvalitetnih filmova. 60-ih godina sve se više počelo govoriti o novom konceptu nastavnog filma koji bi trebao zamijeniti 16 mm film i otkloniti njegove nedostatke, pedagoški bi trebao slijediti suvremen pristup obrazovnom procesu, a u primjeni bi trebao biti praktičniji i jednostavniji. Odabrana je jednostavna tehnologija s kasetnim kinoprojektorom i pedagoški koncipiran tzv. element film — *single concept film*, nijemi film u trajanju od 3-5 minuta s mogućnošću zaustavljanja i vraćanja slike (*loop-sustav*).

To više nije bio klasičan film jednostavne narativne strukture, nego nastavno sredstvo utemeljeno na mogućnostima vizualnog medija — statične i pokretne slike i animacije koja omogućava intervenciju na slici. Zamišljen je bez zvuka (iako su tehnološke mogućnosti dopuštalo ozvučavanje), da se nastavniku ostavi više slobode u objašnjavanju i osigura aktivno sudjelovanje učenika, čime su zadovoljeni neki od bitnih zahtjeva pedagoške teorije.

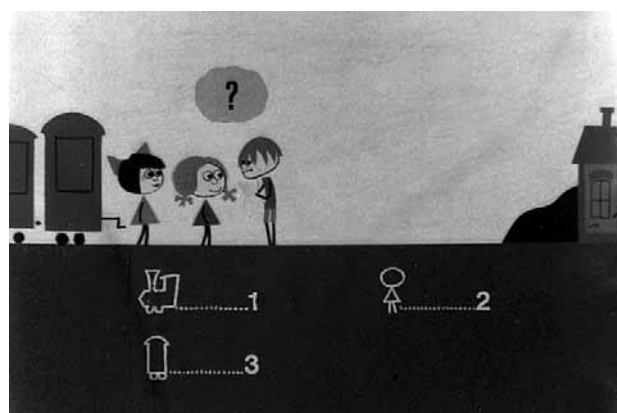
Radi toga svaki je element film imao i tekstualnu dopunu tiskanu kao metodsku uputu za korištenje filma s opisom sadržaja i istaknutim pojmovima koji se obrađuju u filmu. Stavljanje težišta na slikovne mogućnosti filmskog iskaza slijedi rezultate pedagoških istraživanja kojima je potvrđeno da je utjecaj filma prije svega u slici, a tek onda u tekstu ili glazbi. (Dale, 1955.: 32, isto i Greenfield, 1984.) Kratkoća filma nalogala je izvanrednu ekonomičnost i bila je pogodna za analitički pristup građi koju je trebalo podijeliti na manje zaokružene cjeline i izolirati dio gradiva koji se objašnjava, po čemu možemo prepoznati da je taj koncept slijedio ideju programirane nastave koja je svoj svjetski prodor i afirmaciju doživjela upravo 60-ih godina.

Prve hrvatske element filmove Filmoteka je proizvela 1970. godine. Bili su to animirani filmovi *Temeljni kemijski procesi* (Ladislav Ivanček i Dragutin Vunak) i *Povezanost biljaka i životinja* (Vicko Pavičić i Dragutin Vunak). Ti pilot-filmovi ogleđno su prikazivani u školama zajedno s petanaestak francuskih (poslije i čeških) element filmova, koji su nabavljeni radi propitivanja mogućnosti takvih nastavnih sredstava.

Do 1991. godine u Filmoteci 16 snimljeno je oko 400 element filmova, koji se i danas (bilo izvorno, bilo presnimljeni na videovrpcu) primjenjuju u školama, što znači da je proizvodnja bila oko 20 filmova na godinu. Posebni odjel Filmoteke 16 koji se bavi proizvodnjom i distribucijom nastavnoga filma okupio je ponovno velik broj znanstvenika, pedagoga i filmskih djelatnika, koji su tijekom dvadesetak godina realizirali tu produkciju. Već prvim element filmovima, zagrebačka je Filmoteka 16 izazvala pozornost pedagoških krugova i u zemlji i u inozemstvu. U pripremi programa proizvodnje Filmoteka 16 dobila je pozitivne odgovore o toj vrsti nastavnog sredstva iz 800 škola, a 1973. godine hrvatski element filmovi — iz matematike (teorije skupova) i likovnog odgoja, koje je realizirao Dragutin Vunak u suradnji s Višnjom Brkić-Devčić i Vladimirom Benčićem (matematika), te Radovanom Ivančevićem (likovni odgoj) — dobili su visoku ocjenu svjetskih stručnjaka na 9. međunarodnom tjednu prosvjetnoga i nastavnoga filma u Bruxellesu.

Uspjeh zagrebačkog element filma u velikoj mjeri treba pripisati autorima Zagrebačke škole crtanog filma. Već u prvoj skupini autora važan su doprinos stvaranju novog koncepta nastavnoga filma imali Dragutin Vunak, Zvonimir Lončarić i Zlatko Sačer. Naime, reducirana animacija razvijena u Zagrebačkoj školi pokazala se, zbog sasvim praktičnih razloga korisnom, ekonomičnom i izražajno pogodnom u proizvodnji element filma. Od početka u ovome je projektu sudjelovao povjesničar umjetnosti Radovan Ivančević, koji je prvi i praktičnim radom i teorijskim promišljanjem o konceptu element filma nametnuo visoke obrazovne i vizualne standarde, te do maksimuma iskoristio sposobnosti autora Zagrebačke škole crtanoga filma povezujući ih s jasnim obrazovnim ciljem. Kao autor realizirao je pedesetak element filmova iz likovnog odgoja, povijesti i povijesti umjetnosti, među kojima se posebno ističu filmovi iz serije *Stilovi — povijesna razdoblja — život*, te serija filmova o perspektivi, u kojima je duhovito, jednostavno i vizualno atraktivno znao provesti ideju i postavljeni zadatak.

Većinu filmova Ivančević je realizirao s istim suradnicima, među kojima su znatan doprinos izvedbi i kvaliteti tih filmova dali posebno Zvonimir Lončarić i Pavao Štalter, i crtežom/animacijom i scenografijom, koja je često bila vrlo zahtjevna (primjerice u filmovima o razvoju gradova). Iako se većina filmova odnosi na kulturnu povijest i likovne umjetnosti, u njima su duhovne pojave povezane s načinom proizvodnje materijalnih dobara, a promjene u spoznavanju svijeta i njegovo prikazivanje u umjetnosti stavljene su u širi kontekst društvenog razvoja. Time je postignuta cjelovitost informacije koja povezuje ukupnu ljudsku djelatnost, te pojedine manifestacije ljudskoga života i stvaranja (kulturnog, duhovnog) ne promatra izolirano, nego kao logičnu posljedicu ukupnog stanja ljudskog društva i materijalne proizvodnje. O kvaliteti tih filmova govori podatak da i danas, u drugoj polovici 90-ih godina, služe kao nastavno sredstvo studentima prve godine povijesti umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu, radi stjecanja jasnih osnovnih pojmova iz povijesti umjetnosti.



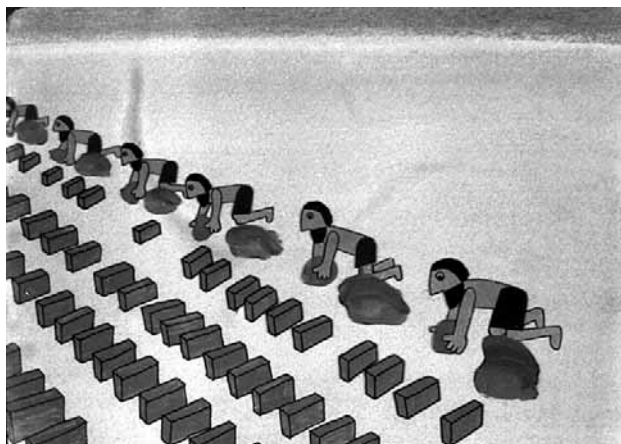
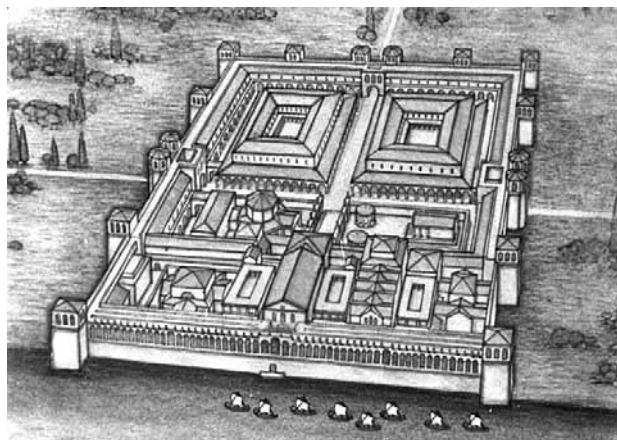
D. Vunak: *I slova mogu biti brojevi* (1972.)

Drugi autor koji je od početka sudjelovao u stvaranju element filma bio je Dragutin Vunak, koji je izgradio vizualni stil animacije u element filmovima, a sam je realizirao veći broj filmova iz matematike i geometrije (*Skup, Relacije, Jednakosti i nejednakosti* 1972., *I slova mogu biti brojevi* 1973., *Dužina, mjerni broj, duljina* 1974.) koji su tada bili prava novost, jer su se temeljili na konceptualno novom pristupu matematici — teoriji skupova — koja je uvedena u osnovne škole, a svojom filozofskom osnovom u mnogome se podudarala s iznijetim stajalištima o cjelovitosti svijeta i spoznaje o njemu.

Element film obuhvatio je uskoro sadržaje od predškolskog odgoja, preko gotovo svih predmetnih područja osnovne i srednje škole, do filmova namijenjenih posebnim oblicima obrazovanja odraslih. U njegovu proizvodnju uključili su se i Školska knjiga, kao službeni izdavač hrvatskih udžbenika i nastavnih pomagala, a prikazivala ih je i televizija u svojem školskom/obrazovnom programu.

Element film zaintrigirao je mnoge filmske autore, koji su se okušali u ovoj formi. Spomenimo seriju filmova Zvonimira Berkovića o zvuku i glazbenim instrumentima (devet filmova nastalih 1973. i 1974. godine), Marijana Arhanića s filmovima iz prirode i društva, Borivoja Dovnikovića i Ljubicu Heidler s filmovima za predškolski odgoj. Od autora koji su u Zora filmu već radili obrazovne filmove, među autorima element filmova jesu i Mato Bogdanović, Ratimir Ivković, Branko Marjanović, Krsto Petanjek, Frano Vodopivec. Od novih imena, kao stalni ili povremeni suradnici Filmoteke javljaju se Nikola Babić, Vladimir Hrs, Berislav Makarović, Nenad Petričić, Nenad Puhovski, Vjekoslav Radilović, Mate Relja, Davor Ribarović, Zlatko Sudović.

Od njih najveći su opus filmova snimili Zlatko Sudović s 38 naslova filmova, među kojima se posebno ističu filmovi iz područja književnosti (tema koju je taj autor nastavio i u svom dokumentarističkom radu u Zagreb filmu i na Hrvatskoj televiziji) i Davor Ribarović na području prirodne skupine predmeta (23 naslova). Od povremenih autora, po jedan ili nekoliko element filmova izradili su Krešo Golik, Rajko Grlić, Krsto Papić, Vladimir Tadej, Zoran Tadić, Ante Zaninović, što samo ilustrira širinu i kvalitetu koju je proizvodnja tog nastavnog sredstva temeljenog na filmskoj tehnologiji s vremenom dosegla.

R. Ivančević: *Mezopotamija* (1973.)R. Ivančević: *Kulturna baština Hrvata* (1975.)

Pojava element filma, u vrijeme kad televizija već postaje dominantnim medijem audiovizualne komunikacije, označava na neki način i završetak povijesti obrazovnog filma. U tome razdoblju, obrazovni se film odrekao mnogih filmskih izražajnih sredstava i mogućnosti koje pruža filmska kamera, kako bi maksimalno iskoristio neke druge mogućnosti vizualne komunikacije radi postizanja konciznosti i jasnoće informacije. Možda je najvažnije što je napustio oponašateljsko-pripovjedački karakter i počeo komunikaciju s gledateljem ostvarivati vizualnim pojmovima; što je od prikaza konkretne zbilje prešao na pojmovno komuniciranje, pokazujući u toj završnoj fazi svoju moć razvijanja vizualnog apstraktnog jezika i stvaranja mentalnih mapa pomoću slika. To nije omogućio samo razvoj filmske tehnologije. Film je s jedne strane razvio svoj vizualni jezik slika, ali je stekao i recipijente visoke vizualne kulture koji ga mogu razumjeti i s njime komunicirati.

Tome je osobito pridonijelo i sustavno educiranje, koje je Filmoteka 16 dugo godina provodila putem tzv. Ljetnih filmskih škola (u Trakošćanu, Šibeniku, Crikvenici), namijenjenih filmskoj izobrazbi nastavnika, kao i mnogobrojne nastavne i izvannastavne aktivnosti na polju dječjeg filmskog stvaralaštva koje se razvijalo u dječjim kinoklubovima okupljajući velik broj djece i mladeži. Ta aktivnost okupljala je velik broj pedagoga i filmskih stručnjaka, a podržavale su je prosvjetne vlasti koje su je poticale organiziranjem pedagoških skupova, dječjih filmskih revija u sklopu Hrvatskog filmskog saveza, stručnih rasprava o filmskom odgoju i primjeni filma u nastavi, te osiguravanjem sredstava za taj intenzivan rad.

Mnogi filmski pedagogi u praksi su postizali iznimne rezultate, kao primjerice Mirko Lauš stvaranjem dječjeg filmskog središta u Pitomači ili Edo Lukman sa Školom animiranog filma u Čakovcu, te su dobili i brojna međunarodna priznanja. Odras takvog prihvatanja audiovizualnih medija — filma i televizije u odgoju i obrazovanju imao je odjeka i u pedagoškoj teoriji, koja od kraja 60-ih godina sve veću pozornost posvećuje audiovizualnim medijima i multimedijском odgoju. O filmu u nastavi, razvijanju filmske kulture i metodici filmske nastave objavljuju se radovi u pedagoškom ti-

sku, u biblioteci Filmoteke 16, RTV Zagreb objavljuje zbornik radova pod naslovom *TV-pedagogija* (1970.), a opsežnije radove o metodici filma i televizije i problematici multimedijskog odgoja i obrazovanja pišu Miroslav Vrabec i Stjepko Težak, koji film uvode i u nastavu pedagoških učilišta.

Televizija, koja se u eksperimentalnom obliku pojavila sredinom dvadesetih godina, nakon Drugoga svjetskoga rata naglo se širi u razvijenijem dijelu svijeta, postajući dominantnim audiovizualnim medijem.<sup>22</sup> Kao što je nakon Prvoga svjetskoga rata Društvo naroda poticalo primjenu filma u zdravstvenom i gospodarskom prosvjećivanju, tako od 1948. godine, poticajem UNESCO-a, Organizacije ujedinjenih nacija za obrazovanje, znanost i kulturu, počinje sustavna primjena televizije u obrazovanju, u čemu vodeći doprinos daju SAD, Japan i Velika Britanija. Mogućnosti televizijskog medija koriste se na tri razine: u široko zasnovanim akcijama suzbijanja nepismenosti; u poticanju stvaranja sustavnog programa potpore redovitom školskom obrazovanju, te profesionalnom, stručnom osposobljavanju za pojedine djelatnosti (tzv. stručni trening). Na nacionalnim razinama novu tehnologiju prihvaćaju središta za poticanje primjene audiovizualnih sredstava u obrazovanju, kao što je primjerice Nacionalni odbor za audiovizualnu pomoć u nastavi u Londonu, Služba za modernu tehniku u obrazovanju u Francuskoj, Institut za film i sliku u Münchenu, Nizozemski institut za audiovizualne medije. Međunarodna stručna društva, kao što su OECD, CERi, EUROIDACTA, bave se proučavanjem pedagoškog oblikovanja izvora znanja u kojima audiovizualna sredstva zauzimaju istaknuto mjesto. Na svjetskoj razini u tijelima OUN-a planiraju se strategije i programi obrazovanja — nezamislivi prije pojave elektronskih medija — podržani sredstvima UNESCO-a, koji predstavljaju svjetsku integraciju obrazovnog sustava temeljenog na strategiji globalnog razvoja svjetske zajednice naroda i neometanoj razmjeni informacija u cilju transfera znanja i tehnologija. Tome doprinosi i razmjena TV-programa koja više ne poznaje granica i približava svijet jedinstvenoj multikulturalnoj zajednici.

U tu zajednicu elektronskih medija Hrvatska je stupila 1956. godine kad je Televizija Zagreb počela eksperimentalnim radom, da bi nakon četiri godine (1960.) u svoj program uključila i obrazovne sadržaje namijenjene školama.

U školskoj godini 1960./1961. emitiran je skroman školski program koji se sastojao od 32 emisije u trajanju od 160 minuta, a u 1969. godini iznosio je 31.635 minuta ili više od 527 sati godišnje i u strukturi programa činio 21.4% ukupnog televizijskog programa. (Informativni program zauzimao je 47.8%, a kulturnozabavni 30.8% emitiranog vremena). U strukturi sadržaja na društvene znanosti odnosilo se 45% programa, na prirodne znanosti 35%, a učenju stranih jezika posvećeno je 20% školskog programa. Redakcija obrazovnog programa imala je tada 14 urednika, stručnjaka za pojedina predmeta područja, a godišnji je program ostvarivan uz pomoć 500 suradnika i 30 redatelja (Juračić, 1970.) — moćan intelektualni i tehnološki potencijal, koji filmska namjenska produkcija u Hrvatskoj nikada ni izbliza nije dosegla, a koji pokazuje koliko se vrijeme i odnos prema medijima u međuvremenu promijenio.

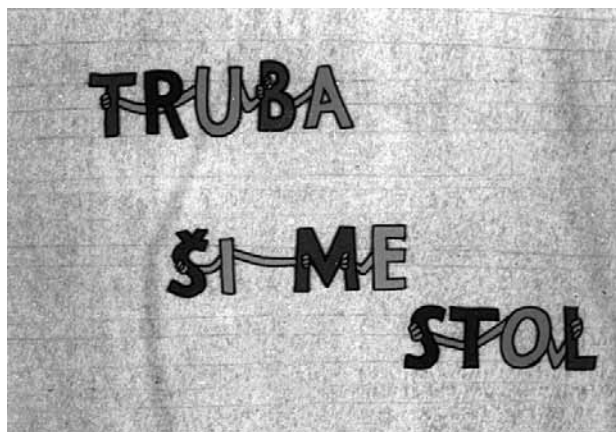
Širenjem (vremenskim i sadržajnim) televizijskog programa, osim emisija namijenjenih školama, širili su se i drugi sadržaji posredno vezani s obrazovanjem, pa je ukupni edukativni program televizije bio stvarno znatno opsežniji. Osim školskog, programi relevantni za obrazovanje bili su umjetnički programi (dramski, glazbeni, filmski) i posebno dječji program koji je zauzimao posebno mjesto u strukturi ukupnog televizijskog programa. Redakcija školskog programa bila je usko povezana sa Savjetom za prosvjetu Hrvatske, a program je izrađivan uz sudjelovanje pedagoga i metodičara pojedinih nastavnih predmeta u skladu s nastavnim planovima i programima. Vremensko determiniranje emitiranja televizijskog programa zahtijevalo je usklađivanje obrade pojedinih metodskih jedinica u školama (praksa koja je u manjoj mjeri već uvedena emitiranjem prvih radijskih školskih obrazovnih emisija 1954. godine) i određenu komunikaciju između nastavnika u školama i autora školskoga programa. Tome je služio časopis *Radio i televizija*, koji je, osim rasporeda, donosio (slično kao i tekstualni prilozi uz element film) i sadržaje emisija radi pripreme nastavnika za njihovu primjenu u nastavi. Prvi put u školskoj praksi jedan izvanškolski medij postao je aktivnim čimbenikom unutarškolskoga rada.

U stvaranju materijalne osnove za diseminaciju obrazovnih emisija, 1969. godine provedena je i prva akcija opremanja škola, u kojoj je uz pomoć Savjeta za prosvjetu 5.000 škola opremljeno TV-prijamnicima.<sup>23</sup> Moć televizije kao masovnog medija počinje davati rezultate. Krajem 1968. godine Savjet za prosvjetu Hrvatske traži od TV-Zagreba širenje obrazovnog programa na sve dobi, pa se u pripremi emitiranja drugog televizijskog programa postavlja zahtjev da on treba imati isključivo ili pretežno edukativni sadržaj. Obrazovni sadržaji dijele se na znanstveni, obrazovni i školski program, koji obuhvaćaju emisije za škole, široko područje općeg obrazovanja i (još u sklopu ideološkog koncepta) obrazovanje proizvođača — svojevrstu inačicu u svijetu već poznatog stručnog treninga, nazvanu kod nas »društveni i

stručni trening«. (Juračić, 1970.) Obrazovni program ima čvrsto mjesto u ukupnom programu televizije koji može varirati ovisno o raznim društvenim prigodama, ali ima stalne sadržaje koji se popunjavaju domaćom proizvodnjom i otkupom iz bogate ponude edukativnog programa sa svjetskog tržišta, te dijelom svojih emisija spada u najgledanije sadržaje. To potvrđuje i stalni rast broja sati edukativnog programa, koji je 90-ih godina dosegao brojkou od 1331 sat, kojou treba još dodati i 724 sati godišnjeg programa za djecu, što čini 4-5 sati obrazovnog programa na dan.

Televizija postaje dominantnim multimedijским izvorom informiranja u organiziranim obrazovnim oblicima i u privatnom životu. Ulazeći u obiteljske domove, mijenja obrazovne navike i odnos ljudi prema izobrazbi. Pa iako je točna primjedba da se televizijski programi gledaju bez ulaganja većeg mentalnog napora, oni hipnopedijski djeluju na formiranje mentalnih mapa i fonda znanja velikih populacija. Prihvaćanje koraka s razvitkom (tehnološkim i socijalnim) modernoga svijeta, što je kroz težnju stvaranja sustava permanentnog obrazovanja postala potreba krajem 19. stoljeća, postala je stvarnost uz male ekrane koji svojim sadržajima ruše generacijske i socijalne razlike i pružaju svima isti fond informacija/znanja, stvarajući time povoljne uvjete prihvaćanju promjena i otvorenosti pojedinca i društva prema njima. Prvi put nije potrebno učiniti nikakav napor da bi se došlo do nekog znanja. Dapače, nije potrebna ni želja, ni namjera da se nešto nauči, jer slika i riječ djeluju i onda kad toga nismo svjesni, ili — kako zaključuje Dale — malo je filmova koji imaju odgojni cilj, ali svi odgojno djeluju. U nekima to budi orvelovske strahove, koje je primjerice izrazio Francois Truffaut u filmu *Fahrenheit 451* — osobito jake 60-ih i 70-ih godina kad je medijska kontrola bila još snažna — no, suvremeni razvoj elektronskih medija pokazuje jedan, za čovječanstvo optimističniji smjer.

Tehničke su mogućnosti prijenosa slike i riječi putem satelitskih veza pridonijele njihovou dostupnosti i neometanom širenju. Prvi televizijski programi vrlo ograničeni sustavom zemaljskih prijenosnih veza bili su skupi i zapravo zatvoreni sustavi informiranja. Prvi iskorak bilo je odvajanje televizijske emisije od vremena emitiranja i omogućavanje njihove diseminacije neovisno o programu, pomoću videovrpce i vi-



R. Ivančević: Slog (1979.)

deorekordera. Uspostavom satelitskih veza dostupnost različitim programima postala je stvarnost, a monopol prilično smanjen. Posljedica toga jest stvaranje zajedničkih višenacionalnih mreža, ali i porast broja televizijskih sustava neovisnih o državi, lokalnih televizija različitih namjena, uključujući i kablovsku televiziju, koja zadovoljava potrebe manjih skupina gledatelja. Smanjena je mogućnost kontrole, ali i demistificirana moć televizijske slike, koja se individualizira i svodi ponovno na ljudsku mjeru.

Tako primjerice u SAD-u pojedine korporacije (Pacific Bell, TCM) već duže vrijeme nude posebne priključke kablovske televizije školama radi emitiranja školskog programa, Patricia Greenfield u djelu *Mind and Media. The Effects of television, computer and video games* (1984.) piše o praksi lokalnih televizijskih postaja u SAD-u da se s mjesnim školskim odborima i nastavnicima škola dogovaraju o pogodnom vremenu emitiranja i sadržaju ne samo školskih emisija, nego i cjelokupnog TV programa, koji nastoje uskladiti s obrazovnim zahtjevima i zahtjevima za određenom kvalitetom emitiranih sadržaja. Od 80-ih godina, kablovska televizija ili televizija zatvorenog kruga poznata je i u nekim razvijenijim hrvatskim školama (Jordanovac), gradovima (Split) i gradskim naseljima (Zagreb, Dugave). Uz vremenski slobodnije korištenje izbora televizijskih emisija, takav način primjene medija omogućuje i razvijanje vlastite dječje, televizijske produkcije, koja ima posebnu vrijednost u oslobađanju dječjeg stvaralaštva i približavanju medija njegovim budućim korisnicima.

Utjecaj pokretnih slika odvija se u suvremenom svijetu u razgranatoj mreži proizvodnje i diseminacije u kojoj televizija i elektronski mediji imaju očitu prevagu. Televizija je rasprostranila pokretnu sliku, postavši dominantnim komunikacijskim kanalom i životnim okvirom koji je teško izbjeći, a obilje obrazovnih sadržaja nudi preko triju vrsta programa namijenjena različitim interesnim skupinama.

I smanjena filmska produkcija (pretežno je povezana s emisivnim<sup>24</sup> potrebama televizije) uglavnom je suzila svoj interes na snimanje dviju vrsta kulturnih filmova: prirodoznanstvenih (filmovi iz prirode i života životinja) i filmove o umjetnosti. Relativno jeftina elektronska videotehnologija

omogućila je stvaranje manjih specijaliziranih ustanova koje razvijaju vlastitu proizvodnju obrazovnih (video)filmova, primjerenih vlastitim internim potrebama i interesima.

Takvi su specijalizirani centri edukativnog filma u Hrvatskoj, primjerice, na području stručnog i specijalističkog medicinskog obrazovanja Mutimedijski centar Škole narodnog zdravlja Andrije Štampara ili videoprodukcija Kršćanske sadašnjosti na području religijskog odgoja.

Međutim, ono što označuje multimedijски svijet sutrašnjice povezivanje jest audiovizualnih medija s računalskom digitalnom tehnologijom. Put naprijed, kako ga interpretira Bill Gates, u multimedijalnom je okružju svijeta računala koji otvara široku multimedijску prometnicu, omogućavajući neograničen individualni pristup informacijama/znanju, tom trećem svijetu Karla Poppera.

Danas je to stvarnost u razvijenoj svijetu, ali i u Hrvatskoj, gdje se od 80-ih godina škole sustavno opremaju informatičkom tehnologijom, te opsegom i kvalitetom te opreme ne zaostaju za drugim srednjoeuropskim zemljama.

Dok se u početku informacijska tehnologija oslanjala na simbole i znakove, slijedeći verbalnu tradiciju tiskovnog medija, suvremeni razvoj sve se više okreće multimedijalnom pristupu povezivanjem znaka, slike i zvuka. Tzv. ikonički programi (software) postali su isključivim posrednikom između korisnika i računala, a u njihovu prihvaćanju djeca imaju najmanje problema. Ti programi omogućuju stvaranje pokretnih slika na zaslonu računala i otvaraju nove mogućnosti animacije. Kao zasebna inačica filmske animacije, pod nazivom kompjutorska animacija, danas je već područje rada mnogih animatora i filmskih studija.<sup>25</sup> Videodiskovi (CD-ROM) omogućuju reprodukciju filmske slike i zvuka (dapače, postoji namjera da se filmska baština u budućnosti pohranjuje na videodiskovima, kao trajnim medijima pohrane slike i zvuka), a Umberto Ecco uredio je 1995. godine i prvu interaktivnu multimedijску enciklopediju (*Encyclomedia*) u kojoj su pojmovi obrađeni ne samo riječima, već i zvukom i slikom. Novi je izazov stvaranje banki podataka govornih i vizualnih informacija i ostvarivanje neograničene dostupnosti pomoću nacionalnih i međunarodnih prijenosnih mreža kao što su Internet, Cronet ili Carnet.<sup>26</sup>

## Bilješke

- 1 U Nastavnom (odnosno Zora) filmu okupila se skupina mladih ljudi koji su svoja prva filmska iskustva stekli u amaterskom kinoklubu Romaniji koji je u sklopu Društva Zagrepčana djelovao za vrijeme rata. Od članova toga kluba u radu na obrazovnom filmu susreli su se ponovno Vjekoslav Smetko, kao dugogodišnji tehnički voditelj Nastavnog i Zora filma, Ivan Hetrich kao dramaturg i Oldrich Kadrnka kao redatelj, te Miroslav Bobuš i Harlari Ortinski.
- 2 Pedagoški rad, III/1948., br. 4-5, str. 307.
- 3 Plan proizvodnje nastavnih filmova u 1949. godini, Filmski pregled br. 5/1949., str. 8.
- 4 Prvih poratnih godina obvezno školovanje u praksi je i dalje bilo četverogodišnja škola. 1946. godine donijet je zakon o sedmogodišnjem obveznom školovanju, koji se trebao postupno primijenjivati (a privremeno su otvarane i šestogodišnje škole). U praksi je postojao školski dualizam, jer su u četverogodišnje, šestogodišnje i sedmogodišnje obvezne škole i dalje postojale niže i više gimnazije, niže i više srednje škole (u koje se dolazilo s različitim stupnjem predškoloavanja), a također i različiti oblici ubrzanog školovanja u tečajevima raznog trajanja koji su davali svjedodžbu srednje škole. Takav dualizam prevladan je tek 1951. godine donošenjem Zakona o narodnim školama s odredbom o općem, obveznom osnovnom obrazovanju u trajanju od osam godina. Međutim, još su nekoliko godina (sve do 1957. godine) postojali svi nabrojani tipovi škola, a i osmogodišnje su se škole dijelile na A i B tip (prema tome jesu li uključivale niže razrede gimnazije). Tako je školske godine 1953./1954. oko 50% obveznika dobivalo šestogodišnje, a 43% osmogodišnje obrazovanje. (Franković, 1958.: 427, 480-483).
- 5 Niže industrijske škole s praktičnom obukom osnivalo je Ministarstvo industrije i rudarstva NRH, a uz njih su postojale i niže škole učenika u privredi. Oba tipa škola otvarana su uz industrijska poduzeća, a školovanje u njima trajalo je 2 ili 3 godine. Osim njih postojale su još niže poljoprivredne i šumarske, domaćinske, trgovačke i ugostiteljske škole. Usporedno su postojale i potpune srednje (četverogodišnje) škole — tehnikumi (među njima i srednja filmska škola u Zagrebu). Od 1948./1949. godine otvaraju se i škole za radnike (radnički tehnikumi i večernji tehnikumi) — s pravom upisa svršenih polaznika na fakultet. Od donošenja prvog Petogodišnjeg plana snažnom promidžbom učenici su usmjeravani u industrijske škole i tehnikume. (Franković, 1958.: 447-450)
- 6 Dragutin Franković u Povijesti školstva i pedagogije u Hrvatskoj iznosi podatak da je u ratu uništeno ili oštećeno 80% školskih zgrada i njihove opreme, a zbog pomanjkanja učitelja u školama su predavali pomoćni učitelji sa završenom osnovnom školom ili s nekoliko razreda srednje škole. Pedagoško obrazovanje dijela učitelja stjecano je samo kratkotrajnim učiteljskim tečajevima koji su ih trebali pripremiti za pedagoški rad. (Franković, 1958.: 436)
- 7 Filmski pregled. Propagandni bilten Komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske, br. 6 od 15. travnja 1948., str. 4.
- 8 To, doduše, nije bilo prvo korištenje vlaka u odgojno-promidžbene svrhe. Naime, 30-ih godina već je Škola narodnog zdravlja koristila vlak u kojem je Mladen Širola (tada suradnik Higijenskog muzeja u Zagrebu) uredio veliku higijenskozdravstvenu pokretnu izložbu *Majka i dijete* koja je putovala po Hrvatskoj.
- 9 Pokretna izložba knjiga i pokretno kino Nakladnog zavoda bio je stalni oblik kulturno-obrazovnog rada 1946. i 1947. godine, koji je organiziralo Ministarstvo prosvjete. Prema dostupnim podacima, 1946. godine izložbeni je vagon s knjigama i filmskim projekcijama obišao Dalmaciju, Liku, Kordun i Baniju, a 1947. godine Istru. (Franković, 1958.: 461) Nakladni zavod Hrvatske u to je vrijeme u svome sastavu imao odjel za školska i pedagoška izdanja (tzv. »Školpediz«), te je kao poduzeće Ministarstva prosvjete, bio isključivi izdavač školskih udžbenika i učila (ibid., str. 469).
- ŽFTN:10 Članak *Pokretne filmske aparature u NRH. Značajna uloga pokretnih aparatura prije izvršenja plana o kinofikaciji*, Filmski pregled, 8-9/1948., str. 3.
- 11 *Film za radni narod. S pokretnom aparaturom među šumskim i pilanskim radnicima*, Filmski pregled br. 14-15/1948., str. 7.
- 12 *Pokretne filmske aparature u NRH. Značajna uloga pokretnih aparatura prije izvršenja plana o kinofikaciji*, Filmski pregled, 8-9/1948., str. 3.
- 13 Novinski isječak bez datuma, Hrvatski državni arhiv, obiteljski fond Karla Peharica.
- 14 Prema Vilku Švajceru, autor tog dijela *Opće pedagogije* je dr. Marijan Koletić, (Švajcer, 1956.: 123), a citirano je 6. skraćeno izdanje ovog udžbenika u redakciji Danila Vihera.
- 15 U *Filmografiji jugoslovenskog filma 1945.-1956.* zabilježeno je 36 naslova UFA-inih filmova koji su prikazivani kao filmovi Zora filma u razdoblju 1952.-1958. (*Filmografija jugoslovenskog filma 1945.-1946.*, str. 6 predgovora)
- 16 Narodne novine br. 27 od 14. lipnja 1955., str. 89. Godinu dana poslije (1956.) osnovan je odlukom Saveznog izvršnog vijeća Savezni cenar za nastavni i kulturno-prosvjetni film, koji je imao slične zadatke (praćenje proizvodnje, poduzimanje mjera za unapređenje proizvodnje prosvjetnih filmova). Jedan od zadataka Centra bila je briga o međurepubličkoj razmjeni nastavnih i kulturno-prosvjetnih filmova, te nabava filmova u inozemstvu. Budući da je u izvršavanju svojih zadataka neposredno surađivao s filmskim producentima i distributerima (a jedini sustavni proizvođač obrazovnog filma bila je Zora film), očito je cilj osnutka Saveznog centra bila određena centralizacija nadzora nad proizvodnjom i distribucijom nastavnog i prosvjetnog filma. To potkrepljuje i činjenica da je veći dio sredstava za snimanje obrazovnih filmova bio također centraliziran.
- 17 U tu vrstu filmova spada i film *Postanak knjige* (B. Strzeszewski, Nastavni film, 1949.). Zanimljivost takve cjelovite obrade neke teme potvrđuje i to da su isti autori nekoliko tema na sličan način obradili i u Jadran filmu (*Od vune do odijela*, B. Majer, 1953.), *Od Murse do Osijeka* (M. Luks, 1954.) i naročito popularni *Od škrinje do ormara* R. Ivančević koji je na 16 mm vrpici snimljen nakon istoimenog element filma. Takav tip filmova koji prikazuje cijeli proces pretvorbe nekog sirovininskog izvora ili razvoj neke pojave prvi put se u hrvatskoj kinematografiji javio još 30-ih godina kada je Sergij Tagatz prema scenariju Marijana Mikca snimio promidžbeni film za tvornicu Tivar u Varaždinu *Od štofa do odijela* (1932.).
- 18 Pri tome tek u nekoliko filmova Zora filma sudjeluju profesionalni glumci, kao npr. u Gluščeviću filmu *Priča o djevojčici i sapunu* (Boris Festini, Ivan Đumlin i Zlatko Madunić), u filmu *Dolje pješaci* (Zdenka Heršak), ili u naručenom filmu Nikše Fulgosija *Žena i izbor zanimanja* (Sanda Langetholz i dr.).
- 19 Ta vrsta obrazovnih filmova svoju je ekspanziju doživjela krajem sedamdesetih godina kada su u obrazovnim programima radija i televizije emitirane serije namijenjene obrazovanju radnika za samoupravljanje. U tim radijskim i televizijskim emisijama u dijaloškom su obliku dramatizirane pojedine situacije radničkog odlučivanja u upravljanju poduzećima i obrađeni određeni pojmovi iz poslovanja poduzeća (emitirani u određenim, dogovorenim terminima, korišteni su i u raznim oblicima sindikalnih škola), a pojavili su se nekako istodobno s mnogo popularnijim TV-dramama Kazimira Klarića s tematikom samoupravljanja. U doba reakcije na »hrvatsko proljeće«, više iz oportunitizma nego zbog ideološke prisile i element film (koji se kao nastavno sredstvo pojavio početkom 70-ih godina) posvetio je seriju filmova »teoriji i praksi samoupravnog socijalizma« i marksističkom odgoju i obrazovanju.
- 20 Film *Prometni znaci — ulični junaci* spada među filmove koji su dobili najuglednije inozemne filmske nagrade, od kojih treba spomenuti prvu nagradu u Veneciji 1960. i nagradu *Silver Oak Leaf* u Mar del Plati 1962.



- 21 Tako je primjerice slikarstvo Miljenka Stančića inspiriralo (amaterske) filmove *Zagorski cug* (1955.) i *Smirena predvečerja* (1960.). Mihovila Pansinija, Šime Simatović snimio je film o Augustinčiću, 1960., Mladen Feman o Krsti Hegedušiću (prema tekstu M. Krleže) 1962., Rudolf Sremec oslikao je kamenu ljepotu Trogira u filmu *Uspavana ljepotica*, 1953., a temi zapamćenih sjećanja u arhitekturi istoga grada vratili su se 1965. godine Eduard Galić i Kruno Quien, sa snimateljem Oktavijanom Miletićem u filmu *Sunt lacrimae rerum*. Nakon Weyganda (*Iza kazališne rampe*), o kazalištu govore filmovi Georgija Para *Stoljeće velike kuće*, 1960. i *Talijinim tragom* Oktavijana Miletića 1978. Dio ovih filmova prelaze okvire prosvjetnog filma i u stvari su umjetnički transponirani i visoko estetizirani, vrlo osobni dokumentarni iskazi.
- 22 Prvi eksperimentalni televizijski program emitirao je BBC 1926. godine, a na Zagrebačkom zboru demonstriran je novi medij već 30-ih godina.
- 23 Ukupno je u Hrvatskoj 1960. godine bilo (prema stanju pretplate) 9.179 TV-prijamnika, za deset godina — do 1970. — broj prijamnika povećao se na 462.541, a 1979. godine iznosio je 934.104 prijamnika. Ili, 1961. godine jedan TV-prijamnik dolazio je na 64 obiteljska domaćinstva, a 1971. godine već je taj omjer pao na svaka 2,4 domaćinstva. (Bošnjaković, 1984.: 64-65)
- 24 Emitativnim, a ne samo sadržajno-programskim, jer načinom emitiranja programa utječe i na oblike i izražajne osobine filmova prilagođenih televizijskom mediju.
- 25 Kompjutorskim vizualnim istraživanjima, kompjutorskom grafikom i animacijom prvi su se u Hrvatskoj bavili od 1970. godine elektrotehničar Vladimir Bonačić i fizičar Vilko Žiljak, a nekoliko godina poslije pridružio im se Tomislav Mikulić (koji je uz elektrotehniku završio i Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu). Tomislav Mikulić autor je i prvog hrvatskog računalom animiranog filma (*Random*, 1976.). (J. Denegri, 1985.)
- 26 Prema izvješću Međunarodne unije za telekomunikacije (ITU) sa sjedištem u Ženevi, 1995. godine u svijetu je u uporabi bilo 1,1 milijarda televizora i 180 milijuna računala, dok su proizvođači telekomunikacijske opreme u svjetskom brutoproizvodu sudjelovali sa 6 postotaka. (Podaci prema Večernjem listu od 12. listopada 1995.)

## Literatura

- Dale, Edgar: *Audivizualne metode u nastavi* (*Audio-Visual Methods in Teaching*, The Dryden Press, New York 1954.), Zavod za unapređenje nastave i općeg obrazovanja NRH, Zagreb, s. d. (šapirografirani prijevod)
- Filajdić, Mijo: Načelo zornosti i vrijednost kina u obučavanju, *Napredak*, tečaj 67., br. 6-7 i 8-9/1927.
- Greenfield, Patricia Marks: *Mind and Media, The Effects of television, computer and video games*, Fontana, London, 1984.
- Juračić, Hrvoje: Radio i televizija u sustavnoj obrazovnoj akciji, u zborniku: RTV-pedagogija, RTV Zagreb, Mladost, Zagreb 1970.
- Kukuljica, Mato: Element film, *Filmska kultura*, 87-88/1973.
- Marjanović, Branko: Zapisi i sjećanja na moj život s filmom, *Hrvatski filmski ljetopis*, 5/1996.
- Mužić, Vladimir: G. Patrick Meredith: Visual Education and the New Teacher, The Visual Education Centre, Exter, 1946. (prikaz), *Pedagoški rad*, VII./1952., br. 1-2
- Pataki, Stjepan: *Opća pedagogija*, Pedagoško-književni zbor, Zagreb, 1951. (šesto skraćeno izdanje u redakciji Danila Vihera)
- Metodika elementarne nastave* (uredio Pero Šimleša), Pedagoško-književni zbor, Zagreb, 1959.
- Švajcer, Vilko: *Problemi i perspektive nastavnog filma kod nas*, Pedagoški rad XI., br. 3-4, 1956.
- Trnka, Tomáš: *Kulturní a školní kinematografie v cizine a u nás*, Prag, 1935.

# Abstracts

## NIKOLA TANHOFFER (1926.-1998.)

UDC: 791.43.026(497.5)

Nikola Tanhofer

### **A Nostalgic Shooting Script from 1945 or How I Got My Feet Wet for the First Time**

*The text is a nostalgic autobiographical recollection written for this magazine by distinguished university professor, director and cinematographer Nikola Tanhofer just before his death.*

In a refined literary style, the author presents us with the first day of his first professional location assignment — a propaganda film in a village near Zagreb. The event triggers — in the manner of cinematic flashbacks — scraps of personal memories of his family, events from his childhood, his high school graduation, his »initiation« into the communist party, his first cinema-related job on the Film Board (the first central cinematic organization in the newly established socialist state), and some of his memorable cinema-viewing experiences. Interspersed with these recollections of events are a series of vivid portraits of different people, among whom are important personalities of the Croatian cinema.

UDC: 791.44.071.5

Nikola Tanhofer

### **Profession — War Cameraman**

The cameraman's profession harbors many dangers, and the war cameraman is particularly susceptible to them. In order to stay alive in such a dangerous profession and obtain good material, it is advisable to observe the following rules:

1. Begin shooting only when there is something really interesting in your frame.
2. You should get as close as possible to the action.
3. You should begin recording with an establishing shot and only then should you concentrate on the details.
4. Before moving the camera you should shoot several seconds of stationary material.
5. War news is not a rock video so you should try to avoid zooming.
6. The beginning and end of the shot have to be filled with unambiguous and interesting content which should be joined with calm and precise movement.
7. As a rule, shooting with a telephoto lens can only be done correctly by using a tripod which can

be improvised by placing the camera on any other type of support. 8. Shooting from a moving vehicle will only be correct if the lens is set in its widest position. 9. When shooting while walking or running, it is better to walk or run behind someone who is also walking or running in the foreground of the shot. 10. One shouldn't be apprehensive about shooting in low light, at dawn or sunset or in the rain, since these shots will be rich with atmosphere. 11. When shooting in a closed space, the best place to shoot from is the entrance to the space. 12. Don't risk your life unnecessarily. There is no shot worth your life!

UDC: 791.44.071.5(497.5)

929(497.5)TANHOFFER

Ivo Škrabalo

### **A Superior Film Decathlete**

Exceptionally honored during his extensive career as a cinematographer, director and pedagogue, Nikola Tanhofer united, in his personality, multiple talents and a multi-faceted film professionalism. He maintained a lasting intellectual curiosity toward film, which drove him to solve technical and other hidden secrets of the medium. Led by his passion for exploring the technical possibilities of the medium, he, for the first time in Croatian film, used rear projection (*Sinjica Galeb*, B. Bauer, 1953), special effects photography of models to simulate a bus and truck collision in his film *H-8* (1958), and the process of flashing (*The Key*, Vrdoljak, 1965). As one of the best Croatian cinematographers, Tanhofer showed a tendency toward a modern lapidary expression in his camera and directorial work, as well as a desire for a rhythmically expressive series of lively shots and sequences. He began working as a cinematographer in 1949 (*The Flag*, B. Marjanović, for which he received the People's Republic of Croatia Award), and continued to work as a director of photography in several other memorable films: *Blue 9* (K. Golik 1950), *Sinjica Galeb* (B. Bauer, 1953), *Ciguli Miguli* (1952), and *The Siege* (B. Marjanović 1956). After these films he tried his hand at directing with *It Was Not in Vain* (1957), *Klempo* (1958), *H-8* (1958), *The Eighth Door* (1959), *Happiness Comes at Nine* (1961), *Double Ring* (1963), *The Dawning* (1964), and *Indian Summer* (1970). Among these films, *H-8* is looked upon with particular distinction as a result of the positive shock it gave audiences at the Pula Film Festival (it received every important festival

award) since it signified a true turning point as a film with a modern theme realized at the level of the best European films of that time before the appearance of the New Wave.

However, the most valuable legacy left by Tanhofer to Croatian film is the result of his extensive teaching work. From the inception of the cinematography department at the Academy of Dramatic Arts in 1969, Tanhofer has, over the course of almost three decades, educated over one hundred cinematographers, who have contributed to the visual essence of Croatian film (and television). Another part of his pedagogical work is his comprehensive book *Film Photography* (1977), which has achieved cult status as a fundamental text for anyone who wishes to think in or express themselves in moving images.

## FESTIVALS

UDC: 791.66(497.5)

Diana Nenadić

### **Something new, something personal, something different**

The 30<sup>th</sup> Festival of Croatian Non-Professional Film and Video Making in Zagreb, November 27-29 1998

Owing to mass media's curiosity about feature-length film *In the Ecirclement*, directed by unknown amateur Stjepan Sabljak, this year Festival — usually out of public sight — have drawn broader public attention. Dealing with the escape of several Croatian soldiers from the Serbian labor camp, the film was evaluated as one of the best Croatian action/war movies made in the 90-s. Yet, Sabljak's film was an exception in the Festival's program. Non-professional film and videomakers mostly prefer short length and non-conventional forms of expression. Thus still the most powerful and valuable type of film presented at the Festival is the experimental film/video. The festival jury singled out as the best pieces: *Ultrasound/Supersonic Vibration* by Tanja Golić (a simulated ultrasound imagery of struggle for survival) and *Phases* by Ana Šimičić (an introspective quest of contact and touching). Quantitatively, one-minute pieces dominated within the increased feature film production, and documentary film seemed to be in decline in spite of several remarkable works (*Close to Distraction* by Damir Čučić, *Fataĉ&Morgana of Metropolis* by Saša Tkalec and *Victoria via Joško* by Vedran Šamanović. And last but not least, the 30<sup>th</sup> Festival introduced talented young authoress Saša Došen with some interesting animated films.

## CULTURAL POLITICS

UDC: 791.43:347.23

Hrvoje Turković

### **When is a Film »Croatian?«**

When film works (as well as video and the moving image of a computer-program) are in question, ownership is entirely »intellectual,« i. e., based on spiritual creativity, rather than on its other »embodiments« that can be considered after the

»intellectual.« It is a question of copyright and whoever owns the copyright, owns the right to claim the film a national commodity. However, this ownership need not be singular nor exclusive: just like a number of co-owners of a film can have the copyright and use it as they please, so too can a number of nationalities/countries consider the given intellectual product and its »embodiments« its common good. National affiliation is not an exclusive category. In this regard, the nation/country can — noncommercially — use those works created within its framework or in coproduction for common cultural or promotional purposes independent of the copyright only if the authors of the work are eventually paid for the use of the work. The common cultural interest of the nation has precedence over the copyright when those interest are not commercial in nature.

Nevertheless, however indicative the copyright may be in proving the national affiliation of the work in question, it does not have to be the deciding factor in establishing the work's cultural affiliation, nor does the exclusivity of the copyright have to be an indication of the exclusive affiliation of the work to a certain culture: in spite of a foreign copyright, a foreign film by a Croatian filmmaker can be considered a part of the fellowship of Croatian culture.

## CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

### **Chronicle – October/December '98**

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia (October — December '98.).

## CONTEMPORARY TRENDS

UDC: 791.43.01

Sanja Muzaferija

### **Communicating Otherness through Camp: Plan 9 from Outer Space and Ed Wood**

*The text is an excerpt from the master theses Communicating Otherness through Camp: Towards the Queer Society.*

The paper is an attempt to rethink and elaborate the concept of Camp, partly examining a related, but also very different concept, that of kitsch. It looks specifically and in detail at the films *Plan 9 From Outer Space* (by Edward D. Wood Jr., USA, 1956/9) and *Ed Wood* (by Tim Burton, USA 1994). Namely, the term *camp* connotes a complex set of techniques, social attitudes and appropriated aesthetic standpoints that can be detected in the work of the both authors. *Plan 9* was the movie for which the critical cliché *it's so bad that it's good* was first coined, and the cliché epitomizes the essence of Camp, and Burton's film elaborates the point. The paper investigates a characteristic that make both films exemplary Camp phenomena: film and Camp are both »marvelous hybrids« that deal with the excess of irony, iconography, humor, aestheticism, theatricality, archetypes, stereotypes, clichés, nostalgia, marginality and sexual ambigui-

ity. They both embody parody as the general mode of discourse managing to transcend the merely ridiculous. It seems that Camp in film is suggested not only by the mere exaggeration but by a subtle play of (gender) identities. Everybody in both films is trying and struggling to be(come) something they are not. Actually, what is communicated through Camp films is »the otherness«, something that does not belong to the mainstream, but strongly relates to it. What Camp seems to be trying to tell us is — that just beyond the edge of the perfectly normal lies the truly bizarre.

## IN FOCUS

UDC: 791.43(497.5)»1998«

### Damir Radić Croatian Film Premieres

*A review of three films to have had premieres in the last three months of 1998. J. Sedlar's Agony, The Three Men of Melita Žganjer by S. Tribuson and M. Juran's Transatlantic.*

**Agony.** Jakov Sedlar, a filmmaker inclined toward experimentation and (often provocative) pioneering ventures (*Have You Been to Zagreb, Mister Lumiere? In the Middle of My Days, Croatian Sacral Art, Gospa, Fergismajniht*), has filmed (with the scriptwriting help of Georgij Paro) an adaptation of Krleža's Ibsen-Strinbergesque drama *In Agony*. By preserving the original text, Sedlar, in his adaptation, focuses mostly on those characters and events with which he could satisfy his urge for provocativeness, with an emphasis being put on two questionable Russian noblewomen marked by decadent hedonism (Nives Ivanković, Zoja Odak). The attractiveness and suggestiveness of the drama's text, undiluted by Sedlar and Paro's additions, good actors (Božidar Alić in the role of down and out nobleman with autodestructive urges, Ena Begović in the lead female role and first-time Krleža interpreter Sven Medvešek), and correct, functional direction make *Agony* a respectable addition to this year's Croatian film production.

**The Three Men of Melita Žganjer.** Snježana Tribuson (author of the TV genre films *Mor, The Dead Point, and Recognition*), the writer and director of the film *The Three Men of Melita Žganjer*, has shown herself to be an interesting and inventive filmmaker. This, above all, refers to the film's composition and its narrative complexity, as well as to its use of a Latino-American television soap opera which the filmmaker, in the form of a film within the film, utilizes as an integral factor that, at the same time, enriches the structure and serves to achieve moments of high comedy in the film.

The film's shortcomings can be found in its slow and lethargic rhythm, and in its uneven design. There was also a surprisingly weak performance by actor Ivo Gregurević (flawed performances were also given by Mirjana Rogina and Sanja Vejnović), but good roles were created by Suzana Nikolić, Ljubomir Kerekeš, Filip Šovagović, Ena Begović and especially Goran Navojec.

*The Three Men of Melita Žganjer* is a strong film, and it is evident that Snježana Tribuson is on the right film path that could lead to some very praiseworthy results.

**Transatlantic.** Mladen Juran has conceived his debut film about the phenomenon of Croats emigrating to the United States on the eve of the signing of the Treaty of Versailles as a poetic epic with an emphasized ethnographic note interwoven with a genre-based political background. The first part of the film which takes place in Dalmatia, is fairly consistently played out in a poetic or lyrical key by Juran. He has shown himself equal to the task, with the very proficient cinematographic assistance of Goran Trbuljak, of using some basic lyrical-poetic or poetic-realist techniques to, above all, create short and abruptly edited scenes that are distinguished by the impression of a peculiar poetic subtlety. However, the translocation of the story to American soil completely changes the stylistic expression of the film. The stylistic contrast between the first and second parts of the film seems awkward, even if the atmosphere of the American urban past isn't, in itself, devoid of a certain amateurish charm. Through a series of characters and storylines, or rather fragments, with which he fills the second part of the film, Juran was not able to carry, i. e., he greatly complicated his job by reducing the duration of the film.

In conclusion we can assert that *Transatlantic* is a multifarious amalgamation of the epic-lyrical both in content and form, and that its author sometimes shows a certain dose of creativity, but he loses himself too often in heavy-handedness (narrative organization) and dilettantism (ethnographic digressions, the use of leitmotifs).

UDC: 791.43(497.5)(061.4)

### Rada Šešić A Rotterdam Journal

*A review of Rotterdam retrospective of Croatian film.*

From October 8 to 18, 1998, a selection of Croatian feature, documentary and animated films, as well as a program of Croatian experimental and student films was shown in four of the auditoriums at Rotterdam's *Lantaren-Venster*. The organizer of this promotion, Leo Hannewijk, invested a great amount of effort into the preparations for the, up to now, most complete presentation of Croatian cinema in a foreign country. He was faced with many problems including the procurement of the necessary consent and copies of the films required for screening, and the dissatisfaction of certain authors with the selection or nonselection of their films.

In spite of this, the ten-day screening of Croatian films was an important cultural event and it can now be said with certainty that, as a result of the presentation of Croatian films in Rotterdam, »Croatian Cinema« has, for the first time, truly become a term of common use among Dutch critics, journalists and film-lovers.

A round-table on contemporary Croatian cinema was also held within the framework of the event. Participants included Croatian film-makers, critics and film experts. There

was a presentation of Rajko Grlić's CD-rom, *Interactive Film School*, as well as an animated film workshop for Dutch children held by famous film pedagogue Edo Lukman.

#### REPERTOIRE

edited by: Igor Tomljanović

### Cinema repertoire / Video Premieres

The reviews cover all the films on the repertoire of Croatian theaters, and a selection of the video editions of films that were released during the period from October to December '98.

#### STUDIES AND RESEARCH

UDC: 886.2:791.43

Nikica Gilić

### A Film Version of Ksaver Šandor Gjalski's *Notturmo*

American scholar George Bluestone believes that films based on a piece of literary fiction do not represent a translation of the book into a new medium; the only thing that is »translated« is some sort of narrative summary. The analysis of Branko Ivanda's *Nocturno* (a film based on the short story *Notturmo* by Ksaver Šandor Gjalski) supports this claim. However, this does not mean that the comparative method in the study of film makes no sense, since a film adaptation is firmly linked to its literary inspiration, influencing it in return. To study the cultural cannon of a society is to study the media that form it, and the comparative method is the most natural way to do it.

UDC: 791.43-24(410)

Bruno Kragić

### Lawrence of Arabia — Characters and ideas

This paper is an analysis of some aspects of David Lean's 1962 film *Lawrence of Arabia*. Narratively, this film may be divided into three parts, while thematically it combines the formulas of the biographical film, the historical epic and the so-called imperial film. As such it represents a perfect example of these genres or subgenres while, at the same time, functioning as a commentary on them.

The paper also represents an overview of two possible approaches to this film. The first is a character analysis, or an analysis of the main thematic and semantic formulas through numerous characters (beginning naturally with the hero in the title), their relationships and their semantic potential. The second is an analysis of its political aspects which attempts to define its place in the ideological spectrum. Both approaches lead to the same conclusion: Lawrence of Arabia is a semantically rich work that presents us with certain bitter and pessimistic reflections on civilization, politics and, ultimately, human behavior.

UDC: 78.071:791.43

Irena Paulus

### The Film Music of Ivan Brkanović

Composer Ivan Brkanović was born in Škaljari near Kotor on December 28, 1906. His primary field of activity was composing music for the concert podium. However, he did have a number of opportunities to write film music which he composed for three documentary films: Branko Belan's *Electrical Energy*, Ivo Tomulić's *A Miner's Greeting* and *Sleeping Beauty* by Rudolf Sremac. In addition to the above-mentioned film scores, Brkanović also cowrote, with Ivo Kirigin, the music for Branko Belan's film *Heather and Corn-cobs*.

The score for the films *Electrical Energy* (1948) and *A Miner's Greeting* (1949) have a number of similarities. In addition to the fact that the foundation for both of the scores lies in a pre-cell that develops and varies, they also share the same musical construction design as well as an occasional association with folk music.

Brkanović created his best film score in 1953 for *Sleeping Beauty* (1953). The music was so successful that, in the same year, the author reworked the score into the first movement of his orchestral composition *The Dalmatian Diptych*. The modernity that this score evokes represents the composer's relationship to the film: music is not just a neutral background that has nothing to do with the film image, but rather an active participant in the film's story. The documentary film images, through the music, which would be photographically stationary if there was no music, succeed in coming to life and impel the viewer to begin imagining dramatic events and characters in empty streets and squares.

Through the course of only a few years and in only a few films, Ivan Brkanović transformed his cautious approach to the film medium into an approach marked by the insight of when and where to enhance the film image, document its atmosphere, and depict even the invisible. Although the function of his film music can be primarily classified as descriptive and illustrational, i. e., a quite simple approach to music that could not endure on the concert podium, this type of approach to film allowed for an effective collaboration between the narrative text, music, image and other elements of the film.

UDC: 791.43(497.5:497.2)

Kostadin Kostov

### Croatian Film in Bulgaria

The first films shot in Croatia were shown in Bulgarian cinemas as early as 1911. These film shows included *Zagabria*, *Ogulin*, *Croatia pittoresca*, *Ragusa Danuba* and *Faschingzug in Agram* which were shot by the Italian company *Cinemas* and the Austrian production company *Sascha Film Fabrik*. The same year, Bulgaria's cinemas also screened a documentary film about the participation of a Bulgarian representative at the All Slav Falconry Convention.

There is less data on film screenings in the period between the two world wars, but this period was marked by the important role played by Croat cinematographer and director Josip Novak, who came to Bulgaria in the 30's and stayed there until 1948. Film connections were once again established during the second world war, and news connected with Croatia appeared in the Bulgarian film journal *Blgarsko delo*. The Croatian feature length film *Lisinski* was also shown in Sofia in 1944.

In the period after the World War II, from 1956 to 1959, the following films were shown in Bulgaria: *Bakonja Father Brne* (F. Hanžeković, 1951), *Don't Turn Around Son* (1956), *Only People* (1957) *Face to Face* (B. Bauer, 1963.), *H — 8* (1958) *The Double Ring* (N. Tanhofer, 1963), *The Ninth Ring* (F. Štiglic, 1960), *The ABC's of Fear* (1961.) *The Other Side of the Coin* (F. Hadžić, 1965), *The Birch Tree* (A. Babaja, 1967), *When You Hear the Bells* (A. Vrdoljak, 1969), *I Have Two Moms and Two Dads* (K. Golik, 1968). In addition to the feature production, animated films were also popular, especially those by Borivoj Dovniković and Dušan Vukotić.

UDC: 791.43:535.2

Silvestar Kolbas

## **The Absolute Power of Hard Light**

*A study of the characteristics of a basic lighting mode based on directional hard light and a defense of its use in narrative Hollywood films.*

The text begins with an example of a scene with an atypical lighting pattern found in Clint Eastwood's film *Absolute Power*. It then proceeds to plot the typical lighting pattern which dominates this, as well as most of Eastwood's films, and, for that matter, most Hollywood genres. This common pattern is called »Hollywood light« in Croatian professional circles, and it is predominately based on the use of directional lightning. The principle effect of this approach (three-point lighting) is to make the entire represented scene clearly visible with easily discernible details. This type of lighting, with many variations, was accepted as »normal« in spite of its obvious artificiality, i. e., its frequent departure from the mode of natural lighting at a chosen location. The text explains the basic characteristics of »Hollywood light«, its origin and its use, its connection with the genre tradition, and its distinction from other modes of lighting. There is an analysis of the function of »Hollywood lighting« within contemporary artistic trends, and its continuous presence.

Analytical content: *Hollywood lighting; The structure of Hollywood lighting; Why Hollywood light?; The analysis of the introductory scene; Visual style of the period; Artificial or »common« lighting; The basis of stylization; The cinematographer's brush; Rises and falls of direct lighting; The importance of directional lighting in genre films; Hollywood light today; When is the cinematographer an artist?*

UDC: 791.44.022  
628.9

Silvio Jesenković

## **Technology of Lightning**

*The importance of light during filming, a survey of lighting equipment and its characteristics, and the possibilities that various light sources offer the cinematographer for achieving the desired film photography.*

In the early period of cinema, filming was generally done outside and cameramen could influence the quality of desired light by choosing the time of day to shoot in. Rotating stages sans ceilings that would follow the sun's path were built outdoors during this period. The only way the cameraman was able to influence the quality of the light was to spread a white calico sheet above the stage thereby softening the sun's hard light. Over time, the film industry developed a wide palette of various light fixtures and a multitude of tools to help control light. With a complete knowledge of the available equipment, cameramen and directors of photography were able to choose which lights would be useful for solving specific lighting problems. Some of the characteristics of lighting equipment that should be taken into consideration are: light quality, power and efficiency, light color temperature, size and weight and energy requirements and consumption.

The author of the text lists and describes the two fundamental sources of artificial light: sources with wolfram incandescent filaments (wolfram standard, wolfram quartz-halogen) and those with electrical arches (carbon arch, HMI, fluorescent light sources), in other words, according to another system of organization: lights with lenses, general luminance, soft lights and special purpose lights. The list of lights is supplemented with information on manufacturers, general characteristics and lighting aids that, with the lights themselves, can be used to achieve desired effects.

### **THE CHRONICLE'S LIBRARY**

UDC: 791.43.05:37#(497.5)(091)

Vjekoslav Majcen

## **Croatian Educational Film**

*A historical survey of the development of educational film in Croatia.*

This is a historical survey of the development of educational film and its production by specialized film companies (Škola narodnog zdravlja, Nastavni film, Zora film, Filmoteka 16 and the educational programmes of Croatian television) from the beginnings of film production to the newest development of new electronic media and digital systems of transmission of audio-visual information. The development of educational film has been observed ever since the first film reception at the end of the nineteenth century. Different kinds and subjects of educational films, the means of expression that they use, cultural and historical importance of existing

---

films have been analysed. Also, it is pointed to the multiple connection of this practical branch of film with economic, social, cultural and political conditions under which certain works were produced. Special attention has been paid to health promotion films, ethnographic films and travelogues, to their reception, social evaluation of educational contents, special forms of educational films made for particular educational goals, and the attitude of pedagogical theory to the use of new media in the process of education. For this pur-

pose, pedagogical texts on the use of motion pictures in education have been researched and analysed; from the first pedagogical reflections (J. Grčina, S. E. Tomić, D. Trstenjak, 1913/1914), the interwar and postwar period (M. Demarin, A. Štampar, S. Pataki), to the formation of modern approach to audio-visual communications in educational process that appears as »film and audio-visual pedagogy«, and a special analysis of teaching-method approach to audio-visual media (M. Vrabec, S. Težak).

# Sadržaj IV. godišta Hrvatskog filmskog ljetopisa

(br. 13-16/1998.)

## Br. 13

### DANI HRVATSKOG FILMA

Nikica Gilić: NASTAVAK AGONIJE	5
Hrvoje Turković: OMALOVAŽAVAJUĆE REFORME DANA FILMOGRAFIJA I NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA	9
RANGLISTA FILMOVA (GLASOVANJE KRITIČARA)	17

### KULTURNA POLITIKA: UZ PRIJEDLOG ZAKONA O FILMU

Društvo hrvatskih filmskih redatelja: PRILOG RASPRAVI O HRVATSKOM FILMU	19
Krelja, Hribar, Škrabalo, Turković: LICEM U LICE: ZAKON O FILMU — razgovor	23
Hrvoje Turković: ANALIZA PRIJEDLOGA ZAKONA O FILMU	27

### LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen: KRONIKA siječanj/ožujak '98.	33
Bibliografija	38
Preminuli: Sulejman Kapić, Drago Krča, Franjo Vodopivec	39

### KNJIGE

Damir Radić: VJEKOSLAV MAJCEN, HRVATSKI FILMSKI TISAK	41
Damir Radić: MARINA VULETIĆ, OSCAR — IZMEĐU TRADICIONALNOSTI I PROGRESIVNOSTI	43

### FESTIVALI

Rada Šešić: MEĐUNARODNI FESTIVAL U ROTTERDAMU	47
--	----

### SUVREMENI TRENDOVI

Silvestar Kolbas: NE BEZ BOJE, NEGO CRNO BIJELI	53
Dragan Rubeša: SERIJSKI UBOJICE I MEDIJI	59

### U ŽARIŠTU: DOMAĆE PREMIJERE

Damir Radić: TREĆA ŽENA	63
-------------------------	----

### REPERTOAR

KINOREPERTOAR — VIDEOIZBOR	69
----------------------------	----

### PORTRET

Petar Krelja: JELENA RAJKOVIĆ	93
Petar Krelja: POSTHUMNA OBRADA FILMOVA JELENE RAJKOVIĆ — razgovor sa Sergejom Goranom Pristašem	98
FILMOGRAFIJA JELENE RAJKOVIĆ	103

### PRONAĐENI RUKOPISI

Živko Krstičević: TELEVIZIJA VISOKE REZOLUCIJE	105
BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA ŽIVKA KRSTIČEVIĆA	113

### STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Irena Paulus: RAPSODIJA U NIJANSAMA PLAVOG — GLAZBA U TRI BOJE — PLAVO	115
Nikica Gilić: ALIENS — INTERPRETACIJA	131
Bruno Kragić: ZNANSTVENOFANTASTIČNI FILM 50-ih	139
Tomislav Pavlic: PEEPING TOM'S	145

### SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

David Bordwell: TVORBE FILMSKIH ZNAČENJA	151
--	-----

### BIBLIOTEKA LJETOPISA

Vjekoslav Majcen: OBRAZOVNI FILM (1)	163
--------------------------------------	-----

### O SURADNICIMA

189

### ABSTRACTS

191

## Br. 14

### SINTEZE I INTERPRETACIJE

Ivo Škrabalo: 101 GODINA FILMA U HRVATSKOJ 1896.-1997.	3
Damir Radić: NEKE VRIJEDNOSNE ORIJENTACIJE U SUVREMENOJ HRVATSKOJ FILMSKOJ KRITICI	23

### ZAGREB '98.

Rada Šešić: SLIKANJE POKRETA I PSIHE — 13. svjetski festival animiranih filmova	33
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 13. SVJETSKOG FESTIVALA ANIMIRANIH FILMOVA	39

### POŽEGA '98.

Ante Peterlić: JEDNA DUGA MINUTA — U povodu 6. hrvatske revije jednogminutnih filmova u Požegi	43
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 6. HRVATSKE REVIJE JEDNOMINUTNIH FILMOVA	46

### FILMSKA PRIČA

Miljan Ivezić: LJETO S NATALIJOM	48
----------------------------------	----



**LJETOPISOV LJETOPIŠ**

Vjekoslav Majcen: KRONIKA travanj/lipanj '98. 59  
 Bibliografija 67

*Premинуli*: Dragutin Krencer, Krešimir Zidarić,  
 Dušan Vukotić 67

**KNJIGE**

Damir Radić: KNJIGE M. ĆURIĆA, S. HUNDIĆA I  
 J. HEIDLA, D. ILINČIĆA I A. OREMOVIĆA 69

**FESTIVALI**

Dragan Rubeša: 'FRENCH CAN-CANNES' —  
 51. FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM '98. 74

**U ŽARIŠTU**

Damir Radić: RUSKO MESO 79

**REPERTOAR**

FILMSKI REPERTOAR — VIDEOPREMIJERE 83

**STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Boris Vidović: POVIJEST(I) FILMA 101

Boris Vidović: POVIJEST FILMA —  
 IZABRANA BIBLIOGRAFIJA 110

Bruno Kragić: POETIKA AMERIČKOG  
 PUSTOLOVNOG FILMA 30-IH 115

Dunja Krpanec: FILMOVI DAVIDA MAMETA U KONTEKSTU  
 POPULARNIH ŽANROVA: DEMITOLOGIZACIJA  
 POPULARNE KULTURE 121

**SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVDU**

Tom Gunning: »SAD JE VIDIŠ, SAD JE NE VIDIŠ«:  
 TEMPORALNOST FILMA ATRAKCIJE 131

**BIBLIOTEKA LJETOPIŠA**

Vjekoslav Majcen: HRVATSKI OBRAZOVNI FILM (2) 140

**ABSTRACTS**

**O SURADNICIMA U OVOM BROJU** 173

**Br. 15****DUŠAN VUKOTIĆ (1927.-1998.)**

Borivoj Dvorniković: JEDNA VELIKA KARIJERA —  
 DUŠAN VUKOTIĆ VUD 3

FILMOGRAFIJA I NAGRADE D. VUKOTIĆA 11

**PULA '98.**

Janko Heidl: DOMETI — Festival hrvatskoga filma Pula '98. 15  
 FILMOGRAFIJA I NAGRADE PULE '98. 20

**OGLED IZ NOSTALGIJE**

Petar Krelja: ISTINITA PRIČA O MILKI ZVANOJ  
 STJUARDESA 23

**IDEOLOGIJA PORICANJA**

Ivo Škrabalo: NJIHOV OBRAČUN SA MNOM 39

**KULTURNA POLITIKA**

H. Turković, V. Majcen, I. L. Galeta:  
 FILMSKI KULTURNI CENTAR 46

Martina Aničić: IMAGINARNA AKADEMIJA 50

Ivan Ladislav Galeta: MEDIJSKI STUDIJ NA ALU 53

Joško Marušić: STUDIJ ANIMACIJE NA ALU 55

**LJETOPISOV LJETOPIŠ**

Vjekoslav Majcen: KRONIKA — srpanj/rujan '98. 59  
 Bibliografija 63

*Premинуli*: Branko Blažina, Vjenceslav Orešković,  
 Jure Rukljančić, Andro Lušičić 64

**FESTIVALI/PRIREDBE**

Jurica Pavičić: TJEDAN ČEŠKOG FILMA U ZAGREBU 65

Dragan Rubeša: POST FESTUM 55. VENECIJANSKE MOSTRE  
 — Venecija zove Hollywood 68

**U ŽARIŠTU**

Damir Radić: DOMAĆE PREMIJERE —  
*Kad mrtvi zapjevaju* Krste Papića 75

FILMOGRAFIJA KRSTE PAPIĆA 78

**REPERTOAR**

FILMSKI REPERTOAR — VIDEOIZBOR 79

**SUVREMENI TRENDOVI**

Jurica Pavičić: DOGMA 95 97

**STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Branko Bubenik: DEGRADACIJA VIDEOIZVORNIKA  
 U UPORABI 103

Krešimir Mikić: SAŽETI PREGLED POVIJESTI SVJETSKOG  
 SNIMATELJSTVA 109

Krešimir Mikić: BIBLIOGRAFIJA RECENTNIH KNJIGA  
 O SNIMATELJSTVU 122

**PORTRET**

Irena Paulus: BIO-FILMOGRAFSKI RAZGOVOR S  
 ANĐELKOM KLOBUCAROM 125

Irena Paulus: ORGULJAŠ U FILMSKOM STUDIJU — Anđelko  
 Klobučar i njegova filmska glazba 133

**SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVDU**

Roberto Benedetti: TRAMVAJ ZVAN ČEŽNJA —  
 Adaptiranje drame u film 153

**BIBLIOTEKA LJETOPIŠA**

Vjekoslav Majcen: HRVATSKI OBRAZOVNI  
 FILM (3) 158

**ABSTRACTS**

**O SURADNICIMA** 180

---

## Br. 16

### NIKOLA TANHOFFER (1926.-1998.)

Nikola Tanhofer: KNJIGA SNIMANJA IZ 1945. ILI KAKO SAM PRVI PUT OMIRISAO BARUT 5

Nikola Tanhofer: PROFESIJA — RATNI SNIMATELJ

Ivo Škrabalo: NEDOSTIŽNI FILMSKI DESETOBOJAC

FILMOGRAFIJA NIKOLE TANHOFFERA

### KULTURNA POLITIKA

Hrvoje Turković: KADA JE FILM »HRVATSKI?«

SVJETSKI TELEVIZIJSKI FORUM: ZAŠTITA AUDIOVIZUALNE BAŠTINE

### REVIJA FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA

Diana Nenadić: NEŠTO NOVO, NEŠTO OSOBNO, NEŠTO DRUKČIJE

### LJETOPISOV LJETOPIŠ

Vjekoslav Majcen: KRONIKA

*Umrli:* Zvonimir Ferenčić, Nikola Tanhofer

*Bibliografija*

### SUVREMENI TRENDOVI

Sanja Muzaferija: KOMUNICIRANJE DRUGOSTI KROZ CAMP

### U ŽARIŠTU

Damir Radić: PREMIJERE HRVATSKIH FILMOVA

Rada Šešić: ROTTERDAMSKI DNEVNIK

### REPERTOAR

FILMSKI REPERTOAR — VIDEOPREMIJERE

### STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Nikica Gilić: EKTRANIZACIJA *NOTTURNA* KSAVERA ŠANDORA GJALSKOG

Bruno Kragić: LAWRENCE OD ARABIJE — Likovi i ideje

Irena Paulus: FILMSKA GLAZBA IVANA BRKANOVIĆA

Kostadin Kostov: HRVATSKI FILM U BUGARSKOJ

Silvestar Kolbas: NEOGRANIČENA MOĆ USMJERENOG SVJETLA

Silvio Jasenković: TEHNOLOGIJA RASVJETE

### BIBLIOTEKA LJETOPIŠA

Vjekoslav Majcen: HRVATSKI OBRAZOVNI FILM (4)

### O SURADNICIMA U OVOM BROJU

### ABSTRACTS

### SADRŽAJ IV. GODIŠTA HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPIŠA

Brojevi 13-16/1998.

## O suradnicima u ovom broju

**Nikica Gilić** (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radi kao znanstveni novak na Odsjeku komparativne književnosti FF, urednik u *Zarezu*, Zagreb.

**Silvio Jesenković** (Zagreb, 1962.), filmski i televizijski snimatelj, diplomirao na ADU u Zagrebu 1998. Snimatelj je više dokumentarnih filmova, te glazbenih i reklamnih spotova.

**Silvestar Kolbas** (Petrovci, 1956.), filmski i TV-snimatelj. Diplomirao na ADU 1982. godine. Od 1996. godine nastavnik je snimanja na ADU.

**Kostadin Kostov**, bugarski istraživač nacionalne povijesti filma i bugarske kinematografije. Osim u Bugarskoj, radove objavljuje u makedonskom časopisu *Kinopis*.

**Goran Kovač** (Zagreb, 1975.), student je komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

**Bruno Kragić** (Split, 1973.), diplomirao fancuski jezik i komparativnu književnost, na posljediplomskom studiju amerikanistike u Zagrebu, suradnik LZ *Miroslav Krleža*, Hrvatskog radija, te časopisa *Kolo* i *Republika*, Zagreb.

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942.), urednik filmskog programa na HTV-u, urednik filmske rubrike u *Vijencu*, Zagreb

**Vjekoslav Majcen** (Zagreb, 1941.), filmski povjesničar, filmski savjetnik u Hrvatskoj kinoteci, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Martin Milinković** (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroimi*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

**Sanja Muzaferija** (Zagreb, 1956.) diplomirala na FPZ u Zagrebu, magistrirala medijske studije na Sussex University (Velika Britanija), a profesionalno se usavršavala iz filmskih studija na Boston University (SAD) i Harvard Film Archive (Cambridge, SAD). Bila je asistent u Bostonu i predavač na Harvard University, te suradnik u projektu CD-Roma *How To Make Your Movie — An Interactive Film School* u produkciji Rajka Grlića za Ohio University i Electronic Vision, Inc. Suraduje u više tiskovnih (*Comopolitan*) i elektronskih medija (BBC, HTV).

**Diana Nenadić** (Split, 1962.), filmska kritičarka i publicistkinja, urednica filmske emisije na 3. programu Hrvatskog radija, Zagreb

**Irena Paulus** (Zagreb, 1970.), muzikologinja, nastavnica u glazbenoj školi i redovita suradnica 3. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

**Jasna Posarić** (Zagreb, 1965.), diplomirala na FF u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1995. godine, suradnica *Vijenca* i *Novog lista*, Zagreb.

**Damir Radić** (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF-u u Zagrebu. Filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* i Filmskog programa HTV-a.

**Mario Sablić** (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

**Rada Šešić** (Bjelovar, 1957.), diplomirala je ekonomiju u Sarajevu, filmska kritičarka u *Sineastu*, na radiju i TV. Od 1992. živi i radi u Nizozemskoj, a redovito suraduje u filmskim emisijama HRT-a. Autorica je više kratkometražnih filmova.

**Ivo Škrabalo** (Sombor, 1934.), povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Igor Tomljanović** (Zagreb, 1967.), apsolvant montaže na ADU, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943.), filmolog, docent na ADU, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

**Josip Visković** (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, urednik u *Nomadu*, Zagreb

**Denis Vukoja** (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

**Ivan Žaknić** (Split, 1972.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmske kritike objavljivao u *Homo volansu* i *Vijencu*. Novinar Hrvatskoga radija, Zagreb.

## Upute suradnicima

U četiri godine izlaženja, *Hrvatski filmski ljetopis* okupio je veći broj suradnika, koji su svojim stručnim priložima omogućili redovito izlaženje časopisa i održavanje visoke kvalitete njegovoga sadržaja.

Radi što bolje daljnje suradnje, molimo suradnike da po mogućnosti poštuju sljedeće upute:

1. Prilozi za *Hrvatski filmski ljetopis* mogu biti pisani pisaćim strojem, ali preporučujemo da se uredništvu, kad god je to moguće, dostavljaju na disketi (Wordperfect, Word u DOS ili Windows varijanti). *Uz disketu treba priložiti i ispis teksta.*

2. Molimo suradnike da prilikom pisanja teksta na računalu naslove filmova i drugih autorskih djela koje spominju, umjesto označavanja navodnicima, pišu *kosim slovima* (italic), a da druge mogućnosti uređivanja teksta (različiti formati slova, naredbe za formatiranje redaka, odlomaka ili stranica) što umjerenije koriste, jer sve kodove (osim italica), prilikom pripreme teksta za tisak moramo ionako usklađivati s drugim tekstovima i potrebama grafičkog uređenja cijelog časopisa i mijenjati, što tada zahtijeva ručno uklanjanje prethodno unijetih kodova.

3. Uredništvo ne postavlja nikakve uvjete glede duljine teksta, a samo kao orijentaciju napominjemo da je optimalna dužina stručnih članaka oko 12-15 kartica.

4. Molimo suradnike da poštuju uobičajenu metodologiju citiranja izvora, a preporučujemo da bilješke pišu na kraju teksta. Na kraju teksta obvezatno treba navesti korištene i/ili citirane izvore i literaturu. Također je dobro navesti i što cjelovitiju filmografiju koja se odnosi na sadržaj teksta (kao što je to već uobičajeno u dosadašnjim brojevima *Ljetopisa*).

Popis literature treba biti u sljedećem obliku: autor, godina, naslov, mjesto, izdavač (primjerice: Franklin, J., 1983., *New German Cinema*, London : Columbia Books). Kod navođenja izvora (citiranja) u tekstu, treba u zagradama navesti autora, godinu i, prema potrebi, stranicu citiranoga djela (primjerice: Franklin, 1983.: 35).

5. Posebice molimo autore da uz svoj stručni rad prilože sažetak (abstract) na hrvatskom (ili engleskom) jeziku. Sažetak ne smije biti duži od 30 redaka.

6. Uz tekst treba po mogućnosti priložiti i fotografije (koje vraćamo na zahtjev). Opis i redni broj slike treba biti označen na poledini fotografije i na posebnom listu koji se prilaže uz tekst.