

Zagreb

26/2001



Dodatak broju:

HRVATSKA FILMOGRAFIJA 1991.-2000.



UDK 761.4396

Hrvatski film

CODEN HFLITV

god. 7 (2001) br. 26

ve 1-255

Ajanović
Aljinović
Čegir
Gilić
Heidl
Ivanović
Jovetić
Krelja
Kukuljica
Kurelec
Lenić
Majcen
Marić
Milinković
Pavlus
Radic
Sablić
Sever
Sesic
Tadić
Težak
Tomljanović
Turković
Vučkoja

OPS



kn 50

FILE

Hrvatski filmski

FILE

ISSN 1330-7666

Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 7. (2001), br. 26

Zagreb, srpanj 2001.

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

Prijevodi i lektura tekstova na engleskom:

Mirela Škarica

Priprema:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisk:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka.

Cijena ovom broju 50 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@inet.hr
verica.robic-skarica@hztk.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

Godišnja pretplata: 120.00 kn

Za inozemstvo: 60.00 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 Ministerstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb

Naslovница: *Uzbudljiva ljubavna priča*
(B. Dovniković, 1989.)

CODEN HFLJFV

Sadržaj

PORTRET AUTORA: BORIVOJ DOVNIKOVIĆ

Petar Krelja, Hrvoje Turković

RAZGOVOR S BORIVOJEM DOVNIKOVIĆEM BORDOM **3**

Petar Krelja

STILSKA KOHERENTNOST DOVNIKOVIĆEVA OPUSA **38**

KRONOLOGIJA, FILMOGRAFIJA I STRIPOGRAFIJA BORIVOJA DOVNIKOVIĆA **50**

OGLED IZ NOSTALGIJE

Zoran Tadić

VELIKO POSPREMANJE **55**

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen

KRONIKA — travanj/lipanj 2001. **70**

BIBLIOGRAFIJA **78**

POLEMIKE / REAGIRANJA

Damir Radić

U POVODU REAGIRANJA IVE ŠKRABALA I JURICE PAVIČIĆA **79**

FESTIVALI I PRIREDBE

Nikica Gilić

BOGATSTVO IZLAGAČKIH METODA **81**

FILMOGRAFIJA I NAGRADA 9. HRVATSKE REVJE JEDNOMINUTNIH FILMOVA —
POŽEGA 2001. **85**

Stjepko Težak

S DNA MORA I DRUŠTVA U SVEMIRSKE VISINE **87**

Rada Šešić

ROTTERDAMSKI FESTIVAL **93**

SUVREMENI TRENDÖVI

Vladimir Cvetković Sever

O GRČENJU TIGROVA I SKRIVANJU ZMAJEVA **98**

Elvis Lenić

TRAFFIC — TUROBNA SLIKA AMERIČKOG DRUŠTVA **102**

REPERTOAR

Uedio: Igor Tomljanović

FILMSKI REPERTOAR **105**

VIDEOPREMIJERE **127**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Mato Kukuljica

NOVE ELEKTRONSKIE TEHNOLOGIJE — POMOĆ U RESTAURIRANJU FILMSKOG
GRADIVA **132**

Sergej Ivasović

DIGITALNA MONTAŽA **151**

Midhat Ajanović

BLISTAVE NIJANSE MRAKA — FILMSKE ANIMACIJE PIOTRA DUMALE **161**

Tomislav Čegir

MOTIVI U FILMOVIMA DEJANA ŠORKA **168**

Irena Paulus

VEĆINOM »NACRTANA« GLAZBA **177**

ABSTRACTS **200**

O SURADNICIMA **205**

DODATAK

Vjekoslav Majcen

HRVATSKA FILMOGRAFIJA 1991.-2000. **207**

Hrvatski filmski LJETOPIS

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 7 (2001), No 26

Zagreb, june 2001

Copyright 1995: Croatian Society of Film Critics

Publishers:

Croatian Society of Film Critics

Croatian State Archive – Croatian Cinematheque

Croatian Film Clubs' Association (executive publisher, distributor)

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

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

Design:

Luka Gusić

Language advisors:

Mirela Škarica

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Subscription abroad:

60 US Dollars

Account Number:

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

Editor's Adress:

Hrvatski filmski ljetopis / Croatian Cinema Chronicle

Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771,

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@inet.hr

verica.robić-skarica@hztk.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web site: www.hfs.hr

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

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

Cover Photography: *An Exciting Love Story* (B. Dovniković, 1989)

CODEN HFLJFV

Contents

PORTRAIT OF AN AUTHOR: BORIVOJ DOVNIKOVIC

Petar Krelja, Hrvoje Turković
AN INTERVIEW WITH BORIVOJ DOVNIKOVIC BORDO 3

Petar Krelja
BORIVOJ DOVNIKOVIC 38
BORIVOJ DOVNIKOVIC, CHRONOLOGY, FILMOGRAPHY 50

A NOSTALGICAL REVIEW

Zoran Tadić
CLEANING HOUSE 55

CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen
CHRONICLE — April-June 2001 70
BIBLIOGRAPHY 78

POLEMICS AND REACTIONS

Damir Radić
IN RESPONSE TO IVO ŠKRABALO'S AND JURICA PAVIČIĆ'S REACTIONS 79

FESTIVALS AND EVENTS

Nikica Gilić
THE ABUNDANCE OF EXHIBITING METHODS 81
FILMOGRAPHY OF THE 9th REVUE OF ONE-MINUTE MOVIES — POŽEGA 2001 85

Stjepko Težak
FROM THE BOTTOM OF THE SEA AND SOCIETY INTO THE HEIGHTS OF SPACE 87

Rada Šesić
ROTTERDAM FESTIVAL 93

CURRENT TRENDS

Vladimir Cvetković Sever
ABOUT TIGERS' CRAMPS AND HIDDEN DRAGONS 98

Elvis Lenić
TRAFFIC — A DREARY PICTURE OF AMERICAN SOCIETY 102

REPERTOIRE

Edited by: Igor Tomljanović
FILM RÉPERTOIRE 105
VIDEO PREMIERES 127

STUDIES AND RESEARCHES

Mato Kukuljica
NEW ELECTRONIC TECHNOLOGIES — HELP IN THE RESTORATION OF FILM MATERIAL 132

Sergej Ivasović
DIGITAL EDITING 151

Midhat Ajanović
BRILLIANT NUANCES OF DARKNESS — PIOTR DUMALA'S ANIMATIONS 161

Tomislav Čegir
MOTIVES IN DEJAN ŠORAK'S FILMS 168

Irena Paulus
MUSIC MOSTLY »DRAWN« 177

ABSTRACTS 200

ON COLLABORATORS 205

APPENDIX

Vjekoslav Majcen
CROATIAN FILMOGRAPHY 1991-2000 207

Razgovor s Borivojem Dovnikovićem Bordom

Razgovarali: Petar Krelja i Hrvoje Turković¹

Rani dani: crtanje, strip, kino

Petar Krelja (P. K.): Priča se, Bordo, da su vas s tri godine znali zateći kako crtakarate po papiru. Zanima me kada su vaši, vaša okolina, prepoznali da tu ima nekog đavla, i kada ste na kraju krajeva shvatili da to nisu bile samo prolazne djetinje igrařije?

Borivoj Dovniković (B. D.): Otac se sjećao da sam imao olovku u ruci već od tri i pol godine. Kažu da su svi upotrebljivi papiri morali biti namijenjeni meni, naročito oni u kojima se donosio kruh iz pekare, po njemu se prekrasno crtalo olovkom. Okolina u kojoj sam živio vidjela je u meni crtača vrlo rano, mnogo prije smrti moje majke koja je umrla u mojoj šestoj godini. Bila je to u mene prava glad za crtanjem, jedna neodoljiva i permanentna potreba. Naravno da je bila riječ o talentu, jer sam se time razlikovao od druge djece.

P. K.: U toj ranoj dobi je li bilo kina, da li su u twoje ruke već tada došli i stripovi?

B. D.: Stripovi da, kino manje. Zato jer tata nije volio ni kino ni sport, nogomet. Nije mu išlo u glavu da ozbiljni mlađi trče za loptom. Tada su, znaš, uglavnom mladi voljeli nogomet. Za kino je rekao da tamo varaju ljudi. Zapravo je u jednu ruku imao pravo, jel? — kino je varka u biti, no on u filmu nije bio vidio one pozitivne strane. Posjete kinu smatrao je gubljenjem vremena. Koji put me je znao povesti na predstavu kad je bio dežuran. Sjećam se da su u kinu Royal dva pokrajnja mjesta u zadnjem redu bila namijenjena službenim osobama, gdje sam sjedio s tatom koji je bio u policijskoj uniformi. Poslije, u osnovnoj školi, išao sam s klincima u kino, ali nije bilo lako skupiti nekoliko dinara koliko je koštala ulaznica.

P. K.: Kažeš da su otraga sjedili policajci; jesu li oni tamo bili redari?

B. D.: Da, radi reda. Oni su službeno pazili da se ne ometaju predstave. Sjećam se da bi tata otisao do izgrednika i upozorio ga, a poslije, ako bi ovaj nastavio s nepodopštinama, uhvatio bi ga za uho i izbacio van.

P. K.: Kakav je bio odnos tvog oca prema tebi, je li on bio čovjek discipline, tražio od tebe da se ponašaš poslušno?

B. D.: Nije bilo potrebno kod mene tražiti veliku disciplinu jer sam, već samim tim što sam vječno sjedio i crtao, bio tih i kod kuće. Bilo je obrnuto. Jedanput me je, dok sam živio kod tetke, jurio lenjirom po kuhinji, jer je očekivao da će se u to doba igrati s djecom »na čistom zraku«, a našao me je opet da crtam u stanu. Ne mogu reći da se nisam volio zabavljati s drugarima, ali kad bih se zadubio u moje papire, nije me bilo lako prekinuti »u poslu«.

P. K.: Je li uopće u twojoj široj ili daljoj rodbini bilo nekoga koji je pokazivao sklonosti prema ovome što ćeš ti kasnije raditi? Prema likovnjaštvu?

B. D.: Mati mi je imala vrlo lijep rukopis, a kasnije sam video da je jedna od tetaka radila izvrsne cvjetne ornamente za ručni rad. Od cijele mnogobrojne rodbine mlađi sin mog strica, Lazo Dovniković, imao je smisla za karikaturu, čak je objavljivao karikature u *Ježu*, ali se na kraju opredijelio za nacrtnu geometriju i danas je profesor na novosadskom Mašinskom fakultetu. Kćerka jedne od mojih mnogobrojnih tetaka posvetila se slikarstvu i danas živi u Kanadi. Ostala moja okolina nije imala absolutno nikakve veze s bilo kojom umjetnošću, pa nije ni mogla imati utjecaja na moj razvoj. A što se tiče talenta, sasvim je sigurno da do njih dolazi slučajnim sklopom gena kod formiranja ljudskog zametka. Očito je da do takvih formiranja dolazi rijetko, i zato talenata u čovječanstvu relativno nema mnogo. Na pojavu talenta ne može se planski utjecati, ali se može pomoći njegovom bržem i kvalitetnijem razvoju. Pogledajmo Ivana Meštrovića, on je od običnog čobanina postao kipar svjetskoga glasa. Bilo je samo potrebno njegov urođeni talent dovesti u nove, bolje uvjete i dati mu mogućnosti da se rasplamsa. Naravno, za dozrijevanje talenta potrebna je osobna upornost i kontinuirana aktivnost.

P. K.: Znači, twoja izrazita turdoglavost i upornost presudila je da budeš crtač?

B. D.: Nakon što se pokazalo da sam neosporni talent, odlučila je upornost, i vjera u sebe. A i u praktičnom životu taj talent mi je uvijek pomogao, naročito u mladosti, u vojsci... U školama su me uvijek izdvajali i štitili. Ljudi posebno cije-

¹ Razgovor je održan u subotu i nedjelju, 24.-25. ožujka 2001. Transkript razgovora prema magnetofonskom zapisu napravila: *Slavica Tomašegović*. Redigirani je tekst (*Hrvoje Turković*) autorizirao i preradio *Borivoj Dovniković* (završio: 22. svibnja 2001.)

ne sposobnosti koje sami nemaju. Nonstop sam crtao, za svoje potrebe, za ocjenu, za druge...

P. K.: *Kad se u tvom crtanju zapravo pojavila sklonost karikaturi?*

B. D.: Pa, mislim, već negdje u devetoj godini, osmoj ili devetoj, potaknut humorističkim listovima koji su mi dolazili pod ruku, u brijaćnicama, u kavanama, privatno.

P. K.: *Koga si karikirao?*

B. D.: E, ne, nisam karikirao, ljude sam radio čisto kao simbole. Ali više sam imitirao humorističke karaktere ili stripovske junake nego što bi radio nešto svoje.

Hrvoje Turković (H. T.): A kad si počeo čitati stripove?

B. D.: Oh, rano, jer to su bile čuvene tridesete, zlatne godine stripa. Nije bilo televizije, radio-aparata je bilo vrlo malo, kino je bio, bar za mene, skup. Trideset devete-četrdesete godine moj je tetak, koji je bio na željeznici konduktér, kontrolor, morao dati tri svoje plaće da kupi radio na otplatu. Prema tome, sve se svodilo na novine. Ali, i to nije bilo jef-tino. Dobro, možda sam ja pripadao jednoj nižoj srednjoj klasi u Osijeku, ali doći do dinara da se kupi novi *Mika Miš* ili *Vandrokaš*, ili tako nešto, nije bilo jednostavno.

P. K.: *Jesu li se u kinima prikazivali crtici, recimo?*

B. D.: Naravno, i to gotovo redovito u predigrama ispred igranih filmova. A ujedno, u tim predratnim godinama jedino su crtani filmovi bili u koloru, a igrani vrlo rijetko. Kliko mi se čini, do 1941. osobno sam vido samo jedan — *Čarobnjak iz Oza*. Jer, trebaš znati da se tada još uvijek za kino naglašavalо da je ton-kino (iako više nije bilo nijemih filmova), a za film, razumije se, da je u koloru.

H. T.: Možeš li nam ponovno nabrojati novine u kojima si gledao stripove?

B. D.: Prvo su bili najpopularniji, bar u Osijeku, beogradski. Zašto? Jer su to bili stripovi s tekstovima u oblacima. Djeca nisu voljela stripove s tekstovima ispod slika. Taj tekst ispod slika bio nam je suviše literaran, a mi smo htjeli »pravi« strip, kakav je bio u beogradskom *Mika Mišu*. Osim toga, taj list je donosio strane, kultne stripove. Dakle, klinci iz mojeg dvořišta pratili su *Mika Miša*, *Mikijevo carstvo*, *Politikin zabavnik*, *Tri ugursuza*, a rjeđe *Oko i Vandrokaš*...

H. T.: Možda vam se nije dalo čitati previše teksta ispod stripa?

B. D.: Pa ne, pazi, strip je pojam sažetosti, slika sama govori. A osjećaje smo pretpostavljali gledajući događanja. U *Mika Mišu i Mikijevom carstvu* bilo je i odličnih domaćih crtača, čija imena su nam, doduše, djelovala strano: Kuznjećev, Lobačev, Solovjev, ja ne znam tko sve, čak i jedan osjećki — Lechner.

P. K.: Da se još malo vratimo crticima u kinu. Što je tebe specijalno oduševljavalо, jesli volio sve ili si već osjećao da nešto preferiraš?

B. D.: Nismo birali, nije to bilo tako sistematsko i široko gledanje da bih mogao analizirati stvari. Oduševljivali smo se svim tim šarenim američkim serijskim filmovima. Sjećam

se bedaste Olive, svemoćnog Popaja. Miki, naravno, nije bio posebno interesantan, jasno, kao pozitivac. Ali, brate, Šiljo, Paja Patak, ti nervčiki i luckasti tipovi!...

P. K.: Jesi li već tada pokušavao oponašati neke stvari koje si vidiо u stripovima ili pak u crticiма?

B. D.: Imam jednu tekicu s tim pokušajima, ali sve je to u fragmentima, nepovezano... U čemu je vic? Dijete je nestrljivo, dijete nikad ništa ne završi. Počneš stranicu, a najljepše je na dnu prve table napisati 'Nastavit će se'. To je onda pravi strip jer piše 'Nastavit će se'. Kakvo je to bilo uživanje! No, više nisam nastavljao taj strip, nego nešto drugo. Onda sam crtao samo kauboje koji drže revolvere, pa samo »studije« nosa sa sjenom ispod... Pri čitanju stripova više sam gledao crtež nego sadržaj, što je kod mojih drugova, naravno, bilo obrnuto

Prvi publicistički nastupi; književni, kazališni, filmski pokušaji

P. K.: Je si li u srednjoj školi nešto objavljivao od toga što si risao?

B. D.: O, kako da ne. Već sam u jedanaestoj godini pokušao, u Beogradu. Tamo smo otac i ja izbjegli 1941. Tada sam nacrtao dvije-tri table karikalurnog stripa o avanturama nekog viteza i odlučio da ga ponudim novinama (dječja samouvjerenost!). Naoružani stražar na ulazu u redakciju tadašnjeg, okupacijskog dnevnika *Novo vreme* pustio me je u zgradu, te sam ti ja počeo obilaziti vrata tražeći urednika. Ljudi su se, prvo, kao divili klincu, ali su se i zezali sa mnom šaljući me od jedne sobe do druge (bilo je tamo još nekih redakcija), dok mi nisu obzirno objasnili da pričekam dok malo ne porastem.

H. T.: I kad su ti prvi put objavili nešto?

B. D.: Dvije godine kasnije. U Požarevcu, kuda smo 1942. prešli iz Beograda, slučajno sam naletio na neki poljoprivredni tjednik, u kojem sam našao kratke napisе o narodnim običajima. I ja sjednem i opisem slavonski običaj iz mog Čepina, o vitlu, velikoj gredi na stupu-osovini na čijim krajevima sjede hrabri momci dok ih drugi vrte svom snagom. Taj običaj je zaboravljen poslije drugog svjetskog rata. Jasno, tekst sam i ilustrirao. Stvar je objavljena i ja sam, u trinaestoj godini, dobio svoj prvi profesionalni honorar.

H. T.: Ti si samo crtao, a tekst je netko dodao?

B. D.: Ma ne, ja sam sve napravio. Oduvijek me je zanimalo i pisanje. Čak sam se u osmom razredu neko vrijeme dvolimio da li da idem na književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U trinaestoj godini, posebno za ljetnih ferija, bio sam strasno obuzet čitanjem (Jules Verne, Salgari, H. G. Wells, Sienkiewicz, Daudet, naši pisci...). Onda me uhvatilo pisanje, pjesme, naravno, a počeo sam i jedan roman (ha-ha-ha), pod utjecajem Jakova Ignjatovića. Sjećam se da sam tada u Požarevcu, u nizu mladenačkih eksperimenata na raznim područjima, jednom načinio i svoje novine, naravno u jednom primjerku.

H. T.: Što si sve nacrtao u njima?



U dvorištu Zagreb filma u Vlaškoj ulici: B. Dovniković, N. Dragić, T. Pauš, u pozadini Z. Bourek

B. D.: Pisao sam mašinom, pazeci pritom da tekst bude smješten u stupce. Nisam ništa lijepio, sve se radilo na jednom papiru, jeli' možeš zamisliti taj posao! A tek sam naučio pisat na mašinu. Pa ilustracije: za rubriku 'Iz naše domovine' nacrtao sam Mostar, čuvenu vedutu sa starim mostom (u onom ratu je ostao čitav, ha-ha-ha). Bila je u sadržaju i neka pjesma, koju sam, mora biti, također sam napisao. Ostalo sam zaboravio.

H. T.: U svojim sjećanjima objavljenim u našem Ljetopisu spomenuo si da si tokom rata, odnosno boravka u Požarevcu, zajedno s prijateljima postavljao neke kazališne stvari, pa i film da ste radili?

B. D.: Radili smo sve što nam je palo na pamet, što nas je, klinice, to jest mene, znalo uhvatiti. Bez obzira na bijedne uvjete života u okupiranoj Srbiji. Tako smo jednom odlučili napraviti teatar. U kući prijatelja Zorana, sina imućnih roditelja, u široki podrum silazilo se prostranim stepeništem, koje smo odlučili pretvoriti u gledalište, a prostor ispred podrumskih prostora u pozornicu. Naravno, ja sam postao autor 'drame', režiser, scenograf, masker, inspicijent i glumac, dok se ostala družina bavila pripremom prostora i sličnim, 'neumjetničkim' poslovima. Tekst drame u tri čina, koju sam napisao za jedan dan, dalo se pročitati za desetak minuta, ali smo mi računali da će odmori između činova ra-

stegnuti predstavu na dostašnu dužinu. Za divno čudo, izveli smo 'tragičnu' dramu, o hajduku koji je ubio turskog pašu, ali sa svim nespretnostima i smiješnim situacijama, na opće veselje i smijeh publike — roditelja, rođaka i prijatelja. Važno je, međutim da smo se neko vrijeme bavili teatrom!

P. K.: Što je s radom na crtiću, kojeg također spominješ u tim sjećanjima? Jesi li imao svoju ekipu, jesu se pojavili neki koji su obećavali?

B. D.: Bila je to ista ekipa iz teatra. Oni su pripremali kinosalu u prikladnom podrumu jednog drugog kolege, a ja radio crtani film na celofanu, koji su inače domaćice upotrebjavale za spremanje turšije. Usprkos nestašici svega, toga celofana začudo se moglo nabaviti, vjerojatno zato što nije spadao ni u kakav strateški vojni materijal. Dakle, prvo sam na papiru skicirao crteže, pa sam ih tuševima u boji kopirao na celofansku vrpcu širine 5-6 cm. 'Film' sam počeo žurnalom, kojim su u to doba započinjale sve filmske predstave. Pazi ovo: nisam radio *film*, radio sam *filmski program*. U njemu mora biti *žurnal*, tj. vijesti iz svijeta, što znači ratni izvještaji. Opredijelio sam se za rat na Atlantiku. Zanimljivo je kako sam spontano pazio na filmske pravce: s lijeva su plovili saveznički brodovi, a s desna Nijemci, onako kako gledaš geografsku kartu. I desne brodove sam potapao, misleći naravno na faštiste, iako na brodove nisam stavljao nikakve



B. Dovniković s roditeljima, Osijek 1932.

oznake. Zaboravio sam kakav sam komentar za to bio zamislio.

H. T.: Ali su to zapravo bile nepokretne slike?

B. D.: To je, naravno, bio dia-film, a ne crtani film. Počelo je tako što je jedan od drugova, Aca zvani Klipa, ustvrdio da može napraviti projekcijski aparat. U nekakvu kutiju montirao je leću od džepne bateriju, a iza nje žarulju. Kad smo između toga stavili celofan s mojim crtežom, dobili smo, bogami, sliku na zidu. Bilo je to slavlje. Marljivo sam se bacio na crtanje dalnjih slika. No, stvar nije tako brzo napredovala kako sam planirao (bila je to prva spoznaja da je crtani film mukotrpan posao), pa smo na kraju odlučili da će za predstavu biti dovoljan samo žurnal. Osim toga, naša 'filmska vrpca' teško je podnosiла maltretiranje tuševima po sebi. Meki celofan počeo se deformirati, a toplina žarulje u 'projekcijskom aparatru' činila je dodatne nevolje. Od javne predstave nije bilo ništa. Zadovoljili smo se da sami sjednemo na pripremljene klupe za široku publiku i odgledamo projekciju žurnala. I to je bio uspjeh: nakon teatra načinili smo kinematograf — šarene svjetlosne slike na bijelom zidu!

H. T.: I onda ste se okrenuli drugim igrama...

B. D.: Naravno. Jedna od stalnih preokupacija bio nam je nogomet. Ako nas ne bi bilo dovoljno za dvije momčadi, igrali smo 'koljenice', gdje su bila potrebna samo dva igrača. Na jednom kraju trotoara jedan je gol, na drugom, udaljen dvadesetak metara, drugi. I protivnik od svoje strane vodi loptu koljenom koliko želi ili koliko može a da lopta ne padne na tlo, i onda puca u protivnikova vrata. Zatim loptu preuzima protivnik, i tako do šest postignutih golova. Mogu vam reći da smo već bili postali veliki majstori u takvom vođenju lopte. I dan danas mi nije teško koljenom baratati lopatom. Međutim, lopte su bile krpene (načinjene od ženskih svilenih čarapa), jer do prave, pogotovo nogometne lopte, tada nam nije bilo moguće doći. Jedno vrijeme držala nas je nova pasija: proizvodnja drvenih igračaka. Pazi, tu smo već čak i zarađivali! Radili smo ih od šperploče koju smo izrezivali tankim pilicama, mi smo ih zvali testericama. Ja sam po ploči crtao likove, svi smo ih izrezivali, a onda sam ih ja opet farbao. Čime? U jednoj zgradi u centru grada bila je njemačka vojska, i mi smo prokužili da u podrumu ima skladište sa zanimljivim stvarima... Jednog dana, dok sam ja zagovarao stražara, jer sam najbolje govorio njemački, dečki su se kroz neki poloutvoreni prozor uvukli u podrum. Ukrali su nešto kutija s masnim bojama, pa čak i neki raketni pištolj s patronama. I mogu reći da su to bile veoma korisne boje, jer smo njima farbali te naše igračke, koje su, naknadno pokrivene lakom, izgledale odlično. Napravili smo nekoliko kompleta kokošarnika s pijetlom, kokoškama, kvočkama i pilićima, i šta ja znam.

H. T.: A igračkama ste, znači, zarađivali?

B. D.: Nego šta. Izlagali smo ih u izlogu nekog šustera. Pisalo je 'Za prodaju'. Otprilike smo saznali koliko bismo mogli dobiti i, bogami, uspjelo je. Zašto nismo nastavili tim poslom? Pa već sam rekao, djeca ne vole duži, sistematski rad. Ona su sklona nekoj djelatnosti samo dok otkrivaju novo, dok se zabavljaju...

Nakon rata: objavljivanje rebusa, stripova, kazališna predstava

H. T.: Kako je bilo nakon rata?

B. D.: Dakle, mi smo u Požarevcu bili oslobođeni već četrdeset četvrte, ujesen. Onda smo stali čekati da se oslobođi i Slavonija. U knjižari u centru Požarevca bila je izložena velika karta Europe s grafičkim prikazom stanja na frontovima. Dani i mjeseci su prolazili, saveznici su ulazili u samu Njemačku, a Srijemska fronta je stajala, i stajala, i stajala na jednom mjestu. Redovito sam svakodnevno trčao do knjižare da vidim hoćemo li kući. Ta bol za zavičajem, vi to ne možete zamisliti ako niste doživjeli. Četiri godine slušam zvona s osječke crkve i gledam zalaz sunca na Dravi. I konačno — vraćamo se kući, u Osijek, u Čepin, u našu Slavoniju. Po dve je izbjegličke porodice dobivale su jedan vagon, teretni, naravno. Kako smo mi bili jedina porodica tog dana, smjestili smo u jedan otvoreni vagon dva kofera, slamaricu s vojničkom dekom, i prasca, kog smo nazvali Srbijanac. Po povratku smjestili smo se kod bake u Čepinu. I jednog dana došao je red da se prasac zakolje. Ja sam mislio da će umrijeti. Zamisli, s njim putuješ devet dana, čak sam se brinuo o nje-



Crtež iz 1941.



Autoportret iz 1942.

mu kad je u Čepinu bio bolestan, a onda... teško mi je i da-nas kad se sjetim toga...

H. T.: Devet dana ste putovali?

B. D.: Da, devet dana naš je vagon putovao od Požarevca do Osijeka, priključivan za različite vlakove, najmanje za putničke kojih je tada bilo malo. Daima su tim smjerom prolazili vojni konvoji, pa su naš vagon stavljali ustranu, na neke sporedne kolosijeke, koji put daleko izvan stanice. Znali smo negdje čekati po dva dana a da nismo znali kad ćemo nastaviti put. Oca nije bilo satima, moljakao je mjerodavne da nas ne zaborave, osim toga morao nam je, nama i prascu, nabavlјati hranu i vodu. Kad smo konačno stigli u Osijek, morali smo baki u Čepin (djed nas nije dočekao, jer je bio umro za vrijeme rata). Tatu su 1941., naravno, endehaške vlasti odmah bile bacile iz policije, a sada ga ni komunisti nisu htjeli kao policajca kraljevine Jugoslavije, pa se on vratio zemljoradnji (koju je bio napustio prije dvadesetpet godina otisavši u grad).

H. T.: U Čepinu si u išao školu?

B. D.: Ne u Čepinu, u Čepinu nema gimnazije, nego u Osijek. Morao sam putovati u grad u školu. Neko vrijeme sam bio u đačkom domu u Osijeku, ili stanovao kod tetke, naročito zimi, kad baš nije bilo lako biti 'đak-putnik'. Naime, dok sam imao nastavu dopodne, putovao sam vlakom tamо i natrag, ali popodne, tj. navečer, nije bilo nikakve veze, pa

sam se kući vraćao pješke, trinaest kilometara od gimnazije u Osijeku do kuće u Čepinu.

P. K.: Cijelo vrijeme si uspijevalo crtati?

B. D.: Naravno, i bez obzira što kod bake u kući nije bilo električnog svjetla. Ni u Požarevcu u periferijskoj kući u kojoj smo bili podstanari nije bilo struje. Svjetlo petrolejke je, dok radiš, samo tu oko nje. Kad je petrolejka visoko, ukućanima je dobro, ali meni nije, jer ja sam već tada bio kratkovidan, ali još nisam nosio naočale, a nonstop sam bio uz papire ili knjigu...

H. T.: Od rana si bio kratkovidan?

B. D.: Da, od djetinjstva. Čitao sam s brodom na šakama, ne na dvije, nego na jednoj šaci položenoj na knjigu. Odoše oči, ali ako nosiš naočale, zovu te cvikerăš. Tata mi ih je nabavio još u trinaestoj godini, ali ih nisam htio nositi sve dok nisam došao u Zagreb. A mnogo sam čitao, pisao i crtalo. Od petnaeste godine već počinjem težiti prema profesionalnom stvaralaštvu. Karikature još nisam slao u Zagreb, ali sam postao stalni vanjski suradnik u enigmatskom tjedniku *Problem*. Crtao sam rebuse i sve više sastavljal i ostale enigmat-ske rade.

H. T.: Rebuse si i smišljao i crtalo?

B. D.: Da. Tada sam već bio 'Bordo'. E, ime 'Bordo' je stvoren u Požarevcu četrdeset i treće, kad sam radio, valjda, one svoje novine. Potpisivanje sa B. Dovniković, užas, samo potpis je cijela slika. 'B. Dov.' — ne, to ne zvuči dobro, a 'Bordo', gledaj: književnik, grad, boja, vino. Odlično. 'Bordeauks', tako su me dečki znali zvati.

H. T.: Onda si križaljke i rebuse potpisivalo kao Bordo?

B. D.: Bordo. Jer gotovo svi enigmati i dandanas imaju pseudonime.

H. T.: Je li se dalo zaraditi?

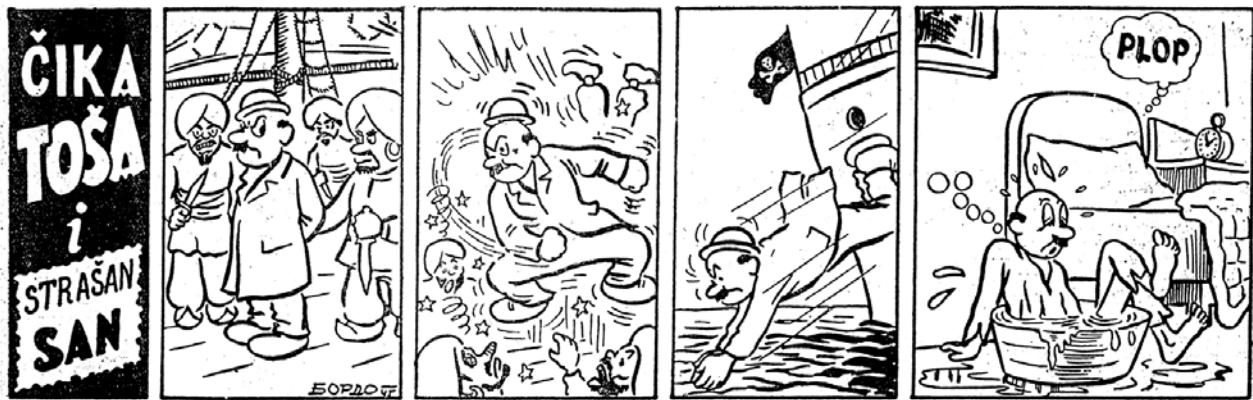
B. D.: Je, malo, ali ipak dovoljno za mladog čovjeka, kao sitni džeparac. No, novac nije bio bitan.

H. T.: A jesli tada objavljivalo stripove?

B. D.: Samo sam ih crtalo i to su sad već bili bolji radovi, profesionalniji. No, sad dolazimo do čuvenog ideološkog boljševičkog 'čistunstva' u to doba; ono je strip isključivalo kao negativan produkt zapadne dekadencije. I nije se mogao objavljivati od četrdeset pete do pedeset prve, nakon što se prekinulo sa Sovjetskim savezom.

H. T.: Je li to bila izričita zabrana ili implicitna?

B. D.: Pa nigdje nije pisalo u zakonu, za Boga miloga, znaš kako je to bilo u kulturi. Nešto potpadne pod kritiku 'odozgo', i onda to više nitko neće objavljivati. Sa stripom se pokusalo okolnim putem: pokušalo se stripovati teme iz narodnooslobodilačkog rata. Tako je u Beogradu Milorad Dobrić počeo objavljivati humoristički strip *Tri ugursuza*, u kojem se predratni mangupi, Ugursuzi, na svoj način bore protiv njemačkog okupatora. A ja sam u osječkom *Glasu Slavonije* u isto vrijeme započeo sa svojim prvim stripom u nastavcima *Udarnik Ratko*, prema knjižici Josipa Barkovića o borbi zagrebačkih ilegalaca protiv fašista. No nije upalilo.



Prvi tiskani strip u časopisu *Magnet*, ur. M. Trišler, 1945.

Povodom oba ova pokušaja, u *Borbi*, glasilu KP Jugoslavije, izašao je nemilosrdan napad na strip kao takav — i stripova više nije bilo do 1951., kako sam rekao.

H. T.: Da li si u tom čepinsko-osječkom razdoblju nastavio čitati stripove?

B. D.: Kako strip-listova nije bilo, mogao sam povremeno uživati samo u listanju starih, predratnih bisera, do kojih sam mogao doći iz nečijih tavanskih zaliha. No, novo doba pružalo je meni i mojoj generaciji i nove interese: nogomet, svakodnevne priredbe s plesovima, aktivnosti u takozvanom kulturno-prosvjetnom radu, i vrlo intenzivno čitanje beletristike. Sjećam se da sam se opijao ruskim klasicima, u prvom redu Turgenjevom. Radeći na priredbama namijenjenim seoskoj publici (korske pjesme, recitacije, skečevi i sl.), odlučiо sam da se ogledam u pravoj kazališnoj predstavi. Naravno, tad su u obzir dolazili samo revolucionarni sadržaji, pa sam izabrao, po mom mišljenju, jednostavnu dramu sovjetskog književnika Gorbatova o Oktobarskoj revoluciji. Ja sam, naravno, uredio scenu, režirao i glumio jednu od uloga. Igrao sam mrtvog borca kojeg donose s fronta. Dobio sam bio pravu garnituru šminke iz osječkog HNK od jednog našeg Čepinca, pa sam na svom čelu načinio realističnu rupu od metka (crno, žuto, zeleno), a iz usta pustio po bradi crvenu krv. Kad su me unijeli na pozornicu i spustili na pod, ja sam po put pravog mrtvaca ostavio da mi glava udari o tlo, pazeći da lice okrenem gledalištu. Ljudi su se stvarno uplašili, a moje tetke stale vriskati.

Zagreb: studij i rad u Kerempuhu

H. T.: Kad si završio gimnaziju što si upisao?

B. D.: U ljeto 1949. pristupio sam prijemnom ispitu na Likovnoj akademiji u Zagrebu. Za mene lično nije bilo dileme hoću li biti primljen. Dolazi Bordo i svi će se klanjati. Ja se prijavim i budem primljen. Mnogi nisu bili. Poslije čujem 'Koga si ti imao?' Čekaj, šta znači imati koga, pa ja sam bio na ispitu. 'A, pusti to'. Da li su moje kolege u klasi imale koga u pozadini, ne znam. Istih dana okrenuo sam se novinama, o čemu sam zapravo uvijek sanjao. Došao sam prvo u svoj *Problem* kod Borisa Jankovića, koji je onda bio urednik tog enigmatskog lista. Boris je bio vrlo svestran, genije od čovjeka. Kasnije je bio sa mnom u VUS-u. Jedino sam tada

njega i njegovog pomoćnika Marijana Kancelarića znao u novinarstvu. Redakcija je bila u jednom sobičku zgrade *Vjesnika* u Masarykovoј ulici, gdje je danas Školska knjiga, 'O, fino da si došao', ovo, ono, ali poslije nekog vremena kažu: 'Znaš, mi ti ne možemo mnogo pružiti. Nego, idi ti Fadilu Hadžiću u *Kerempuh*, tamo su crtači'. I već sutradan uputio sam se u Boškovićevu ulicu, preko puta Traumatološke bolnice. Može se zamisliti kakvi su to bili trenuci za mene naći se među velikim imenima: Reisingerom, Kušanićem, Mucavcem, Delačem, Palom, a prije svega Walterom Neugebauerom, živom legendom našega stripa. Glavni urednik Fadil Hadžić, nakon što je pregledao moje crteže, držao me je neko vrijeme na probi, i ubrzo zatim, istovremeno s pohadnjem Likovne akademije, postao sam stalni karikaturist *Kerempuh*, s mjesечnom plaćom.

P. K.: U tom momentu si bio u karikaturi već formiran u određenom pravcu?

B. D.: U određenom pravcu, da.

H. T.: Kako uspoređuješ ondašnji stil sa sadašnjim?

B. D.: Oh, teško mi je danas to gledati, te prve karikature. Neke su zgodne, ali to su bila lutanja, pazi, ja ipak tada još nisam imao razrađen crtački stil. Više se može govoriti o formiranom pristupu humoru.

P. K.: Ali si bio svjestan da je to na neki način to?

B. D.: Da, apsolutno.

H. T.: A očigledno si bio vrlo samopouzdan kad si išao i na Likovnu Akademiju i odmah u listove?

B. D.: Ma, u tom je vic. Mislim da je to za svakog mladog čovjeka i najpotrebnije — samopouzdanje. Jer ako na početku sumnjaš u sebe, u ono što radiš, nije dobro. Moraš čvrsto znati što hoćeš i vjerovati u sebe. No ta paralelnost redakcija-akademija ipak nije štimala. Ukrzo sam shvatio da mene više privlači rad u novinarstvu nego studij na Akademiji. Redovito sam nestrljivo čekao da profesor Beraković, ili Krsto Hegedušić, oko podneva završi 'inspekciju' i napusti našu klasu, kako bih odmaglio u *Kerempuh*, gdje je bio pravi život za mene. I nekoliko mjeseci nakon toga, a zbog početka rada na crtanom filmu u redakciji, napustio sam Akademiju.



Walter Neugebauer i Borivoj Dovniković u vrijeme rada na filmu *Veliki miting* 1950.

H. T.: *Kako je počeo tvoj profesionalni rad na karikaturi u Kerempuhu?*

B. D.: Nakon što je pregledao gomilu oglednih crteža koje sam mu donio, Hadžić me je, kako sam rekao, uzeo na probu. Dao mi je dnevni bilten događaja iz dnevne štampe koji je pomagao karikaturistima da izaberu teme koje žele tretirati u sljedećem broju. 'Donesi sutra ideje na te teme'.

H. T.: *Političke teme?*

B. D.: Političke teme, naravno, unutrašnje ili vanjske: negdje je zapela opskrba kruhom, ili se u nekom selu zapalio vatrogasni toranj, ili je talijanski premijer Pela izjavio nešto o Istri, ili su Sovjeti učinili to i to... I odem ja kući i bacim se na posao. U biltenu je bilo, uzmimo, trideset pet podataka, a ja do kasno u noć napravim viceve na trideset tri, pa se grđno mučim da obradim preostale dvije teme. Predam ja sutra ponosno Fadilu gomilu viceva, a on odabere jednu ideju i veli: 'Daj nacrtaj to, ljubavniče'. (Svima nam je govorio 'ljubavniče'; ženskih karikaturista nije bilo, pa je to bilo u redu.) I na kraju, ni ta moja jedina karikatura nije ušla u broj lista koji se pripremao. To me nije omelo da se i dalje trudim. I uskoro zatim moja se prva karikatura pojавila u *Kerempuhu*.

H. T.: *Budući da o Walteru Neugebaueru govorиш s takvim poštovanjem, iz one vizure mislim, da li to znači da si ti tokom rata već gledao njegove stripove?*

B. D.: Ne, gledao sam ih prije rata. Kasnije sam valjda, kad sam se vratio iz Požarevca, negdje došao i do nekih kompletata strip-listova iz vremena NDH.

H. T.: *Zabavnika?*

B. D.: Da. Walter je bio bolji od Disneyjevih crtača. To ja nonstop tvrdim. Samo, takvo je bilo doba da nije završio kod Disneyja nego tu, i na kraju karijere u Münchenu.

P. K.: *Kad navodiš onda vrlo često kažeš Walter. To je interesantno, ta distinkcija, Walter, Norbert?*

B. D.: Pa, dobro, fer je da se to navede, to se sad vidjelo na zadnjem zagrebačkom Festivalu animacije gdje smo obilježi-

li 50-godišnjicu realizacije filma *Veliki miting*. Duša svega bio je Walter, iako je brat Norbert kao necrtač bio nominalni režiser filma. U autorskom animiranom filmu režiser kojem netko drugi crta i animira veoma često nezasluženo pobire slavu. ali isto tako i loše kritike, ako je nedovoljno angažiran u stvaranju filma. A to nije rijetko. Jedan od pravih režisera-necrtača bio je Mimica, koji je provodio dane s crtačem Marksom i animatorom Jutrišom radeći na svakom detalju filma, pa i likovnom, jer je točno znao šta hoće. Vukotić je također spadao u takve režisere kad je radio film s crtačem. Walter je, kao izrazito snažna autorska ličnost, u filmovima braće Neugebauer imao dominantan utjecaj.

H. T.: *A daj reci još o Walteru Neugebaueru. Počeo si govorit kako ti je imponirao u Kerempuhu?*

B. D.: Da, ja sam se iznenada našao u društvu kolege karikaturista kojeg sam godinama prije toga znao kao svog idola, genijalnog strip-crtača. I s njime sam postao u neku ruku ravnopravan u radnoj zajednici. Koliko smo puta sjedili zajedno radeći karikature, ilustracije ili crtane naslove za novi broj *Kerempuhu!* On je, naravno, imao više zadataka, pa sam imao priliku, čavrljajući, promatrati ga kako radi, te njegove sigurne poteze tušem, koje na kraju korigira bijelom temperom. Koji put mi je ostavljao da mu dopunim neki crtež s velikim brojem figura, dok je on prelazio na novu karikaturu.

H. T.: *A vi ste slične dobi bili, ne?*

B. D.: Ne. Walter je bio stariji deset godina. On, Fadil i Koštelac, to je dvadeseto, ja sam trideseto, Marks je dvadeset peto, Vukotić dvadeset sedmo...

H. T.: *Reci, je li ti koristio u tvom radu dodir s Walterom?*

B. D.: Walter ustvari nije bio učitelj u klasičnom smislu. Sad govorim o crtanom filmu. Svi smo mi od njega zapravo učili, kao u majstorskoj radionici. Radili smo s njim, gledali kako on radi, ispunjavali zadatke koje nam je kao asistentima animatora davao — to je bila škola. Uostalom, pa ni on nije bio animator s iskustvom. I on je u suštini savladavao animaciju u hodu, zajedno s nama.

P. K.: *Šta misliš da si zapravo od njega dobio?*

B. D.: Kako nas zapravo nije učio, niti je za to imao vremena, mi smo kroz njegove animatorske napomene na njegovim crtežima saznavali kako je riješio neki problem. Kao genijalan crtač on je vrlo brzo naučio bit animacije. Sistem je tu. Analizirati pokret figure, podijeliti pokret u niz crteža... Walter je bio loš matematičar, ali dobar geometričar, stereometričar. On bi odmah shvatio pokret, naprimjer ljuštanje. Pazite, u filmu *Veseli doživljaj* medvjedić se njiše na ljuštački, i to u perspektivi, ne plošno. Poslije ćemo, u Zagreb filmu, uglavnom sve raditi plošno, bez perspektive. On je naravno stvar postavio realno. Dedukcijom dobrog crtača znao je, po zakonima stereometrije, smanjiti medvjedića u daljinu i pravilno ga povećavati do prvog plana, a pritom voditi računa o zgušnjavanju i prorjeđivanju faza pokreta njihanja u prostoru.

H. T.: *Zgušnjavanja faza?*

B. D.: Da, što su faze gušće, to se objekt na crtežu kreće sporije, što su faze rjeđe, brzina je veća. Pri svemu tome medvjedić je u svakoj fazi drukčiji i druge veličine, pa je stvarno takav zadatak animatoru neuobičajeno težak. I takve radnje može animirati samo iznadprosječan crtač i isto takav animator.

H. T.: *Ali on je to rješavao već i u stripovima.*

B. D.: Jeste, ali u jednom crtežu, ne u pokretu. Delač i ja u realizaciji filma bili smo njegovi prvi asistenti jer smo kao i on bili dobri u tom svijetu.

P. K.: *Koliko je Delač bio važan za tvoj početak?*

B. D.: Delač je tri godine stariji od mene. Kad sam došao u *Kerempuh* 1949., on je već imao svoj veoma originalan stil, i u karikaturi i u stripu. Divio sam se njegovom čistom crtežu bez nepotrebnih detalja, čvrstog poteza perom. Znao ju je postaviti figuru u prostoru, znao ju je analizirati u pokretu.

H. T.: *Ti to govorиш o crtanim filmu?*

B. D.: O crtanim filmu, ali i o karikaturi. O međusobnim utjecajima nije se moglo govoriti, jer smo u crtačkom smislu pripadali različitim svjetovima. A osobno, bio je divan čovjek, pametan, duhovit; volio sam s njime raditi i provoditi slobodno vrijeme. A kako nismo bili oženjeni, to je bilo svakodnevno i koji put od jutra do mraka.

H. T.: *Očigledno ste, naročito kad je počeo rad na animaciji, dosta boravili u samoj redakciji Kerempuha?*

B. D.: Uh, pa mi nikad nismo išli na plesove kao ostali mladi ljudi, nismo znali ni gdje su se održavali...

H. T.: *Kakav je bio tvoj odnos prema radu na Likovnoj akademiji?*

B. D.: Ja sam oduvijek mislio da je za mene, talentiranog crtača, Likovna akademija neizbjegljiva. Da me je tko imao uputiti, vjerojatno bih otisao na Akademiju primijenjenih umjetnosti, gdje bih mogao studirati ilustraciju, grafički dizajn, jer me je od sveg likovnog stvaralaštva najmanje zanimalo klasično slikarstvo. Bourek i Pajo Šalter, također s moje osjećke gimnazije, iduće godine lijepo su ravno otisli na Primijenjenu, ali tada sam ja već bio na crtanim filmu. Likovna akademija je bila prekonzervativna za mene, ona je mlade talente pripremala za slikare i, što je najvažnije, nije im dozvoljavala profesionalan rad u novinama i slično.

H. T.: *Tko ti je bio profesor?*

B. D.: Krsto Hegedušić, Beraković iz crtanja, Mato Benković za slova... Krsto Hegedušić imao je flomaster za koji mi dotada nikad nismo čuli. Ja sam mislio da je to ugljen. I on dođe na akt, i stane obilaziti klasu, od jednog do drugog studenta, da vidi što smo napravili. Dođe do mene i, onako s neizbjegljivom cigaretom u uglo usana, zaškilji na model, pa na crtež, i počne ispravljati moje 'djelo' povlačeći energične poteze po skoro završenom crtežu. Kad nas je napustio, ja ljutito zgrabim guminicu da će izbrisati njegove poteze, ali vraga — ne ide. Bio je to moj prvi susret s flomasterom. Nabavio sam svoj tek nekoliko godina kasnije, kad sam prvi put bio u inozemstvu, u Trstu, naravno.

P. K.: *Je li bilo vremena za gledanje filmova?*



U Kerempuhu: ekipa filma *Veliki miting* — Vlado Delač, Norbert Neugebauer, Eduard Gloz, Fadil Hadžić, Walter Neugebauer, Borivoj Dovniković, Frano Vodopivec

B. D.: Da. Navečer smo gledali filmove.

H. T.: *U društvu ili...?*

B. D.: I u društvu. U prostorijama kasnijeg Zagreb filma u Vlaškoj ulici bila je ton-hala u kojoj se snimala muzika za potrebe filmske produkcije. Tamo su dvaput tjedno za članove Društva filmskih radnika priredivali projekcije novih inozemnih filmova, koji su nakon toga išli u kino-mrežu.

H. T.: *Čekaj, u kojoj to fazi? Kerempuha?*

B. D.: Da, *Kerempuha*, 1949/50. A i kasnije, kad smo već imali Duga-film. To je bilo ovako: film se istovremeno prikazivao u Domu armije u Zvonimirovoj i u Ton-hali. Prvo je rola prikazana vojnoj publici, a onda ju je kurir dostavljao u Vlašku pa smo je gledali mi. I tako čitav film. Kad se očekivao dobar film, u Ton-hali je bilo velike gužve, jer mjesta nisu bila numerirana, pa je bilo potrebno uhvatiti mjesta. Sjećam se filma *Protiv svih zastava* s Errolom Flynnom i Virginijom Meyo. Velika senzacija je tada bio meksički kulturni *Jedan dan života* (po kojem sam tridesetak godina kasnije nazvao jedan svoj film). Zbog tragičnog kraja mnoge su naše kolege šmrcale nakon svršetka filma, a Vlado Delač gegao se na izlazu gundajući: 'Kakva glupost!'. Smetala mu je izrazita sentimentalnost filma.

Kerempuh: rad na Velikom mitingu

P. K.: *Sad je najinteresantniji vaš prvi rad na ovome velikome projektu crtanog filma?*

B. D.: Kao što sam rekao, ja sam bio brucoš na Akademiji kad smo počeli rad na animaciji. Pazi, ja sam došao četrdeset devete ujesen, a u četvrtom mjesecu sljedeće godine već je počeo rad na crtanim filmu. To je sve bilo vremenski vrlo zgušnuto. Dakle, jednoga dana Fadil Hadžić me pozove, ne sjećam se je li i Walter bio prisutan: 'Jesi li i ti za to i to?' Oni su se već bili prethodno dogovorili o pothvatu, i sad je trebalo vidjeti tko će se iz redakcije pridružiti. Pristali smo samo Delač i ja, i nitko više. Vukotiću to nije padalo na pamet, ili kome drugome. Prvo, on nije radio samo karikature

u *Kerempuhu* i smatrao je da to nije za njega. A ovi drugi su nas pomalo zezali — Alfred Pal, Ivo Kušanić, Oto Reisinger... 'Crtani film, ma daj bježi'. Oni su i bez toga sasvim bezbrižno živjeli. U dnevnom listu je naporno raditi, ali u tjedniku kakav je bio *Kerempuh* nije. Imaš slobodnog vremena nekoliko dana, pa je onda dva dana gužva, nešto nacrtas, pa si opet miran. Ali rad na animaciji, to je bilo nešto sasvim drugo. Osim toga neizvjesno. A za Delača i mene, kao crtače koji su bili skloni stripu i koji su voljeli crtane filmove, pred nama je bio životni izazov. Uskoro sam rekao Hadžiću: 'Fadile ja ču napustiti Akademiju'. 'Pa' veli, 'kako hoćeš, ali će te odmah uzeti u vojsku'. Onda je Fedor Vidas, koji je bio zadužen za logistiku *Kerempuhovih* sporednih akcija (u koje je tada spadalo i Kerempuhovo Vedro kazalište, buduća Komedija) upisao je Delača i mene na Pravni fakultet.

H. T.: Nije bilo ispitnih uvjeta na fakultetu, tako da se moglo studirati godinama bez bez polaganja.

B. D.: Da, pa zato smo se i upisali tamo. Svi su to radili da ne idu u vojsku. A zapamti, vojska ti je uzimala osamnaest mjeseci ako nisi imao faks.

H. T.: Kad ste počeli s filmom vi ste to počeli totalno ispočetka. Neugebauer je nešto imao iskustva od prije...

*B. D.: Vrlo malo. Realizirao je nekoliko godina prije crtani film *Svi na izbole*, ali bez prave animacije, pomicanjem dije-*

lova crteža pod kamerom. Pored toga, tek prošle godine, u pripremama proslave 50-godišnjice *Velikog mitinga*, kod Walterovog sina Roberta pronašao sam desetak faza crtanog zametka koji se pretvara u cvijet. Ne znamo ni da li je to uopće snimljeno na filmsku vpcu. Da jest, vjerojatno bi nam tada to Walter pokazao.

H. T.: Ali, kako ste rješavali tehnološke stvari?

B. D.: Jedinu knjigu koju smo imali je Blairova brošurica-slikovnica o tome kako se animiraju pojedini pokreti — hodanje, trčanje i slično. Međutim, mogu vam dati riječ da ja to nikad nisam iskoristio. Meni je lakše bilo da sam crtam i da se pomučim, nego da studiram po knjizi. Fadil je pričao da su crtače stolove vidjeli na fotosima u nekom časopisu.

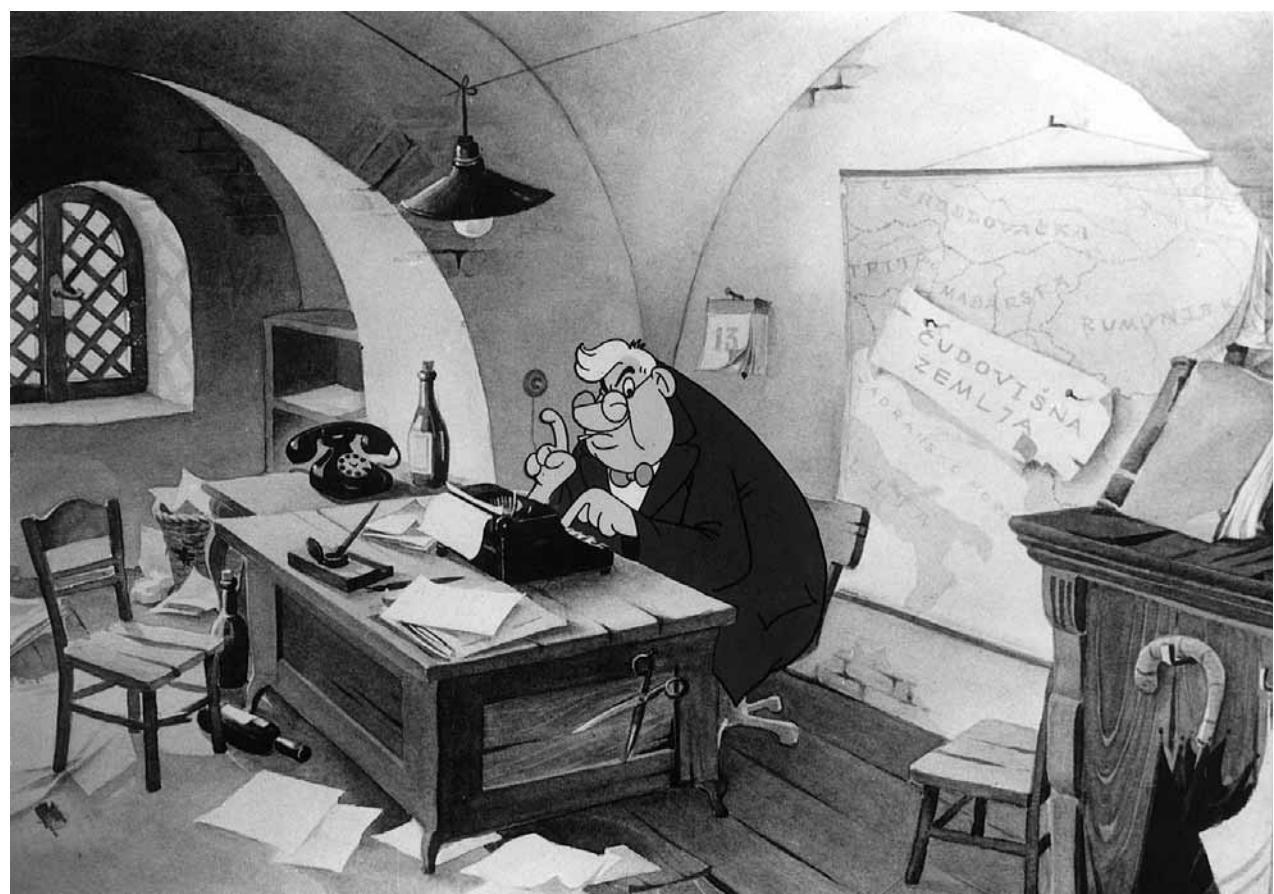
H. T.: Negdje četrdeset osme bio je objavljen rusko-francusko-njemački zbornik Crtani film?

B. D.: Ja se toga ne sjećam.

H. T.: Što si od tehnike zatekao kad si pristupio poslu?

B. D.: Prvo su napravili animatorske stolove sa svjetlom ispod radnog stakla. Dva su bila u jednoj prostoriji redakcije za mene i Delača, a treći je bio u susjednoj, Walterovojo sobi.

H. T.: Da li je bilo štiftova (za učvršćivanje papira)?



Kadar iz filma *Veliki Miting*

B. D.: Razumljivo, bez toga se ne može govoriti o animiranju. Danas se tipski štiftovi (s tri rupe u papiru) nabavljaju u cijeloj Europi, no ti prvi štiftovi bili su konstruirani da bi bilo pogodni za rupe od kancelarijske perforirke. Tek u Zagreb filmu, čini mi se, pet-šest godina kasnije, prešli smo na tri šifta. Posebno je bilo problema s crtačim papirom. Čini mi se da smo do kraja Duga-filma upotrebljavali otpadni foto-papir iz Fotokemike. U odnosu na današnji animacijski papir bio je debeo, tj. prilično neproziran. Na današnjem specijalnom, tankom papiru možemo raditi i sa šest slojeva, a tada ne više od tri.

P. K.: *Kako je došlo do podjele specijalističkih poslova? Tvoje se ime tamo pojavljuje kao 'pomoćnik animatora', što je to?*

B. D.: Na koncu, nakon godinu dana rada, kad smo završili film, svi crtači su na špici označeni kao crtači faza, iako smo Delač i ja, kasnije i Ico Voljevica, bili Walterovi pomoćnici, jer smo sve više sami animirali, čak i cijele scene, ono što Walter nije stigao načiniti ili što je nama prepuštao.

H. T.: *Prepušto ili dao? Kako je to radio?*

B. D.: Morao je prepuštao jednostavnije sekvene, jer bi realizacija filma još duže trajala da je do kraja sve sam radio. Delač je, na primjer, po njegovom *layoutu*, animirao uvodnu scenu trga s mnoštvom figura koje se kreću okolo. A ja sam dobio da realiziram scenu u kojoj reporter Patkin kružiće oko tornjeva zgrade avionom odlijeće iz grada, ili patku koja se penje stepenicama. Kao pomoćnici animatora, mi smo inače scenama dodavali crteže-meduekstreme i s konačnim uputama davali fizerima, našim pomoćnicima na definitivnu popunu.

H. T.: *A daj reci, gdje ste nalazili predloške za animaciju, gdje ste gledali kako se animira? Kako ste znali kako izgledaju faze?*

B. D.: Animacija je ustvari analiza pokreta i dobar crtač brzo će savladati njene osnove. Nakon prvih, obično vrlo teških koraka, animator će sve manje trebati štopericu, jer će pokrete i detalje pokreta raditi po osjećaju. Uostalom, zato postoje probna, kontrolna snimanja pojedinih scena, koja služe da se pokreti korigiraju ili dodatnim ili ispravljenim crtežima. Sjećam se da smo Delač i ja na samom početku dobili od Waltera ogledni zadatak da ga realiziramo nizom faza. On nam je dao osnovne, ključne točke pokreta, koje nam služe da akciju ispunimo svim potrebnim fazama pokreta. Figura pada na rub krova, odbija se i u saltu pada na zemlju. Naravno, nismo znali sistem. Poseban problem bio je taj salto u kojem se figura u padu mora okrenuti oko svoje osi. S tom scenom, koju bih danas izanimirao za nekoliko sati, mi smo se mučili tjedan dana. Da je Walter znao rješenje, ne bi bilo problema. I on je tražio formulu. No, vrlo brzo krenulo se pravim putem. Ja se više ne sjećam detaljnog razvoja te drame, ali je činjenica da smo uskoro krenuli u realizaciju filma, znači u animaciju scena filma. Walter je postavljao radnje, numerirao crteže i predavao ih nama.

H. T.: *Aha, a on je i gledao Disneyja...*

B. D.: Pa, gledao je, ali ništa nije studirao, ono znaš, da uzme vrpcu s Disneyjevim filmom pa pod povećalo. Na taj je način zapravo teško otkrivati tajne animacije. Jednostavnije je da postaviš radnju po osjećaju, a na kontrolnoj projekciji vidiš je li stvar u redu.

H. T.: *Odmah ste snimali probne projekcije?*

B. D.: Kad god se završi neka sekvenca, naročito ako je komplikirana i nisi siguran u rezultat. Najzanimljivije je bilo kod prve probne projekcije, a to je ono s padom figure s krova, koju smo svaki za sebe Delač i ja radili tjedan dana.

P. K.: *Kakvu je reakciju izazvalo kad ste to vidjeli?*

B. D.: Walter i Norbert angažirali su bili za snimatelja svog prijatelja Ota Hohnjeca, umjetničkog fotografa i on je scene snimio 16-mm kamerom. Tog svečanog dana kad je stigla kopija iz laboratorije, Otto se stao previše petljati s uvodenjem filma u projektor, tako da je poslije tri pokušaja slika na zidu ponovo bila obrnuta. Na kraju je Hadžić uzviknuo: 'Može i tako'. I mi smo tu historijsku projekciju odgledali s glavama dolje, naopako. Naravno da smo je ponavljali nekoliko puta. Crtani junak pada je na rub krova, odbija se i pada na zemlju. Oduševljenju nije bilo kraja. Volio bih znati gdje je ta crnobijela vrpca danas, postoje li uopće. Bilo bi više nego interesantno pogledati je sada, pedeset godina kasnije.

H. T.: *Na papiru ste napravili te scene?*

B. D.: Da. Onako kako smo ih izanimirali. Probna snimanja i sada se vrše s crtežima na papiru. Tek kad se utvrdi da je pokret u redu ili nakon korektura, crteži se tušem prenose na celuloid.

P. K.: *Te prve scene rađene su olovkom?*

B. D.: Da, olovkom. Olovkom se i inače i danas animira.

P. K.: *Je li Walter prihvaćao neke sugestije?*

B. D.: Za sugestije nije bilo ni potrebe, ni vremena. On je postavljao scene, glavne ekstreme, s osnovnom numeracijom crteža, objasnio je što želi, i mi smo se bacali na posao. U početku smo nas dvojica kompletirali scene sa svim preostalim crtežima, fazama, no kad smo proširili ekipu sa svojim pomoćnicima, njima smo prepuštali preostale međufaze (Karamabić, Goldschmiedt, te Pušak, moj kolega s Likovne akademije). Kad se pokazala potreba za dodatnim crtačkim snagama, od kolega karikaturista iz redakcije priskočio je u pomoć samo Ico Voljevica. Sjećam se da je on načinio scene s vlakovima koji odlaze puni u SSSR i vraćaju se prazni odande. Kao arhitekt, on se brzo snašao u animacijskim problemima s perspektivom. S Walterom se dalo ugodno raditi. Nikada nije psovao, nije nikada u životu vikao, bio je izrazito dobroćudan, što je pomagalo u poslu. Ja mu donesem materijal, on gleda (vjечna cigareta u lijevoj ruci) i vidim da ima primjedbu. 'Semti bigulicu' — kašljucne. Najveća psovka je bila 'Semti bigulicu', a što je bigulica, ni danas ne znam. 'Semti bigulicu, daj ovo ispravi.' Tako je rješavao stvari. Jednog dana, na svu sreću to je bilo na samom početku, Delač je došao do novog rješenja u animaciji i faziranju, do tzv. sistema sredine, koji je uostalom već bio poznat u svijetu. Da bi došao do srednje pozicije između dva krajnja položaja po-



Bordo u Duga filmu 1951.

kreta, skinuo je papiре s ekstremima i stavio jedan crtež na drugi (na staklenoj radnoј površini sa svjetлом odozdo), da bi između njih načinio srednji crtež, međukstrem ili medufazu. Veoma je teško to opisati ovako bez zornog prikaza na crtačem stolu, ali vjerujte mi da nam je to revolucioniralo animacijski trud. Prije toga za svaki pokret, za svaki niz faza pokreta, radili smo beskrajne sheme s raznobojnim olovkama da bismo se snašli u moru linija. Odjednom nam je sve to otpalo, i preuzeli smo način do kojega bismo bilo kad svakako morali doći. Delaču se to ukazalo, kao, uostalom, svi animacijski trikovi koji su nam danas sasvim normalni.

P. K.: Da li je postojao precizan scenariistički predložak po kome se radio Veliki miting?

B. D.: Bio je. Vjerojatno se mijenjao u radu, ali je postojao. Osnovnu priču napisao je Mirko Trišler, a konačan scenarij djelo je više ljudi, pa je Hadžić dao da se napiše na špici da je autor scenarija kolektiv. Vjerujem da su na doradi scenarija radili Fadil, Marcel Čukli, Norbert, Trišler, a vjerojatno i Walter.

P. K.: Pitanje glazbe je bilo koncipirano već za samoga rada ili tek na kraju?

B. D.: Na kraju. Ja nisam bio u tom poslu, pa ne mogu govoriti iz prve ruke, ali znam da je autor muzike bio Eduard Gloz, koji je bio iskusni muzičar, poznat skladatelj zabavne muzike tridesetih i četrdesetih godina, ali je, kao i mi, bio početnik u crtanom filmu. On je autor mnogih zabavnih hitova tog vremena, a najpoznatija je pjesma *Čim se sedneš*,

čim se sedneš, za koju se smatra da je narodna umotvorina, a tekst je napisao upravo Nobika Neugebauer. Nobika je inače radio sve tekstove za stripove svoga brata.

H. T.: I zvuk je bila Walterova domena?

B. D.: Ne, Nobika se o tome brinuo, on je bio nominalni režiser filma. Kad je animacija bila gotova, pa zatim prenošenje crteža na celuloid i snimanje, Walter je valjda malo odahnuo. Nobika je preuzeo brigu o ozvučenju. Mislim da se to moglo bolje napraviti. Zvučna obrada, posebno šumova, ispod je nivoa crteža i animacije.

P. K.: Jesu li se pravili možda neki posebni zvučni efekti?

B. D.: Naravno, kao i zaigrane filmove. To su izvodili imitatori (Džozef Sudar, Stevo Vujatović), a za šumove se brinula montažerka Lidija Jojić. Glazbu i zvučna obrada *Velikog mitinga* završena je u novim prostorijama, u Duga-filmu, kamo se iz redakcije *Kerempuha* preselio čitav pogon crtanog filma. Čak smo neke zadnje celuloidne folije završavali u Duga filmu. Fadil je prije toga otiašao s nezavršenim filmom u Beograd, u saveznu Komisiju za film, koja je bila oduševljena materijalom i vjerojatno jednoglasno odobrila da se u Zagrebu osnuje (prvo) poduzeće za crtani film. Fadil mi je nedavno pokazao dokument s tom odlukom.

Duga film

H. T.: Počeo si govoriti o Dugi, da ste tamo završavali Veliki Miting? Kako je to bilo?

B. D.: Pri kraju rada na *Velikom mitingu* znalo se da ulazimo u poduzeće, nije se još znalo ime. I naravno, trebalo je naći prostorije u gradu koje bi nam odgovarale. Ne znam kako se došlo do rješenja, to morate pitati Fadila Hadžića, ali dobili smo prvi i drugi kat velike zgrade na uglu tadašnje Adžiline i Draškovićeve ulice, nasuprot današnjem Sheratonu. Dotada je tamo bio Naftaplin, koji je preselio u Savsku ulicu.

P. K.: Je li Veliki miting javno prikazan na svečanoj premijeri?

B. D.: O, bio je prikazan u predigri premijere *Bakonja fra Brne* (Fedor Hanžeković), uoči Prvog maja, pedeset prve godine u kinu Balkan (danasa Europa). Bilo je nevjerojatno, vrlo svečano, svi smo bili veoma uzbudeni. Film je bio senzacija — prvi naš umjetnički crtani film za javno prikazivanje!

H. T.: A da li je to bila službena premijera, s političarima i time?

B. D.: Pa vjerojatno, toga se ja ne sjećam, bila je puna dvorana. S obzirom da je iigrani film bio mlađ, premijere svih domaćih filmova bile su uviјek velik društveni događaj. *Veliki miting* poslijе se neko vrijeme prikazivao u filmskim programima na Trgu Republike (Jelačićevom placu) na ogromnom ekrusu iznad prolaza Harmica. Osim tramvaja, nije bilo značajnijeg prometa preko Trga, pa su mase ljudi navečer pratile filmske programe na otvorenom. Bilo je zanimljivo prolaziti u to doba Trgom i slušati reakcije publike.

P. K.: Je li se pisalo o Velikom mitingu?

B. D.: Jest. Bilo je to nacionalno oduševljenje, razumiješ. Ja se ne sjećam da je bilo nekih strogih kritičkih ocjena. Ne bi to ni imalo smisla. To je bio naš crtani film, početak ne samo zagrebačke nego i jugoslavenske animacije. Doduše, u Beogradu je prije toga realiziran prvi animirani, ali lutkarski film Vere Jocić. No to nije bio crtani film. Iako oni vole reći 'Niste bili prvi'. Dobro, nismo bili prvi, bio je prije nas u Zagrebu i crtani film u Školi narodnog zdravlja, reklame Maar, i što ja znam...

H. T.: Recite, da li ste imali ikakve kontakte s ekipom Petanjeka u Nastavnom filmu, odnosno Zora filmu?

B. D.: Tek u Duga-filmu vidjeli smo Petanjekove filmove. Kasnije smo korigirali tvrdnju da je *Veliki miting* 'naš prvi crtani film', jer ga u Zagrebu bilo u raznim vidovima i pokušajima prije nas, i prije i poslije velikog rata, ali je *Veliki miting* prvi *umjetnički* crtani film, prvi nenamjenski animirani film, od kojega je zatim nastavljena kontinuirana animirana produkcija u Hrvatskoj i Jugoslaviji, s filmskim kadrom i stručnom nomenklaturom, a bez ikakve veze s prethodnim više ili manje značajnijim pokušajima.

H. T.: Sad, završio si taj veliki jednogodišnji posao — šta si nakon toga radio, jesu se vratio karikaturi?

B. D.: Ja sam stalno bio aktivan na području novinske karikature, s većim ili manjim intenzitetom. No, s osnivanjem velike animacijske filmske kuće sve nas iz *Velikog mitinga*, prvenstveno Waltera, Delača i mene, očekivao je značajan posao: skupljanje i izobrazba novih kadrova — crtača, animatora, kopista, kolorista i ostalog potrebnog osoblja za proizvodnju crtanog filma. Sva trojica smo napustili profesionalno novinarstvo i prešli u slobodne filmske radnike, ravno u slobodnu profesiju koja je upravo te, 1951./52. godine uvedena za umjetnike, pa i za filmske radnike. Tako sam četrdesetak godina kasnije otiašao i u mirovinu kao slobodni filmski umjetnik. Ostale kolege karikaturisti koji se nisu uključili u crtani film ostale su bile u *Kerempuhu* na mjesečnim plaćama. Dok smo mi u prethodnoj godini dirinčili na učenju i pokretanju animacije, oni su imali u listu proširene mogućnosti rada na karikaturi.

Goo!

H. T.: S novim kadrom počeli ste raditi i nove filmove?

B. D.: Da, Delač i ja nastavili smo još u jednom filmu (*Veseli doživljaj*) asistirati Walteru u animaciji, s time da su novoprimaljeni crtači postali naši fazeri. No, uskoro smo avanzirali, Delač kao glavni crtač i animator u filmu *Graja na dvorištu* (s režiserom Androm Lušićem), a ja u filmu *Goo!* (s režiserom Norbertom). Izabrao sam tu temu jer sam volio nogomet. S Nobikom i Marcelom Čuklijem došao sam do scenarija o utakmici majmuna i zečeva — u diznijevskom stilu — koji sam nakon toga prenio i na strip (u *Horizontovom zabavniku*). Sjećam se kako smo uživali u zajedničkom smišljanju gegova — više smo se smijali nego publika na završeni film. Bez obzira na *Veliki miting*, i dalje smo bili obuzeti pionirskim entuzijazmom, pogotovo ja koji sam dobio svoj prvi samostalni autorski film kao crtač i animator.



Prosjak pred palaćom Chigi (Kerempuh, 1953.)

Neobično je zanimljivo da je, pored nas, svoj prvi film dobio i Dušan Vukotić. Naime, bio je prvi od naših kolega karikaturista koji nam se pridružio u novosnovanoj Dugi. Uvjerivši se da je moguće napraviti crtani film, odlučio je da se i on oproba na tome polju. Njega nismo uvrstili u grupu početnika koje smo izabrali na natječajima, nego smo mu dali crtači stol u mojoj sobi i ja sam ga uveo prve tajne animacije. (U to doba sam s njime stanovao u zajedničkoj podstanarskoj sobi, u Masarykovoj ulici, preko puta tadašnjeg *Vjesnika*). On je vrlo brzo shvatio stvari, uostalom kao i mi godinu dana ranije, samo sada uz pomoć već iskusnih kolega, pa mu je Hadžić povjerio funkciju glavnog crtača za planirani prvi film serije o Kići, s animatorom Nikolom Kostelcem i režiserom Josipom Sudarom (imitatorom iz *Velikog mitinga*), koji su također bili novajlije u Dugi. Da ne pričam mnogo, Vukotić je ubrzo raskrstio sa Sudarom i sam preuzeo režiju, i kao takav završio ne samo taj prvi film, *Kako se rodio Kićo*, nego realizirao i drugi, *Začarani dvorac u Dudincima*. Odmah je bilo jasno da je Vukotić rođena filmska autorska ličnost. Fadil je uvijek imao nos za pronalaženje pravih ljudi, bilo na kom području.

Strip

H. T.: Spominjao si i rad na stripu u to vrijeme?

B. D.: No upravo se te godine vratio na velika vrata strip u naše društvo. S ostalim ograničenjima na području umjetničkog stvaralaštva, poslije raskida s Moskvom pala je i zabrania stripa. Bio je to preveliki izazov za nas strip-crtače — za Waltera da nastavi djelatnost prekinutu 1945. godine, a za mene da se okušam na stripu o kojem sam od djetinjstva sa-njao.

H. T.: Kada je to bilo?

B. D.: Još za vrijeme Duga-filma, 1951. Nakon Maurovićevog Meksikanca u tjedniku *Horizont*, grunuo je kao grom iz vedra neba strip-list *Horizontov zabavnik*.

H. T.: To je isto Hadžić pokrenuo?

B. D.: Ne, urednik *Horizonta* i *Horizontovog zabavnika* bio je Milivoj Matošec. Njemu pripada čast za vađenje stripa iz mrtvih u Hrvatskoj nakon drugog svjetskog rata. No, potaknut stripovskim bumom, i Fadil se htio uključiti u taj trend. 'Imamo u Dugi i crtače i tekstopisce, pa zašto ne bismo pokremuli svoj list?'. I počela je nova grozница, kao godinu dana ranije za animaciju. Meni je Čukli počeo pripremati scenarij po kulnoj knjizi *Čiča-Tomina koliba* Harriete Beecher Stowe. Međutim, ta grozница zaprijetila je da zasmeta proizvodnji filmova na kojima smo radili. Na animatorskim stolovima Walter, Delač, ja i ostali strip-crtači u Dugi imali smo svakodnevno daske s napetim papirima i započetim stranicama stripova. Fadil je shvatio problem i odlučio da prekine opasnu euforiju. Jednog dana donio nam je 'tužnu' vijest da su mu mjerodavni zabranili da izdaje list, i mi smo se vratili animatorskim zadacima. Kasnije smo shvatili da je Fadil izmislio zabranu da bi Dugi vratio stabilnost.

P. K.: Mnogo godina se nisi odvažio sam prihvatići vlastitog autorskog rada? U punih deset godina imao si trinaest suradničkih radova?

B. D.: Svašta sam radio, crtao sam i animirao kao profesionalac i nisam odmah razmišljao o režiji. Na koncu, ja sam, pored filma, imao i strip, ilustraciju, karikaturu. A u Zagreb filmu je vladao običaj, kao i u ostalom svijetu uglavnom, da jedan režira, drugi crta i animira... I to je tako bilo jer je posao brže napredovao. No, danas shvaćamo da je tako korisno u realizaciji serijskih filmova, a da je u umjetničkom, *independent* animiranima filmovima logičnije da je autor filma jedna ličnost za ključne poslove. Naravno, ako ima sklonosti za to. Ima animatora koji cijeli život samo animiraju i u tom poslu dostignu savršenstvo. No to je već druga priča. Kad se Vud (Vukotić) osamostalio kao autor, vidjelo se da nema smisla principijelno odvajati režiju od crtanja. Pogotovo je to bilo vidljivo početkom šezdesetih kad je zbog serije *Inspektor Maska* angažiran dobar broj 'režisera' koji nisu bili crtači i animatori, ali su 'znali' režiju, i oni su postali važne ličnosti u produkciji Zagreb filma. A današnja svjetska imena zagrebačke škole bila su pod njihovom komandom; čest rijetkim izuzecima. Treba samo pogledati knjige o Zagrebačkom krugu crtanog filma gdje oni figuriraju kao važni stvaraoci. Na svu sreću, to je trajalo kratko, i oni su nestali iz te sfere. A crtačima je pružena mogućnost da režiraju svoje filme.

Moj prvi samostalni film bio je *Slučaj opakog miša*, u seriji *How Hoo Hee* za američkog producenta, 1961. godine. Iste godine realizirao sam svoj prvi autorski film *Lutkica*, za koji sam dobio i prvo međunarodno priznanje — počasnu diplomu u Acapulcu, u Meksiku. Zanimljivo je da sam za tu diplomu saznao tek dvadesetak godina kasnije, a moram priznati da bi mi tada, na početku autorske karijere, bila daleko bolje došla.

1964. godine došlo je do konačne 'revolucije': crtači su se potpuno osamostalili. Načinili su čuvenu grupu trominutnih crtanih filmova. Dragić je realizirao *Elegiju*, Zaninović *Zid*, Grgić i Šalter, zajednički, *Peti*, i ja *Bez naslova*. *Zid* je sa svojom genijalnom idejom na međunarodnom festivalu animacije u rumunjskoj Mamaji osvojio *grand prix*, ja sam u Oberhausenu nagrađen specijalnim priznanjem *Narodnog sveučilišta* i diplomom u Londonu, a *Peti* Grgića-Šaltera uvrstio se u najbolje filmove zagrebačke škole svih vremena. Pokazalo se da animatori/crtači mogu sami raditi filmove, bez režisera, i da zapravo svojim kompletnim autorstvom doprinose autentičnoj vrijednosti djela.

P. K.: Ipak prije prvog samostalnoga rada jesli radio samostalno u reklamnim filmovima?

B. D.: Jasno, u svim tim slučajevima uglavnom sam radio sam, no nemam filmografije naručenih i reklamnih filmova. Sjećam se samo nekih, kao što je reklamnjak za Agrokoku, za koji sam napisao i čuvene stihove (*Svako jutro jedno jaje organizmu snagu daje*). Za taj film dobio sam prvu nagradu u kategoriji na Festivalu reklamnog filma na Bledu, čini mi se 1964.

H. T.: O Gooolu se naknadno vrlo malo govorilo, prelazilo se preko njega.

B. D.: Ne samo o Gooolu, nego o *Velikom mitingu* u prvom redu. Ja ču ti reći zašto. Postojao je prvi desetak-petnaest godina antagonizam između grupe Neugebauer i grupe Vukotić. Naročito kad je osnovan Studio za crtani film pri Zagreb filmu. I mislim da je to potencirala tadašnja uprava Zagreb filma (druga polovica pedesetih), koja je film *Nestašni robot* (D. Vukotić, 1956.) počela promovirati kao pionirski pothvat prije kojega ničega nije bilo. Naravno da je to bilo smiješno, ali malo-pomalo i štampa je to počela prihvatići. Ja sam reagirao u Narodnom listu na govor predsjednika Radničkog savjeta Zagreb filma Šime Šimatovića, koji je prilikom premijere *Nestašnog robota* (čini mi se u kinu Zagreb), taj film pozdravio kao početak zagrebačke animacije. Općenito, njihovo objašnjenje za takav stav bilo je da smo Walter Neugebauer, Delač i ja diznijevci, da to nema vrijednost prave animacije, i da je pravi početak u Zagreb filmu. Nikada to nisu govorili javno...

H. T.: Vukotić i grupa?

B. D.: Da, jer, treba znati, antidiznijevština je u to vrijeme postala novoustoličena dogma. Stvar je bila vrlo jednostavna: grupa Neugebauer pokrenula je animaciju u našoj zemlji, ustanovila profesionalna pravila i odnose u proizvodnji, stvorila kadar i nomenklaturu i započela proizvodnju, dok je grupa Vukotić na tim temeljima kasnije načinila značajan iskorak u izražajnom, stilskom pogledu. Mislim da jedna



Zanimljivosti u slikama (VUS, 1957.)

grupa ne isključuje drugu. Na koncu, počelo se zaboravljati da su i Vukotić, i Kostelac, i Grgić, i svi oni koji su se nakon Velikog mitinga pojavili u Duga-filmu, bili naši *učenici*.

H. T.: *Osim toga razvili ste i punu animaciju, i to baš onako, vrlo čvrsto.*

B. D.: Pa, složenu animaciju, pravu animaciju, jer su mnogi u svijetu radili limitiranu animaciju i na tom su ostali, ali kad bi im dali da rade nešto drugo, ne bi znali. A kad znaš punu animaciju, onda znaš i limitiranu, je li.

H. T.: *Kad se gleda Goool, onda se točno vidi koliko su to sjajne disneyevski, odnosno neugebauerovski modelirane figure, scena je prostorno izvrsno razrađena koliko se sjećam...*

B. D.: Mi smo smatrali: crtani film = Disney. To je bila velika zabluda, ali nije bila samo naša, nego gotovo svuda u svijetu, bar u tim počecima.

H. T.: *Ne, to nije bila velika zabluda, jer je to — za početke crtanog filma — bio normativno strašno zahtjevan zadatak. Vi ste si uzeli najzahtjevnije predloške.*

B. D.: Pa naravno. I ovi drugi su skriveno priznavali da je diznijevština vrlo zahtjevna. Vud se nije odmah pridružio nama, jer je smatrao da tu nema što tražiti. Zašto nije odmah rekao: 'Ne želim biti diznijevac, ja će raditi na drugi način', zašto to nije Kristl rekao, Kušanić...? Ali to što su se isprva držali dalje od crtanog filma dokaz je da su i sami smatrali da je crtani film za diznijevce, crtače koji znaju raditi strip, pokret. Pokret je jako važan. Ja svim mladim ljudima, stu-

dentima, ako dođem u priliku da s njima pričam, govorim: 'Moraš znati crtati, jer nisi slikar koji na platno ili papir prenosi trenutnu inspiraciju, već animator koji mora crtati ono što zahtijeva scenarij'. Treba znati crtati, da ne deformiraš figura kroz niz crteža, jer gledalac mora vjerovati tvojoj figuri-glumcu od početka do kraja.

H. T.: Da li ti je ostao u pamćenju neki poseban problem koji si s uspjehom riješio u Goolu?

B. D.: Bilo je tih zgodnih pokreta kamere u praćenju lopte — bez obzira što je možda bilo presporo koji put. Kretanje lopte sam rješavao i tada čistom logikom. Kasnije sam napravio knjigu kako se radi crtani film u kojoj sam objašnjavao i neke stvari koje nikada u praksi nisam prije toga napravio, kao na primjer animaciju površine vode, rijeke ili mora, sa svim onim tonovima, odbljescima. Moraš ući u tu logiku animacije, u sposobnost analize svakog pokreta. Tako je bilo i s nogometnim scenama, letom i odskakivanjem lopte i ostalim...

Stripovi; kraj Duga filma, vojska

H. T.: Rekao si da je za vrijeme Duga-filma bio pokrenut Horizontov Zabavnik.

B. D.: Da, i u njemu smo počeli crtati stripove, stara imena Walter i Maurović, te Delač, Ico Voljevica i ja. U jednom trenutku ja sam radio čak dva stripa — *Dabar Boro* i *Velika utakmica* (po crtanom filmu *Gool!*). Za oba je tekst pisao Norbert Neugebauer.

H. T.: To si ti Dabru Boro dao ime po себi?

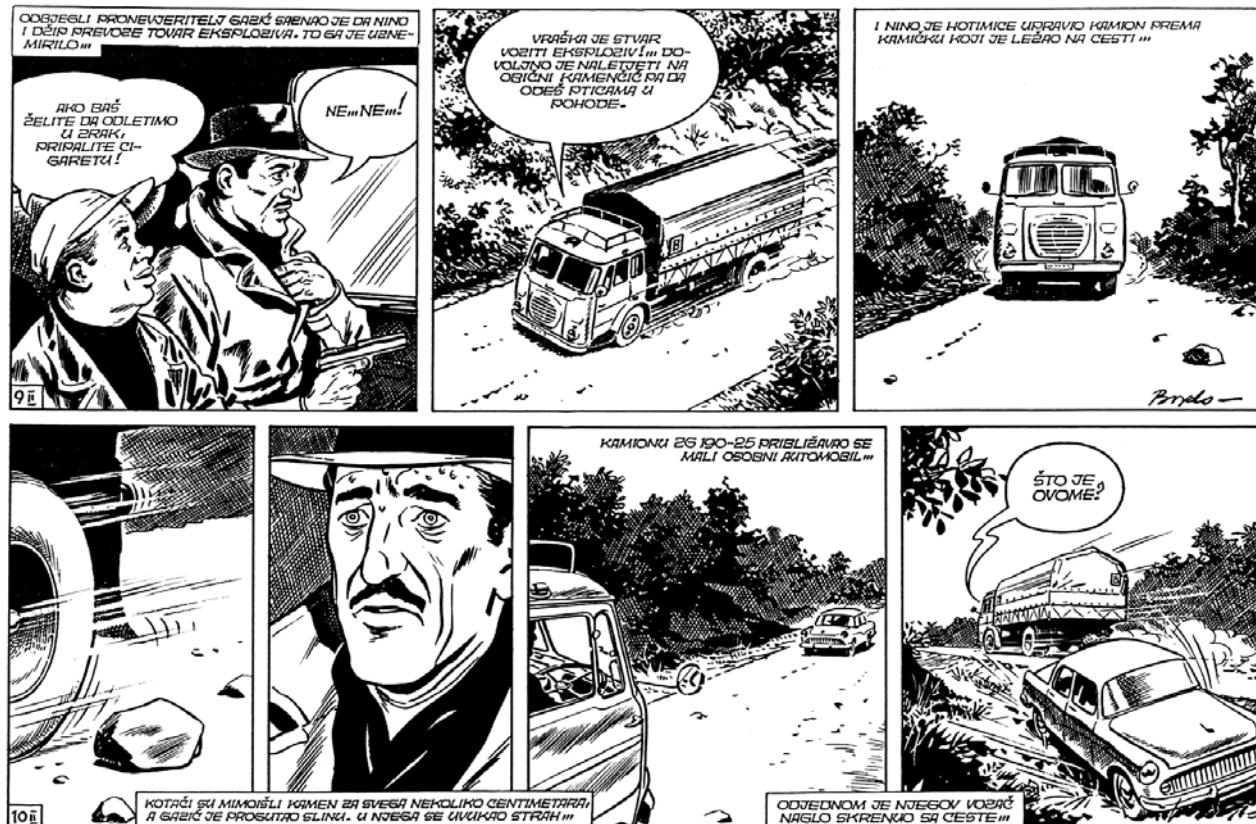
B. D.: Nobika je dao to ime.

H. T.: Ako govorimo o autorskom radu, ti si zapravo u stripu radio autorski?

B. D.: Ne, jer su mi dugo sadržaje za stripove pisali drugi. Takav je bio običaj. i to je bilo ipak nešto drugo nego u filmu. Moji tekstaši bili su Norbert Neugebauer, pa Marcel Čukli, a kasnije Mladen Bjažić i Rudi Aljinović. Tek šezdesetih godina u *Plavom vjesniku* za neke storiјe *Mende Mendovića* napisao sam sadržaj sâm (kad jednom prilikom Bjažić, zbog zauzetosti, nije mogao napisati novi sadržaj). Prvi strip, u kojem sam bio kompletan autor (s idejom, tekstom i crtežom) bili su *Susreti treće vrste* u *Oku*, tjedniku za kulturu, osamdesetih. Uživao sam u stvaranju toga stripa, zafrkavao sam se do mile volje s problemima u javnom životu toga doba, društvenim, kulturnim, političkim (nestašicama struje, 'samoupravnim' zavržljamama, primitivizmom ljudi na položajima, malogradanštinom, balkanskim karakterima...).

H. T.: Vratimo se Duga-filmu. Zašto su ga zapravo ukinuli?

B. D.: Zbog štednje. Možeš zamisliti da to nije bilo jeftino. Duga je odmah po osnivanju startala kao jedno snažno, ozbiljno poduzeće za proizvodnju crtanih filmova, po tehniци, po profesionalnom kadru, po ambicijama — i to je sve zahtijevalo poveći budžet, a u to vrijeme (1951/52.) Jugoslavija je bila u velikoj ekonomskoj krizi. S Rusima smo bili prekinuti, a sa Zapadom nije baš odmah išlo kako treba. I u Mi-



Junaci autostrade (Plavi vjesnik, rane šezdesete)

nistarstvu kulture zaključili su da će se morati odreći Duga-filma kao svojevrsnog luksuza u tome trenutku. Tad se smatrao da je Jugoslavija četvrta zemlja u svijetu koja proizvodi crtane filmove, nakon Amerike, Sovjetskog saveza i Čehoslovačke (iako se kasnije saznao da to nije točno, no mi nismo imali drugačijih informacija tada). I u proljeće 1952., točno godinu dana nakon osnivanja firme, morali smo se razići. Fadil se potrudio da mnogim suradnicima osigura namještenja u raznim drugim poduzećima u Zagrebu, a crtači i animatori vratili su se novinama, ukoliko su prije *Velikog mitinga* tamo radili, znači karikaturi, ilustraciji i stripu. Marks je s Kostelcem otisao u Zora-film, gdje su završili film započet u Dugi.

H. T.: A koji je to bio film?

B. D.: Crvenkapica. Kostelac je bio režiser, Marks crtač, Vladimir Jutriš animator, a Ico Voljevica scenograf. I to je bio prvi naš crtani film u koloru, a ujedno i zagrebački crtani film s prvom međunarodnom nagradom — na Filmskom festivalu u Berlinu 1956.

H. T.: Je li bilo kakvih javnih reakcija na ukidanje Duga-filma?

B. D.: Štampa je, naravno, s nevjericom pisala o tome, ali bez ikakvog uspjeha. Te, 1952., u Zagrebu se održavao Kongres filmskih radnika Jugoslavije (u Matici obrtnika), pa smo se sastali nas nekoliko (Marks, Vukotić, ja i ne znam da li još tko) i sročili pismo Kongresu i javnosti, gdje mi, autori crtanog filma, protestiramo protiv naprasnog ukidanja te grane filmske umjetnosti. Sjeli smo pozadi i čekali trenutak da ga predamo radnom predsjedništvu (sjecam se da je u njegovom predsjedništvu sjedio inž. Pregernik (koji je inače u Jadran-filmu snimio zvuk za *Veliki miting*). Nudili smo jedan drugome da se prošeta kroz čitavu dvoranu i službeno predati pismo predsjedavajućem. U to vrijeme jeigrani film bio u žiži interesa kinematografije, i o crtanom filmu nije se zapravo mnogo govorilo. Na kraju je Vud zgrabilo pismo i odnio ga predsjedništu Kongresa. Pismo je pročitano i veoma toplo pozdravljenio — i to je bilo sve.

I kažem ti, mi koji smo bili već renomirani crtači, karikaturisti u novinstvu, koji smo imali svoje svjetove, svoje zanimanje, vratili smo se u redakcije. Vukotić i Kostelac nisu bili ni strip-crtači, ni ilustratori i nisu mogli film napustiti bez otpora. Već sam rekao da Kostelac s Marksom i Jutrišom dovršio *Crvenkapicu* započetu u Dugi, a Vukotić se nastavio baviti dokumentarnim, odnosno namjenskim ne-animiranim filmom. To mu je itekako pomoglo da nastavi profesionalnom režijom. A onda su Kostelac i Vukotić odlučili da nastave s crtanim filmom i to proizvodnjom reklamnog filma.

H. T.: Obično, kad je riječ o ovome razdoblju nakon Duge, govori se samo o Vukotiću i Kostelcu — kako su u Kostelčevu stanu radili reklamne filmove. Što si ti točno radio za to vrijeme?

B. D.: Rekao sam, bio sam u štampi, vratio sam se karikaturi i stripu. Ali glavni dio tog vremena bio sam u vojsci. Ja sam pedeset treće konačno morao u armiju, više se vojna obaveza nije dala odlagati. Rok sam odslužio u Sloveniji, u Mariboru, u Sežani (za vrijeme poznate Tršćanske krize), i

preostalih godinu dana u Ilirskoj Bistrici. Kao novinar *Kerempuhu* i crtač, naravno, gotovo čitav rok proveo sam u vođenju Vojničkog kluba s knjižnicom; čak sam neko vrijeme davao satove iz niže matematike oficirima i podoficirima koji nisu imali srednjoškolsku naobrazbu, a morali su je imati po zakonu.

H. T.: Koliko si bio u vojsci?

B. D.: Osamnaest meseci, od osmog mjeseca pedeset treće do februara 1955. godine. Predugo, brate. Ta iskustva ponuka su me da desetak godina kasnije realiziram crtani film *Krek*. Dok sam bio u vojsci, već su dvije grupe nastavile s animacijom! Vukotićeva grupa takoreći privatno i grupa Waltera Neugeabuera u sklopu reklamne agencije Interpublic, ali obje ne na umjetničkom, već samo na reklamnom i namjenskom crtanom filmu. U Interpublicu nisu ozbiljnije razmišljali o revitalizaciji umjetničkog, autorskog crtanog filma i zadovoljavali su se dobrim poslovima; čak su radili reklamni film za novi narodni njemački auto Isettu. Vukotić, Kostelac i Marks izabrali su reklamni film, jer je to bio jedini način da nastave s animacijom bez državnog budžeta, ali su pritom razmišljali i o novom pristupu crtanom filmu, u grafičkom i animacijskom smislu — i njihovih četrnaest reklamnih filmova iz tog perioda smatra se danas estetskim temeljem buduće zagrebačke škole crtanog filma.

H. T.: Kamo si ti krenuo nakon vojske?

B. D.: U Interpublicu je bila moja grupa, moji suborci iz *Velikog mitinga*, i ja sam otisao k njima. Studio, koji je bio u prostorijama Veslačkog kluba na Savi, izgledao je lijepo, vrlo profesionalno, dok su Vukotić i Kostelac radili s ekipom u privatnom stanu. Pridružio sam se Walteru u animaciji tog reklamnog filma za Njemačku, što je Studiju nudilo dobru perspektivu u budućnosti. No, nisam nastavio ni s njima. Vratio sam se potpuno karikaturi i stripu (novom *Kerempuhu* i strip-listovima). Baš tada prihvatio sam ponudu beogradskog *Ježa* i prešao sam k njima u stalni angažman, jer je *Kerempuh* bio na nesigurnim nogama i s nesigurnim vodstvom. Osim toga odgovaralo mi je da budem namještenik lista u drugom gradu, pri čemu sam bio pošteđen redakcijskih sastanaka i ostalih sličnih obaveza, osim slanja karikatura poštom jednom tjedno.

H. T.: Zašto si napustio Interrpublic?

B. D.: Osjetio sam da to nije ono pravo: nije me zanimala animacija isključivo na reklamnom filmu. Osim toga, smatrao sam besmislenim da drugi put u pet godina budem pionir crtanog filma... Jer je to što su jedni i drugi radili opet u jednu ruku bio početak. Doduše na jednom višem nivou, ali ipak početak. Trebalo je opet uvjeravati državu i nanovo se dokazivati. Nego, hajde neka se nešto ozbiljno ustanovi poput Duga-filma, pa evo i mene.

H. T.: U to vrijeme si zapravo dominantno radio stripove?

B. D.: Da, kasnih pedesetih i početkom šezdesetih, u *Petku*, u *Plavom vjesniku*.

H. T.: Šta si sve radio?

B. D.: A, teško mi je reći. To pitajte novinara Rudija Aljinovića, on zna sve o mojim stripovima i karikaturama, više

nego ja sam. Ima sve komplete, sve podatke o svim našim crtačima i svim listovima. Čak i zagrebački crtani film poznaje bolje od mnogih naših novinara.

Zagreb film — počeci

H. T.: *Kad je Zagreb film osnovan, Vukotićeva grupa tamo ubrzo utemeljila Studio crtanog filma (1956.). Sto je bilo s Neugebauerom i Interpublicom?*

B. D.: Zagreb film je, kao poduzeće za proizvodnju kratkog i dokumentarnog filma, bio osnovan ranije. 1956. grupa Vukotić-Kostelac pristupila Zagreb filmu i formirala tamo Studio za crtani film. Ubrzo zatim država je jednostavno priključila crtani film Interpublica Studiju u Zagreb filmu, da se u krajnjem slučaju društveni novac ne bi trošio za crtani film na dva mesta.

H. T.: *Što se dogodilo s Neugebauerom onda kad je Interpublic pripojen?*

B. D.: On, njegov brat Norbert, Dado Vunak i ostali animatori i suradnici prešli su u Zagreb film. Walter je 1958. s braćom Norbertom realizirao film za djecu *Bušo hrabri izvidnik*, ali je osjećao da ga sredina ne prihvata. Strogo je prevladavao trend antidizajnjevštine. A morali su mu bar odavati dužno poštovanje kao ocu hrvatske animacije, kao čovjeku koji je sve pokrenuo i bez koga ne bi bilo ni Zagreb filma. Uskoro su braća Neugebauer (kao porijeklom sudetski Nijemci bili su apoliti, tj. nisu imali hrvatsko/jugoslavensko državljanstvo) preselili u Njemačku, u München, gdje je Walter i umro 1992. godine. Norbert je umro nešto kasnije u Hamburgu. Waltera smo pokopali na Mirogoju uz vrlo skromnu, neslužbenu ceremoniju.

P. K.: *Što si mislio kad si rekao da je ono što je Vukotićeva grupa radila u reklamnom filmu bio temelj. Mislio si na kadrski temelj, ili na nešto drugo?*

B. D.: Ne, stilski. Stilski temelj. Tamo su počeli primjenjivati totalnu limitiranu animaciju, koja se veoma razlikovala od klasične animacije, na koju je svijet bio naviknut. Tu limitiranu animaciju i stiliziranu grafiku inicirala je grupa američkih animatora u kompaniji UPA kao odgovor na etabriranu, ali preskupu dotadašnju američku animaciju. Njihova serija *Gerald Mc Boing Boing* i još neki autorski filmovi, kao i češki crtani filmovi tih godina, naveli su Kostelca, Vukotića i Marksda reklamne filmove rade na taj način, već i zbog štednje. Svaki crtež manje značio je značajnu uštedu. Znamo da je za animaciju potreban veliki broj crteža na celuloidu, a kako nisu mogli doći do novih celuloida (koji su se morali uvoziti iz inozemstva), koristili su rabljene folije iz likvidiranog Duga-filma, s time da su ih pranjem oslobođali crteža i na njih kopirali svoje. Naravno da se na taj način nisu mogli raditi autorski filmovi većih dužina (onih do 8-10 minuta), nego samo reklamnjaci od po 30 sekundi. Međutim, ti njihovi filmovi bili su ujedno početak animirane reklame kod nas poslije drugog svjetskog rata.

P. K.: *A daj mi reci, kad te ovako sad slušam, očito je to bilo vrijeme neimaštine. Kako ti gledaš na mišljenje da je upravo ta neimaština diktirala limitiranu animaciju, da je praktički jedna cijela poetika nastala više iz neke nužde, negoli iz, recimo, promišljanja medija?*

B. D.: Možda je to u tom momentu i bilo tako. Međutim, filmove koje su oni gledali, neke iz UPI-ja, iz Amerike, dali su im misliti da se i tako može raditi, a osim toga, to je bio najbolji put da se ode od Disneyja, čiji su filmovi bili toliko bogati, i toliko u njih truda i para uloženo, da to mi nikad ne bi mogli dostići. Mi to ne možemo, i nitko drugi to ne može dostići. Rusi su pokušavali nešto, s ogromnim sredstvima, sigurno i većim nego Disney, ali im nije uspijevalo jer Disneyja ne treba imitirati, ne zato što je on ovakav ili onakav, u idejnem i malogradanskem smislu, nego što je to nešto posebno. Crtani film ima toliko drugih mogućnosti i putova, da to nema smisla oponašati. Ali kad se je već odlučilo da se neće oponašati Disneyja, nije trebalo tako brutalno anatemizirati one koji rade disneyevski. Čak mislim da su više kritičari tome doprinijeli nego sami autori. Jer kad gledaš jednog Disneyjevog *Bambija*, kako bilo tko može reći da je to loše. Bilo u kom vidu. To je zapravo fantastično!

P. K.: *Ti si fasciniran time kako je to kod Disneyja napravljeno?*

B. D.: Apsolutno, u svakom pogledu. U crtačkom, u animacijskom, u sadržajnom. Ritam, muzika, sve. Ali zašto? Tada se je to moglo, tada je on mogao plaćati vrhunske animatore da tako studiozno rade. Zna se da su tamo novoprimaljeni animatori po ne znam koliko mjeseci prvo crtali akt, pa su crtali životinje, pa su ih brusili, izobražavali. On je od njih gradio nove ljude (koji su, doduše, zatim za studio radili čitav život na toj savršenoj animaciji, za dobre pare, naravno), a ja sumnjam da je to danas moguće. Pogledajte suvremene Disneyjeve dugometražne crtane filmove — radeni su poput japskih, limitiranom animacijom.

P. K.: *Znači li to da Neugebauer nije otisao zato što mu se tu na neki način suzio prostor, nego su drugi razlozi njegova odlaska u Njemačku?*

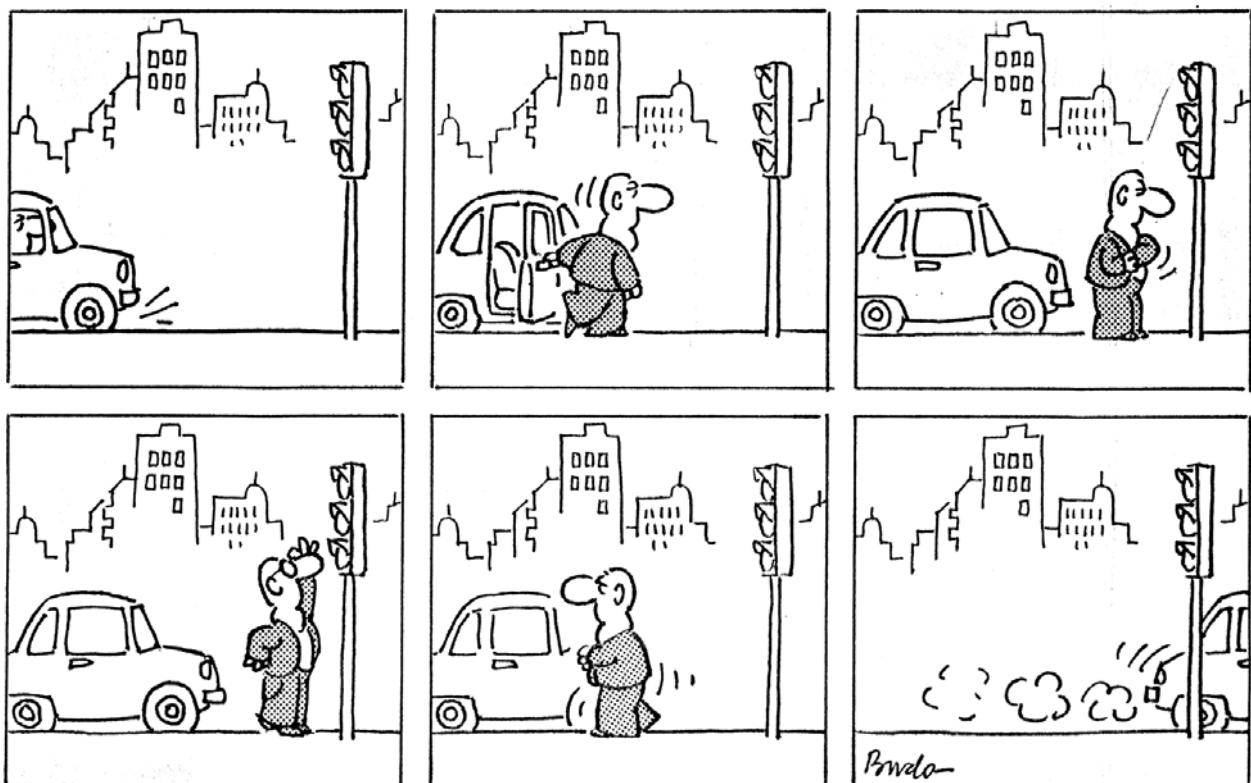
B. D.: Pa možda i to. Vidim nedavno u intervjuu njegovog sina Roberta, da je Walter sanjao da crtani film u Zagrebu postane komercijalan, da se osloboди ovisnosti o državnom budžetu, odnosno filmskom fondu, i da je on to zamišljao kao budućnost Interpublica. Po mom mišljenju, to je samo djelomično ispravno. Jer ovisi što tko s crtanim filmom želi u svom stvaralačkom životu. Želiš li samo zaradu ili autorsku, umjetničku satisfakciju. Nijedan komercijalni animacijski studio u svijetu ne zanima *independent*, autorski film, ali jedno društvo, jednu državu, tj. njenu kulturnu politiku zanima upravo to. No, jedno poduzeće danas, kao Zagreb film, ne može se osloniti samo na državni filmski fond u svojoj proizvodnji, potrebno je kombinirati dvije produkcije: komercijalnu i umjetničku (uvjetno rečeno, jer i reklamni, namjenski film može imati artističke kvalitete).

P. K.: *Kad si došao u Zagreb film, što si tamo zatekao?*

B. D.: Jednu divnu, dinamičnu atmosferu, koja je obećavala ponovnu budućnost.

H. T.: *Kad je to bilo?*

B. D.: Pedeset sedme, dakle godinu dana nakon osnivanja Studija za crtani film. Vud me je osobno pozvao da se vratim crtanim filmu, da je sada proizvodnja ustaljena, da više



Vjesnik 1970.

nema neizvjesnosti. Pristao sam da crtam za film Ive Vrbanića *Romeo i Julija*, i s tim projektom započeo je drugi dio moje filmske karijere, koji još i danas traje. Bio je to prvi naš crtani film snimljen u cinemascopu. Iduće godine Nikola Kostelac je s crtačem Kostanjšekom realizirao drugi film u cinemascopu, *Ring*. U skladu s čestim eksperimentiranjem pod svaku cijenu, dečki su se izmučili crtanjem svih scena na klasičnom formatu, ali sa suženom širinom i snimljenim potom na klasičnom formatu; cinemascop se dobio kad se za projekciju filma upotrijebila anamorfna, cinemascopska leća.

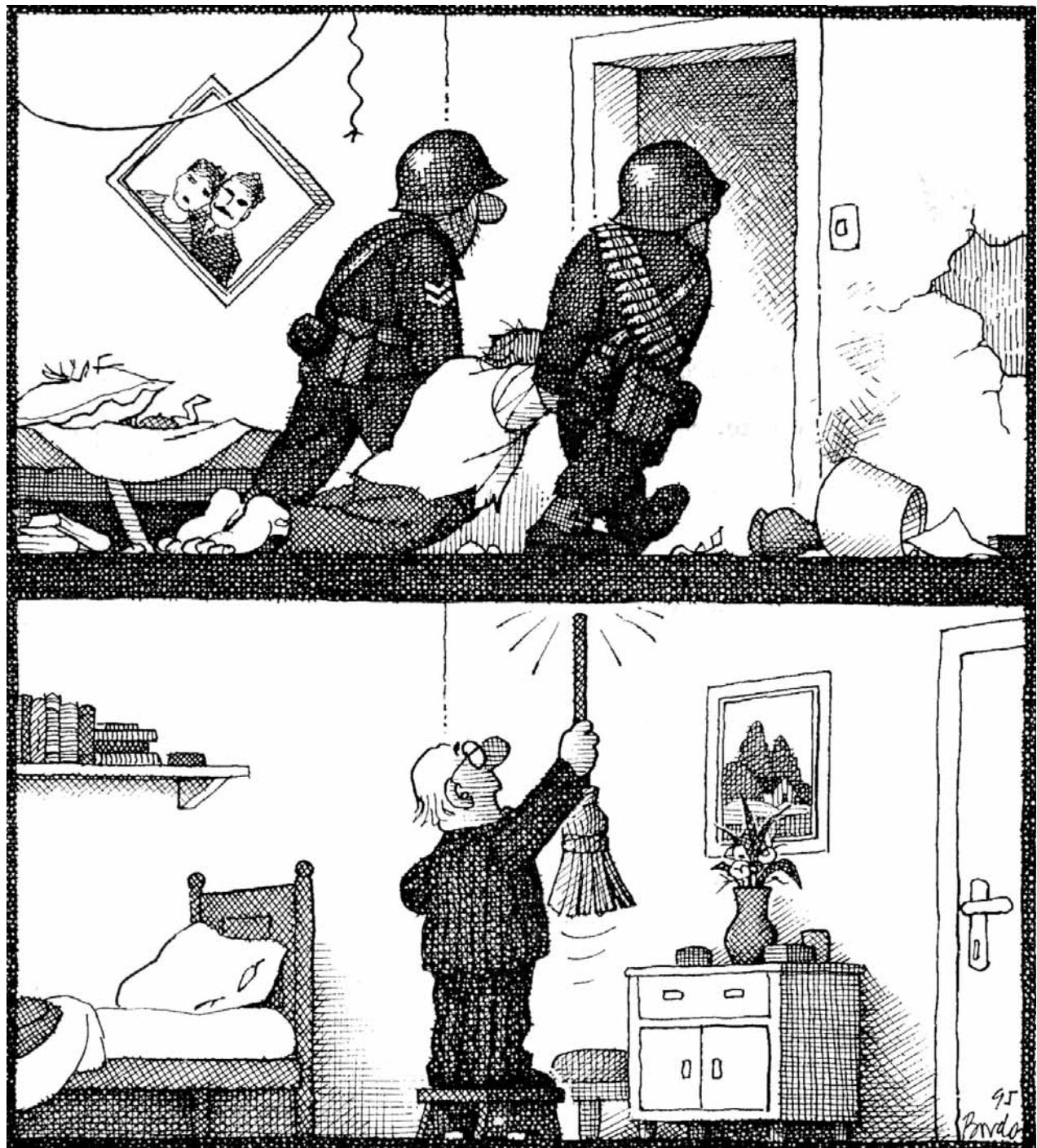
Nakon Vukotićevog *Nestašnog robota* nastao je producijski bum u studiju u Vlaškoj ulici. Uz kolege iz Duga-filma, pojavila su se nova imena: Vatre Mimica, Vlado Tadej, kao scenarist, Nedeljko Dragić, Ivo Vrbanić, Boris Kolar, Branko Ranitović, Ante Zaninović, Mladen Feman i mnogi drugi. Postojala je jedna zajednička velika prostorija (u bivšoj tonhali o kojoj sam već govorio) u kojoj su, ograđene paravanimi, radile sve ekipe, ne zato da bi se kopiralo američke urede i studije, nego zato što nije bilo drugih prostora. Ubrzo su cijelu zgradu pregradili u dva kata, i u niz manjih ali simpatičnih soba, u koje su se uselile ekipe.

Kad sam završio crtački posao (animator je bio Jutriša, a scenograf Ico Voljevica), materijal je preuzeo režiser Vrbanić da film, nakon snimanja, montira i ozvuči. Čini mi se da taj film odonda više nikada nisam viđao. U *Romeu i Juliji* već se vidi tada obavezna stilizacija likova, o kojoj sam već govorio. Figura mora biti plošna, ekstremno karikirana i ne smije se

osjećati trodimenzionalnost. Vjekoslav Kostanjšek, dizajner Kostelčevih filmova, bio je tih godina likovni uzor zagrebačke škole. Takvom plošnom izrazu bila je potrebna i adekvatna animacija. Kad pogledate njegove filmove (*Premijera*, *Sve zbog jednog tanjura*, *Ring*), bit će vam stvar jasna. Nevolja je bila u tome da je taj hermetični, sofisticirani stil bio nametnut i kod likovnog postavljanja prve domaće serije *Inspektor Maska*. Filmovi te serije koji su bili rađeni s takvim likovnim i sadržajnim shvaćanjem jednostavno ne mogu biti prihvaćeni od gledatelja. Ako želi uspjeti kod publike, a to je prvi zadatak svake animirane serije, serija ne može biti rađena hermetički, s uskim, autorskim pretenzijama. Kako su seriju radili različiti režiseri i crtači, najbolji su filmovi oni koji su realizirani na klasičan način. Volio bih da danas kritičari i distributeri analiziraju posebno tu seriju.

H. T.: Reci malo više o crtačkom stilu. Na Romeou i Juliji veš li da ste već počeli raditi »uglato«. Da li je to bila posljedica stilske atmosfere ili konkretnog programa?

B. D.: Prvo atmosfera. Nisu to bile službene upute, ali je u svakodnevnim razgovorima bilo očito što je *in* a što ne. Sjećam se u vrijeme priprema za seriju *Inspektor Maska*, Šaco (Aleksandar Marks) zavirio je, valjda nakon neke diskusije, kod mene u sobu, i u vici rekao: 'Ne bu realizma!'. Mi smo prijatelji (i dandanas se viđamo češće nego drugi), i imao je potrebu da me opomene da u Zagreb filmu nema povratka na diznijevštinu. Međutim, nije bilo potrebe za bilo kakve pritiske, jer svi skupa smo se razvijali u novim smjerovima, iako vlastitim putovima. U tome je i bio smisao ne samo za-



Karikatura iz 1995. (objavljeno u Identitetu, 1998.)

grebačke škole, već kompletног razvoja evropske, a i svjetske animacije. Mene su smetale dogme u principu, pa i ova u Zagreb filmu. Diznijevsku dogmu na samom početku, ranih pedesetih, zamijenila je nova, neka antidiznijevska. A nije uopće bilo potrebno bilo što propisivati, već pustiti svakog autora da stvara u svom vlastitom svijetu. Kasnije, sredinom šezdesetih, to je u potpunosti došlo do izražaja.

Vlastiti redateljski nastup

P. K.: *Imao si trideset četiri godine kod pravoga autorskog početka.*

B. D.: Svi su crtači sa zakašnjenjem počinjali režirati. Jer smo do tada bili podijeljeni, kao u ostalim istočnim animacijama, na režisere, crtače, animatore, fazere. Svatko radi svoj posao. U Zagreb filmu do polovine šezdesetih režiseri su postajali ljudi koji nikad nisu radili ni na stripu, nit su crtali. Dakle, onaj tko ne crta može biti režiser. A crtači-animatori, čak i oni s velikim dotadašnjim iskustvom, bili su zapravo njihovi pomoćnici. Pogledajte samo filmografiju toga vremena i analizirajte kvalitetu tih filmova. Ja to zovem crnim dobom zagrebačke animacije. Uvijek sam bio protiv toga, ali, eto, tako je to išlo. Na svu sreću ne predugo. No, moj autorski debi nije bio u trideset četvrtoj nego u trideset prvoj godini.

P. K.: *Tebe je dopao, kao prvi samostalni rad, dio jedne serije, Inspektor Maska, je li tako?*

B. D.: E, ne, prvi moj samostalni film pripadao je seriji za Amerikance *How Hoo Hee* 1961. Film se zvao *Slučaj opakog miša*. Prije toga sam dva filma iz te serije radio kao crtač i animator, s Kostelcem kao režiserom. Nažalost, tih kopija, koliko znam, nema u Zagreb filmu, jer su producenti bili Amerikanci. Na početku, filmovi za tu američku seriju dodijeljeni su bili režiserima (Kostelcu, Marjancu, Gospodnetiću, Radimiriju, Duielli, Kanceljaku, Femanu...), a onda se počelo govoriti da bi režiju mogli preuzeti i renomirani crtači. Tako sam ja realizirao kao crtač, animator i režiser film o opakom mišu. Bio je to dobro urađen posao. Sa stalnim glavnim likovima bilo je potrebno jasno ispričati priču, i ja sam to učinio.

P. K.: *Scenarije ste dobili od naručitelja serije?*

B. D.: Da. Zapravo, Phil Davis, profesionalni američki scenarist za crtane filmove, bio je ovdje u Zagrebu i pisao je kontinuirano dok smo mi radili na prvim filmovima. Živio je u Esplanadi, gdje je svakodnevno stvarao nove priče. Serija se sastojala od slučajeva koje rješava detektiv Sam Bassett sa svojim nijemim pomoćnikom Meksikancem Chapul-tapecom, koji se sa šefom sporazumijeva gitarom. Pitali smo Davisa kako dolazi svakodnevno do ideja za nove priče, a on je odgovorio da to rješava gotovo mehanički: prvo postavlja naslov, a onda na to smišlja priču, na primjer *Slučaj ukradene lokomotive*, *Slučaj uplašenog matadora*, *Slučaj neuspjele rakete...* Zanimljiv način proizvodnje serijskih scenarija. Uz scenarije dobivali smo i snimljene engleske dijaloge, na koje smo animirali likove koji govore. Taj posao ponukao nas je da pridemo stvaranju naše vlastite serije.

H. T.: *Inspektor Maska?*

B. D.: Da. Na scenarijima su radili Vlado Tadej, Vatre Mimica i Dado Vunak. 1962. i 63. realizirano je devet filmova serije. U knjizi *Zagrebački krug crtanog filma* Munitić piše da serija nije uspjela zbog nedovoljnog iskustva Zagreb filma u organizaciji proizvodnje, ali i zato što »režiseri nisu bili na visini postavljenog zadatka«. Ne slažem se s Rankovom dijagnozom! Već sam ranije naglasio da se u komercijalnu seriju nije smjelo ulaziti s artističkim zahtjevima zagrebačke škole. Ne može se inspektor Maska sakrivati iza drveta tanjeg od njegovog tijela. U crtanom filmu može se sve dogadati, ali postoji granica poštivanja prirodnih zakona, bar u komercijalnoj seriji. Osim toga, inspektor je morao rješavati slučajeve logičkim a ne izmišljenim načinima. A na to smo već u početku upozoravali Vunak i ja, jer smo s naše strane također radili na formiranju osnovnih postavki serije. Kad bi se načinila naknadna analiza svih devet filmova, pronašli bi se vrlo lako uzroci neuspjeha serije o kojima govorim. U seriji sam radio s režiserom Vunakom na filmu *Oteti konj*, kao crtač i glavni animator, a onda sam, u toj sveopćoj podjeli poslova na seriji, režirao i animirao film *Ole torero*, a crtač mi je bio — Dragi!

P. K.: *Kako su Amerikanci primili te vaše serije?*

B. D.: To ne znam. Ne znam ni ostale reakcije iz svijeta. Bitno je da serija više nije nastavljena,

H. T.: *A ona prva, američka serija, kako je ona bila crtana? Punom animacijom?*

B. D.: Ona je bila disneyjevska, s humaniziranim životinjskim likovima, ali s blagim stilizacijama i limitiranim animacijom. Pa sad, kad pogledamo i Disneyja, nije sve više kao Disney iz četrdesetih i pedesetih godina. Već davno i kod njega imamo limitiranu animaciju, fine stilizacije, plošna rješenja (utjecaje čuvene američke ilustratorice Marry Blair, kultne autorice šezdesetih).

P. K.: *Vratimo se tvom načinu rada. Temeljne stvari nećeš nikada prepustiti drugome, osim scenografije?*

B. D.: E, to je vrlo karakteristično za autorski film, ali je negativno za industriju. Za industrijski, serijski rad jednog studija to nije dobro.

H. T.: *...autorsko pokrivanje svih poslova?*

B. D.: Naravno. Zagrebačka škola je zapravo bila uspješna samo u *independent*, neovisnim filmovima. Poštivanje osobnosti autora, pa čak možda i animatora. Kad se radi industrijski, onda toga nema. Nije tako samo na Zapadu. Ja sam radio četiri mjeseca film *Čudna ptica* u Moskvici, u njihovom Sojuzmultfilmu. Došao sam tamo s odobrenim našim projektom za djecji film. Ja će biti režiser i glavni crtač, a čuveni Slava Kotjonočkin (autor serije *Nu, pogodi!*) glavni animator. No, ja sam počeo raditi po svom uvriježenom sistemu: radio sam uglavnom sve sam, njemu sam, kao animatoru, prepuštao vrlo malo. Nesvesno sam nastojao da učinim što više, kako bih bio siguran da će sve biti onako kako ja, kao scenarist i režiser, želim. Ubrzo se pobunio jedan od njihovih starih, dobrih animatora: odbio je da samo popunjava fazama pokret koji sam ja potpuno pokrio ekstremima, ključnim crtežima, pa za njega nije ostajalo ozbiljnog posla. Bilo je, naravno, normalno da sam se odrekao svog zagre-



Živio 1. svibnja (Hrv. ljevica, 1996.)

bačkog načina rada i prepustio s više povjerenja u sposobnost njihovih animatora. S druge strane, nisam se htio povinovati ostalim običajima ruskog studija, koji su odgovarali njihovom ritmu rada ljudi koji su na mjesecnoj placi. Prvo, smetalo me je što oni nisu radili subotom i nedjeljom. Štovise, po tadašnjim sindikalnim propisima nakon radnog vremena nije dozvoljeno ni ulaziti u studio. Da bih mogao kontinuirano raditi, zahtijevao sam da mi se u hotelsku sobu postavi animatorski stol. 'Pa kuda žuriš?' čudile su se ruske kolege, a onda sam im objasnio da smo mi autori i animatori u Zagrebu u slobodnoj profesiji i da meni odgovara da posao s filmom završim što prije, jer će tada dobiti i honorar. Tako se ni rokovi završetka filma nisu uklapali u njihove norme. Na njihovo zaprepaštenje mi smo zahtijevali da kompletan film bude gotov za četiri mjeseca, dok su oni takve filmove od 8 do 10 minuta radili dvije godine. I kad je *Čudna ptica* bila gotova u tome roku, u svim njihovim odnosima (studiod-filmski radnici-sindikat-komitet za kinematografiju) nastala je pometnja: crtani filmovi se, znači, mogu raditi brže! Na sreću, film je kod publike i kritike dobro prošao, pa je sve išlo u našu korist. Bio je to ujedno na njihovom terenu prvi sukob između socijalističko-planske i tržišne privrede na polju animiranog filma.

P. K.: *Da dokrajčimo pitanje serije. Ti u jednoj — Profesor Baltazar — nisi sudjelovao. Kako gledaš na nju?*

B. D.: Pa ja sam bio koscenarist s Grgom (Zlatkom Grgićem) prvog filma, po kojem je zatim rađena serija.

H. T.: *Izumitelj cipela?*

B. D.: Da. Grga je potom za taj film u Mamaji dobio prvu nagradu u kategoriji dječjeg filma. Onda je došla ponuda kelnske televizije, i krenulo se u seriju. U taj posao su s Grgićem ušli Kolar i Zaninović. Ja sam odbio. Znaš, nekada nisam volio raditi ni u dnevnom listu, niti sam prihvaćao po nude da crtam serijsku karikaturu poput Reisingerovog *Pere* ili *Icinog Grge*, pa nisam želio biti sapet ni nekom filmskom stalnom, dugoročnom obavezom, bez obzira na finansijske efekte. Ja sam svestran i uživam neko vrijeme raditi na grafičkom dizajnu, pa na stripu, zatim na karikaturi, pa zatim malo putovati ili pisati. To je meni cijeli život uspijevalo. Ali zato, naravno, nemam ni puno autorskih filmova koliko sam ih mogao realizirati.

E, sad, moje gledanje na tu seriju. Nisam bio za pristup da profesor rješava sve probleme magičnom kapljicom iz svog svemogućeg stroja. Jasno je da je teže izumjeti svaki put uvjerljivo rješenje, u koje bismo kao gledatelji vjerovali. No, serija je bila uspješna u svijetu, naročito u skandinavskim zemljama, koje preferiraju crtane filmove za najmlađe uzraste bez nasilja i divljih jurnjava.

H. T.: *To pali i kod odraslih. Baltazarova se mašina repatitivo javlja, kao formula, pa to prihvatiš kao formulu, kao apriornu dosjetku, i nemaš potrebu za pojedinačnim rješnjima.*

B. D.: Možda. Mislim da sam imao pravo tražeći da, kao i svaki detektiv, profesor na stvaran način rješava probleme, da je genije ali ne i Bog. Činjenica je da mi nemamo uvjete za trajniju produkciju jedne velike serije, kao što je imaju

Amerikanci. Tamo imaš profesionalne scenariste koji čitav život to rade i od toga dobro žive. Imaju specijaliste crtače i animatore za određen posao. Sve ima svoje pokriće, organizaciju, rezultat. Kod nas je uvjek sve s brda s dola, eksperimentira se i sa scenaristima i sa animatorima, a o novcu za ulaganje da ne govorimo.

P. K.: *Kad pišeš svoj scenarij, da li odmah, već u samom zarezku imаш cjelinu priče, karakter gegova i sve ono što je bitno za tvoje postupke?*

B. D.: Kako kad, možda ne odmah. Sigurno je da nastojim naći priču u kojoj nema mnogo likova, jer svaki dodatni crtan lik dvostruko povećava rad i troškove realizacije, a ne obećava veću kvalitetu filma.

P. K.: *Imaš samo jednu masovku, u filmu N. N. na kraju.*

B. D.: Da, ali se radi o jednom jedinom crtežu. Zamisli da to treba sve oživjeti. U realnom filmu možeš imati pet hiljada statista i sve ih snimiš jednim pritiskom na dugme filmske kamere. U animaciji bi trebalo sve njih posebno animirati. Ne mora ih biti pet hiljada, i pedeset je mnogo. Za svaki lik potrebno je nacrtati desetak crtež-a-faza za jednu sekundu trajanja. Izračunaj rezultat. Sjećam se kad mi je neki pisac neiskusan u pisanju za animirani film ponudio zgodnu i duhovitu ideju koja je počinjala ovako: 'Gradski trg pun ljudi. Svi se svadaju oko nekog problema...'

P. K.: *Ideja za Lutkicu (1961.), koliko znam, potekla je, čini mi se, od Vukotića?*

B. D.: U knjizi *Zagrebački krug crtanog filma* u podacima o tome filmu krivo stoji 's. Dušan Vukotić', a trebalo bi pisati 'Vukotić/Dovniković' ili čak 'Vukotić/Grgić/Dovniković'. Stvar je u tome da smo za moj prvi autorski film prvu priču napisali Grgić i ja, a onda smo Vud i ja načinili novu, konačnu verziju, gdje je dodana modna lutka kao movens.

P. K.: *Ta lutkica za kojom dvojica trče, ipak je lažna. Oni misle na početku da je ona pravo stvorenje, ali je zapravo lutka.*

B. D.: To je bio samo jedan zgodan povod da se u filmu plasiraju gegovi. Bio je to pokušaj da se izvučemo iz velikih, ozbiljnih, sudbonosnih tema koje su, hoćeš-nećeš dominirale u dotadašnjim zagrebačkim filmovima. Grgić i ja voljeli smo, kao karikaturisti, vic, ironiju, parodiju, koja je u neku ruku imanentna crtanom filmu. I Vud je bio na toj strani.

P. K.: *Jesi li malo koketirao sa stilom škole kad si likove napravio malo izrezanje?*

B. D.: Jesam, ali mi to nije bilo teško. Smatrao sam da mi je to pomoć. Čišćenje, jer sam znao za slikovnice Mary Blair i tako. Kad sad gledam neke crteže iz mladosti, ne sviđaju mi se, mislim da bi se to moglo ljepeš, čišće napraviti. Na koncu, to su prednosti rada u jednom većem studiju, zar ne. No, kasnije sam se vrlo brzo oslobodio nepotrebnog pritiska 'dogme', o kojoj smo već govorili, i vratio se likovnoj iskrenosti, izrazu moje novinske karikature.

Formiranje vlastita autorskog stila: Bez naslova

P. K.: *Šezdeset četvrta je veoma važna. Tada je nastao Bez naslova? Taj je film čist, pregnantan, stilski jasan, unutra je sadržano gotovo sve ono što ćeš kasnije u smislu postupaka*



Skice za film *Putnik drugog razreda* (1973.)

varirati. Kako se dogodilo da se odjedanput tako čisto i gotovo programski jasno nametne jedan stil?

B. D.: Nije teško odgovoriti. Zapravo, u toku tih godina bilo je puno razgovora, koji su često bili konkretna pomoć u oblikovanju naših pristupa animaciji, našeg shvaćanja animacije, i, na kraju krajeva, to je, između ostalog, pomoglo stvaranju tog neobjašnjivog fenomena zagrebačke škole. Značajnu ulogu u tome odigrao je buffet u dvorištu Zagreb filma, u kojem je tih godina bio i sindikalni televizor na kojem smo zajednički gledali nogometne utakmice, sportske priredbe, olimpijske igre... Sazrela je bila potreba da se staram, iskusnim crtačima-animatorima pruži mogućnost da samostalno rade svoje filmove. Iako sam za sobom imao već *Lutkicu* od 9 minuta, uključio sam se u projekt kratkih, tro-minutnih filmova crtača-režisera. O tome je službeno odlučio Autorski kolegij (kojega sam i ja bio član), sastavljen od nekolicine autora, koji se u to doba brinuo o proizvodnom programu Studija. A i prilike su bile pogodne. Režiseri-necrtači polako su nestajali iz Zagreb filma. Čak se desio obratan slučaj: Dado Vunak, dotadašnji režiser, načinio je film *Vampiriju*, u kojem je preuzeo i funkciju crtača (jer on je bio i slikar-amater). Za oglednu seriju kratkih filmova ja sam odlučio da načim film koji će se sastojati samo od špice; na

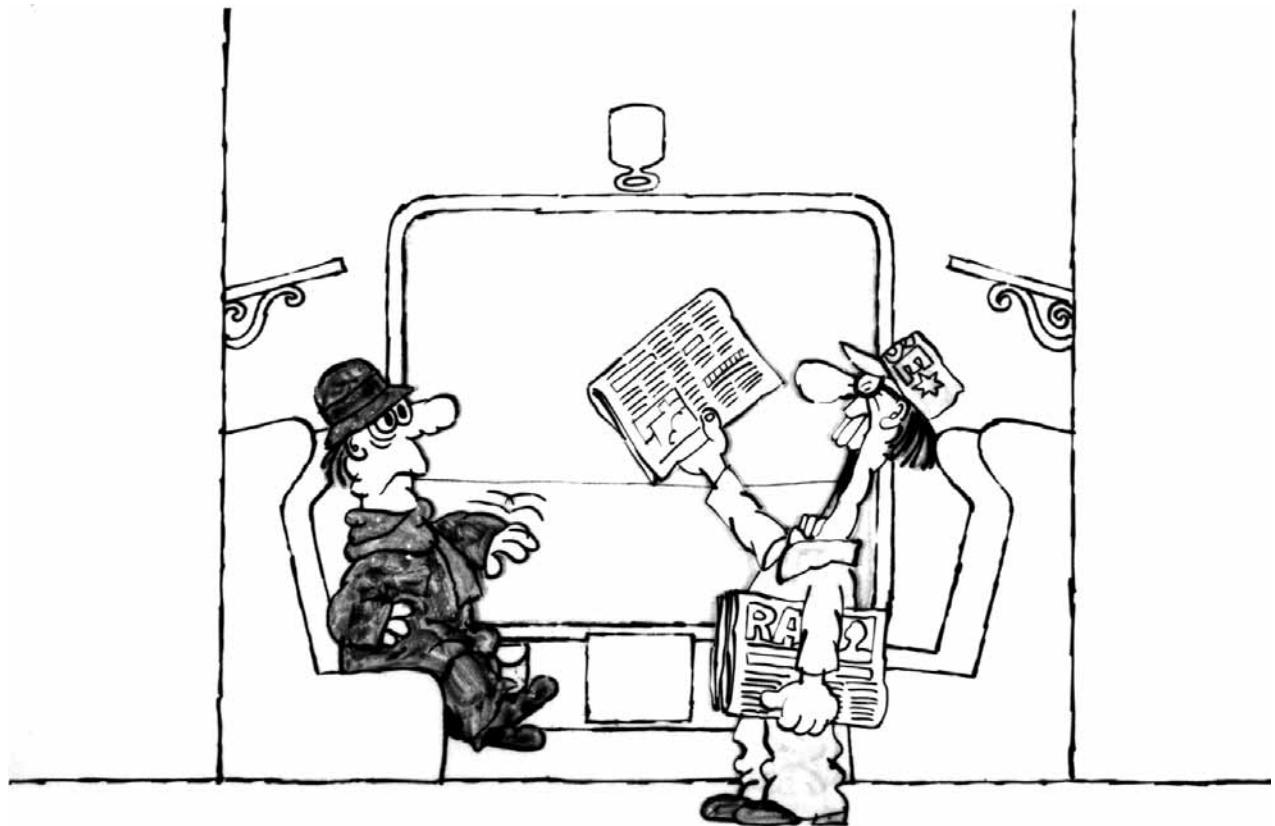
kraju špice pojavi se KRAJ, i film je gotov. Stvar ima i dodatnu, satiričnu vrijednost: u špici sam zapravo dao birokratsku strukturu Zagreb filma, svoga producenta, u kojoj se nakon beskrajnog niza činovnika pojave samo dva autora filma — scenarist/crtić/ animator/režiser i muzičar.

H. T.: To znači da si gledao koja zanimanja postoje u Zagreb filmu i onda si po njima radio špicu.

B. D.: Jest. Možda sam samo izmislio šefa voznog parka, a možda i nisam. Jer prvih godina Zagreb filma bio je namješten i čovjek koji se brinuo o uređenju zgrade (časna riječ!). Bio je to pametan i simpatičan čovjek, ali nije, naravno, radio ništa, čitavo vrijeme sjedio je u buffetu i igrao šah; bio je prvokategornik.

P. K.: A kako je nastao lik u Bez naslova?

B. D.: E sad, da sam dao samo normalnu špicu pitanje je da li bi to publika shvatila. Mislila bi da je odrezan film. Zato sam smislio junaka koji ulazi u kadar da nastupi kao bubnjar, ali ga u tome ometaju titlovi špice filma. Kad špica završi, bubnjar pomisli da konačno može početi s nastupom, ali ulti natpis KRAJ, čime se završi i film. To bi mogla biti i karikatura u nekom listu, no u filmu je to oživljeno i djeluje vrlo efektno. Uostalom i Dragić je svoju *Elegiju* načinio po jed-



Putnik drugog razreda (1973.)

noj od svojih karikatura. Robijaš kroz rešetke ćelije uzgaja cvijet ispod prozora, a kad ga puste na slobodu, on ode ne primijetivši da je zgazio svoju ljubav.

H. T.: *Ima u Bez naslova jedna stvar koju ti je izgleda nametnula činjenica da je posrijedi špica. Pozadina je jednolična, tek tu i tamo kolorirana, zbijanje je dano u fiksnom okviru, slova i lik ulaze u kadar i izlaze iz njega. Taj pristup se ponavlja u mnogim drugim tvojim filmovima: imaš fiksiran, razmjerno prazan ambijent, u kojem se zbiva radnja, ulaze i izlaze likovi.*

B. D.: Da. Ja sam sebi rekao: čekaj, ti si prvo karikaturist. U karikaturi je važno samo ono o čemu je riječ, a svi ostali 'ukrasni' detalji bespotrebno odvlače pažnju. To treba primijeniti i na crtani film. Meni su, kao animatoru u prvom redu, najvažniji moji crtani junaci. Ja volim glumiti s njima, kroz glumu obradivati temu koju sam si zadao.

P. K.: *Je li tu važan pantomimski elemenat?*

B. D.: Jest. Pantomima. Upravo to. Jer u nedostatku dijaloga (koji se moraju prevoditi na druge jezike) mi smo se u našoj animaciji opredijelili za nemušti govor i(l)i pantomimu. Sjećate se nekadašnjih naših TV kvizova u kojima su se ta-

kmičari natjecali u pantomimi. Bilo je veoma smiješnih situacija kad takmičari nisu uspijevali pantomimom objasnitи svojim partnerima najjednostavnije pojmove. Animatorima, dobrim animatorima, to ne bi bio veliki problem. Ja sam svoju *Školu hodanja* radio upravo na tim temeljima — na pantomimskim koracima i pantomimskom ponašanju junaka. To je čisti animacijski film (također bez ikakve pozadine), kojem je takoreći nakalemljena ideja, filozofija. Crtani film je preskup da bi se u njemu animator samo egzibicijski igrao, u filmu se uvijek mora nešto drugo reći, nešto više od pukih gegova. Kroz temu učenja hodanja pružio sam gledatelju problem samosvojnosti i nezavisnosti.

P. K.: *Za razliku od Bez naslova koji je nastao iz jednog općeg domišljanja, ideja za Znatiželju kao da se rodila iz jedne igralačke, neobavezne situacije između tebe i Vunaka. Je li to točno?*

B. D.: Jest. Do ideja za film dolazi se na bezbroj različitih načina. Može za to biti povod neki događaj iz života, neka slika u novinama, neki duhovit paradoks iz razgovora... U ovom slučaju zgodno bi bilo reći nešto o stvaralačkoj atmosferi i uvjetima života i rada u Zagreb filmu sredinom šezdesetih godina. Čim bih završio neki posao, iz uprave poduze-

ča već bi pitali: 'Daj, Bordo, imaš li ideju za novi film?' Pazi, mole te da misliš o sljedećem poslu! Spominjem to iz današnje perspektive. Dakle, dogovorim se ja s Dadom Vunakom, s kojim sam volio surađivati, da sjednemo i nešto smislimo za moj sljedeći film. Sutradan dode Dado u moju sobu na prvom katu (sad je tamo kancelarija generalnog direktora) s nekakvom papirnatom kesicom u ruci. Pažljivo položi kesicu na jednu slobodnu stolicu, i smjesti se uz stol da radimo. Pričamo mi, pričamo, a ja nesvesno svako malo pogledavam prema toj kesici. Na koncu, nisam izdržao i pitam ga: 'Šta ti je to?' i pokažem na vrećicu. 'Ah', veli 'ostala mi je samo kutija cigareta' — izvadi cigarete a papir zgužva i baci u košaru za smeće. Ja odahнем, velika zagonetka je riješena. Ne znam tko je u tom trenutku uzviknuo: 'Eto filma!' Kako je tema znatiželje bila tu, trebalo ju je sada razraditi. Gdje ta kesica može biti kao predmet znatiželje? U trgovini? Ne, prekomplikirana okolina. U stanu? Tu ne mogu prolaziti različiti likovi. U nekom parku? Na klupi? Da, klupa na javnom mjestu! Jedino pravo rješenje.

P. K.: *Jesi to sam domišljao ili ste zajedno o tome razgovarali?*

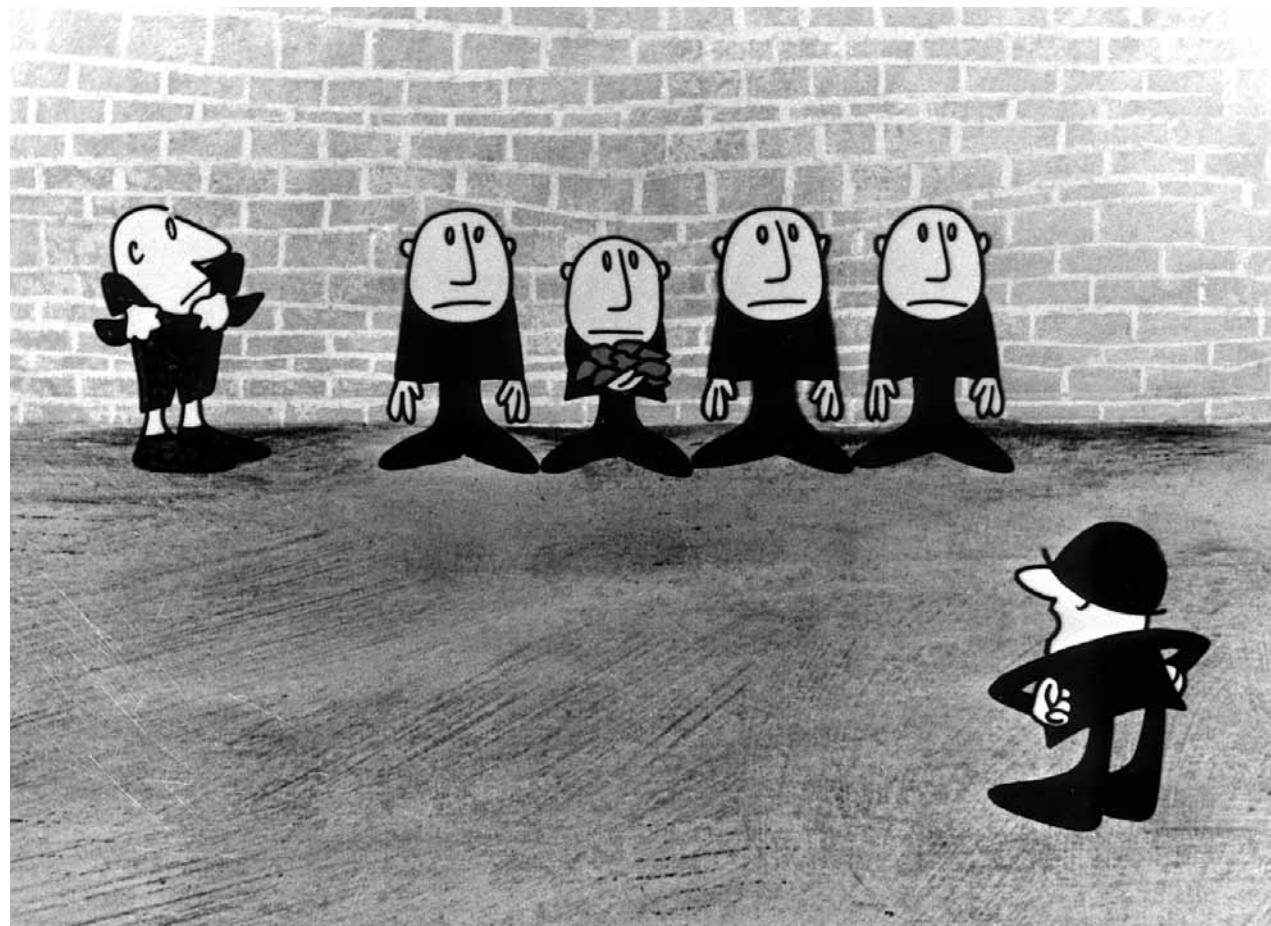
B. D.: Zajedno smo razgovarali, kao uobičajeni zajednički rad na nekom scenariju. Razmatraju se sve mogućnosti, bi-

raju se one najoptimalnije. Pa onda potreba neke učestale radnje koja će povezivati čitavu priču. Došli smo do biciklista, koji prolazi iz jednog, pa iz drugog smjera. A onda se pročistilo i pitanje pozadine, scenografije. Ako želimo da iza klupe s junakom i njegovom kesicom prolaze i vojnici i brod s turistima, onda obavezno treba odstraniti sve detalje koji definiraju prostor u dubini (horizont, drveće, zgrade, voda...), što je logično dovelo do toga da pozadina mora biti neutralna, bijela, čisti papir. Tako se u jednom trenutku pojave vatrogasci i odjure u perspektivu, što gledatelju sugerira teren s horizontom. Iza toga prolazi brod, što znači da je sada iza klupe more. I to publika prihvata bez rezerve. Konvencija je bila uspješno neutralizirana, zar ne?

H. T.: *Donekle je slična situacija u Putniku drugog razreda.*

B. D.: U *Putniku* u pozadini glavne scene, željezničkog kupea vlaka u kretanju, prolaze pejzaži s različitim radnjama, što je logično. Ali u jednom trenutku ubacujem *realnu* jurčavu s kaubojima i indijancima iz Fordove *Poštanske kočije*, da bi potom crtani Indijanac utrčao u kupe. To djeluje lukašasto, iako sam u to doba imao tehničkih problema s tim ubacivanjem realnog filma u crtalu scenu.

H. T.: *Kako si došao do storije za taj film?*



Ceremonija (1965.)

B. D.: Različni su načini na koje autor dolazi do neke ideje. Za *Putnika* imam jedan izravan povod. Nekada smo na Međunarodni festival animacije u Annecyju (u Francuskoj) putovali vlakom, a ne avionom (koji je tada bio vrlo skup). I petljali smo se vlakom od Zagreba do Lausanne, pa presjedali za Ženevu, a tamo smo prelazili na vicinalnu željeznicu do Annecyja. Od Lausanne do Ženeve lokalni vlak, s vagonima bez kupea, u kojem je puno putnika koji ulaze i izlaze na usputnim stanicama. Domaći putnici razgovaraju jezikom koji ne razumiješ. Pitaš se je li to profesor ili trgovac, kuda ide, odakle dolazi, kakve brige ima njegov sugovornik... Pojavljuju se, eto, u mom životu i nestaju, poput ljudi iz svemira. Onda odjednom projuri vlak iz suprotnog pravca, sve nas prestravi svojim hukom i nestaje u daljini. Zar sva ta atmosfera željeznice, koju, uostalom, doživljavaš otkad znaš za sebe, nije dobra tema za autorski crtani film?

P. K.: *Jesi li unaprijed imao ideju da ćeš ga snimit u jednom kadru?*

B. D.: Naravno ne. U početku je bila samo ideja o putovanju, a adekvatna rješenja došla su logičkim putem. Žižić je četiri godine kasnije u kratkom igranom filmu *Putovanje* treirao sličnu temu — s putnicima u putujućem vlaku. On je isao u klasičnu filmsku montažu, s promjenom kadrova i rakaursa, koja odgovara igranom filmu. Ja sam to sveo na najjednostavniji pristup, na statičnu kameru u hodniku vagona koja prati što se dešava u kupeu i na prolazećem pejzažu. I cijeli film zapravo je putovanje junaka do posljednje stanice, što može sugerirati i život u kojem ispred nas prolaze dijelovi nekih drugih sudbina.

P. K.: *Ne samo taj film, nego i svi drugi, jako vode računa o ritmu, da film ni u jednom trenutku ne padne, ne gubi. Jesi li o tome vodio svesnu brigu ili to tako samo dolazi?*

B. D.: Naravno, vodio sam brigu o tome, jer bez toga film može promašiti. Od nevinih, smirenih susreta u kupeu izmjenjuju se sve dinamičniji događaji, da bi sve kulminiralo nogometnom utakmicom i njenim akterima. Sve se rješava eksplozijom paketa, puštanjem iz kofera na slobodu zagötvenih životinjica, a ritam se smiri zaustavljanjem vlaka na nekakvoj provincijskoj stanicu u mraku. Što se tiče tajminga, najbolji je u *Znatizelji*, jer je to jedini film u kojem sam načinio probnu radnu kopiju, koju sam zatim izanalizirao iz sekunde u sekundu s motažerkom Teom (Brunšmid) — ovdje nešto izmijeni, ovdje produži, a ovdje skrati... Nakon izvršenih korektura izvršeno je konačno snimanje filma. To bi trebao biti uobičajeni način produkcije animiranog filma, no više nikada tako nisam radio. To je, naravno, skuplje i produžuje produkcijski lanac. Sve druge filmove radio sam bez kontrolnih snimanja, u definitivna snimanja ulazio sam izravno nakon završene animacije, te kopiranja i koloriranja. Tako na radnoj kopiji pri montaži možeš samo ograničeno intervenirati, izrezivati kvadrate ili dijelove radnje samo tamo gdje nema paralelnih radnji ili pomaka kamere.

P. K.: *E, da napravimo malu digresiju, tvoj rad s Teom Brunšmid? Koliko ti je takva vrsta suradnika pomagala i kao partner u stvaralačkom dijalogu?*



Znatizelja (1966.)

B. D.: U velikoj mjeri. U prvom redu kod dogovora o muzici i šumovima. A, naravno, i kod slike. Kod većih dilema u montaži slike Tea je znala reći: 'Pa, na koncu, Bordo, idemo mi izrezat čitav komad radnje, pa onda ovo spojiti s onim.' Ona je bila i motažerka i muzička voditeljica s diplomom Muzičke akademije. U početku je radila na igranom filmu, a onda je prešla na animaciju, u Zagreb film. Sudjelovala je u realizaciji gotovo svih naših animiranih filmova od kraja pedesetih do početka devedesetih. U njen sud uvijek se moglo vjerovati.

P. K.: *A izvođač specijalnih efekata Miljenko Dörr, koliko si mu osobno, čak ako hoćeš primjerom, mogao sugerirat ono što želiš?*

B. D.: Dörr je, kao i Tea Brunšmid, desetljećima bio nezaobilazni stvaralački suradnik na zagrebačkim crtanim filmovima. Volio sam s njime raditi. On dode sa svoja dva kofera punim različitih drangulija, kojima je, zajedno sa svojim ustima, činio čuda. Obično bi pogledao radnu kopiju filma i dobio od mene popis potrebnih šumova i efekata. Za pojedine efekte znao bih mu objasniti kako ja to zamišljam. Na primjer: »Za ovaj udarac po glavi trebalo bi nešto kao 'bump!' ili 'trajngl!'« — i on je redovito davao bolje nego što sam ja zamislio. Tu je bila njegova neprocjenjiva vrijednost. A ne mogu da ne spomenem Miljenka kao genijalnog imitatora, čime bi nas oduševljavao i zabavljao izvan profesionalnog posla. Jednom sam ga sreo na godišnjem odmoru na Koločepu kod Dubrovnika. Šetali smo se predvečer s obiteljima otokom, a on je imitirao svinje, škripu automobilskih kočnica ili sirenu lokomotive (na otoku!), čime je zaprepašćivao turiste u okolini. Na snimanjima šumova za filmove, Miljenko je na zahtjev ekipe na čelu s Teom Brunšmid redovito morao odimitirati pačice koji se brčkaju po bari.

H. T.: *Radio si s muzičarom Tomicom Simovićem, autorom mnogih muzika za naše crtane filmove. Jesi li surađivao, recimo, s Klobučarom, koji je također uglazbljivao mnoge crtežne filmove?*

B. D.: Na žalost, nikad s Klobučarom nisam radio, jer on nije bio za moj tip filmova, filmova gega. Radio sam s Tomicom Simovićem, zatim sa Ozrenom Depolom (koji je u živo-



Ljubitelji cvijeća (1970.)

tu izvrstan vic-maher) i s mojim Slavoncem Igorom Savinom. Jednom sam, sjećam se, surađivao sa Živanom Cvitkovićem.

P. K.: *S Davorom Roccom na kraju.*

B. D.: Da, njega mi je predložio Joško Marušić, kad sam radio *Uzbudljivu ljubavnu priču*. 1989. Dörr je već bio u penziji, pa mi Joško veli za Rocca: 'On ti je izvrstan muzičar, koji će ti napraviti kompletan zvuk za film — i muziku i šumove.' I stvarno. Pogleda on radnu kopiju filma, zapiše i odštopa sve dužine, doda moj popis šumova, i Tea i ja nakon nekog vremena dobijemo kompletan assortiman, samo reži i lijevi po redu. Zvuk je legao kako treba i puno je doprinio uspjehu filma. Međutim, drugi film koji sam pokušao raditi na isti način, s Roccom, troipominutni *Spas u zadnji čas*, nije mi uspio. Bio je to eksperiment koji se s minimalnom animacijom trebao osloniti na zvuk. Nije išlo. Osim toga, taj projekt za koji je Zagreb film bio dobio sredstva još u starom sistemu, prije 1990., radio sam u uvjetima zamrlog Zagreb filma 1995., pa je i nedostatak nekadašnje dinamične atmosfere u studiju negativno djelovao na moj rad.

P. K.: *U tom filmu se vidi junaka na bijeloj pozadini, on otvara vrata i kroz njih nešto vidi. A čuju se samo zvukovi. Ti zvukovi govore da netko nekoga ganja.*

B. D.: Tako je. Ja sam parodirao američke igrane filmove jurnjave. Ono što gledate u tim filmovima, to se tu dešavalo, ali izvan kadra. Ta ideja sazrijevala je u meni godinama, ali na kraju je nisam uspio ostvariti kako treba. Jer, tu mora biti izrazito dobra i jasna zvučna kulisa, koja je u stanju zamjeniti sliku. Za takav projekt ja kažem: ovo je eksperiment koji mora biti odlično, a nikako osrednje realiziran.

P. K.: *Možda nije bilo poante, ako hoćeš i zvukovne — kad on legne na kauč, zaspri i ničega više nema, nastane tišina.*

B. D.: Nije kompozitor kriv. Ja nisam načinio dovoljno dobre pripreme za ozvučenje filma. Uostalom, animator mora biti pripreman na povremene neuspjehe, a meni se to moglo dogoditi jednom u 40-godišnjoj karijeri. Ne bih samo htio da mi to bude posljednje djelo. Morat ću već i zato nastaviti s animacijom.

P. K.: *Bordo, je li jedno osobno, direktno životno iskustvo, godinu i po dana vojske, bilo podlogom za Krek?*

B. D.: Naravno. No vojska je poznata i onima koji u njoj nisu bili. Zato svi s razumijevanjem prate taj film, i to na svim meridijanima.

P. K.: *Ovaj kaplar podsjeća мало на američke kaplare.*

B. D.: Pa on je simbol svih kaplara. Zato sam na kraju filma i stavio posvetu na nekoliko svjetskih jezika: »Zahvaljujemo svim kaplarama svijeta koji su nam omogućili da realiziramo ovaj film«. Ne znam da li se sada izmijenilo što u novoj hrvatskoj vojsci. Čini mi se da svagdje takozvani dril nastoji da od čovjeka napravi stroj koji što manje misli. U vojsci kraljevine Jugoslavije vojnike su šamarali i tukli. Ja sam došao u Jugoslavensku narodnu armiju, na moju sreću, upravo kad je sovjetski dril ukinut (1953.). Do tada, kad se na vježbi trebalo sklanjati od »aviona«, morao si tražiti zaklon u prvom udubljenju bez obzira je li bilo puno vode ili blata. Kod nas se rupa s blatom već mogla izbjegći. No, još su nas šišali na golo i zatupljivali psihološkim maltretiranjima, samo zato da ti »civilstvo« izbace iz glave. To je naročito teško padalo intelektualcima.

P. K.: *Kad je došla ideja za Krek, kako je krenulo?*

B. D.: Pa, u početku sam htio vojsku samo zezati. A uvijek počneš tako da zamislis̄ otprilike što se sve dešava a da je absurdno i smiješno. Onda sam se sjetio mojih časova kad sam u nekom zaklonu čitao Faulknera ili na klupskom radiju s kolegom iz Zagreba slušao direktne prijenos opere *Porgy i Bess*. To su bili trenuci totalnog bijega iz te neprirodne atmosfere, u kojoj si morao provesti osamnaest mjeseci.

P. K.: *Jesi li dugo tražio lik žapca, Kreka? Jesi probao neke druge stvari?*

B. D.: Ne, ja uvijek dolazim brzo do prave stvari. Dobro rješenje ti mora brzo pasti na pamet. Rješenje sa žabom bilo je vrlo logično. Žaba je zgodna, skakuće, glasa se *krek!*. Kad se žabac oglasi, to je poziv našem junaku-vojniku s naočalama za privremeni bijeg u slobodu, u maštu, u nevojnički svijet. A narednik, kaplar, to uporno nastoji ugušiti, uništiti Žapca.

H. T.: *Stilski gledano, ovdje imaš muzičko kolažne sekvence, njihovo bijeg u slobodu, likovno rješavaš s ubaćenim kolažima. Da li si tu prvi put uveo kolaž ili si ga uzeo iz svoje reklame Svako jutro jedno jaje?*

B. D.: Naravno, u reklami sam prvi put oprobao kolaž-tehniku. Jer crtež nikako ne može biti primamljiv kao fotos. U Kreku sam tako konstatirao da ću ljepote civilnog života dobiti jedino kolažima iz magazina, o čemu zapravo vojnik i sanja, jel'da? — gole djevojke, oglasi s hranom i voćem, gramofonske ploče, automobile, egzotična mjesta itd.

P. K.: *Nisi spekulirao s time da bi se kolažne slike interpretirale kao neka poruka iz jednoga bogatog prostora u jedan siromašni?*

B. D.: A ne, ne, to su samo bili prekrasni fotosi iz raznih područja života. Mislim da se to i shvaća dok se gleda film.

P. K.: U tvojim autorskim filmovima najčešće je pozadina uglavnom bijela, ali ovdje si ipak nacrtao sive kasarne, taj kolorirani svijet kao kontrast kasarni?

B. D.: Moralo se, to je zahtijevala priča. Nisam sad radio samo gegove, fizičke gegove, nego i atmosferu. Tu je ta siva kasarna, s tim crnim prozorima, to dvorište, stepenice koje remac riba.

P. K.: *Nisi pozadinu htio ostaviti mašti?*

B. D.: Ne. Imao sam osjećaj da se to mora vidjeti. Na primjer, kad redov ribajući kidne, on ode u zelenilo, prirodu kao pojam slobode. Kad, uzmimo, čistiš krug, čistiš metlom i moraš očistit i izlaz gdje je stražar. Ti dodeš do izlaza i kažeš себi: pazi tu je sloboda, dva metra od mene, najradije bih čistio do one ulice i šmugnuo.

P. K.: Čini mi se da su sjajno riješeni ti odnosi prelaska iz jedne stvarnosti u drugu?

B. D.: Možda. To je dobro riješio scenograf Rudolf Borošak. Ja sam mu skicirao stvari za lokaciju, a on je izvodio. Zapravo, znao je što hoćemo.

P. K.: *Prelazak iz jednog u drugo rješava se gotovo gegistički?*

B. D.: Kad redova u igri sa žapcem uhvati narednik, tu se desi šok, u rezu se prekida idila. I ti vidiš da je Žapca, personifikaciju slobode, narednik šepao svojim šakama. Da nema tih šokova, film bi bio prilično jednoličan i ne bi bio uspješan.

P. K.: Što se tiče pozadine, ti sam nisi posebno radio pozadine?

B. D.: To je bilo pomalo po starom načinu raspodjele posla, koji mi je u stvari odgovarao. Scenografija je dodatan posao. Sad zamisl da, pored sve te animacije na koju trošiš užasno puno vremena, moraš još razapinjati papire na daske i slikati scenografiju. A ja, uostalom, nisam slikar. Mi smo imali scenografski odjel, ljudi koji su svi bili specijalisti, diplomirani slikari, koji su znali *metieur*, i, što je najvažnije, umjeli su se prilagođavati bilo kom stilu.

P. K.: Imao si narudžbu s beogradskog televizije za četrnaest nastavaka Kreka, nakon njegova uspjeha?

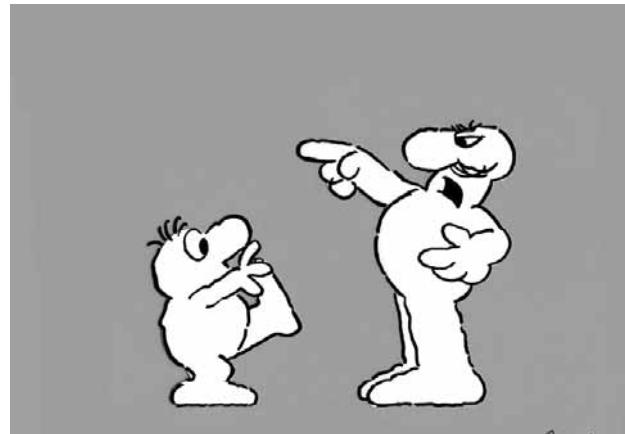
B. D.: Nije to bila narudžba, nego prijedlog za suradnju.

P. K.: *Bila je riječ o četrnaest nastavaka, jesli li to prihvatio?*

B. D.: Jest, zanimalo me oformiti jednu seriju po mom filmu. Ne znam da li bih i radio na njoj s obzirom na moj stav prema serijama. Ali stvar je imala dobre izglede. Vunak i ja smo proveli tjedan-dva u Opatiji (izvan turističke sezone) i stvarali priče za eventualnu seriju. Bilo je veoma zabavno utvrđivati likove, graditi međusobne odnose i izmišljati situacije i zaplete za svaku priču. Naredniku smo dali ime Cokula, a glavnog junaka, nespretnog junaka s naočarima nazvali smo Mek (po nadimku mog sina). Mek i žabac Krek — zvučalo je dobro.

P. K.: *Mek i Krek. Čak ste špicu serije izradili?*

B. D.: Ne samo špicu, realizirao sam jedan probni film za seriju, pod naslovom *Manevri*. Vidjeli ste ga u mojoj retrospektivi. Zašto nije išlo dalje? Nisu se vjerojatno mogla naći



Škola hodanja (1978.)

dovoljna finansijska sredstva. Jedna takva serija nije jednostavna stvar, ni autorski, ni organizacijski, a kamoli financijski.

H. T.: *Kad smo već spominjali slikanje, kažeš da nisi slikar. Međutim, imaš jedan izvrstan gotovo slikarski film. To je Kostimirani rendez-vous, koji smo preskočili u razgovoru. Riječ je o povijesti kostima, s izvrsno iscrtanim figurama i kostimima?*

B. D.: U Gundulićevoj je bila knjižara u kojoj su se prodavale inozemne knjige. Tamo sam se uvijek osjećao kao u crkvi, jer je bilo uvijek knjiga s područja mojih interesa (likovne umjetnosti, grafički dizajn, karikatura, ilustracija...). Tamo sam našao knjigu pod naslovom *Costume Cavalcade*. To je ustvari bila ilustrirana povijest odijevanja, od starog Egipta do dvadesetog stoljeća, do naših dana. Često sam listao tu knjigu, a onda sam jednom rekao себi: to bi se dalo krasno oživjeti u animiranom filmu. Zagreb film se složio da od toga napravim desetominutni film. Bacio sam se na pisanje scenarija s Androm Lušićem. Nakon definiranja priče konstatiralo se da za tu povijest kostima nije dovoljno deset minuta. Danas bi producent rekao: 'Ne može, novca ima samo za deset minuta'. Zagreb film je pristao na dvostruku dužinu. Bio je to velik, minuciozan posao, ali me je zabavljao. Film se sastojao od dva dijela, s ukupnim trajanjem od 22 minute. Bio je to najprodavaniji kratki film godine u Jugoslaviji.

P. K.: *Bordo, ima jedan film u koji si očito uložio dosta truda, tu ti je pomogao i Dragić sa scenografijom, zove se Ljubitelji cvijeća. Ali kao da to nije sasvim bordovski film. Ti si oduvijek zazirao od nekih stvari koje je prakticirala zagrebačka škola — od velikih ideja, pitanja stanja u svijetu. Ovaj film kao da malo koketira s time, da li se slažeš?*

B. D.: Rezultat koketira, ali to nije bila moja prvotna namjera. Do ideje sam došao na način Philla Davisa dok je radio scenarije za seriju *How Hoo Hee*. I ja sam prvo postavio temu o eksplozivnom cvijeću — kao protutezu cvijeću kao simbolu ljepote i mira, a onda sam pošao graditi priču. Nametnula se pretpostavka o prodavaču kojemu nije išla pro-



Veterani Zagrebačke škole: Z. Bourek, D. Vuković, F. Hadžić, A. Marks, B. Kolar, N. Dragić, B. Dovniković, Pavao Štalter (1979.).

daja običnog cvijeća, pa je izumio eksplozivno, za koje su se ljudi počeli grabiti. I sad se prepostavke dalje grade: čime može rezultirati ljubav ljudi prema eksplozivnom cvijeću?

H. T.: *Pjer ne misli na tu izvrsnu ideju, nego na kraj, na onu opću eksploziju koja uništi svijet, a to je vrlo očekivan kraj u sklopu zagrebačke škole.*

B. D.: Do katastrofičnog kraja filma odvela me neumitna logika, a ne želja za gegom. Moram priznati da nisam mislio o toj dimenziji kad sam radio na priči. Mogao bih se mirne duše složiti s vama o koketiranju s globalnim idejama zagrebačke škole, no činjenica je da je taj film od svih drugih mojih djela pokupio najviše međunarodnih nagrada.

H. T.: *Daj da se vratimo malo tvojem stilu. Kad sam jednom imao uvodnu riječ kod jedne twoje retrospektive filmova, onda sam upozorio kako imaš cijelovit, zaokružen crtež. Onda sam počeo gledati filmove i najedanput sam se trgnuo, jer ta predodžba o tvojim crtežima nije baš točna. Naime, ti imaš ponegdje zaokružen crtež, ali imaš cijeli niz filmova u kojima je oblik jasan ali tek naznačen crtama koje nisu do kraja zaokružene, obris nije pun, nego naznačen. Ali u ovim posljednjim filmovima kao da opet imaš zaokružen obris.*

B. D.: Znam, misliš na *Školu hodanja*. Ta iskidana, živa linija meni se činila kao napredak u mom razvoju. Uvijek sam nastojao da u svoje crteže unesem novu svježinu, i činilo mi se da sam to učinio u tom filmu. Osim toga, radeći na crtanim filmu tolike godine, prilagodiš se obavezama: puna linija značila je stanovito podređivanje potrebi koloriranja, da se figure lakše bojaju kad su površine egzaktno omeđene.

H. T.: *Ne bih rekao, jer zaokružen crtež imaš i u karikatura-ma, to imaš u stripovima. Ta stanovita oblost i zaokruženost, jasna naznačenost oblika jedan je od faktora čiste preglednosti i psihološke sugestivnosti. Tvoji likovi se doimaju kao puno prisnije, psihološke reakcije i karakterizacije punije i iznijansirane.*

B. D.: Ma nemoj, ma tebi je to veća vrijednost?

H. T.: *Da, to je meni veća vrijednost.*

B. D.: Vidiš, kad sam nekada karikature radio perom, imam osjećaj da sam bio nekako slobodniji. Sad je tu taj flomaster za koji, koliko god je to strašno dobar izum, moram priznati da je i negativan u jednom smislu, jer nema mogućnosti

varijacija u debljini, jednoličan je. Ali je vrlo praktičan, odmah se suši.

P. K.: N. N. je, s obzirom na karakter crteža, najspecifičniji, kao da je radikalizirao do krajnjih granica, do same biti, tvoj postupak? Tu je, naravno i ta pozadina koja...

B. D.: Koje nema.

P. K.: ...koje nema, tu je gotovo izblijedjeli junak. Crti su crno-bijele, izgubile su svoj vitalistički intenzitet. Tu je striktno zatvoren izrez na čijim se rubovima osjeća da je nazočan zapravo neki svijet, ali ga mi ne vidimo. Dakle, stilizacija je otišla još dalje, tako da čak ni oponent više nije vidljiv.

B. D.: Pa to je nastavak čišćenja. Ako sam već u *Znatizelji* izbacio pozadine, jer sam konstatirao da mi ne trebaju, tek tu i tamo ubacim ono što je potrebno: voda, iskopana zemlja vojnika i slično. A sad sam, u N. N.-u, izbacio i rekvizite. U kadru je neprekidno samo junak, a po njegovim pokretima i pratećem zvuku gledalac treba znati o čemu se radi. Bila je to animacija na papiru, bez kopiranja na celuloid, kamera je snimala čisti crtački rad.

P. K.: Ali, s vrlo, vrlo pojačanim sustavom zvučnih efekata?

B. D.: Tako je. Kad nemaš ništa vizualno, onda moraš ovo drugo pojačati. Kad sam nedavno gledao film, u nekim stvarima mi nije potpuno jasno što sam htio, vidim da se ne da

razabratи. Ja sam nastojao da svaki njegov korak bude potpuno jasan. Po zvuku da se znade da je tramvaj negdje tu prošao. Neki se kartaju, on ne može ući unutra iako vidimo da je majstor u kartanju... Nastojao sam da se shvati da je junak čovjek kojega društvo neće, ne treba.

P. K.: Zanima me jedna načelna stvar. Tvoj se glavni lik iz filma u film mijenja, ima različitu narav, nije zauvijek fiksiran, ali je uvijek riječ o tipu koji je u oporbi, koji je pomalo prgav, koji se ne da posve podčiniti. Da li ti nešto od svog vlastitoga svjetonazora u njega projiciraš?

B. D.: Pa vjerojatno. Činjenica je da moji (anti)junaci nisu revolucionari, da se ne bore za svoj stav beskompromisno, do maksimuma. Ljudi se uglavnom prilagođavaju uvjetima. Ja u filmovima dajem ono što me tišti, što me brine, uostalom, što brine običnog čovjeka. Velika većina nas zapravo smo takvi, obični ljudi.

P. K.: Dobro, recimo u zadnjim filmovima taj junak koji je inače bio prgavko nekako kao da se malo obeshrabrio, ne postupa na način kako se očekuje da bi trebao da se ponaša...

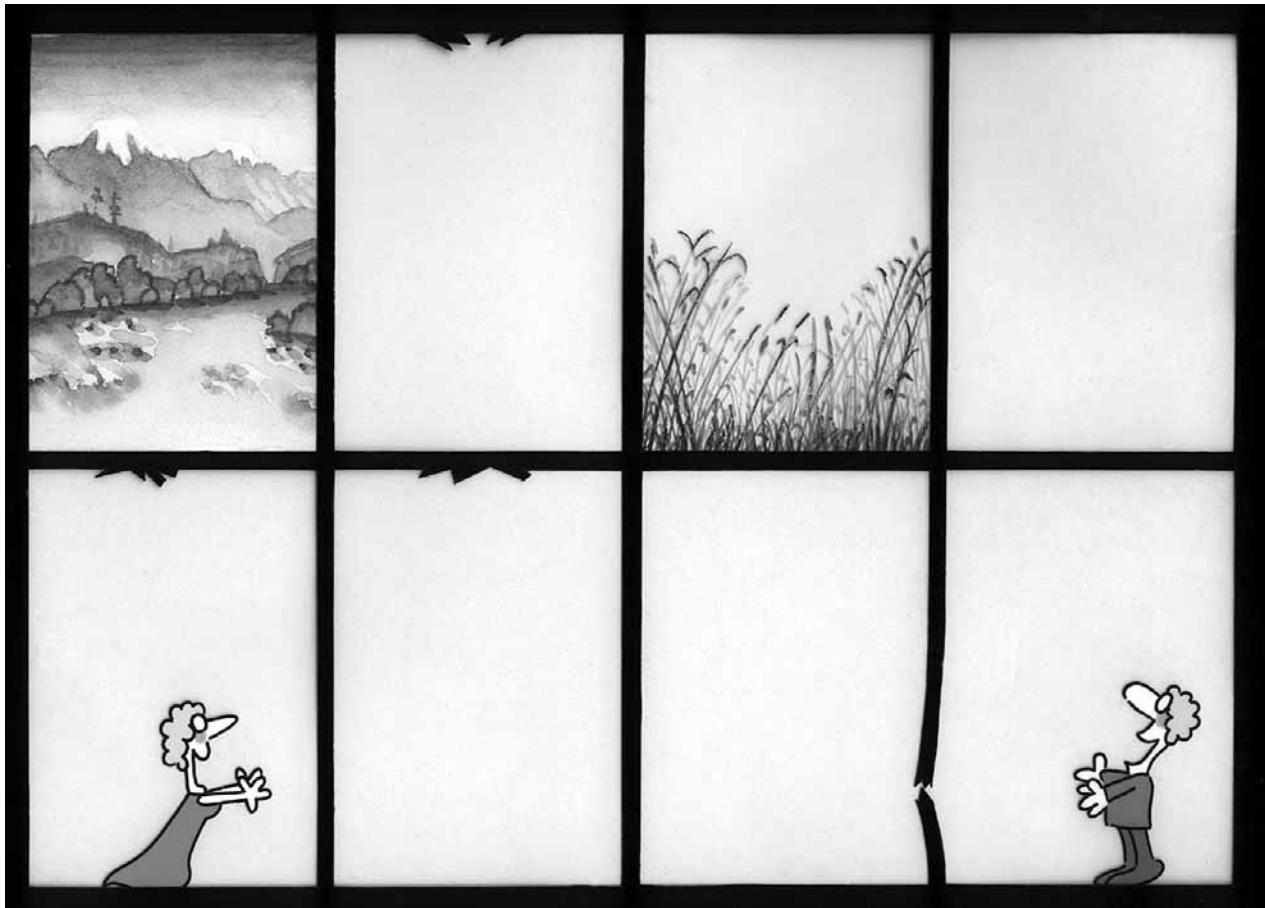
B. D.: Na koje filmove misliš?

P. K.: Recimo, N. N., odnosno Dva života.

B. D.: U *Dva života* paralelno pratim dva junaka, od istodobnog rođenja do istodobne smrti. Jedan je do krajnosti



Jedan dan života (1982.)



Uzbudljiva ljubavna priča (1989.)

obломовски neaktivn. Drugi je hiper aktivn i proživljava ustvari nekoliko života. No, obojicu čeka isti kraj. Fatalistički, a zašto ne? Ali mene je u prvom redu zanimao eksperiment (praćenje dvije različite radnje u isto vrijeme), a socio-loški pristup je samo okvir. U *Spasu* sam se jednostavno eksperimentalno htio poigrati gledateljem i njegovim strpljenjem u očekivanju da junak konačno upadne u kadar. Ništa više. Uostalom, zašto bih u svojim filmovima imao konzervativnog heroja s čvrstim političko-etičkim stavom?

Znala mi je Vesna (Dovniković) pričati da kod njenog pokojnog djeda na periferiji Zagreba postoji neki Marko koji, dok mu žena s djecom radi dan i noć, cijeli život sjedi opkoljen flašama piva ne radeći apsolutno ništa. Zamisl život drugog nekog čovjeka koji radi, bori se, stradava, svagdje ga ima, a Marko provodi dane poput biljke. Obojica su se rodili istog dana i umrli istog dana, ali je onaj za isto vrijeme proživio tri života.

P. K.: Mislim, imaš jedan fatalistički finale, kad već govorimo o poantama: kao da je zaključak filma: Što god čovjek radio u životu, uvijek ga stigne isto.

B. D.: Možeš i tako tumačiti. Ali netko ipak nešto ostavi iza sebe, a nekome život prođe ni u čemu. Ova dva života po-

vezao sam vremenski i prostorno. Kad onaj gore ratuje, ovaj dolje prati to, iz svoje fotelje, na TV. Kad se gornji prostor ispun morem, ovome dolje curi voda kroz strop. Bitno je da se na ovog neaktivca život vrlo malo reflektira.

Muslim da naši mladi autori premalo razmišljaju o osvajanju neistraženih prostora u animaciji. U autorskom filmu nema smisla pričati klasične priče na klasičan način. To može biti — ali samo u kraćoj formi — školski rad u kojem početnik pokazuje kako je savladao zanat.

H. T.: Ovo odupiranje priči moglo bi se reći da je danas čak i pomalo arhaično, jer to je zapravo stajalište ranog modernog animiranog filma u Zagrebu. To da se medij probija, da se naglašava grafitam, da se eliminira sila teža, eventualno kasnije da se razbijaju priče, da tu ima naglašene filozofije, ali ne i 'prozaične' priče. Ta orientacija nije baš osobito vitalna, iako se u eksperimentalističkim rukavcima održava. Činjenica je da neke od danas vrlo vitalnih svjetskih filmova imaju originalnu priču, ili barem neko anegdotalno jezgro. Kao u Na kraju svijeta, s prošlogodišnjeg Animafesta u Zagrebu. Mislim, da je upravo vrlo važno u cijelom tvojem opusu da većina tvojih filmova ima zanimljive anegdotalne situacije i suvislu vezu među njima, a to je — priča. Pričanje priče je za-

pravo stvaranje začudnih situacija u kojima će se razviti uvjerljive psihološke reakcije, a to imaš upravo ti u svojim filmovima. Na twojoj retrospektivi ljudi su fino reagirali upravo na ove anegdotalne situacije, na vrlo supitne, duhovite psihološke reakcije likova koji imaju osobit karakter, razrađen psihološki profil.

B. D.: Nismo se razumijeli! Zapravo, dijelimo isto mišljenje. Ja sam protiv toga da mladi pričaju klasične priče na klasičan način, bez ikakvih otklona u smislu tehnike ili pristupa pričanju ili temi. Jer državni fond koji financira film ne bi trebali zanimati neambiciozni autorski radovi, nego filmovi koji bilo u kom vidu daju doprinos unapređenju animacije, tj. djela koja imaju šanse na filmskim festivalima, gdje se upravo dokazuju mladi talenti.

P. K.: Reci, kad si radio, na primjer, ove hodove u Školi hodanja, eksperimentirao si s različitim tipovima hodanja koji će proizvesti smijeh. Da li su ti tipovi čisto proizvod twoje imaginacije, ili si možda promatrao neka stvarna hodanja?

B. D.: To su crtački hodovi koji odgovaraju zahtjevima scenarija. A za hod glavnog junaka napravio sam nekoliko probnih verzija, od kojih sam sa suradnicima odabrao naj-simpatičniju. Ako si zapazio, njemu pri hodu vrh cipele svaki put zatitra prije nego što se spusti na tlo. To je dodatni sitni geganje, obogaćenje već utvrđenog hoda. Toga nema u životu, ali to je nešto kod junaka što ga dodatno 'farba'. Pa onda

poskakivanje u ritmu, što ga potpuno odvaja od ostalih hodova i pribavlja mu potrebne simpatije gledatelja.

P. K.: Baš sad kad si spomenuo — to poskakivanje je vrlo precizno praćeno glazbom. Kako je zapravo postignut taj ritam poskakivanja i glazbe. Što je bilo prvo — hod ili glazbeni ritam...

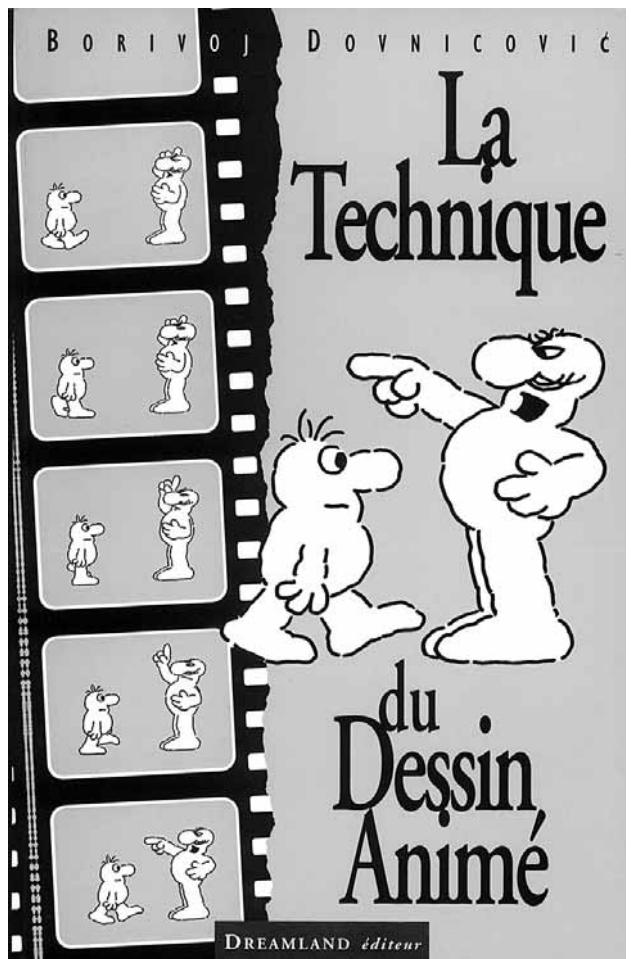
B. D.: Glazba je naknadno napravljena. Međutim, ja sam već prije animacije imao razgovor s kompozitorom Igorom Savinom o hodovima koji će biti korišteni u filmu. Objasnio sam mu što želim, pa smo pomoću štoperice odredili ritam za svaki korak. Tako smo dobili brzine u kvadratima (filmskim sličicama), za jedan korak 12 kvadrata, za drugi 14, za treći 10. Na kraju, Igoru, na radnu kopiju, nije bilo teško izvoditi muziku na dogovorenim ritamima. Važno je kod toga, razumije se, imati muzičara s kojim ne radiš prvi put, tj. koji ima iskuštevno u radu za crtani film.

P. K.: Evo, devedeset pete si napravio svoj zadnji film. Da li imaš poriva da snimiš još koji?

B. D.: Naravno da imam. Zadnjih godina sam zauzet stvarima oko animiranog filma, a ne produkcijom. Šest godina sam bio glavni tajnik ASIFA-e, naše Međunarodne asocijacije animiranog filma. Dosta putujem, ili kao član žirija ili selekcijskih festivala na međunarodnim festivalima animacije, ili me pozivaju kao jednog od pionira i pripadnika zagrebačke škole crtanog filma, kao autora knjige o tome kako se



Bordo 1990.



Naslovica francuskog izdanja knjige B. Dovnikovića (2000.)

radi crtani film. U zadnje vrijeme razmišljam o temama koje bih mogao obraditi crtanim filmom, što me intrigira u formalnom ili sadržajnom smislu, a da se pritom zabavljam radeći. Ovo zadnje uvijek je veoma važno. Animacija je dovoljno zahtjevan i težak posao da bi bila samo obaveza, a ne i radošt.

Intrigira me, na primjer, tema zvučnog *polution-a*, zvučnog zagodenja, koje je isto tako bolna strana suvremene civilizacije kao i zagađenje zraka i ostalog. O tome se malo govori, a mene osobno to izrazito smeta. Znaš, suvremena zabavna muzika, automobili i motocikli, bučni strojevi, bezobzirni ljudi oko nas — sve to djeluje negativno na našu psihu, na organizam. Sad, kao uvijek, problem je kako tretirati temu, kako je pretočiti u gledljiv i efikasan animirani film. Kako suprotstaviti mir i tišinu razornoj buci. Kako to izraziti na najjednostavniji način. Pravim povremeno zabilješke kad mi nešto padne na pamet i spremam ih u fascikl s natpisom *Sound Polution*. Pitanje je hoću li doći do toga filma?

Stanje u animaciji

P. K.: Bordo, ti si i dalje vrlo upućen u stvari animacije u svijetu, aktivno sudjeluješ, putuješ po festivalima, traže te, po-

zivaju, računaju na tebe, nagrađuju te. Reci, koji su trendovi, što se zapravo to zbiva u svijetu, kad smo mi već postali potpuni autsajderi? I da li se nešto zbiva?

B. D.: Pa, zbiva se, kao i uvijek. Animacija je vrlo dinamična umjetnost. Postoje još neotkrivena područja u svim sferama, a da ne govorimo o kompjuterskoj animaciji. No najbitnija stvar zadnjih deset godina je slom istočnog, takozvanog socijalističkog svijeta, s kojim je propala i njihova animacija. Znamo da su sve te države, kakve god bile, velike ili manje diktature, imale vrlo razvijen animirani film. Pričali su mi kolege u Moskvi, gdje produkcija animiranog filma postoji kontinuirano od dvadesetih godina, da jedne godine za vrijeme najtvrdje Staljinove represije nije bio snimljen ni jedanigrani film, a da se crtani film proizvodio nesmetano. Dakako, radile su se skaske, folklor, dječje pričice, ali se radilo. Pod utjecajem zagrebačke škole, to mogu otvoreno reći, šezdesetih godina počeo je kod njih prodor u moderan, autorski animirani film, koji se potom nezaustavljivo razvijao, da bi buknuo u novim, slobodnim uvjetima dolaskom perestrojke. Padom komunizma, oslobođen ideooloških stega, ruski animirani film vrlo brzo se našao na samom vrhu svjetske autorske animacije. No novi, kapitalistički uvjeti djelovali su razorno kao, kako rekoh, i u ostalim bivšim socijali-



Nagrada za životno djelo (Birmingham, Alabama, 2000.)

stičkim državama. Prekinuta je snažna državna budžetska potpora, pa su nestali veliki državni studiji animacije, proizvodnja se rasula po manjim privatnim produkcijama, koje se probijaju na razne načine kroz nove tržišne uvjete. Animatori se komercijaliziraju, a mnogi, uglavnom najbolji, odlaze na Zapad. I tamo rade autorske filmove i postižu uspjehe na festivalima. Eto, Rus Aleksandar Petrov dobiva *Oscara* za svoj kanadski film. Rusi rade odlične animirane filmove u Nizozemskoj, Njemačkoj, Americi, Kanadi. Slično je i u ostalim istočnoevropskim zemljama, a i bivšim republikama SSSR-a. I u tom krugu smo se i mi našli.

H. T.: A kako tumačiš da se direktan raspad, raspad sistema u Zagreb filmu opažao još u osamdesetima?

B. D.: Kad smo krenuli, oko pedesete i kasnih pedesetih, crtani film je bio likovno područje kod nas s velikim izazovima za mnoge umjetničke ličnosti. U crtani film je došao jedan Vlado Kristl, karikaturist i slikar, član čuvene grupe Exat 51. Vatroslav Mimica napustio je bioigrani film radi animacije. Walter Neugeabauer, Vukotić, Kušanić, Reisinger — sva ta značajna imena sudjelovala su kraće ili duže u toj velikoj avanturi. Kao izgrađene autorske ličnosti pridružili su se kasnije i ostali, kao što su Dragić i Marušić. I svi oni osjetili su stvaralačku potrebu da se ogledaju i u tom načinu izražavanja. Neki od njih načinili su veliku karijeru na tom području, takozvana zagrebačka škola crtanog filma dospjela je bila čak na sam vrh svjetske animacije. No prolazilo je vrijeme, mnogi autori napustili su animaciju, neki su napustili i zemlju, neki su nas napuštali zauvijek — a nova imena nisu dolazila. Posljednje značajno autorsko ime koje se kod nas pojavilo bio je Joško Marušić, a to je bilo 1978. godine!

I sve je manje bilo relevantnih ljudi koje zanima animacija. Mediokriteti su postali profesionalci, ali nisu bili u stanju dati velike domete. Tome treba dodati i vodstvo Studija koje se sve više birokratiziralo, sve više zatvaralo u svoje sitnointeresne odnose, više nije bilo smisla za snažne poteze, ni komercijalne, ni umjetničke. Jednostavno su ispuštili mogućnosti koje im je još uvijek pružao dotadašnji svjetski ugled zagrebačke škole.

1991. zapečatila je raspad. Umjesto da mlada država prihvati vrijednosti našeg crtanog filma i pomogne mu da vrti svoj visoki renome, u općem interesu, vlasti su (kao i u privredi, uostalom) predale Studio Zagreb filma u ruke nekompetente, ali podobne, osobe, da se njime »igra« kao svojim vlasništvom. Zna se kako je stvar završila, no akcija finansijske policije prekinuta je, kažu, intervencijom odozgo. Ni medije to nije zanimalo, pa je sramota ostala u obiteljskom krugu filmaša. Jadno je da na sve to nije trepnulo okom ni Hrvatsko društvo filmskih djelatnika. O Jadran-filmu diskusije traju već deset godina, o sudbini crtanog filma — muk. Možda tome uspavljinjanju i zadovoljnom miru doprinose i povremene izjave o uspješnoj revitalizaciji zagrebačke animacije, o novim kadrovima koji će začas vratiti stari ugled zagrebačke škole, o *Oscarima* koje će uskoro osvojiti hrvatska animacija. Nemojmo se igrati, nismo djeca. Revitalizaciju i uspjehe našoj animaciji može donijeti samo ozbiljniji pristup i rad svih sudionika u animiranom filmu, od organa vlasti, preko producen(a)ta do nove katedre animacije pri Likovnoj akademiji. Doduše, nitko od stare garde zagrebačke škole nije imao nikakvo prethodno filmsko obrazovanje, pa ni Akademija ne može garantirati autore svjetske klase, no od nje to s pravom možemo *očekivati*.

Petar Krelja

Stilska koherentnost Dovnikovićeva opusa

I.

Prvih 11 godina

Koliko je zanimljiv toliko je i neobičan put koji je prešao Borivoj Dovniković-Bordo do trenutka kada će crtaču olovku, s kojom je bio počeo izvoditi risarije već s tri godine života, pokrenuti da bi izradio u cijelosti svoj vlastiti crtić — *Lutku* iz 1961. godine.

Nije se skanjivao da, po napuštanju rodnog Osijeka, redakciji satiričkog tjednika *Kerempuh* ponudi svoje mlađenačke karikature. To što mu te karikature nisu bile odmah objavljene kudikamo je manje važno od činjenice što ga je providnost dovela u doticaj s urednikom *Kerempuha* Fadilom Hadžićem...

Uvijek razigranog, domišljatog i svestranog Hadžića tada su morile slatke muke; njegov je čitani tjednik bio toliko zarađio da nisu znali kud bi i što bi s neplaniranim viškom novca! Valjda ga je kerempuhovski milje nadahnuo na ideju da se i u Zagrebu pokuša realizirati crtić. Dakako, zamisao je naišla na otvoreni podsmijeh: malo tko je vjerovao da se u sredini koja nije stekla tu vrst ikustva i koja nije posjedovala odgovarajuću tehniku može udovoljiti više nego pretencioznu zadatku filmskog oživljavanja izmaštanih crteža i radnji.

Treba li uopće isticati da se u projektu nazvanom *Veliki miting*, na čijem su čelu — s realizacijskog stajališta — bili braća Neugebauer, našao i koliko radoznali, toliko i rada željni Borivoj Dovniković. Poslije će Fadil Hadžić priznati da su mirakulozni posao realizacije toga presudno važnog crtića — u produkcijski nepostojećim uvjetima — na svojim plećima iznijeli tek trojica: Valter Neugebauer, pokojni Vlado Delač i Borivoj Dovniković kao pomoćnik animatora i fizer.

Dovniković će se u tom poslu — tek s jednim prekidom kada se vratio svojoj temeljnoj vokaciji, novinskoj karikaturi — ostati punih pola stoljeća; susrećemo ga u svim evolucijskim fazama zagrebačkog crtanog filma, kao jednog od njegovih najvažnijih, zaista nezaobilaznih protagonisti.

Pa ipak, neobičnim se čini podatak da je moralno proći čak punih jedanaest godina od Dovnikovićevih prvih animacijskih iskustava pa da se, poslije dugog, samozatajnog, suradničkog rada na tuđim projektima, i sam prihvati samostalnog autorskog posla. U međuvremenu, bilo se dogodilo čudo da se zagrebački crtić — svojim prevratničkim modernizmom popeo na sam krov svijeta pobudivši posvuda div-

ljenje, pokupivši sve moguće nagrade na uglednim festivalima, i ne samo animirana filma i zaradivši — za jedne projekcije u Cannesu — status škole.

I upravo u godini kada je Vukotićev *Surogat* osvajanjem Oskara simbolički označio da se žežlo animiranog filma kratko bilo skrasilo u Zagrebu, ali i kada su se već jasno nazirali prvi znakovi zamora škole, upravo te 1961. Dovniković starta sa svojom debitantskom *Lutkicom*.

Za razliku od Kreše Golika, kojemu su približno u istom razdoblju drugi bili nametnuli onih strašnih devet godina nesnimanja, Bordo je — svojom voljom — ili naprosto takvim stjecanjem okolnosti tako dugo čekao start...

Vunakov poučni slučaj

Zna se da je s Dragutinom Vunakom bio uspostavio plodnu suradnju: u pedesetima njegovo se ime pojavljuje na špicama Vunakovih filmova, a kasnije Vunakovo na Dovnikovićevima. Tvrđnju jednog kritičara da je Dovnikovića — za razliku od nekih drugih suradnika — dopala druga liga autora izrazito sklonih diznijevštini i da se u tom razdoblju njegova bavljenja crtanim filmom nema bogzna što važnoga reći, osim činjenice da je tesao zanat, djelomice je demantirao polusatni TV dokumentarac *Dragutin Vunak* Zorana Tadića, komemorativno prikazan u Hrvatskom društvu filmskih djelatnika u povodu Vunakove smrti. Bio bi to posve standarni filmski portret koji bi mirno protekao u ravnomjernom kombiniranju autorovih izjava s ulomcima iz njegovih filmova da se — za onog naoko bezazlenog Vunakova vršljanja po vlastitoj prošlosti — nije, sama od sebe, otvorila stara rana koja je pusta desetljeća ljuto pekla tog zdvojnog Dovnikovićeva intimusa. Njegov crtić *Mali vlak* iz 1959. godine, kojemu je upravo Bordo bio podario dopadljivo živahan crtež, bio je u poduzeću proglašen totalnim promašajem; u osudama Vunakova filma osobito su prednjačili njegove kolege. Kako je u tom razdoblju Zagreb-filmom — u ime kulta artilizma — harao antidiznijevski duh — da bi amortizirao krajnje negativne efekte *Maloga vlaka* — Vunak se, računajući na svoje sklonosti likovnjaštvu, i sam prihvatio zahtjevna zadatka — izrade pravog pravcatog umjetničkog filma. Kako li su mu tek taj film sasjekli! Iznoseći tu priču dirljivom iskrenošću, Vunak ne može a da se — s uočljivom dozom sumnjičavosti — ne pita zašto je onda i po njemu promašeni *Mali*

vlak bio tako rado gledan od djece, zašto su ga toliki tražili u svijetu i zbog čega je i Zagreb filmu donio nekoliko nagrada. Zašto se, uostalom, taj i takav *Mali vlak* i danas više nego dobro drži, zašto ga i danas rađe vrte nego neke njegove filmove kojima je dao cijeloga sebe.

Stvari koje se danas jasno vide, Vunaku su ostale trajnom nespoznatljivom morom; dakako, teško je pogriješio što se — pod pritiskom »militarističke« komponente artističkog krila naše ondašnje animacije — odrekao svog simpatičnog *Malog vlaka*, što je tako brzo odustao od naoko ležernijih a u biti ništa manje zahtjevnih oblika animacijske umjetnosti. Njegovu scenariju o veselom malom vlaku koji hitajući u muzej napušta tračnice i vozi nekom svojom trasom — po brdima i dolinama — Bordo je bio podario djetinje dopadljivu lakoću crteža i posve prihvatljive gegove. Vunak je bio, a da mu to tada nitko nije znao ili možda nije htio reći, pristojno obavio svoj posao i da se držao tog pravca njegova bi filmografija zasigurno bila zanimljivija. O tome svjedoče i oni mali animirani fragmenti iz obrazovnih filmova Filmoteka 16 u kojima se zrcali dopadljiva neopterećenost i duhovitost s dalekih početaka...

Bordo se — ne možemo reći da li svjestan onoga što se dogodilo Vunaku — ipak nije dao fascinirati onim djelima škole koja su podrhtavala od važnosti Teme i razorne snage Umjetnosti.

Da ne bi bilo nesporazuma, rado ističem da je likovnjačko-aristička orientacija škole, koju je Bordo u velikom luku s pravom bio zaobišao, dala rezultate dostojevine divljenja.

Lutkica

Dovniković će u Zagreb-filmu — na Vukotićev poticaj — te 1961. godine realizirati dva filma: najprije za američkog koproducenta *Slučaj opasnog miša* — kao dio crtano-filmske serije s inspektorom Samom Bassettom u naslovnoj roli — a zatim već spomenutu *Lutkicu*.

Iz prvoga se filma ne da naslutiti da bi Borivoj Dovniković jednoga dana mogao zaigrati glavnu rolu među onima čija su se imena već slavila diljem svijeta. Ta ograničavajuće dijaloski koncipirana storija, statična i s neznatnom količinom klasično proizvedenih gegova i nije baš bila osobito poticajna za čovjeka koji je očito već bio ovlađao tajnama animacijskog umijeća.

S *Lutkicom* je drukčije. Ponajprije, ta devetominutna tvorevina duguje ponešto glasovitom dobitniku Oscara; dvojica strastvenih čitača novina koji — zaokupljeni gutanjem članka — bezglavo jure gradom malo podsjećaju na »izrezane« oštре figure iz *Koncerta za mašinsku pušku*, a golišava ljepotica koja će tu dvojicu odvratiti od novina — tek je obična lutka, svojevrsni surrogatski nadomjestak onoga što je u sponu minute gospode izazvalo onoliku pomutnju.

Kako četrdeset godina nakon nastanka tog filma znamo koje su Dovnikovićeve tematske preferencije i što je bit njegove animacijske poetike, lako prepoznajemo što je izrazito njegovo u *Lutkici*.

Njegov je zazor spram novina; njegovo je i okretanje k primamljivijim a nedohvatljivim sadržajima života; njegove su one sitne naznake mirenja klasičnog s modernističkim.

Lutkica ima posve prihvatljiv uvod, ali naglo gubi na tempu i duhovitosti kada ona dvojica, hineći da odlaze kućama, pokušavaju jedan drugoga nadmudriti...

Diploma za *Lutkicu* na festivalu u Acapulcu navijestila je Dovnikovićevu predstojeću više nego plodnu berbu, priznanja i nagrada.

Dvije godine poslije i kritič Ole Torero dio je serije — one *Inspektora Masku*. U priči koja je trebala programatski oponašati temeljna načela Disneyjeve poetike već se naslućuju naznake kasnijih Dovnikovićevih animacijskih preferencija; likovima koji su nastali ispod Dragićeva pera, već daje onu dovnikovićevski prepoznatljivu vižjavost pokreta punih životne energije i finu izrađenost dopadljivih gegova.

II.

Stvarni početak: Bez naslova

Bile su mu trideset i četiri godine kada je izradio film u jednom kadru koji je trajao 3 minute i 7 sekundi, a zvao se *Bez naslova*; u tom trenutku sasvim sigurno nije bio svjestan činjenice da je poslije svih tih godina mukotrpno rada za druge i strpljiva čekanja pravog trenutka, napokon napipao vlastitu zlatnu žilu.

U toj ponešto okašnjeloj najavi rađanja jednog impresivnog opusa bijahu programski pregnantno, nadahnuto i nadasve darovito predočene sve bitne karakteristike jednog stila — svi temeljni gradivni elementi Bordine crtano-filmske poetike: statični kadar, ploha, crtež, karikatura, geg, pozadina, boja, glazba, zvučni efekti; dramaturgija, svjetonazor...

Bordo baš nipošto ne skriva da je njegov malešni junak stigao iz karikature, kao što mu nije niti na kraj pameti da zanijeće tu njegovu temeljnu karakteristiku (pedigre) kada će ga nadahnuti da se kreće po blago koloriranoj plohi koja se kloni olake prostornosti ili kada će mu podariti karakter; karikaturalnost lišena sarkazma ili prekomjerno bombastičnih i naglašeno atraktivnih gegova koji proizvode salve smijeha radi smijeha, njegova je trajna karakteristika.

Zapravo, ispod njegova čovjekolikog obličja krije se ponešto od diznjevski dopadljivog mišića čiju rafiniranu psihologiju ponašanja iščitavamo iz njegovih vitalistički vižlastih i domišljatih pokreta samoopstanka. Na ponešto slabašnim njegovim donjim ekstremitetima nasadio se »skraćeni« trup i pogolema glava s »baburetinom« od nosa i očima nalik dvjema živim crnim točkama. Unatoč tinejdžerskoj dobi na glavi mu se vijore prorijedene vlasti.

No, to krvno srodstvo s prijemčivom i pitkom novinskom karikaturom koja, hoće li i kao pokret komunicirati, mora iz prve pogodači »u sridu«, i ta prikrivena privrženost slavnom pretku s druge strane Atlantika tek su dio Dovnikovićeva crtano-filmskog sustava; sudjelujući i sam — strpljivošću kakva samozatajna Joba — u izgradnji duha moderne animacijske poetike, Bordo sada participira u onim njezinim stečevinama koje su po ukusu i njegova istančana lirskog senzibilitetu

liteta. Ne prihvatajući apsolutnu plošnost likova ili njihovu kariokinetičku umnoženost ili svedenost na znakovlje geometrizma, on će priznati funkcionalnost pojednostavljene tek neznatno obojene plohe s mladim silno simpatičnim muzikantom na kojega će — uz glamurozan tutanj orkestralnih dionica — nasrnuti mnogobrojne funkcije i potpsi sve moćne birokracije uporno priječeći i na kraju onemogućivši junaka da izvede svoju glazbenu točku.

U filmu koji pršti od lucidnih geg dosjetki i koji, u uspostavljanju nepopustljiva ritma kalkulira i s kvadratima unutar jednog jedinog kadra, junak filma ne samo što je pokupio popriličan broj bolnih bubotaka već je morao otrpjeti i gorak okus poraza; u trenutku kada je već povjerovao da je stigao kraj uraganskim nasrtajima ortografskog materijala, do-krajčit će ga KRAJ filma.

U toj Bordinoj priči o poludjelim parafima koji bi se snagom birokratske nadmoći htjeli dokopati sviračeva estradnog prostora, kako bi mogli uživati u divoti aplauza popraćenog tutnjem glamurozne glazbe, uočljive su dijelom krajne izravne, a dijelom prikrivene oštice.

Izravno polemizira s ondašnjim glomaznim birokratskim aparatom Zagreb-filma pedantno predočivši visoku piramidu njegovih brojnih funkcija i službi; u stvarnosti, film su bili napravili tek njih nekolicina...

Izravno polemizira s određenom zakučastošću tajnog, ezoterički šifriranog pisma škole ponegdje podignutog na razinu prijeteće dogme. Na živo biće Bordina junaka želnog nastupa i svirke neumoljivo nasrću poput metala razorni simboli...

Jedan život

Dakako, svaki je Dovnikovićev film cjelina za sebe, ali kolekcija od jedanaest crtića iz njegova opusa, koja počinje filmom *Bez naslova* iz 1964., a završava ostvarenjem *Spas u zadnji čas* iz 1995. godine, predstavlja također kompaktну cjelinu. Uvijek prepoznatljivi simpatični junak skromna, čak neugledna izgleda i njegove neprekidne borbe s represivno »nabrijanim« pojedincima ili globalno destruktivnim silama što su neprestance pokraj ili iznad njega — povezna su konstanta svih jedanaest filmova.

Dovnikovićevi se junaci međusobno po koječemu razlikuju; nije to uvijek jedan te isti lik čiji se vanjski izgled i mentalni sklop, zbog protoka vremena, neprestano mijenja. Autor bi htio oslikati pravu malu galeriju naoko podudarnih likova koji će se međusobno razlikovati kako po svojim životnim opredjeljenjima tako i po mnoštvu sitnih tjelesnih, psiholoških i karakternih osobina.

A opet, onaj kudikamo veći broj njihovih podudarnosti — i tjelesnih i mentalnih — nadahnuto pokretanih uvijek istom rukom, proizvode sugestivan dojam da je pred nama jedna te ista osoba u različitim životnim okolnostima — uvijek vjerna temeljnim karakteristikama svoje buntovne prirode ma kako se život s njom objesno poigravao mijenjajući joj izgled, određujući joj sve zahtjevnije i sve teže životne zadaće.

Bilo ovako ili onako, jedno je ipak očito: nastankom pojedinih filmova storija nije upravljala unaprijed planirana i sustavno provedena pravolinjska dramaturgija prikaza junaka života »od rođenja do smrti«; poslije storije o zgodama Bordina već vremešna junaka, znala je — na način flash bečka — uslijediti zanosna ljubavna priča iz njegove mladosti. No, tim se naoko nesustavnim vršljanjem po jednom životu na kraju cijelovito zaokružio taj život kojemu se — iz komotine kritičarske perspektive — sada može podariti preglednost »narativne« cjeline.

I ne samo radoznalosti ili eksperimenta radi, pokušajmo rekonstruirati tu priču s jedanaest »postaja« ne po kriteriju kronološkog nastanka pojedinih filmova, već na osnovama odrastanja i biološkog starenja Bordina junaka.

Možda će takav postupak biti dovoljno jaka argumentacijska podloga za prijedlog — sugestiju, krajnje dobromanjernu dakako, koju na koncu kanim uputiti autoru — Borivoju Dovnikoviću-Bordi!

Škola hodanja

Preskačemo četiri filma iz kolekcije snimljenih poslije *Bez naslova* i evo nas na čarobnom terenu *Škole hodanja* iz 1978. godine.

Temeljne stilističke odrednice postavljene u *Bez naslova* važe i za *Školu hodanja*: dakle, »isti« junak, jedan kadar (u trajanju od 8 min i 8 sek), izrez sveden na plohu prekrivenu okerom, raspjevana glazba, dojmljivi zvučni efekti...

Junak filma *Škole hodanja* inicijalno nije ništa manje poletan od timpanista iz ostvarenja *Bez naslova*. Gonjen dopadljivo poticajnom glazbom i oslobođen suvišne odjeće — da bi mu radosni pokreti bili što slobodniji i da bi što prisnije komunicirao s prijateljskom okolinom — nalik je kakvoj punašnoj simpatičnoj optici s groteskno velikim stopalima koji nepogrešivo slijede ritam glazbe; njegovih se točno šest vlasa na glavi također vesele neizmjernoj ljepoti življenja. Cjelokupna njegova pojавa uronjena u kocku vadrine plijeni svojom neposrednošću, svojom ponesenošću. Tko mu se ne bi s užitkom pridružio! Na oker podlozi jasno se ističu čvrsti, napesti potezi flomasterom...

Čini se da junakova neobuzdana uživanja u razigranosti vlastita tijela nisu baš po volji usputnim prolaznicima; oni se, koje li slučajnosti, odlično razumiju u tehniku ispravna hodanja i oni će podučiti nerazborita klinca kako se zapravo hoda. Majstor svog zanata, ne manje radosno razigrani Bordo, brzinom bljeska munje oslikava različite eksperte u zahtjevnoj teoriji kretanja tijela u prostoru — one tipski sjajno pogodjene karikaturalne predstavnike različitih profesija kojima dodaje i poneku raspoznatljivu nijansu individualnosti. Hodolozi neumoljivo — baš kao da je duboko ugrožen njihov princip hodanja — kinje našeg junaka sve dok im ne uspije nametnuti mu kakav nakaradan detalj iz svoga rigorozna repertoara »ispravna« hodanja. Na kraju te torture s iscrpljujućim nizom podučavatelja stiže i Bordina česta »mušterija«, uniformirano lice, koje će — zapovjednom ultimativnošću svojih naredbi — pretvoriti tog neoptrećena slavitelja ljepote slobodna hodanja u teškog invalida nalik kakvu strašilu...

Upitaše stonogu, kaže jedna anegdota, što čini sa svojom trećom nogom u trenutku kada pokreće svoju osamdeset i sedmu; stonoga se zamislila i zaboravila hodati. I pokraj onolikih nakaradnih uputa, junak *Škole hodanja* nije odustao od hodanja, ali to njegovo hodanje mnogo je strašnije od zauštavljenosti stonogih stotinu nogu.

Ono diznjevsko spektakularno dekomponiranje i prešanje antropomorfnih junaka i njihovo podjednako brzo vraćanje u netaknuto prvočitno stanje, našlo je usporeniju, stupnjevitiju rezonancu u Bordinu filmu; trudeći se — koliko je god to moguće — zadržati svoj način hodanja, junak *Škole hodanja* pristaje u njega ugraditi i tuđu sugestiju. Taj tužno-groteskni ritual agresivna nijekanja prirode nečijeg hoda, nečije prirode, to svođenje junakova početnog uživanja u hodu na hod otužnog kripla podrazumijevalo je — u izvedbenom smislu — fino animacijsko uskladljivanje između junakova nijekana ali djelomice sačuvana izvorna hoda — s nametnutim oblicima hodanja. Svaku, baš svaku novu korekciju ko-mentirala je nekoć slavljenička a sada bolno premodulirana glazba filma popraćena impresivnom kompaserijom dojmljivih zvučnih efekata.

U završnici junak je, prevodeći na jezik svoga izgnjavljena tijela nakaradne sugestije slučajnih prolaznika, postigao određeni »sklad« između jedva prepoznatljivih ostataka svoga hoda i nametnute mu kinetike kao groteske mehanike, ali ishod takva podučavanja ispaio je kudikamo gori od svakog predviđanja — toj se nakazi ruga čak i običan pas!

Bordo zna da neka rafiniranija rješenja neće prohodati do kraja ako im se, s finog animacijskog instrumenta, ne podare i postupci s njegova osobito udešena regista; pohvalne su one duhovite interpolacije »podsvesnih«, nekontroliranih iskakanja junakovih udova koji pamte svoju izvornu bit i ne mire se lako s nakaradnošću novouspostavljenih funkcija.

Vraćanje junakova tijela u prvočitno stanje skladnih, raspjehanih pokreta svojevrsni je trijumf i animacije; njegovo tijelo, prožeto snažnim porivom, postupno odbacuje nametnuto; nešto nestane, pa se ponovo vrati, da bi u nezaustavljuju finalu snažno provalile zatomljene tjelesne sile a naš junak stao, u ritmu iznova razigrane glazbe, radosno poskakivati slobodnim prostorom.

U *Školi hodanja* fascinira i specifičnost dijaloga; umjesto univerzalna jezika koji podsjeća na nepoznati ljudski jezik, a koji je onako ingeniozno znao artikulirati Miljenko Dörr (o njegovim specijalnim efektima da i ne govorimo), na usta protagonista i njegovih mučitelja »progovaraju« tonski elementi podvrgnuti duhovitoj novozvučnoj stilizaciji.

U vremenu kad je nastao taj film, bilo se govorkalo da je mali odvažni junak personificirao prkosni, autonomni hod ondašnje zemlje koja se, bačena između svjetova, trsila očuvati svoj način hodanja. Danas pak vidimo da se svojedobna tiranija nad takozvanim malim čovjekom — čovjekom uopće — i njegov duhovito tempirani otpor teroru argumentirano stavlja u kontekst srednjoeuropske kulturne tradicije koja je, nemajući prostora za izravniju kritiku nečovječna sustava, slala šifrirane ali lako čitljive umjetničke poruke o nesalomljivosti duha u čovjeka ostavljenja samovolji sustava.

Meni se — bile te pretpostavke točne ili ne — čini da je Bordon — na tom zahtjevnom zadatku — kudikamo više motivirala i poticala jedna druga magika tako vidljiva iz *Škole hodanja* — ona predivnog čuda animacijskog umijeća koje upravo u tom filmu doseže začudnost vrhunske virtuoznosti. Reklo bi se da je autor — snagom nadahnute kreacije — s lačkoćom transcendirao kratkovječnost anegdote podarivši svom djelu nepotrošivu potentnost univerzalnog.

Ako je u filmu *Bez naslova* junak bio glatko poražen od ubitacno agresivna nasrtaja ortografskog materijala, u *Školi hodanja* protagonist efektno uzvraća udarac dajući maha svojoj pravoj prirodi sklonoj hedonističkim uživanjima.

Krek

Nerealizirani glazbenik, hedonist, tvrdoglava prznica, lirik i slobodoljubac, a u *Kreku* i intelektualac građanskih manira, koji će — odlazeći na odsluženje vojnog roka — sobom ponijeti i malog žapca Kreka.

Tko je i što je Krek? Dakako, proizvod junakove fantazije, ali — kako to biva u Bordinim filmovima — i simpatično, vižljasto, zafrkantsko i života puno stvorene koje snoliko otjelovljuje sve nježno i razigrano a zatomljeno u čovjeku što se skrivaiza nočala, ispod polucilindra i urednog odijela stavnika grada. Krek je ona vrsta dragog, duboko intimnog kompića ponikla iz najskrivenijih kutaka junakove intime, koji je u svako doba dana i noći spremjan na lirski dijalog, na nerazdruživo partnerstvo u nevolji i na objesnu igru proizašlu iz junakovih najsmlonijih snova; nalik je kakvoj omiljenoj domaćoj životnjici neobična oblika koja svojom permanentnom, nepotrošivom radošću i stalnom spremnošću na igru trenutno vadi svoga gazdu iz njegovih najgorih stanja, kada je dosegnuo samo dno beznada.

Krek je ingeniozna crtano-filmska materijalizacija junakove stvarne prirode koja se, pritisнутa bremenom stvarnosti, upravo i održava na životu da bi lukavu izigrala i ismijala tu stvarnost, da bi junaku tajnovito podarila kratke trenutke sreće.

A prostor vojnog poligona i kaplarska dril disciplina pravi su izazovi za radišnog i neuništivog Kreka.

Bordina animacijska akribija znala se ponijeti sa zahtjevnošću polivalentna zadatka kreacije Kreka kao teško uhvatljivog proizvoda junakove fantazije i Kreka kao stvarnog i opipljivog stvora koji će — sporeći se s kaplarom i pomažući nesebično gazdi u tolikim pogibljenim situacijama — dobiti i sam poprilično batina, a jednom će zgodom osvanuti i sa zagipsanom nogom.

Krek jednim dijelom ublažava određene stilizacijske ekstreme iz prijašnjih i kasnijih filmova, a drugim ih još pojačava. Praznu plohu, primjerice, puni šturom i krajnje odbojnom scenografijom kasarne i vojničkih poligona, a junakovu maštu ilustrira razbuktalom kolorističkom pozadinom kolažističke provenijencije.

S druge strane, stilizacijski oštrot reducira ljudstvo kasarne na svega tri lika — na protagonista, Kreka i kaplara. I dok su u prijašnja dva filma protivnici bili apstraktni znaci (*Bez naslova*) ili tek nasrtljivci skloni »prijateljskom uvjerenjanju«

(Škola hodanja), dотле je u Kreku ljuti protivnik tvrdi, čоškasti kaplar koji prakticira isključivo oštru i bezpogovornu komandu.

Tek na pitanju fino artikuliranih prelaza između dviju stvarnosti, one iz mašte i one zbiljske, može se uočiti i određena nadmoć animacijskih postupaka. Primjerice, junaka je dopala uobičajena kazna da počisti sve dostupno i nedostupno; on će se tog zadatka prihvati takvom zdušnošću da će, očistivši brzinom svjetlosti kasarnu i sav prostor oko nje, u radnom »zanosu« dospjeti na vrh slikovita brdašca — tamo će se, uz očekivano trenutnu pojавu Kreka, odmah oglasiti i tople harmonije potpuno dostatne da na otužnu vojnikovu stvarnost prepunu ponjenja u tili čas navuku raskoš razigrane mašte. Nerazdvojni frendovi, Krek i njegov gazda, zavrтjet će se u vrtoglavim visinama jureći kroz prizore posudeune iz žestoko koloriranih luksuznih magazina, prospakata i kojekakvog drugog promidžbenog materijala iz jedne druge junaku posve nedostupne stvarnosti. I tu će se razabratи da je, u te maštovite lirske dušice zakinute za štošta u oskudnu životu, libido još itekako respektabilna intenziteta; poslije kaplarske oštchine još itekako ga mame, erotikom nabijene, ženske obline.

U zanosu ritma igru spušta na zemlju kaplarska zamka; Bordina animacija, kudikamo efektnije i gegistički intrigantnije od igranog filma, u hipu supstituira jednu stvarnost, koloristički bogatu i razigranu, drugom — sivom i praznom. Razigranu detalju koji će u totalu iskrasnuti u nekoj drugoj stvarnosti pomažu gipkost linija, moć brzih animacijsko-transformacijskih intervencija i uspostava iznenadnog udara silno kontrastnih boja.

U nadahnutu ansamblu savršeno usklađenih postupaka plijeni i zvučno glazbena komponenta filma. Ponajprije, agresivni titlovi špice popraćeni orkestralnom glazbom iz filma *Bez naslova*, sada su u duhu novog »violinskog ključa« prispodobljenog Kreku — tek objekti kaplarovih histeričnih komandi. Za trajanja filma neprestance se nadglasavaju neumorni kaplar i ono malo prkosno kreketalo; oštrot se spori i militarištička truba s junakovom molskom kantilenom.

Dramaturški uporno perpetuiranje tih elemenata ne jenjava čak i kada na podlozi odjavne špice odzvana Krekova i kaplarova polemika, da bi Krekova ipak bila zadnja...

Napokon, junakova karikaturalnost u doslihu je s univerzalnom vojničkom nespretnošću švejkovske provenijencije; ali, u tih 9 minuta i 36 sekundi, koliko traje veličanstveni *Krek*, bez monoloških ili dijaloških radnji tako svojstvenih Hašekovu romanu i bez tmurne kafkijanske zagušljivosti, Bordov junak uspijeva — s pomoću iskupljujući zafrkantske prirode svoga Kreka — izvrgnuti ruglu onu otužnu karikaturu od kaplara, bilo da mu uporno vješto izmiče, bilo kada karikira njegov vojnički korak ili mu jezičavo uzvraća.

Krek je poput kakvog jakog koncentrata, nalik nerazvodnjenoj esenciji.

Uzbudljiva ljubavna priča

Za projekcije u MM centru, Dovniković je — ne sluteći da je i sam na tragu moje kombinatoričke zamisli — predložio

da se film *Uzbudljiva ljubavna priča* iz 1989. godine prikaže na kraju programa, kako bi ta najkompletnejša prezentacija njegova stvaralaštva završila efektno, a ne onako kako bi bila odzvonila da je prikazan njegov posljednji film snimljen 1995. godine pod naslovom *Spas u zadnji čas* — ta minijaturica koja baš i ne zatječe našeg junaka u osobito krepkom i perspektivnom stanju.

U mom pak konceptu uspostave svojevrsnog narativnog slijeda, *Uzbudljiva ljubavna priča* dolazi baš na ovom mjestu, odmah iza junakova povratka iz vojske...

Na početku ekran je posve crn, na kraju sve pocrveni — što je između?

Jedna od omiljenih igrarija asova zagrebačke škole bijaše i poigravanje izrezom; Bordini ga junaci tu i tamo pokušavaju proširiti, načeti po bridovima, probušiti... U *Uzbudljivoj ljubavnoj priči*, parodiistički tempiranoj spram kliješta igrano-filmskih ljubića, autor će animacijski efektno rasparcelizirati crni ekran na osam praznih polja; u jednome od njih pojavit će se i naš junak koji sada ima i svoje ime — Miki. Predmet njegovih strastvenih želja je stanovita Glorija do koje ne može jer ga u tome priječe čvrsti kvadrati podijeljena izreza...

Valja reći da se naš prepoznatljivi mladoliki junak »prerušio« u strastvena ljubavnika žute kose odjevena u vrišteće zelene hlače, s crvenim kaputićem na sebi i lila cipelama; na očima mu i dalje neupadljive naočale, ali je bez svoga Kreka — on je sada sam svoj Krek.

Nedostaje mu još nešto — konkretni protivnici, osporavatelji od krvi i mesa. Razlog tomu je taj što je Dovniković više no domišljate varijacije na tematski prepoznatljive i aluzivno potentne situacije — kudikamo privlačnije ono što je priroda njegova posla — stalno igralačko izazivanje i iskušavanje animacijskih načela. Junak se, i sam apsolutna izmišljotina ponikla iz oživljena crteža s bjeline papira, mora pokušati ponijeti s različitim oblicima animacijskih zamki — ovdje podignutih na rang »konkretnih« opipljivih prepreka.

Ta će nas Dovnikovićeva situacija, koju si on s ne malim užitkom namješta svako toliko, podsjetiti na situaciju onog vrsnog šahista koji će, zaigravši partiju sa sobom,igrati tu partiju podjednako nepopustljivo — s obje strane.

Dakako, Bordo se i u ovom visokokultiviranom animacijskom skercu nadmoćno poigrava s izazovnošću povećanog broja izreza koji, kao u nekom inovantnom i osobito zahtjevnom labirintu, gone čeznutljive ljubavnike da se dugo traže prije no što će, vičući svoja imena, jedno drugome pasti u zagrljaj.

Omeđena polja, shodno karakteru zbivanja, čas su tek prazne dovnikovićevski prepoznatljive plohe, a onda tamne površine koje će rasvijetliti obična šibica, pa izravni pogledi u kontrastne i naoko ljupke dijelove zbilje... Ono što će jednom biti tvrdoglavu nepopustljivom preprekom (rub izreza), drugom će se zgodom gegistički blagonakloni i duhovito otvoriti...

Neprestance promjenljiva pozadina, uvijek nepredvidljiva i u stalnoj opreci s htijenjima junaka, jednom funkcioniра kao

»igra skrivača«, drugi put kao dinamični poligon šifriranih poruka (na trenutak znakovito bljesne i plakat za festival zgrebačke animacije), a vazda kao zabavni pulsirajući panoptikum. Prigodno pak junakovo mijenjanje odjeće svjedoči o zahtjevnosti i iscrpljujućoj veličini junkava zadatka, ali i o njegovu kicoštvu; kada se penje visokim liticama — primjerice — na njemu je efektno alpinističko odjelce...

I sami će junaci u finalu filma — podignutog na razinu patetičnog krešenda — razabrati da ti kvadratiči, ako su i simbolizirali različite oblike životnih prepreka, ipak nisu ništa drugo do animatorove izmišljotine koje se, rukom animatora, mogu s radošću rastrgati...

I zaista, oni će — uz svesrdnu potporu Roccove romantične glazbe i prigodno pocrvenjele podloge koja će slaviti trijumf ljubavi — nezaustavljivo rastrgati sve prepreke s umjetno umnožena okvira.

Manevri

Između Kreka iz 1967. godine i njegova naručena nastavka *Manevri* iz 1971. naguralo se bilo mnogo raznorodnih ostvarenja koja kao da su bila okrenula leđa onoj Dovnikovićevoj stalnoj preokupaciji — domišljatom varijacijskom perpetuiranju teme takozvanog malog običnog čovjeka u nezahvalnoj i po njega kadšto krajnje neugodnoj situaciji.

Dakle, *Manevri* su trebali odgovoriti na intrigantno pitanje mogu li se dobro prihvati dramaturške premise svakomu dragog Kreka serijalno komercijalizirati. Ti koji su ga, u jeku kampanje da se i ondašnja kinematografija segmentom animiranog filma pokuša ponijeti s tržistem, uspjeli pridobiti za takvo što očito nisu imali pojma o djjemu bitnim karakteristikama Dovnikovićeva stvaralaštva; Dovniković je, a da toga nije bio svjestan, već stvarao svoju seriju, o kojoj i u ovom tekstu bugarimo; *Krek* i većina njegovih ostalih filmova — i ne samo »iz serije« — unikatni su proizvodi, u pravom smislu te riječi profinjeni ručni radovi sačinjeni iz najfinijih sastojaka autorove osjećajnosti, osobnih iskustava i s pomoću imaginativnosti koja se pekla i kalila kroz dugi niz godina zahtjevnog animacijskog »kukičanja«.

Dakako, *Manevri* nisu loš film, daleko od toga, ali u njima nema one neposredne očaravajuće svježine izvornika. Doduše, moram biti iskren, na taj sam film s neskrivenom nostalgijom pomišljaо dok sam morao, na jubilarnim 10. danima hrvatskog filma, bolno trpjeti sramotu početničkog srijanja animacijske abecede u najnovijim ostvarenjima »potomaka« nekoć slavne škole.

U *Manverima* nema djevojke Glorije. Bila pa prošla. Ima Kreka. I kaplara, dakako.

Te činjenice oslikavaju Bordina junaka kao osobu koja je dostatna sama sebi. Institucija kakve čvrste veze ili — ne daj Bože — braka očito nije po mjeri njegove asocijalne naravi i njegovih potreba za absolutnom neovisnošću od bilo kakve prisile. Ne pristajući da postane tek anonimni djelič u bezličnu mnoštvo, a kloneći se i same primisli na kakvo liderstvo — u tom se i takvu Bordinu junaku miješaju crte oporbenjaka koji se grčevito boriti za svoj opstanak i opstanak svoga poimanja života s naznakama malog egocentrika. A svojoj užincima sklonoj prirodi znat će — kad god mu se pruži prilika

— udovoljiti; dovoljno je da razigra i erotski podgrije svoju maštu pa da se u tili čas nađe u carstvu hedonističkog izobilja.

Junak se u *Manevrima* zove Mek i na dobrom je putu da svoj život napokon zaodjene snolikošću ugodna i komforna života. Odjeven prikladno izletnički (šeširić, crveno odjelce, diskretne naočale), a u društvu s beskomfliktnim Krekom, Mek je — usred nedirnute prirode — rasprostro blagdanski stol koji svjedoči o uravnateženu životu i dosegnutu standardu... Tek ga ptica sa stabla, koju je autor namjerno »posudio« iz Disneyja, pokušava upozoriti da je priroda oko njega kudikamo zanimljivija od kutijice zvane TV koju je posadio pred slasnih zalogaja.

No, da Mek ne bi utonuo u građansku mekoću i neprimjerenu pasivnost, pobrinut će se njegov dobar znanac iz vojske, kaplar, koji će od prostora Mekova odmora napraviti manevarske rusvaj.

Gegovi u *Kreku* satkani od tvrde oporosti zbilje i fine liričnosti uobrazilje, u *Manevrima* su kudikamo konkretniji — onakvi, kakve ih znamo iz klasičnih crtića pravljениh za širu publiku. Primjerice, u frontalnu sudaru Mekova i Krekova autića s kaplarovim tenkom, tenk je taj koji će se raspasti na sastavne dijelove. A kada će se, uplašeni kaplarovim prijetnjama, njih dvojica prihvati posla da vrate tenk u prvobitno stanje, ispod njihovih će vrijednih ruku izaći brod, luksuzni WC, dva mala tenka...

Iz kaplarova će se pak truda izrodit još groteskniji oblici: najprije neka luda sprava koja će se ukopati ispod zemlje, a potom miroljubiva vršilica kojoj će se rezignirani kaplar prepustiti...

Na Mekovu i Krekovu putu prema priželjkivanoj zemlji dembeliji više nema zapreka.

Da ta serija o Meku i njegovu Kreku, koja je trebala imati čak 14 nastavaka, nije bila stopirana već nakon prvog, uvjeren sam da bi je Bordo umio napraviti i da bi bila još itekako rado gledana. Kako je posve sigurno da bi tako velik posao izgurao onu njegovu drugu seriju, duboko osobnu čiji su nastavci dolazili spontano i kao plod osobitih nadahnuća, ne mislim tajiti da mi je drago što znatan dio Bordina stvaralaštva nije protekao u znaku one simptične šeptljive i njegova kreketala.

Putnik drugog razreda

Junak *Putnika drugog razreda* u poodmakloj je životnoj dobi i ponešto otežale stature; na glavi mu je provincijski škrak, a namazi na njegovu jednoboju odijelu po prvi put trepere. Oba oka su mu smještena na obrazu okrenutu prema nama.

Kamera punih 10 minuta i 40 sekundi, koliko traje taj film snimljen 1973. u jednom kadru, bulji u kupe vlaka gdje se smjestio protagonist. Nekoć tek prazna, ne rijetko bijela ploha na kojoj je objesna karikatura iskazivala svoju volju i svoja htijenja, sada se prometnula u mali scenski prostor s dinamično promjenljivom, iznimno bogatom pozadinom što promiče iza prozora.

Biće u tom prostoru, kolikogod »sebi« nalikovalo, kao da nije ono od ranije; pred nama je sada neka dobroćudna pri-

lika koja radoznalo pokušava komunicirati s mnogobrojnim čudnovatim suputnicima što užurbano defiliraju kroz kupe i kojoj kao da više nije do kavgi s pojedincima ili do sporenja s nevaljlim svijetom.

Stoji da će mu netko cigaretnim dimom kataklizmičkih razmjera zagorčati život ili da će se u kupeu s obvezno neispravnim prozorom smrznuti, ali u osnovi on se u tom kupeu posve dobro osjeća. Kao da više nije sklon onako mlađenčki burno reagirati i na najmanje provokacije i kao da je napokon uspostavio trajni sporazum sa svijetom o međusobnu nenapadanju.

Putnik drugog razreda paklenskog je tempa; u junakov se kupe koji funkcioniра poput kakvog frekventnog raskršća svako toliko »nacrta« kakvo bizarno stvorene, počam od psa koji »cuga« i koji će diznijevski poletno pojuriti za mocom, preko lažljiva ribiča koji će svoju udicu baciti kroz prozor a onda i sam odletjeti kroz taj prozor, strastvenog pušča, malog zelenog, nogometnika, Indijanaca i cowboja koji će stići u kupe izavno iz igranog filma... pa do živahna konduktora i putnika iz susjednog kupea koji se stalno buni da zbog buke u junakovu kupeu ne može spavati.

Na pozadini dinamične i znalački minuciozno razrađene scenografije odvija se, dakle, »radnja« nabijena gegističkim bizarnostima, crnim humorom i nadrealističkim eskapadama. Junakova pribranost i nepomućena radoznalost u određenoj su opreci sa shizofreničnošću događanja; njega kao da ne može izbaciti iz takta čak ni pakleni stroj koji je stigao »na njegovu adresu« prerušen u dar...

Tu će njegovu »normalnost« — posred razbarušenih događaja što su stalno na rubu kakvog krupnijeg incidenta — potkrctati poznati zakon sile teže posuđen iz klasičnog crtića grubo ga prizemljivši nakon jednog neodmijerenog i njemu posve neprikladnog uzleta. S druge strane, mali zeleni će, kojemu je konduktor uredno precikao kartu, »na svojoj stanicu« izaći kroz prozor i sigurnim korakom otpornim na sile gravitacije otici ravno u nebo.

Nešto ćemo više i izravnije saznati o junakovu stvarnom identitetu tek na kraju; najprije će iz njegove poslovne torbe istrčati mnoštvo živina nalik predimensioniranim paucima, što njega neće baš nimalo impresionirati, onda će se — kada napusti kupe — ustanoviti kroz prozor zaustavljeni vlaka da njegov kraj nije idilični rustikalni prostor kojemu se umorni gradski čovjek izletnički poletno vraća, već mračni gotički brijeđ koji obećava svu silu jezivih noćnih zbivanja.

Junaka, dakle, nisu uzbudivali »čudnovati« događaji i bizarni ljudi na putu zato što je i sam dio tog svijeta — na svoj način čudnovat i bizaran koliko i drugi.

Taj njegov pokušaj napuštanja ringa gdje je s različitim ali uvijek krajnje neprijateljski raspoloženim protivnicima vodio bezbroj nepopustljivo iscrpljujućih mečeva, nije — čini mi se — došao toliko kao posljedica autorove razumljive potrebe da svoga junaka — predaha radi — gurne u svijet primjereniji žanru absurdistički razigranog crtića, koliko kao ishod promišljateljskih dvojbi autora vičnog raznovrsnim animacijskim modalitetima da bi mu prevladavajuća asketičnost postupaka iz nekih ranijih filmova mogla zakočiti ono što

mu je bilo daleko najprivlačnije, a to je uporno iskušavanje u što se sve može izrodititi, čega se sve može dotaknuti i što je sve u stanju iznevjeriti ona početna crta povučena na bijelu roto papiru.

Jedan dan života

Repetitivnost iz zanosna filma *Škola hodanja* kao da je iznenadila samu sebe — to u ovim stranama tolikima tako dragi dramaturško načelo; junakov su veseli hod s početka mnogi pokušali unerediti ali u tome nisu imali uspjeha, pa se — na kraju — junak s novim poletom prihvatio svoga veselog, neobuzdanog poskakivanja.

Jedan dan života iz 1982. godine — izvrćući predznak iz *Škole hodanja* — pristaje na formulu koja je bila uhvatila maha u svim radovima hrvatskog filma i koja je, izravno ili prikriveno, zagovarala ideju da nema izlaza iz začarana kruge, ma kako se tko trudio da ga iznađe. Istini za volju, mnogi su se autori dramaturgiji perpetuiranjem, vrtnje, rondizma, ukoričenosti znali priklanjati iz uvriježena običaja ili iz razloga osobne komocije, kada naprosto nisu znali kako da ne muštu djelu podare kakav takav kraj.

Linije koje tvore Bordina junaka sada su gotovo mrtve, nalič opuštenim krajnje bledunjavim konturama u koje se smjestilo bezvoljno tijelo pokretano tek pukom mehanikom svladavanja urbane distance između bezlične kuće i sive tvornice. Dojam pripadnosti anemična junaka najnižem društvenom razredu potcrtavaju »radnička« beretka i podjednako bezlično trompasto odijelo. Bezličan čovjek u bezličnu gradu s tako bezličnim domom da se autor ne usudi zaviriti u njega — simbolizira ga tek prozorsko svjetlo na bezličnoj kućnoj fasadi koje se kada junak treba krenuti na posao gasi a kada stigne s posla — pali.

Premda prividno na slobodi, junak kao da je — ako nam je suditi po radu u tvornici — na teškoj robiji; kada stigne u tvornicu za njim će se zatvoriti teška željezna vrata najstrožeg kazamata — na radnom pak mjestu upravlja strojem — polugom koji je tu ne da proizvodi već da ga sili na izluđujući mehaniku uvijek istih radnji.

I sekspilna tajnica je tu da ga kratkim svojim prolascima iskušava — uvijek kada će se osvrnuti za njezinim izazovnim oblinama, nasadit će se na mrkog šefa — tog stoput goreg tvorničkog kaplara.

Sada nema Kreka da ga vadi iz kome, ali ima nešto drugo. Na onu njegovu svakodnevnu automatiziranu putanju smrti — kuća, tvornica, kuća — namjerit će se uvjerljivi prijatelj i njih će dvojica završiti u obližnjoj veseloj birtiji. Pijača će u hipu na lice surove stvarnosti nataknuti čarobnu masku razdraganosti i ekstatična veselja, a maligani će junakovu razigranu i raspomamljenu tijelu dati energiju raketna uzgona. Svijet će se pretvoriti u carstvo svemogućih užitaka i neograničenih sloboda gdje je poželjno odalamiti odvratna šefa u stražnjicu, šutnuti mrsku tvornicu, uvaliti se usred buketa razgoličenih i erotski razuzdanih ženskih tjelesa...

Ali sutra je novi dan. Svjetlo na prozoru, put do tvornice, tresak željeznih vrata...

U filmu *Jedan dan života* Dovniković radikalizira jedno od temeljnih pitanja svoga medija — pitanje sile teže. Od samog početka nije bio sklon prihvatići proizvoljnu tezu da je crtanim filmu sve, baš sve moguće i da u njegovu modernističku odvjetku takve trice i kućine klasične animacije kao što je gravitacija više ne vrijede. Po tim nepisanim, a tako često parolaški isticanim tvrdnjama — ni jedan medij ne može onoliko koliko može crtani! — likovi bi a prirori imali određene medijske prednosti neovisno o nekim općim motivacijama načelima koja vrijede za »ostale« kreativne discipline.

Primjerice, za Dovnikovićeve junake ponikle iz modernističkog krila zagrebačke animacije, gravitacijska načela još itekako vrijede! Ali dok se sila teže, ingeniozno korištena u Disneyjevim filmovima da bi se postigla urnebesna gegistička parada na sveopće zadovoljstvo djece i odraslih, rodila iz imitacijske prirode klasičnog crtića, dotle u Dovnikovića proizlazi iz njegova sagledavanja junakova prevladavajuće nevesela života čijom egzistencijom i njezinim stalnim prizlenjima upravljuju i metafizičke silnice.

U stvarnosti — ovakvoj ili onakvoj — Bordin junak stoji na zemlji; o njoj je ovisan čak i kada veselo i neopterećeno poskakuje i kada si umišlja da bi je mogao transcendirati. Tek u svojim snovima, maštarijama »gubi tlo« pod nogama i postiže onu slobodu koju je kadra proizvesti duboko čeznutljiva intima čovjeka što se toliko puta bila porezala na britkim bridovima stvarnosti.

U filmu *Jedan dan života* ima samo jedna zgoda kada Bordo »iznevjerava« to svoje rigorozno načelo stroge odvojenosti snova od stvarnosti, a to je onaj trenutak u krčmi, kada prijatelji — sve ubrzanje i vrtoglavlje poskakujući u ritmu živahnog narodnjaka — odlebde do stropa krčme, a onda ih zločesti autorov flomaster — počesto sklon dobroćudnom parodiranju svoga velikog uzora iz mladosti — trenutno prizemlji.

Dakako, ima i mnogo drugih prvorazrednih rješenja u *Jednom danu života* vrijednih spomena; primjerice, sjajno pogodena atmosfera u krčmi pojačana i »trećim čovjekom« — onom profesionalnom pijandurom koja se razdragano prikrpala prijateljima i koja će pokupiti sve batine namijenjene junakovu šefu; potom boje koje će — pod učinkom maligana i iznuđene radosti — odmijeniti sivilo prizora, pa izuzetno efektni prelasci iz jedne stvarnosti u drugu. Dakako, plijeni i nepogrešivo precizno postavljeni ritam djela — i kada se junak bezvoljno vuče, i kada sam nameće jaki tempo zbivanjima.

Znatiželja

Scenarij za magistralnu *Znatiželju* iz 1966. godine napisao je zajedno s Vunakom, a sve ostalo (crtež, animacija, režija) njegovih je ruku djelo. Glazbu je skladao Tomica Simović.

U standardno zadanim izričajnim okvirima tu je opet dobro nam znani ON; nalik je kakvu iznurenou klošaru koji je sretan što je, negdje bogu iza leđa, našao osamljenu klupicu da — poslije ušićearene boce vina i pristojnog komada kruha — odmori umorne kosti. Na praznoj bijeloj plohi tek poneka travka ili cvijetak, a na klupi, do njega, uočljiva papirnata vrećica u kojoj je, možda, ostatak kakva suhog zalogaja.

No, za Bordina junaka — kojegod životne dobi bio i čime se god bavio — nema i ne može biti predaha; dakako, slučajni prolaznici zasigurno ne bi poželjeli dirati u nezanimljiva spadala na klupi da nije pokraj njega ta vražja vrećica. Tako izazovna u svojoj zamjetljivosti!

U neizmjernu bogatstvu jedne od najintrigantnijih i najpoticajnih osobina složene čovjekove prirode, one radoznalosti, istaknuto mjesto zauzima obična infantilna ljudska znatiželja od koje nitko nije do kraja imun, a nisu bogme otporne, čak niti osobe najviše životne dobi. Ta napast u Bordinu *Znatiželji* stavlja na kušnju čak i one kojima njihova profesija izrijekom prijeći da zaviruju u tuđu intimu. Ali zaboga, što li je u toj vražjoj vrećici!

Ta Dovnikovićeva neizmjerno zabavna i lucidna psihološka studija ljudskih karaktera i ponašanja temelji divnu paradu svojih gegova na prolaznicima koji ne mogu a da usput ne zavire u vrećicu i junaka koji se srdi što mu kvare san i koji brani tu svoju vrećicu takvim žarom kao da je u njoj pohranjena neka životno važna dragocjenost.

No, ta naoko jednostavna storija proizašla iz obične začkoljice — zahvaljujući Bordinu vrhunskom artikulacijskom umijeću — sada daruje junaka koji će se — iz svoga marginalnog prikrajka — poigrati s osobama koje svakodnevno obavljaju društveno korisne poslove u čvrsto definiranom sustavu građanskih profesija. Primjerice, da je njegovano kućno psetance skljono radoznalo ponušti i klošarevu vrećicu, u tome nema baš ničega čudnog, ali da će to isto učiniti njegova gazzdarica koja ga je prethodno ukorila, e to je nešto što nas goni da se upitamo tko je tu stvarno licemjer; radoznala su i ona dva radnika koji mlate čekićima pokraj njega, a svoju će znatiželju jedan platiti čvorugom na glavi; oko vrećice, onako u živahnem cvrkutavom usputnom prolazu sjatit će se i djevojčice s učiteljicom; vražićak, koji je bez krznanja zavirio u vrećicu i vješto odglumio da je u njoj nešto neodoljivo, natjerat će i svećenika na grijeħ; i po definiciji vazda radoznali turisti htjeli bi s palube broda kolektivno zaviriti u vrećicu, ali plovilo će se, zbog težine radoznalaca prenijete na jedan bok lade, prevrnuti i potonuti — tek najradoznaliji će izroniti iz dubina, doći do vrećice, zaviriti u nju, i vratiti se u dubine; u vrećicu bi htio zaviriti i onaj u čijoj je ruci vrećica posve identična klošarovoј — kada novi radoznalac pokuša zaviriti u njegovu vrećicu, ovaj burno reagira i prijavljuje ga policiji kao potencijalnog lopova; časnik s grupom vojnika sumnja da bi u vrećici mogla biti bomba — vrši složena daljinska mjerena, zauzima novi položaj i ukopava se... Stižu i drugi znatiželjnici: umjetnik, policajac, verglaš, vatrogasci i biciklist koji je cijelo vrijeme »ravnodušno« promicao pokraj klošara, da bi na kraju i on poželio zaviriti u vrećicu.

Za projekcije u MM centru klinići u dvorani, iskreno ponesen gegovima Bordin filma, glasno se zaudio kad je junak otkrio da je vrećica prazna.

Odrasli se, dakako, nisu osobito iznenadili ali u tome i jest svaka veličina Bordin umijeća iskazana u *Znatiželji* — predvidljivost kraja tek je dopadljiv oblik prikrivanja stvarne ponante filma. Treba vidjeti uživanciju na klošarevu licu dok napuhava tu prijepornu vrećicu i dok je, sada daleko od nasrt-

ljivih radoznalaca, s guštom udara o dlan — uz gromoglasni podrugljivi prasak rasparana papira — pa shvati da je mali čovjek s margine — računajući na nepotrošivost univerzalnih ljudskih slabosti — lijepo užvratio bulumenti važnih i smrtno ozbiljnih predstavnika društvene zajednice. Bordin flomaster umio je uhvatiti one sitne psihološke nijanse uočljiva samozadovoljstva na licu vazda nijekana čovjeka koji je tek sada zavrijedio jedno opušteno spavanje na udaljenoj klupi u njemu uvijek dragoj nedirnutoj prirodi.

I upravo zato što je *Znatizelja* plod autorove zaigrane uživanosti u iskušavanju moći animacijskih postupaka, taj je film mogao zaživjeti nekim očaravajućim intenzitetom — uistinu utemeljenim ne na važnosti teme, pa čak ne i na Dovnikovićevim programskim meditacijama o nepokorivosti malog čovjeka, već na visoko artističkoj vještini ritmički nepogrešiva graduiranja gegističke »naracije« i na pravodobnu ubacivanju britko oslikanih i psihološki točno pogodenih likova; zapravo, *Znatizelja* je zaista objedinila duhovito pogodenu tipskost profesija s osobnim karakteristikama pojedinih likova — karikatura.

Teoretičar će i na primjeru *Znatizelje* moći upozoriti na odredene ohrabrujuće osobitosti animacije koje — pokraj već razjašnjenih temeljnih razlika između filma zasnovanog na oživljenu crtežu ili kakvom drugom »materijalu« i prikazivačkog filma — tom mediju osigura i dodatnu čar specifičnih izlagačkih modaliteta.

Spas u zadnji čas

Dovnikovićev najkraći film »iz serije« traje svega 3 min i 8 sekundi; špica critića *Spas u zadnji čas* (1995.) zaodjenuta je pompoznom glazbom džezičke provenijencije, premda sam početak »priče« odmah otkriva svu ironičnost raskošna uvoda; na ekranu, u Bordinu izrezu, ponovno je ona sirotinjski prazna bijela ploha sada tek nezнатno zaprljana. Njeni jedini stanovnik je nekakav šugavi kukac koji će stići zazujati neposredno prije no što se resko artikuliraju zvučni elementi »izvana« koji nas dramatično upozoravaju da netko grčevito i panično pokušava prodrijeti u središnji dio ekrana obilježen snopom svjetla. Sve nam agresivniji i raznovrsniji zvukovi poručuju da je netko vani u velikoj nevolji i ako se čvrsti, naoko nepropusni bridovi izreza ne provale — taj će zaglaviti.

Bordi draga poigravanja sa čvrstim geometrijskim zadatostima formata ovdje su u funkciji jasnog razgraničenja između onoga nepoznatoga a opasnog i isključivo zvučno predstavljenoga »vani« i onoga pojednostavljena ali sigurnog i poznatog »unutra«. Junak pokušava ući odozgo, žbuka pada ali strop se ne da... Nasrće na desnu stijenklu, ne ide, pa na lijevu koja ipak popušta; u sobu će, kroz načinjenu rupu, upasti neka neobična kreatura; na poznati prototipski obrazac uvijek lako prepoznatljiva Bordina junaka sada je — čini se — nataknuto otežalo tijelo čovjeka onkraj zakona — tvrda lica, posve »bosog po glavi« i odjevena u zeleno odijelo.

Začepivši otvor »u zidu« i podbočivši ga — sigurnosti radi — ormarom, umorni junak odlazi do ležaljke, spušta se na nju i odmah prepusta snu. Svi će zvukovi — i vanjski, i unutrašnji — utihnuti.

Kada je već junaka sveo na biće koje ima tek jednu jedinu životnu želju — da preživi — Bordo je, da bi makar u odjavnoj špici ostao dosljedan duhu zafrkancije, poredao portrete »bandita« — najvjerojatnije onih pred kojima je junak uspio uteći i spasiti živu glavu. Barem ovom prilikom.

Nekoć ploha ambicioznih pokušaja, oporbenjaštva i duhovitih nadmudrivanja, proporne igre tijela i duha, pakosne zezancije, a sada tek ubogo skrovište i do kraja suženi životni prostor s junakom koji kao da je, pred našim očima, potpisao kapitolaciju.

Što se dogodilo, gdje je iščeznuo vitalizam Bordina univerzalna junaka?

R. S.

Taj sam filmić, nastao u tmurnim i ratom obilježenim devešetima, pokušao za projekcije u MM centru, očito s ne malom dozom namjerne automistifikacije, a ipak u tajnom dosluhu s intrigantnije postavljenom sudbinom Bordina junaka, iščitati i na zanimljiviji način; dakle, učinilo mi se ili, ako hoćete, prohtjelo mi se da Spas u zadnji čas iskaže ona raspoloženja Bordina junaka koja ga gone da se — u zreloj životnoj dobi već umorna od stalnog bježanja — pred osobito teško spoznatljivim i krajnje traumatičnim životnim zbijanjima, zavuče u neko tajno i od nerazumna svijeta daleko, daleko skloniše... skloniše samicu!

Dva života

Iz gotovo 11 minutnog critića *Dva života* jasno se razabire da je autora načela skepsa; Bordo se pita jesu li neprilagodljivost i prkos njegova junaka imali ikakvu svrhu kada će ga na koncu duga i nevesela puta, umjesto zasluzene nagrade, stići neminovnost — smrti.

Ekran je vodoravno raspolovio i u svaki dio zaigrao po jednog svoga junaka; u gornjem prostoru predočio nam je osobu koja kao da se, u podosta ubrzanim slijedu, prisjeća minulih storija iz života Dovnikovićevih junaka; u donjem pak plošnom kao da nas je uveo u stan sumorna radnika iz filma *Jedan dan života* pokazujući nam neku tromu, iscrpljenu i bezvoljnu kreaturu koja se valja između televizora i fotelje.

Prvome je, dakle, podario tipično dovnikovićevski razigrani sadržaj, a drugoga je zatvorio u antibordovsku klaustrofobičnu sobicu opremljenu isključivo medijskim zagađivačem od kojega su Bordini junaci uvijek panično bježali.

Kad će isteći njihovi zemaljski dani, stići će ih istodobno posve ista sudska: smrt!

Upuštajući se u »filozofska« razmatranja o stvarnoj svrsi čovjekova angažmana i neminovnosti smrti, Dovniković kao da je, za volju jedne simpatične dosjetke, zapravo malo iznevjerio stvarnu prirodu svoga junaka; njegovoj vitalističkoj igri izrekao je, s nepravom, najstrožu presudu. A dobro i predobro se zna da bi se pravi Bordin junak još itekako znao »pohvatati« i sa smrću samom...

U toj težično predvidljivoj priči bez i najsitnjeg — animacijskog — obrata kudikamo zanimljivijim se pokazao onaj »donji« iz blizanačkog para donijet sivošću crteža, tromošću ote-

žalih pokreta i dosadnim dogorijevanjem bezbrojnih cigareta.

N. N.

I, evo, stigosmo i do posljednjeg filma iz »kolekcije« — izuzetno zanimljivog eksperimentalistički koncipiranog N. N.-a iz 1976. godine Dovniković se u njemu ponovno propitkuje o sudbini i aktualnom položaju svoga junaka, a na osobit i ponešto hermetičan način lista i po knjizi svojih temeljnih postupaka; zapravo, radikalno ih svodeći na njihovu ogoljelu bit, kao da mu je u N. N.-u potajna želja da postanu stvarnim sadržajem filma.

Junak se — onako bljedunjava crno-bijeli na praznom listu papira i vraćen svojim gotovo bezličnim prototipskim počecima — pokušava pitati što je želio od života kada mu je bio krenuo ususret.

Da je htio biti ovo pa ono i da se od pustih želja nije baš ništa obistinilo — o tome nam govori svojom »neurotičnom« pantomimom popraćenom pažljivo izmodeliranim gustim zvučnim efektima.

Zapravo, fiksirani kadar, bijela prazna ploha, crtež lišen vitalistički napetih linija i zvučni sustav kao zamjena za pozadinu, predmete i ljude — to su ta četiri elementa na kojima se temelji izvedbeno zahtjevni N. N. i koji, da bi se mogao pratiti s razumijevanjem, traži gledateljevu aktivnu suradnju.

Svaki udarac junakova tijela u kakav predmet, kojega na ekranu ne vidimo, ali ga »čujemo« iziskuju brzu predodžbu artikulaciju slike tog predmeta; isto tako, napori zdvojna i sve uspaničenja junaka da uspostavi dijalog s onima koji rubno napučuju njegov životni prostor, a stvarno ih nema u izrezu, kao i njegova sve neodgovidiva potreba da se osloboodi tog neugodnog uzništva u kojemu je toliko toga »zabranjeno«, pa čak i osnovne fiziološke potrebe, sve to nalaže i iziskuje od gledatelja pojačanu perceptivnu i aperceptivnu suradnju.

Tim neravnopravnim nadmetanjem vidljivog s nevidljivim, N. N. postiže iznenadujuće dojmljive efekte; junaka su nekoć u njegovim skromnim htijenjima — da živi po svome — sputavali konkretni pojedinci, a sada se izdigla iznad njega neka nevidljiva svenazočna sila postojano uporna u svojoj namjeri da ga potčini, slomi.

Ne zatvara li se, tako, krug unutar 11 analiziranih filmova iz kolekcije; na samom početku, u filmu *Bez naslova*, na junaka su bili nasrnuli simboli birokratske strahovlade, a na kraju, u obezličenom N. N.-u, junak je spram, nadmoćna neprijatelja koji se tjelesno ne da identificirati, koji je posvuda i nigdje.

A opet, dok ga gledamo kako se batrga i traži odgovore od nekog nepostojećeg, znamo se upitati nije li to naš junak odavno posustao i teško stradao u tim stalnim unaprijed izgubljenim sukobima i nisu li ti protivnici sada tek utvare s kojima se on i dalje spori?

Sa stajališta pak finih varijacija već znanih nam postupaka, pozornost zavrijeđuje trenutak kada usred sveopće zvučne gungule odjednom sve utihne i kada se junakovo tijelo nađe

u nekom zrakopraznom prostoru — trepereći smušeno i bespomoćno.

Prizor junaka na kraju pretvorena u hrpicu pepela odmjenjuje groblje s krajnje bezličnim crno-bijelim mnoštvom okupljenim oko — iznad njih visoko izdignuta jarko kolorirana — mrtvačkog kovčega u kojem je položen junak. Došli su da mu se poklone, da mu odaju počast? Ne! Tu su da uživaju u dobro obavljenu poslu. Počast mu odaje tek njegov tvorac Borivoj Dovniković-Bordo...

Nebo može čekati

Tih Dovnikovićevih jedanaest filmova nanizao sam tako da se doimlju poput cjebovečernje »narativne« cjeline; Dovniković je, a da toga nije bio svjestan, u ta duga tri desetljeća izradio te svoje filmove na način igranog filma koji diskontinuirano snimljene dijelove sklapa u suvislu cjelinu tek naknadno — na montažnom stolu.

Dakako, ti se Dovnikovićevi filmovi, utemeljeni na međusobno tako sličnim junacima da ostavljaju dojam kako je riječ o jednom te istom junaku koji stari, mogu — igre radi — poput kakve maštovite slagalice raspoređivati i na druge načine; primjerice, novu seriju bi mogla otvoriti njegova dva prva filma, *Bez naslova* koji predočava mlada umjetnika u njegovu prvu, neuspjelu, nastupu i *Znatiželja* o posustalu klošaru — između njih bi zjapnula izvanredno zanimljiva elipsa koja bi nas nadahnula da zamišljamo što se, između dvije tako duge vremenske točke junakova života, izdogađalo... Ili, kada u filmu *Spas u zadnji čas* junak u svom tajnovitom brlogu zaspí, u njegovim bi se snovima mogli vratiti prizori iz obećavajuće mladosti pokazani u *Školi hodanja*, a onda bi mogao sve zavrnuti *Putnik drugog razreda* itd. Ovako ili onako, jedno je ipak bjelodano: kakogod kombinirali tih jedanaest filmova, oni se ne bi smjeli prikazivati »u društvu« s ostalim Dovnikovićevim ostvarenjima. Tek međusobno zbijeni, bez remetilačke nazočnosti drugih sadržaja, oni u tom prirodnom zajedništvu dobivaju na dojmljivosti. Napokon, ogoljeni od ostalih filmova, tih nam jedanaest djela kristalno jasno razotkrivaju Bordine temeljne preokupacije i samu bit njegova animacijskog umijeća.

Premda su relativno brza gašenja blistavih potencijala škole, pa rana odustajanja nekih njezinih istaknutih autora od animacije (Mimica, Bourek, Marks, Štalter...) i preuranjene smrti (Grgić, Kostelac, Vukotić, Zaminović, Vunak), djelovali destimulativno i na Borivoja Dovnikovića, on se — jedini među najvećima — i do dana današnjega održao na sceni hrvatskog i svjetskog animiranog filma, a u tome mu je bila od znatne pomoći njegova osobna vitalnost, ali i očita otpornost njegova opusa koji kao da je s protokom vremena počeo dobivati na dojmljivosti i koherentnosti. To su, svakako, prepoznali i njegovi, kolege animatori iz Italije i SAD-a kada su se odlučili da mu dodijele svoje stručne nagrade za životno djelo.

Imajući sve to na umu, mišljenja sam da bi Bordo — sada kada mu je, nadam se, jasno da glavnina njegova opusa može sjajno funkcionirati kao cjelina — mogao popuniti i neke »rupe« u toj cjelini. Osobno, vidim dostatno mjesta za najmanje dva desetminutna filma...

Prvi bi se mogao pozabaviti junakovim djetinjstvom; taj Bordin nemirni prgavko mora da je i u vremenu odrastanja bio vičan proizvodnji izazovnih manguparija na — animiranom filmu uvijek primamljivoj relaciji: roditelji — škola — prijatelji — djevojčice.

Kad Dovniković daje intervju ili kada govori na tribinama, ne propušta upozoriti da je njegov junak žrtva različitih oblika prisile a jedna od njih je i ona koja proizlazi iz stege bračnih obveza. Junak u braku sa ženom koja nije baš sklona da ga mazi! I tu bi bilo zanimljivog, inspirativnog materijala, zar ne gospodine Dovnikoviću?

Ako bi gospon umjetnik ostao mrtav hladan na gornje sugestije, evo iz rukava još jednog prijedloga...

Meni se bilo, rekoh, učinilo da je Bordo u svojim posljednjim filmovima, s nepravom, ostavio svog junaka na cjedilu uskrativši mu, neposredno prije rastanka sa zemnim stvarima, onu njegovu prgavu posljednju...

Taj bi se film glatko mogao uklopiti u crno-humorni podžanr poznat u tvornici sanja pod popularnim nazivom »Nebo može čekati«.

Zar ne, Bordo?

III.

Rese ga dvije vrline

Bordu rese dvije dragocjene vrline: čega se god primi daje cijeloga sebe, a blistav je i kada je na svom prepoznatljivom terenu, i kada se — u onim rijetkim trenucima — prepusta trendovima ili kada radi za naručioca.

Pozabavimo se časkom takvim biserčićem od animirana filma kakav je *Kostimirani randes-vous* iz 1965. godine, nastao neposredno poslije njegova programskog *Bez naslova*. Autor riše, animira i režира priču o rođenju i mijenama odjevnih modnih trendova kroz ljudsku povijest. Ali, treba vidjeti, s kojom disciplinom i lucidnošću u predočavanju predmeta svog zanimanja, s kakvom maštovitom nadahnutošću u eksplikaciji pojedinih razdoblja, s kojim osjećajem za nepotpustljivi ritam i duhovite crtačko-animacijske komentare!

U tom se Bordinu filmu jasno zrcali ona teza o fenomenu animacijskog medija kao obliku akcelerirane metamorfoze, o čemu je argumentirano pisao Midhat Ajanović Ajan u članku *Dobar vojak Švejk u civilnom odijelu* objavljeni u 24. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*; tek transformacijska gip-kost Bordinih linija i akceleriranost njegovih — brzim mijenjama podložnih oblika mogli su, više nego bilo koji drugi filmski rod, predočiti višemilenijski fenomen modnih preobrazbi u tako kratkom ali silno zgušnutom trajanju; pa čak i više, uvriježenim postupcima ubrzanih preobrazbi Bordo je u djelićima sekunde — potpuno pregledno — bio u stanju uhvatiti skrivenu prirodu određenih mijena ili svu grotesknost nekih iznenadnih raskida s tradicijom.

Ponikao iz specifičnosti karikature, Dovniković je — uvijek kada je pozadina tražila likovno razrađeniju scenografiju — taj posao povjeravao drugim specijalistima: Rudolf Borošak i Pavao Šalter su, prema njegovim redateljskim uputama,

zabavnoj metamorfozi modnih krpica podarili razigranu usporednu preobrazbu graditeljskih mijena kroz epohe.

U tom se filmu mogao raspjevati do mile volje i u jednoj drugoj bitnoj dimenziji medija koja je u izrazito njegovim filmovima bila uskraćena — u dimenziji dramaturški prikladno koloriranih gradova, tijela i — odjeće.

Zazirući od nametljivih trendova, uporno ne pristajući na filmove koji su se trsili da se stave u službu velikih, počesto deklarativno mirotvornih ideja vremena — Bordo je samo jednom došao u napast da se okuša na tom skliskom terenu; film se zvao *Ljubitelji cvijeća* i bio je realiziran 1970. godine uz potporu Nedeljka Dragića koji je izradio bogatu pozadinu primjerenu cvijeću i sveopćoj kataklizmi svijeta.

U rukama će, priča nam taj film, malog prodavača cvijeća ljupki cvijetak — ne zna se zašto i kako proizvesti malu eksploziju... Taj slučajni pronalazak razornog u nečemu što se oduvijek nalazio onkraj destrukcije, izmetnut će se u svojevrsni hit dana; dobivši na tržišnoj vrijednosti — kao igrački naglašeno privlačna novotarija koja pljeni sve veći broj neodgovornih kupaca — na kraju će razoriti svijet... Dragić kao da kopira Hirošimu poslije njezina atomskog razaranja kada nam predočava što učiniše nerazborito zaigrani ljubitelji takvog cvijeća s gradovima našeg planeta.

Podredivši psihologiju svoga junaka psihoz mase i predvidljivosti kataklizme, Dovniković se zapravo, u ime važnosti ideje, olako odrekao začudne dojmljivosti svoga »nevažnog« protagonistu — te alfe i omege njegova svekolikog stvaralaštva.

No, i taj bi film — ako bi se zažmirelo na antidovnikovićevsku stranu njegova sadržaja — mogao u tolikim stvarima učvrstiti temeljnu tezu o Bordi kao umjetniku koji je u svakom svom filmu, iz takozvane autorske faze, dosezao vrhunske izvedbene rezultate.

Inače, nagrađivani *Ljubitelji cvijeća* nude razinu koja je daleki sanak i ne samo suvremenih hrvatskih animatora.

U jednu se drugu modu vremena, prakticiranu i u Zagrebfilmu, bio odlično uklopio: jednominutni crtici!

U *Ikaru II* uspješno je evocirao neko »pradavno« vrijeme, kada je čovjek smogao odvažnost da s pomoću krajnje primitive krila pričvršćenih na obje ruke pokuša poletjeti; veličinu smiona projekta obavijena velom neizvjesnosti trenutno će dezavuirati i izvrgnuti ruglu super moderna mlazna letjelica koja će proparati nebo iznad njegove odskočne hridi.

U dojmljivo pogodenoj atmosferi kakve uzničke rupčage u filmu *Oslobodilac* ubogu čovjeku drugi čovjek stavljaju na grudi medalju; odlikovani »oslobodilac« ostaje na dnu sa zatvorskom kuglom na nozi i crvenom zastavom u ruci.

»Svako jutro jedno jaje, organizmu snagu daje« — orio se nekoć taj pjevni slogan iz jednog Dovnikovićevog više nego vješto realiziranog TV spota. Podjednakom predanošću pri stupio je i seriji o pravopisu koju su mu bili naručili za potrebe obrazovnog TV programa; paradoksalno, u toj su seriji dominirali igrani segmenti — Bordo je, valjda htio provjeriti da li se mogao snaći i u igranom filmu, a igrani mu filmovi bijahu potajni san.

Dakako, nije to sve što je Dovniković stigao realizirati, našlo bi se još toga, ali...

Riječ dvije za kraj

Prepoznatljive stilske karakteristike rese opuse Dušana Vučetića, Vatroslava Mimice, Zlatka Grgića, Vlade Kristla, Ante Zaninovića, Zlatka Boureka, Aleksandra Marks-a... i Borivoja Dovnikovića.

Rekao bih da mi se upravo Dovnikovićev opus, sa stajališta autorove privrženosti određenom uvijek lako prepoznatljivom skupu stilskih odlika, čini visoko koherentnim.

Obilježiše ga Disney, novinska karikatura i strip; na tim temeljima razvio je svoju modernu animacijsku poetiku, svoj svjetonazor.

Zapravo, Bordo je — odrekavši se tolikih pogodnosti koje pruža taj neprikazivački medij — znao magistralno potaknuti moć animacijskih silnica, koje pak — u prisnom doslihu s glazbeno-zvučnim sustavom — prožeše protagonista i njegove oponente začudnom životnošću i psihološkom uvjerljivošću, ne skrivajući pritom onu njihovu nacrtanost, napravljenost.

Njegov se impresivni opus može usporediti s onim — Kreše Golika. Reša ga populistička pristupačnost i visoko artistička intrigantnost.

Borivoj Dovniković Bordo

Kronologija

1930. Rođen 12. XII. 1930. u Osijeku.
1937. Umire mu majka. Kreće u osnovnu školu u selu Čepin. Godine 1938. živi kratko u Dalju, zatim opet u Osijeku.
1941. Završetak osnovne škole u NDH. U kolovozu s ocem u izbjeglištu u Srbiju. U Beogradu živi neko vrijeme kod tetke, a zatim u izbjegličkom domu. Prvi razred gimnazije. Upisan u privatnu umjetničku školu Mladena Josića u zgradи Kolarčevog univerziteta.
1942. Selidba s ocem u Požarevac.
1943. Prvi štampani radovi: tekstovi o običajima u Slavoniji s ilustracijama u nekom beogradskom tjedniku za selo. Koristi pseudonim *Bordo*.
1945. Završetak nižih razreda gimnazije; kraj rata. Povratak u Čepin u proljeće. Na jesen u dački dom u Osijek; peti razred gimnazije. Prvi strip u *Glasu Slavonije* o partizanskom ilegalnom radu u Zagrebu za vrijeme NDH — *Udarnik Ratko*. Čas živi kod tetke u Osijeku, čas u Čepinu kod bake, uz putovanje vlakom u školu, navečer natrag pješice.
1947. Počinje objavljivati u zagrebačkoj štampi: suradnja u enigmatskom tjedniku *Problem* (urednik Boris Janković).
1949. Nakon mature u Osijeku, prelazi u Zagreb i na jesen upisuje se na Akademiju likovnih umjetnosti. Postaje dijelom ekipе karikaturista humorističko-satiričkog tjednika *Kerempuh*.
1950. U proljeće, početak realizacije *Velikog mitinga*.
1951. Završetak *Velikog mitinga*. Osnivanje Duga-filma u Draškovićevu ulici i početak rada u sklopu tog poduzeća. Obrazovanje novih animacijskih kadrova. Odlazak u slobodne radnike (sa svim drugim animatorima).
- 1951/52. *Veseli doživljaj* (pomoćnik Waltera Neugebaueru). *Goool!* (prvi put samostalan crtač i animator). Revitalizacija stripa poslije rata (*Horizontov zabavnik*).
1952. Likvidacija Duga-filma; vraća se u novine (karikatura, strip).
- 1953.-1955. Služenje vojnog roka. U vojsci u slobodno vrijeme radi stripove za zagrebačke listove.
1955. Izlazi iz vojske i zapošljava se u beogradskom humorističkom tjedniku *Jež*. Intenzivno radi na stripu (magazini: *Plavi, Petko...*). Sudjeluje u realizaciji reklamnog filma *Isette* u Studiju crtanog filma Interpublic (s braćom Neugebauer).
1957. Vraća se iz *Ježa* u *Kerempuh*, a kad je ovaj ukinut, prelazi u *Vjesnik u srijedu*.
1958. Radi u Zagreb-filmu kao gl. crtač, s režiserom Ivom Vrbančićem, na filmu *Romeo i Julija* (u cinemaskopu). Napušta Društvo novinara i prelazi u Društvo filmskih radnika. Nastavlja raditi sljedećih godina kao crtač i animator. Glumi u Vukotićevom dok. filmu o proizvodnji crtanog filma — *1001 crtež*.
1959. S režiserom Dragutinom Vunakom radi na filmu *Mali vlak*.
1961. Prva samostalna režija: *Slučaj opakog miša* (crt./ani./rež.) za američku seriju *How Hoo Hee*, potom prvi autorski crtani film *Lutkica* (koscenarist sa Z. Grgićem i D. Vukotićem); ujedno prvo međunarodno priznanje (počasna diploma, Acapulco 1962.). Uvodna sekvenca za stranog naručioca za *Povratak u zemlju Oz* (režiser animacije Preston Blair, SAD).
1962. i dalje: Radi vlastite filmove (vidi Filmografiju), uz povremene scenarije za druge autore, a surađuje i kao crtač i animator u radovima kolega i u naručenim filmovima
1969. U Moskvi crta i režira prvu sovjetsku animiranu koprodukciju sa inozemstvom (Sojuzmuljtfiljm — Zagreb film) — film *Cudna ptica*.
1972. Član Vijeća prvog Svjetskog festivala animiranih filmova; crtana špica Festivala.
1974. Retrospektiva u Parizu, zajedno s Nedeljkom Dragićem (Cinematheque Francaise i Jugoslavenski kulturni centar). Član delegacije zagrebačkog crtanog filma na međunarodnom simpoziju o animaciji u Rjepinu, kod Lenjingrada, SSSR.
1976. Retrospektiva u Ottawi, Kanada. Član seleksijske komisije i žirija na Festivalu.
- 1977.-1982. Član Izvršnog odbora ASIFA-e, međunarodne asocijacije animiranog filma.
1978. Retrospektiva u Lucci, Italija. Član seleksijske komisije Festivala u Zagrebu. Retrospektiva u Požegi.
- 1978.-1985. Predsjednik programskog odbora zagrebačkog Svjetskog festivala animiranih filmova.
1979. Retrospektiva u Varni, Bugarska. Član seleksijske komisije Festivala u Varni.
1983. Izašlo iz štampe prvo izdanje njegove knjige *Škola crtanog filma* (Filmoteka 16 i Filmska kultura, Zagreb). Član delegacije Zagreb-filma u Kini. Na međunarodnom simpoziju o animaciji u Stockholmu govorio o povijesti zagrebačkog crtanog filma.
1984. Retrospektiva u Moskvi i Erevanu, SSSR.
1985. Izašla češka verzija knjige *Škola crtanog filma*. U povodu toga retrospektiva u Pragu i Bratislavu, Čehoslovačka.
- 1985.-1991. Direktor Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu.

1986. Retrospektiva u Titogradu, zajedno s Joškom Marušićem.
1987. Član selekcijske komisije za festival animacije u Varni, Bugarska; retrospektiva u Varni. Član žirija za kratke filmove na Velikom festivalu u Moskvi.
1989. Retrospektiva u Tampereu, Finska.
1990. Član žirija na Festivalu u Lucci, Italija
1994. Član žirija u Zagrebu. Retrospektiva u Ottawi i Montrealu (Cinematheque Quebecoise), Kanada. Retrospektiva u SAD u 15 gradova; Museum of Modern Art, New York. Član žirija u Ottawi.
- 1994.-2000. Glavni tajnik ASIFA-e, međunarodne asocijacije animiranog filma.
1995. Retrospektiva na Kroku, Ukrajina; član žirija na festivalu. Na međunarodnom festivalu animacije u Trevisu, u povodu 100 godina kinematografije, nagrađen nagradom za životno djelo *Mister Linea*.
1996. Izašlo drugo izdanje knjige *Škola crtanog filma* (Zagreb: Prosvjeta). Knjiga je u međuvremenu osim na češki, prevedena i na bugarski, poljski i francuski jezik. Član žirija na Moskovskom festivalu animiranog filma za djecu (Goldfish), Rusija, i festivala u Hiroshima, Japan.
1997. Član selekcijske komisije na festivalu u Annencyju. Gost-autor na međunarodnom Animacijskom workshopu u Krakowu, Poljska.
1998. Član žirija na Festivalu Cinanima, Espinho, Portugal.
1999. Retrospektiva u Kecskemetu, Mađarska; ujedno član žirija na Festivalu.
2000. Retrospektiva u Birminghamu, Alabama, SAD, na Sidewalk Moving Picture Festivalu; član žirija za kratki film. Na festivalu. dobio *Nagradu za životno djelo* u povodu 50 godina autorova stvaranja na polju filmske animacije. Član žirija na prvom Slovenskom festivalu animiranog filma u Izoli, Slovenija. Retrospektiva u Ljubljani. Umjetnički savjetnik Animafesta u Zagrebu.
2001. Retrospektiva u Studentskom centru u Zagrebu u povodu 50 godina stvaralaštva. U Osijeku retrospektiva i izložba likovnih radova u povodu 50-godišnjice. Gost na Međunarodnom festivalu studentskog animiranog filma u Puchonu, Republika Koreja; pokazao retrospektivu zagrebačke animacije i govorio o povijesti hrvatskog animiranog filma. Gost na otvaranju Škole animacije pekinškog Instituta za radio i televiziju. Pokazao program svojih filmova i govorio o povijesti zagrebačke škole crtanog filma.

Filmografija 1951.-1995.

Autorski suradnik

1951.

VELIKI MITING (Kerempuh, braća Neugebauer, 1951.) — pom. animatora i fizer

1952.

VESELI DOŽIVLJAJ (Duga film, braća Neugebauer, 1952.) — pom. animatora i fizer

COOOL! (Duga film, r. Norbert Neugebauer, 1952.) — crtač i animator

1955.

ISETTE (Interpublic, braća Neugebauer, 1955.) — pom. animatora

1958.

ROMEO I JULIA (Zagreb film, r. Ivo Vrbančić, 1958.) — crtač

1959.

MALI VLAK (Zagreb film, r. Dragutin Vunak, 1959.) — crtač

1960.

SLUČAJ KOKOŠKE KOJA NUE MOGLA SNUJETI JAJE, serija za SAD (Cinemagic Production, SAD, Zagreb film, r. Nikola Kostelac, 1960.) — crtač i animator

SLUČAJ HOW-HOO-HEE-ja, serija za SAD (Cinemagic Production, SAD, Zagreb film, r. Nikola Kostelac, 1960.) — crtač i animator

1962.

OTETI KONJ, serija **INSPEKTOR MASKA** (Zagreb film, r. Dragutin Vunak, 1962.) — crtač

1963.

POVRATAK U ZEMLJU OZ, uvodni dio dugometr. anim. filma, za SAD (b. p., Zagreb film, 1963.) — animator

ASTROMATI, za SAD (Cinemagic Production, SAD, Zagreb film, r. Dušan Vukotić, 1963.) — animator

1965.

MUZIKALNO PRASE (Zagreb film, r. Zlatko Grgić, 1965.) — koscenarist sa Z. Grgićem

1967.

IZUMITELJ CIPELA, prvi film serije **PROFESOR BALTAZAR** (Zagreb film, r. Zlatko Grgić, 1967.) — koscenarist sa Z. Grgićem

Autorski filmovi*

1961.

SLUČAJ OPAKOG MIŠA / pr. Cinemagic Production, SAD, realizacija Zagreb film : 1961. — sc. Phil Davis, r. crt., ani. Bordo. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Bogdan Debenjak. — 35 mm, boja, 210 m (7,40 min);

LUTKICA / pr. Zagreb film : 1961. — sc. Dušan Vukotić, Borivoj Dovniković-Bordo, Zlatko Grgić, r. crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Tomica Simović, sgf. Ismet Voljevica. — 35 mm, boja, 278 m (9 min);

1963.

OLLE TORERO, serija **INSPEKTOR MASKA** / pr. Zagreb film : 1963. — sc. Vladimir Tadej, r. ani., Borivoj Dovniković-Bordo, crt. Nedeljko Dragić. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Ismet Voljevica. — 35 mm, boja, 253 m (9,15 min);

* Izostavljeni su naručeni reklamni animirani filmovi i animirani inserti za televiziju, za koje nema pristupačnih podataka.

1964.

BEZ NASLOVA / pr. Zagreb film : 1964. — sc, r, crt, ani, Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Tomica Simović, sfg. Rudolf Borošak. — 35 mm, boja, 90 m (3,07 min);

1965.

KOSTIMIRANI RENDEZ-VOUS / pr. Zagreb film : 1965. — sc. Borivoj Dovniković-Bordo, Andro Lušić, r, crt, an, Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Tomica Simović, sfg. Rudolf Borošak, Pavao Šalter. — 35 mm, boja, 737 m;

CEREMONIJA / pr. Zagreb film : 1965. — sc, r, crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Tomica Simović, sfg. Pavao Šalter. — 35 mm, boja, 100 m (3,22 min);

1966.

ZNATIŽELJA / pr. Zagreb film : 1966. — sc. Borivoj Dovniković-Bordo, Dragutin Vučak, r, crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Tomica Simović. — 35 mm, boja, 227 m (8,48 min);

1967.

KREK / pr. Zagreb film : 1967. — sc. Borivoj Dovniković-Bordo i Zlatko Grgić, r, crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Tomica Simović, sfg. Rudolf Borošak. — 35 mm, boja, 265 m (9,36 min);

ČOVJEK I NJEGOV SVIJET / pr. Zagreb film : 1967. — sc, r, crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. arhivska. — 35 mm, boja, 25 m (1 min). — za međunarodni natječaj za jednominutne filmove na temu Čovjek i njegov svijet;

1969.

ČUDNA PTICA / pr. Zagreb film, Sojuzmultfilm, Moskva: 1969. — sc. Borivoj Dovniković-Bordo i Dragutin Vučak, r, crt. Borivoj Dovniković-Bordo, ani. Vjačeslav Kotjonočkin. — gl. Tomica Simović, sfg. Vladimir Morozov. — 35 mm, boja, 270 m (10,44 min);

ORATOR / pr. Zagreb film : 1969. — sc. Borivoj Dovniković-Bordo i Dragutin Vučak, r, crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo, gl. arhivska. — 35 mm, boja, 27 m (0,59 min);

IKAR II / pr. Zagreb film : 1969. — r, crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. arhivska. — 35 mm, boja, 27 m (0,59 min)

1970.

OSLOBODILAC / pr. Zagreb film : 1970. — r, sc., crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo. — 35 mm, boja, 0,59 min. — za međunarodni natječaj jednomin. filmova na temu Sloboda;

LJUBITELJI CVJEĆA / pr. Zagreb film : 1970. — r, sc, crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Ozren Depolo, sfg. Nedeljko Dragić. — 35 mm, boja, 292 m (9,07 min);

1971.

MANEVRI / pr. Zagreb film : 1971. — sc. Borivoj Dovniković-Bordo, Dragutin Vučak, r, crt. Borivoj Dovniković-Bordo, ani. Turido Pauš. — gl. Ozren Depolo, sfg. Rudolf Borošak. — 35 mm, boja, 252 m (9,12 min). — pilot film za nerealiziranu seriju KREK;

1973.

PUTNIK DRUGOG RAZREDA / pr. Zagreb film : 1973. — r, sc., crt., ani., Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Ozren Depolo, sfg. Rudolf Borošak. — 35 mm, boja, 298 m (10,40 min);

1974.

O PRAVOPISU / pr. TV Zagreb : 1974/75. — sc. Vlasta Kulijer, r, crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo, k. Tomislav Kovačić. — gl. Ozren Depolo. — gl. Ivo Serdar. — b., boja, 8 x 15 min. — 8igrano-animiranih 15-min. filmova za TV Zagreb;

1976.

N. N. / pr. Zagreb film : 1976. — sc. Borivoj Dovniković-Bordo (prema ideji Nedeljka Ubobića), r, crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Igor Savin. — 35 mm, boja, 174 m (6,19 min);

1978.

ŠKOLA HODANJA / pr. Zagreb film : 1978. — r, sc., crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Igor Savin. — 35 mm, boja, 225 m (8,08 min);

1982.

JEDAN DAN ŽIVOTA / pr. Zagreb film : 1982. — r, sc., crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Igor Savin. — sfg. Pavao Šalter (Srđan Matić). — 35 mm, boja, 270 m (9,42);

1984.

DVA ŽIVOTA / pr. Zagreb film : 1984. — r, sc., crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Igor Savin. — 35 mm, boja, 10,45 min;

1989.

UZBUĐLJIVA LJUBAVNA PRIČA / pr. Zagreb film : 1989. — r, sc., crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Davor Rocco, sfg. Pavao Šalter. — 35 mm, boja, 5,49 min;

1995.

SPAS U ZADNJI ČAS / pr. Zagreb film : 1995. — r, sc., crt., ani. Borivoj Dovniković-Bordo. — gl. Davor Rocco. — 35 mm, boja, 3,08 min;

Retrospektive filmova u inozemstvu

PARIZ (Cinémathèque Française), 1974.

OTTAWA, 1976., 1994.

LUCCA, 1978.

VARNA, 1979, 1987.

MOSKVA, 1984.

EREVAN, 1984.

BARCELONA,

PRAG, 1985.

BRATISLAVA, 1985.

TAMPERE, 1989.

USA (15 gradova), 1994.

NEW YORK (Museum of modern Art), 1994.

MONTREAL (Cinémathèque Québécoise), 1994.

KROK (Ukrajina), 1995.

KECSKEMET, 1999.

BIRMINGHAM (SAD), 2000.

LJUBLJANA, 2000.

Sudjelovanje u radu žirija i selekcijskih komisija u inozemstvu

OTTAWA 1976. (Selekcijska komisija i žiri), 1994. (žiri)

VARNA 1979., 1989. (Selekcijska komisija)

MOSKVA (Veliki festival, kratkih filmova) 1987. (žiri)

LUCCA 1990. (žiri)

ZAGREB 1978. (Selekcijska komisija), 1994. (žiri)

KROK (Ukrajina) 1995. (žiri)

MOSKVA (Goldfish) 1996. (žiri)

HIROSHIMA 1996. (žiri)

ANNECY 1997. (Selekcija komisija)

ESPINHO (CINANIMA) 1998. (žiri)

KECSKEMET 1999. (žiri)

BIRMINGHAM (za kratki film) 2000. (žiri)

Najznačajniji animirani filmovi i međunarodne nagrade

LUTKICA (1961.) 9:00 — Počasna diploma, ACAPULCO, 1962. (prvo međunarodno priznanje u karijeri)

BEZ NASLOVA (1964.) 3:07 — Specijalna nagrada Narodnog sveučilišta, OBERHAUSEN, 1965. Diploma, LONDON, 1965.

KOSTIMIRANI RENDEZ-VOUS (1965) 22:09 — Prva nagrada, COLUMBUS, USA, 1973.; druga nagrada, NEW YORK, 1973.

CEREMONIJA (1965) 3:22 — Diploma, LONDON, 1966. ZNATIŽELJA (1966) 8:48 — Specijalna diploma, KRAKOW, 1967.; Srebrni golub, LEIPZIG, 1967.

KREK (1967) 9:36 — Srebrni medvjed, BERLIN, 1968.; prva nagrada, GABROVO, Bugarska, 1968.

ČUDNA PTICA (1969) 10:44 — (Realizacija u Moskvi u koprodukciji Zagreb-film — Sojuzmultfilm); Nagrada Francis Scott Kay, BALTIMORE, 1970.

LIJUBITELJI CVJEĆA (1970) 9:07 — Srebrni zmaj, KRAKOW, 1971.; Srebrni pečat, TRST, 1971.; Treća nagrada, BILBAO, 1971.; Nagrada za najbolju animaciju, HOLLYWOOD, 1971.; Diploma: LONDON, BOGOTA, BEČ, ANNECY, LOS ANGELES, MANHEIM 1971./72.

ORATOR (1970.) — Diploma, BARCELONA, 1977.

PUTNIK DRUGOG RAZREDA (1973) 10:40 — Prva nagrada, ZAGREB, 1974.; Diploma: LONDON, BEČ, MELBOURNE, SIDNEY, LUCCA, TEHERAN, CHICAGO, 1974./75.

N. N. (1976) 5:14 — Diploma: LEIPZIG, ESPINHO, 1977.

ŠKOLA HODANJA (1978) 8:08 — Prva nagrada, SAN ANTONIO, USA, 1982.; druga nagrada, ZAGREB, 1978.; Nagrada Katoličkog žirija, OBERHAUSEN, 1979.; Nagrada Međunarodne federacije kinoklubova, OBERHAUSEN, 1979.; Priznanje Žirija, GIJON, Španjolska, 1979.; Diploma: CHICAGO, SIDNEY, MELBOURNE, 1978./79.

JEDAN DAN ŽIVOTA (1982) 9:42 — Prva nagrada, VARNA, 1983.; Srebrni Hugo, CHICAGO, 1982.; Počasna diploma, TAMPERE, 1983.

UZBUĐILJIVA LJUBAVNA PRIČA (1989) 5:49 — Specijalna nagrada žirija, ANNECY, 1989.; prva nagrada za scenarij, TREVISO, 1990.; Nagrada Omladinskog žirija, BOURG-EN-BRESSE, Francuska, 1989.

Napomena: Svi filmovi realizirani su u Zagreb-filmu, Zagreb

Posebne nagrade:

Premio alla Carriera, Antennacinema Cartoon'95, TREVISO (1995.) u povodu 100-godišnjice kinematografije;

Nagrada za životno djelo, Sidewalk Moving Picture Festival, Birmingham, Alabama, USA (2000)

Zagreb, 2001.

Rudi Aljinović

Stripografiја*

1945.

UDARNIK RATKO / sc. Borivoj Dovniković, na osnovi dokumentarne proze Josipa Barkovića; nast.; Glas Slavonije, Osijek, 1945. (nedovršeno, objavljivanje prekinuto nakon 4. nastavka)

ČIKA TOŠA I STRAŠAN SAN / sc. B. Dovniković; šala u jednom retku; Magnet, Osijek, 1945.

1951.

IZBUBLJENI SVIJET / sc. Marcel Čukli na osnovi istoimenog romana Conana Doylea; nast.; Pionir, Zagreb, 1951.

1952.

MALI PRIJATELJ / sc. Marcel Čukli; nast.; Pionir, Zagreb, 1952.

VELIKA UTAKMICA / sc. Norbert Neugebauer, na osnovi scenarija crtanog filma *Gool* (proizvodnja Duga film, Zagreb); nast.; boja; Horizontov zabavnik, Zagreb, 1952.

ZLATO RIJEKE KANGARO / sc. Norbert Neugebauer; nast.; Horizontov zabavnik, Zagreb, 1952.

TRI DABRA / sc. Norbert Neugebauer; nast.; boja; Horizontov zabavnik, Zagreb, 1952.

1953.

EMIL I DETEKTIVI / sc. Marcel Čukli, na osnovi istoimenog romana Ericha Kästnera; nast.; Horizontov zabavnik, Zagreb, 1953.

OSKAR JEDE SVE / sc. B. Dovniković; jedna tabla (karakteri i likovna manira Walta Disneyja); Kerempuh, Zagreb, 1953.

STRASHAN DOŽIVLJAJ JEDNOG UREDNIKA / sc. Dovniković; satir. priča u jednoj tabli (u crtačkoj maniri Alexa Raymonda); Kerempuh, Zagreb, 1953.

MIKI, MINI I ŠILJO U ZAGREBU / sc. B. Dovniković; satir. priča, jedna tabla (karakteri i likovna manira Walta Disneyja); Kerempuh, Zagreb, 1953.

RATKO / sc. B. Dovniković; zgode na jednoj tabli (povremeno izlaženje), Petko, Zagreb, 1953.

* Popis obuhvaća stripove s naznakom godine njihova prvog objavljivanja te nazivom glasila (lista) u kojem su objavljeni (reprizna objavljivanja nisu obuhvaćena). U slučajevima serijala, navedena je samo godina početka izlaženja; žanrovi nisu naznačeni. Kratice: sc. — autor scenarija; nast. — strip u nastavcima; boja — tiskano u bojama

1954.

TRAGOM IZGUBLJENOG KRDA / sc. Marcel Čukli; nast.; *Miki strip*, Zagreb, 1954.

1955.

AFRIČKA OGRLICA / sc. Marcel Čukli; nast.; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1955.

1956.

PIPO / sc. Andro Lučić; nast.; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1956.

1961.

NOVI CENTARFOR / sc. Ljubomir Vukadinović, na osnovi svog istoimenog romana; nast.; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1961.

ČUDESNI TIM / sc. Ljubomir Vukadinović; nast.; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1961.

1962.

U ZEMLJI LIJEPOG NOGOMETA / sc. Ljubomir Vukadinović; nast.; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1962.

JUNACI AUTOSENDE — PODIVLJALI AUTO / sc. Rudi Aljinović; nast.; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1962.

JUNACI AUTOSENDE — DRŽI VOLAN RAVNO! / sc. Rudi Aljinović; nast.; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1962.

1963.

MENDO MENDOVIĆ — SVEČANOST / sc. Mladen Bjažić (karakteri iz dječje TV serije *Medin program*); nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1963.

MENDO MENDOVIĆ — OSVETA / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1963.

MENDO MENDOVIĆ — TAJANSTVENI DVORAC / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1963.

1964.

MENDO MENDOVIĆ — ZAROBLJENICI LAVINE / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1964.

MENDO MENDOVIĆ — U PRAVI ČAS / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1964.

MENDO MENDOVIĆ — SVJETLO U ŠUMI / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1964.

MENDO MENDOVIĆ — GUSARSKO BLAGO / sc. Mladen Bjažić; nast.; col; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1964.

MENDO MENDOVIĆ — POVRATAK / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1964.

MENDO MENDOVIĆ — TOREADOR / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1964.

MENDO MENDOVIĆ — NA SPLAVI / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1964.

1965.

MENDO MENDOVIĆ — VRTOGLAVICA / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1965.

MENDO MENDOVIĆ — PROLJETNA ŠETNJA / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1965.

MENDO MENDOVIĆ — KRADLJIVAC / sc. Mladen Bjažić; nast.; boja; *Plavi vjesnik*, Zagreb, 1965.

1979.

STRIP — ANEGDOTA / sc. Pavle Bogdanović; serijal ilustriranih anegdota o poznatima, u jednom retku (popratni materijal: tematska križaljka); *Kviz*, Zagreb, 1979.

1991.

PINGI I DIKI / sc. B. Dovniković; serijal strip-šala u jednom retku; *Neue Wochenscha*-*u*, Wien, 1991.

1992.

FRAU BLAU UND IHR TIER / sc. B. Dovniković; serijal strip-šala u jednom retku; Graz, 1992.

1994.

ČIPKO I DJED FILIP / sc. B. Dovniković; serijal strip-šala na jednoj tabli; boja; *Bijela pčela*, Rijeka, 1994.

SUSRETI TREĆE VRSTE / sc. B. Dovniković; satirični serijal, nast.; *Oko*, Zagreb, s. d.

Zoran Tadić

Veliko pospremanje

Idea za ovaj tekst rodila se, na žalost, prekasno. Dragocjeni dokazi, kompromitirajući materijali dobrim su dijelom već uništeni. Neposredna svjedočanstva, mogući citati, datumi koji bi sada možda pomogli u rekonstrukciji, sve je to sada tek pusta tlapnja, nešto što više ne postoji, nešto što je, zasigurno s određenim i čvrstim razlogom, predano zaboravu... Valjat će se, dakle, pouzdati u najnesigurnijeg svjedoka što uopće postoji, u sjećanje... Ono, naime, ne samo da je načelno varljivo, podložno kojekakvim provokacijama i da-nasnijim asocijacijama, nego je to, moje sjećanje...

Ja, naime, zaboravljam. Sve više i više. I nije to nekakva novočirvena mana ili osobina, nije to tužno lamentiranje o godinama i nadolazećoj senilnosti, ne, ja sam oduvijek zaboravljao. Dugo sam se sâm pred sobom opravdavao da selektivno pamtim. Zaboravim ono što je nevažno, do čega mi nije stalo. Ali nije tako. Zaboravio sam i mnogo toga do čega mi je itekako bilo stalo. O da mi se danas samo pošteno sjetiti onoga što sam nekoć i činio... I da sam samo malo neskrorniji nego što jesam, spomenuo bih sada jednog Fordova junaka iz *Cijene slave*, citirao ga: zaboravio je on više no što ćete vi ikada naučiti...

Pa onda: često sam bio u situaciji da odjednom upoznam skupinu ljudi, teško ih je sve popamtiti, a oni se tebe sjećaju, jer si bio jedan... Pozdravljam stoga svakoga na ulici tko se i malo dulje zadrži pogledom na meni. Nije red čovjeku dati do znanja da ga se ne sjećaš, nepristojno je, mislit će da se praviš važan. Do sita se napričam s ljudima sve u stilu »pa kak je?«, a »gura se, gura« itd. sve prebirući po sjećanju odakle znam čovjeka. I što ga manje poznam, to sam ljubazniji i govorljiviji, samo da čovjek ne pomisli da ga se ne sjećam.

Na jednom snimanju negdje oko kasnih šezdesetih, u Daruvaru, snimali smo praznom kamerom. Jedan nam je čovjek jako trebao, kontakti s njime bili su prijeko potrebni da bi snimanje proteklo u redu. Bila je riječ o jednom televizijskom polasatnom dokumentarcu. Natjecanje drvosječa. Čovjek, međutim, dosadan k'o zlo. Malo — malo, pa eto ga: drugovi misle da treba snimiti to i to, pa drugovi žele ovo ili ono... A drugovi, jasno, žele sve same stvari nepotrebne za film: sastanak jedan, pa sastanak drugi, pa doš' drug taj i taj... sve nešto što ni s drvosječama ni s natjecanjem nema nikakve veze. Filmska vrpca u ono doba bila je strogo programirana za polasatnu dokumentarnu emisiju, mogao si dobiti i ponijeti na teren toliko i toliko metara, i ni role više... Ali da bi snimili ono što nam treba, bilo je potrebno ostati u

dobrom odnosu s dotičnim drugom. I što da se radi? Snimamo praznom kamerom! I nikada se u životu nisama toliko narežirao kao tada: te razigravajuće upute svakom pojedinom »glumcu«, te razrađen a komplikiran mizanscen, a tek svjetla... Upalili sva svjetla što smo imali, Betlehem, čisti Bethlehem... Mario Perušina leži, valja se po podu, snima donje rakuse, tonac traži apsolutni mir, muhe ubijamo... Kasnije, svi se nešto pravimo: jesmo ih, jesmo im ga... a zapravo sve nas je strašno sram...

Tako se vjerojatno čovjek i ponaša i osjeća i kad razgovara s nekim koga ne pozna, a pravi se da ga pozna. Lamata rukama, smiješka se, slijede ramenima, kima glavom, panično očekuje neki spasonosni šlagvort koji će mu odjednom otvoriti oči i tad će se svega sjetiti. Dobijem ja jedanput taj toliko očekivani, do neba vapijući, šlagvort. Pita me čovjek, dobro odjeven, pristojan, nakon što smo se već dobrano narazgovarali, pred kinom Jadran: »A vidite vi kaj gospona doktora?« I ne znam zašto, ali Ante Peterlić tek doktorirao, prvi doktor filma u nas, a jučer i oputovao u Ameriku, i ne može taj moj subesjednik pitati ni za jednog drugog doktora na svijetu osim za Antu, pa jasno, i udri ja pričati o Anti, nikad ga u životu nisam toliko nahvalio, i pričam li ja, pričam, valjda čovjeku već i dosadilo pa na kraju otkrije karte: »A imate morti kaj sitnoga, za jednoga čajeka?«

K'o da me grom udario! Dao sam tipu prvu novčanicu koju sam napipao u džepu, otrpio smjerna zahvaljivanja, čak i ono: »Pozdravite gospona doktora!«, nisam se mogao još dugo oporaviti od šoka. Baš moram Antu pitati kad je on to bio u Americi, tad je to izgleda počelo... Kraj šezdesetih, čini mi se... Još uvijek doba romantike...

I samom sebi teško mi je priznati i prizivati u krhko sjećanje sve neugodne situacije u kojima sam se našao zbog te svoje sklonosti zaboravljanju. Zapravo su situacije, kojih se sjećam, više rezultat već neke osvještenosti da zaboravljam, negoli što je riječ o neugodama samog zaborava. Njih sam zaboravio...

Eto u Dežmanovom prolazu, nekoliko godina poslije, a ni pedesetak metara daleko od onog opisanog susreta pred Jadran kinom, u nekakvo magleno jutro koje samo što se ne pretvori u neugodnu kišnu dosadu, još snen i nakrcan nekakvima fasciklima i papirima, idem prema televiziji ne sjećam se više kakvim promašenim poslom. Pomalo unaprijed pristao na još jedan neuspis dan i dogovor... Iz magle izranja prema meni, činilo mi se i tada i dugo poslije, jedna prekra-

sna djevojka i dok se nisam ni snašao, pada pozdrav i pitanje: »Bok, pa kaj ti tu delaš?« Zatečen u neprepoznavanju i još u nevjerici i zastajkivanju, i u sekundi stvorenoj nadi da će se nečega sjetiti, promucah u rano magleno jutro: »A čuj, muvam se tu nešto...« Komad, međutim, prozuji kraj mene i pade u zagrljaj nekom momku tri koraka iza... Dugo si nisam mogao oprostiti ni ovaj susret. Zapravo smiješno, a i čemu: pa ona se zabunila, ne ja...

Dežmanov prolaz

Dežmanov prolaz i inače je kulturno mjesto moje filmske mladosti. Spominjano kino Jadran, kojim zapravo i počinje Dežmanov prolaz. Sve tamo negdje do šezdeset i neke, četvrte, čini mi se, bilo je Kinoteka i tamo sam se, hvala bogu, nagledao i nagledao filmova. U tri-četiri godine praktično svakodnevni boravak u Kinoteci dalo je naivnom mlađacu naslutiti i nekakvu povijest filma. Sjećam se stoga protesta koje sam organizirao u povodu zatvaranja Kinoteke u časopisu *Polet* gdje sam bio već urednikom filmske rubrike. U anketi o tom »skandaloznom činu«, zatvaranju Kinoteke, sudjelovao je i već tada dešperatni, poslovično pesimistični Ante Babaja koji se jako naljutio na mene što mu je prilog bio skraćen za posljednju rečenicu, a ona je bila, ne citiram ali točnosti smisla se sjećam, nešto poput: »Uvjeren sam da se Kinoteka neće vratiti u Zagreb.« Babajin prilog, međutim, nisam skratio ja, nego dežurni urednik na prijelomu, koji mi je, sve optimistično navijajući za moju inicijativu-apel za očuvanje Kinoteke u Zagrebu, obrazložio svoju intervenciju: pa nećemo valjda posvetiti cijelu stranicu nečemu u čiji pozitivan ishod ni sami ne vjerujemo! Babajin se pesimizam pokazao, međutim, opravdanim: Kinoteka nije ni ostala niti se ikada više vratila u Zagreb... Neko smo se vrijeme zavaravali i rezervnom varijantom naše inicijative, a i ona je, činilo nam se mlađima pa bedastima, s blagonaklonošću bila prihvaćena: da se bišvoj Kinoteci nadjene ime »Atalanta«, po Vigoovu filmu u koji smo bili zaljubljeni Branko Ivanda i ja, a koja će zapravo i biti nekakva kombinacija Kinoteke i »cinema d' es-saya«... No dok se provjeravalo što mu ga dođe ta *Atalanta* i je li to kakva podvala nenarodnih snaga, osvanuo je natpis »Kino Jadran« i eno ga stoji i dan-danas...

Redakcija *Poleta* nalazila se, jasno, u Dežmanovu prolazu, u podrumu zgrade gdje su stolovali Socijalistički savez radnog naroda Hrvatske i Centralni komitet Saveza omladine Hrvatske. Taj CK omladine bio je i izdavač *Poleta* koji je preuzeo ime jednog srednjoškolskog časopisa, a sad je postao »mjesečnik mlađih za umjetnost, kulturu i društvena pitanja«. Glavnim je urednikom bio imenovan Nikica Vončina, a u redakciji su bili i pokojni Željko Sabol, Petar Selem, Vladimir Maleković, Branko Caratan, Geza Stantić, Jozo Gabrić... Jedno je vrijeme tajnikom redakcije bio i Slavko Mihalić. Ja sam svoje uredničko mjesto »zaslužio« radom u *Studentskom listu* gdje sam od 1961. pisao filmske kritike, a sva je zgoda da prilikom formiranja redakcije baš i nije bilo previše raspoloživih kadrova za tako neznačajnu rabotu kakvom se činilo pisanje o filmu. Nisam sačuvao komplete *Poleta* iz razdoblja svog urednikovanja, pa ne znam grijšešim li... no u filmskoj su rubrici pisali Hrvoje i Zvonimir Lisinski, Vladimir Vuković, Ante Peterlić, Petar Krelja, Đorđe Ja-

njatović, Marko Lehpamer, tu su počeli Hrvoje Turković i Vladimir Roksandić... Puno pokojnika: Hrvoje, Vladek, Đorđe, Rex...

Bilo je to vrlo optimistično razdoblje našega filmskog odrastanja. Naivno, jasno, Tko je tada slatio sedamdesete! Podudarilo se, toliko istodobno da pojma nismo imali kako tu ni malo nema naše zasluge, optimizam naših godina i svojevrstan optimizam društva koje se otvaralo... koje se zapravo tek tada počelo izvlačiti iz grčevita stiska socijalističkog realizma... Činilo se da osvajamo svijet. Sve što nije bilo moguće jučer, dostupno je bilo, ako već ne danas, a ono sutra svakako.

Nakon nekoliko godina, kao što to biva u novinstvu, potrošili smo se, cijeli se *Polet* potrošio, a Nikica Vončini sve je to malo i dognjavilo i dao je ostavku. Nisam siguran no mislim da nije bila ni motivirana ni izazvana nekim izravnim propustom. Nikica je naprosto zagovarao dolazak novih ljudi, navijao je za jednu novu, mlađu redakciju, sastavljenu od ljudi koje smo dotad afirmirali: znam da su u igri bili Sonja Manojlović, Darko Stuparić, Branko Bošnjak, Slobodan Šnajder, ja sam kao nekakve svoje nasljednike gurao Hrvoja Turkovića i Rexa. Izdavač je — znali su i oni što je demokracija, znali, su, eh, itekako! — organizirao sastanak na kojem je trebalo odlučiti tko će biti novi glavni urednik. Nikica je zagovarao spomenetu ekipu, ja sam združno predlagao, sjećam se, Hrvoja Lisinskog, intelektualca par excellence, kojim sam bio iskreno impresioniran i kojega sam ne samo prijateljski uvažavao već i obožavao, bilo je tu možda i nekih drugih prijedloga, a onda se za riječ javio Mirko Bolfek, tada predsjednik CK-a. Kraj njega je sjedio i Vladimir Pezo, isto tako neka budža u Omladini. Kaže kako oni, u ime izdavača, misle, da, imaju i prijedlog da glavni urednik bude Pero Pletikosa. Nastao je kratki tajac, jer onda opet uzimam riječ ja i ako se zgražam nad činjenicom što ja, a ne znam koliko već djelujem u ovoj kulturi, pet ili šest godina, zamislite, eto sada prvi put čujem za tog, kako ste ono rekli da se zove? Peru Pletikosu! I on će biti nama glavni urednik! Neugodnu tišinu, koja je nastala nakon moje tirade, prekinuo je čovjek koji je sjedio upravo kraj mene, podidigne gotovo stidno dva prsta u zrak, uzima riječ: »Ja sam taj Pero Pletikosa.«

I tako je počela novinarska karijera Pere Pletikose. Znate već, bio je i glavni urednik *Vjesnika* u vrlo delikatnim vremenima. No moram priznati da se u našoj suradnji koja je još kratko vrijeme potrajava u *Poletu* nikada nije zločesto, a kamo osvetnički ponašao. Dvadesetak godina poslije bio je u nekakvoj komisiji koja mi je promptno odobrila *San o ruži*. Da li i u ime nekih starih, dobrih i romantičnih vremena? Ne znam, teško je reći, možda... Sreo sam ga nema tome davno... Popričali malo, onako na ulici. U mirovini je... Spremam li što... i tako.

Skačem iz jednog desetljeća u druga, preskačem mnogo toga pa se opet vraćam. Oprostite... Oprostite čovjeku koji zaboravlja i teško se sjeća... Negdje tamo potkraj šezdesetih u onu istu zgradu u Dežmanovu prolazu, ušla je televizija... Danas mi se čini nevjerojatnim da je u Dežmanovoj bilo sve: i uprava i dio administracije, i redakcije i montaže i snimatelji... Dobro, bila je tu i Šubićeva, i Bijankinijeva i Radnički

dom... ali ipak... Kad danas vidim onaj monstr-kompleks u kojem se nikad, baš nikad nisam osjećao ugodno, ne ide mi u glavu da se tako divno montiralo u Dežmanovoj. Naviru uspomene, lica: Živka, Jasna, pa druga Jasna, Maja, gospođa Mia, Libuša, Nena, pa dvije-tri Vesne, pokojni Tido... sve sjajni i montažeri i ljudi... Radilo se mnogo, praktično bez radnog vremena, dok ne bi popadali od umora i izgorili od zanosa... U nepune tri godine napravio sam dvadesetak polusatnih televizijskih dokumentaraca, jedan jednosatni, pa još i nekoliko kratkih filmova, snimio na kraju s Brankom i onaj dokumentarac o štrajku 71. i nisam umro od umora na poslu... I da se razumijemo: ništa se nije radilo »lijevom rukom«, u to sam doba izbacio i jednu maksimu koje se nastojim držati i danas: naime, nakon propitivanja raznih montažnih mogućnosti jedne scene, već očajna montažerka, zakamuflirala je jednu malu greškicu maksimalno vješto pa sva zdvojna prosvjeduje: ma tko to vidi?! A ja odgovaram: ja vidi dim i dragi Bog vidi. Sasvim solidno društvo.

U *Poletovu* podrumu bila je soba snimatelja. U toj sam prostoryji, tek neznatno adaptiranoj, mnogo godina poslije, 1982. godine snimio dvije scene *Trećeg ključa*, one sa službenikom Božom Alićem i njegovim šefom Tomislavom Lipljinom... Iz te se sobe, a i iz redakcije i montaže, odlazilo na dogovore u obližnje kafiće, kod Bence, u Trinaesticu, u Slasticu i drugdje... jer nakon Televizije, lešinarski osjetivši miris love, ušli su u Dežmanov prolaz ugostitelji... Bio sam solidan gost u svim tim lokalima. Tu sam upoznao i Sammyja, legendarnog momka koji je obilježio cijelo jedno razdoblje televizije... I otako je umro Sammy, televizija zaista nije više ono što je bila... Bio sam na snimanju izvan Zagreba, u Samoboru *Čovjeka koji je volio sproveđe* i nisam mu bio na sprovodu. No neki momci s televizije, Dominik Zen i još neki, potpisali su i mene na vijenac Sammyju i na tome sam im beskrajno zahvalan.

Nikako ja iz Dežmanove. Nisam, istina, neko vrijeme, pet-šest godina mogao u zgradu televizije, jer jedno me jutro, kасne 71. dočekao, inače simpatičan momak, vratar na porti televizije: »Oprosti, stari, dobio sam nalog da Vladu Gotovcu i tebe ne puštam u zgradu«. Dolazio sam ipak u Dežmanov prolaz zbog Sammyja. Angažirao me Vanča Kljaković kao pomoćnika režije u filmu *Kužiš stari moj*, a ja sam mu predložio da jednu manju ulogu povjeri upravo Sammyju koji je i počeo svoju filmsku karijeru kao švercer karata pred kinom. I tako je jedan od mojih asistentskih zadataka bio i kontakt sa Sammyjem, a Sammy je uvijek stolovao u jednom od kafića Dežmanove. Napravio sam neoprostiv gaff kad sam jednom zgodom, u pripremi, doveo Sammyja na čitaču probu. Sammy nije baš naročito stajao s čitanjem i kad je opleo sricati slova, jako je to konsterniralo neke glumice... Prepisao sam, međutim, Sammyjeve replike na poseban papir i Sammy ih je tako temeljito naučio da ih je zapamtio do kraja života. Igrao je Sammy poslije i kod drugih redatelja, i kod mene je bio u *Trećem ključu*, *Snu o ruži* i *Osuđenima*, no sve to nije bilo ništa naspram *Kužiš stari moj!* Godinama me poslije, ubacujući u razgovor svoje replike iz filma, molio da nagovorim Vanču da snimi nastavak... Na premijeri filma sjedio je kraj mene. Kad je krenula špica i kad se pojaviо njegov titl, prišapnuo sam mu: »Vidiš, Sammy, piše Sami

Šerifović«. Nakon kraćeg razmišljanja, Sammy je zadviljeno uskliknuo: »Pa to sam ja!«

Desetak godina poslije Sammy se vratio iz jednog od svojih kratkotrajnih zatvora. Tamo, dakako, nije bio i izgubio je onu podbuholost od svakodnevnih malih konjaka i ja ga, uz mali konjak, uzeo nagovarat: »Daj, Sammy, prestani cugat, primi se sad nekog ozbiljnog posla, viš kak' dobro izgledaš.« »A kaj da ti ja delam«, odgovorio je rezignirano »kad sam se tol'ko vezal za ovu kuću tu prek...« Treba li uopće spominjati da smo bili u Dežmanovom prolazu, a 'kuća prek' bila je televizija.

Televizije više nema u Dežmanovoj. Nema ni brircuza, onog Bencinog, odakle je televizija bila 'kuća tu prek', tu je sad — o tempora, o mores — prodavaonica čarapa. No priču o Dežmanovu prolazu ipak nije moguće zaključiti. Svratim povremeno do Slastice gdje još uvijek svake večeri osim subote, nedjelje, državnih praznika i njegova godišnjeg odmora, suvereno i s autoritetom zapovijeda Joža Steiner, suptilni znalac filma, sad već sa štapom i sve manjim repertoarom poštupalica, jer... »u čemu je poenta?«... »Sve je manje i manje filmofila, to je poanta...« Popijemo: on dvije-tri vecchije, ja ponekad i štograd drugo, prisjećamo se, i ne pričajući, starih vremena: Toma Gotovca i Ante Peterlića, Nenada Pate i njegove filmske redakcije, urotâ koje smo pravili spremajući *Ritam zločina*, pa *Treći ključ*, u čiji početak snimanja Jožica nikako nije vjerovao, dešperatno i uporno, pa sam obećao da će mu onoga dana kad padne prva klapa poslati sa seta brzjav koji će sadržavati samo jednu riječ: imenicu ženskog roda, u vokativu, a ima nekakve veze sa spolnošću. I poslao sam mu taj brzjav, samo što je tekst ipak bio neznatno izmijenjen i proširen. Glasio je: em se razmem!

Van, van iz Dežmanova prolaza!

Često sam se sretao s filmovima koji su bili puni flashbackova, pa flashbackova u flashbackovima, pa bi prečesto nastala takva zbrka u vremenu da se ništa ne bi shvaćalo i sve bi to onda bilo proglašavano modernom režijom. Znao sam tada postaviti tek jedan sasvim jednostavan upit: zašto ta toliko moderna priča nije ispričana »normalno«, poštujući kronologiju i kontinuitet, zašto dakle nije ispričana kronološki korektno? E onda bi ta papazjanija naprsto bila slab film, ne bi to više bila moderna režija!

Slutite li zamku? Razumijemo li se zaista? Ja bih naprsto, a bez vrdanja i izmotavanja, izašao iz Dežmanova prolaza, a ne mogu!

Digresija na digresiju, pa da spasite privid kontinuiteta još jedna digresija, a ova rodi digresiju paralelu i... ode misao. A htjedoh pričati kako mi je teško pisati ove retke jer puno toga zaboravih. I sada nikako zapravo da počnem, jer vrtim se tu po Dežmanovu prolazu od kina Jadran do Tuškanac kina, kina Sloboda kako se zvalo tamo do demokratskih promjena, a odmah nakon Slastice i prije streljane i Lokomotivinog košarkaškog igrališta, mjesta gdje se ljeti i plesalo, a odatle pa do pedesetih tako malo treba... Zaglibih sasvim... Duo Hani, Gabi Novak... Između ta dva kina, u ciljih dvjestotinjak metara smjestiše se eto mnoge i mnoge sudbine, sjećanja, razdoblja... U kinu Sloboda imao sam

kontrolnu, prvu projekciju filma *San o ruži*. I kako to dobri običaji nalažu, izšao redatelj pred publiku, desetak-petnaestak ljudi, prijatelja i još nekih... Objašnjava ono što svi znaju, ali zlu ne trebalo: ovo je projekcija takozvane nulte kopije, tek nakon nje odčitat će Goran Trbuljak svjetlo, tek će dakle sljedeća, korekcijska kopija možda biti pristojna, a ona prava, za kina, doći će tek poslije korekcijske... Već smo, međutim, u vremenima raznoraznih kriza, novca je za kinematografiju sve manje, sve se manje i kopija jednog filma izbačuje... *San o ruži* bio je koprodukcija Zagreb-filma i Centar-filma iz Beograda, pa se na spomenutoj projekciji nadose i dvojica momaka iz Centar filma. I krene projekcija! Krenuše, bogme, i komplimenti: ma koja kopija! ma ovakvu kopiju u Požarevcu nikad nisu videli! U Čačku će svi popadati u nesvest kad vide ovakvu, ma šta ovakvu, ovu kopiju! I sve tako. I jasno, i ta nulta kopija bila je jedna od onih pet koje su se distribuirale po cijeloj onodobnoj Jugoslaviji... Film je poslije, nekim čudom, prodan u Sovjetski Savez. Napravili su, za taj mali, nekomercijalni film — sedamsto kopija!

No sada zaista dosta. Van! Van iz Dežmanova prolaza! Iona-ko je nemoguće dovesti u red sva ta lica, sjene, magle i kstenjare, ljubavi i ljeta, oh da ljeta, a eto i naslova još jednog nesnimljenog filma iz tog doba, vremena romantike: »Kako smo se kupali SMG i ja jednog ljeta, o jednog ljeta...« Sjajan film, nostalgičan, tiha komedija... Zaista treba prestati, jer ako krenem dalje, eto me za čas i do ljetne pozornice Tuškanac, do onih desetak-petnaest dana između završetka osmog razreda i mature, pa jedne večeri pola razreda ode u kino, na tu ljetnu pozornicu, gledamo *Neki to vole vruće*, a nakon »Nitko nije savršen!« smijemo se još sve do Illice, kroz cijeli Dežmanov prolaz... Kako se uopće upetljah, pa zapetljah u Dežmanov prolaz, u ove retke, u ovaj tekst. Da, da, sjećam se: odhrvah se nekako Hrvojevu nagovaranju: daj, napiši i ti nešto za *Oglede iz nostalgije*, stišah to prijateljsko uvjerenje, povjerovah da sam uspješno apsolvirao još jedan atak na vlastitu intimu i komoditet, kad li... a crv ne da mira, ruje li ruje... počne moje veliko pospremanje.

Veliko pospremanje

Seliti se u godinama u kojima se ja sada nalazim, velika je, opasna i nimalo naivna odluka i pustolovina. Da ne ulazim sad u najintimnija vaganja: ima li smisla?, i trijezne razloge: djeca su mala!, u sve one tanane nijanse nesvjesnog opiranja i bježanja od finalne neke, čini vam se, radikalizacije i intime i života, odnosno javnog djelovanja... Teško je... teško je naprsto uvjeriti samoga sebe da treba dovesti u red sav onaj godinama taloženi nered, sve one papire, bilješke, stare novine, tko zna iz kojih razloga odložene i odgodene ideje, tekstove, projekte... Preskačem dileme pa i prokletstvo odgodâ dilema: što od toga naprsto baciti, poderati, uništiti i definitivno zaboraviti, ali sve to valja sad ako ništa drugo a ono pospremiti u nekakve fascikle, kutije, sanduke, sve to treba zapakirati, nagutati se prašine, treba vam pozliti od te prašine, od pakiranja, od tog fajrunta... Ulazite u novi stan sa svom tom kramom od vlastita nakota, sve je to jedna ogromna mora, a zakrčili ste cijelu jednu sobu i tu se ne da disati, tu treba napraviti reda, to treba sve prebrati, sve prelistati, možda i pročitati, sve možda makar i u naznakama izno-

va proživjeti, treba skupiti snagu (a ima li je?) i za superiori- ni smiješak nad davnim i dragim budalaštinama, treba snage i da se čovjek zamisli nad ozbilnjim nekim i vlastitim dvoj- bama vremena. Hoće, ako ništa drugo, a ono kondicije da se krene u traganje za razlozima čuvanja raznih dokumenata i sitnica, pisama i bilješki, izrezaka, fotografija, novina... Pa se u čudu pitate: zašto sam to zadržao, jesu li se novine te i te tek slučajno zatekle u hrpi nekih sasvim drugih uspomena, i dok se to pitate, već po drugi put listate pa čitate te novine iz godine tko zna koje i vrti se u vama film koji možda nema nikakve veze s vama od prije toliko godina i pitate se zašto... I to vas muči i kopka, i sve to i nije ozbiljno i ne tiče vas se, ali ste načeti i na dobrom putu da odete k vragu! I onda odlučite... pa se pokolebate, pa opet odlučite da sve to nema smisla, čuvati tu gomilu prašine, prašine u sebi i oko sebe, sve je to totalno besmisleno i somnabulno, sublimno slaboumnio... I počnete derati papire, cijepati fotke i pisma, trgati novine... Napunite najprije nekoliko najlonskih vrećica, pa osokoljeni time, nahrupite širim zamasima, puno je već i nekoliko vrećica, pa vreća za smeće... i tako to ide neko vrijeme, pa naletite na nešto jako osobno i nepotrebno, zaista osobno ali i zaista nepotrebno, tek na trenutak ste zastali, ali avaj... i odjednom splasne sav vaš uništavalački i posprema- lački žar. Pogriješili ste. Niste smjeli baciti ni one bilješke, ni pisma, započete tekstove, ideje za scenarije... Ne, ne i stotinu puta ne! Niste smjeli. Sve je to dio vas. Onaj bolji dio, možda. Zatajen, nepriznat, nikada prihvaćen ni od vas samih, ni od vaše odgumljene narcisoidnosti koja je — znate to — tek jeftini i prvoloptaški lako pročitljivi samoobrambeni bijeg od slutnje nekakve istine o sebi. Posrijedi je izdaja. Da, da, izdaja, teška riječ. Izdajete sebe, jer zaboravit ćete, već ste zaboravili, kako i ne biste zaboravili kad se ponašate tako bahato i nasilnički prema sjetnim i nježnim trenucima svoje iskrenosti, a nekmoli prema svjedočanstvima, zapisima, tekstovima... Vi ste bolesnik, invalid, unakažena osoba... Treba to pod hitno, dok još niste sve do kraja zaboravili, zapisati...

Tako se, eto, vraćamo na početak ovog teksta. Ideja za nj, na žalost, zaista se rodila malo prekasno. Kako bi lijepo sad bilo citirati svoje bilješke uz čitanje Aristotelove *Poetike*. Diviti se malo sebi samome, pametnom dečku, koji se već tada, odmah poslije mature, 1960. dakle, hvatao u koštač s ozbiljnim estetičkim problemima početka, sredine i kraja dramskog djela. S problemima od kojih puca glava i dan-danas. S dvojbenim uspjehom djelatno se hrvate s tim problemima tek dakle posljednjih četrdesetak godina. Lako se, međutim, uživate u onodobnoga sebe, s neskrivenim zadovoljstvom pratite te svoje bilješke, razumijete i razloge koji su naveli vaše misli da odlutaju do čudnih asocijacija, osamostaljenih akrobacija koje dobrohotno odkomentirate: vidi, vidi, pa to je prava pravcata estetika! A onda naglo postanete svjesni tih četrdesetak proteklih godina, jer naletite na opasku, komentar i potvrdu vaših pametnih teza: »... kako to lijepo primjećuje Aristotel...« Da, da, lijepo smo neke stvari primjećivali Aristotel i ja. Cijeli svijet, sva povijest, a o budućnosti da i ne govorim. Bili su moji... Gdje se i kad se izgubiše taj zanos, ta vjera, ta ludost, taj toliko potrebnii infantilizam... Je li se naprsto prelomilo nešto u vama, puknulo, je li se to dogodi-

lo u trenutku (a u kojem onda...?) ili se pak radi o procesu koji jedva da se može kontrolirati i analizirati... Ne znam... Tek u posljednje vrijeme zatajam ponekad odgovor na kurto-azni upit: radim li štogod, spremam li kakav film, prebrzo se kao složim s komentarom koji obvezatno slijedi nakon mog uskraćivanja odgovora: a kaj ćeš, nema love, jel? Da, da, nema love, ne daju, što se može... A zapravo je riječ samo o tome da je sve teže i teže pronaći motive za muku i prokletstvo posla, a niodkuda ni dodatnih poticaja, onih finih i neprimjetnih, onih koji gode vašo taštini i potiču vjeru da radite nešto potrebitno i korisno. Pomalo ste već pristali da povijest filma može nekako i bez vas.

Da ne biste kojim slučajem pomislili da se, eto tek tako, izvlačim a u nedostatku argumenata da zaboravljam, nudim kao dokaz posvetu u jednoj knjizi koju dobih od autora. O knjizi pjesama je riječ. Možda naslutite koliko je moj zaborav i kakve sam ja to sve možebitne dragocjenosti poderao i uništilo. Posveta je preživjela, jer knjige ipak niti bacam niti spaljujem, nisam toliki monstrum. No... u posveti stoji: »Dragom čovjeku Zoranu Tadiću. Razumjeti umjetnost mogu samo istinski tankočutne duše. Vjerujem da ni sada ne grijesim pri posveti. Srdačno i sa štovanjem...« Pogriješio si, pjesniče. Zajebao si se. Dragi je čovjek, tankočutna duša, sve zaboravio: ne samo pjesme, knjigu, posvetu, već i pjesnika! Na ovitku knjige objavljena je i fotografija autora: pripaljuje čovjek cigaretu, duga kosa, brkovi... ništa, ne sjećam se. Zaintrigiran posvetom, radoznao prevrćem knjigu po rukama. listam: godina izdanja, izdavač, pojma nemam... Jednog od urednika vrlo malo poznam, znam tri čovjeka kojima su posvećene pojedine pjesme: pokojnog Vladu Pavlovića, Alojza Majetića, Dodu Horvatića... Ništa ne pomaže, nikako da stvari posložim, ne sjećam se, zaboravio sam.

Jasno vam je zašto ne spominjem naslov knjige i ime i prezime pjesnika. Jasno vam je vjerojatno kako se i usrdno nadam da on nikada neće naletjeti na ove retke. A morao sam to ispričati. Morao sam, jer vas želim uvjeriti kako iskreno pišem ove uspomene, a znam: uzaludno je... Jer kako vjerovati čovjeku koji je sve već zaboravio! Morao sam to ispričati i zato da prisnažim još poneki dodatni argument za ono što vam sada želim ispovijediti. Bojim se, naime, da mi to ipak nećete vjerovati. Ipak sam ja nekakav redatelj, i to ne bilo kakav redatelj već redatelj krimića, molit će lijepo... A riječ je, podcrtavam i to, o jednom krimiću...

Što da okolišam? Mnogo ćemo lakše i bolje moći razgovarati, ako budete upoznati sa stvarima. Evo, dakle, tog krimića.

Ubojstvo u zbornici

Dvadeset sedmogodišnji srednjoškolski profesor Božo Pamer našao se u gadnoj nevolji. U zbornici gimnazije na kojoj tek drugu godinu predaje kemiju i fiziku, dogodilo se ubojstvo. Ubijena je Božina nešto starija kolegica, dama više poodmaklih nego srednjih godina, profesorka filozofije, sociologije i psihologije Marija Blažina. Ubojica još nije bio ni pronađen ni uhićen, no Boži je iz dana u dan postajalo sve jasnije da se obruč sumnje steže oko njega sve čvrše i opasnije.

Leš ubijene Marije Blažine nađen je u petak, 22. V. 1969., u devet sati i trideset i pet minuta, neposredno nakon što je

podvornik Nikola zvonom označio kraj drugog školskog sata tog dana. Kasnija istraga, a istragu je vodio inspektor Mitić, nije mogla točno utvrditi tko je prvi pronašao leš. Nekoliko profesora i profesorica gotovo u isto vrijeme ušlo je na prostrana vrata zbornice. Među njima bio je i Božo. Nasuprot vratima, na čelu dugačkoga zborničkog stola sjedila je zavaljena u niskoj fotelji Marija Blažina. Njezin neopozivo mrvi pogled bio je optužujuće uperen u bivše kolege. Vjerojatno istodobno začulo se nekoliko prigušenih krikova.

Posve je razumljivo zaprepaštenje profesora i profesorica u trenutku suočenja njihovih i Marijinog pogleda. Marija se nikada nije tužila na neku bolest, a izgledom je odavala jaku i zdravu ženu. Petkom je predavala prvi, treći, četvrti i peti sat. Za vrijeme drugog sata kad nije imala nastavu redovito je ostajala u zbornici i ispravljala i pregledavala kontrolne radove kojima je svakog tjedna ispitivala učenike. U trenutku kad ju je zadesila smrt pred njom su na stolu — uz obvezatnu papirnatu vrećicu s biskvitima — bili radovi sedmog ce razreda: 'Uloga okoline u razvoju agresivnih crta karaktera kod pojedinca.'

Iz nijeme ukočenosti prvi se trgnuo upravo Božo. On je i inače bio hladnokrvan i sabran čovjek, racionalan do krajnje mjere. Njegova životna deviza bila je da stvari oko sebe treba prihvati onakvima kakve jesu. Božo je prvi pristupio Mariji, opipao joj puls, nagnuo se nad nju i oslušnuo joj srce, pozvao liječnika da ustanovi smrt. Božo je također jedini trezveno zaključio da bi bilo pametno pozvati i kriminalistički odsjek zagrebačkog SUP-a. Božina hladnokrvnost i pribranost, poslije će se ustanoviti, od dvostrukog su značenja za daljnji tijek cijelog slučaja. Njegova mirnoća i gotovo mehaničko, rutinsko izvršavanje radnji koje je nalagao trenutak, teretili su ga utoliko što se moglo prepostaviti da se Božo ponašao onako kako se ponašao upravo zbog toga što ničim i nije bio iznenađen. Istina, takvo tumačenje Božina ponašanja u trenucima otkrivanja leša pojavilo se kao sumnja tek onda kad se saznalo da su pronađeni Božini otisci prstiju — uz otiske umorene — na papirnatoj vrećici, »škarnicli« iz koje je Marija Blažina jela otrovane biskvite. Međutim, ta otežavajuća okolnost istodobno je bila i olakotna. Budući da je Božo prvi pristupio Mariji, lako je bilo moguće da je on dodirnuo papirnatu vrećicu tek tada, a ne onda kad je u biskvite ubrizgavao otrov. U rekonstrukciji otkrivanja leša nitko od očeviđaca nije se sjećao da je Božo dodirnuo vrećicu, no, isto tako, nitko se nije mogao zakleti ni da je nije dodirnuo. Uostalom, rekosmo već: svi su bili zaprepašteni, svima je pogled bio prikovan za mrtve Marijine oči i nitko ili malo tko nije obraćao pažnju na tada posve nevažne detalje.

Božo je možda jedini pouzdano znao da tog dana kad su našli Mariju mrtvu, nije dirao papirnatu vrećicu s biskvitima koje je Marija jela, grickala za vrijeme svakog odmora i nikada ih nikome nije nudila. Istina je bila drukčija.

Božo Pamer iz dna je duše mrzio Mariju Blažinu. Božo je bio najmlađi profesor na gimnaziji, a Marija je za njega bila oštećenje onog užasa koji bi i njega jednom mogao zadesiti ukočeno mu se nešto neočekivano i krupno ne dogodi u životu. A zato su postojale vrlo male, gotovo nikakve mogućnosti. Božo od kemije nije mnogo očekivao, a fiziku je i onako

predavao usput. Znanstvenom radu nije se namjeravao posvetiti, naprsto je znao da znanost ne bi mnogo dobila njegovom upornošću. Stoga nije ni pokušavao. Užasavao se pak od pomici da radi kao inženjer negdje u tvornici. Ne bi mogao podnijeti odgovornost tvorničkog tipa, bio je sitničav i buka tvornice, njezina nekontrolirana živost i kontakti sa svim i svakim činili su mu se nepodnošljivim. Pred njim je dakle bio dug život srednjoškolskog profesora. Gledajući Mariju, bojao se za sebe. Ta ofucana, nezgrapna i nikad uredno odjevena udovica usidjeličkog tipa mljackala je svoje biskvite tako uporno, do iznemoglosti dosadno, toliko nemarno a sistematično, da se Boži već nekoliko puta pričinilo da svi zvukovi oko njega isčezavaju i slijevaju se u odvratno Marijino mljackanje. Za vrijeme sastanaka razrednih vijeća i nastavničkog zbora Marija je bila obvezatni i najtemeljniji diskutant. Marija bi u svojim diskusijama otvarala uvek nove aspekte problema, i u najnotornijim situacijama ona bi znala pronaći neke nove valere koji bi sami po sebi zahtijevali i njezina dugačka objašnjenja. A radilo se uvijek o tako jasnim i jednostavnim stvarima i Božo se često pitaо da li ta žena naprosto intuitivno osjeća što on o njoj misli i namjerno mu se sad osvećuje. Njene intervencije u raspravama kad bi napokon odlagala svoj prokleti »škarnic« s biskvitima, bile su naime najduže upravo onda kad bi Božo imao neki ugovoren sastanak, kad bi morao zubaru, kad bi namjeravao u kino pogledati neki zgodan krimić, kada bi... bilo što da bi Božo želio, na putu bi se ispriječila Marija i njezino beskonačno mljackanje. Božo je često razmišljao kako da se osveti dosadnoj babetini. Nikako nije mogao naći pravi način osvete. Dan prije Marijine smrti našao se Božo sam u zbornici. Četvrtkom naime on ima pauzu od jednog školskog sata u svojim predavanjima. Preturajući po svojoj polici zborničkog ormara, tražeći nešto, pogled mu sasvim slučajno odluta i zaustavi se na Marijinoj polici, na kojoj se ponosno i prijeteći isticala papirnata vrećica s biskvitima. Ne razmišljajući mnogo, Božo zgrabi vrećicu, zavalji se u fotelju i počne sladostrasno tamaniti biskvite. Jedini način osvete: jesti njezine biskvite, mljackati, mljackati... Kad je pojeo po prilici trećinu ukupne količine biskvita, vratio je papirnatu vrećicu na svoje mjesto. Otud njegovi otisci prstiju na »škarnicu« koji se nalazio kraj Marije i u času smrti. No, u istazi, razumljivo, nije to mogao ispričati inspektorima.

Na početku istrage svi su još bili sumnjivi. I učenici i profesori, pa inspektoru Mitiću zaista nije bilo lako. Premda je postojala vrlo mala mogućnost da bi netko od učenika bio ozbiljnije upleten u slučaj (tā umorstvo se dogodilo u zbornici kamo učenici nemaju pristup i za vrijeme nastave kad su učenici u svojim razredima), tek je zapravo obdukcija odagnala svaku sumnju s Marijinih đaka. Obdukcija je utvrđila da je Marija bila otrovana, a kao sredstvo umorstva poslužilo je vrlo rijedak otrov, sigurno sasvim nedostupan jednom srednjoškolcu. Otrov je bio ubrizgan u biskvite, što je utvrđeno analizom želuca i analizom preostalih biskvita. Tako je otpala sumnja i s podvornika Nikole koji je u školi učenici, pa i profesorima, prodavao sendviće, te se u prvi tren moglo pomisliti da je otrov u Mariju došao i preko Nikolineg sendviča. Marija, istina, nikad nije jela Nikoline sendviče, uvijek je mljackala svoje biskvite, to su svi znali, no in-

spektor Mitić želio je ispitati svaku mogućnost do kraja. Nikola se dapače činio vrlo pogodnom osobom za optužbu, jer, saznao je Mitić, imao je kćer koja je pohađala ovu istu školu i vrlo je slabo stajala upravo iz Marijinih predmeta.

Uz već spomenute otiske prstiju na papirnatoj vrećici za biskvite, Božinu situaciju pogoršalo je i otkriće da je Marija bila otrovana otrovom vrlo rijetkim koji se ne može dobiti u apoteci. Kao kemičar, Božo je jedini od profesora bio u stanju doći do tog otrova. Mogao ga je naime uz nešto umjetnosti i mnogo strpljivosti sam napraviti u laboratoriju. Nezbuditno je utvrđeno da je otrov stavljen u biskvite na dan Marijine smrti, jer svega pet sati sastojci iz kojih je bio sačinjen otrov mogli su egzistirati zajedno. Nakon pet sati nastupala bi reakcija i otrov bi počeo nepodnošljivo zaudarati. Da je otrov dakle stavlen u biskvite dan ranije i Marija i svi ostali primijetili bi, osjetili bi vrlo intenzivan vonj u zbornici. Vonja međutim nije bilo: otrov je ubrizgan u biskvite ujutro prije početka nastave. Kobnog dana od svih profesora prvi je u školu došao, jasno, Božo. Malo je vjerojatno da je u inspektorovim kalkulacijama značilo nešto Božino uvjerenje da se on naprosto svakog dana rano ustaje, te da i drugih dana vrlo često, gotovo redovito dolazi od svih nastavnika prvi u školu.

Božo zaista nije imao sreće. Jedini čovjek kojeg bi ponekad zatekao u zbornici ujutro kad bi došao u školu, bio je biolog, profesor biologije. Uz Božu on je bio jedini ranoranilac u školi, svi ostali profesori stizali su u posljednji tenutak, minutu prije osam. Biolog je, osim toga, mogao napraviti i otrov, a Boži bi bilo znatno lakše kad bi sumnja padala na bar još jednoga kolegu. Ovako, bio je sam, prokleti sam. Biolog je nekoliko dana prije udesa odveo osmi be razred na maturalno putovanje.

Osim biologa kritičnog dana iz škole su izbivala još dvojica profesora. Profesor gimnastike bio je honorarno trener juniora nogometnog kluba i uprava škole dopustila mu je sedmodnevno izbjivanje iz škole: odveo je svoje pulene na omladinski turnir Kvarnerska rivijera u Rijeci. Kod pravljenja rasporeda sati profesoru iz hrvatskog jezika učinjena je još na početku školske godine usluga: sve njegove sate »zbili« su u preostale dane tjedna tako da mu je petak bio slobodan dan kad je, također honorarno, radio kao lektor nekih stranica subotnjeg broja *Večernjeg lista*.

Više od dugih ispitivanja i odiozno službenog tonu inspektora Mitića Božu je pogadala sumnjičavost kolega, pa čak i učenika. Počeo je primjećivati kako razgovor u zbornici nagle prestaje kad on uđe, zamjećivao je krišom bačene a zapravo ispitivačke poglede za vrijeme odmora, činila ga je nervoznom i upravo zapanjujuća i respektabilna tišina učenika u razredima gdje je predavao. Za vrijeme svojih slobodnih sati, prije je znao svratiti u školsku biblioteku kad bi u njoj bio profesor hrvatskog. Znao je čavrljati s njim o svemu i svačemu, odigrati ponekad partiju šaha. Sjećao se s nostalgijom dana kad je Dubravka Martića (tako se zvao profesor hrvatskog) pobjeđivao u biblioteci u šahu, pa ga je onda izazivao danima, čak i tjednima ne dajući mu priliku za revanš. A Dubravko, pet-šest godina stariji od njega, naivno je i agresivno inzistirao na novoj partiji, znao mu je čak doći u

razred za vrijeme sata i nagovarati ga da učenicima zada neki pismeni zadatak, kako bi oni u biblioteci odigrali bar jednu brzopoteznu partiju. Sada bi mu dao revanš, kad god hoće, no Dubravko Martić sada ne traži revanš. U slobodne sate Božo bi sada tumarao dugačkim školskim hodnikom i gledao u školsko dvorište, gdje su propupale djevojčice sedmog i osmog razreda igrale rukomet ili bacale kuglu. Nastava fizičkog odgoja odvijala se sada već redovito. Dva dana nakon umorstva vratio se gimnastičar osvojivši s *Tekstilcima* odlično treće mjesto na turniru.

* * *

Sve se dalje odvijalo tako da je Božo svakog dana očekivao uhićenje. Razgovori s Mitićem postajali su sve kraći, sve službeniji, te je Božo pretpostavljao da inspektor još samo sređuje dokazni materijal i formalnosti oko njegova lišavanja slobode. Božina posljednja nada bio je stari znanac još iz studentskih dana Đuka Murder.

Božo je Đuku dosta površno poznavao. Nije ga video zasigurno već nekoliko godina. Poznanstvo je datiralo iz onog vremena kad je Božo hodao s jednom studenticom medicine, čija je kolegica do grla bila zaljubljena u Đuku. Tako su izašli nekoliko puta u četvero. Božo nije bio naročito sretan zbog tih izlazaka, jer je stariji Đuka imponirao svojom sigurnošću, poznavanjem konobara i lokalnih, a imao je znatno više novca od Bože, tada studenta, pa je uvijek on plaćao i častio. Božo se zbog toga osjećao nelagodno. O Đuki nije mnogo znala ni njegova draga. Navodno je svojedobno studirao na Filozofskom fakultetu nekoliko grupa, no da li je išta završio Božo nije znao. Povremeno je objavljivao neke eseje o prolaznosti života, no ne bi se moglo reći da je živio od novinarstva ili književnosti. Zaposlen nije bio, imao je navodno sjajnu garsonjeru s dobrom bibliotekom. Bio je odličan poznavalac kriminalističkog romana, a navodno i kriminala u životu, te otuda i nadimak: Murder. Kako je Đuki stvarno bilo prezime, Božo nije znao.

Više nema. Prepostavljam, naime, da više nema. Svih osam kartica koje sam našao, pred vama su. Bile su uredno pretipkane, u dva primjerka, na mom starom i dragom remington pisačem stroju na kojem i dan-danas pišem, prkoseći tako vremenu u kojem se sve slabije snalazim, svim tim kompjutrima, internetsima, digitalnoj i ne znam sve kakvoj gnjavazi. Završetak teksta podudario se sa završetkom kartice, stranice, pa me to dovodi u bludnju ima li toga još a zagubilo se. Tražio sam po raznim hrpmama papira za koje sam pretpostavljao da su negdje iz tog vremena. Ništa. Nijednog više pretipkanog ni retka u rukopisu, ni bilješke, plana... Tražio sam dugo, jer me priča zainteresirala, sviđa mi se. Ne znam je li se trebala razviti u (najvjerojatnije) filmsku priču, u dužu pripovijest ili sam možda u nastupu tko zna kakvog dokazivanja htio napisati kraći roman. Ne sjećam se. Ja se ničega u vezi te priče ne sjećam: ni kad sam je pisao, ni zašto sam je pisao, ni što sam namjeravao s tim tekstrom... Ne znam, ništa ne znam... Strašno je to i sram me je i priznati, ali ja ne znam ni tko je ubojica!

Tko priča priču?

Sistematičan sam čovjek i nemoguće je da sam počeo pisati a da nisam znao tko je ubojica. Morao sam znati kamo vodim radnju, kamo usmjeravam čitateljevu, gledateljevu pozornost. I baš su mi dragi detalji koji — nadam se — nisu samo dobri opažaji, već su trebali i zasigurno zaigrati kasnije u priči: podvornik Nikola koji prodaje sendviče i kćer mu ide u istu školu (usput budi rečeno, sasvim autobiografski detalj: sa mnom je išla u razred jedna Nikolina kćer), profesor gimnastike koji je i trener juniora *Tekstilca*, profesor hrvatskog koji »fuša« lektorirajući neke stranice *Večernjaka...* Svi su negdje »fušali«, takvo vrijeme... Taj profesor iz hrvatskog mi je i inače sumnjiv, no ne bih htio griješiti dušu, ne sjećam se, možda je čovjek sasvim nevin, epizodist, čista epidemistička nula, rekao bi Ranko Marinković. Tko je dakle ubojica? Ne vjerujem, nemoguće je da sam se namjeravao poslužiti nekakvim jeftinim vic-rješenjem, rješenjem tipa: baš smo se dobro zezali, posijali sumnje na sve strane, a ubojica je ipak Božo, glavni junak preko kojega smo i pratili razvoj priče. Nemoguće je to, jer — dobro se sjećam — nitko, baš nitko u klapi, pa čak ni legendarno tolerantni i demokratični Vladek nije zagovarao onaj roman Agathe Christie (kako li se ono zove, da li *Tko je ubio Rogera Ackroyda?*), koji je pisan u prvom licu, a koji nas od početka vuče za nos jer ubojica je upravo to prvo lice koje na kraju skrušeno призна svoj nemoralni čin. E, dakle, ne može to tako! Ubojica nije Božo Pamer! Tko onda? Pokušavam to iščitati iz pozicije pripovjedača, al' ne ide. Pozicija pripovjedača uvijek me je zanimala. Startno, često i temeljno pitanje filma. Pitanje poštjenja. Odgovorite li sami sebi na nj, otpast će, uvjeravam vas, mnoga druga pitanja, ona koja se naknadno javljaju: o autorskoj narcisoidnosti i režijskom egzibicionizmu, na primjer. Tko priča priču, pratimo li priču, otkrivamo li tajnu s pozicije jednog (glavnog) junaka ili je pak pripovjedač netko tko zna više od junaka? Tko je to onda? Prokleta pitanja, na koja ne odgovara ni jedna teorija nego uvijek djelo i samo djelo! Film sâm! U dva sam se filma, mislim, vrlo hrabro, zahtjevno i dobro uhvatio u koštač s tim problemima. U *Ritmu zločina* i u *Orlu*. U *Ritmu zločina* ključ dobrog funkcioniranja odnosno uvjerenjivosti priče i radnje nije razvoj odnosa Ivice prema Fabijanu, nego je u odnosu Ivice prema sebi samome. Prema fenomenu vremena u filmu. U perfektu (u off monologu) Ivica je strašno, smrtno ozbiljan. U prezentu pak, u prezentu tog perfekta on je i sumnjičav, podsmješljiv, često opušten i vezant pa sve vrijeme razgovaraju taj perfekt i taj prezent i pitanje koje proizlazi iz tog odnosa dodatna je i ona fina tajna filma, tajna koja se ne potroši do kraja filma, koja traje i za neke buduće filmove. To vam je kao ono što nam se svima već dogodilo: prepričavajući vlastite nestaslike iz djetinjstva, superiorno se smješkamo nad sobom, klincem, ali — čudite se ali tako je! — uvažavate tog klinca, uvažavate njegove dileme, odjednom ste u njegovoj koži i premda je prošlo tko zna koliko godina od tog događaja, bio je to ne samo ozbiljan događaj, ozbiljna je bila i dilema u kojoj ste se našli, ozbiljni ste bili i vi u toj dilemi i u tom događaju. Tajna. Tajna života. Tajna vjere. Amen.

U *Orlu* je pitanje pozicije pripovjedača bilo posebno delikatno. Pavlov roman, po kojem je pravljen scenarij, pisan je u

prvom licu. Dobar roman. Roman o klapi. Kada se, međutim, scenarij koji je bio također vrlo dobro napisan, također u ich-formi i koji je slijedio roman i pitko se čitao, kada se dakle taj scenarij trebalo filmski radikalizirati (a to je posao redatelja, i na žalost, samo redatelja), ustanovilo se da ta ich-forma iravno juriša na film sâm, na intenciju romana uostalom da bude roman (film) o klapi. Roman je mogao bitiписан u prvom licu a da bude roman o klapi, o četvorici, odnosno petorici prijatelja. Zadržavši taj način pripovijedanja, film, međutim, ne bi bio film o klapi, o generaciji, a do tog nam je bilo stalo. Bio bi film s glavnim junakom i trojicom statista sa zadatkom. Iz te muke — kako napraviti film o klapi, kako roman o klapi pretočiti u film o klapi — rodila se ideja da četvorica junaka pričaju priču. I to ne »rašamonski«: svatko priča svoju verziju priče, već objektivnu priču pričaju četvorica: prvi dio jedan, nastavlja drugi, treći, četvrti... I sve vrijeme su junaci u aktivnom odnosu jedan prema drugome, često suprotstavljenome, a objektivna priča kontinuirano teče. Priča teče, a nitko od pričalaca ne sumnja u vjerodstojnost iskaza prethodnika, prijateljstvo ni u stiliziranom a objektivnom offu nije narušeno, to dakle jest film o klapi. I neka mi bude oprošteno što u svom ogromnom neznanju baljezgам којеšta, no ja se zaista ne sjećam filma koji je na sličan način gradio priču. To — tek toliko! Da ne bi netko pomislio kako ču umrijeti od skromnosti.

Liga džentlmena

Ubojstvo u zbornici pisano je vjerojatno početkom sedamdesetih. Spominje se u priči da je leš Marije Blažine pronađen u petak, 22. 5. 1969. pa vjerujem da se nisam baš sutradan latio pera da opišem spomenuti događaj. Osim toga, početkom sedamdesetih, nakon 71. imao sam vremena. Na televiziji više nisam radio, ubrzo sam dosegnuo rejting redatelja od jednog kratkog filma godišnje, status koji i nije bio tako loš ukoliko je čovjeku bilo stalo samo do preživljavanja. Jedna od karakteristika socijalizma bila je da ti nisu dali umrijeti od gladi. Znate onaj vic iz vremena lutog socijalizma s ljudskim likom: prije, u kapitalizmu bili su bogati i siromašni. Danas, u socijalizmu svi smo ravnopravni, nema više bogatih. Nema tome davno, čuo sam parafrazu tog vica koja nije, međutim, smjerala da bude vic: razlika između socijalizma i kapitalizma, osim niza drugih stvari, je i u tome što suprotno komunističkoj uravnilovci u kapitalizmu možeš zaista i uspjeti. Ali — možeš i umrijeti od gladi! Mi još, eto, tek nismo dosegnuli to da zaista uspjevamo! Neka, neka...

Moglo se dakle živjeti i od jednog kratkog filma godišnje. Istina skromno i uz potporu poneke asistencije, pa honorara za neki članak, povremenu kolumnu o filmu ili nogometu. Honorari za kratki film, hoću reći, bili su vrlo, vrlo pristojni. Nisu nam dali umrijeti. I u takvoj nekoj dokolici, u predahu do umiranja, napisao sam početak *Ubojstva u zbornici*. Što sad s tim? Sve kad bi se i našao netko pametan i pronicljiv pa mi pomogao i prišapnuo tko je ubojica, što s tim? Bojim se, ništa... Na svu sreću, postoji u priči onaj datum, jer da ga nema, krivo bih datirao nastanak priče, smještio ga u sredinu šezdesetih. Povjerovao bih da je priča nastala ili bila inspirirana jednom našom igrom iz tog vremena. Sastali bi se kasno navečer u redakciji *Studentskog lista*,

u Marićevu prolazu, sjeli oko stola, zasukali rukave i bacili se na posao. Jedan bi, najčešće ja, tipkao, svi smo diktirali. Pisali bismo krimić... Pravila igre bila su, međutim, nemilosrdna: svatko od nazočnih imao je pravo na jednu rečenicu. Izdiktirali biste svoju rečenicu i sad pažljivo slušate kako će se na vas nadovezati sljedeći, pa onda još jedan, pa još jedan pisac... Strpljivo čekate da ponovno dode red na vas. Ako bi u pisanju sudjelovalo pet-šest ljudi, vaša nova rečenica teško da je bila predvidiva nakon prve, toliko se, naime, toga izmijenilo. Bilo je tu svega i svačega, bilo je i raznih igrača: podmetača, navijača, osvetnika, spašavatelja... Bilo je, jasno, sporova koliko hoćete: je li točka zarez puka pravopisna izmišljotina, pa vam netko u spisateljskom zanosu želi dvije rečenice podvaliti pod jednu, ili je valja priznati legalnom interpunkcijom... Najgore je ipak bilo sa zločestoćama: nas troje ili četvero upreglo sve snage da isfura neki lik, da ga opiše, smjesti u vrijeme i prostor, osmisli mu nekakvu radnju, a onda dode red na Vladeka koji tipu namjesti usred nekake zanimljive situacije koru banana na ulici i vaše literarno čedo se naprosto posklizne, padne i umre. I što sad? Beskrajne diskusije, raspre je li to fair, što je uopće fair, nikada uglavnom nismo stigli dalje od treće kartice što je uvijek konstruktivnog Antu dovodilo do očaja. Često bismo završili, još uvijek sporeći se, u Mosoru, »kod Ive« na zadnjoj kavi s nogu, jer taj je lokal sve tamo upravo do sredine šezdesetih radio do dva sata u noći...

Bolje od pisanja krimića išla nam je jedna druga zanimacija kojoj smo također pristupali strasno i, moglo bi se reći, vrlo odgovorno. Bilo je to u nas vrlo popularno igranje selektora, sastavljanje nogometnih momčadi. I to ne običnih nekakvih momčadi, već reprezentacije. I to ne nekakvih običnih reprezentacija, već... a nije to baš ni tako jednostavno objasniti. Recimo, reprezentacija SAD-a. Ili, reprezentacija Europe. Svaka nogometna momčad ima, valjda to znate, jedanaest igrača plus pet rezervi. I sad, svako mjesto u momčadi traži određene karakteristike, sposobnosti: golman treba biti miran, siguran, O. K. parader ali ne egzibicionist, branici je oštar, brz, britak, krilo probogno, dobrog udarca... Itd. itd. Ne može vam, recimo, Billy Wilder biti golman, on je sa svojom lepršavošću, šarmom, sitnim vezom dušu dao da bude negdje na sredini terena, nekakav half, vezist, rekli bi današnji nogometni stručnjaci. Golman je, na primjer, George Stevens... Da, nisam vam rekao, u nogometnim našim momčadima igrali su filmski režiseri. I padali su pravi-pravcati eseji kad je trebalo obrazložiti zašto netko mora biti u momčadi i zašto treba igrati upravo na tom i tom mjestu. Zašto je Howard Hawks idealan centarhalf? Pouzdan, nikad ne griješi, najviši u skoku, kojeg se god zadatka prihvati, odigra besrijekorno, kontrolira ritam igre do savršenstva istančano i točno...

U cijeloj klapi, kad se sve svede na krajnji ostatak, ja sam se ipak najviše razumio u nogometu, ne računajući, jasno, Baju Lisinskog, koji je jedno vrijeme čak igrao u Lokomotivi kad je ova bila u Drugoj ligi, no on se zapravo nikada nije zagrijao za ovaj naš filmsko-nogometni infantilizam. I moje se mišljenje podosta respektiralo. Nevoljko sam pristao na neke kompromise, da Orson Welles, na primjer, igra u prvih jedanaest desno krilo (a Hitchcock je bio lijevo, zamislite!),

no bio sam ustrajan i nepokolebljiv kada se birao kapetan momčadi. Bilo je nekih ideja da to bude Charlie Chaplin, no najviše što sam mogao učiniti za Charlieja bilo je pristati da bude u momčadi lijevi half ili možda spojka, jer kapetan i centarfor može biti jedino John Ford. Potporu mi je dao, pa tako i amenovao izbor, Vladek Vuković. Za uzvrat zdušno sam podupro njegov prijedlog da centarfor Europe bude Fritz Lang. Kapetan nije mogao biti, jer je već prije bilo odlučeno da će kapetansku vrpcu momčadi Europe ponijeti najstariji igač, a to je bio, od Langa godinu dana stariji, časni i fair-borac, Carl Theodor Dreyer.

Zaigrano i naivno filmsko društvene nazvao je poslije Fadil Hadžić »hičkokovci«. Smiješnim mi se čini što danas taj naziv ima već nekakvu »kulturno-povijesnu težinu«. Sastajali smo se u Kavkazu, pa u Corsu i na kraju do Vladekove smrти, na Neboderu. Smiješno mi sve to dode, jer cijelo je društvo bilo zapravo skup infantilaca. A danas sve sama časna i ugledna imena... Hrvoje Lisinski, uvijek ozbiljan i pametan, već do kraja skrhan bolešću i svjestan blizog kraja, branio se od svega pokušavajući diktirati humorno neke erotske priče... Vladek je i umro prkoseći svima nama koji smo ga uvjeravali da je dobro i da je najgore prošlo... Hrvoje 71., Vladek 91... Oni nikada nisu odrasli. A i ostali? Ante Peterlić, otako ga znam, a to je već cijeli jedan život, konspirativno uvjerao samoga sebe da je ozbiljan, Krsto Papić pak glumi ozbiljnost (i to dosta uspješno), a sve što je vrijedno napravio počiva na poštenom »vladekovskom« infantilizmu, a ne biste vjerovali kakvim je sve vragolastim vratolomijama bio sklon mračni i ozbiljni Petar Krelja. O Branku Ivandi da i ne govorim, o sebi neću... Spominjem eto, samo »stalni postav« »hičkokovaca«, no bilo je tu još ljudi, pridruženih članova, također sve sami infantilci... Liga džentlmena, voljeli smo se nazivati, po filmu Basila Deardena, dok nas još Fadil nije obilježio... Jesmo li ikada dakle odrasli? I je li nam oprošteno što nismo odrastali onako kako je trebalo odrastati, što se nismo dali...? Ne znam, neki zasigurno nikada nisu. Baba ja. On nam nikada nije oprštao. U mislima — sva je zgoda — negdje daleko, poluodsutno bi odsjedio neko vrijeme za našim stolom, energično odšutio svoje, a onda poludemonstrativno i s izrazom na licu jedne kombinacije ne baš pretnjeno skrivanog prezira i gađenja, ustajao i odlazio sve do sutra, kad bi mi opet počinjali neku igru, filmova na slova, recimo, na ispadanje...

Posljednja možda briljantna infantilna bravura, koju smo ostvarili, bila je proslava Vladekovog pedesetog rođendana 1979. Društvo je već bilo pomalo umorno, vrijeme je učinilo svoje... obitelji, djeca, neimaštine i obveze raznih vrsta, razočaranja i kompromisi, pa poneki uspjesi i bljeskovi... sve je to navalilo na nas u valovima i žestinom koja je prijetila da nas učini urednim građanima. I zapravo nas je na okupu držala još briga i ljutnja na Vladeka. Vladek je i nadalje radio gluhosti, upadao iz neprilike u nepriliku, svojeglav i uporan u pronalaženju krivih poteza u širokom rasponu od političkih do novčanih. Bio je obilježen, bez posla, podstnar. Svi smo mi nekako zakrpali svoje životne i druge rupe i grijehе, Vladek je ostao sam, na vjetrometini...

Ni sastanci u kavani nisu više bili obvezatni. U podne je Vladek, istina, ordinirao i primao od dvanaest do dva, no to je sada već bio vrlo šaren skup nezadovoljnika raznih vrsta. Navečer je češće, uvrježilo se to s vremenom, odlazio prijateljima u kuće. I znalo se već: ponedjeljkom je kod Branka, utorkom kod Ante itd. Imao je i slobodnih večeri i baš na jedan takav slobodan dan bio je i njegov rođendan. Meni je sa svim slučajno stan tih dana bio prazan i pozovem ja Vladeka, ne govoreći mu ništa o rođendanu, da dode malo do mene: pijuckat ćemo štogod, popričati... I ne sluteći ništa, dolazi Vladek. Zvoni na vrata, otvaramo moja cura i ja: »Bok, Vladek, izvol'te.« Vješamo u hodniku Vladekov baloneter, Vladek u tišini ulazi u sobu, zna već gdje je prekidač, pali svjetlo, a ono svi u jedan glas: »He was jolly good fellow, he was jolly good fellow...«, puna soba ljudi, čaše već u rukama... Vladek je bio ganut: »Kreteni jedni«, rekao je, a kad je došao do svog mjesta na čelu stola i video poklon, pišaci stroj, još je promrmljao: »Majmuni!« Svi su došli, cijela liga džentlmena... Krsto je, sjećam se, čak otkazao nekakav put u Francusku. Nije dolazilo u obzir da netko ne dode, ne možete ni zamisliti radost kojom je dočekana ideja da se Vladeku priredi ova huncutarija. Svi su bili oduševljeni, poinfantili, i premda je sve bila improvizacija u poosljednji čas, pripadajuće dame napravile su klope k'o u snu, prave bakanalije... Feštalo se dugo u noć... I mislim da se nikada više nismo okupili u punom sastavu. Zaključno, a s ponosom mogu reći: ako sam išta napravio u ovoj kinematografiji, ono bar za organizaciju ove večeri zaslужujem redak-dva i u najstrožoj nekoj budućoj povijesti hrvatskog filma.

U ime Johna, Howarda, Alfreda i Fritza Svetog

Ne sluti mi sve ovo na dobro. Posljednja stvar do koje bi mi bilo stalo, ono posljednje što bih volio polučiti ovim tekstom jest nekakvo sažimanje. Zarekao sam se jednom da ne ću ukucati i ridati nad svojom filmskom sudbinom. Sve u stilu: eh, da su mi dali... Nađite mi, molim vas, jednog, samo jednog filmskog redatelja u nas, koji neće ili ne bi mogao, i to vrlo često s pravom, odkukati svoje. I oni koji su najviše radili, i oni koji su radili dobro, podobni pa nepodobni, nepodobni pa podobni, trajno sumnjivi, oni koji nikada nisu bili shvaćeni i oni koje su svi predobro razumjeli, oni nagradivani i oni (ima li uopće takvih?) nenagradivani, svi, baš svi će naći razloga da s više ili manje prava povjeruju kako su zakinuti u svom filmskom razvoju, u filmskoj svojoj karijeri, kako su mogli više i bolje, mnogo, mnogo više... Tko se to nije bar u nekom razdoblju svoga filmskog života sudario s nerazumijevanjima svojih filmskih senzibiliteta, autorskih afiniteta, političkih uvjerenja, moralnih sudova i predrasuda... Imat će razloga zakukati i jedan Bauer i jedan Mimica, i Bulajić i Zafranović, da o pokojnim časnim i velikim Belanu i Goliku i ne govorim... I što da radi onda čovjek koji je svjestan svega toga, a izrežirao je u životu, uz ostalo, osam cjelovečernih igranih filmova i još se nuda da nije zaključio svoju filmografiju? Kukati zaista ne smije. Može tek tiho i jedva zamjetno a nečujno razvući usne u nešto između mudrog i tugaljivog osmijeha kad u velikom pospremanju, o čemu zapravo sve vrijeme pišem, naleti i na (objavljene) vlastite mladenačke retke o C. T. Dreyeru a u povodu njegove smrti: »... Drey-

rov opus je nevelik: svega četrnaest igranih filmova.« Jasno da je Dreyerov opus bio nevelik, kad su meni uzori bili oni koji su napravili tridesetak, neki i više, po pedesetak pa još i više filmova. Pobožno sam se krstio svakog jutra: u ime Johna, Howarda, Alfreda i Fritza svetog, amen.

A nije da se i u nas nije moglo više raditi, samo da je bilo malo više pameti, moglo se... Ili je možda bilo forsirano i prešutno ako ne protežirano a ono tolerirano sve ono usputno što je onemogućavalo veću produkciju: magalomanija, hohšapleraj, gramzivost, glupost... Znam da mi je godina bila teza: radije bih radio svake godine dva filma za po dinar honorara nego li jedan svake pete godine za pet dinara. Ali ne! Svi su zagovarali i više manje se tukli za onaj jedan od pet. I kako onda na zelenu granu! A kako i ne posumnjati da su svi ti pusti razgovori, rasprave, okrugli stolovi, plenumi i referati o povećanju produkcije, o spašavanju produkcije, o održanju produkcije, sve te trice i kućne nisu li zapravo bile vješto i lukavo izrežirane e da se ne bi više radilo i snimalo. Da se ne bi svjedočilo. Kamera, naime, prokleta je naprava, sve vidi i ima dušu i kad je najdirigiranije upotrebljavana. Bolje je onda, i za svaki slučaj, ne snimati. Rezultat toga, asketskom Dreyeru usprkos: u cijeloj povijesti hrvatskog filma na prste jedne ruke možete nabrojiti redatelje koji su napravili više od deset cjelovečernih igranih filmova.

A možda treba naprsto drukčije računati. *Ritam zločina*, na primjer, nije bio moj prvi film, već sedmi. Prvih šest nisam snimio. I ne računam tu na one zaista nesnimljene filmove, mislim one od kojih čovjek tijekom rada i vremena odustane. Ne, ne govorim o tim filmovima koji su bili tek ideja, želja, zamisao, pokoji ostvaren fragment... Ne, govorim o kompletnim filmovima, do kraja odsanjanim filmovima... Nisam ih tek iz raznih razloga snimio. I kad sam krenuo u *Ritam zločina*, vrlo sam se čuvao da ne snimim svoj prvi film. Poučen i iskustvima nekih starijih kolega koji su dugo čekali, dočekali i uprskali svoje prve filmove, krenuo sam odmah u sedmi. Nije imalo apsolutno nikakva smisla sa skoro četrdeset godina koliko sam imao kad sam radio *Ritam zločina*, izigravati radoznala mladca, u prirodi je naime početka — mladost i svi atributi mladosti koje početak traži... U šali, a zapravo nije riječ o šali, pravio sam, opravdavajući se, paralele sa seksom. Dakle, normalno je da se momku dogodi ono što se treba dogoditi, ne znam, u moje je doba to bilo s osmaest, devetnaest, dvadeset godina. Nekome malo prije, nekome malo poslije, danas je to navodno mnogo prije... No ako se čovjeku to dogodi tek s trideset godina, garantirano: nikad od njega jebača! Tako je to i s filmom: treba početi s, ne znam koliko... ali nisam htio počinjati s četrdeset! Snimio sam svoj sedmi film!

Moj, čini mi se, četvrti, a možda i peti film bila je fina, tiha komedija *Proljeće bu naše!* Krsto Papić uspio je nakon jedne projekcije i razgovora u kojem sam i ja nešto jako žučno sudjelovao, slomiti Sulju Kapića, generalnog direktora Jadran filma: »Pa vidiš li ti, Suljo, kako je to pametan čovjek, a никако da dođe do filma?!« »U redu«, kaže Suljo, »nek doneće štogod.« Ja odmah sutra odnio. U redu, nema problema, snimamo! Mali film, skromnog budžeta, o navijaču Dinama:

godinama čovjek već čeka da Dinamo bude prvi, a — što da vam pričam — sredina je sedamdesetih... Dinamo ni pomoru trikova ne može i neće biti prvi. I počeli mi snimati! Glavnu rolu igra pokojni Zizi Jurić. Snimatelj Željko Guberović, druga kamera Miki Ostrovidov. Derby. Dinamo — Hajduk. U Maksimiru pedeset tisuća statista. Igrači istračavaju na teren, kamera se zajedno s njima lagano povlači, korigira, kadar se proširuje pa zašvenkamo, zumiramo, a ono u gledalištu, u kontinuiranom kadru, na istoku, jasno, usred mase — Zizi. Stoji tamo već četiri sata, na dogovorenom mjestu. Kraj njega — Žarko Potočnjak koji je igrao jednu zapaženu epizodu, pa Zlatko Vitez, statist sa zadatkom, još neki prijatelji... Snješko Cerin tek počeo u Dinamu, sjećam se s te utakmice njegovih škarica — gol! Bio sam sa Zizijem i u Rijeci, na Kantridi. Popušili smo 1:0. Oni su igrali domovinski rat, Rijeka je tada bila Zvezdina filijala... Zizi je bio sjajan, istinski tužan... Shvaćate, pretpostavljam: film je u tom svom, eksplisite nogometnom dijelu bio i djelomice dokumentarac, a kad završi prvenstvo, napucat ćemo ostatak, to jest te samo igранe dijelove filma, prilagodit ćemo ih dotad snimljenom. Prvi, ali i jedini put računao sam na uspjeh. Držao sam: ako svatko od 50.000 gledatelja samo jednog derbyja povede u kino svoju curu, ženu, mladega brata ili sestru, tatu, mamu, prijatelja, pa to je već barem stotka samo u Zagrebu, fenomenalno!

I sjedimo mi jedan dan u Sulpinoj kancelariji, Suljo, ja i Zvonko Kovačić, direktor ne znam sve čega u Jadran filmu. Referiram ja kako ide snimanje... A onda zazvoni telefon, na vratima se pojavi glava sekretarice. »Druže Suljo, preuzmite, drug...« taj i taj, tada zadužen za kulturu, a danas, bogme, i za cijelu državu. Preuzme Suljo: »Da, da, da... u redu, Ivice«, pa još »... da, da... da...«, a onda: »E jebi ga, Zorane!«

I tako propade i moj četvrti film. Bilo je to doba kada se naša kinematografija još jednom reorganizirala. Prelazilo se iz fondovskog u sizovski sustav sufinciranja filma ili tako nešto... Uglavnom, Jadran film je u tom nekakvom interregnumu krenuo na brzinu u tri igrana filma, vrlo vjerojatno kako bi pokazao da zapravo kompletan novac predviđen za igrači film treba dati njima. Eto oni i sada, kada je situacija krajnje neizvjesna, ulažu u domaći film... Snimaju... Uložili u Vrdoljaka (*Mečava*), u Nikolu Babića (*Ludi dani*) i u mene... Pukao, međutim, glas da Jadran film okuplja oko sebe i ulaže u nacionaliste... Ne zaboravite, riječ je o sredini sedamdesetih... A Tonči Vrdoljak je 71. bio predsjednik Društva filmskih radnika Hrvatske, Nikola sekretar partije... Ja, istina, nisam bio nikakav funkcionalist, ali »klasni neprijatelj nikada ne spava«, a osim toga snimao sam onaj zaplijenjeni film o studentskom štrajku i zbog toga ni dan-danas ne mogu na televiziju... Ukratko: da bi se dokazalo kako Jadran film ipak ne skuplja oko sebe nacionaliste, stornirali su moj film...

Razumljivo, moji kontakti sa Sulejmanom Kapićem nešto su se prorijedili nakon neslavnog kraja projekta *Proljeće bu naše!*. Osim nekoliko slučajnih kavanskih susreta praktično nisu trajali godinama. A onda je dvanaestak godina poslije od njega potekla inicijativa za novu suradnju. Ja sam, istina, i nadalje sporadično kontaktirao s Jadran filmom, no nika-

da na tako visokoj razini, već samo s umjetničkim direktorima, dramaturzima (Mimica, Rajko Grlić, Georgij Paro...). Mislim da sam bio u mixu *Sna o ruži* kad me je u Jadran filmu, na dvorištu ispred upravne zgrade, sreo Suljo. Kaže: »Slušaj, daj dodi do mene, donesi štogod, spremam se u penziju, dao sam tolikim budalama film, dodi i ti.« Ja sutradan došao. I dobio film. *Osudene*.

Ne znam da li se sjećate tog filma: nevino osuđen momak (Rade Šerbedžija) nakon odslužene kazne otimlje zajedno s prijateljem-kriminalcem (Ivom Gregurevićem) suca sa svog procesa (Jovana Ličinu), tužiteljicu (Miranu Furlan) i glavnog svjedoka (Vlatka Dulića). Odvode ih u nekaku zabit gdje u napuštenom zaseoku živi njegov ujak (Zvonko Torjanac) i tamo otkriva karte: »Ja sam nevin odležao tri godine. Sad ćete vi ovdje malo raditi, pomoći ujaku oko zemlje...« »Koliko?« »Tri godine!«

Tri dana prije odlaska na snimanje, a krenut ćemo najprije sa scenama u toj vukojevini (izabrane već lokacije, objekti...) zovu mene iz Jadran filma da hitno dođem. Nije mi zgodno, imamo Nola (scenograf, pokoj mu duši!) i ja još sastanak na policiji, htjeli bismo, naime, policajne paralelne scene snimiti na autentičnim mjestima, u Petrinjskoj... Danas će nam dati odgovor, dobili su scenarij. Ne, ne, sve će se stići, pod hitno dođi... I dolazim ja. Egzekutivna Jadranova cijela vrhuška, osim Sulje, već na okupu. Glasnogovornik je umjetnički direktor: znaju oni da ja jako volim vestern. Istina! Pa kako bi bilo da mi pomirimo tu moju ljubav za vesternom s ovim našim poslom, pa da prebacimo radnju u tridesete godine, bit ćemo bliži vesternu!

Ne znam kako se zovem. Tri dana smo pred snimanjem. Od nekud se tu već stvorio i Ante Deronja, direktor filma, računa on već: ne treba fićo, treba kočija i sve nešto tako... Ništa ne shvaćam. Nikako da mi dođe u glavu misao koja je niješto već došla, a ta je: pa ne može naša policija danima (koliko li već traje radnja filma) tragati za počiniteljima otmice, pa oni pronađu iglu u stogu sijena dok kažeš keks! Priča naprosto ne stoji! Ja ništa ne razumijem i ne shvaćam i jedino što znam jest da s Nolom moram biti na policiji, u Petrinjskoj, u koliko i koliko sati, idem sad, razgovarat ćemo kasnije... Ne govorim Noli ništa, naprosto nepreprečljivo je, a i nema vremena, ulazimo već na policiju, prima nas glavni inspektor za krvne delikte... Ustaje od svog radnog stola i još dok smo bili na vratima, govori nam: »Čestitam, momci. Da znate da ovakav slučaj još nisam imao u svojoj praksi!« Meni se zamantalo. Zbunjeno primam čestitku, koješta mi sijeva, pitam čovjeka: »Oprostite, mogu li nazvati?« Javljam umjetničkom direktoru: »Jebo vam pas mater, tu nam glavni inspektor za krvne delikte čestita, a vi me jebete.« i tako smo krenuli u *Osudene*.

O svakom svom filmu, i snimljenom i nesnimljenom, mogao bih ispričati nekaku takvu ili sličnu priču. Ali neću. Neću, jer onda bi zaista ispalio: jadan čovjek, te zaboravlja, te nitko ga ne šljivi, te nisu mu dali... Istina je, međutim, da smo mi jedna mala kinematografija, a iz toga, na žalost, puno toga proizlazi. Baviti se filmom, odnosno filmskom režijom u nas — naprosto je nesretna sudbina. Sve što je bilo i što će biti zapisano je negdje u zvijezdama. Zato ne treba kukati.

Pa ja i ne kukam, ne, naprsto i samo se sjećam. Nepovezano, nepouzdano i tek malo sjetno. Zajebavam se, eto. Čista zajebancija.

Iz čiste zajebancije spominjem i kako me ambiciozni Nenad Pata vukao s projekcije na projekciju *Ritma zločina* (tada je to još bio poluilegalni *Dobri duh Zagreba*), nudeći zgotovljen film na šesnaestici da ga se samo prebací na 35-mm vrpčcu i tako legalizira. Obišli smo sve hrvatske producente, nitko nije htio naš film. I kad se i danas spomene *Ritam zločina*, prvo ćega se sjetim upravo su te mučne projekcije. Dvatri čovjeka u dvorani, Pata i ja. S Patom su se, i za vrijeme projekcije, uglavnom sprdali, ja pak nisam postojao. Kad bi završio film, a uvijek smo tako nekako sjedili, preko mene, kao da me nema, govorili bi Pati kako je smiješno što im uopće nudi film. Ja sam bio zrak. Nema me, čisti zrak. Kao sudac u nogometu, kad ga pogodi lopta...

Iz čiste zajebancije spominjem i kako mi je krenulo nakon *Proljeće bu naše!*. Znate onaj vic o Muji i kako je njemu krenulo. Vratio se iz Engleske pun love. Pitaju ga, odakle... Kaže Mujo: zaradio na kartama, kartao s džentlmenima. Imao jedanput tris** kraljeva, mislio uzet će veliku lovnu, al kaže džentlmen: imam ja poker. Kako poker, daj da vidim. Šta imate gledat, pa mi smo džentlmeni, kaže džentlmen... I onda Muji nešto krenulo... Tako i meni... Pukao glas nakon *Proljeće bu naše!* i meni krenulo. Tri godine ni kratki film više nisam mogao dobiti!

Nevjerojatnim mi se čini (ili: jesam li ja to zaista neki dosadno dobar čovjek?) da iz tog razdoblja ne pamtim nekakav svoj gnjev, povrijedenost ili tako štogod. U nejasnom, maglovitim sjećanju ostaje tek nelagoda od mnoštva papira koje je trebalo prepisivati i potpisivati, uvijek u šest primjeraka: scenarij, režijska koncepcija, operativni i financijski plan, izjave da ćeš poštovati operativni i financijski plan, biografija, kratki sadržaj... Papiri, papiri... Nisu samo pisci, i redatelji su ljudi kao i svi ostali samo im treba malo više papira... Ne sjećam se tko je sve bio u tim pustim komisijama koje mi nisu odobravale filmove. Zaboravio sam. I zapravo sam fasciniran, iskreno vam kažem, nizom kolega pa i prijatelja koji fenomenalno pamte sve članove svih komisija koji su ih, makar samo jednom u životu, krivo pogledali, odbili, zabranili... Ne, ja sam ih sve zaboravio... Dajem vam riječ. Zaista, zaista vam kažem, zaboravio sam. I to ne iz prkosa, ne zbog ignoriranja, ne nadmeno, osvećujući se... Ne. Ponekad je jedini način da opstaneš, da preživiš — zaborav. Zaboraviš i jebe ti se. Idemo dalje!

Šteta što u tom razdoblju nisam radio više, jer bio sam u dobroj formi. Bio sam pun snage i u dobroj kondiciji. Napravio sam nekoliko pristojnih dokumentaraca, a i živio u uvjerenju da samo što nisam krenuo i uigrani film. Upravo veza igranog i dokumentarnog filma, suptilan odnos i svojevrsna međuzavisnost tih dvaju rodova — zaokupljala me i fascinirala do mjere pravih možda filmskih pustolova. Nije, međutim, išlo... A da ne bi ipak ostalo sve na onome: vjerujte mi na riječ, prilažem i jedan od odbijenih scenarija iz tih mojih olovnih godina. Trebao je to biti nešto malo dulji film, jednosatni ili tako nešto...

Slučajni život Ive Ivića, njegovih najbližih, bližih i daljih mu znanaca, kao i sasvim mu nepoznatih ljudi

Autor ovog teksta imao je u posljednjih sedam-osam godina podosta prigoda da putuje i luta Dalmatinskom zagorom. I ma kako taj dio naše zemlje obvezatno prati ono već ubičađeno »jedan od najnerazvijenijih krajeva«, putujući, pošten će namjernik zamijetiti iz godine u godinu ipak i pokoju promjenu. Te ovdje nikne nova kuća, oveća, tvornica — kažu, ovdje nije više škola — eno je tamo, nova, začudi se čovjek i ponekom novom kilometru asfalta. A i ta Njemačka, »prokleta Njemačka« učini svoje: ljudi grade, dosta je novih kuća, još više započetih. Progres, reći ćete. Vrijeme čini svoje? Možda.

Možda je upravo zbog toga začudujući dojam koji nosite s putovanja Zagorom: i usprkos promjenama koje zamjetiste, ovdje kao da je vrijeme stalo, kao da se životom davnih predaka, kao da ste zalutali u neku oazu tisine toliko neprobojne suvremenim navikama i ritmu življena.

Provjeravate iznova opažanja i dominantan dojam nakon putovanja. Jest, vidjeste i nove kuće i nove puteve, sretoste momke dugih kosa i cure odjevene po gradsku, popiste ponogdje i pivo jer nije bilo domaće loze, ali ipak vam se izlet u Zagoru čini nekim čudnim izletom u prošlost, štoviše vi počinjete osjećati prošlost, prožeti ste njome, ne znate sanjate li to danas ili je pak neki neodređeni, daleki i nestvarni danas dio vašeg sna.

Na startu smo sad već razmišljanja o budućem filmu. *Slučajni život IVE IVIĆA, njegovih najbližih, bližih i daljih mu znanaca, kao i sasvim mu nepoznatih ljudi* pokušao bi govoriti upravo o tom svojevrsnom protuslovju našeg doživljaja Zagore: traganje bi to bilo za onim u sudsini tog kraja i ljudi što nam se pričinja zajedničkim kroz vjekove. Istodobno, film bi bio i svjedočanstvo o naporu da se život izmijeni, svjedočanstvo o promjenama koje Zagora doživjava ne samo iz godine u godinu, nego — gotovo bi se moglo reći — iz dana u dan.

No da ne okolišam. Najbolje će biti da o filmu nešto kažem pokušajem predočenja nekih situacija iz budućeg dokumentarca. Prethodno još valja samo napomenuti da je ovaj scenarij nužno svojevrsna improvizacija, odnosno da će eventualni film tražiti svoju relevantnost i u tome što će se, da tako kažem, dati provocirati životom, što će dopustiti životu samom da bude ne samo korektiv scenarija već na neki način i sam scenarist.

Evo dakle o čemu je riječ: jedan starac priča nam u filmu cijeli svoj život. To je onaj Ivo Ivić iz naslova filma. Razumljivo, ime Ivo Ivić tek je markacija, film bi sadržavao u naslovu puno ime i prezime čovjeka o kojem će biti riječ. Priča starac kako je to bilo u njegovo vrijeme: kako se teško odraslo, živjelo i zaradivalo, kako je teško bilo othraniti obitelj, sagraditi štогод kuće, dohraniti stare... Priča on duhovito, pametno i mudro kako to već starci znaju, a mi čekamo na priliku da iskoristimo neki starčev šlagvort kako bismo nastavili njegovu priču u slici, kako bismo ostvarili svojevrsni *flash-back* u slici, kako bismo naime prepoznali u sadašnjo-

sti fragment starčeva života. Na primjer (zaista — samo na primjer): priča nam starac kako se dok je bio dijete teško do škole dolazio, valjalo je raditi, pomagati s braćom ocu na zemlji, ustajato prije zore i po cijeli dan na polju izbjaviti, a škola daleko, sedam-osam kilometara valjalo je pješačiti, a kad ćeš još i učiti, struje nema a mrak brzo padne. Priča nam to starac, čujemo još neko vrijeme njegov glas i preko slike koja ga napušta i pred nama je sada neki dječak od sedam-osam godina koji pred kamerom gotovo da živi starčev život. No da se odmah razumijemo: ne bi se radilo ovdje o nekom dječaku-statistu ili malom glumcu naturščiku koji bi glumio starca u mладости, ne, riječ bi bila o autentičnoj sudsini. Naprsto bismo nakon starčeve priče pošli u potragu za jednim takvim dječakom, pronašli ga, snimili mali film u filmu, istovremeno dakle napravili bismo mini dokumentarac o dječaku koji i radi i uči, teško radi i uporno uči a do škole (možda nove!) pet-šest je ili desetak kilometara i mali naš junak nakon napornog seljačkog posla svakodnevno pješači do škole i tamo možda sluša o avionima i elektranama, o velikim gradovima i dalekim zemljama.

No starac nastavlja svoju priču o životu. Podraslo se malo, zamomčilo, počelo se i cure zagledati. I jednog dana... »đedem ja čači: čača, ja bih se ženio...«

Autentično vjenčanje. Tek propupao mladić, nevjesta također. Ljudi se u ovom kraju mlađi žene. Tko zna zašto?

Obred.

Slavlje. Prepoznajemo i saznajemo u svemu oko tog vjenčanja običaje kraja, odnose, ponosno siromaštvo, zaostavštinu prošlosti, naziranje budućnosti... Mladoženja i nevjesta jedva možda da i sudjeluju u općem veselju.

... A i nije bilo lako. Zemlje malo, a i ono što rodi, brzo ode. A i ne znaš nikad kad će te satrati tuča, suša, uvijek se nešto nađe, đava ga odnja. A i djece se narodilo. U sedam godina njih petero. Kako ćeš to othraniti? Nije druge — nego put pod noge. U Ameriku...

Novog našeg junaka ne snimamo, jasno, u Americi. Danas naši ljudi ne odlaze na privremeni rad u Ameriku. Danas se drugdje putuje...

»Bauštela« neka minhenska, franfurtska, možda neka treća. I opet jedan mini dokumentarac. Naš radnik koji živi k'o pas u nekoj baraci, zarađuje i spremi svaku marku, jer kod kuće, dolje u zabiti zagorskoj, puno je djece. Kuća započeta. Žena nezbrinuta.

U priču se sad upliće starčevo žena: znam ja da si se namučio, slao, puno propatio. Al' nije ni meni bilo lako. S petero nejačadi, sama...

Neće biti teško pronaći autentičnu životnu situaciju ni za »ilustraciju« ovog dijela priče. »Ilustracija« se ponovno u nekoj mjeri osamostaljuje. Pred kamerom je još jedna sudsina, još jedan detalj koliko stvarnog toliko i »izmišljenog« no vjerujem, istinitog i uvjerljivog filmskog portreta jednog čovjeka, više od toga: jednog kraja, jednog napora da se opstane, jedne želje da se živi dostojanstveno i puno.

Da ne redamo više detalje naše filmske, odnosno starčeve priče. Ionako, rekoh već, sve je ovo improvizacija, ja mogu tek priželjkivati jednu bogatu životnu priču s nizom detalja koje već sada »mogu vidjeti«, no u ovoj fazi razmišljanja o filmu, prije pripremnih radova, ne bi bilo ni ljudski ni dokumentaristički pošteno sve to definirati na papiru. Starca valja tek naći, možda najprije njega i snimiti pa tek onda odlučiti što je iz starčeve priče filmski i životno relevantno do te mjere da se za tim traga u sadašnjosti. No sad se možda postavlja pred čitatelja ovih redaka pitanje: nije li tek očekivanje, tek želja da se sretнемo sa starcem koji će pričati »pravu« priču, priču sličnu, primjerice, onoj čije sam ja detalje improvizirano iznio na prethodnim stranicama, nije li tek to (to očekivanje i ta želja) premalo kao startna osnova filma. Odgovor na ovo pitanje možda je neskroman, no prizivam u pomoć nešto malo vlastitog dokumentarističkog iskustva: ne bojim se da neću pronaći životnu priču koja ne bi nadmašivala sva moja »kalkulantska« očekivanja. Jer život će izmisliti mnogo maštovitiju priču i od najmaštovitijeg scenarista. Ovaj film projekt je »otvorenog tipa«, pustolovina... Valjat će tek slijediti i poštovati život.

Slučajni život Ive Ivića... želi pobjeći iz jedne standardne, zavorene forme dokumentarnog filma, želi polemizirati s dokumentarcem reportažnog ili televizijskog tipa, želi se uključiti u razmišljanja o smislu klasičnog dokumentarističkog posla u vremenu agresivne najeze televizije. Na sasvim intimno-režijskom planu, ovim filmom bila bi na kušnji vjera autora ovih redaka u ispravnost one već klasične Godardove misli kako svakiigrani film teži biti dokumentarni a svaki dokumentarniigrani. U ovom filmu, naime, jedan bitnoigrani filmski postupak, *flash-back*, do sada i upotrebljavansamo u igranim filmovima, javlja se u službi dokumentarištice ideje. Sadašnjošć se »rekonstruira« prošlost, prošlost počinje živjeti pred nama a da se svijest o sadašnjosti nijednog trenutka ne gubi. Sa sasvim formalnog stajališta eto i jedne male inovacije, možda jednog skromnog priloga razmišljanju o odnosu dokumentarni film —igrani.

No zar nije takav postupak, takav tretman i sadašnjosti i prošlosti u filmu zapravo težnja — pozivam se na početak ovog teksta — da se pojasni onaj čudni osjećaj nakon putovanja Zagorom: u sadašnjosti ste a osjećate prošlost, vrijeme kao da je stalo a nije, nije — to vidite, to znate, u to vjerujete.

To je dakle taj scenarij. *Slučajni život Ive Ivića...* trebao je biti kruna i kraj serije (uglavnom ostvarenih) dokumentarnih filmova o Dalmatinskoj zagori. U prirodi je, naime, svakog djelovanja vizija ostvarenja nekakve cjeline. Kad radite kratke dokumentarce, isprva vam se čini da jedan film »zove« drugi, pitanja jednog isprovociraju sljedeći i zapravo vam treba nešto vremena da shvatite kako težite jednoj malo sveobuhvatnijoj cjelini. A onda je još potrebno podosta vremena i da naslutite, osmislite i pokušate ostvariti tu cjelinu. Kad sam izgubio status redatelja od jednog kratkog filma godišnje, za mnom je ostalo tih pet-šest »kamenjarskih« filmova (*Poštar s kamenjara*, *Druge*, *Kazivanje Ivica Štefanca*, *mlinara*, *Pletonice*, *Dernek*, *Zemlja*) što slute nekakvu cjelinu, što čine nekakav više-manje zaokružen ciklus filmova o ljudima

s kamena, no u to sam utukao i pet-šest godina. I još tu nedostaje točka na i, taj *Slučajni život Ive Ivića...* Pet-šest godina za jedan jedva cijelovečernji program. A još se mota po glavi i Dreyerov neveliki opus i uzori, pa već i vlastita posrstanja, pa i iskustva: za nama je već i FAS i očekivanja velika, asistencije, festivali, svašta... Pa ti budi zadovoljan!

Dva neposlana pisma

Sve to malo predugo traje, pisao sam Hrvoju Turkoviću u Ameriku 1975. godine. Kažem pisao, a možda bi bolje bilo reći: nisam pisao. Odnosno pisao sam, ali nisam završio pismo, nisam ga dakle ni poslao. I sad, u ovom svom velikom pospremanju naletio sam i na dva neposlana pisma. Jedno je bilo to, Hrvoju u Ameriku gdje je bio na nekakvoj stipendiji, godinu dana mislim. Dvoumio sam, da li da mu ga sad dam, tā njegovo je, iako nezavršeno, ali sam ipak odustao jer je bilo i suviše srce drapateljno odnosno kukajuće... Poderao sam ga... Ali onoga, u povodu tih mojih dokumentaraca: sve to malo predugo traje, toga se sjećam i čini mi se ta opaska točnom i iz današnje, ma kako maglovite perspektive. Eh, da je sve to bilo snimiti u godini dana, najviše dvije. Pa onda pokušati i nešto drugo... Jedan ciklus urbanih dokumentara, na primjer. Ne socijalnih, već baš, upravo i samo urbanih... Nešto poput *Preporuča se za realizaciju*, jedinog mog urbanog dokumentarca, jedinog koji sam i radio prije novog »otopljjenja«, sada na televiziji (kažem vam: nisu nam dali umrijeti), gdje sam nakon zaslужne asistencije u veleprojektu *Bombaški proces*, i nakon zdušne preporuke Kreše Golika, došao do režije prve igранe stvari, *Slučaja Filipa Franjića*, TV filma po scenariju Mirka Sabolovića, 1978. godine.

Da je to neposlano pismo Hrvoju u Ameriku pisano 1975. znam po tome što u pismu spominjem kao hit-dogadaj izlazak časopisa *Film*. Imam komplet *Filma*, pogledao sam, prvi broj nosi nadnevak: srpanj — kolovoz 1975. Hvalim u pismu, i toga se sjećam, veličanstveni interview s Krešom Golikom, nagovaram Hrvoja da nakon povratka uđe u redakciju... I zaista, već četvrti broj (1976.) potpisuje redakcija u kojoj je, uz Srećka Jurdanu, Spiru, Rexa i Zubca — i Hrvoje. Odgovorni je urednik Krešimir Trampetić, drag čovjek, ali, ruku na srce, njega baš nitko nije uzimao jako ozbiljno. Grafička obrada Goran Trbuljak. Bio sam dobar s tim momcima, neki su nagovarali i mene da uđem u redakciju. Ja sam, sjećam se, odgovarao: ne, treba to biti vaš, generacijski časopis. I bio je, sjajan, nedosegnut, čini mi se, u kompletnoj hrvatskoj filmskoj publicistici. Prijateljski dajući podršku stalnom kolumnom feljtona, izdržao sam do kraja s tim momcima, sve tamo do onih ružnih objeda i polemika, do utrnuća 1979.

Drugo neposlano pismo pronašao sam kad sam se već odlučio za ove retke i nisam ga stoga uništio. Pisao sam dobrom i dragom prijatelju Matku Bradariću u Bruxelles. Spominjem u pismu Božić i Novu godinu, pa zato pouzdano znam da je pismo započeto pa prekinuto krajem 1974., nastavljeno u siječnju 1975., nedovršeno, neposlano... Matko je 1975. umro.

I dan-danas vjerujem da je Matko umro prirodnom smrću. Infarkt, rekao je obduksijski nalaz, ovdje u Zagrebu. Nađen

je u svojoj briselskoj tavanskoj garsonjeri nekoliko dana nakon smrti. Nije bio evidentiran kao srčani bolesnik, no meni naprsto ne ide u glavu da bi se moglo raditi o nasilnoj smrti. Govorkalo se, istina, svašta, no... Matko umoren? Nemojuće, neshvatljivo...

S Matkom sam priateljevao od ranih šezdesetih, podstanarčio je jedno vrijeme s Antonom Peterlićem u istoj sobi. Studirao je biologiju i bio, navodno, vrlo talentiran, no bio je i intelektualac leonardovskih širina. Ne znam što ga sve nije zanimalo, pa tako i film, novinstvo... i ode fax. Eto ga ubrzao u *Studentskom listu*, pa na Trećem programu Radio Zagreba u doba urednikovanja Hrvoja Lisinskog, konačno u *Enciklopediji Modernoj*... Zajedno smo za televiziju napravili tri polusatna dokumentarna filma (on kao scenarist i voditelj, ja kao redatelj) o znanosti, tri portreta znanstvenika: arheologa Stipe Gunjače, oceanografa Tome Gamulina i geografa Josipa Roglića. Bio sam iznenaden kako je Matko sa svima njima razgovarao s kompetencijom čovjeka koji se razumije u najtanancije nijanse problema profesije. Uzvraćeno mu je bilo uvažavanjem koje je graničilo sa žalom što nije ostao u znanosti, i to baš — u djelatnosti svojih sugovornika. Nikako nisam razumio tu Matkovu renesansnu raznovrsnost interesa i angažmana, djetinju zaljubljenost u sve čega se prihvatao, beskrajnu sposobnost divljenja svemu na što je naišao: od kulinarskih specijaliteta moje mame preko infantilnih političkih uspjeha tada mlađahnih Čička i Budiše, pa sve do zamišljenih i tihih karijera mnogih potpuno marginaliziranih znanstvenika. Matko je imao tu plemenitu, prekrasnu osobinu: znao je uživati u umijeću i uspjehu drugih. Bio je pridruženi član Lige džentlmena.

Kad se nekoliko godina nakon 1971. sve počelo dodatno komplikirati, Matku je — imao sam dojam — jednostavno dognjavilo. Umorio se i prihvatio je poziv kolege iz studentских dana, danas kandidata za Nobelovu nagradu, doktora Miroslava Radmana da dođe u njegov institut u Bruxelles za asistenta. Tako se Matko, na kraju, ipak vratio biologiji...

U mojim »kamenjarskim« dokumentarcima Matko je bio stručni suradnik. I sam iz Dalmatinske zagore, iz triljskog kraja, poznavao je svaki zaselak, običaje, prezimena... Neposredan, kakav je bio, otvarao je svaka vrata, razbijao svako nepovjerenje. I kada bi nam bio odobren projekt, Matko i ja, s dnevnicama i rent a carom (da, da, tako se to radilo) krenuli bismo na put, tražili bismo protagoniste: poštara u Poštaru, babu u *Drugama*, djevojku dugih kosa u *Pletenica-ma*... Bilo je i smiješnih zgoda na tim našim putovanjima. Pita Matka jedan čovjek kad smo spremali *Pletenice* pa se raspitujemo za cure: »Ma dobro film i to... nego reci ti meni pošteno, jesli l' ti to došo smiriti ovoga mladića?« i pokazuje glavom na mene. Ili, pola jednog jutra lutamo od kuće do kuće, nigdje ženskog čeljadeta... Puknuo glas: došli neki iz grada, prigledavaju cure... I nije druge, Matko i ja velečasnici... I ovaj onda s oltara navijesti: to su naši i pošteni ljudi, pustite ih da prigledaju cure...

Najviše neprilika imali smo u pripremama i za snimanja *Derneka*. Dernek je, naime, ako niste znali, ni sajam, ni vašar, ni naprsto skup, sastanak, veselje. I sve to i još malo više i drukčije... Svako selo ima crkvu, a crkva svog zaštitnika,

sveca. Na dan tog sveca je dernek. Ne događa se ništa spektakularno, no intimna je obveza svakog čovjeka iz tog kraja da bude u svom mjestu na derneku. Pa potegnu neki čak iz Njemačke... I namjerio ja snimati dokumentarac o takvom jednom našem gastarbjateru koji će voziti pola dana i cijelu noć da bi stigao na dernek, popio bukaru vina, bacao malo kamena s ramena, prošetao malo sa starim prijateljima, zapjevao jednu... I sutra — natrag...

Pripreme za film bile su dvostrukе. Najprije smo Matko i ja obišli mnoga mjesta u Zagori, raspitali se kad im je dernek i znaju li neke svoje koji će možda ili vjerojatno doći iz Njemačke na dernek... Skupili uz puno truda, nevjericu i uvjerenja nešto nepouzdanih adresa naših ljudi po Njemačkoj (vrlo je sumnjivo bilo tada raspitivati se za naše ljudi vani) i onda, drugi dio priprema: tragati za tim ljudima po Njemačkoj, upoznati ih, saznati da li će zaista doći na dernek, odrabiti onoga koga ćemo snimati.

I učinimo mi to sve skupa. Naporno, zaista naporno. I sve nekako obavijeno nekakvom nedefiniranom neizvjesnošću. Ukrzo ćemo ustanoviti — kakvom.

Matko je u međuvremenu, između priprema i snimanja, oputovao u Bruxelles. Prije našeg snimanja obavili smo još samo nekoliko telefonskih razgovora, a kad se primaklo vrijeme derneku (ne sjećam se više gdje je trebao biti taj dernek, negde u rujnu, za Malu Gospu, čini mi se), uputila se naša mala filmska ekipa u Njemačku. Kombi-ekipa. Ne sjećam se više ni mjesta u Njemačkoj, odakle smo trebali krenuti, a gdje je živio, odnosno radio taj naš budući junak filma koji će na dernek. Stigli mi, sve štima, počinjemo snimati... Snimili smo jedan-jedincati kadar: u grupnoj kupaonici bauštelske barake, naš se čovjek umiva, sprema za put. I dok si rek'o keks, stvari se tu odnekud policija i cijela naša ekipa završava u zatvoru. Dojavio netko. Mi smo tu na privatnom posjedu, a privatni posjed je svetinja i što tu imaju raditi kamera, mikrofoni, kablovi itd? Prosvjedi ništa ne pomažu, njemački policiaci šute k'o zaliveni. U ekipi pak svi ponešto natucamo njemački, bio je s nama kao asistent kamere i Viktor Penezić, rođeni Berlinčanin, »geborene Berliner«, molit ću lijepo. I svi mi nešto pokušavamo objasniti, a po ćeliji najviše se uzmuvalo Ante Deronja, naš organizator i legendarni direktor filma, drži se za glavu i govori: »Vi šutite, pustite mene da govorim, vi prevodite.«

Ukrzo se sve objasnilo, pustili nas nakon nekoliko sati, no — propalo snimanje. Da bi dobio jedan slobodan dan, naš junak rekao gazdi da mu je žena bolesna, mater na umoru, tako nešto, a on sad — filmski glumac! Ne dolazi u obzir da putuje sad s nama na dernek, dobit će otkaz. Zajebali smo mu dernek, sad još i posao! Jebeš film!

Što da radimo? I gdje ćeš ti sad, usred Njemačke, naći čovjeka koji ide na dernek upravo u taj nekakav Prgomet, Muć ili kako se već zvalo to mjesto koje iz očaja i zaboravih. Ništa, vraćamo se kući neobavljenom posla.

Ponovno nekoliko telefonskih razgovora s Matkom, ugovaramo i jedan susret u Münchenu jednog vikenda, vučemo iz rukava rezervni adut: upravo iz Münchena krenut će jedan

momak na svoj dernek u Aržano. Ali taj dernek je tek početkom jedanaestog mjeseca...

Došao, dakle, i taj jedanaesti mjesec i eto ti moje ekipe ponovno u Njemačkoj. U onom neposlanom pismu pišem ja Matku kako je proteklo snimanje: »... u samom Münchenu — jedva da smo ispučali dvadesetak metara materijala — zamašo da nisam doživio slom živaca: naš momak, momak koga smo snimali imao je sudar. Pomiclio sam: gotovo! Da ironija bude veća, upravo u tom trenutku kamera je (snimali smo iz kombija) bila uključena tako da sve to imamo sa svim lijepo registrirano na vrpci. Na svu sreću, nije bilo ništa ozbiljnije tako da smo ubrzo ipak nastavili put. Kad, međutim, samog sudara (odnosno, sad se već može reći: sudarčića) nismo mogli upotrijebiti, suviše bi obvezivao, suviše bi odvlačio pažnju od osnovnog predmeta filma.

Preskačem samo putovanje (kiša, nešto čak i snijega, sve skupa jako naporno no bez nekih izrazitijih pehova) i eto nas u Aržanu. Preskačem i dolazak, pa izlazak ujutro ljudi iz crkve, eto nas poslije podne na samom derneku. Ali gdje to? Na kakvom derneku? Bilo je tako prokletno hladno i puhala je tako neugodna bura da pola čovjeka nisi mogao sresti u cijelom Aržanu! Možeš misliti kako sam se osjećao! Mislio sam — od filma ništa! No dogodilo se tad nešto sjajno, nešto što u ovom poslu valja znati, ja sam možda to i znao ali u onom očaju i strahu za film naprosto sam to zaboravio. Kamera, film sâm, pojavio se i postao nekakav čudan katalizator održavanja derneka. I dernek, u jednoj svojoj nevjerojatno siromašnoj varijanti ipak se dogodio. Zaista se nije radilo o tome da bi sad mi nešto posebno ili molečivo agresivno nagovarali ljude da nam izvode ovo ili ono, ne, uvjeravam te, kamera je bila samo katalizator. Tek kasnije shvatio sam da siromaštvo i bijeda tog derneka vrijede puno više od raskoši i gužve. Taj siromašni dernek svojom škrtošću i absurdnošću tek naglašava problem o kojem govorimo! Upravo to siromaštvo derneka, ta njegova bijeda, taj absurd — toliki put a zašto? — čini film (ako je jasno dobar) pravim filmom.«

Opravdavam se dalje u neposlanom pismu Matku što mu seugo ne javih, što i ovo pismo pišem na refule pa će ispasti: zaboravih te jer ne trebam više tvoju pomoć. A nije tako: »... htio sam pričekati neko vrijeme kako bih ti štogod izvjesno o *Derneku* mogao napisati. No znaš već kako to ide: najprije se neko vrijeme čeka da se materijal razvije, pa onda kad čovjek uđe u montažu poželi biti najprije siguran da će iz svega toga nešto pristojno ispasti, a zatim kad posao nekako

i krene nastupaju razdoblja kriza i ozbiljnih sumnji i odagnaš od sebe misli o pisanju jer što da ti javim — da sam napravio najstupidniji film u povijesti kinematografije, nema smisla! A vrijeme ide... i eto nas već pred Božićem na kraju još jedne godine. I posao je negdje pri kraju. Završili smo i montažu i mix i film je sad na prebacivanju na široku vrpcu. Ja normalno još uvijek ne mogu biti do kraja siguran u ono što smo napravili, no ima indikacija da film nije katastrofa. I kad se danas sjetim svih onih ljetošnjih nervoznih lutanja Zagorom pa Njemačkom, neuspjelog prvog pokušaja da se snimi film, naših telefonskih razgovora i susreta u Münchenu, snimanja... — koliko li samo u jednom malom filmu od dvanaest minuta i muke i truda, života i uspomena, nervoze, svega. I bio bi grijeh od Boga da film ispadne na kraju slab. Ta na taj mali film ja sam, radeći više ili manje intenzivno no ipak stalno, izgubio više od šest mjeseci! Zamislili: dvanaest minuta finog šnita a više od šest mjeseci posla! Možda ne, istina, posla koji bi bio mjerljiv nekim strogo administrativnim radnim vremenom, no zar nije i gore od radnog vremena naprosto nošenje filma u sebi, ta prokleta neizvjesnost koja traje praktično sve do prve javne projekcije. A ta još nije bila! Filmski posao zaista nije za normalne ljude!«

Gotovo je, gotovo...

Da, da, filmski posao zaista nije za normalne ljude. I zamislite sad ovo: ako se rečenica: filmski posao zaista nije za normalne ljude — čini prikladnom za završetak ovog teksta, ako se, štoviše, čini uvjерljivom nakon ovih mojih prisjećanja i lamentacija, nakon toliko napora u hrvanju sa zaboravom, pitam se nešto, pitam: što bi bilo da ja ne zaboravljam? Što bi bilo nakon isповijedi čovjeka koji se svega sjeća, pamti, ne zaboravlja, koji ništa ne uništi i ne uništava? Zamislite uspomene čovjeka koji nije poderao nijedno pismo, fotografiju, ideju, scenarij... koji pamti svaki sastanak, komisiju, žiri, natječaj, nagradu, kritiku... Pa to bi bilo strašno! Kakav li bi se u tom slučaju monstruozní završetak i zaključak ponudio? Što li bi se onda nametalo kao uvjерljiv i logičan kraj?

Ni pomisliti ne smijem na tu mogućnost. Varirao sam motiv zaborava u ovom tekstu na mnoge načine. A vidite, toga se nisam ni sjetio kad se ono na početku stadoh opravdavati: zaborav kao izlika, kao opravdanje, kao traženje oprosta...

Uostalom, zaboravite...

Svibnja, 2001.

Vjekoslav Majcen

Kronika travanj/lipanj 2001.

25. III.

Projekcijom filma *Blagajnica hoće ići na more* Dalibora Matanića otvoren je 30. njujorški jubilarni festival New Directors — New Films, u čijem programu je sudjelovalo 30 dugometražnih filmova iz 18 zemalja. *Blagajnica hoće ići na more* prvi je hrvatski film prikazan na ovom festivalu.

28. III.-5. IV.

U MM centru SC nastavljen je program pod nazivom Francuska kinematografija u 100 filmova. Prikazani su filmovi: *Život i ništa drugo* (Bertrand Tavernier, 1989.), *Zbogom djeco* (Louis Malle, 1987.), *Therese* (Alain Cavalier, 1986.), *Puritanka* (Jacques Doillon, 1986.), *Put u sjenu* (Michel Blanc, 1984.), *Ciao Pantin* (Claude Berri, 1983.) i *Kralj ptica* (Paul Grimault, 1983.).

29. III.

U Društvu hrvatskih filmskih djeplatnika održana je premjera dokumentarnog filma redatelja Nevena Hitreca o kulturnoj baštini grada Zagreba pod naslovom *Zagrebačka škrinja umjetnosti*. Film je snimljen u produkciji Zagrebačke filmske radionice, prema scenariju Hrvoja Hitreca i uz stručnu pomoć povjesničarke umjetnosti Lelje Dobronić.

29. III.-22. IV.

U Umjetničkom paviljonu održana je izložba fotografija i videoradova poljske umjetnice Katarzyn Kozyre s videoradovima *Ženska kupelj*, *Muška kupelj* i *Ritual proljeća*.

1.-7. IV.

U dvorani Kinoteke Mađarskog filmskog instituta u Budimpešti, održan je Tjedan hrvatskoga filma, na kojem je prikazan izbor dokumentarnih, igranih, animiranih i eksperimentalnih filmova mlađih hrvatskih redatelja snimljenih u posljednjem desetljeću.

Prikazani su

— cjelovečernji filmovi: *Vidimo se* (Ivan Salaj, 1995.), *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997.), *Puška za uspavljanje* (Hrvoje Hribar, 1997.), *Rusko meso* (Lukas Nola, 1997.), *Tri muškarca Melite Žganjer* (Snježana Tribuson, 1997.), *Da mi je biti morski pas* (Ognjen Svilicić, 1999.), *Maršal* (Vinko Brešan, 1999.), *Bogorodica* (Neven Hitrec,

1999.), *Blagajnica hoće ići na more* (Dalibor Matanić, 2000.).

— kratkometražni igrani i dokumentarni filmovi: *Mirta uči statistiku* (Goran Dukić, 1991.), *Hotel Sunja* (Ivan Salaj, 1992.), *Noć za slušanje* (Jelena Rajković, 1995.), *Mirila* (Vlado Zrnić, 1997.), *Plašitelj kormorana* (Branko Ištvanić, 1997.), *Radio Krapina* (Jelena Rajković, 1997.), *Bag* (Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, 1998.), *Bića sa slika* (Damir Čučić, 1999.), *Dvoboј* (Zrinka Matijević, 1999.), *Godina hrde* (Andrej Korovljev, 1999.), *Jurić: Tvrđa 1999.* (Zvonimir Jurić, 1999.), *Pet minuta nježnosti* (Suzana Čurić, 1999.), *Dečko kojem se žurilo* (Biljana Čakić-Veselić, 2000.), *Šalter* (Dražen Žarković, 2000.);

— animirani film: *Kolač* (Daniel Šuljić, 1997.);

— eksperimentalni filmovi: *Glenn Miller 2000* (Tomislav Gotovac, 2000.), *Endart* (Ivan Ladislav Galeta, 2000.), *Nigredo* (Zdravko Mustać, 2001.);

— videoradovi: *Perpetuum mobile* (Igor Kuduz, 1991.), *Energy of Tape* (Milan Bukovac, 1992.), *Ave — morituri te salutant* (Vlado Zrnić, 1995.), *Hand of the Master* (Simon Bogojević-Narath, 1995.), *Navigations* (Dan Oki, 1995.), *Bouquet* (Zdravko Mustać, 1996.), *Untitled No. 1* (Kristijan Kožul, Marko Raos, Ana Šimićić, 1996.), *Convergence* (Vladislav Knežević, 1997.), *Utjeha* (Renata Poljak, 1997.), *Ultrazvuk* (Tanja Golić, 1998.), *Meeting Alice* (Vedran Šamanović, 1999.), *Obavezan smjer* (Jelena Nazor, 2000.), *Posljednji rez* (Marija Prusina, 2000.).

Tjedan hrvatskog filma otvorio je Ivo Škrabalo, a organizatori priredbe bili su Mađarski nacionalni filmski arhiv uz veliku potporu Hrvatske zajednice u Budimpešti, te Hrvatski filmski savez i Kino-klub Zagreb.

2.-6. IV.

U zagrebačkom Goethe institutu održan je Tjedan Tille Durieux s retrospektivom filmova u kojima je glumica suradnjava. Prikazani su filmovi: *Žena na mjesecu* (Fritz Lang, 1929.), *Uskrsnuće* (Rolf Hansen, 1958.), *Ono* (Ulrich Schamoni, 1965.) i *Posljednji most* (1953.).

3. IV.

Na tribini Autorskog studija održana je projekcija izbora filmova Tatjane Ivančić. Gost tribine bila je Vera Robić-

Škarica, koja je govorila o autorici i njezinu filmskom stvaralaštvu

3.-9. IV.

U zagrebačkoj Kinoteci održana je retrospektiva najznačajnijih filmova Jiříja Menzela pod nazivom »Jiří Menzel u Hrvatskoj«. Organizatori priredbe su Veleposlanstvo Republike Češke u Zagrebu, Interfilm i Zagreb film, a otvorenju priredbe prisustvovao je i redatelj Jiří Menzel. Na početku Tjedna održana je premijera dokumentarnog filma *Jiří Menzel — hrvatski dnevnik* redatelja Milivoja Puhalovskog, a zatim su prikazaniigrani filmovi *Strogo kontrolirani vlakovi* (1966.), *Hirovito ljeto* (1967.), *Seva na koncu* (1969.), *Vikendica u šumi* (1975.), *Striženo, košeno* (1980.) i *Selo moje malo* (1985.). Uz filmove Jiříja Menzela u Kinoteci je održana hrvatska premijera filma *Moramo se pomagati* (češkog kandidata za Oscara 2000.), redatelja Jana Hrebejká.

3.-10. IV.

U Pragu je održan međunarodni festival dokumentarnih filmova posvećenih ljudskim pravima. Među 90 filmova iz 35 država, prikazana su i ostvarenja hrvatskih autora.

Nakon Praga, filmovi su prikazani u još devet čeških gradova te u Bratislavi, Varšavi, Prištini, Nürnbergu i Beogradu.

5.-8. IV.

Film *Bogorodica* redatelja Nevena Hitreca prikazan je na festivalu Young European Cinema koji priređuju studenti u Torunu (Poljska), a posvećen je mladim evropskim redateljima.

5.-8. IV.

U organizaciji Instituta Otvoreno društvo i Art radionice Lazareti u dubrovačkoj galeriji Otok održana je umjetnička radionica s temom *Razvijanje projekta za kratki film i video*, koju je vodila videoumjetnica Breda Beban.

10. IV.

Povjesničar i teoretičar animacije Gianalberto Bendazzi, autor antologije animacije *One Hundred Years of Cinema Animation*, održao je u zagrebačkom MM centru SC predavanje s projekcijama pod naslovom *Remek-djela animiranog filma*. Tom prigodom predstavljena je i videokaseta *Dragulji Zagreb filma* s antologijskim izborom filmova Zagrebačke škole crtanog filma.

Gianalberto Bendazzi svoju je antologiju posvetio uspomeni Zlatka Grgića, a među 84 najbolja animirana filma nastala između 1908. (*Fantasmagorie*, Emile Cohl) i 1997. (*Geri's Game*, Jan Pinkava) uvrstio je 8 filmova hrvatskih autora, koje je sada Zagreb film izdao na kaseti pod naslovom *Dragulji Zagreb filma*. Na kaseti su snimljeni filmovi: *Inspektor se vraća kući* (Vatroslav Mimica, 1958.), *Surogat* (Dušan Vukotić, 1958), *Vau-vau* (Boris Kolar, 1964), *Znatitelja* (Borivoj Dovniković-Bordo, 1966.), *Možda Diogen* (Nedeljko Dragić, 1966.), *Mačka* (Zlatko Bourek, 1971.),

Satiemania (Zdenko Gašparović, 1978.), *I love you, too...* (Joško Marušić, 1991.).

12. IV.

U zagrebačkoj Kinoteci održana je premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Damnatio memoriae ili udar na sjećanje* redatelja Bogdana Žižića snimljenog u produkciji Gama studija i HTV-a.

12.-13. IV.

U ciklusu Književnost u MM centru SC-a prikazan je 35 minutni dokumentarni video *Jack Kerouac — a video snapshot of Jack Kerouac* (Lars Movin, Steen Moller Rasmussen, 1998.), a u ciklusu Povijest umjetnosti film *Ruska avangarda — ili ljubavna veza s revolucijom* (Alexander Krivonos, 1999.)...

15. IV.

Otvoreno pučko učilište Split u kinoteci Zlatna vrata premijerno je predstavilo dokumentarne filmove Bogdana Žižića *Aleksandar F. Stasenko, hommage*, djelo posvećeno jednom od prvih splitskih filmskih stvaralaca, te *Damnatio memoriae, ili udar na sjećanje* o rušenju spomenika od antike do danas. Oba filma snimljena su u produkciji Gama studija i HTV-a.

17.-19. IV.

Hrvatski film *Maršal* Vinka Brešana koji je najavljen kao 'briljantna i britka satirična komedija', prikazan je na Međunarodnom filmskom festivalu u Washingtonu. Prošle je godine Hrvatska bila prvi put bila zastupljena na tom festivalu filmom Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju*.

18. IV.

U MM centru SC-a održana je projekcija cjelovečernjeg filma *Carl Theodor Dreyer — Min Metier* (1995.) redatelja Torben Skjodt Jensaena.

19. IV.

U sklopu programa zagrebačkog Muzičkog bijenala, videoumjetnik Dalibor Martinis održao je performans pod nazivom *Emitiranje vijesti*. Performans je izveden s tornja crkve sv. Marka zvonjenjem dvaju zvona koja su emitirala binnarno kodirani tekst vijesti.

20.-22. IV.

Na Akademiji dramske umjetnosti (ADU) održana je četvrt po redu Filmska revija kazališne akademije (FRKA) koja je postala tradicionalnom godišnjom smotrom filmskih i videoradova nastalih u produkciji ADU-a.

Na reviji su posebni gosti bili predstavnici Danske filmske akademije iz Kopenhagena, a u glavnom (natjecateljskom) dijelu programa prikazani su filmovi studenata ADU. Osim filmskog programa u sklopu festivala održana je i izložba fotografija studenata Odsjeka filmskog i TV snimanja. Ove godine prvi put je dodijeljena i Velika nagrada FRKA-e (Grand prix) koja ekipi najboljeg prikazanog filma omogu

ćuje snimanje kratkog igranog filma na 35 mm vrpci te njegovu cjelokupnu postprodukciju u Beču.

U natjecateljskom dijelu prikazani su filmovi:

AUTOBIOGRAFIJA / sc., r. Iva Semenčić, k. Mario Oljaca, mt. Iva Semenčić;

BEZ KOSTIJU / sc., r. Miran Krčadinac, Daniel Kušan, k. Miran Krčadinac, mt. Maja Vukić. — ul. Daniel Kušan, Anita Matić;

DEMONSKI PLODOVI / sc., r. Mladen Dizdar, k. Vjeran Hrcka, mt. Davorin Tomšić;

DVA POSLJEDNJA ČOVJEKA NA ZEMLJI / sc., r. Ana Šimičić, k. Ivan Slipčević, mt. Nina Velnić. — ul. Jerko Marčić, Borko Perić;

FILM / sc., r., k. Mak Vežzović, mt. Ana Marija Sremec. — ul. Enes Vežzović, Leila;

GOUSTBASTERS / sc. Borna Armanini, Iva Semenčić, r. Borna Armanini, k. Jure Črnec, mt. Iva Semenčić;

INJEKCIJA / sc., r. Iva Semenčić, k. Thomas Krstulović, mt. Vlado Gojun. — ul. Bojan Navojec, Ivana Jelić, Mirta Puhlovska, Mai Karas;

KONTINUIRANI KADAR / autor Luka Stamać. — ul. Žana Bumber, Dušan Bučan;

KRIZE / sc., r. Vedran Šuvak, k. Viktor Gloc, mt. Sandra Mitić. — ul. Borko Perić;

LOCA DE AMOR / sc., r. Srđan Šarenac, k. Jure Černec, mt. Bianka Flis. — ul. Daria Lorenci, Radovan Ruždjak, Ivana Jelić.

MILOSTIVA SMRT / sc., r. Tvrto Rašpolić, k. Jura Sljepčević, mt. Vanja Siruuček. — ul. Vicko Bilandžija, Žana Bumber, Ana Begić;

MOJ SPOL — DVA POGLEDA NA ŽENSKO TIJELO / sc., r. Iva Semenčić, k. Goran Legović, mt. Marina Vojković;

NEVJESTA TELEFONSKOG MANIJAVA / sc., r. Tvrto Rašpolić, k. David Pavlinić, mt. Martin Juranić. — ul. Dora Lipovčan, Velimir Ljubić;

NIŠTA OD SATARAŠA / sc., r. Nikola Ivanda, k. Davor Petričić, mt. Marin Juranić. — ul. Nikša Marinović, Bojan Navojec, Sanja Hrenar, Daria Lorenci, Radovan Ruždjak, Mladen Vučić, Vicko Bilandžić, Stanislava Beble-Đina, Nikola Ivanda;

OKNO / autor David Pavlinić. — ul. Robert Krivec, Luka Stamać;

POMOR TULJANA / sc., r. Ivan Goran Vitez, k. Igor Savatović, mt. Davor Švaić. — ul. Vili Matula, Zvonimir Torjanac, Mirta Zrčević, Morana Segarić, Suzana Nikolić, Ranko Zidarić;

POS'O JE DOBAR, A PARA LAKA / sc. Antonio Nuić, r. Mladen Dizdar, k. Luka Stamać, mt. Ivan Rajković. — ul. Žana Bumber, Mare Škaričić, Jerko Marčić, Dušan Bučan, Luka Dragić;

VINKO NA KROVU / sc., r. Nebojša Sljepčević, k. Tamara Cesarec, mt. Dana Budislavljević. — ul. Bojan Navojec, Leona Paramlinski;

VIŠNJE U RAKIJI / sc., Milana-Runjić, r. Goran Rukavina, k. Tomislav Trumbetaš, mt. Mato Ilijić. — ul. Bojana Gregorić, Matija Prskalo, Hrvoje Kečkeš, Sven Šestak;

VUK / sc., r. Nikola Ivanda, k. Petar Janjić, mt. Ana Štulina;

ZET-O-POLIS / sc., r. Natalija Župan, k. Tamara Cesarec, mt. Ivan Rajković;

ZAUVIJEK MOJA / sc., r. Ljubo Lasić, k. Mario Krce, mt. Goran Guberović. — ul. Bojana Gregorić, Zlatko Bokulić;

Ocjjenjivački sud u kojem su bili Zoran Tadić, Lukas Nola, Ivan Salaj, Krešo Vlahek, Branko Linta, Antonija Mamić, Helena Buljan, Sven Šestak, Ivana Gudelj, Tomislav Zajec i Vladimir Kleščić dodijelio je sljedeće nagrade:

Velika nagrada FRKA-e (1.220 m 35 mm vrpce za kratki igrani film s obradom u Beču): Ekipa filma

Vuk / sc., r. Nikola Ivanda, k. Petar Janjić, mt. Ana Štulina;

Nagrada publike: Demonski plodovi (r. Mladen Dizdar)

Režija: Ljubo Lasić (*Zauvijek moja*)

Kamera: Mario Krce (*Zauvijek moja*)

Montaža: Marin Juranić (*Ništa od sataraša, Nevjesta telefonskog manjaka*)

Scenarij: Nebojša Sljepčević (*Vinko na krovu*)

Najbolji glumac: Bojan Navojec (*Injekcija, Vinko na krovu, Ništa od sataraša*)

Najbolja glumica: Leona Paraminski (*Vinko na krovu*)

Najbolji producent: Branka Mitić

Nagrada za studentsko životno djelo: Davor Kanjur

23.-27. IV.

Državni arhiv u Sisku priredio je tradicionalnu priredbu pod nazivom Tjedan arhiva, koji je ove godine bio posvećen temi *Film kao arhivsko gradivo*. U sklopu Tjedna priređena je izložba filmske tehnike, plakata, fotografija i drugog filmskog gradiva iz fonda Hrvatske kinoteke. Na otvorenju Tjedna arhiva Vjekoslav Majcen održao je predavanje o počecima hrvatske kinematografije, a Mato Kukuljica o zaštiti i restauraciji filmskog gradiva. U sklopu otvorenja izložbe predstavljene su knjige iz nakladničkog programa Kinoteke o Oktaviju Miletiću i o obrazovnom filmu. U filmskom dijelu programa premijerno je prikazan novootkriven i restauriran film o otvorenju sisačkog mosta iz 1934. godine. U večernjem terminu u gradskom su kinu održavane projekcije hrvatskih filmova, te su posjetitelji mogli vidjeti filmove *Čudnovate zgode šegrtu Hlapića* (M. Blažeković, 1997.), *Gosti iz galaksije* (D. Vukotić, 1981.), *H-8* (N. Tanhofer, 1958.), *Družba Pere Kvržice* (V. Tadej, 1970.), *Izbavitelj* (K. Papić, 1977.), *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969.), te izbor animiranih i dokumentarnih filmova. Gosti filmskih projekcija bili su dr. Mato Kukuljica, te redatelji Joško Marušić i Veljko Bulajić.

24. IV.

U zagrebačkom kazalištu Kerempuh, svečano su dodijeljene nagrade Večernjakova ruže 2000. Najboljom glumicom u 2000. godini proglašena je Bojana Gregorić, a najboljim glumcem Goran Višnjić. Ostali dobitnici Večernjakove ruže prema glasovanju čitatelja Večernjeg lista na području medija i estrade su: Nensi Brlek, Joško Lokas, Sonja Šarunjić, Trpimir Vicković Vicko, Vanna, Goran Karan, Parni valjak i Lidija Bajuk.

25. IV.

U MM centru SC održana je projekcija videorada/performansa Zlatka Kopljara K7 u čijoj realizaciji su sudjelovali snimatelji Silvio Jasenković i Sven Stilinović, te montažer Željko Radivoj.

26. IV.

U zagrebačkom kinu Europa održana je premijera filma *Holding*, redatelja Tomislava Radića, snimljenog u produkciji Družba filma.

27.-29. IV.

U splitskoj kinoteci Zlatna vrata, održana je retrospektiva filmova Ivana Martinka u povodu 41. obljetnice njegova filmskog stvaralaštva. Iz bogatog opusa ovog filmskog autora (ukupno 72 filmska naslova, od kojih je 58 potpisao kao redatelj) u retrospektivi je prikazan izbor od 14 njegovih autorskih filmova: *Avantira, moja gospoda* (1960.), *Rondo* (1962.), *Monolog o Splitu* (1961./1962.), *Lice* (1962.), *Fokus* (1967.), *Ubrzanje* (1968.), *Uska vrata* (1968./1974.), *Most* (1977.), *Izlazak* (1978.), *Izgnanstvo* (1979./1981.), *Sve i ništa* (1982.), *Lutke* (1987.), *Grad u sivom* (1992.), te cijelovečernji film *Kuća na pijesku* (1984./1985.). Osim retrospektive filmova, uz obljetnicu je tiskana i knjiga *Martinac — 41 godina filmskog stvaraštva, 1960.-2001.*

3. V.

U MM centru SC-a održana je projekcija videoradova studenata Umjetničke akademije iz Splita. Prikazano je dvanaest studentskih radova: *Deset do deset* (Matija Debeljuh, Vanja Činić), *Obavezan smjer i Dodir* (Jelena Nazor), *Untitled* (Milivoj Modic), *Prevara* (Maris Cilić), *Be my Friend* (Dunja Sablić), *Where do Gods Live?* i *The Photographer* (Liza Žufić), *Posljednji rez i Rainwalk* (Marija Prusina), *Po-ljička cesta 25* (Goran Čaće) i *Scenes from Family Life* (Ivana Runjić).

4. V.

U Zagrebu je održana izborna skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara, na kojoj je za novog predsjednika izabran filmski kritičar Arsen Oremović.

8. V.

Prigodom otvorenja izložbe keramike Ljerke Njerš u Muzeju grada Zagreba, održana je svečana premijera dokumentarnog filma Ernesta Gregla *Keramika i slikarstvo s ljubavlju*, koji je posvećen Ljerki Njerš i njezinu umjetničkom radu.

8. V.

Na tribini Autorskog studija — fotografija, film, video koju vodi redatelj Zoran Tadić, održana je projekcija izbora filmova s Hrvatske revije jednominutnih filmova — Požega 2000.

Gost tribine bio je voditelj GFR — film, video i jedan od organizatora Revije, Željko Balog iz Požege.

8. V.

U sklopu multikulturalnog programa koji priređuje udruženje Zdravo društvo u zagrebačkom KSETU, predstavljen je Bliski Istok. Osim tribine o bliskoistočnom konfliktu (Michael Lotam i Tarik Kulenović), izložbe izraelskih plakata i fotografija Snježane Požar, koncerta židovske i arapske glazbe i degustacije židovske i arapske hrane, u sklopu programa prikazan je dokumentarni film o židovsko-arapskim glazbenicima.

15. V.

U povodu obljetnice Hrvatskog radija i televizije, dodijeljena je tradicionalna Nagrada *Ivan Šibl*.

Nagrdu Ivan Šibl za životno djelo za televiziju dobio je Jerko Vukov, a Nagradu Ivan Šibl za radio dobio je filmski redatelj, publicist i radijski urednik Petar Krelja koji već četiri desetljeća sustavno promiče filmsku kulturu kao komentator i urednik radijskih filmskih emisija.

Godišnje nagrade HTV-a dodijeljene su Robertu Knjazu, Lidiji Firšt, Petru Dukiću, Baldi Čupiću, Oki Ričko i Ginu Rajšeku, dok su nagrade Hrvatskog radija dobili Višnja Biti, Giga Gračan, Jasenka Dudić, Jadran Marinković i Đuro Ivošević. Dobitnici godišnje nagrade Zajedničkih poslova HRT-a su Ante Obuljen, Tibor Gojun i Ljiljana Jurisić, a Ante Čavka i Zlatko Kovačević dobitali su nagrada Odašiljača i veza-tehnike HRT-a.

16. V.-5. VI.

U Zagrebu je održana izložba *UFA-plakati filmske prizvedbe 1918.-1943.*, na kojoj su između ostalih bili izloženi plakati za filmove Ernsta Lubitscha, Friedricha Wilhelma Murnaua i Fritza Langa, čiji su autori ponajbolji grafičari toga doba Robert L. Leonard, Theo Matejko, Josef Fenneker, Werner Graul, Heinz Schulz-Neudamm i Peter Pewas.

U popratnom programu izložbe održane su projekcije filma nijemog razdoblja *Siegfriedova smrt*, *Kriemhildina osveta* i *Asfalt*, te zvučnog filma *Trojica s benzinske crpke*.

Putujuća izložba najznačajnijih UFA-inih plakata zajednički je projekt Austrijske nacionalne knjižnice, zaklade Njemačke kinoteke i Goethe instituta, a do sada je predstavljena u više europskih gradova, te u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku.

21.-25. V.

U sklopu Tjedna arhiva koji je ove godine organiziran na temu Gospodarski arhivi, u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu svakodnevno su održavane videoprojekcije gospodarskih promidžbenih filmova snimljenih u Hrvatskoj u razdoblju od 30-ih do 50-ih godina 20. stoljeća. Između ostalih, na projekcijama su se mogli vidjeti reklamni filmo-

vi Frane Ledića iz 30-ih godina, te prvi reklamni filmovi klasika Zagrebačke škole crtanog filma.

21.-25. V.

U organizaciji Centra za kognitivne studije pokretnih slika i društva Laterna Magica Sveučilišta u Pécsi, u tom je mađarskom gradu održan 3. bijenalni simpozij o temi Problems of Representation in a Cognitive Theory of Film. Uz brojne znanstvenike iz svijeta, na simpoziju je iz Hrvatske sudjelovao Hrvoje Turković s izlaganjem pod nazivom Visual vantage point — its explanatory importance.

23. V.

Na filmskom sajmu koji se u Cannesu održavao usporedno s filmskim festivalom, međunarodnom tržištu ponudena su i tri hrvatska filma: *Maršal* Vinka Brešana, *Crvena prašina* Zrinka Ogreste i *Nebo sateliti* Lukasa Nole. Hrvatske filmove zastupala je tvrtka Intramovies, koja u svojoj ponudi ima više od pet stotina filmova uglavnom talijanskih autora.

25. V.

U Zagrebu je održana 7. izborna skupština Društva hrvatskih filmskih redatelja. Za novog predsjednika Društva izabran je Dalibor Matanić, a novi upravni odbor čine Nenad Puhovski, Dražen Žarković, Hrvoje Hribar i Tomislav Rukavina. U nadzorni odbor izabrani su Bruno Gamulin, Branko Ištvančić i Bogdan Žižić, a u Sud časti Zvonimir Jurić, Milivoj Puhlovski i Zoran Margetić.

Na skupštini je iz Društva istupio njegov dugogodišnji član, redatelj Mate Relja koji je taj čin obrazložio svojim nezadovoljstvom ostvarenom suradnjom unutar DHFR i stajalištem Upravnog odbora prema njegovim prijedlozima i idejama.

25.-26. V.

U Požegi je održana Deveta hrvatska revija jednominutnih filmova za koju je prijavljeno 107 filmova hrvatskih autora i 98 ostvarenja iz 23 europske države. Od ukupno prijavljenih 205 radova u natjecateljski program uvršteno je 49 filmova koje je ocjenjivao žiri u kojem su bili Ivo Škrabalo, Lukas Nola i Dario Marković.

25.-31. V.

Na priredbi pod nazivom Croatian film festival 2001, u južnoafričkom gradu Pretoriji predstavljen je izbor hrvatskih filmova. Prikazani su cijelovečernji filmovi *Breza* (Ante Babaja, 1967.), *Lisice* (Krsto Papić, 1969.), *Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970.), *Glembajevi* (Antun Vrdoljak, 1988.), *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1996.), *Treća žena* (Zoran Tadić, 1997.), te izbor animiranih filmova pod nazivom *Dragulji Zagreb filma*.

31. V.

U Hrvatskom filmskom savezu održana je konstituirajuća sjednica Programske vijeća Filmskog kulturnog centra u

osnutku čiji članovi su Marcel Bačić, Hrvoje Hribar, Dražen Ilinčić, Vjekoslav Majcen, Krešimir Mikić, Diana Nenadić, Ivan Paić, Ante Peterlić i Hrvoje Turković. Za predsjednika Vijeća izabran je Vjekoslav Majcen, za direktora programa Ivan Ladislav Galeta i za tajnika Goran Kukoč. Takoder je imenovana programska komisija (Mato Kukuljica, Ivan Ladislav Galeta, Goran Kukoč) radi izrade programa rada Filmskog kulturnog centra. Na sjednici je prihvaćena odluka da Centar u mjesecu rujnu ove godine počne održavanjem filmskih projekcija u iznajmljenom prostoru, a da se istodobno nastavi s aktivnostima oko stjecanja vlastitog prostora i osiguranja materijalnih uvjeta za rad.

Konstituirajući sjednici su uz članove Vijeća i programske komisije prisustvovali i predstavnici Ministarstva kulture, Gradskog ureda za kulturu grada Zagreba i Instituta Otvorenog društva, koji sudjeluju u financiranju rada Centra.

2.-4. VI.

Redatelj iz Jugoslavije Želimir Žilnik, održao je u Net. kulturnom klubu [mama] Zagreb, filmsku radionicu na temu 'Dokument i fikcija'. U večernjim terminima prikazani su u klupskoj dvorani njegovi filmovi *Rani radovi* i *Tvrđava Europa*, te program kratkometražnih filmova *Žurnal o omladini na selu*, *Zimi*, *Nezaposleni ljudi* i *Lipanjska gibanja*.

4. VI.

U sklopu programa XVIII. tjedna suvremenog plesa u Net. kulturnom klubu [mama], održana je projekcija dokumentarnog filma Saše Podgorelca i Jasenka Rasola u produkciji francuske DCA comp. o plesnoj predstavi ansambla Campagnie DCA i Phillippea Decouflea u Vijetnamu i Japanu krajem 2000. godine.

5. VI.

U zagrebačkom MM centru održana je retrospektiva videoradova Ante Božanića koja obuhvaća njegov rad od 1974.-1990. godine. Ante Božanić rođen je u Komiži 1949. godine, a od 1967. godine živi u SAD-u. Diplomirao je i magistrirao na Kalifornijskom Sveučilištu u Los Angelesu i stalno živi u New Yorku. U Hrvatskoj malo poznat, do sada je svoje videoradove prikazivao na mnogim međunarodnim festivalima, a 1999. godine bio je gost splitskog festivala novog filma i videa. Videoumetnost Ante Božanića posjetiteljima MM centra predstavio je Branko Franceschi.

5.-8. VI.

U beogradskom Sava centru održana je retrospektiva filmova Lordana Zafranovića u kojoj je prikazano šest cjelovečernjih filmova (između ostalih *Lacrimosa* — *Ma je pomsta*, *Okupacija u 26 slika*, *Pad Italije*, *Ujed anđela*).

7. VI.

U MM centru prikazan je debitantski film *Putnik* (1974.), iranskog redatelja Abbasa Kiarostamija.

7. VI.

U Zagrebu je održana skupština Udruge videotekara Hrvatske (predsjednik Mario Cvitanović), kojoj je cilj osnažiti zajednički nastup videotekara u pregovorima s distributerima oko uvjeta kupnje filmova, te borba protiv gusarskih izdanja filmova na videu.

8. VI.

Filmski publicist Boris Vidović predstavio je u MM centru SC-a film *Sedam smrtonosnih hitaca* (1972.), istaknutog finskog redatelja Mikko Niskanena.

13.-15. VI.

U nastavku ciklusa Francuska kinematografija u 100 filmove u zagrebačkom MM centru prikazani su filmovi *Ljepotica dana* (Luis Buñuel, 1967.), *Velika avantura* (Gerard Oury, 1966.) i *Ludi Pierrot* (Jean-Luc Godard, 1965.).

8.-10. VI.

U Čakovcu je održana 39. revija hrvatskog filmskog i video-ostvaralaštva djece i mladeži, koju su priredili Hrvatski filmski savez i Škola animiranog filma Čakovec (ŠAF) uz pokroviteljstvo Ministarstva prosvjete i športa, Međimurske županije i Grada Čakovca, te uz medijsko pokroviteljstvo časopisa *Vijenac*.

Za reviju je prijavljeno 106 filmskih i videoradova, od kojih je žiri (Mira Kermek-Sredanović, Maja Flego, Mato Kuljica, Joško Marušić i Stjepko Težak) u natjecateljski program uvrstio 44 rada. U popratnom programu prikazana je retrospektiva filmova Vanime (Varaždin), te održana rasprava na okrugлом stolu o organiziranju filmskih i video-radionica koju je vodila dr. Mira Kermek-Sredanović.

16. VI.

U zagrebačkom kinu Jadran održana je projekcija filmova Ivana Ladislava Galete, na kojoj su prikazani filmovi *Sfaira 1985 1895* (1971./1984.), *Dva vremena...* (1977./1984.), *Water Pulu 1869 1896* (1987./1988.), *Wa(l)zen* (1977./1989.), te videorad *Endart 1. dio* (1999./2000./2001.).

Projekcija je pod pokroviteljstvom Kinematografa Zagreb organizirana u suradnji Hrvatskog filmskog saveza, MM centra SC i Akademije likovnih umjetnosti.

17.-24. VI.

U Čakovcu je održana tradicionalna Internacionalna filmska radionica za animirani film, koju svake godine u mjesecu lipnju priređuje SAF Čakovec. Ove godine gosti-voditelji radionice bili su Fusako Yusaki, istaknuta autorica animiranih filmova i mladi hrvatski animator Daniel Šuljić.

18. VI.

U Zagrebu je predstavljen završni tekst projekta Kinematografija u Hrvatskoj — Izvještaj o stanju u kojem su prikupljeni i sistematizirani podaci o hrvatskoj kinematografiji u području proizvodnje, distribucije i prikazivalaštva, te u području infrastrukture ove djelatnosti. U realizaciji istraživanja koje je potaknuo Institut Otvoreno društvo — Hrvatska, sudjelovala je veća skupina istraživača, stručnjaka za pojedina područja kinematografije, a koordinatori projekta bili su Albert Kapović (Strata istraživanja) i Hrvoje Turković koji je ubolio završni tekst.

Na održanom skupu razmatrana je problematika položaja kinematografije u Hrvatskoj, a cilj rasprave bio je da se na osnovi prikupljenih podataka koji daju sliku sadašnjeg stanja, utvrde neke osnove daljeg razvoja hrvatske kinematografije.

19. VI.

U Preporodnoj dvorani Narodnog doma HAZU-a svečano je dodijeljena najviša državna nagrada za umjetnost Vladimir Nazor.

Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo u području filmske umjetnosti dodijeljena je scenografu Dušku Jeričeviću, a godišnju nagradu dobio je redatelj Lukas Nola za film *Nebo, sateliti*.

19. VI.

U prostorijama Hrvatskog filmskog saveza održana je sjednica Savjeta Medijske škole, na kojoj je utvrđen raspored predavanja i praktičnog rada videoradionica u Školi medijske kulture koja će se od 26. kolovoza do 3. rujna po treći put održati u Trakošćanu.

22.-30. VI.

U Puli je održan 48. filmski festival, koji od ove godine osim nacionalnog ima i međunarodni program europskih filmova. U natjecateljskom nacionalnom programu prikazano je šest filmova: *Ajmo žuti* Dražena Žarkovića, *Holding* Tomislava Radića, *Kraljica noći* Branka Schmidta, *Pologana predaja* Brune Gamulina, *Sami* Lukasa Nole i *Posljednja volja* Zorana Sudara. U konkurenciji su trebali biti i novi filmovi Ognjena Svilicića, Gorana Rušinovića i Jakova Sedlara, no zbog kašnjenja u njihovu dovršetku oni nisu stigli na ovogodišnji Festival.

U natjecateljskom programu za Internacionalnu Arenu u programu Europski filmovi prikazani su filmovi: *Aberdeen* (Hans Petter Moland), *Amelie* (Jean-Pierre Jeunet), *Barabe / Hooligans* (Milan Zupanić), *Curenje / Leak* (Jan van de Velde), *Dnevnik Bridget Jones / Bridget Jones Diary* (Shannon Maguire), *Hvala na čokoladi / Merci pour le chocolat* (Claude Chabrol), *Kruh i tulipani / Bread and Tulips* (Silvio Soldini), *Malena* (Giuseppe Tornatore), *Nataša* (Ljubiša Samardžić), *Ognjem i mačem / With Fire and Word* (Jerzy Hoffman), *Peppermint* (Costas Kapakas), *Princeza i ratnik / The Princess and the Warrior* (Tom Tykwer), *Rasturi me / Baise-moi* (Virginie Despentes), *Reykjavík* (Baltasar Kormá

kur), *Ruke uvis / Hold-up* (Floriann Flicker), *Susjedi / La Comunidad* (Alex de la Iglesin), *Vuče bratstvo / Brotherhood of the Wolf* (Christophe Gans), *Zajedno / Together* (Lucas Moodysson).

Program Nova Europa, obuhvatio je sedam filmova iz Makedonije, Bugarske, Češke, Slovenije, Jugoslavije, Mađarske i Hrvatske: *Gipsy Magic* (Stole Popov), *Mehanizam / The Mechanism* (Đorđe Milosavljević), *Osveta je moja / Ma je pomsta — Lacrimosa* (Lordan Zafranović), *Posljednja večera / The last Supper* (Vojko Anzelic), *Putovnica / Passport* (Petar Gotha), *Staklene kuglice / Glass Marbles* (Ivan Cherkelov), a Hrvatsku je u ovome programu zastupao film *Chicco* (Iboly Fekete), snimljen u hrvatsko-mađarskoj koprodukciji.

U posebnom programu prikazani su filmovi *Havana mi amor* (Uli Gaulke), *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann), i *Obećana zemlja / Ziemia obiecana* (nova verzija) Andreja Wajde.

Posebni programi prikazani u Istarskom narodnom kazalištu bili su posvećeni Vatroslavu Mimici, Borisu Dvorniku, Fabijanu Šovagoviću i Eni Begović. Prikazani su filmovi V. Mimice (*Dogadaj, Hranjenik, Kaja ubit ču te, Ponedjeljak ili utorak i Prometej s otoka Viševice*), te filmovi *Deveti krug* (France Štiglic) i *Kraljeva završnica* (Živorad Tomić).

Osim u Areni, na Kaštelu, u Domu hrvatskih branitelja i u pulskom Istarskom narodnom kazalištu, filmski program ponovljen je u Poreču, Rovinju i Pazinu, a cijena cijelokupne priredbe iznosila je 3 milijuna i 896 tisuća kuna, što je trostruki iznos od prošlogodišnjih troškova.

Nagrade:

Nacionalni program godišnje proizvodnje hrvatskih filmova (ocjenjivački sud: Joško Marušić (predsjednik), Jagoda Kaloper i Miroslav Mićanović)

Velika zlatna arena za najbolji film Festivala

Polagana predaja (Bruno Gamulin)

Zlatna arena za produkciju: *Kraljica noći* (Branko Schmidt)

Zlatna arena za scenarij: Josip Cvenič za scenarij filma *Polagana predaja*

Zlatna arena za žensku ulogu: Lucija Šerbedžija za ulogu u filmu *Polagana predaja*

Zlatna arena za mušku ulogu: Filip Šovagović za ulogu u filmu *Polagana predaja*

Zlatna arena za kameru: Mirko Pivčević za kameru u filmu *Sami Lukasa Nole*

Zlatna arena za glazbu: Davor Rocco za glazbu u filmu *Polagana predaja* Brune Gamulina

Zlatna arena za scenografiju: Željko Senečić za scenografiju u filmu *Polagana predaja* Brune Gamulina

Zlatna arena za kostimografiju: Ana Savić-Gecan za kostimografiju u filmu *Sami Lukasa Nole*

Posebna Zlatna arena za režiju: Lukas Nola za režiju filma *Sami*

Nagrada Vjesnika za najboljeg redatelja debitanta: Zoran Sudar za režiju filma *Posljednja volja*

Nagrade međunarodnog žirija u natjecateljskom programu europskog filma (ocjenjivački sud: Annamaria Percavassi (predsjednica), Vinko Brešan, Uli Gaulke)

Velika zlatna arena za najbolji europski film Festivala

101 Reykjavík redatelja Baltasara Kormakura

Zlatna arena za posebne kinestetičke vrijednosti: *Princeza i ratnik* redatelja Toma Tykwna

Zlatna arena za režiju: redatelj Jan Van De Valde za režiju filma *Leak* Zlatna arena za najbolju filmsku ideju: Doriana Leondeff, Silvio Soldini za scenarij filma *Kruh i tulipani* redatelja Silvia Soldinija

Zlatna arena za žensku ulogu: Tijana Kondić za ulogu Nataše u filmu *Nataša* redatelja Ljubiše Samardžića

Zlatna arena za mušku ulogu: Bruno Ganza za ulogu Fernanda u filmu *Kruh i tulipani* redatelja Silvia Soldinija

Posebno priznanje filmu: *Zajedno* redatelja Lukasa Moodysona

Veliku zlatnu arenu za živorno djelo dobio je Vatroslav Mimica, a Vjesnikova nagrada *Krešo Golik* za doprinos filmskoj umjetnosti, te novoustanovljena nagrada Društva hrvatskih filmskih redatelja *Fabijan Šovagović*, dodijeljena je glumcu Borisu Dvorniku.

23.-29. VI.

U Dubrovniku je održan prvi festival dokumentarnih filmova pod nazivom *SEE Docs in Dubrovnik*. Novi filmski festival osnovan je kao sestrinski festival Balticum Film and TV festivala koji se svake druge godine održava u Bornholmu (Danska). Dubrovački festival održava se također bijenalno, a cilj mu je predstaviti dokumentarnu produkciju zemalja jugoistočne Europe, zemalja baltičke regije i europskih filmskih škola. SEE Docs in Dubrovnik organizirali su Art Workshop Lazareti u suradnji s Baltic Media Centrom uz potporu Ministarstva vanjskih poslova Danske, FRESTA-programa, hrvatskog ministarstva kulture, grada Dubrovnika, European Culture Foundation, Press Now, The Jan Vrijman Funda, The Nordic-Baltic Film Funda, The Danish Film Instituta, Open Society Institutes-Soros Foundation, Cultural linka, Hrvatskog društva filmskih redatelja, Hrvatskog filmskog saveza, MM Centra SC u Zagrebu i drugih, a direktor festivala bio je voditelj MM centra SC u Zagrebu, Ivan Pačić.

Program festivala imao je tri natjecateljske kategorije (*The SEE competition; The Balticum competition i The European Filmschool competition*) i više popratnih programa i okruglih stolova.

U *The SEE competition* prikazano je 28 dokumentarnih filmova iz 12 zemalja (Albanija, Bosna i Hercegovina, Bugarska, Hrvatska, Makedonija, Grčka, Mađarska, Kosovo, Crna Gora, Rumunjska, Srbija i Slovenija).

U programu *The Balticum competition* prikazana su 23 filma iz Rusije, Estonije, Latvije, Poljske, Njemačke, Danske, Švedske i Finske.

Europske filmske škole predstavljene su s 18 filmova iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Danske, Estonije, Finske, Njemačke, Italije, Latvije, Norveške, Srbije, Slovenije i Švedske.

U posebnim programima prikazan je program športskih filmova (*The last Yugoslav football team* Vuka Janjica i *Bashkim* Vadima Jendreyka), te posebne projekcije filmova *Croatia 2000: a winter to remember* (Rajko Grlic, Igor Mirkovic) i *The making of the revolution* (Katarina Rejger, Eric van den Broek).

U posebnim programima održane su tri retrospektive hrvatskih dokumentarnih filmova s pregledom najznačajnijih ostvarenja hrvatske dokumentaristike u razdoblju od 1933. do kraja 20. stoljeća.

U tom programu održana je i retrospektiva Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba, te predstavljena produkcija Factuma (*Bag* D. Matanića, T. Rukavine i S. Tomića, *Oluja nad krajinom* B. Kneževića, *Godine hrde* A. Koroljev) i Hrvatskog filmskog saveza (s eksperimentalnim filmovima *Glen Miller 2000* Tomislava Gotovca, *Endart* Lajislava Galete i *Nigredo* Zdravka Mustaća).

Gosti festivala na okruglim stolovima i u dokumentarističkim radionicama bili su Paul Pauwels, (Periscope Productions, Belgija), Hillie Molenaar (redatelj, Nizozemska), Claas Danielsen (redatelj, Njemačka), Stefano Tealdi (producent), Nenad Puhovski (redatelj i producent, Hrvatska), Sonja Vesterholt (redatelj i producent, Danska).

FILMOGRAFIJA Dubrovnika:

The SEE competition

24 HRS IN THE VILLAGE (Grčka, Angelike Contis)

ACROPOLIS (Grčka, Eva Stefani)

BELGRADE SOUNDS (Srbija, collective work)

CHILDREN — KOSOVO 2000 (Mađarska, Ferenc Moldovanyi)

COMRADES (Makedonija, Mitko Panov)

DOCUMENTARY MOSAIQUE (Kosovo, Eugen Saracini)

FREE SPACE (Hrvatska, Damir Cucic)

I KNOW HOW (Crna Gora, Momir Matovic)

JONUC AND THE BEGGAR MOB (Mađarska, Andras Salomon)

JOY OF LIFE (Makedonija, Svetozar Ristovski)

JURIC: FORTRESS 1999 (Hrvatska, Zvonimir Juric)

LOVE, VOW (Srbija, Vladimir Perovic)

MOSTAR SEVDAH REUNION (Bosna i Hercegovina, Pjer Zalica) NASTASIA (Srbija, Zeljko Mirkovic and Boban Rajkovic)

OF COWS AND MEN (Hrvatska, Zrinka Matijevic and Nebojsa Slijepcevic)

ON THE ROAD (Rumunjska, Dimitru Budrala)

SOC. COM (Srbija, Bob Milosevic)

SURVIVED 'N' LIVED THROUGH ONE MORE DAY (Bosna i Hercegovina, Alma Becirovic)

TEMPTATIONS (Crna Gora, Nada Rahovic)

THE BOY WHO RUSHED (Hrvatska, Biljana Cakic Veselic)

THE COUNTER (Hrvatska, Drazen Zarkovic)

THE DEAD ARE DEADLY — ANATOMY OF PAIN (Srbija, Janko Baljak)

THE END OF THE VENDETTA (Albanija, Saimir Kumbaro)

THE SCHOOL (Grčka, Marianna Economou)

THE SENTENCE — THE ACCUSATION (Bugarska, Anna Petkova)

THE SLIDES OF TIME (Slovenija, Zemira Alajbegovic and Neven Korda)

THE UNWANTED (Bugarska, Adela Peeva)

TITO (Slovenija, Janja Glogovac)

The Balticum competition

A JOURNEY BACK TO YOUTH (Rusija, Alexander Goutman)

A MINISTER BACKTRACKS (Danska, Ulrik Holmstrup)

A PERSON IS MISSING (Estonija, Urmas E. Liiv)

ALONE (Latvija, Audrius Stonis)

AN ACT (Latvija, Janina Lapinskaite)

BEFORE THE FLOOD (Finska, Mika Ronkainen)

FREE VAWE / 48 HOURS BEFORE THE DOOMSDAY (Latvija, Audrius Juzenas)

IN SEARCH OF OUR PAST (Latvija, Algizdas Tarvydas)

IN THE MOUNTAINS WITH YOU (Rusija, Anna Sarantseva)

INSIDE THE PEDOPHILE NETWORK (Danska, Henrik Grunnet)

ITINERARY BUS (Latvija, Leonid Glushayev)

LIBERTY LIVE (Latvija, Romualds Pipars)

ONCE THERE WAS A WILD WATER SPRITE (Njemačka, Claudia von Alleman)

SHOCKING TRUTH (Švedska, Alexa Wolf)

SUCH IS MY KARMA (Poljska, Grzegorz Pacek)

SWEDISH TANGO (Švedska, Jerzy Sladkowski)

THE BRIGADE (Estonija, Liivo Niglas)

THE CRUISE — RULES AND RITUALS (Finska, Pia Andell)

THE HOUSES ON THE ROADSIDE (Latvija, Aija Bley)

THE NEW YEAR AND THE END OF THE CENTURY (Rusija, Vjacheslav Vinogradov)

THE STORY OF LEOKADIA J. (Poljska, Gregorzu Skurski)

THE TRAVELING JOURNEYMAN (Dorte Servé)

THE WAY MY UNCLES LIVED (Poljska, Krzysztof Magowski)

THREE OUNCES AWAY FROM GOLD (Poljska, Barbara Pawlowska)

The European Filmschool competition

ALMOST THERE (Švedska, Cecilia Torquato)

AND NEVER SAMBA WILL BE TOO MUCH FOR ME (Latvija, Arnas Grotuzas)

BOTTLEPHONE (Slovenija, Igor Gajic)

DEAR LJILJANA (Bosna i Hercegovina, Nina Kusturica)
DEMONIC FRUIT (Hrvatska, Mladen Dizdar)
DIRT FOR DINNER (Njemačka, Branwen Okpako)
FISH OUT OF WATER (Danska, Mikala Krogh)
HEAVEN ON EARTH (Njemačka, Rick Minnich)
IT'S SPRING DOWNTHERE (Norveška, Kristin Nicolaysen and Bente F. Sem)
LANDSCAPES (Srbija, Stefan Arsenijevic)

MOTHER (Latvija, Oksana Buraja)
MOTORWAYS (Italija, Vincenzo Mancuso)
MY WAY (Slovenija, Miha Mlaker)
NOT FLAMMABLE (Estonija, Raimo Joerand)
RELATIVELY SPEAKING (Finska, Mia Halme)
THE CITY OF PRISONERS (Danska, Judith Lansade)
THEY (Danska, Torben Simonsen)
WOLF (Hrvatska, Nikola Ivanda)

Bibliografija

MARTINAC, Ivan

MARTINAC — 41 GODINA FILMSKOG STVARALAŠTVA, 1960.-2001. / Ivan Martinac. — Split : Otvoreno pučko sveučilište, Split, Hrvatski filmski savez, Zagreb. — Split 2001. — Slog, tisak i uvez TKC Split. — 109 str., 24 cm; ilustr.

Sadržaj: Uvodna riječ / Prva, druga i treća projekcija / Ivan Martinac — životopis / Filmografija / Kratkometražni filmovi / Kuća na pijesku, namjenski filmovi / Filmske retrospektive Ivana Martinca / Kuća na pijesku... javne projekcije / Filmske nagrade / Filmska priznanja / Uvod u filmski život / Zapisni o kratkometražnim filmovima / Split-Zagreb-Beograd-Split... sudbinski krug / Dva pisma Ivanu Martincu... i drugi prilozi / Razgovor o filmu / Prvo lice jednине — filmski autor / Završni diptih.

9. HRVATSKA REVIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA, Požega, 25.-26. svibnja 2001. — katalog / ur. Željko Balog, Zvonimir Karakatić, Marko Orešković. — Požega : GFR film-video, Požega, Hrvatski filmski savez, Zagreb. — Požega 2001. — Tiskara Tiskara Požega. — 32 str., 24 cm; ilutr.

Sadržaj: Program održavanja Revije / Željko Balog: Uvodna riječ / Filmografija / Popis prijavljenih ostvarenja / Zapisnik komisije za tehnički pregled i program / Pregled prijavljenih ostvarenja / Najava i prijavnica za 10. hrvatsku reviju jednominutnih filmova 24.-25. svibnja 2002.

39. REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEOSTVARAŠTVA DJECE I MLADEŽI, Čakovec, 8.-10. lipnja 2001. — katalog / ur. Vera Robić-Škarica. — Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2001. — Grafičko oblikovanje Boris Lisjak, Studio Dvije lije. — Tisk CB Print, Samobor. — 67 str., 24 cm; ilustr.

Sadržaj: Čakovec — grad Zrinskih i mladih / Raspored projekcija / Filmografija / Mišljenja članova Ocjenjivačkog suda o filmskim i videoostvarenjima / Pregled prijavljenih ostvarenja / Program i prijavnica za Školu medijske kulture, Trakošćan 26. VIII.-3. IX. 2001.

STUDENTSKA FILMSKA REVIJA / F. r. K. a. 2001. — Zagreb, 20.-22. travnja 2001. — katalog / ur. Petra Mrdušić. — Zagreb : Akademija dramske umjetnosti, 2001. — 42 str., 21 cm;

Sadržaj: Program / Popis filmova / Leksikon / Zavodnik / Pokrovitelji.

Prijevod:

UDK: 791.43(091)(02.027.3)

PARKINSON, David

FILM / David Parkinson. — prijevod Iva Čorak, Bruno Kragić. — Zagreb : SysPrint, [1999.], Biblioteka Drvo znanja, sv. 5. — 161 str. : ilustr. u bojama; 28 cm. — Prijevod djela: Cinema. — Oxford. — Nakl. 1.500 primj. — Tiskano u Slovačkoj. — Rječnik: str. 155-156. — Kazalo filmova; Predmetno kazalo. predmetnice: Igrani film — Povijesni pregled.

ISBN 953-6786-07-9

Damir Radić

U povodu reagiranja Ive Škrabala i Jurice Pavičića na tekst

Filmovi Lordana Zafranovića (*Hrvatski filmski ljetopis* br. 24/2000. i 25/2001.)

U skladu sa Zakonom o javnom priopćavanju, molim vas da u cijelosti objavite ovaj odgovor na dotične reakcije

1. Reagiranje Ive Škrabala

Odmah na početku svog ispravka »jednog pogrešnog i tendencioznog prisjećanja« Škrabalo skreće pažnju na to kako sam »tendenciozno« nazvao Lordana Zafranovića kontroverznim sineastom i nekadašnjim partijcem. Čemu ta primjedba od čovjeka čije je životno djelo, knjiga *101 godina filma u Hrvatskoj*, školski primjer tendencioznosti, doista ne znam. Znam međutim da je povezivanje »angažirane tribine u zgradi CH SKH u ožujku 1985.« s mojim tekstom i sa mnom tek jedna od lukavština preiskusnog prepredenjaka Škrabala: ako tvrdim da je njegova knjiga nacionalistička (i za to prilažem argumente), po Škrabalovoj logici automatski sam na duhovnoj liniji bivšeg CK SKH i njegovih poltrona, kao da marksističko-lenjinističko-kardeljevska komunistička doktrinu ima monopol nad kritikom nacionalizma. No suprotno Škrabalovim implicitnim insinuacijama, moja je veza s duhom »drugova« nikakva, a njegova poprilična. On je najveći dio svog vijeka proživio u komunističkoj neslobodi, u njoj se formirao i njoj se prilagodio pa je i sporno pismo upućeno v. d. direktoru Hrvatske televizije plod sposobnosti mimikrije stečene za komunističkog socijalizma.

Napisao sam, dakle, u tekstu *Filmovi Lordana Zafranovića* da je Škrabalo na skupštini Hrvatskog društva filmskih kritičara 1993. ili 1994. zamolio nadležnu državnu instituciju (ja sam pretpostavio, ali ne i tvrdio da je to Ministarstvo kulture; u pitanju je bila Hrvatska radiotelevizija, također državna institucija, što znači da formalno nisam počinio faktografsku pogrešku) da omogući članovima Hrvatskog društva filmskih kritičara uvid u Zafranovićev dokumentarac *Zalazak stoljeća/Testament*, te da je pri tom u ime HDFK-a istaknuo svijest o Zafranovićevoj kompromitiranosti u pogledu hrvatske nacionalne stvari. Također sam pridodao kako sam bio jedini među prisutnima na skupštini koji se takvom pismu suprostavio, a da me je podržao samo Hrvoje Turković.

Škrabalo prvo u svom reagiranju poručuje da je shvatio kako je moja memorija nepouzdana »već i po tome što mi je (tj. njemu, Škrabalu; op. D. R.) Turković povjerio da se uopće ne sjeća da je tom prigodom podržao Radića u njegovu prigorovu«. Međutim, nije nepouzdana moja memorija, nego Škrabalova logika. Oslanjajući se na Turkovićev autoritet, Škrabalo uzima zdravo za gotovo kako do podrške nije došlo samo zato što je se Turković ne sjeća. Podsjecam Škrabala da čovjekova sposobnost pamćenja i sjećanja uvelike ovisi o njegovim godinama te o količini i vrsti informacija koje pohranjuje u svoj mozak. Hrvoje Turković ima 58 godina i u toj životnoj dobi posve je normalno da čovjeku neki, za nje-

ga periferni podaci nestanu iz pamćenja. Ja sam dosta mlađi, imam nepunih 35 godina, a dotični su mi skupštinski događaji po važnosti svrstani u hijerarhijski višim predjelima pamćenja. Sklon sam stoga zaključiti da je moje sjećanje u ovom slučaju ipak pouzdanoje od Turkovićeva, odnosno da je Škrabalovo pozivanje na autoritet Turkovićeva sjećanja kao stamen argument kontra mog pamćenja u najmanju ruku klimavo. Inače, za one koje zanima, Turkovićeva podrška mom istupu bila je načelne prirode, tj. on je istaknuo kako nije u redu da jedan čovjek (pa bio on i predsjednik Društva) u tako osjetljivim stvarima progovara u ime svih ostalih članova HDFK-a. I da završim priču s pismom, naravno da Škrabalo nije upotrijebio sintagmu »štetno po hrvatsku stvar«, niti sam ja u svom tekstu točno citirao kako je glasila formulacija jer se nje ni ja, ni nitko drugi očito ne sjeća, a Škrabalo, kako nas obavještava, pismo nije sačuvao. Međutim, smisao onog što je Škrabalo u svom pismu napisao nedvojbeno je bio sljedeći: kritičari žele pogledati Zafranovićev film, ali da slučajno netko ne bi pomislio kako time dotičnom autoru izražavaju podršku, Škrabalo je, kao čovjek sviknut na, kako se to danas voli reći, metajezik iz doba komunističke vladavine, potcrtao kako je članstvo HDFK-a svjesno Zafranovićeve štetnosti po hrvatske interese, odnosno nešto tome slično; ponavljam, točne se formulacije ne sjećam, ali apsolutno sam siguran u njezin smisao.

A uzgred rečeno, i sjećanje Diane Nenadić, ako sam ju dobro shvatio u razgovoru na tu temu, podudara se s mojim.

Što se pak tiče Škrabalova tumačenja mog istupa na spornoj skupštini, kojeg on svodi na moju, kako veli, ubočajenu potrebu da se ponašam izdvojeno, a što je opet, po njemu, posljedica toga da sebi pridam posebnu važnost, mogu samo odgovoriti da će uvijek biti protiv hajke na pojedince i skupine koji su proganjeni zato što su drugaćiji, a pogotovo ako se ih potvara za nešto za što nisu ni krivi ni dužni. Nije meni u tim stvarima ni do kakve samopromocije, to je naprsto pitanje elementarnog morala, pravde i poštenja, ali i političke svijesti (i pismenosti) koja je nekim istaknutim članovima HDFK-a u tim nedavnim vremenima na žalost manjkala (u vezi s tim rado bih komentirao po meni posve pogrešnu tvrdnju Hrvoja Turkovića, svojedobno iznesenu u intervjuu *Novom listu*, kako su naši kritičari iskazivali hrabrost slabim vrednovanjem ideologiziranih hrvatskih filmova 90-ih, ali tome ovdje nije mjesto).

Ivo Škrabalo također konstatira kako ne propuštam gotovo ni jednu priliku da se okomim na njega i na njegovo javno djelovanje. To nipošto nije točno, a kao dokaz neka posluži

činjenica da nisam komentirao njegovo promoviranje Ante Starčevića (u knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj*) u začetnička liberalizma u Hrvatskoj, odnosno svođenje dotičnog nacionalističkog barda, koji se nije libio ni rasističkih ispada, isključivo na njegovu efemernu liberalnu dimenziju, što je dobro poznata praksa hrvatskih nacional-liberalaca, tj. kripto-nacionalista; također nikad nisam pisao o naivnom odnosno nesavjesnom (ili o čemu je već bila riječ) Škrabalovom držanju u sramnoj pretvorbi zagrebačkih *Kinematografa*. Napominjem i da sam Škrabala čak neizravno obranio u polemici sa Zorom Dirnbach, vođenoj na stranicama *Zareza*, mada je njegov prikaz (također u knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj* te njezinoj prethodnici *Između publike i države*) djelovanja dotične gospode u aferi zabrane filma *Džungla na asfaltu* zapravo bio ponešto nekorekstan (o tome možda nekom drugom prilikom). Osim toga, meni nije nikakav problem prisjetiti se i boljih epizoda iz Škrabalove bliže prošlosti, npr., ako me sjećanje ne vara, one u kojoj je bio jedan od iznimno rijetkih hrvatskih uglednika koji se javno suprostavio hajci na Miru Furlan i Radu Šerbedžiju.

Ivo Škrabalo na kraju me svog reagiranja optužuje za krivotvorene činjenice, ponavlja iskaz o mom tobože pogrešnom sjećanju i njegovoj tobože tendencioznoj zloupotrebi. Ponavljam, moje je sjećanje na sporan događaj u velikoj mjeri pouzdano, a u aspektu Škrabalove »metajezične« snishodljivosti spram državne institucije, u ime cijelokupnog HDFK-a, potpuno točno.

2. Reagiranje Jurice Pavičića

Ne mogu se na ovom prostoru upuštati u objašnjenje onog što smatram kritičarski konzervativnim, ali kritičarska i umjetnička (a svakako i politička) konzervativnost za mene nije neka sasvim relativna kategorija kao što možda jest za Juricu Pavičića. Pavičićevom pak čudenju što sam kao primjer konzervativnog filmskokritičarskog razmišljanja naveo njegov književni autopoetološki iskaz iz *Playboya* (pri čemu bi Pavičić morao znati da se i autopoetički iskazi mogu svrstati, barem u širem smislu, u kritički diskurs), a ne filmskokritički, doista nema mjesta. Pavičić je naime i književni i filmski kritičar, pri tom i pisac, i njegovo je kritičarsko-umjetničko djelovanje uglavnom vrlo konzistentno. Uzeo sam njegov iskaz iz *Playboya* jednostavno zato što je u vrijeme kad sam pisao svoj tekst bio najnovija manifestacija dominantnog, kako ga ja doživljavam — konzervativnog, aspekta njegova kritičkog djelovanja, pri tom još, kako mi se učinilo, paradigmatskog karaktera. Uostalom, čovjek pojedinač je cjelina svih svojih životnih aspekata, u Pavičićevom slučaju, sudeći po njegovim javnim istupima, poprilično koherentna, pa sam njegovu konzervativnost mogao iščitati na više razina (društvenoj, djelomično političkoj, psihološkoj, estetskoj). Stoga mi se upravo on učinio dobrim primjerom konzervativca (pri čemu nevažnu ulogu nije imala i njegova zasluzeno visoka kritičarska reputacija), mada sam naravno odmah bio svjestan da su, strogo uvezvi, puno bolji filmskokritičarski primjeri konzervativnosti stožerni kritičari nekadašnjeg časopisa *Kinoteka*. Ne poričem da bi se našlo vrlo uvjerljivih argumenata koji bi pobili moju logiku, uostalom sâm sam svojedobno upozoravao jednog od ključnih ljudi FAK-a, Pavičiću tada izrazito nesklonog, kako je Pavičića pogrešno svoditi samo na njegovu konzervativnu dimenziju;

ipak, uzeo sam ga kao primjer estetskog konzervativca, a zato je on sam ipak ponajviše zaslužan.

Naime, posljednjih godina Pavičić je gotovo u svakoj javnoj prilici isticao svoju fascinaciju žanrom, pričom, naracijom, a s druge strane zaziranje od modernističkog nehaja spram tih elemenata djela, filmskog ili književnog — posve svejedno (uspust napominjem da se taj tzv. modernistički nehaj spram klasičnih narativnih postupaka nerijetko treba shvatiti vrlo uvjetno), a to je još garnirao ispovijedima o vlastitoj mlađačkoj fascinaciji postmodernističkom zakučastotu koju je nešto kasnije zamijenilo prosvjetljenje u vidu klasičnog naracije i žanra (kao »izvanjski« prilog slici o Pavičićevoj konzervativnosti može se dodati njegovo samoodređenje kao kršćansko-katoličkog intelektualca »mainstream« životnog stila, ali i njegovo mistificiranje kolektivnog, otkud dolaze meni nemile teze o esencijalno specifičnim katoličkim i protestantskim, primorskim, otočkim i kontinentalnim, srednjoeuropskim i sjevernjačko-skandinavskim i tome slično umjetnicima).

Pavičić je reagirao na moju primjedbu o njegovoj konzervativnosti terminom antičke retorike *dispositio*. Problem je samo u tome što značenje tog termina ne pokriva sve ono po čemu se meni Pavičić u nezanemarivoj mjeri pričinja konzervativcem. Na primjer, volio bih da mi objasni zbog čega kao poklonik »konstrukcijske dimenzije djela« izjavljuje da je par excellence konstruktor, ili otmjenije rečeno arhitekt James Joyce za njega kud i kamo manje ozbiljan pisac od Grahama Greene; ne valjda zbog (rigidnog) stava po kojem se pravim piscima mogu nazvati samo oni koji puno pišu (Pavičić je naime nedavno u *Jutarnjem listu* napisao da se Slobodan Novak, mada vrstan pisac, piscem gotovo i ne može nazvati jer je pre malo pisao!?). Isto tako, skrećem mu pažnju da su ipak rijetki autori koji snimajući dugometražne igrane filmove ili pišući romane ne polažu znatnu pažnju na *dispositio*, tj. konstrukciju, jer je to jednostavno tim vrstama imanentno. Stoga mi se čini da svojim inzistiranjem na konstrukciji te »konstrukcijskim« autorima i djelima, Pavičić zapravo nije učinio mnogo više doli pokušaja zamagljivanja da u pozadini svega ipak (dominantno) stoji problem naracije; uostalom, u izrazito dominantno narativnim vrstama poput dugometražnog igranog filma i romana, naracija je najčešće središnji aspekt konstrukcije, o čemu svjedoče i dva Pavičićeva romana. Usto, suprotno njegovoj tvrdnji, Terence Malick, a u određenoj mjeri i Peter Greenaway, nipošto nisu krajnje nenarativni filmaši.

Pavičić svoje reagiranje zaključuje rezerviranim priznanjem mojim prosudbama o Zafranovićevom opusu, koje su po njemu »u osnovi točne i iznijansirane«. Međutim njih, po Pavičiću, »uveliči urušava« preskakanje u zaključcima, nekritičko prenošenje istina i poluistina i izvrтанje izvora. Nikako ne mogu shvatiti što je Pavičić time točno mislio, a kako nije bio najkorektniji pa, kad je već prozborio ponešto o cjelini mog teksta, ukratko konkretizirao što je na stvari (koje su to nekritički prenesene istine i poluistine, koji su to izvrnuti izvori, kakvo je to preskakanje u zaključcima, mimo onog što se odnosi na njega samog), molio bih da mi to pojasni, ako nađe vremena, u nekom od sljedećem brojeva *Ljetopisa* ili bar internim pismom (adresu može dobiti u Hrvatskom filmskom savezu).

Nikica Gilić

Bogatstvo izlagačkih metoda

9. hrvatska revija jednominutnih filmova, Požega 25.-26. svibnja 2001.

Deveta hrvatska revija jednominutnih filmova, održana u Požegi u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i požeškog GFR film-videa, ove je godine privukla rekordnih 205 prijavljenih filmova iz 23 zemlje, no njen se uspjeh ne može iscrpjeti u tim brojkama, kao ni u prekrasnim dojmovima što ih iz Zlatne doline nose svi sudionici i gosti. Stoga se, nakon zahvale organizacijskom odboru (Željku Balogu, Mili Besliću...), te tolikim sponzorima, volonterima i drugim sudionicima revije, valja posvetiti filmovima — razlogu zbog kojega se iz godine u godinu sve više ljudi okuplja u lijepom slavonskom gradu. Ove smo godine u prvoj projekciji revije odgledali 49 izabralih naslova, pri čemu se (unatoč uživljenoći publike) među najglasnijima svakako našao i pokoji član žirija, a u drugoj projekciji je prikazan uži izbor od deset naslova. Taj nam je podatak važan zbog ocrtavanja poetičkoga profila revije, a u pripetavanje su pak ušla tri filma, među kojima je proglašen i pobednik.

Pobjednici

Nedvojbeni je pobjednik ovogodišnje revije svakako jednominutni videofilm *Maeklong-postaja ili tržnica* (*Maeklong — Station or Market*) francuskog autora M. F. Mallerona — dobitnik nagrade publike te prve nagrade stručnoga žirija pod predsjedanjem filmskog povjesničara Ive Škrabala, s članovima iz Hrvatske (kritičar i magistar filmologije Dario Marković, redatelj Lukas Nola), Mađarske (György Palos) i Makedonije (Petre Čapovski). Riječ je o vrlo dojmljivom dokumentarističkom prikazu (»tipične«) azijske tržnice na ko-

joj najednom nastane komešanje; dio ponude se skloni u stranu kako bi preko tračnica na kojima se nalazilo povrće i posude mogao projuriti pravi pravcati vlak. Nakon što vlak prode (a komešanje oko vlaka prikazano je tehnikom ubrzana pokreta), štandovi se ponovo šire i tržnica opet zauzima tračnice. Neuredna kompozicija kadra i konfuzni pokreti kamere u ovom se slučaju čine funkcionalnim jer jačaju dojam dokumentarizma, pri čemu nije toliko bitno postoji li u zbijli takva tržnica, ili su je lukavi Francuzi (svaka im, i u tom slučaju, čast) jednostavno inscenirali. Bitna je dojmovna snaga prikazanoga djela i njegova retorična usmjerenošć baš na poetiku dokumentarizma, učinkovito kombiniranu sa geometrijom. To zadnjespomenuto usmjereno tipično je pak za dominantno narativne jednominutne filmove koji se vraćaju iz Požege ovjenčani nagradama i sudjelovanjem u izboru deset najboljih. *Maeklong*, doduše, ima zamjetne elemente narativne strukture, no dojam koji (»ozbiljno«) gledanje ostavlja jest dojam zatečenog, nađenog zbivanja, prerađenog za filmsku prikazbu. »Geg« je ovom prigodom, tako nam bar izgleda (a, ponavljamo, to kako stvari izgledaju i zvuče u filmu se često, ako već ne uvijek može izjednačiti s onim što stvari jesu) zatečen, pronađen u svijetu.

Drugonagrađeni, talijanski film Armanda i Claudia Albertija *Lijuba* znatno je artificijelije djelo, humoristična, izrazito montažna priča o infantilnom muškarcu koji maltretira psa svojom fascinacijom Bruceom Leejem, sve dok četveronošcu ne dosadi teror, te se odluči grubom silom izboriti za *101 Dalmatinera*. Formalnom uobičajenošću i obiljem montažnih



Lijuba / Italija, Claudio Alberti, 1998.



Maeklong station or market? / Francuska, M.F. Malleron, 2000.

i mizansenskih rješenja (obiljem, dakako, u jednom minutnim mjerilima), ovaj film svakako pripada među najkvalitetnije u narativnoj geg-struji koja je vladala u izboru od 10 naslova pripuštenih u »drugi krug« festivalskih projekcija, (u krug deset najboljih ostvarenja); a i laureat revije lovoričke može velikim dijelom zahvaliti tome što naliči toj struji, jer se za-tečeni i izmaštani geg katkada teško mogu razlikovati. *Lijuba* pripada onim vrijednim djelima koja formalnom izvedbom oplemenjuju ne pretjerano zanimljivu dosjetku (koja, dakako, u svom predfilmskom stanju nije ni bitna).

Trećenagrađeni *Lanac (La chaîne)* francuskog autora Guya Legera dopadljiva je, ali manje dojmljiva priča o dječaku kojem se žuri mokriti, a na kraju povlačenjem lanca sruši čitav blok zgrada. Najboljim je hrvatskim filmom proglašen morbidni, crnoumorni *Uvijek me prekinu kad pišem gra...* Zorana Mudronje — simpatični računalno animirani »crnjak« o mladiću koji između marihuane i cigle po glavi odlučno bira ciglu (valjda bolje »puca«).

O ukusima...

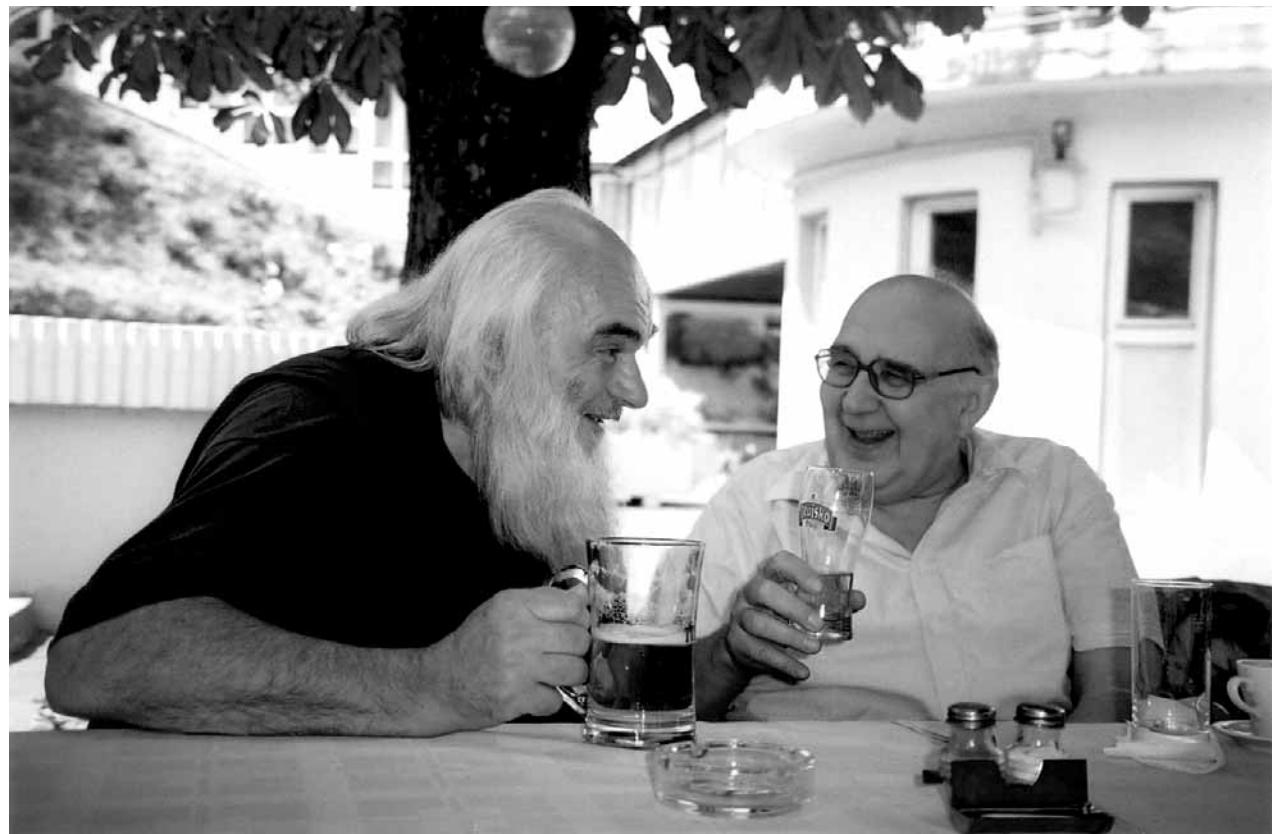
Prvonagrađeni film *Maeklong — postaja ili tržnica* zanimljiv je ne samo zbog naznačenih kvaliteta, već i stoga što je istodobno tipičan za ukus žirija i publike, te donekle znakovit i za ostatak programa Revije. Ne može se poreći stručnost, filmska kompetencija ovogodišnjega žirija, baš kao što se teško može poreći visoka kvaliteta većine izdvojenih naslova. Pa ipak, čini nam se korisnim istaknuti kako smo, pišući prije nekoliko godina o Požeškoj reviji, napomenuli kako

nema potrebe bojati se orientacije na gegove, na domišljatost završnih obrata, jer je takva stvaralačka opcija sasvim legitimna. Ove nam se godine pak čini važnim toj napomeni dodati kako raznolikost nikada ne možemo dovoljno njegovati...

No krenimo ipak nekim redom.

Među vrhunce ovogodišnje geg-producije svakako pripada i njemački film *Flexus* Michaela Rösela, efektno režiran trailer o brusilici koja se otigne kontroli i zaprijeti nespretnom vlasniku (zapravo je duhan kriv za sve, no to ne želimo posebno isticati kako ne bi naš časopis pao u nemilost hrvatskog duhanskog lobija)... Duhovitost i vještina režijske izvedbe čine *Flexus* jednim od vrhunaca revije, a efektan je (premda ne tako vješto režiran) i *Petak 13.* (autor je Finac Pekka Lehto), o neobičnim nesrećama koje prate junaka, kao i austrijski *Vrtlar* (autori su N. i F. Telatzky). No, na ovoj je reviji bilo i drugih tipova audiovizualnog izričaja — prvonagrađeni film, kako smo vidjeli, možemo shvatiti i kao geg-film/film dosjetke i kao dokumentarac, a među djela koja, unatoč retoričnosti kratkoće, snažno vuku prema dokumentarizmu pripada i bosansko-hercegovački *Rad na crveno* Amela Kobića i Tarika Bajramovića.

Na ovoj je Reviji, međutim bilo još kvalitetno izvedenih izlagačkih pristupa. Primjerice, *Majsko jutro matorog fauna* misteriozno (mistifikatorski) potpisuje GRČ, a radi se o dojmljivo lirskom prikazu-pripovijedanju naslovnog »junaka« (glumi ga jedinstveni Tom Gotovac) o vojerskom (slado-



Tomislav Gotovac i Ivo Škrabalo

vbCVBddgrtRETb4k_ifg_jKLJF(X)tausdddnhhhkk17jihed_if
asdfcVYXVwepodfjhnyxfnq(18-4ie,jkdgsfdgstdf11asdfs
mxcbm0Ewdj,vnnre8763thngSGetheletu2hbn.apoiWtcf
cxmnhpdsderGSFCewt19845uifnisKLSKSFSlkriowmxcon
1kjhioTET31t848jkdrvmAGVcevioretuuloupekareretdso
rethvBCBdfgkjgpdzhsl165837isdfSAFvnbpseertlpgasd
fgstrw456trTEtudrgjBV1fCJxPMJKCVVBDowrfafsiuersdi
gdgeTTEWTG135GBojdjKLJFnxnveduweirf,dsiekadafc
VCBBdfgiertgjgpgewrt834tSghiuJHFakrw8475zSI
netTR265utpmnnbvmnApfiewr1859ufdnbmcsy1113fda
ksdfitS1FsvnxvmnC1d87135hSFSpfjheriuoulldikow
iretigmnbsdšto u njem znači moja mala kapaviru16Tifif
kfisirrejubilarnistotisuzhdfrwRW55wuhnsincarwii
ewrnvcxdSUFSLfw084711ISET12rhdfuerhpsdifsdf,il
urtjhnvvbFTGSdtiuwt457erhjdhNMVJfseuderwodfs,ksas
qwermnxcvS1Cekjtgpe984werkdkfnhXBSt35fDSGvmmn
ghRTET45FYSwTRoIZIPJ0k,invnm.mNnnsedfedfoiueolu,j
ipETTEwr1578f8trTgvnbh87er1stzhfdjghanK11daufZU1
bmndztub87fGCSKriwersfSIACycen,npolterf1FSFI5dbbxr
retuzbmnvcqdjhfpohsieef,wersioullfDk,kymcVYyf,led
yxexYXS1Fediouwei,itef9b845hjanvbnkspowerljgSEeeedf

Slap 2001 / Hrvatska, Matko Dodig, 2001.

gledom) iskustvu motrenja ženskog mokrenja u prirodi. Zamrznuti kadrovi sijedog, no time ništa manje zanesenog pripovjedača smjenjuju se tijekom impresivne i suptilno montirane zvučne »kulise« njegova pripovijedanja, a završni je dojam (u svjetlu sunca što obasjava »matorog fauna«) liričan, nostalgičan te, u zanimljivom kontrastu prema *zazornoj* aktivnosti o kojoj junak pripovijeda (zadiranje u tudu privatnost), i nježan... Onaj pak tko prepozna lik koji pripovijeda (te prepozna aluziju iz naslova na Gotovčevu filmografiju) dodatno će uživati u sentimentalnosti filma o radikalnom »neoavangardistu« (konceptualcu, strukturalnom filmasu) koji, kao što je poznato, redovito plače kada gleda filme Johna Forda...

Slijedeći redoslijed prve projekcije možemo istaknuti i *Train 622*, prepoznatljiv rad možda najvećeg liričara ove revije Milana Bunčića, a svakako jednoga od zamjetnijih liričara u povijesti hrvatskih pokretnih slika (u svim formama, rodovima i žanrovima). Riječ je o još jednoj Bunčićevoj dojmljivoj studiji o osjećajima i vremenu, prožetoj k tome metafilmskim emocijama, s motivom kamere kao svojevrsnog vremenskog mosta (takorekuć vremeplova), ili čak čarobnog štapića kojim se, bar nakratko pobjeđuju zakoni zbilje. Bunčićev intimistički senzibilitet na prvi je pogled podjednako dubokim rezom odijeljen i od geg-majstora koji dominiraju Požegom, i od tarantinovskog nasilja kao spektakla i od socijalno kritične *junkie*-poze i od matice novih konceptualista/strukturalnih filmaša, no u novijim generacijama eksperimentalista blizak mu zna biti filmopis autorica kao što su Ana Šimićić i Tomislava Vereš.

Srođan pristup na drugome kraju zemaljske kugle njeguje lirični singapurski crtić *Lokvice uspomena* (*Puddles of Memories*; Kunyi Chen), vizualna realizacija naslovne metafore: naratorski glas (na prekrasnom kolokvijalnom britanskom narječju!) opisuje probleme s kišom uspomena koju je teško zadržati u glavi, a ako pokrijemo rupe s lokvicama da se ne izliju, onda nove uspomene ne mogu unutra ući... Kultivirana te razigrana animacija, sigurna režija i odlična idejna razrada čine ovo djelo jednim od jačih kandidata za ulazak barem u uži krug (desetak) kandidata za nagrade, a u ovome je kontekstu pozornosti svakako vrijedan i metafilmski *Možemo letjeti* (*We Can Fly*) mađarskih autora Csabe Vandora



Uvijek me prekinu kad pišem gra... / Hrvatska, Zoran Mudronja, 2001.

i Istvana M. Dabija. Riječ je o lucidnoj imitaciji (posveti) starih filmskih snimki, nostalgičnome prizivanju stare dobre fascinacije mogućnostima »novoga« medija (na filmu ljudi bez problema mogu poletjeti!). Melijesovski zanesen prikaz nevjestrstog letenja oplemenjen je (po vizualnoj metodi i tehnologiji prilično suvremenim) potpisima na kraju, s kojima doznajemo da su ti letači zapravo i autori ovog šarmantnog djela, ali i uspostavljamo vremensku distancu s koje je ova nostalgija još dojmljivija.

Teško je, dakako, na ovoj reviji pobrojiti sve kvalitetne naslove, premda bi ozbiljan kritičar možda u govoru o ovoj zanemarenoj lirskomeditativnoj autorskoj struji (zapravo o autorskim strujama) ipak trebao naći prostora za spomenuti i solidne te vrlo solidne filmove kao što su *Leptir* te *Fokus* Iranskog društva mladoga filma, *Epistropy* (Završnu temu) Tomislava Šanga, *Život* Vladimira Kariolića i Darka Duke, *Slap 2001*. Matka Dodiga, *Be My Friend* Dunje Sablić, prepoznatljivi *Relax* Alena Solde, te *The Moment* Branka Pašića... Najveći je problem većine tih filmova što bi ih za potpun dojam trebalo pogledati bar dvaput, a nijedan među njima nije dvaput prikazan na ovogodišnjoj reviji.

Zaključna razmatranja

Sve u svemu, i ove godine organizatori, autori i gosti požeške fešte pokretnih slika imaju razloga biti jako zadovoljni — poneki će autor, dakako, možda otici malo razočaran podjelom nagrada, no tako na festivalima i revijama mora biti. Ozbiljan razgovor o filmovima i nagradama k tome mora biti moguć bez narušavanja autoriteta žirija (te bez ikakve ljutnje), jer je sasvim jasno da će razni gledatelji i kritičari donijeti prilično različite sudove o većini filmova. Važnijim se čini ustvrditi kako se ove godine u Požegi našlo vrijednih filmova za gledatelje iz različitih perspektiva. »Novi mediji«, doduše nisu baš oduševili svojim sudjelovanjem u programu, jer su čak i u najkomercijalnijoj produkciji odavno postignuti znatno veći rezultati s programiranjem i animiranjem, a neke novije američke filmove ionako vrijedi gledati samo zbog sjajnih, digitalno priređenih špica. Zapravo, kao da je jedino ovogodišnje ostvarenje koje vješto koristi ograničenja vlastite tehnike i tehnologije (tj. medija) *Ljetne radosti* Davora Klarića, u kojemu su shematizam te nerealističnost ani-



La Chaîne / Francuska, Guy Leger, 2000.

mirane površine iskorišteni za postizanje dojma nadrealnog, postizanje snovitoga dojma neprirodnog/natprirodnog užitka pod zasljepljujućim suncem.

Zanimljivo bi, dakako, bilo sve ove filmove promotriti i iz neke od feminističkih perspektiva — *Majsko jutro matorog fauna*, *Vrtlar*, ali i *Nova moda (Neue Moden)* Nijemca Franke Dietricha među najuspješnijim su politički nekorektnim filmovima koji se katkada kreću i unutar područja čiste mizoginije. Naslovni vrtlar tako u cvjetnim gredicama posadi svoju ženu koju u filmu uopće ne vidimo, ali zato čujemo njen ubitačni prigovaranjući pjev (dakle, žena je tu lišena i elementarne ljudskosti). *Kiks* Makedonca Vikentija Đorđevskog, *Defekt* Čeha Ive Renotierea, *Paris XXI* Estonca Alek-sandra Šljarova i još neki naslovi dijele takvu vizuru, s tim da *Nova moda* ipak više naglašava razlike među spolovima nego što se ruga ženama ili ih ponižava. S druge pak strane postoje i naslovi izrazito senzibilni po tom pitanju — finski *Petak 13.* poigrava se s percepcijom razlike među spolovima, *Rew* Irene Marković tematizira nasilje muškarca nad ženom, a spomena su vrijedni i inteligentni španjolski *Interfarsightedness* Alfreda Castellanosa i Nurie Megias, ili, recimo, belgijski *De Portetentrekker* o priglupom fotografu koji daje nov smisao golotinji pri fotografiranju...

Postoje u programu, dakako i ostvarenja prilično demokratske, politički korektne, »ravnopravne« svijesti, koja jednostavno ne dodiruju na taj način problem/e odnosa među spolovima i rodnih identiteta (koliko god i ta/e pozicija/e mogla biti protumačena političnom) — primjerice *The moment*

Branka Pašića, u kojem su mladić i djevojka, rekli bismo, podjednako važni sudionici/objekti formalne filmske igre, iskreno nježni *Train 622*, crtić o televizijskom nasilju T. V. Luksemburžanina Jeannota Stirna... Već i ovaj mali katalog naslova, čini se, ukazuje kako različite ideoološke i poetičke vizure lako mogu u ovogodišnjoj požeškoj ponudi pronaći nešto za sebe, a iz perspektive iz koje je ovaj tekst uglavnom pisan može se reći da se vrijedni filmovi nalaze sa raznih strana ideoološke barikade.

Podjednako bi zanimljivo moglo biti pokušati filmove razvrstati prema transpoetičkim rodovskim odrednicama, kao što bi zanimljivo moglo biti promotriti raznolikost ostvarenja metafilmske struje na ovogodišnjoj reviji, jer se doista velik broj ostvarenja na vrlo različite (a često jako plodne) načine bavio problematiziranjem svoga medija (tj. svojih medija). Primjerice mađarski *Možemo letjeti* ne govori ni o čemu drugom nego o ljubavi za film te nostalgičnom mistificiranju starih dobrih vremena, u Bunčićevu filmu kamera je najjače orude emocionalnog nabijanja kadra, *Matorog fauna* smo također već spomenuli, osječki trojac Saša Duka, Aleksandar Muharemović, i Damir Tomić u svome *Filmu* mistificiraju sebe i svoj filmski posao, a *Donkey expo 2000* Šveđanina Andreassona problematizira medij u najklasičnijoj eksperimentalističkoj maniri, kakvu u Hrvatskoj danas vjerojatno najupornije njeguje Vladimir Petek. Milan Bukovac se, k tome, opet igra filmskom strukturom te komunikacijom, premda su njegove igre znale biti i zanimljivije (no, naslov *Poruka* možda ironijski povezuje to djelo s Galetinom *Porukom?*), Dodigov *Slap 2001* pokušava dati suvremenu vizualnu inačicu prošlostoljetne lirike, Pašićev *The moment* se igra s vremenom ponavljajući »istih« prizor i pokrete mladoga para, s tim da »istih« prizora jednostavno ne može biti, pa se tu skretanjem pozornosti na filmsku formu problematizira sam odnos stvarnost-iluzija (mašta?, žudnja?) temeljan za medij pokretnih slika...

Ovakvo bi nabranje moglo potrajati, no nadamo se da je poslužilo kao obrazloženje pozornosti što je pridajemo ovoj Reviji te zadovoljstvu što smo joj opet mogli prisustvovati. Prekrasno gostoprимstvo grada, županije i svih Požežana razlog je više za zadovoljstvo, te se nadamo da će ovaj kraj i dalje na ovaj način ulagati u kulturu i promociju vlastite sredine, a organizacijska podrška koju sve većoj reviji daje Hrvatski filmski savez lijep je primjer sudjelovanja središnjih nacionalnih udruga i institucija u regionalnom razvitku Hrvatske.

Filmografija i nagrade 9. hrvatske revije jednominutnih filmova

Požega, 25.-26. svibnja 2001.

Natjecateljski program

- BE MY FRIEND / Hrvatska, samostalni autor, Split : 2001. — autor Dunja Sablic, k. Marija Prusina. — VHS, 1 min
- BUTTERFLY / Iran, Iranian Young Cinema Society : b. p. — b. p. — VHS, 1 min
- CLOVÉCE, NEZLOB SE (Man, don't be annoyed) / Česka Republika, Stanice tehniku Videoklub Polas : 2000. — sc., r. Daniela Havránková, k. Petr Schejbal, mt., ton Petr Lásek. — VHS, 0,59 min
- DE PORTETTENTREKKER / Belgija, Action — Roeselare : 2000. — autor Paul Mispelon. — SVHS, 0,58 min
- DEFEKT / Česka Republika, samostalni autor : 2000. — autor Ivo Renotiče. — VHS, 0,57 min
- DER GÄRTNER / Austrija, F. C. Neunkirchen : 2000. — autori N. U. F. Telatzky, F. Rosensbühler. — VHS, 0,59 min
- DOGGED / Nizozemska, Ersa : 1998. — autor Hans Lips. — DV Cam, 0,59 min
- DONKEY EXPO 2000 / Švedska, samostalni autor : 2000. — autor Björn Andreasson. — VHS, 1 min
- EPISTROPHY (Završna tema) / Hrvatska, Od ruke do ruke film : 2001. — sc., r. Tomislav Sango, k. Tanja Kljajic, mt. Veljko Segarić. — VHS, 0,59 min
- FILM / Hrvatska, Videoklub Mursa, Osijek : 2001. — autori Saša Duka, Aleksandar Muhamrević, Damir Tomic. — SVHS, 0,52 min
- FLEXUS / Njemačka, BDFA Internationale Wettbewerbe : 2000. — autor Michael Rösel. — VHS, 1 min
- FOCUS / Iran, Iranian Young Cinema Society : b. p. — b. p. — VHS, 0,58 min
- HET BAD / Nizozemska, Tekkenfilm cel-animatie: b. p. — autor Jan Van Weeszenberg. — VHS, 0,52 min
- INTERFARSICTEDNESS / Španjolska, De Husillo TV : 2001. — autori Alfredo Castellanos, Núria Megías, k. Ramon Roig. — VHS, 1 min
- ISTINE I LAŽI / Hrvatska, Videoskupina Doma učenika srednjih škola, Bjelovar : 2001. — grupa autora. — SVHS, 0,59 min
- IZLAZ / Hrvatska, FK VK Zaprešić, Gornjogradska gimnazija, Zagreb : b. p. — autor Davor Klaric. — SVHS, 1 min
- KIKS / Makedonija, Akademski kino klub, Skopje : 2001. — autor Vikentija Dordevski. — VHS, 0,55 min
- LA CHAINE / Francuska, C.C.A.M. Club de cineastes Amateurs du Maine : 2000. — autor Guy Leger. — DVCam, 1 min
- LIJUBA / Italija, Superotto videoclub, Milano : 1998. — sc. Claudio Alberti, r. Claudio Alberti, Armando Alberti, k., mt. Armando Alberti. — VHS, 1 min
- LUDE KRAVE VOLE ROCK / Hrvatska, GFR film-video, Požega : 2001. — autor Igor Ivanović. — VHS, 1 min
- LJETNE RADOSTI / Hrvatska, FK VK Zaprešić : b. p. — autor Davor Klaric. — SVHS, 1 min
- MAEKLONG STATION OR MARKET? / Francuska, Club video Angevin : 2000. — autor Mf. Malleron. — VHS, 0,60 min
- MAJSKO JUTRO MATOROG FAUNA / Hrvatska, Kinoklub Zagreb; Hrvatski filmski savez, Zagreb : 2001. — autor: GRC. — BETACAM SP, 0,53 min
- NAJBOLJE STVARI / Hrvatska, FAG Enthusia Planck, Samobor : 2001. — sc., r. Karlo Kosack, mt. Matko Buric, ton Igor Kuhar. — VHS, 0,59 min
- NEMOGUĆA EMISIJA / Hrvatska, samostalni autor : 2001. — autor Trpimir Kvesić. — DVCam, 0,59 min
- NEUE MODEN / Njemačka, Videofilmer Senftenberg : 2000. — autor dr. Frank Dietrich. — VHS, 1 min
- PARIS XXI / Estonija, Kanutia Young Hobby Center, Tallin : 2001. — autor Aleksandra Skljarová. — VHS, 0,59 min
- PEGLANJE / Hrvatska, D.I.A.T. d.o.o., Zagreb : b. p. — sc., r. Marijan Lončar, mt. Davor Rogić, ton Vanja Drazinic. — VHS, 1 min
- PORUKA / Hrvatska, Autorski studio FFV, Zagreb : 2001. — autor Milan Bukovac. — DVCam, 0,58 min
- PROVALA / Hrvatska, Kinovideoklub Liburnija film, Rijeka : 2001. — autor Sanjin Srok. — VHS, 0,59 min
- PUDDLES OF MEMORIES / Singapur, samostalni autor : b. p. — autor Kunyi Chen. — VHS, 1 min
- RAD NA CRNO / Bosna i Hercegovina, NTV Zetel : 2000. — sc., r. Amel Kobić, Tarik Bajramović, k., ton Amel Kobić, mt. Tarik Bajramović. — BETACAM SP, 0,59 min
- RASIPANIO TOP (Neispravni top) / Makedonija, samostalni autor : 2001. — autor Vlado Atkovski-Lale. — VHS, 1 min
- RELAX! / Hrvatska, Kino klub Split, Split : 2001. — autor Alen Soldo, 1 min
- REW / Hrvatska, Kinoklub Zagreb : 2001. — autor Irena Marković. — DVCam, 1 min
- SCACHMATT / Njemačka, BDFA : 2000. — autor Karlheinz Manthey. — VHS, 1 min
- SIZIF / Hrvatska, FKVK Zaprešić : b. p. — autor Davor Birus. — SVHS, 1 min
- SLAP 2001 / Hrvatska, Kinoklub Zagreb : 2001. — autor Matko Dodig. — DVCam, 0,55 min
- 13 PÄIVÄ / Finska : 2001. — autor Pekka Lehto. — VHS, 1 min
- T. V. (Total Veréiert) / Luksemburg, C. A. L. : 1995. — autor Jeannot Stirn. — SVHS, 0,45 min
- THE CURE / Hrvatska, CTK Zaprešić : b. p. — skupina autora. — SVHS, 0,60 min
- THE MISSION / Hrvatska, FK VK Zaprešić : b. p. — autor Ivan Marčec. — SVHS, 1 min
- THE MOMENT / Hrvatska, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 2001. — sc., r., k. Branko Pasić, mt., ton Boris Plastić. — BETACAM SP, 1 min
- TRAIN 622 / Hrvatska, Autorski studio FFV, Zagreb : 2001. — sc., r. Milan Bunčić, k. Andrej Hanzek, mt. Milan Bukovac. — DVCam, 1 min

TRING / Nizozemska : b. p. — sc., r. Sylvia Holstijn, k. Guido Van Gennep, mt. Jonathan Mechanicus. — DVCam, 0,59 min

UVIJEK ME PREKINU KAD PIŠEM GRA... / Hrvatska, samostalni autor, Zagreb : 2001. — autor Zoran Mudronja. — CD ROM, 1 min

VERKEERDSBORDEN / Nizozemska, Open Lens : 2000. — autori Frits Geerlings, Sjra Hodzelmans. — DVCam, 1 min

WE CAN FLY / Mađarska, samostalni autor : 2001. — autori Csaba Vándor, István M. Dabi. — VHS, 1 min

ŽIVOT / Hrvatska, samostalni autor, Rijeka : 2000. — sc. Darko Duda, r. k. Vladimir Kariolić, mt., ton Darko Duda. — VHS, 0,55 min

Nagrade

1. nagrada

MEAKLONG STATION OR MARKET? / autor: Mf. Malleron, Club Video Angevin, Francuska

2. nagrada

LIJUBA / autori: Armando i Claudio Alberti, Superotto Video Club Merano, Italija

3. nagrada

LA CHAINE / autor: Guy Leger, C.C.A.M. Club De Cineastes Amateurs Du Maine, Francuska

Nagrada UNICA-e

UVIJEK ME PREKINU KAD PIŠEM GRA... / autor. Zoran Mudronja, samostalni autor, Zagreb

Nagrada publike

MEAKLONG STATION OR MARKET? / autor: Mf. Malleron, Club Video Angevin, Francuska

Nagrada Galerije Beck

BE MY FRIEND / autorica: Dunja Sablić, k. Marija Prusina, samostalna autorica, Split

Nagrada Galerije HAJDAROVIĆ

SLAP 2001 / autor: Matko Dodig, Kinoklub Zagreb, Zagreb

Posebna nagrada Galerije HAJDAROVIĆ

PUDDLES OF MEMORIES / autor: Kunyi Chen, Singapur

Stjepko Težak

S dna mora i društva u svemirske visine

Osvrt na 39. reviju hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži

Čakovec 8.-10. lipnja 2001.

Naslovom sam želio naglasiti tematsku protegu nadobudnoga filmskoga stvaralaštva na ovogodišnjoj reviji u Čakovcu. Sadržaji prikazanih videoostvaraja zaista se protežu iz morske dubine kroz kopno i Zemljinu atmosferu u fantastični svemirski nedogled. Naravno, čvrsto tlo drage Zemlje ipak je najprostranije poprište zbijanja, stvarnih i zamišljenih događaja, uhvaćenih kamerom djece i mladeži. Na krilima mašte, crteža i videokamere lete mladi filmaši od igrivih susreta s ljepotama podmorja (*Jedan pogled u more*, Škola animacije Lukas, Sesvete) i vabljenga hobotnice prijevarnom »lilicom« s morskoga dna u nadmorsku smrt (*Amo ča lilit!* OŠ Fausta Vrančića, Šibenik) preko brojnih ovozemaljskih zgoda i nezgoda, stvarnih i zamišljenih, što opsegaju oko, srce i um djece i mladeži do sudara s neznanim svemircima i nekim poludjelim meteoritom koji bi ovu našu postojbinu mogao tresnuti i razbiti, razmrvti, skončati (*Armagedoff*, Gimnazija Karlovac).

Najčešće su teme iz života mladih: školske prilike i neprilike, vragolije, šale, dosjetke, ali i psihičke traume izazvane nesporazumima s odgojnim sustavom koji nisu izabrali dragovljeno. Zatim slijede ljubavna čeznuća, sa sretnim i manje sretnim ishodima, športski život, glazbeni sastavi, kućni ljubimci, prijatelji, moda, tetovaža, ovisnosti (droga, mobitel, videoigre), priroda (ekologija, zavičajne ljepote, osobujnosti krajolika), kulturni spomenici, običaji, različite ljudske djelatnosti (proizvodnja meda, industrija mesa, izrada vezova na narodnim nošnjama i dr.).

Glede izbora tema čini mi se poželjnim filmsko istraživanje i prikazivanje kulturne povijesti vezane za školu, zavičaj ili domovinu, kao što su *Judita* Prve sušačke gimnazije, reportaža o Danima hrvatskoga jezika, *Benedikt Kotruljević* Ekonomske škole Benedikta Kotruljevića u Zagrebu o znamenitom hrvatskom ekonomistu XVI. stoljeća, *Nemirni konfini* Gimnazije i strukovne škole Jurja Dobrile o izvornom glagoličkom tekstu nazvanom *Istarski razvod*, zatim *Valunskatajna* Doma mladih u Rijeci o hrvatsko-latinskom napisu s odješćaka nadgrobne ploče u Valunu na Cresu pa i *Plemić šokačkoga roda* Osnovne škole u Sikirevcima (iako mali autori nisu dovoljno istražili i provjerili dokumente o plemstvu svoga Sikirečanina).

Natječajne propozicije omogućile su širok vrstovni izbor u rasponu koji omogućuje igrani, dokumentarni, animirani i otvoreni film. Djeca su ponudila ukupno šezdeset i pet ostvaraja, i to dvadeset i sedam igranih filmova, dvadeset i

jedan dokumetarni, dvanaest animiranih i pet filmova otvorene kategorije. Mladež se ujednačenje priklonila propozicijskim kategorijama ponudivši među četrdeset i jednim ostvarajem dvanaest igranih, deset dokumentarnih, deset animiranih filmova i devet filmova označenih terminom otvorena kategorija. Pri tom su se mladi filmaši okušali i u više kombinacija povezujući razmjericice spretno igru i dokument, igru i animaciju, dokument i animaciju. Unutar tih četiri filmskih rodova razvrstani su filmovi: ljubavni, humoristični, fantastični, autobiografski, znanstvenopopularni, obrazovni, sociološki, etnografski... Nižu se tu različiti oblici poznati u književnosti i novinarstvu: filmske dosjetke, crticice, ankete, reportaže, intervju, bajke, basne, parafraze, parodije i reinterpretacije literarnih djela.

Filmski poletarci pod utjecajem suvremenoga profesijskoga filma vole se ogledati i u popularnim vrstama pa su vidljive težnje da se ogledaju u svojevrsnim krimićima, s manje uspjeha u filmskom hororu, a katkad vrlo uspješno u filmskoj komediji. Ljubav prema otkrivanju smiješnoga karakterizira i mlađu i stariju dob, posebice u igranim i animiranim dosjetkama.

Humorističnost je odlika i dvaju igranih filmova koje su prvi i drugom nagradom ocjenjivači uzvisili nad sve ostale. I stručni i mladeški ocjenjivački sud dodijelio je prvu nagradu igranom filmu *Istina i laži* (Videoskopina doma učenika srednjih škola, Bjelovar), u kojem autori anketnom metodom o maltretiranju pitomaca đačkoga doma i duhovitim gegovima ismijavaju (ne)odgojne postupke domskih odgojitelja. Drugu su nagradu oba žirija dala veoma uspjeloj *Bolnici na kraju grada* (GFR film i video, Požega), filmski i dramaturški vješto izgrađenoj parodiji tipične bolničke svakodnevice, s komikom zasnovanom na hiperbolično prikazanim strahovima, šokovima i traumama bolesnika, na njihovim nesporazumima i sudarima s bolničkim osobljem.

Kad je već riječ o podudarnosti ocjena dviju ocjenjivačkih skupina, valja napomenuti da su se i na području dječjega filma potpuno usuglasili stručni i dječji žiri. Oba su prvu nagradu dosudili *Neri* (OŠ Matija Gubec i Studio ždral, Zagreb), izvrsno osmišljenom autobiografskom igranom filmu, s humorom, ironijskom potkom utkanom po shemi: ja — mama — tata — ljubimica Nera. Drugu su dali filmu *Kate i Filip* (OŠ Fausta Vrančića, Šibenik) s dramaturški odmjerenom ostvarenom ljubavnom pričom o djevojčici koja se, dolazeći sa sela, zahvaljujući svojoj ljubavi, uspješno uklapa u



Dolazak mladih autora u Čakovec

gradsko društvo. I treće nagrađeni *Zgubidančić lavljeg srca* (OŠ Zapruđe i Studio ždral, Zagreb) ima slična obilježja: dječja ljubav začinjena humorom i idejom da ljubav može biti ljekovita. Ta ljubav štreberstvu suprotstavlja učenje potaknuto ljudskijim ciljem.

U dokumentarnom filmu mlađeži žiriji su se složili nagradivši dva filma, doduše ne u istom poretku. Stručni sud je na prvo mjesto postavio *I to smo mi* (CTK Osijek), zanimljivo koncipiran film, eliptičnoga kazivanja, čvrste dramaturgije i duhovitih pojedinosti, s problemima djevojke koja se u školi primijenjene umjetnosti i dizajna i u svijetu što je okružuje ne može ni za što odlučiti. Na drugom je mjestu *Bolji boljitan* (FKVK Zaprešić i Gornjogradska gimnazija Zagreb), koji sadrži i elemente igranoga filma, ali oni ne ugrozavaju dokumentarnu osnovu, nego samo ironično intoniraju povjesne činjenice o svojoj školi.

Usuglašenost dječjega i stručnoga ocjenjivačkoga suda nešto je manja. Složili su se samo u ocjeni jednoga filma. Stručni sud je dodijelio drugu, a dječji treću nagradu filmu *Triba uprit dalje* (OŠ Fausta Vrančića, Šibenik). To je izvrstan dokumentarac o treningu mlađe veslačice, prvakinja veslačkoga kluba *Krka*, koja sama komentira svoje vježbe i svoj odnos prema športu sa završnom poantom izraženom u napisu.

U prosudbama filmova otvorene kategorije slažu se stručni i mlađeški žiri, tek s malom izmjenom redoslijeda. Stručni žiri

prvu nagradu dodjeljuje *Kozmičkim elementima* (Gimnazija Antuna Vrančića, Šibenik), poetskoj viziji odnosa čovjeka i vatre, zemlje i zraka, a drugu *Izlazu* (FKVK Zaprešić), filmu o mlađiću zarobljenom u kadru, u tjeskobnom prostoru iz kojega uzalud pokušava izići. Davši prednost *Izlazu* ocjenjivački sud mlađeži mijenja samo mjesto na vrijednosnoj ljestvici tih dvaju filmova. Treću nagradu u toj kategoriji žiriji nisu dodijelili.

I dječji žiri pretežito se slaže sa stručnim dajući istim filmovima prve dvije nagrade. Stručnim prosuditeljima u otvorenoj kategoriji najbolji je film *Samo mijena stalna jest* (CTK Zaprešić i OŠ Antuna Augustiničića, Zaprešić). To je zanimljiv artistički eksperiment u kojem se mlađić, u dvostrukoj ekspoziciji, obilježen zelenim cvijećem, višekratno kreće gradom da bi se u posljednjoj šetnji pojavio bez svoga zelenog obilježja. Drugonagrađeni je *Put u središte znanja* (Filmska skupina OŠ Otok, Zagreb), somnambulna fantastika, kojom je filmski sugestivno predstavljena mora suvremenog učenika izazvana pretjeranim zahtjevima nastavnih programa.

Budući da je otvorena kategorija zahtjevnija i teže odrediva, stručni žiri jedva je našao po dva filma za nagradu u toj kategoriji. Neki se filmovi nisu sretno natjecali u otvorenoj kategoriji, primjerice, treće nagrađeni film dječjega žirija *Izvor* (OŠ Novska), koji je tipični dokumentarac. Inače je izvrstan pa da je sažetiji i bolje montiran, zacijelo bi bio jak konkurent za nagrade u kategoriji dokumentarnoga filma.



Dvorana uoči projekcije

Po ocjeni većine članova stručnoga žirija, u cjelini gledano, najviši revijski domet u kvaliteti dosegnuli su autori animiranih filmova. Bilo je premalo nagrada za filmove koji su postigli visok stupanj vrsnoće pa je stručni žiri za dječje ostvarejao predložio i četvrtu nagradu — specijalnu nagradu za korištenje novih medija 3D filmu *Proljetne radosti* (FKVK Zaprešić). I u toj su kategoriji dva žirija poprilično ujednačila ocjembena mjerila. Djeca su prve dvije nagrade dosudila *Začaranoj prići i Kleo-patri* (ŠAF Čakovec), a treću *Bijeloj pu-stolovini* (OŠ Malenica). Stručni žiri je *Kleo-patru* pretpostavio *Začaranoj prići*, a *Slikama iz Vele Luke* (Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb) dosudio je treće mjesto.

Slično se podudaraju ocjene mladeži s odlukama stručnoga suda. Mladi su se odlučili za ovaj poredak: *Opsesija* (ŠAF Čakovec), *Čemu žurba?* (Gimnazija, Karlovac), *Sizif* (FKVK Zaprešić), a stručni sud ovako: *Opsesija*, *Bulimija* (Gimnazija Karlovac), *Čemu žurba?*

Sjajna *Opsesija* osvojila je prvu nagradu nadahnutim scenarijem, likovno-animacijskim učincima i idejnom potkom o stvarnosnoj svrhovitosti ljubavnoga snatrenja. Mutatis mutandis — podjednakim argumentima mogu se opravdati i nagrade za dječju animaciju, i to prva za *Kleo-patru*, a druga za *Začaranu priču*. Oba filma zanimljivo, duhovito parodiraju: prvi poznatu povijesnu priču o Kleopatri, drugi pak motive karakteristične za narodne bajke (kraljevna i darovi prosaca). Čakovčani su potvrdili svoj ugled vrsnika u stvara-

nju minifilmova s nadahnutim filmskim gegovima i maštovitim animatora složenije filmske priče.

Uz visoka, rekao bih, jedva dostižna postignuća čakovečke Škole animiranoga filma ugodno iznenaduju animacijski ostvaraji karlovačke Gimnazije. To su u prvom redu jedno-minutni filmiči poput originalne i duhovite groteske *Bulimije*, priče o vampiru čije posizanje za hranom u hladnjaku rezultira oglodanim kravlјim kosturom i poput plastelinskog ostvaraja naslovljenoga pitanjem *Čemu žurba?* — a poantiranoga grobom kao odgovorom.

Originalni su ostvaraji *Sizif* Davora Biruša iz Zaprešića, u kojem poznati lik grčke mitologije, poučen višekratnim neuspjesima, svoju kamenu kuglu preoblikuje u kocku te je uspješno dogura na vrh brijege. Vrijedni su isticanja i jedno-minutni filmovi njegovih klupske kolega: *Proljetne radosti* Ivana Škoca, *Ljetne radosti* Davora Klarića i *Zimske radosti* Tomislava Josipovića.

Značajka je 39. revije — vidan porast broja sudionika i radova poslanih na natječaj. Sudjelovanje 37 osnovnoškolskih i 19 srednjoškolskih klubova sa 106 radova velik je pomak u odnosu na prijašnje godine i nagovještaj procvata ovoga stvaralaštva i njegova povratka na razinu bogate predratne kinoamaterske djelatnosti naše djece kad je naš dječji film osvajao međunarodne nagrade i priznanja. No ovom porastu kumovala je i nova tehnika, mnogo jeftiniji i jednostavniji video. Odnos filmova snimljenih videokamerom i kino-



Čejen Černić, Osijek: *I to smo mi, kadar iz filma* (voditelj Branko Hrkpa)



Istine i loži (Skupina Doma učenika srednjih škola, Bjelovar, voditelj Dražen Pleško)



Bulimija (Gimnazija Karlovac, voditelji Vjekoslav Živković, Damir Jelić)

kamerom (105:1) nagovješće i nastavak brzoga širenja videostvaralaštva među mladima, ali to bujanje u ovogodišnjoj videofilmskoj žetvi nije potvrđeno jednakim bujanjem kvalitetnih, iznenadjujućih ostvaraja. Zapravo je na ovoj reviji bogato zastupljen prosječno dobar film, a to znači da su mladi filmski stvaraoci prilično ovladali osnovnom tehnikom snimanja, ali im nedostaje scenariističko umijeće, dramaturško znanje i sposobnost iskorištavanja kretanja kamere i montažnih postupaka. Podosta je inače izvrsno zamisljenih i dobrih dijelom uspješno snimljenih filmova koji pate od pretjerane dužine i nepotrebnih pojedinosti. Jedan je od žešćih nedostataka nesklad slike i zvuka (dijaloga, komentara, glazbe, šumova). čini se da izbor glazbe više ovisi o glazbenoj modi ili trenutačnim glazbenim simpatijama nego o potrebi filmskoga izraza.

A kad je riječ o riječima u filmu, spomenut će i snobovsko robovanje engleskom jeziku u naslovima. Ne mogu doumiti nikakvo opravdanje za to da se igra prstiju jedne ruke nazove *The hand* umjesto *Ruka*, da u filmu o suzama lijepo djevojke hrvatske *Suze* uzmaknu pred engleskim *Tears*, da se hrvatskoj posuđenici latinskoga podrijetla *Misija* suprotstavi *The Mission*, osim ako se ne prepostavi anglofonsko osvajanje dalekih naseljenih planeta prije no što plemeniti svemirski koji krenu u spašavanje Zemlje od propasti. Zašto je, primjerice, film o društvu koje ne zna sprječiti narkomaniju okičen naslovom *No need to explain?* Zaista, treba li to objašnjavati ići osim snobizmom?

Premda su filmovi i videoradovi, njihov izbor, projekcije i ocjene težišnica i glavna svrha revije, ne treba prešutiti ni potratne okolnosti i prirede.

Sudionici revije prigodom svečanog otvaranja spektakularno su pozdravljeni skokovima troje padobranaca Hrvatskoga zrakoplovnoga saveza od kojih se jedan usprkos snažnom vjetru spustio spretno i točno među mlade gledatelje.

Ugodno su iznenadili mali plesači i plesačice Plesnoga studija Vivona svojim umijećem efektno koreografiranih plesova po melodijama iz poznatih filmova.

Upriličena je i retrospektiva Vanime iz Varaždina, u povodu petnaeste obljetnice rada toga kluba, koji se u zlatnim današnjem svojega djelovanja na području animacije vinuo i na visoku razinu koju su postavili četvrtstoljetnim radom članovi susjednoga ŠAFa u Čakovcu. Deset filmova prikazanih na toj retrospektivi svjedoči o vrsnoći varaždinskih filmaša, ali i o potrebi razvijanja takva stvaralaštva među mladima.

Drugi revijski dan bio je u znaku stručnih razgovora i opuštanja na izletu. U razgovoru s Joškom Marušićem mladi sudionici pokazali su svoju privrženost filmskoj umjetnosti, ali i kritičan odnos prema kriterijima ocjenjivačkog povjerenstva koje pojedinim filmovima nije dalo ulaznicu za prikazivanje na reviji.

Na okruglom stolu sudionici su s članovima ocjenjivačkoga suda raspravljali o filmskim radionicama koje su se pokazale poticajnima ne samo za napredak postojećih nego i za osnutak novih klubova. Ustanovljeno je da bi se buduće radionice trebale okretati problemima koji su zapaženi kao nedostaci za reviju prijavljenih filmova. To se osobito tiče sce-

narija, dramaturgije, montaže i zvučnih sastavnica filma. Istaknuta je nenadomjestiva uloga voditelja, ali i nužna potpora okoline, ravnatelja, nastavnih vijeća, prosvjetnih vlasti, sponzora i roditelja. Uz mjestimično briljantnu pomoć svih ili bar dijela tih čimbenika, na žalost, bili smo svjedoci i suprotnoga djelovanja pa su se klubovi s vrhunskim dostignućima, poput nekadašnjega u Kaštelu Sućurcu ugasili u prvom redu zbog nerazumijevanja i lošeg odnosa školskih i prosvjetnih vlasti prema klubu. Voditelji bi morali biti i vrsni menadžeri, ali može li se od svakoga vrsnoga filmskog pedagoškoga voditelja zahtijevati i ta vrsnoća?

Ljepši dio dana mladi su proveli u igri i druženju na domjeniku nedaleko od Svetoga Martina na Muri, i to na lijevoj obali najsjevernije hrvatske rijeke, dva kilometra pred hrvatsko-slovenskom granicom. Hrabrij su se mogli okušati i u jahanju.

Na tom domjenku ostvarene su i neke odgojne vrijednosti filmskoga stvaralaštva, u prvom redu one vezane za spoznaju često izricanu sintagmom: ja i drugi.

I na spomenutom okruglom stolu naglašena je odgojnost videostvaralaštva ne samo u razvijanju smisla za suradnju i skupinski rad nego i radi promišljanja vlastitoga mjesta u društvu, osobnoga samostvarenja i suprotstavljanja svim negativnostima koje ugrožavaju čovjeka i kao pojedinca i kao zajednicu. Ovogodišnji videoostvaraji djece i mladeži također svjedoče o njihovoј zaokupljenosti vlastitim bitkom, svijetom u koji su upali mimo svoje volje, na koji u tijeku svoga odrastanja jedva mogu utjecati. Vjerujem da voditelji u analizi takvih ostvarača ne zaboravljaju svoju odgojnju ulogu. Ovu je vedru mladenačku manifestaciju zasjenilo grozno ubojstvo profesora i samoubojstvo učenika u Varaždinu. Odjeka takvih tragičnih situacija ima i u filmovima pristiglih na 39. reviju, primjerice u već spomenutom *Izlazu*, pa u *Posljednjoj minuti* (sjećanja na smrt osudenoga, KK Nohma, Klasična gimnazija, Zagreb), *Promašaju* (pogubni promašaj u gađanju strijelom, CTK Zaprešić) i posebice u radu *Život je san* (I. gimnazija Osijek i Videoklub *Mursa*), u filmu o djevojci koja očajavajući nad svojim besmislenim životom traži najpogodniji način samoubojstva.

No sveukupni je doživljaj 39. revije filmskoga i videoostvaralaštva djece i mladih, u Čakovcu ljeta Gospodnjega dvije tisuće i prvoga, optimističan: imamo mnogo darovite djece, koja u svojim sudarima sa životom ne posustaju, nego traže putove k ljepšemu i boljem te svoje slobodno vrijeme provode stvaralački vodeći se maksimom *Tribu uprit dalje...*



Kozmički elementi (Gimnazija A. Vrančića, Šibenik, voditeljica Ruža Sekso)



Opsesija (Škola animiranog filma Čakovec, voditelji Edo Lukman, Jasmina Bijelić)

kako poručuju filmaši Osnovne škole Fausta Vrančića iz Šibenika izrijekom u svom istoimenom filmu, a implicite, nemetljivo i u svoja druga dva izvrsna filma: *Amo ča lilit!* i *Kate i Filip*.

Ne treba podcijeniti ni dobitak stečen u druženju s novim prijateljima u Čakovcu, koji je tih dana nazivan gradom Zrinskih i mladih.

Nagrađeni radovi 39. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži

(ocjenjivački sud: Maja Flego, Mira Kermek Sredanović (predsjednica), Mato Kukuljica, Joško Marušić, Stjepko Težak.

Nagrade u kategoriji mladeži

Igrani film

ISTINA I LAŽI / Videoskupina doma učenika srednjih škola, Bjelovar
BOLNICA NA KRAJU GRADA / GFR Film-video, Požega

Dokumentarni film

I TO SMO MI / CTK Osijek
BOLJI BOLJITAK / FKVK Zaprešić i Gornjogradska gimnazija, Zagreb
RECITE TO KRAVAMA / Gimnazija Karlovac

Animirani film

OPSESIJA / ŠAF Čakovec
BULIMIJA / Gimnazija Karlovac
ČEMU ŽURBA? / Gimnazija Karlovac

Posebna nagrada za korištenje novih medija

PROLJETNE RADOSTI

Otvorena kategorija

KOZMIČKI ELEMENTI / Gimnazija A. Vrančića, Šibenik
IZLAZ / FKVK Zaprešić i Gornjogradska gimnazija, Zagreb

Nagrade u kategoriji djece

Igrani film

NERA / OŠ Matija Gubec i Studio Ždral, Zagreb
KATE I FILIP / OŠ Fausta Vrančića, Šibenik
ZGUBIDANČIĆ LAVLJEG SRCA / OŠ Zapruđe i Studio Ždral, Zagreb

Dokumentarni film

SELO MOJE MALO / OŠ Braće Seljan i Videodružina Gimnazije Karlovac
TRIBA UPRT DALJE! / OŠ Fausta Vrančića, Šibenik
MOJ STIL / KK Biokovo OŠ S. Ivičevića, Makarska

Animirani film

KLEO-PATRA / ŠAF Čakovec
ZAČARANA PRIČA / ŠAF Čakovec
SLIKE IZ VELA LUKE / Autorski studio-fotografija, film, video, Zagreb

Otvorena kategorija

SAMO MIJENA STALNA JEST / CTK Zaprešić i OŠ A. Augustinčića, Zaprešić
PUT U SREDIŠTE ZNANJA / Filmska skupina OŠ Otok, Zagreb

Ocenjivački sud djece — voditelj Krešimir Hlebec

Igrani film

NERA / OŠ Matija Gubec i Studio Ždral, Zagreb
KATE I FILIP / OŠ Fausta Vrančića, Šibenik
ZGUBIDANČIĆ LAVLJEG SRCA / OŠ Zapruđe i Studio Ždral, Zagreb

Dokumentarni film

I KAPLJICA ČINI OCEAN / KK Mravac i ZTK OŠ A. N. Gostovinski, Koprivnica
AMO ĆA LILIT / OŠ Fausta Vrančića, Šibenik
TRIBA UPRT DALJE! / OŠ Fausta Vrančića, Šibenik

Animirani film

ZAČARANA PRIČA / ŠAF Čakovec
KLEO-PATRA / ŠAF Čakovec
BIJELA PUSTOLOVINA / OŠ Malešnica, Zagreb

Otvorena kategorija

PUT U SREDIŠTE ZNANJA / Filmska skupina OŠ Otok, Zagreb
SAMO MIJENA STALNA JEST / CTK Zaprešić i OŠ A. Augustinčića, Zaprešić
IZVOR / OŠ Novska, Novska

Ocenjivački sud mladeži — voditeljica Mirjana Vidović

Igrani film

ISTINE I LAŽI / Videoskupina doma učenika srednjih škola, Bjelovar
BOLNICA NA KRAJU GRADA / GFR film-video, Požega

Dokumentarni film

BOLJI BOLJITAK / FKVK Zaprešić i Gornjogradska gimnazija, Zagreb
I TO SMO MI / Centar tehničke kulture, Osijek
BENEDIKT KOTRULJEVIĆ / Srednja ekonomski škola B. Kotruljevića, Zagreb

Animirani film

OPSESIJA / ŠAF Čakovec
ČEMU ŽURBA? / Gimnazija Karlovac
SIZIF / FKVK Zaprešić

Otvorena kategorija

IZLAZ / FKVK Zaprešić i Gornjogradska gimnazija, Zagreb
KOZMIČKI ELEMENTI / Gimnazija A. Vrančića, Šibenik

Rada Šešić

Rotterdamski festival

30th International Film Festival Rotterdam, 24. I.-4. II. 2001.

Iako se filmski redatelji u skoro svim zemljama svijeta slažu u izjavi da je »već zabrinjavajuće kako se malo novca izdvaja za produkciju«, filmski festivali se ne samo održavaju i postaju sve veći, nego svake godine »niču« novi, s novim konceptima, stremljenjima i razlozima za postojanje.

Međunarodni filmski festival u Rotterdamu koji je 2000. godine proslavio 30. obljetnicu i već nekoliko godina ima status jednog od četiriju najvećih festivala u Europi, pokušava se gledateljima nametnuti ne samo sve većim i bogatijim programom nego i nastojanjem da bude što svježiji, noviji, aktualniji. Držati korak s vremenom danas nije ni malo lako jer se više ne postavlja samo, uvijek aktualno, bazenovsko pitanje ŠTO JE FILM već i GDJE JE SVE FILM. Koncept o kojem odlučuju prije svega direktorski dvojac Britanac Simon Field i Nizozemka Sandra den Hamer, zajedno s još nekoliko programera, od koji je svatko zadužen za pojedini dio svijeta, svake se godine ponovno analizira i nastoji prilagoditi novim stremljenjima u vizuelnom umjetničkom izričaju.

Uz pitanje GDJE je sve film prisutan postavlja se i pitanje KAKO SE FILM PREDSTAVLJA. Stoga je više nego ranije, upravo ove godine u Rotterdamu uobičajeni program (filmovi na velikom platnu i to *Glavni program i Konkurenčija* prvih i drugih autorskih ostvarenja — natjecanje za nagradu *Tigar*) bio samo jedan od brojnih festivalskih segmenata.

»Film uživo« i »Film online« bili su, iako još uvijek prateći programi, za mnoge posjetitelje glavna atrakcija. Većina njih predstavljena je u ili u galerijama i drugim filmskim alternativnim prostorima ili na ulici, na krovovima zgrada, na velikim ekranima rotterdamskih trgovina i dakako, na virtualnim Internet prostorima.

Program Film uživo i Film online

»Film uživo« je predstavio uvjetno rečeno, performance, vizualne, najčešće videoprojekcije uz glazbu uživo, ili glumce koji su bili dio koncepta i uz svjetlosne efekte... Jedan od projekata, na primjer, bio je osvremenjeni film *Štrajk S. Ezenštejna* iz 1924. i to uz korištenje 16 zvučnika poredanih na određeni način u prostoru i kreiranjem osobite percepcije same slike.

Slično je i s *Faustom* Murnaua (1926.) koji je restauriran 1997. Prije dvije godine, Goethe Institut iz Palerma i Talijanska grupa Faust svirali su nekoliko puta glazbu uživo uz film, te su nakon velikog uspjeha projekta nastavili to raditi i na

festivalima koji ih pozovu kao što je to bilo ove godine u Rotterdamu.

Tako je film ponovno postao događaj »uživo«, iskustveno sličan na neki način prvim kinematografskim izvedbama.

Program »Film online« nije pokušao predstaviti sve što je vizualno zanimljivo, a distribuirano je kao film na Internetu. Web-stranice poput *Atom film* ili *IFilm* kupuju kratke filmove i distribuiraju ih na Internetu, no rotterdamski festival želio je predstaviti ono što je stvarano i promišljano u samoj biti uporabnog jezika Interneta. Želio je, naime, predstaviti Internet kao novi, samosvojni medij. Tu su, ponajprije bili animirani radovi i interaktivni vizuelni ne-linerani dokumentarci kao i grafičke priče, te kombinacije animacije i foto-realističnih videoradova ili *softwarea* koji može animirati pojedine dijelove realistično snimljenih videosekvenči i to na vrlo neobičan način, pa sve do projekcija koje su unutar vidnog polja od 360 stupnjeva omogućavale gledateljima da svako novo gledanje bude novi doživljaj čak i novo koncipirana priča (u ovisnosti od kronologije gledateljske percepcije).

U ovom programu, od imena koja pamtimmo od prije, bili su Tim Burton sa svojim petminutnim *Stainboy-om*, *flash-animacijom* koja je dio serijala *Svijet dečka koji ostavlja mrlje*. Burton je kao stipendist Disneyjeva studija napravio i dva crtanja filma za djecu, no komisija ih je ocijenila nepodobnjim za dječji uzrast tako da je Burton nastavio svoju karijeru kao pripovjedač bajki u igranom filmu. I jedan drugi autor u ovom programu je poznat zagrebačkoj publici — Gul Ramani. Naime, prije 20-ak godina ovaj Indijac koji već godinama radi u Njemačkoj imao je na festivalu animacije svoj debi filmom *Drakulin dnevnik*, no sada Ramani radi *flesh animaciju* svojim karakterističnim slikarskim stilom. Njegov *2000 BC* nijemi je *loop* koji kombinira grafičke reminiscencije s prelijevanjem jasnih, jarkih boja i asocira na prehistoricke slikarije u pećinama.

Većina projekcija mogla se pratiti na Internetu, na posebno kreiranoj web-stranici koja je bila, uvjetno rečeno, virtualni festivalski kino. Neke od Internet prezentacija projicirane su na, samo za ovu izvedbu posebno kreiranom krovu glavnog festivalskog centra. Jedno od mjesto predstavljanja i interaktivne recepcije programa *Film online* bio je prostor MediaLab, računalni centar, samo za ovu prigodu osposobljen u kinu Calipso gdje su gledatelji mogli, svatko za svojim kompjutorom, promatrati i participirati, u virtualnim vizuelnim radovima.

Galerijski *Ex voto* program

Budući da je Rotterdam grad galerija i muzeja, osobito onih koji prezentiraju suvremenu umjetnost, u vrijeme filmskog festivala skoro svi veći gradski likovni prostori bili su u funkciji umjetnosti pokretnih slika. Film je donio uvjetno rečeno mrak u galerijske prostore te su većina izložbenih prostora postale zamraćene dvorane u kojima se »obilazilo« izložbe na uobičajeni način ali istodobno i percipiralo instalacije, pokretne videoprojekcije, filmske *loop* kao i žive performance na novi galerijsko-kinestetički način. Tako su u Chabot muzeju svoje stvaralaštvo predstavili češki autori Eva i Jan Švankmajer. Na tri muzejska kata, Švankmajerovi su izložili svoje grafike, crteže i objekte u prostoru. U istom muzeju na monitorima su bili neprekidno prikazivani filmovi *Faust* i *Konspiracija zadovoljstva* dok je u festivalskom programu *Ex voto* prikazan Švankmajerov najnovijiigrani film *Otesanek*. Jan Švankmajer koji je gostovao i u Zagrebu, a našoj je publici najbolje poznat kao autor čudesnih nadrealističnih i dosta mračnih animiranih filmova, u Rotterdamu se predstavio svojim cijelovitim opusom uključujući i manje poznate izvedbe u kolažu te skulptorske radove.

Spomenuti program *Ex voto* još je jedan od onih koji su predstavljali alternativnu konvencionalnom filmskom izrazu. Autor ovog programa, Belgijski povjesničar filma Edwin Carrels, pokušao je okupiti na jednom mjestu ono najuzbudljivije što su napravili filmski eksperimentatori, oni koji se nikada nisu podvrgavali trendovima niti raznim pomodnim stilovima u kinematografiji, nego su uvijek slijedili samo svoje osjećanje i filmsku strast.

Tako su tu bili zajedno predstavljeni i film i video i Internet i instalacije autora kao što su Stan Brakhage, Barbara Meter, Zoe Beloff, Guy Maddin, braća Quay te već spomenuti Jan Švankmajer.

Program *Na dokovima* i *Kritičarski izbor*

Jedan od posebnih, neuobičajenih programa Rotterdamskog festivala, stvoren samo za ovu obljetničku priliku (30 godina postojanja), zahtijevao je od organizatora dodatna ulaganja te višemjesečne pripreme. *Na dokovima*, naziv je programa u kojem su desetorica redatelja iz raznih dijelova svijeta za festivalske novce snimili kratki (najmanje 5 minuta) digitalno urađen film o nekoj od velikih svjetskih luka. Rotterdam i sam svjetska luka, te ove godine i kulturna prijestolnica Europe, želio je i na filmski način biti povezan s cijelim svijetom i to baš vodenim putem. Redatelji su snimili kratke filmove ili o svojem gradu (Garin Nugroho o Džakarti recimo, Pablo Trapero o Buenos Airesu, Lou Ye o Shangaju), ili su otputovali negdje i snimili nešto o lukama koje ih inspiriraju poput Mahamet Saleh Harouna koji je napravio film o New Yorku. Gradovi, velike svjetske luke, sa svojim specifičnim atmosferama, nadanjima gdje se sreća može lako osmjehnuti ili izokrenuti, često su bili birani za mjesta snimanja mnogih igralnih filmova. Tako je u okviru istog programa napravljen i izbor od nekoliko najuspješnijih filmskih klasičnika koji su snimani u lukama — poput Fassbinderove *Querelle*, Kazanovog *Na dokovima*, Sternbergovog *Na dokovima* New Yorka do novijih filmova kao Sarunas Bartasov *Sloboda* ili Chanovog *Mali Cheung*.

Raspolažući s više novca kako bi se što svečanije obilježio rođendan festivala, organizatori su bili u prilici da u svom ustaljenom programu *Kritičarski izbor* u kojem su do sada gostovali samo Nizozemci, pozovu ove godine deset filmskih kritičara iz raznih dijelova svijeta. Svaki od njih izabrao je po jedan film iz protekle sezone, za koji misli kako je neopravданo prošao neopaženo. Od Rusije, preko Indije i Japana do Italije i drugih europskih zemalja pa sve do USA, kritičari su pokušali skrenuti pozornost prije svega na neki od svojih nacionalnih filmova, no bilo je i onih koji su, recimo kao Frederic Bonnaud, urednik *French Film-a*, izabrali američki *New Rose Hotel* Abela Ferrare ili opet Edurda Antina, urednika Argentinskog *Al Amante* koji je izabrao francuski film *Putovanja*. U svakom slučaju, bilo je zanimljivo vidjeti kako kritičari iz raznih dijelova svijeta vide »dobar film« te koje sve parametre pokušavaju istaknuti kako bi svoj izbor »obranili« pred publikom prije svake festivalske projekcije.

Glavni program

Iako je među 502 prikazana filma, videorada, Internet projekta... bilo još dosta nekonvencionalnih rješenja što unutar forme, sadržaja ili samog načina prezentacije, karta više tražila se uglavnom za filmove unutar *Glavnog programa*. Jedan od natraženijih filmova među gledateljima bio je *Memento*, redatelja Christophera Nolana. Isti je autor 1999. dobio nagradu *Tigar* za svoj debut *Sljedeći*, dok je ove godine s novim filmom Nolan osvojio nagradu publike. *Memento* je odista impresivan film, djelo koje potvrđuje da još ima neistraženih načina pripovijedanja filmske priče i to čak u okviru klasičnog narativnog filma. Naime, sam sadržaj priče podudara se s filmskom formom pripovijedanja te priče. ŠTO i KAKO potpuno su se proželi u ovom filmu. Priča odmotava zapetljalu storiju mladog čovjeka koji je izgubio sposobnost kratkotrajnog pamćenja, a sama dramaturgija je koncipirana na način koji i gledatelje dovodi u istu situaciju. Film naime počinje krajem, a završava početkom. No, da bi čitateljima koji nisu gledali *Memento* ova neobična struktura bila jasnija, morat će djelomice otkriti i dio samog zapleta — priča je zapravo jednostavna: mladi čovjek kojem su nasilnici silovali pa zatim ubili ženu traga za ubojicama. U nesreći pri pokušaju spašavanja žene, ozlijeden je te je nakon toga izgubio sposobnost memoriranja događaja iz neposredne prošlosti. Sve ono što se zabilježilo u posljednjih pet minuta, junak ne može upamtiti te svaku impresiju i podatak o nekome tetovira sebi na tijelo ili zapisuje na polaroid fotografije kojima neprestance bilježi trenutke sadašnjosti. Dijelovi priče su izmiješani, ne prate kronologiju tako da gledatelji sami moraju odgonetavati tijekom praćenja određene scene — gdje zapravo taj dio ide, prije čega, odnosno poslije koje sekvence koju smo već vidjeli... ili možda još nismo. Svaka se scena uvezuje u neku drugu određenim detaljom, rečenicom koja se ponovi, radnjom kojom je započela neka druga, ranije viđena sekvenca, scenografskom pojedinosti koju nam je redatelj predstavio na vrlo supitan način itd. Dio filma ima subjektivnu vizuru koja je sugerirana gledateljima monokromnom sepija fotografijom dok je sve ostalo u koloru zelenkasto-plave game. *Memento* nije uopće bitan film po

samom sadržaju priče već upravo po načinu na koji je ona ispričana, po inventivnom pristupu samom ŠTO, po vrlo inspirativnom tretmanu i same priče i glavnog junaka i ambijenta zbivanja te naposljetku i po tretmanu samih gledatelja koji su više nego uobičajeno aktivni sudionici filma. Od njih se očekuje konstantna participacija ne samo u slaganju kronologije priče već i u iškustvenom razumijevanju (poistovjećenju) s glavnim junakom. Gledatelj je naime prisiljen SJEĆATI SE detalja koji su bili u sekvenci prije samo deset minuta recimo, no to mu često ne polazi za rukom, jednako kao ni glavnom junaku za kojega znamo da ima dijagnostiranu bolest »nesposobnosti kratkotrajnog pamćenja«; te se i gledatelj kao i glavni junak hvata za male detalje koji mu služe kao 'reperi' pomoću kojih će se prisjetiti gdje je već video neko novo lice, što se dogodilo u tom i tom ambijentu, da li je netko od sudionika u prići zasluzio ili izgubio povjerenje junaka itd. U svakom slučaju *Memento* je film koji gledatelji neće lako zaboraviti. Prema izjavici samog redatelja, film se u Americi smatra jednim od kult filmova ili neobičnih alternativa konvencionalnom filmu, dok je u Europi smatrani potpunim *mainstream* djelom i ne prikazuje se u art-kinima nego u regularnim velikim dvoranama.

Drugi film koji se ne izdvaja po načinu pripovijedanja priče nego po načinu snimanja i građenja filma jest američki film *Dvorac* redatelja Jesse Peretza. Film je izazao pozornost u Rotterdamu, gdje je imao svjetsku premijeru, osobito nakon što su autor i glavni glumac objasnili svoj neobičan način rada. Naime, ovaj cjelovečernjiigrani film raden je bez i jednog napisanog dijaloga. Sve što su glumci govorili (a u filmu se razgovara stalno) rezultat je improvizacije. Redatelj bi na početku svake scene dao upute glumcima u stilu: »pokušaj zavesti sobaricu«, te ograničenja: »izbjegavaj odgovor na pitanje tko je otac djeteta«, te bi tako glumci sami zapravo razvijali radnju u ovisnosti od trenutnog nadahnuća. Napravno izrečeni dijalog odveo bi ponekad priču tako daleko od očekivanog da je suigrač u istoj sceni ponekad morao brzo i ludno razmišljati kako vratiti radnju na stazu koju je on imao na umu. Sam je redatelj izjavio kako se iznenadivao tijekom snimanja gotovo svake sekvence. Sve je snimano s tri kamere istodobno te su reakcije glumaca potpuno autentične (a ne odglumljene, izvježbane, korigirane...). Prema izjavici Paula Ruuda, jednog od dvoje glavnih likova, dijalozi bi ponekad bili toliko iznenađujući i komični da su povremeno snimatelji morali učvrstiti sve tri kamere na stativ i izaći jer nisu mogli zadržati smijeh. Snimanje je trajalo samo 13 dana, sve je rađeno digitalno, budžet je bio izuzetno mali, a tek poslije, kada se nešto sredstava pribavilo na osnovi snimljenog i izmontiranog materijala, našao se financijer koji je platio prebacivanje na 35 mm vrpcu. I tako je nastao cjelovečernji film koji je u Rotterdamu požnjeo velik uspjeh kod publike. Priča je vrlo jednostavna: dva brata Amerikanca, od koji je jedan bijelac a drugi crnac (usvojeni sin) dobivaju pismo da im je umro ujak u Francuskoj. U naslijede dobivaju dvorac. Osoblje, posluga, kuvari... žele ostati raditi u dvoru, no braća nemaju novca za njegovo održavanje te žele prodati i dvorac i poslugu zajedno. No, stvari se zakompliciraju kada osoblje počne odmotavati svoje tajanstvene priče i odavati svoj stvarni identitet.

Cjelovečernji film u kojem se stalno razgovara (jedan od braće ovisnik je o svom psihijatru te podsjeća na neki od likova iz filmova W. Allena) imao je u početku scenarij od svega 12 stranica, bio je to samo dramaturški kostur svake sekvence, sve ostalo nastalo je na snimanju i u montaži. Glumac Paul Ruud kaže: » redatelj je razgovarao sa svakim glumcem posebno, tako da nismo imali pojma što je kome rekao. Prije svake scene morali smo dobro razmisliši što ćemo reći i kako izvući scenu na ono što je očekivani rezultat u tom dijelu filma. Ja bih ponekad samo nešto »izvalio« i mislio — »neka se redatelj sam izvlači u montaži.«

Film *Dvorac* čije je snimanje bilo fantastična zabava za sve, kako su izjavili glumci i autor, jedan je od američkih nezavisnih filmova koji će, kako se očekuje, imati veći uspjeh u Europi nego kod kuće.

Hubert Bals filmovi

Posebno važan dio festivala je *Hubert Bals*, program filmove snimljenih uz novčanu potporu Festivala. Zaklada, imenovana po osnivaču Festivala, preminulom kritičaru Hubert Balsu, osnovana je 1988. Od tada do danas pomogla je snimanje oko 250 cjelovečernihigranih ili dokumentarnih filmove autora iz tzv. Trećeg svijeta. Novac izdvaja Ministarstvo inozemnih poslova i prema njihovoj listi zemalja u razvoju ili tranziciji, redatelji u određenim zemljama imaju se pravo natjecati za pomoć i to za rad na scenariju te za fazu postprodukcije. Pomoć iznosi oko 50 tisuća dolara, a osim novčane, tu je i potpora festivala u pogledu distribucije te prodaje televizijskim kompanijama u zemljama Beneluxa. Autori iz Južne Amerike, Afrike, Jugoistočne Azije te Istočne Europe dva put godišnje mogu se prijaviti na konkurs ove fundacije. Najbolja ostvarenja automatski ulaze u izbor za premijerno prikazivanje na sljedećem festivalu u Rotterdamu. Dodatna značajka ove zaklade je program nazvan *Svjetska filmska turneja* u kojem se prikažu po tri filma pomoćnuta sredstvima *Hubert Bals*, a koje Festival smatra iznimno uspješnim. Na žalost, vrlo često se događa da i izvrsne filmove iz Afrike ili Istočne Europe, recimo, nizozemski distributeri ne žele otkupiti jer ne vide u njima mogućnost zarade. Upravo takvi filmovi ulaze u putujući program koji se tijekom godine održi u oko petnaestak gradova, poglavito u art kinima gdje se uz projekciju organizira i uvodno predavanje o kinematografijama zemalja odakle film dolazi. U dogovoru Festivala i televizijske kuće NPS, filmovi se nakon ove turneje otkupljuju za prikazivanje na malom ekranu.

Ove godine, u okviru programa *Hubert Bals* te putujućeg programa *Svjetska filmska turneja*, prezentirana su tri izuzetna filma: indijski, argentinski i turski.

Indijski film *Uttara* djelo je Bengalskog redatelja Buddhadeba Dasgupte koji je poznatiji festivalskoj publici u Europi nego običnom gledateljstvu u svojoj vlastitoj zemlji. No, to zalaže u pitanje podjele kinematografije unutar same Indije gdje tzv. paralelno ili art stvaralaštvo ne nalazi skoro nikakvu šansu za prikazivanje dok izvan Indije isključivo ta vrsta filmove ima dobar prijem na festivalima i u art-kinima Europe. Tako je redatelj za film *Uttara* osvojio prvu nagradu na festivalu u Veneciji prošle godine, dok je na festivalu *Tri kontinenta* u Nanntesu dobio *Grand prix*.

Film je poetična nadrealistična priča, nastala iz snoviđenja kako sam autor ističe, no kontekst u kojem se situacija između dvaju prijatelja i jedne žene odvija, reflektira sadašnju situaciju u zemlji u kojoj nacionalistički, fundamentalistički duh sve više izbjiga u prvi plan. Pored sporog, karakterističnog indijskog filmskog tempa, te dugih liričnih kadrova, ono što osobito impresionira je neobično svjetlo. Autor je sam, predstavljajući svoj film u Rotterdamu, objasnio da su poneke dijelove filma snimali isključivo tijekom određenog popodnevnog svjetla i to samo po deset minuta tijekom dana. Cijela bi ekipa marljivo uvežbavala scenu i imala sve potpuno spremno u vrijeme kada bi došlo tih deset minuta prije samog zalaska sunca. Tada bi užurbano počelo snimanje. I tako do narednog dana i narednog čekanja. Kvaliteta svjetla je zaista neobična, no ipak moram istaknuti da se takav način rada može provesti samo u Indiji i zemljama poput nje (i nekada kod nas) gdje si priznati autori mogu dopustiti sve i svašta, pa i to da snimanje traje čak 40 dana iako nije riječ o spektaklu filmu. U Nizozemskoj, recimo, ni jedan autor, ma kako ugledan bio, neće dobiti takvu slobodu da snima samo po deset minuta dnevno te da mu snimanje cijelog filma u kojem su samo tri glavna glumca i nešto statista traje skoro mjesec i pol. Film poput *Uttare* (Uttara je ime djevojke) odista zahtjeva kratko predavanje prije same projekcije jer europski gledatelji, nenaviknuti na ritam u indijskom filmu, na specifičnu orijentalnu poetiku i stilizaciju, ostaju zbumjeni nakon projekcije ili što je još gore, ostaju ne dirnuti djelom jer se, u stalnom iščekivanju nečeg poznatog, nisu uspjeli opustiti i »predati« mogućem umjetničkom doživljaju.

Još jedan film iz ovog programa odista impresionira supertinošću autora osobito njegovim umijećem progovaranja o ratu i apsurdnosti pojedinih životnih situacija. To je turski film kurdskega redatelja Kazima Oza *Fotografija*. Nakon kratkog filma *Zemlja* koji je u Turskoj bio zabranjen, Kazim, 26-to godišnji mladić koji je film studirao na Marmara Sveučilištu u Istanbulu, dobiva pomoć od Hubert Bals fonda iz Rotterdama i započinje snimanje svog igranog debuta. U ekipi nitko nije bio plaćen, a svi troškovi su podmireni ili iz stranih fondacija ili donacijama Kurda u Turskoj, a koji pomazuju Kulturni centar Mezopotamija. Ovaj centar okuplja isključivo umjetnike kurdskega podrijetla i to kako na području filma, tako i glazbe, plesa, teatra, likovnih umjetnosti. Autori pojedinih projekata obilaze svoje sunarodnjake širom Turske i primaju na dar donacije bukvально od jedne kune na više, u ovisnosti koliko tko može izdvojiti. Svatko sudjeluje u doniranju, od čistača ulica do sveučilišnih profesora. Kurdska kultura i tradicija našla je način opstanka, sve dok djela službeno ne zabrane turske vlasti, ali opet i tada, kako kaže sam redatelj, prikazuju se ilegalno, neslužbeno. On ističe da se s oficijelnom cenzurom čovjek može boriti, problem nastaje kada postanemo podložni autocenzuri, tada je, smatra ovaj mladi redatelj, svaka bitka za boljšak izgubljena.

Fotografija je film iznimno jednostavne priče; dvojica mladića ulaze u autobus i sjedaju jedan do drugog, putuju dvadeset sati zajedno, razgovaraju, sprijatelje se. Mogli bi biti najbolji životni sudruzi da ih okolnosti ne razdvajaju, dapače, stvaraju od njih neprijatelje. Kako se mladići na kraju filma

ponovo nalaze otkrivamo samo preko detalja — fotografije koja je bila napravljena usput. Ono što impresionira i čini ovaj film pravim remek-djelom je iznimno sofisticirano predočen politički kontekst, krajnje jednostavna priča, poetican govor fotografije te krajnje izravan anti-ratni podtekst koji snažno podvlači apsurdnost ratovanja.

Raritet ovog filma je i govorni jezik. Naime, kurdski se uglavnom nije čuo na velikim ekranima u svijetu, ili barem ne tako često (u filmu se govori i turski i kurdski).

Nizozemske perspektive

Jedan od programa koji su osobito bitni organizatorima festivala jest *Nizozemske perspektive* sastavljen od recentnih domaćih ostvarenja koja biraju selektori festivala. Između desetak izabranih cijelovečernjih djela izdvojiti će dva, i to jedan dokumentarni i jedan igrano-dokumentarni film. Prvi je režirao Saralija Vuk Janić koji od 1994. živi u Amsterdamu. Danas je on jedan od vodećih nizozemskih dokumentarista. Njegov film *Posljednja jugoslavenska nogometna reprezentacija* govori više o politici nego o nogometu, no zanimljiv je gledateljstvu obje interesne sfere.

Prateći sudbine junaka, Hrvata, Srba, Bosanaca koji su nekada bili bliski i kao partneri u nogometu i u životu, film predočava raspad nekadašnje Jugoslavije. Film je nedavno izabran za predstavnika Nizozemske na takmičenju *Prix Italia*.

Drugi film nazvan *More koje misli* pobjednik je IDFA festivala, dobitnik nagrade *Joris Ivens* što znači nagrade za dokumentarni film, no po svojoj dramaturgiji film je posve igraće strukture. Naime, autor za junaka uzima samoga sebe (interpretira ga glumac), odnosno scenaristu kojeg u filmu pratimo tijekom njegova rada. Koristeći mogućnosti videojezika te filmskog izričaja, autor nam na vrlo nadrealističan način predočava avanturu procesa stvaranja. Ono što se može uzeti kao dokumentarno u ovom filmu jest ikustveni proces junaka/autora, njegov cerebralni put u potrazi za biti stvaranja i shvaćanja samoga sebe. Priča naime kombinira izvanski-životni proces pisanja scenarija te unutrašnji-doživljajni proces stvaranja. Dogadjaji iz života scenarista sjedinjuju se i isprepleću s intelektualnim senzacijama tijekom samog unutrašnjeg procesa preispitivanja i potrage za bitkom stvari. Redatelj Gert de Graaff, stvarao je ovo djelo punih trinaest godina, ne samo zato što je za njegov, u pisanoj formi prilično apstraktan scenarij, bilo teško dobiti potporu filmskih fondova nego i stoga što je sam proces rada na filmu (kompjutorska obrada) zahtjevalo mnogo truda, vremena, otkrivanja, znanja. Projekt je prvobitno ostvaren na videu a kasnije prebačen na 35 mm vrpcu. Na nedavnom festivalu u Berlinu, taj je film također bio prikazan u službenoj selekciji.

Ostali programi

I kao posljednji u nizu segmenata Rotterdamskog festivala kojeg valja istaknuti jest *Stvaralac u fokusu*, program unutar kojeg su ove godine bila predstavljena tri autora; Roy Andersson, Švedanin, Anne — Marie Mieville, podrijetlom Švicarska no kao suradnica Godarda radila je uglavnom u Francuskoj te indijski glumac, redatelj i scenarista Kamal Haasan. Zaustaviti ćemo se na kratko na ovom posljednjem stvarate-

lju i to jednostavno stoga što je njegova prisutnost na ovakom velikom europskom festivalu, koji prije svega promovira film kao umjetnost, na neki način presedan. Naime, Kamal Haasan je indijska legenda komercijalnog filma, igrao je u oko 180 ostvarenja, pisao scenarije, dijalog liste, bio koreograf plesnih sekvenci a nedavno je počeo i režirati. Razlog zašto je Rotterdamski festival odlučio istaknuti stvaralaštvo ovog Tamila (iz grada Chennai gdje je drugi filmski centar Indije) jest njegov posljednji redateljski zahvat, film *Hey! Ram* u kojem on pokušava razbiti formulu popularnog indijskog filma i na neki način pomiriti ga s tzv. art ili paralelnim stvaralaštвom. Iako je film pravi spektakl koji prati sudbinu jednog od potencijalnih ubojica Mahatme Gandija (*Hey! Ram* su bile posljednje Gandijeve riječi nakon što je bio pogoden metkom teroriste), te iako u njemu tri glavne uloge igraju zvijezde popularnog filma, djelo je dramaturški strukturirano u stilu paralelne kinematografske orientacije. Znači, nema popratnih narativnih tijekova koji se u popularnom filmu obično granaju iz glavne priče, nema prenaglašene glume, a ni onog sto najviše zbujuje europske gledatelje — plesnih i pjevnih sekvenci. *Hey!Ram* je jednostavno rečeno dobar i uzbudljiv film koji je uspio zadržati svoju indijsku osebujnost ali i postati univerzalno djelo. Zato nije ni čudo što je u Rotterdalu na festivalu na listi glasovanja publike ovaj film danima držao četvrto mjesto da bi se na kraju festivala našao osmi na listi od stotinu i četrdeset djela.

Uz prikazivanje filmova, rotterdamski je festival i skup na kojem se pokazuju scenariji. Naime Cinemart je dio festivala koji predstavlja tridesetak odabralih scenarija i daje mogućnost producentima i autorima da se sastanu s potencijalnim koproducentima, financijerima, televizijskim partnerima itd. Ovaj dio festivala potpuno je odvojen od prikazivanja filmova, traje pet dana (dok cijeli festival traje 14 dana), odvija se u odvojenoj zgradi, vodi ga posebna grupa ljudi, no sve je to opet dio cjelokupnog skupa koji svake godine okuplja oko pola milijuna gledatelja te oko 2.500 filmskih profesionalaca i oko 1.000 novinara. Budžet festivala je oko četiri i pol milijuna dolara, s tim što se oko dva i pol milijuna potroši isključivo na sam festival dok su sve ostalo popratni programi, financiranje proizvodnje filmova, tržište scenarija, izložbe, generalna promocija itd.

O samom značaju festivala kod kuće govori podatak da se čak 14 dana uoči početka, po samom objavlјivanju programa u dnevnim novinama, proda čak do 40% ulaznica za pojedine filmove. Tako za neka od ostvarenja uopće nije moguće kupiti kartu osim čekati u dugackom redu na sam dan projekcije jer se 10% karata uvijek zadržava za prodaju na dan izvedbe.

Datum sljedećeg festivala, onog u 2002., već je objavljen (23. siječnja do 3. veljače), što znači da ekipa od oko petnaestak zaposlenih, odmah nakon godišnjih odmora, koji su obično u rano proljeće nakon završetka prethodnog festivala, počinje pripreme za sljedeći.

Vladimir Cvetković Sever

O grčenju tigrova i skrivanju zmajeva

Ang Lee, *Tigar i zmaj* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*); Sony Pictures Classics, Columbia / Continental / 2000. — uloge: Chow Yun Fat, Michelle Yeoh, Zhang Ziyi, Chang Chen

Nije li glupo govoriti¹ o diobi mentaliteta na istočnjački i zapadnjački u vremenu kad filmovi poput *Tigra i zmaja*² dokazuju da Istok i Zapad više nego ikada ranije dišu u istom ritmu? Nakon Oscara više nitko nema pravo ne znati da je u Americi *Tigar i zmaj* najuspješniji film svih vremena na nekom stranom jeziku, sa zaradom od preko stodeset milijuna dolara; da se njime Kina pokazala producijski ravnom Hollywoodu, osvojivši tri ključne nagrade, za fotografiju, scenografiju i glazbu; da je redatelj Ang Lee prodao film opisavši ga kao *Razum i osjećaje* s borilačkim vještinama — i da konačan rezultat uvelike jest baš to; da se, riječju, radi o tako velikom i bitnom crossoveru stilova i nacija i senzibiliteta i estetika i dinamika i poetika da će se nakon njega morati pišati posve nove paradigmе populističke kinematografije.

Ako art-film na mandarinskom kineskom može privući najjednodušnije pohvale publike i kritike u čitavoj onoj tužnoj kinematografskoj 2000., onda nešto s tradicionalnom američocentričnom slikom filmskog univerzuma nikako ne štima.

Dok se češu po glavi, znaci najčešće ukazuju na dva usporedna fenomena, vezana uz očiglednu činjenicu da *Tigar i zmaj* sadrži znatnu količinu uprizorenja vještine Wu Danga, ortodoksne podvrste Kung Fua, koja u Leejevoj bajkovitoj koncepciji omogućava borcima da lete — pa time akcijske scene u filmu nalikuju onima u *Matrixu!* A i radio ih je isti koreograf! Eto prvog objašnjenja! Uzbuđenja *Matrixa* za one koji vole ozbiljne filmove, dakle.³

Drugo fenomenološko objašnjenje također se poziva na prethodne slične komercijalne uspjehe, odnosno na pohod



hongkonških filmaša na Hollywood koji je uslijedio nakon što je Quentin Tarantino tamu negdje '94. počeo općinstvu puniti uši hvalospjevima Johnu Wooou. Radilo se o odsudno-me trenutku u karijerama mnogih filmskih kritičara. Nakon što su saznali da su *Hard Boiled* i kompanija »zakon nad zakonima (op. cit.)«, polako su počeli otkrivati da akcijski radovi Hong Konga nisu uvijek bedastoće u stilu Jackieja Chana, već da znaju biti i COOL... Ostalo je povijest. U Ameriku su emigrirali i Ringo Lam i Tsui Hark i — dapače — Chan, pa i sâm Woo, sretan što se tolikima svida njegova košarica s redateljskim trikovima. Šteta koju su Wooove kerefeke⁴ nanijele dobrom ukusu može se provjeriti gledanjem mnogih spotova i reklama i bruckheimerovština. Dapače, ova kićerica se proširila ukusom masovne publike brže i pogubnije od slinavke među nesretnim britanskim ovčama. Ali Woo je Kinez, Chow Yun-Fat je njegova omiljena zvijezda, pa *Tigar i zmaj* svakako mnogo toga duguju putu koji je utro akcijski meštar Johnny, zar ne?

Pa, ne.

Ali da se vratim na ono o mentalitetu iz prve rečenice, kad sam pretpostavio da ga ne bi valjalo dijeliti na istočnački i zapadnački s obzirom na čitav ovaj kontekst.

Riječ je o fundamentalnom pitanju načina na koji tradicija zapadnog i istočnog kulturnog kruga doživljava dramu. Ki-nezi, autori prvog ikad napisanog romana, tradicionalno smatraju da je posao protagonista da zabludi i da zatim bude izveden na pravi put — koji je otprije poznat i utkan u mnoštvo filozofskih spisa — te time drama ima ulogu podupiranja prethodno postojecg porekta stvari. Zapadnjaci su, pak, skloni rušenju tradicionalnih veličina, svakojakim avantgardama i manifestima. Takvi naprosto jesmo po mentalitetu, ako su generalizacije moguće, bez ikakvih vrijednosnih predznaka.

Točno, ima mnogo poklonika suprotnog mentaliteta na obje strane, no kineska se filmska industrija (koja od druga Maoa naovamo funkcioniра rastrojeno, podijeljena na tri dijela, Hong Kong, Tajvan i maticu Kinu) držala stroge tradicije: njezina preskriptivnost sjajno je odgovarala kako socrealizmu crvene Kine, tako i žanrovskim kanonima koji su omogućili komercijalni uspjeh male kapitalističke braće s pacificke obale. Stvari jesu počele polako dolaziti na svoje u 'ozbiljnoj' kineskoj kinematografiji sredinom osamdesetih, pojavorom takozvanog 'petog naraštaja' redatelja, predvođenog Chenom Kaigeom i Zhangom Yimouom. Uvođenje realističnijeg prosedea uz iznimnu izvedbenu umješnost i poetski senzibilitet podarilo je Kini današnji renome jedne od najsnajnijih autorskih kinematografija na svijetu. No ni Chen ni Zhang nikad nisu bili skloni polemici s preskripcijama koje nalaže službeni sustav: s obzirom da u ovoj komponenti nikad nisu preuzeli zapadnačku skepsu, bilo im je dopušteno pozapadnačiti svoju maniru koliko su htjeli. (Hrabriji autori poput Zhanga Yuana ni danas nisu u stanju neometano raditi u Kini.)

Kakve sad to ima veze s *Tigrom i zmajem*?

Ang Lee zasniva svoj film na roto-romanu iz tridesetih i smješta ga u poluizmišljenu Kinu staru dva stoljeća, pa time



nimalo ne smeta današnjim kineskim vlastima. Toliko je jasno. Njegova je priča zasnovana na popularnim ratničkim predlošcima koji su tvorili tematsku osnovicu lijepog dijela hongkonške kinematografije. I toliko je jasno. Njegovi scenaristi produbili su likove i zakomplikirali im odnose, što je također bilo za očekivati. Ali čini mi se da ništa od ovoga nije dovoljno da bi se uspješno protumačilo razloge zbog kojih je *Tigar i zmaj* uspio stvoriti tako snažnu rezonancu pred tako raznorodnim recipijentima. Vratit ću se još jednom na mentalitet, ovaj put zapadnački koji se oduševljava Istokom: nemam potrebe otići dalje od najistaknutijeg mu zagovornika, Georgea Lucasa. Dok su njegovi *Ratovi zvijezda* u mnogome vrhunac komercijalnog Hollywooda, tehnološku i narativnu paradigmu podignutu do razine kulturnog fenomena, oni su u svojoj osnovnoj temi čistokrvni nastavak tradicionalne istočnačke dramaturgije — njihovi likovi, na čelu s protagonistom Anakinom Skywalkerom, postoje kako bi zabludjeli i zatim se vratili na pravi put kakav zagovara njihov mistični viteški red. Zapadnačka komponenta naracije u *Ratovima zvijezda* sastoji se u tome što će Skywalker postati i mesija i zatornik reda Jedija: povratak na staro bit će moguć samo u radikalno novoj formi.

Kroz lik Jen — odnosno Yu Jiaolong, skrivenog *Zmaja* iz naslova⁵ — Leejev film donosi sličnu protagonisticu: ona je nemjerljivo nadarena, no prije ispunjenja potencijala svojeg talenta morat će proći iskušenja puti i zastranjenja u odabiru učitelja — što će je u konačnici dovesti do odgovornosti za pogibiju osobe koja u najvećoj mjeri utjelovljuje ideale kojima teži, *wuxia* borca Li Mubaija.

Dobro, osim što sam našao još jednu dodirnu točku *Tigra i zmaja* s populističkom kinematografijom, ima li u usporedbi s *Ratovima zvijezda* ičega što bi moglo baciti novo svjetlo na tumačenje samoga filma?

Ima, naravno.

Po strani od toga što korespondira s *Ratovima zvijezda* na razini teme, a ne forme, pa ju tako donosi onima koji vole 'ozbiljne' filmove i daje joj svojevrsni pedigree, *Tigar i zmaj* je hrabriji iskorak u njezinu tumačenju čak i od jedne ovoliko zapadne forme. Dakle, nadišavši kanonske metode prikaza



iz same Kine, *Tigar i zmaj* nadilazi i najpopularniji zapadnočki prikaz svoje teme, a potom pruža najsuptilniju priču vezanu uz tradicionalni istočnjački mentalitet koju sam imao prilike vidjeti.

Ta je priča ova: Jen je brilljantno nadarena tinejdžerka — fantastična Zhang Ziyi imala je devetnaest godina na snimanju, a reference na njezinu dob u scenariju potvrđuju takvo čitanje — koja se susreće s temeljnim iskušenjima svoje dobi i spolnosti kakva pohode sve tinejdžerke svijeta. Njezina sredina od nje želi brak s čovjekom kojeg je ona možda vidjela, ali koji publici cijelo vrijeme ostaje nepoznat; njezina seksualnost teži prema romantičnom Lou, banditu iz pustinje; njezin dar od nje traži da što više nauči po bilo koju cijenu; njezin ponos ne dopušta joj da se pokloni pred bilo kojim autoritetom. Čitavim trajanjem filma ona se nosi s ovim međusobno isključivim impulsima jedino zahvaljujući vlastitoj brilljantnosti. Uspjesi koje iz scene u scenu postiže sve više je hrabre i sve dublje odvode od sposobnosti iole objektivnog prosudjivanja same sebe.

U tome je njezina priča još uvijek na tragu zastranjivanja protagonista klasične istočnjačke naracije. No točka u kojoj Leejevo pripovijedanje odlazi ozbiljan korak dalje od uzora jest kulminacija filma: brilljantno napisana, poduprta ne-

shvatljivo dobrom glazbom Tana Duna, ona ne daje nikakvo jednoznačno razrješenje.⁶

Jen, dakle, prouzroči nešto što ni jednim svojim darom ne može ispraviti, i to je satre. Biva poslana na planinu Wudan, srce svega čemu teži — ondje je čeka Lo, kojeg romantično voli, a ondje se nalaze i učitelji koji je mogu izvesti na pravi put. No ona ne odabere ni jednu od te dvije mogućnosti, ni ljubav, ni mudrost: poniznost koju je suočenje sa smrću uni-jelo u nju ne dopušta joj odabir koji bi išao prema boljitu same sebe.

Umjesto toga, Jen odabire skok vjere — potez koji uspijeva samo onima čistoga srca. Premda sve ono pogrešno što je činila do tada ne daje pravo Jen da vjeruje kako je njezino srce čisto, ona svejedno skače: njezin je skok napola pad a napola lebdenje, napola iskaz njezine bespomoćnosti pred zakonima prirode, a napola izraz njezina ovladavanja njima — ali ta njezina dvojnost napokon tim skokom ipak biva pomirena, bijući iskaz vjere u božansku milost i posve nesebičnog odricanja. Ovdje, s istočnjačke strane i onkraj svake kanonske preskripcije, kao da leži sama bit Taoa; istodobno, tu leži nešto što je zajedničko i Istoku i Zapadu, i što ni Istok ni Zapad ne mogu dokučiti — misterij djevojačkog srca.

Filmska romantika teško da je ikada doprla dalje.

Ništa od svega što sam sad rekao, naravno, nije nužno tako: riječ je samo o mojoj interpretaciji viđenog, čuvenog i doživljenog. Ali volio bih da moj zaključak bude jasan: povrh i po strani od svih svojih fenomenoloških, filozofskih i filmoloških pandana, *Tigar i zmaj* je film koji je po prvi put iskoris-

to temelje istočnjačkog mentaliteta, dramaturgije i naracije kako bi ih nadišao, pri čemu problematiziranje nikad ne izlazi iz okvira ondje uspostavljene poetike, već čvrsto stoji u svemu što je njoj immanentno. U ovom je jedinstven uspjeh *Tigra i zmaja*, koji će biti teško ponoviti.

Bilješke

- 1 Ovaj tekst je uneškoliko dopunjena i fusnotama opterećena inaćica onog koji sam za vrijeme prikazivanja filma pročitao u emisiji *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija.
- 2 Domaći distributer je mudro prosudio da bi izvorni naslov, preveden kao *Zgrčen tigar, skriven zmaj*, odbio domaću, podsmijehu sklonu publiku. No valjalo bi ga imati na umu pri budućoj analizi filma: atributi 'zgrčenosti' i 'skrivenosti' leže u temeljima filozofske dijalektike koju film izlaže.
- 3 Koreograf, Yuen Wo Ping, za sobom ima poveliku količinu *zrakobaciјa* u hongkonškome stilu; brojni zapadni kritičari upravo su njegovom prinosu *Tigru i zmaju* pridavali atribut najznačajnijega, doživljavajući shodno tome preostalu cjelinu kao puko opravdanje raskošnim akcijskim sekvencijama, ili je, još gore, nazivajući priprostim ljubičem. Premda sam siguran da se mnogi posjetitelji svjetskih multipleksa slažu s takvim gledanjem, nadam se da će ovim tekstrom ukazati na vrline Leejeva filma koje stoje posve po strani od tučnjave, ma koliko drevna i zanosna ona sama po sebi bila.
- 4 Svi ih poznaju: usporeno hodanje prema kamери s eksplozijom iza lđa, šamaranje tabanima dok oko junaka lete bijeli golubovi, podiza-

nje svakog iole emocionalnog trenutka u montažno toliko stilizirani afekt da o stvarnim emocijama više ne može biti ni riječi — te najgora među njima, režiranje svake scene u filmu kao da je prva i posljednja.

- 5 Ime 'Jen' neobjašnjava je dosjetka engleskog titla, automatizmom prenesena u hrvatski prijevod. Inače, rad Vesne Perić na titlovima *Tigra i zmaja* opravdava razmjerne visoke standarde ove prevoditeljice, premda joj zaista nije trebalo hram u kojem se okupljaju borci Wu Dana prevesti pojmom 'stožer'.
- 6 O glazbi ovoliko: nakon što čitavim prvim dijelom dominira tradicionalno pisana kineska glazba, u kojoj je zapadnjačkom uhu teško pronaći melodiju, pri rastanku Jen i Loa (kad saznajemo za legendu o skoku s planine) cello Yo-Yo Ma donosi raskošnu romantičnu temu. Ona će se čuti još rijetko, samo kako bi podcrtila njihov odnos. Nakon sraza s Lijem Mubajem u bambusovoj šumi i šipili — pospraćenog motivom uspinjućih gudača — romantična će se tema razviti tek u posljednjem prizoru filma, na Wudanu. Bit će orkestrirana u registru koji podsjeća na onaj iz posljednjeg dvoboja, ali će biti podcrtnata i udaraljkama, koje smo ranije mogli čuti samo u prizorima Jeminih borbi. Oba vida Jeninog lika — romantični i borbeni — bit će sublimirani u Tanovoj glazbi, tvoreći novu, daljnju vrijednost.

Elvis Lenić

Traffic – turobna slika američkog društva

Soderberghovi prethodni radovi

U jednoj epizodi legendarne i neprežaljene televizijske serije *Zivot na sjeveru* (*Northern Exposure*, SAD, 1990.-95.) Ruth-Anne Miller, postarija vlasnica malene prodavaonice u gradiću Cicely na Aljasci, dobila je poriv za umjetničkim stvaranjem. Počela je pisati priče koje je čitala jednom tjedno na lokalnoj radiopostaji (u emisiji filozofa i DJ-a Chrisa Stevensa) i ubrzo su naišle na iznimno povoljan odjek kod lokalnog stanovništva. No, ubrzo je crv sumnje počeo kopkati i u njejzinoj glavi. Trenutno joj dobro ide, ali što ako joj nakon nekog vremena ponestane inspiracije? Što ako slušatelji više ne budu oduševljeni njezinim djelima? Indijanac Ed Chigliak, njezin bliski prijatelj i suradnik, mudro je odgovorio da se ne opterećuje tim pitanjima, nemoguće je znati kako će se stvari odvijati u budućnosti. Zatim je, u skladu sa svojim filmofilskim opsesijama, naveo zanimljiv slučaj Stevena Soderbergha. Taj autor osvojio je *Zlatnu palmu* u Cannesu s debitantskim filmom *Seks, laži i videotrake* (*Sex, Lies, and Videotape*, SAD, 1989.), kao mlad stvaratelj požnjeo je nevjerojatan uspjeh i nakon toga ljudi više ne mare za njegova djela. Chigliak je ove riječi izgovorio početkom devedesetih prošlog stoljeća i tada su doista izgledale proročanski, ali pogledajmo što se u međuvremenu dogodilo sa Soderberghom.

Nakon fenomenalnog prvijenca snima *Kafku* (Francuska/SAD, 1991.), distopiju u kojoj portretira totalitarno društvo, zatim *Ja, kralj ulice* (*King of the Hill*, SAD, 1993.) prema biografskom romanu o odrastanju dječaka u doba velike ekonomске krize i film noir *Ispod površine* (*Underneath*, SAD, 1995.), temeljen na znamenitoj *Unakrsnoj vatri* (*Criss Cross*, SAD, 1949.) redatelja Roberta Siodmaka. Nedugo zatim režира *Schizopolis* (SAD, 1996.), nekonvencionalnu satiru urbanog života koja je namjerno izvedena u rascjepkanoj naraciji i kaotičnom stilu kako bi se čim vjernije predočilo neurotično okružje američke svakodnevice. U *Schizopolisu* se pojavljuje u ulogama pisca govora za gurua scijentološke crkve.

Očito je da su dugometražni filmovi, koje snima nakon prvijenca *Seks, laži i videotrake*, također osebujna djela, Soderbergh eksperimentira s različitim žanrovima i raznim temama, ali nikako ne uspijeva ponoviti formulu sjajnog prvijenca — stvoriti djelo jednostavne strukture i skromne produkcije koje pobire nepodijeljene ovacije kritike i publike. Tek krajem devedesetih, kada baca oko na kriminalističku prozu Elmorea Leonarda i zapošljava holivudske zvijezde Jennifer Lopez i Georgea Clooneya, ponovno svraća pozornost jav-

nosti na svoj rad. *Daleko od očiju* (*Out of Sight*, SAD, 1998.) sjajna je priča u kojoj narativnu složenost Leonardovog predloška uspijeva nadopuniti osebujnim ugodajem, unijeti jedinstvenu senzualnost i romantiku u odnos odbjeglog robita i agentice FBI-a koja mu je na tragu. Soderbergh zatim snima *Osvetu* (*The Limey*, SAD, 1999.), također izvrsnu kriminalističku dramu u kojoj glume Terence Stamp i Peter Fonda, a nakon toga precijenjenu biografsku priču *Erin Brockovich* (SAD, 2000.) koja je njegov najveći komercijalni uspjeh. Tu koristi popularnu formu priča nastalu na temelju istinitih događaja, snima po scenariju s obiljem kliševa o samohranoj majci koja se grčevito boriti za djecu, o bivšoj misici koja je pametna, drska i uporna. U tom filmu Soderbergh radi previše ustupaka koji rezultiraju mlakim i pomalo patetičnim filmom s otrcanim feminističkim porukama. Malo ranije u kinima se počela prikazivati *Probudena savjest* (*The Insider*, SAD, 1999.), remek-djelo Michaela Manna koje zorno pokazuje do kojih se razina mogu vinuti filmovi rađeni u maniri biografskih priča, pa je i to utjecalo na dodatno uočavanje manjkavosti kojima obiluje njegova feministička priča. No, bez obzira na dvojbine dramske kvalitete filma *Erin Brockovich*, njegov komercijalni odjek omogućio je Soderberghu rad na *Trafficu* (SAD, 2000.), projektu epskih stremljenja i zavidnih autorskih dometa u kojem nastupaju velike holivudske zvijezde.

Traffic

Scenarij je Stephen Gaghan napisao po mini-seriji *Traffik* (Velika Britanija, 1989.). U njemu je nastojao obuhvatiti složeni mehanizam krijumčarenja droge koji obuhvaća sve faze, od proizvodnje u siromašnim južnočim zemljama, preko kretanja raznim krijumčarskim kanalima, do prodaje i konzumacije na bogatom sjevernoameričkom tržištu. Film je izведен u obliku više narativnih odvojaka, može se podijeliti na tri usporedne priče, a svaki odvojak snimljen je posebnom vrstom fotografije poput, primjerice, sjajne ljubavne priče *Sretni zajedno* (*Happy Together*, Hong Kong, 1997.) u kojoj sličan postupak koriste redatelj Wong Kar-wai i njegov snimatelj Christopher Doyle. U *Trafficu* je Soderbergh odradio i posao direktora fotografije. Njegova kamera često snima iz ruke, što ne znači da je Soderbergh još jedan od sljedbenika trendovske *Dogme*, nego samo naznačuje težnju prema autentičnosti, budući da takav način snimanja upućuje na prirodnu promatračku vizuru i gledatelj dobiva dojam da je ono što se nalazi na platnu viđeno očima čovjeka koji se uistinu nalazi među filmskim likovima. Pritom je fotografksa

stilizacija (težnja stilizaciji očita je u primjeni različitih boja) u biti oprečna težnji dokumentarizmu koji se nastoji postići kamerom iz ruke, ali te suprotnosti u ovom slučaju dobro funkcioniraju zajedno.

Priča prva — meksičko područje

U priči koja se odvija na području Meksika, snimanoj u fotografiji žutih tonova, pojavljuju se policajci, plaćeni ubojice, korumpirani generali, zapravo pijuni narkomafije, kao i njihovi vjerni pratnici. Glavni lik ove priče (Benicio Del Toro) policajac je iz meksičkih jedinica za borbu protiv poroka. On nastoji razotkriti lokalne krijumčare drogom i pritom susreće moćnog generala koji mu ponudi napredovanje ukoliko bude obavio nekoliko poslova za njega. Del Toro ubrzo spoznaje da je general, koji zapovijeda specijalnim vojnim jedinicama za borbu protiv poroka, zapravo suradnik najvećih *bossova* narkomafije i potajno se obraća za pomoć svojim američkim kolegama. Soderberghov prikaz siromašne zemlje u kojoj je vlast potpuno korumpirana, od uličnih policajaca do najviših zapovjednika i državnih činovnika, beskompromisani je i krajnje porazan. Njegov policajac nikako ne može povući poteze koje smatra ispravnima, neprestano nailazi na zidove, zatočen je u labirintu korumpiranog sustava bez vjerojatnosti da će ikada pronaći izlaz. Soderberghov policajac osjeća se poput Lumetova Serpica (*Serpico*, SAD, 1973.) — u njihovim klaustrofobičnim svjetovima odbijanje mita je pravi zločin, prvu stanicu prema izopćeništvu i kartu za odlazak u pakao. Sudbina Benicia Del Torra — obilježena prijetnjama kolega, nepostojećim obiteljskim životom i

lažnim obećanjima moćnika — tako je uvjerljivo predstavljena da njegova paranoja počinje mučiti i gledatelja filma. Srećom, ova priča (pa i cijeli film) završava sjajnom sekvencom u kojoj pratimo noćnu bezbol utakmicu. Djeca natjeravaju loptu po igralištu, među odraslima u gledalištu nalazi se i glavni junak Del Toro, cijeli prizor okupan je žučkastim svjetлом uličnih svjetiljki, iz pozadine dopire smirena glazba. Ono što trenutačno vidimo lišeno je patetike i pokušaja da se prenesu velike poruke, a nakon svih proživljenih tragedija djeluje smirujuće i krajnje opuštajuće. Svijet se očito neće samo tako promijeniti, niti će sutra biti puno bolji nego što je danas, ali stvari se jednostavno odvijaju dalje. Dokaz je i taj prekrasan noćni prizor koji se odjednom stvorio pred našim osjetilima.

Priča druga — mafijaška supruga i beskompromisni policajci

Helena Ayala (Catherine Zeta-Jones) trudnica je koja otkriva da je njezin suprug (Steven Bauer) veliki krijumčar drogom. Dvojica policijskih agenata (Don Cheadle i Luis Guzman) potpuno su posvećeni bespoštednoj borbi protiv narkomafije i korupcije, a bave se skupljanjem dokaza na temelju kojih trebaju spremiti njezina supruga na dugogodišnju robiju. Catherine Zeta-Jones brzo se privikava na novonastalu situaciju, odlazi u Meksiko na pregovore sa suprugovim poslovnim suradnicima i najzad angažira profesionalnog ubojicu koji će eliminirati važnog svjedoka. Pritom Luis Guzman pogiba u eksploziji automobila. Složena situacija u odnosima među likovima neodoljivo podsjeća na onu iz



Traffic (Steven Soderbergh, 2000.)



Michael Douglas

slavne Friedkinove *Francuske veze* (*The French Connection*, SAD, 1971.). Gene Hackman i Roy Scheider u tom su filmu lovci koji vode nemilosrdnu potragu za uglađenim šefom krijumčara drogom (Fernando Rey), čiji se trag gubi poput ribe u mutnoj vodi. Hackman i Scheider prikazani su kao moderni urbani tragičari enormnih razmjera, njihovi životi potpuno su podređeni lovu na zločinca, da bi se ovaj na kraju izgubio u labirintima napuštenih ruševina, a Hackman uputio smrtonosni hitac nedužnom čovjeku. U *Trafficu* Catherine Zeta-Jones brzo se, iz uloge brižne majke i odane supruge, prebacuje u ulogu nemilosrdne vladarice koja će učiniti sve što se od nje očekuje samo da očuva svoje pozicije i privid uspjeha i blagostanja. Guzman i Cheadle također daju sve od sebe kako bi dokrajčili beskrupulzognog Bauera, ali oni su osuđeni na neuspjeh. Guzman gubi život, a Cheadle mogućnost da sredi omraženog neprijatelja i osveti kolegu, dok Steven Bauer i njegova žena nastavljaju živjeti kao da se ništa nije dogodilo. Čak i pothvat Dona Cheadlea na samom kraju, kad u gužvi koju stvara podmeće prislušni uredaj pod njihov stol, izgleda više kao naivan pokušaj očajnika, nego kao stvarna mogućnost ispravljanja velike nepravde. Sudbine Soderberghovih junaka doista neodoljivo podsjećaju na one Friedkinovih.

Priča treća — ambiciozan tužitelj

Tužitelj (Michael Douglas), koji je imenovan šefom vladina ureda za borbu protiv droge, dostiže vrhunac u svojoj dugogodišnjoj odvjetničkoj karijeri, ali ubrzo otkriva da mu je kćerka, koja nastoji održati imidž uzorne djevojke i odlične učenice elitne škole, zapravo teška ovisnica o drogama. Tužiteljev profesionalni svijet, dugotrajno i temeljito građen, odjednom se ruši poput kule od karata. Kćer najprije smještava u kliniku za odvikavanje, ali ona bježi pa je ubrzo mora izvlačiti iz derutnih jazbina u kojima obitavaju opasni dileri drogom i makroi. Ogromni problemi u privatnom životu onemogućuju ga u pripremama za preuzimanje nove dužnosti, a kulminaciju doživljava u trenutku inauguracije kada pred zapanjениm dužnosnicima i novinarima napušta prostoriju. Sjeda u automobil i odlazi, svjestan da ubuduće svoju životnu bitku mora voditi na drugom polju.

Priča o tužitelju snimljena je u potpunosti u fotografiji plavičastih tonova. Plava boja je aseptična, ostavlja dojam hladnoće (premda gledano sa stajališta fizike upravo ta boja ima najvišu temperaturu), zbivanja koja se odvijaju u plavom ozračju ne potiču osjetila na doživljaj radosti. Podsjetimo se nekoliko značajnih filmova koji su snimljeni u prevladavajuće plavim tonovima: *Vrućina* (*Heat*, SAD, 1995.) Michaela Manne, *Samuraj* (*Le Samourai*, Francuska, 1967.) Jean-Pierre-a Melvillea ili *Plavo* (*Trois couleurs: Bleu*, Francuska, 1993.) Krzysztofa Kieslowskog. U *Vrućini* Al Pacino i Robert De Niro ganjaju se losangeleskim ulicama odvojeni od cijelog svijeta, njihovo se prokletstvo očituje u tome što su izrazito slični, toliko da se potpuno razumiju, a nalaze se na suprotnim stranama. Melvilleov junak (Alain Delon) živi usamljen i privržen svojim osebujnim pravilima da bi najzad absurdno poginuo u noćnom baru, a Juliette Binoche u *Plavom* mora se boriti s neizmjernom tugom nakon smrti muža kompozitora i maloljetnog djeteta. Čak i u spomenutoj homeroatskoj priči *Sretni zajedno* Tony Leung u jednoj sceni, tužan zbog toga što mu propada veza s partnerom, plovi na splavi okupan plavom svjetlošću. U plavim tonovima snimljene su možda najintimnije, najiskrenije i najtužnije priče.

Identičan je slučaj i sa Soderberghovim tužiteljem. Cijeli život proveo je izgrađujući karijeru, čvrsto vjerujući u sklad koji postiže na poslovnom i privatnom planu. Odjednom se sve srušilo, ostala je samo praznina. Na kraju sjeda u automobil i odlazi ususret toj praznini, svjestan da je nekako mora ispuniti, da mora stvoriti novi svijet tamo gdje više ništa ne postoji.

Film s tmurnim dojmovima

Premda na kraju svake priče postoje detalji koji bi mogli pružiti određenu dozu optimizma (dječja utakmica na igralištu, policajac podmeće mikrofon mafijaškom šefu, tužiteljeva kćer počinje se liječiti), Soderberghov impresivan pristup problematici droge u američkom društvu ostavlja iznimno gorak okus u ustima. Kvaliteta njegova rada očituje se ponajprije u tome što izbjegava nepotrebitno moraliziranje, mudrovanje i ne pokušava nametati svoje prijedloge i rješenja. Soderbergh je svjestan da se u ovom slučaju društvo suočava s problemima koji su gotovo nerješivi, stoga bi bilo potpuno suludo da ih on pokušava riješiti. Soderbergh se posvećuje isključivo svojim likovima, njihovim problemima, patnjama i mukama kao neizbjježnim pratećim pojavama skromnih ljudskih života, služeći se pritom zavidnim redateljskim talentom kako bi čim uvjerljivije dočarao njihove nesretne sudbine. Sveukupnost pojedinih tragičnih ljudskih sudbina najbolje govori o ozbiljnosti situacije u kojoj se nalazi američko društvo, više od napornih moraliziranja kojima bi nas eventualno zamorio neki manje nadaren autor.

Srećom, tmurno ozračje koje nas prati u zahtjevnim sekvencama *Traffic-a* ne odnosi se i na trenutačno stanje u Soderberghovoj karijeri. Očito je da Soderbergh danas ima razloga za zadovoljstvo, možda i više no što je mogao očekivati kada je daleke 1989. primio *Zlatnu Palmu*. Prošlo je doba u kojem su njegova osebujna djela bila osuđena samo na egzotična područja art kina i malobrojnu znatiželjnu publiku. Prorčanske riječi Eda Chigliaka s početka devedesetih ipak se nisu obistinile.

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

BOLNIČARKA BETTY / NURSE BETTY

SAD, Njemačka, 2000. — pr. Gramercy Pictures, Abstrakt Film, IMF Internationale Medien und Film, Pacifica Films, ab'-strakt pictures, Steve Golin, Gail Mutrux, izv. pr. Stephen Pevner, Chris Sievernich, Philip Steuer, Moritz Borman. — sc. John C. Richards, James Flamberg, r. Neil LaBute, d. f. Jean Yves Escoffier, mt. Joel Plotch, Steven Weisberg. — gl. Rolfe Kent, sfg. Charles Breen, kgf. Lynette Meyer. — ul. Morgan Freeman, Renée Zellweger, Chris Rock, Greg Kinnear, Aaron Eckhart, Tia Texada, Crispin Glover, Pruitt Taylor Vince. — 112 minuta. — distr. Blitz.

Što li je posebno u tom Neilu LaButeu i *Bolničarki Betty* možemo se pitati tijekom većeg dijela ovog filma. Pristojno, ali ništa naročito. No, kada se na kraju stvari počnu rasplitati, odnosno kada se većina likova nađe na jednom mjestu gdje brojne bačene udice počnu padati na svoje mjesto, a još se k tome, primjerice, otkrije da su dvojica likova otac i sin, postane jasno da je LaBute iznimno promišljen redatelj.

Sva ta zavrzlama i uredno slaganje djelico u cjelinu najčešće se doima poput nesimpatične scenarističke konstrukcije. No, u ovom slučaju, vrlo umijeren, ali nikad dosadan tempo filma, ne samo da nas je pažljivo vodio kroz priču, nego je fantastično spretno postavio prizore koji će nam kasnije pasti na um i raspletne zavrzlame učiniti uvjernljivo prirodnim. Dakako, u okvirima



Bolničarka Betty

ionako karikirane priče. Spoznaja da su neka dvojica likova otac i sin obično se na kraju doima kao superjeftini trik kojim stvaratelji žele ostvariti veliki šok i uvjeriti nas da smo saznali nešto veliko i važno, iako je zapravo riječ o besmislenoj smicalici. Ovdje se, pak, to otkriće ne prezentira kao nešto od nevidene važnosti, ali ni ne smeta. Dapače, uklapa se sasvim zgodno.

Za navedene osobine moglo bi se reći da nisu ništa posebno, jer se očekuju od svakog pristojnog filma. Točno. Ali, takav pristojan film prava je rijetkost. Još jedan briljantan prizor je onaj u kojemu naslovna junakinja prvi put dobija

je priliku glumiti, te u tom času doista spozna razliku između obožavanog lika dr. Davida Ravella i glumca Georgea McCorda. Taj važan trenutak mogao je biti histerično blesava redateljsko-glumačka parada, no mudri tvorci ostavili su Betty u dugoj zbumjenoj šutnji, dok se stvari odigravaju oko nje. Sjajna scena neodoljivo podsjeća na sličnu iz *Zeliga* u kojoj Mia Farrow raskrinkava Woodyja Allena koji tvrdi i misli da je netko drugi.

O čemu se u *Betty* radi? Konobarica Betty Sizemore, udata za je prilično odvratnog prodavača automobila i živi bezveznim životom. Jedina joj je utjeha

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

Pregledom repertoara obuhvaćena su i obrađena ukupno 32 filma. Od toga 21 film iz SAD, 3 filma iz Francuske, 1 film iz Velike Britanije, te 7 koproducijskih filmova (2 filma u korodukciji SAD i Njemačke i SAD i Velike Britanije; 1 film u koprodukciji SAD i Japana, Njemačke, SAD, V. Britanije i Irske; te 1 film u koprodukciji SAD, Njemačke, Japana i V. Britanije).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (5), Continental film (5), Discovery (2), Europa film (1), InterCom Issa (4), Kinematografi Zagreb (6), Kinowelt/VTI (3), MG film (1), UCD (5).

buljenje u bolničku TV sapunicu *Razlog za ljubav* s glavnim junakom dr. Davidom Ravelлом. Betty se zaljubi u njega i jednoga ga dana odluči pronaći. Ne glumca, nego liječnika iz serije. Tu su još i kriminalci i policijaci, a sve je vezano uz mutan posao Bettyna muža. Na obilazni način film postavlja pitanja o utjecaju buljenja u televiziju i obožavanja petparačkih serija (kako će se ispostaviti, obožavaju ih i ozbiljno shvaćaju svi) na svakodnevni život u kojem žrtve imaju velikih poteškoća u razlikovanju stvarnosti od iluzije. Iako se, ponekad, isplati slijepo slijediti snove, jer Betty — koja čak pomalo podsjeća na naivnu Cabiriju u Fellinijevu remek-djelu — oni su se ostvarili.

Janko Heidl

CURA SA ZADATKOM / MISS CONGENIALITY

SAD, 2000. — pr. Castle Rock Entertainment, Fortis Films, Village Roadshow Productions, NPV Entertainment, Sandra Bullock, izv. pr. Bruce Berman, Marc Lawrence, Ginger Sledge. — sc. Marc Lawrence, Katie Ford, Caryn Lucas, r. Donald Petrie, d. f. László Kovács, mt. Billy Weber. — gl. Ed Shearmur, sgf. Peter S. Larkin, kgf. Susie DeSanto. — ul. Sandra Bullock, Michael Caine, Benjamin Bratt, William Shatner, Ernie Hudson, Candice Bergen, John DiResta, Heather Burns. — 109 minuta. — distr. InterCom Issa.

○čito je došlo vrijeme za ozbiljan zaukretn u karijeri Sandre Bullock, jer dani *Mreže i Brzine* odavno su prošli. Trateći svoju dopadljivost djevojke iz susjedstva na trivijalne projekte poput ovog (ili još gorih *28 dana* i *Magije*), Bullockova je zapala u zamku neprestanog repetiranja role iz simpatične Turteltaubove romantične komedije *Dok si spavao*.

U ovom slučaju i producentica uratka u rukama pomalo šlampavog redatelja Donalda Petriea, koji izgleda kao da se nije baš posve snašao s materijalom, ona glumi posve stereotipan lik FBI-jeve agentice Gracie Hart, nekulturne i muškobanjaste, koja je, kako već diktira formula u ovakovom tipu filma, i impulzivna, odnosno sve radi na svoju ruku, kako bi naravno mogla biti povučena sa slučaja, sve dok se ne zatraži njen jedinstven talent — ženski spol



Cura sa zadatkom

(ludi bombaš za sljedeću metu odabire natjecanje za Miss SAD-a). U tom trenutku uskače uvijek odličan Michael Caine, kao gay-savjetnik za imidž Vic Melling, te sve u ovoj pigmalionskoj priči samo biva isprika za to da Gracie dobije tretman ala Eliza Doolittle, s Caineom kao njenim Henryjem Higginsom. No Sandra Bullock definitivno nije Audrey Hepburn, te iako se iz ružnog pačeta transformirala u labuda, bez obzira na izvanjski glamur, u duši ostaje ista.

Film je stalno na granici prevrtanja u blato sladunjavosti i otrcanih šala, balansirajući između komedije, akcije i drame a ne odlučivši se ni za jedno u potpunosti, s drvenastim Benjaminom Brettom i posve manirističnom Candice Bergen, koja glumi kao da gledamo još jednu epizodu *Murphy Brown*.

Kultura natjecanja u ljepoti i inače stalno izvrgnuta ruglu i udarima svakakve vrste, u *Curi sa zadatkom* dobiva neiskren, dvoličan tretman — naime čitavo težište radnje koncentrirajući na

transformiranje Bullockove iz feminične agresivke u ženstveni komad, s druge strane ismijava izbore za Miss, no nikad ne prelazeći granicu pristojnosti (za razliku od recentnije *Crkni, ljetopice!*, koja dokumentarističkim pristupom na satiričan način pokušava parodirati zakulisnu politiku spletki i muljaža oko sličnih priredbi).

Katarina Marić

ČASNI LJUDI / MEN OF HONOR

SAD, 2000. — pr. Fox 2000 Picture, State Street Pictures, Bill Badalato, Robert Teitel, izv. pr. Bill Cosby, Stanley Robertson. — sc. Scott Marshall Smith, r. George Tillman Jr., d. f. Anthony B. Richmond, mt. John Carter, Dirk Westervelt. — gl. Mark Isham, sfg. Leslie Dilley, kgf. Salvador Pérez Jr. — ul. Robert De Niro, Cuba Gooding Jr., Charlize Theron, Aunjanue Ellis, Hal Holbrook, Michael Rapaport, Powers Boothe, David Keith. — 128 minuta. — distr. Continental film.

Fabulistička faktura *Časnih ljudi* počiva na stvarnom životopisu uporna afro-američkog ronioca-pionira američke mornarice, Carla Brasheara (Cuba Gooding jr.). Hrabrost i postojanost ovog čovjeka, koji se mornarici pridružio 1948. godine, čini ga pravim *role-modelom*, a njegovu priču, dosad nedostatno poznatu široj javnosti, uistinu vrijednom pažnje. Borba tog pojedinca da pobijedi rasizam i oda počast preminulu ocu, prikazana uglavnom kroz *flashbackove*, prepuna je impresivnih detalja iz Brasheara života, koji je svladao sve antagonizme i nepravdu, postigavši cilj dostižan samo riješkima. Nažalost, ovo je ipak samo izholivudizirana maštarija više zainteresirana za dramatiku negoli pravu istinu i vjerodostojnost, te usprkos čvrstom i dojmljivom Brashearovu liku, nudi neminovan holivudski patos. Rezultat je gubitak filmskog kredibiliteta, kao i degradacija i sveopće umanjenje Brashearove fascinantne borbe za jedan jedini cilj, koja zapada u očitu izmanipuliranost i patetični sentimentalizam. Pridodamo li svemu i srce drapetljnu himničnu glazbu, dobivamo prezaslađenu holivudsku kašu.

Fiktivan lik isprva glavnog Brashearova neprijatelja i kobna nemesisa, a potom



Časni ljudi

najustrajnijeg pomagača i dobročinitelja, nadređenog Billyja Sundaya (Robert de Niro), pomalo je neuvjerljiv, mada poznat iz brojnih sličnih ostvarenja o vojnom treningu. Pružajući glušnu izrazito snažnog, ekspresivnog kalibra, pri čemu su doduše zbog općeg patosnog ugoda poneke scene naglašeno preglumljene, De Niro katkad zalaže u karikaturalnu popajevsku izvještačenost, dok Gooding jr. svojom karižmatičnom personalnošću liku pridaže šekspirijansku dozu autoriteta, zanesenosti i heroizma (sličnu je rolu ostvario i u recentnom *Pearl Harbouru*).

Katarina Marić

ČOKOLADA / CHOCOLAT

SAD, Velika Britanija, 2000. — pr. Miramax Films, Fat Free Limited, David Brown Productions, David Brown, Kit Golden, Leslie Holleran, izv. pr. Alan C. Blomquist, Meryl Poster, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, kpr. Mark Cooper. — sc. Robert Nelson Jacobs prema istoimenom romanu Joanne Harris, r. Lasse Hallström, d. f. Roger Pratt, mt. Andrew Mondschein. — gl. Rachel Portman, sfg. David Gropman, kgf. Renee Ehrlich Kalfus. — ul. Juliette Binoche, Lena Olin, Johnny Depp, Judi Dench, Alfred Molina, Peter Stormare, Carrie-Anne Moss, Leslie Caron. 121 minuta. — distr. UCD.

Švedski filmaš Lase Hallström izazvao je popriličnu pozornost u Americi sre-

dinom 80-ih svojim djecje-tinejdžerskim filmom *Moj pseći život*, a nekoliko godina kasnije postao je i holivudski redatelj. Rani radovi njegova američkog opusa, među kojima je najbolji *Još jednom* s Holly Hunter i Richardom Dreyfussom, a simpatičnim se doimao i *Što izjeda Gilberta Grappa?* s Johnnyjem Deppom, Juliette Lewis i onda malo znanim Leonardom DiCapriom, nisu bili pretjerano zapaženi; međutim *Kućna pravila*, snimljena prema romanu i scenariju Johna Irvinga, odjednom su otkrila Hallströma kao potencijalno vrlo intrigantnog autora koji je u šećerno-sentimentalno, disneyjevsko-fordovsko okružje fascinantnom lakoćom i skladnošću ubacio čitav niz bunuelovski subverzivnih anarho-individualnih motiva, uključujući kontradržavnu dječatnost i čak svojevrsno djelomično opravdanje incesta. *Čokolada* na blažoj i 'ispeglanijoj' razini nastavlja tu liniju.

Film je slobodna prilagodba istoimena romana Joanne Harris, a bavi se blagotvornim djelovanjem tajanstvene priča majanskog porijekla (Juliette Binoche) na stanovnike francuskog gradića sputane malograđansko-katoličkim moralom. Došljakinja, čije je ime Vianne, ima vanbračnu kćerkicu, što je dodatni argument gradonačelniku, grofu de Reynaudu, da ju proglaši moralno nepočudnom i objavi joj rat. Glavni je pak razlog sukoba čokoladarica koju je Vianne otvorila, a kojom



Čokolada

neodoljivo mami mještane i oslobađa ih represivnih stega, napose onih erotskih.

Većim dijelom *Čokolada* je vrlo pojednostavljena, crno-bijela priča o sukobu slobodnomislećeg, nesputanog pojedinca i autoritarne vlasti (također utjelovljene u pojedincu, gradonačelniku), ispričana na iznimno šarmantan, šećerno-bajkovit način. Međutim, film dobiva na zanimljivosti ako se politički podrobnije promotri. Naime, sukob Vianne i grofa dominantno je politički sukob: njih se dvoje bore za prevlast vlastitog svjetonazora u određenoj široj zajednici (gradiću). Jer Vianne nije na prostu anarhoindividualka i ateistica (vjerojatno točnije rečeno paganka) koja samo želi živjeti život na svoj način, bez ikakvog interesa za šire društveno djelovanje. Ona se aktivno uključuje u život zajednice s jasnom namjerom da ga izmijeni: daje poticaj degradiranoj Josephine (Lena Olin) da napusti patrijarhalnog muža (Peter Stromare) koji ju je silom sveo na svoju primitivnu razinu, potiče malog Luca da se suprotstavi majčinim krutim pravilima i uspostavi puni kontakt s nepočudnom bakom (Judie Dench), postarije mještana da počne udvarati svojoj vršnjakinji udovici (i u 70. godini još uviđek dražesna Leslie Caron, legendarna nimfeta klasičnih holivudskih mjuzika *Gigi* i *Amerikanac u Parizu*), sredovječnu mještanku da obnovi zamrli sekualni život s mužem. Drugim riječima,

Vianne nije samo anarhoindividualka (paradigma Stirner) nego ju se (uvjetno) može nazvati i tzv. kolektivističkom anarhisticom (paradigma Proudhon i Bakunjin) koja svoje društveno okružje želi izmijeniti prema vlastitom idealu zajednice slobodnih pojedinaca. To posebno dolazi do izražaja pri kraju filma, kad se saznaje da Vianne, sljedeći misiju svoje pokojne majke, Maja Indijanke, odlazi iz grada u grad, iz zemlje u zemlju s ciljem emancipacije konzervativnim svjetonazorom (u kojem evidentno velik utjecaj ima organizirana kršćanska religija, a napose katolička crkva) pokorenih ljudi. Stoga se *Čokolada* itekako može interpretirati kao ljevičarski intonirana alegorija 'klasne borbe' (na mikro razini) revolucionarne ljevice i reakcionarne desnice.

U tom je smislu posebno zanimljiva završnica filma, gdje svaka strana odstupa od svojih maksimalnih ciljeva, ne samo stoga što ne bi mogla izboriti potpunu pobjedu, nego ponajprije zato jer u vlastitom djelovanju pronalazi pukotine nepravde i uzroke patnji. Gradonačelnik će se užasnuti kad shvati da je Josephinin muž na potencijalno smrtonosan način odlučio primijeniti njegov poziv na akciju protiv »nemoralu«, a Vianna kad samoj sebi napokon prizna da vlastitoj kćerki uništava djetinjstvo ultimativnim nomadstvom, tj. politički gledano 'revolucionarnim djelovanjem u ime viših ciljeva'. U skladu s (trenutačnom?) kapitulacijom komunističke

utopije potkraj prošlog stoljeća, *Čokolada*, to dražesno, krasno dizajnirano djelce, završava kompromisom i pristajanjem na suživot 'zaraćenih strana'.

Damir Radić

ČOVJEČE, GDJE MI JE AUTO? / DUDE, WHERE IS MY CAR?

SAD, 2000. — pr. Alcon Entertainment, Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, Gil Netter, Wayne Allan Rice, kpr. Nancy Paloian-Breznikar. — sc. Philip Stark, r. Danny Leiner, d. f. Robert M. Stevens, mt. Kent Beyda, Kimberly Ray. — gl. David Kity, sfg. Charles Breen, kgf. Pamela Withers. — ul. Ashton Kutcher, Seann William Scott, Jennifer Garner, Marla Sokoloff, Kristy Swanson, David Herman, Hal Sparks, Charlie O'Connell. — 83 minute. — distr. Continental film.

Jesse i Chester su dvojica dokonih klinaca koji većinu svog života ispunjavaju svime osim korisnim stvarima i radom. Nakon još jedne lude noći, jutro nudi razna iznenađenja od kojih je glavno to što se ne sjećaju gdje im je auto.

Čovječe, gdje mi je auto? je namjenski film za gledatelje muškog spola kojima se životna dob kreće u granicama od 7 do 15 godina. Oni traže jednostavan humor koji se bazira na seksu i podvalama, nezahtjevnu priču, dobar 'soundtrack', zgodne cure u velikim količinama i da to sve ne traje duže od 90 minuta. Ako tako postavimo stvari onda je riječ o prvorazrednoj robi za tu publiku. No, ako kompariramo ovaj film s ostalim pripadnicima istog, trenutačno vrlo popularnog žanra tinejdžerske komedije, ovom naslovu manjka ono što bi mu trebao biti osnovni sastojak — humor. Univerzalni jezik duhovitog komercijalnog filma transparentan je i



Čovječe, gdje mi je auto?

prepoznatljiv bez obzira na starosnu dob ili geografsko podrijetlo gledatelja. No, štosevi i dosjetke ovog filma prilično su otrcani. Više je nego očigledno da su se autori premalo trudili, te su napravili film rutinski, bez velikog truda. Ponekad je doista teško s odmakom objektivno razgovarati o filmovima poput ovog, jer kad nešto nije duhovito onda najčešće postaje otužno. A možda ipak ovakve filmove ne bi trebalo recenzirati, već jednostavno prepustiti publici da sama bude sudac.

Martin Milinković

DAJ MI SVE / THE FAMILY MAN

SAD, 2000. — pr. Beacon Communications, Beacon Pictures, Howard Rosenman Productions, Riche-Ludwig Productions, Saturn Films, Marc Abraham, Tony Ludwig, Alan Riche, Howard Rosenman, izv. pr. Armyan Bernstein, Thomas A. Bliss, Andrew Z. Da-

vis, kpr. Jeff Levine. — sc. David Diamond, David Weissman, r. Brett Ratner, d. f. Dante Spinotti, mt. Mark Helfrich. — gl. Danny Elfman, sgf. Kristi Zea, kgf. Betsy Heimann. — ul. Nicholas Cage, Tea Leoni, Don Cheadle, Jeremy Piven, Saul Rubinek, Josef Sommer, Jake Milkovich, Ryan Milkovich. — 125 minuta. — distr. VTI-Kinowelt.

Daj mi sve trebala je biti romantična komedija čiji je temeljni čimbenik kavkoće upravo svima dopadljivi glumac Nicholas Cage. No, dok Cage u ovom uratku daje upravo ono što se od njega traži, inzistirajući na neodlučnosti i zbumjenosti svojeg karaktera, redatelj Brett Ratner je daleko ispod razine koja se od njega očekivala. Filmaš čiji je najglasovitiji dosadašnji dar slabašna komedija Jackie Chana, *Rush Hour*, ovđe ima pretešku ruku i pokazuje se sklonim jednostavnim, formulacijskim rješenjima. On nastoji cjelinu opremiti ukusnim vizualnim omotačem, zašećerenim vizurama koje nastoje naglasiti obiteljski ugodaj, koji se, međutim, teš-

ko očitava upravo uslijed Ratnerove preteške redateljske ruke.

Redatelj ne uspijeva od obećavajućeg zapleta oformiti urnebesnu romantičnu komediju, cjelinu koja će se temeljiti na iskrenoj osjećajnosti, ali će znati ponuditi i kakvu iznimno duhovitu sekvencu. Ratner jednostavno nema osjećaja za ritam filmske komedije, a pri tvorbi senzibilnije ugodajnosti ponajviše se pouzdaje u već spomenetu likovnu stilizaciju i karizmu glavnog glumca. Srećom, Cage i njegova partnerica Tea Leoni tvore dopadljiv i upečatljiv filmski duet, i zapravo njihova međuigra čini *Daj mi sebe* gledljivim ostvarenjem.

Ipak, najslabija, odnosno najneuvjeverljivija dimenzija Ratnerovog uratka krije se u njegovoj didaktičnosti. Redatelj nastoji prenijeti ugodajnost cjeline koja zbori o nesebičnosti, promovira brak i obitelj, te ukazuje na mogućnost postojanja sreće i kad nema ekonomskog blagostanja, na vrlo plakatan, gotovo



Daj mi sve

nametljiv način. Ratner je očito odlučio ama baš svakom gledatelju učiniti poruke razvidnim, samo što ih nije ispisao i uklopio u poneki kadar.

Nekom će se možda učiniti kako se zapravo radi o hommageu Caprinim filmovima, ali valja kazati kako filmovi velikog holivudskog autora nikada nisu bili toliko predviđljivi i mehanički iskonstruirani, kakav je slučaj s *Daj mi sve*. Tako je film ostao na nizu prepoznatljivih šablonâ, namijenjenih nezahvaljivoj publici u praznično doba. Tada ionako sve prolazi.

Mario Sablić

DOKAZ ŽIVOTA / PROOF OF LIFE

SAD, 2000. — pr. Castle Rock Entertainment, Anvil Films, Bel Air Entertainment, Taylor Hackford, Charles Mulvehill, izv. pr. Tony Gilroy, Steven Reuther. — sc. Tony Gillroy, r. Taylor Hackford, d. f. Slawomir Idziak, mt. Sheldon Kahn, John Smith. — gl. Danny Elfman, sfg. Bruno Rubeo, kgf. Ruth Myers. — ul. Meg Ryan, Russell Crowe, David Morse, Pamela Reed, David Caruso, Anthony Heald, Stanley Anderson, Gottfried John. — 135 minuta. — distr. InterCom Issa.

Temeljen na članku iz *Vanity Fair* magazina iz 1968. godine, koji, kao što i sam naslov koncizno govori, u središte priče postavlja postavku pregovarač-

kog procesa za pružanjem dokaza da je talac kojeg otmičari drže živ, film Taylorja Hackforda pravi je stilistički gulaš, proizšao iz neodlučnosti redatelja da li da pruži romansu, akciju, dramu ili triler, što rezultira osrednjom, prerazvучenom i militavom razbibrigom.

Primarna je pogreška, uz supostojanje dvije simultane radnje na ekrantu, bacanje intrigantnijeg aspekta priče, tj. spašavanja zatočenika (David Morse) od latinoameričkih gerilskih jedinica u drugi plan, te potenciranje razvučena, nikad dorečena, zamorna pokušaja interakcije u posve banalnoj romansi zatočenikove supruge — preglumljene i nekako odsutne Meg Ryan, i emotivno prestimuliranog, scenaristički nekonzervativnog lika pregovarača — Russella Crowea, koji nikako da izbalansira imidž mačko komandosa s džentlmenskom sentimentalnošću. Sve to dovodi do iskrivljene dinamike filma koja bitno limitira nivo tenzičnosti, te veteran-redatelj Taylor Hackford, inače solidan filmaš s ostvarenjima poput *Dolores Claibourne — potpuno pomračenje* ili *Đavolji odvjetnik*, ovdje očito ne uspijeva postići toliko potrebnu ravnotežu.

No film ipak nije bez kvaliteta — prije svega se to odnosi na živopisne, kolortne lokacije Latinske Amerike, pomoćno odabrane i brižno stilizirane kuteve snimanja kroz moderne palete raznih filtera, kao i trendovski, iako de-

centni pokušaj davanja dokumentarističkog pa samim time i uvjerljivijeg štitača čitavoj prići, što u finalu pruža barem vrhunsku vizualnu dopadljivost.

Katarina Marić

DUNGEONS & DRAGONS

SAD, 2000. — pr. Silver Pictures, Station X Studios, Stillking, Sweetpea Entertainment, Thomas M. Hammel, Kia Jam, Courtney Solomon, izv. pr. Allan Zeman, Joel Silver, Nelson Leong, kpr. Mark Leahy, David Minkowski, Steve Richards, Conrad Riggs, Matthew Stillman, Sean Stratton. — sc. Topper Lilien, Carroll Cartwright, r. Courtney Solomon, d. f. Douglas Milsome, mt. Caroline Ross. — gl. Justin Caine Burnett, sfg. Bryce Perrin, kgf. Barbara Lane. — ul. Jeremy Irons, Justin Whalin, Marlon Wayans, Zoe McLellan, Thora Birch, Kristen Wilson, Richard O'Brien, Tom Baker. — 107 minuta. — distr. Discovery.

Filmska verzija legendarne RPG (*Rolle Playing Game*) igre poslužila je u Americi kritičarima kao topovsko meso. Međutim, više je nego jasno da taj film nije namijenjen kritičarima i njihovim prosudbama. Problem je ipak išao na vidjelo kad se film nije svidio ni publići. Glavnu je »grešku u koracima« redatelj debitant Courtney Solomon napravio prilagodivši film, pričom, likovima, radnjom, ali i općim ugodajem vrlo mladoj publici, a zna se da su ljubitelji *Dungeons & Dragonsa* oduvijek bili mahom studenti koji su tom igrom kratio dokolicu. Svijet u spomenutoj igri, donekle i u filmu, blizak je onome srednjovjekovnom, međutim geografski je neodređen, ispunjen ljudskim i neljudskim čudovišnim bićima i magijom.

Carica Savina (Birch) vladarica je mistične zemlje u kojoj su čarobnjaci društvena elita, odnosno vladajuća kasta koja upravlja svime, međutim, ona želi dati prava i običnim ljudima. Zbog toga joj zli čarobnjak Profin (Iron) želi preoteti prijestolje, a to može postići jedino ako se domogne čarobnog instrumenta koji svoju moć dobiva iz dragulja zvanog Zmajevo oko. Kad se dragulj umetne u magični instrument, njegov vlasnik može kontrolirati naj-



Dokaz života



Dungeons& Dragons

moćnije od svih zmajeva — Crvene zmajeve — i tako zavladata čitavom zemljom. Kako bi preduhitrila Profina Carica zaduži petero pustolova, lopove Ridleya (Whalin) i Snailsa (Wayans), magičarku Marinu (McLellan), patuljka Elwooda (Arenberg) i pripadnicu viljenjačkog klana Nordu (Wilson), da pronađu dragulj i čarobni instrument. Najslabija karika filma začudo je glumačka, točnije cijenjeni britanski glumac Jeremy Irons koji kao zli čarobnjak Profin tako bezočno glumata da se mnogim kritičarima koji su vidjeli film doslovno digla kosa na glavi. Budući da ne postoji ozbiljan razlog zašto on glumi u tom ostvarenju (budžet filma bio je prilično mršav pa nije mogao ni dobiti neki pristojni honorar), jedini suvisli odgovor bio bi da je Irons sentimentalno vezan za originalnu igru.

Vidljivo je da su za oblikovanje brojnih akcijskih scena kao uzor služili filmovi o Indiani Jonesu, dok su scene obraćanja Carice čarobnjacima u parlamentu gotovo doslovno preuzete iz *Ratova Zvijezda*. Ipak, neke scene, pogotovo ona završne borbe zmajeva, odlikuju se vizualnom atraktivnošću. Imajući sve navedeno u vidu i ne sudeći prestrogo *Dungeons & Dragons* ipak zaslužuju minimalnu prolaznu ocjenu.

Goran Jovetić

EGZORCIST: ISTJERIVAČ ĐAVOLA / THE EXORCIST (The Version You've Never Seen)

SAD, 1973 / 2000. — pr. Warner Bros, Hoyt Productions, William Peter Blatty, izv. pr. Noel Marshall, David Salven. — sc. William Peter Blatty prema vlastitom romanu, r. William Friedkin, d. f. Owen Roizman, mt. Norman Gay, Evan Lottman. — gl. Jack Nitzsche, sfg. Bill Malley, kfg. Joe Fretwell. — ul. Ellen Burstyn, Max von Sydow, Lee J. Cobb, Kitty Winn, Jack MacGowran, Jason Miller, Linda Blair, Reverend William O'Malley. — 132 minute. — distr. InterCom Issa.

Danas je općepoznato tko su egzorcisti i što je egzorcizam. No prije tridesetak godina malo je tko znao da katolička crkva još prakticira istjerivanje đavla iz navodno opsjednutih osoba — podrazumijevalo se da je takvo što nestalo razvojem medicine, napose neuropsihijatrije. Onda je 1971. njujorski katolik libanonskog podrijetla, William Peter Blatty, objavio roman *Egzorcist* o 12-godišnjoj djevojčici koju je opsjeo vrag i katoličkom svećeniku-psihijatru koji joj pokušava pomoći. Knjiga je postala bestseler, a dvije godine poslije Blatty ju je adaptirao za film koji je sam producirao, dok je režijsku izvedbu povjerojio novoj redateljskoj zvijezdi Willi-

amu Friedkinu, proslavljenom *Francuskom vezom*. Glasoviti evangelistički propovjednik Billy Graham film je žestoko napao, dok mu je katolička crkva uglavnom bila naklonjena. Na prvi pogled čudno s obzirom na drastične opšcenosti koje sadrži, međutim logično jer film je demonstrirao postojanje đavla, na čemu katolička crkva inzistira, a uz to je pokazao da se s njim mogu nositi samo katolički svećenici, nikako (medicinska) znanost. Ne treba zaboraviti ni da je Roman Polanski tri godine ranije nastalu *Rosemarynu bebu* zaključio trijumfom đavla, a svršetak *Egzorcista* većini se ipak doimao kao trijumf nad đavлом.

Film je katoličkoj crkvi načelno mogao imponirati iz još jednog razloga — tretnjana seksualnosti. Blatty je naime ideju za svoj roman dobio saznavši za stvarni slučaj egzorcizma nad 14-godišnjim dječakom u Marylandu 1949. U romanu je međutim dječaka pretvorio u djevojčicu i dao joj 12 godina, dakle smjestio ju na početak puberteta, početak seksualnosti. Slučajno? Malo vjerojatno. Djevojčice na početku puberteta otkrivaju seksualni užitak samozadovoljavanjem, a mogu prakticirati i »konkretnu« seksualnu interakciju, kao što svjedoči Nabokovljeva *Lolita*. Iz fundamentalističke perspektive svaka je seksualna djelatnost koja uključuje užitak a isključuje reprodukciju (što je gotovo ultimativan slučaj u pubertetskoj dobi) đavolovo maslo, osobito kad je u pitanju ženska spolnost. Stoga kad dvojica katoličkih svećenika istjeruju đavla iz djevojčice, oni zapravo istjeruju »zlo seksualnog užitka« (većina đavlovih replika u filmu seksualne je naravi) koje dakako ima destruktivni karakter i u konačnici dovodi do »gubitka besmrtnе duše«, odnosno u ovoj alegorijskoj verziji doveo bi djevojčicu do sigurne smrti.

Subverzivni Friedkin, kasniji tvorac mračnih krimića *Mamac* i *Živjeti i umrijeti u L. A.-u*, u filmu je ipak stavio drukčije naglaske. Neke od njih je u aktualnoj, 12 minuta duljoj verziji Blatty pokušao neutralizirati, pri čemu je privolio Friedkina da joj se javno ne suprotstavlja. Bio je pritom toliko držak da je na najavnu špicu stavio natpis »director's cut«, mada nije riječ o redateljskoj nego njegovoj, producentskoj



Egzorcist: Istjerivač đavola

verziji koju 1971. nije uspio progurati. Friedkin je naime u originalnoj verziji suptilno podcrtao dvije stvari: 1. đavalo nije poražen činom egzorcizma kojeg je »po udžbeniku« (»sistemska« dakle) provodio ovlašteni egzorcist, nego provokacijom njegova prigodnog asistenta, svećenika-psihijatra u dubokoj vjerskoj krizi, koji je individualnom, »izvansistemskom« akcijom »navukao« đavala da napusti djevojčicu i uđe u nje-ga, a potom izvršio samoubojstvo (antikatolički čin par excellence!). Đavao nije dakle poražen po katoličkim propisima niti od strane uzornog pripadnika Crkve, egzorcista, nego od svojevrsnog odmetnika od katoličanstva, spontanom individualnom akcijom koja zapravo podvrgava kritici crkveni kolektivizam i izdiže temeljno plemenita individualca; 2. sam kraj filma je tjeskoban — djevojčica, premda se ne sjeća da je bila opsjednuta, nosi traumu u sebi, ostavlajući snažan dojam da ju nikad neće prevladati.

U ionako netransparentnu »vansistemsku« akciju, koju je uostalom sam postavio u romanu, Blatty u novoj verziji nije zadirao, ali je zato kraj »omekšao« duhovitim čavrnljanjem policijskog inspektora i lokalnog svećenika (koje sadrži i homoseksualne konotacije što bi zahtijevale posebnu razradu), a čija je svrha zamaskirati duboku nelagodu pravog svršetka. No ono što Blatty nije mogao dostačno prikriti, jest intenzivna pubertetska seksualnost koju je Friedkin pod okriljem borbe dobra i zla publici bacio u lice, ne kao puritansko upozorenje nego kao nezaobilaznu činjenicu s kojom se većina odrasle populacije nije spremna suočiti — umjesto toga zavarava se stereotipovima o nevinoj dječici i opakim pedofilima.

GRIMIZNE RIJEKE / LES RIVIERES POURPRES

Francuska, 2000. — pr. Gaumont, Le Studio Canal+, Légende Enterprises, TF1 Films Productions. — sc. Mathieu Kassowitz prema romanu Jean-Christophe Grangéa, r. Mathieu Kassowitz, d. f. Thierry Arbogast, mt. Maryline Monthieux. — gl. Bruno Coulais, sfg. Thierry Flamand, kgf. Sandrine Follet, Julie Maudeux. — ul. Jean Reno, Vincent Cassel, Nadia Farč, Dominique Sanda, Karim Belkhadra, Jean-Pierre Cassel, Didier Flamand, Francois Levantal. — 105 minuta. — distr. Continental film.

Gоворити о *Grimiznim rijekama* како о споју Fincerova хита *Sedam, Cliffhanger* и неких епизода серије *Twin Peaks* прilično је точно, али то јест востављенje младог француског редатеља Mathieua Kassowitza нуди много више од пуке reciklaže. Kassowitz се прије неколико

година прославио филмом *Mržnja* у којем се кроз приčу о тројici младића, Židovu, Arapinu и Crncu бавио проблематиком француског шовинизма. Иако је у *Mržnji* ријеч о типичној теми карактеристичној за европску кинематографију, Kassowitz су прозвали француским Spikeom Leeјom. Можда је управо та успоређба зaintrigirala Kassowitza, те је у свом најновијем востављенju, на квалитетан начин спојио класични амерички подžanr horor-trilera из 90-их година, с рафиниранijim приступом филму, односно свиме оним за што се воли рећи да су главне значајке европске кинематографије. Dakle, *Grimizne rijeke* не треба shvatiti као жељу да Francuzi, атрактивношћу акцијских сцена и јаком производњом парирају Американцима и њиховим blockbusterima, већ као интелигентни спој најboljih сastavnica filma s jedne i s druge стране Atlantika.

Радња филма воставља се у савршеном ambijentu за злочин, у малој izoliranoj



Grimizne rijeke

Damir Radić

akademskoj zajednici u francuskim Alpama. Pierre Nimas (Reno) iskusan je i okorjeli pariški detektiv koji doputuje u spomenuto mjesto kako bi pomogao istražiti grozomorno ubojstvo. Istdobno, u jednom susjednom gradiću mladi, ali temperamentni policajac Max Kerkerian (Cassel) istražuje, naoko običan vandalski čin oskrvnuća dječjeg groba. Njihove se istrage polaganog spađaju u jednu, da bi u konačnici detektivi zajedno došli do zaključka da je jezgra svih tih bizarnih zločina smještena u univerzitetском mjestu Guernonu. Tamošnja izdvojena škola funkcioniра kao bizarna obitelj, djeca profesora se međusobno žene i nasleđuju svoje roditelje na profesorskim mjestima. Jasno je da ubojica operira unutar te bizarnih zajednica, te polako izlazi na vidjelo da su stravična ubojstva povezana sa željom da monstruozni profesori malo osvježe krv svojih nasljednika.

Grimizne rijeke obiluju zanimljivim detaljima. Primjerice, u jednom potpuno neočekivanom trenutku izbjige takva kung-fu lemačina, da bi redatelju na njoj zavidio i Jackie Chan. Uz to, tuča koja se odvija na ekranu, u pozadini je praćena zvukovima neke borilačke video-igrice. Duhovito. Stereotipna scena u kojoj ubojica uspije pobjeći policijsku šmugnuvši neku usku uličicu ili vješto preskočivši visoku ogradu, ovdje je također vrlo zanimljivo riješena. Naime, kada Vincent Cassel progoni ubojicu počinje bjesomučna trka, ali ubojica uspijeva pobjeći policijsku na, zamislite — atletskoj stazi, odnosno dionicu rezerviranoj za sprint na sto metara.

Fascinira izvrsna atmosferična fotografija te odlični nastupi Jena Renoa i Vincenta Cassela, a disciplinirani redatelj nije dozvolio da se između ta dva lika stvori klasični *buddy-buddy* odnos, pa da nas na mahove gnjave pričama tipa — »Kako žena, kako djeca«, već njih dvojica čitavo vrijeme funkcionišu kao pravi profesionalci koji silom prilike moraju surađivati. Zamjerke filma u prvom se redu odnose na pretjerano disperziranu fabulu koja je, u želji da se ponudi što više tajanstvenih odsječaka, na kraju ispala pomalo nesuvršla, pa ni drugo gledanje filma u tom pogledu ne daje čistu situaciju. Rasplet previše dujuje holivudskim uspešnicama. Sve u

svemu riječ je o vrlo solidnom ostvarenju koje s pravom daje naslutiti da od Kassowitza i u budućnosti možemo očekivati pametne i originalne filmove.

Goran Jovetić

HIGHLANDER — ZAVRŠNA VERZIJA / HIGHLANDER: ENDGAME

SAD, 2000. — pr. Dimension Films, Mandalay Pictures, Davis-Panzer Productions, Peter S. Davis, William N. Panzer, izv. pr. Cary Granat, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, kpr. Patrick Peach. — sc. Joel Soisson, r. Douglas Aarniokoski, d. f. Douglas Milosse, mt. Chris Blunden, Rod Dean, Robert A. Ferretti, Tracy Granger, Michael N. Knue, Donald J. Panness. — gl. Nick Glennie-Smith, Stephen Graziano, sfg. Jonathan Scott Carlson, kgf. Wendy Partridge, Oana Paunescu. — ul. Christopher Lambert, Adrian Paul, Bruce Payne, Lisa Barbuscia, Donnie Yen, Ian Paul Cassidy, Peter Wingfield, Damon Dash. — 87 minuta. — distr. UCD.

Doista je nevjerojatno da je jedan toliko loš i uz to financijski neisplativ serijal doživio svoje četvrti izdanje koje je, pogodate, najlošije do sada. Prvi dio ovoga filma bio je solidan hit, a iako ga kritika nije štedjela, film je uspio sakupiti solidan broj poklonika od kojih su mu mnogi bili spremni priznati kulturni status. Osobno ga nisam smatrao lošim filmom jer je bio sasvim lijepo i atraktivno snimljen što mi je bilo dovoljno da zanemaram očajan scenarij. Ono što ni tada nisam mogao podnijeti bio je strahovito irritantan nastup Christophera Lamberta u ulozi besmrtnog junaka pa sam se iskreno razveselio kada je nevjerojatno glupa dvojka propala na kino blagajnama. Međutim, ne da glupa dvojka nije zaustavila serijal već je čak i ona sama dobila svoje reizdanje s izbačenim scenama, kao da bi to moglo popraviti dojam. Dakle, nakon dvije očajno loše dvojke priča o besmrtnicima što si odsjecaju glave kroz povijest dobila je televizijsko izdanje (bez irritantnog Lambert-a, ali s jednako netalentiranim Adrian Paulom) u vidu serije i treće kino izdanje. Serija je povremeno znala biti i gledljiva, ali treći kinofilm bio je iznimno loš i financijski je prošao jednako slabo. No, besmrtnici



Highlander — završna verzija

se ne daju tako lako pa smo proteklih mjeseci imala priliku pogledati još jednu od njihovih odlučujućih borbi na stranama dobra i zla u četvrtom izdanju serijala koji kvalitetom zaostaje čak i za budalaštinama poput *Policijске akademije* ili *Petka 13*.

Producenci su se ovdje odlučili na lukav potez pa su ujedinili svoje kino i televizijske besmrtnike tako da u četvrtici zajedno nastupaju dva glumca čiji zajednički talent nije dostatan za glavnu ulogu. Besmrtnici još uvijek vitlaju mačevima i sijeku glave svojim protivnicima, priča je glupa, gluma očajna, specijalni efekti jeftini, ali ne treba sumnjati kako ćemo za koju godinu opet dobiti novo izdanje borbi besmrtnika što kroče zemljom već stoljećima (otkad su došli s druge planete uvjерavaju nas autori!?). Nadajmo se samo da će do tada glumac s volovskim pogledom ipak biti prestari kako bi nas počastio još jednim kontemplativnim pogledom i nastupom. Možda su se ipak trebali držati lajtmotiva filma koji kaže: Može biti samo jedan.

Denis Vuković

KORAK DO SLAVE / ALMOST FAMOUS

SAD, 2000. — pr. DreamWorks SKG, Vinyl Films, Ian Bryce, Cameron Crowe, kpr. Lisa Stewart. — sc.



Korak do slave

i r. Cameron Crowe, d. f. John Toll, mt. Joe Hutshing, Saar Klein. — gl. arhivska, sfg. Clay A. Griffith, Clayton Hartley, kgf. Betsy Heimann. — ul. Billy Crudup, Frances McDormand, Kate Hudson, Jason Lee, Patrick Fugit, Zooey Deschanel, Michael Angarano, Noah Taylor. — 122 minute. — distr. Continental film.

Ljubav kao sudbina, nema niti traga duhovitosti i maštovitosti prvijenca. Štoviše, čini se kako je redatelj previše brzo postao malim kotačićem u sklopu ne odviše složenog novoholivudskog filmskog mehanizma, koji slatkaste

uratke poput ovog izbacuje kao na pokretnoj vrpci.

Ljubav kao sudbina nesumnjivo je djelce koje će u kino primamiti benevolentnije filmofile. Naime, u tom filmu nastupaju Gwyneth Paltrow i u posljednje

LJUBAV KAO SUDBINA / BOUNCE

SAD, 2000. — pr. Miramax Films, Michael Besman, Steve Golin, izv. pr. Bob Osher, Meryl Poster, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, kpr. Alan C. Blomquist, Bobby Cohen. — sc. i r. Don Roos, d. f. Robert Elswit, mt. David Codron. — gl. Mychael Danna, sfg. David Wasco, kgf. Peter Mitchell. — ul. Ben Affleck, Gwyneth Paltrow, Tony Goldwyn, Alex D. Linz, David Dorfman, Natasha Henstridge, Joe Morton, Johnny Galecki. — 106 minuta. — distr. Blitz.

Don Roos je stekao relativno respekabilni status svojim cjebovečernjim prvićem, crnom komedijom *The Opposite of Sex*. Nažalost, u njegovom sljedećem filmu, teško podnošljivu uratku



Ljubav kao sudbina

vrijeme isuviše eksponirani Ben Affleck. Njih su dvoje alfa i omega ovog klišejima sklonog uratka, koji se čak ni ne trudi objasniti brojne scenarističke proizvoljnosti. Patetičan, razvučen i dosadan, ovo je film čiji predložak ne bi izdržao niti test kakvog nezahtjevnog televizijskog djelca. Devedeset minuta, koliko *Ljubav kao sudbina* traje, pravi je test izdržljivosti i za vrlo čvrste filmofile, odnosno one koji se hvale kako nikada nisu izašli iz kinodvorane prije kraja filma, bez obzira na kušnji kojoj su bili podvrgnuti. Ukoliko isti izdrže *Ljubav kao sudbinu*, spremni su doista na sve. Pa čak i na gledanje katastrofa hrvatske kinematografije.

Mario Sablić

MAYBE BABY

Velika Britanija, 2000. — pr. BBC, Pandora Cinema, Phil McIntyre, izv. pr. Ernst Goldschmidt, David M. Thompson. — sc. i r. Ben Elton prema vlastitom romanu »Inconceivable«, d. f. Roger Lancer, mt. Peter Hollywood. — gl. Colin Towns, sgf. Jim Clay, kgf. Anna B. Sheppard. — ul. Hugh Laurie, Joely Richardson, Adrian Lester, Anna Lindgren, James Purefoy, Tom Hollander, Joanna Lumley, Rowan Atkinson. — 104 minute. — distr. Europa film.

MEKSIKANAC / THE MEXICAN

SAD, 2001. — pr. DreamWorks SKG, Newmarket Capital Group, Pistoler Productions, John Baldechini, Lawrence Bender, izv. pr. Christopher Ball, Aaron Ryder, William Tyrer, J. H. Wyman, kpr. William S. Beasley, Paul Hellerman. — sc. J. H. Wyman, r. Gore Verbinski, d. f. Dariusz Wolski, mt. Craig Wood. — gl. Alan Silvestri, sgf. Cecilia Montiel, kgf. Colleen Atwood. — ul. Brad Pitt, Julia Roberts, James Gandolfini, J. K. Simmons, Bob Balaban, Sherman Augustus, Michael Cerveris, Richard Coia. — 123 minute. — distr. Kinematografi.

Utrpati u film dvije prvorazredne, lijepе, mlade darovite i aktualne zvijezde san je svakog holivudskog producenta. Ponekad se, kao u slučaju *Meksikanca* taj san pretvori u stvarnost. Julia Roberts i Brad Pitt u mješancu krimića, filma ceste, komedije i romanse glume ljubavni par.

On je priglupi Jerry, sitni kriminalac koji radi za krupnije ribe, a najnoviji



Mexican

mu je zadatak iz Meksika donijeti antikni pištolj zvan Meksikanac. Čini se razmjerno lakin poslom. No, njegova draga Samantha želi da je Jerry odvede u Las Vegas, kako je i obećao. Međutim, Jerry nema izbora. Ako ne ode u Meksiko, zlikovci će ga ubiti. Prema Samanthinu mišljenju to nije dovoljno dobar razlog. I tako se par rastane, te usporedno pratimo Jerryjeve nezgode u Meksiku (pištolj je proklet i donosi nevolje svakom tko ga trenutačno posjeduje) i Samanthine nezgode na putu do Las Vegasa.

Priča je dodatno zakomplificirana time što je Samantha oteta kako bi naručitelji posla bili sigurni da će Jerry izvršiti zadaću, a i među naručiocima postoje spletke. Najkraća dijagnoza je sljedeća: Gore Verbinski nije bio pravi redatelj za tu priču. Da ju je u svoje ruke uzeo šaljivi majstor Robert Rodriguez (kada je u dobroj formi), sve bi funkcionalo kako treba. U ovom slučaju, film je kao prvo predugačak, a kao drugo, osjeća se da Verbinskom nedostaje razonodne dječačke zaigranosti kakvu je scenarij izričito zahtijevao.

Kako je više puta spomenuto, najbolji su dijelovi filma oni malo ozbiljniji, u kojima se nešto dublje i nekonvencionalnije zašlo u razradu karaktera Samanthe i netipičnog otmičara Leroya. Većinskom ostatku filma bili su potrebeni dinamičnost i duhovita neobveznost lake ruke (koja ne isključuje profesionalnu redateljsku ozbiljnost), s čime se Verbinski poprilično mučio. U cjelini, simpatično ostvarenje s nedovoljno humora ostavlja dojam neiskorištenog potencijala. Najpamtljivijima ostaju lijeplji glavni glumci i šareni kostimi.

Janko Heidl

NEPRIJATELJ PRED VRATIMA / ENEMY AT THE GATES

Njemačka, SAD, Velika Britanija, Irska, 2001. — pr. Paramount Pictures, Mandalay Pictures, DOS, KC Medien, KG Medien, Little Bird, MP Film Management, Reperage, Swanford Films, Jean-Jacques Annaud, John D. Schofield, izv. pr. Alain Godard, Roland Pellegrino, Jörg Reichl, Alisa Tager. — sc. Jean-Jacques Annaud, Alain Godard, r. Jean-Jacques Annaud, d. f. Robert Fraisse, mt. Noëlle Boisson. — gl. James Horner, sfg. Wolf Kroeger, kgf. Janty Yates. — ul. Joseph Fiennes, Jude Law, Rachel Weisz, Bob Hoskins, Ed Harris, Ron Perlman, Eva Mattes, Gabriel Thomson. — 133 minute. — distr. Kinematografi.

Do jeseni 1942. činilo se da je njemačko napredovanje na svim frontovima gotovo nezaustavljivo. Istina, Hitler nije uspio slomiti Britaniju zračnim udarima 1940., a mit o nezadrživosti njegove vojske poljuljan je sovjetskom kontraofenzivom kod Moskve u zimi 1941., no koliko god važna to nisu bila prelomna zbivanja. Ratna prijelomnica odigrala se potkraj 1942., prvo Rommelovim porazom kod El Alameina, a potom u znamenitoj šestomjesečnoj



Neprijatelj pred vratima

bitci za Staljingrad, završenoj početkom 1943. Sovjetska je kinematografija već 1945. ovjekovječila staljingradsku bitku filmom Fridricha Ermlera *Veliki preokret*, koji je jako razlutio Staljinu jer se u njemu nije našlo mesta za Čičinu tobože ključnu ulogu u dramatičnim zbivanjima. Više od pola stoljeća kasnije i zapadne su se kinematografije u visokobudžetnim produkcijskim uvjetima, očito osokoljene uspjehom Spielbergova *Spašavanja vojnika Ryan*, koji je uvjerljivo dokazao da žanr ratnog filma još ima kreativnih i tržišnih potencijala, odlučile pozabaviti najslavnijom bitkom Istočnog fronta.

Zanimljivi francuski filmaš Jean-Jacques Annaud (*Crno-bijelo u koloru*, *Rat za vatrnu*, *Ime ruže*, *Ljubavnik*, *Sedam godina u Tibetu*) sunapisao je i koproducirao te režirao *Neprijatelja pred vratima* (Enemy at the Gates), a osnovne je podatke crpao iz istoimene knjige stanfordskog povjesničara Gordona Craiga. Međutim, *Neprijatelj pred vratima* nije standardni ratni film o velikoj bitci, mada ima takvo otvaranje — očito nadahnuto uvodnim sekvencama *Spašavanja vojnika Ryan*, nego triler na priča o sukobu dvojice vrhunskih snajperista koji traže jedan drugog po staljingradskim ruševinama: ruskog pastira s Urala Vasilija Zajceva (vrlo solidni Jude Law) i bavarskog aristokrata, majora Koniga (izvrsni Ed Harris). Zajcev je stvarna ličnost i po službenim, vjerojatno pretjeranim, sovjetskim podacima za vrijeme šestomjesečne klaonice likvidirao je 242 njemačka oficira i vojnika, dok se njegov navodni dvoboj s elitnim njemačkim snajperistom danas češće smatra legendom prosteckom iz potreba sovjetske ratne propagande, nego realnošću. Ipak, Annauda je, pored epske palete staljingradskih

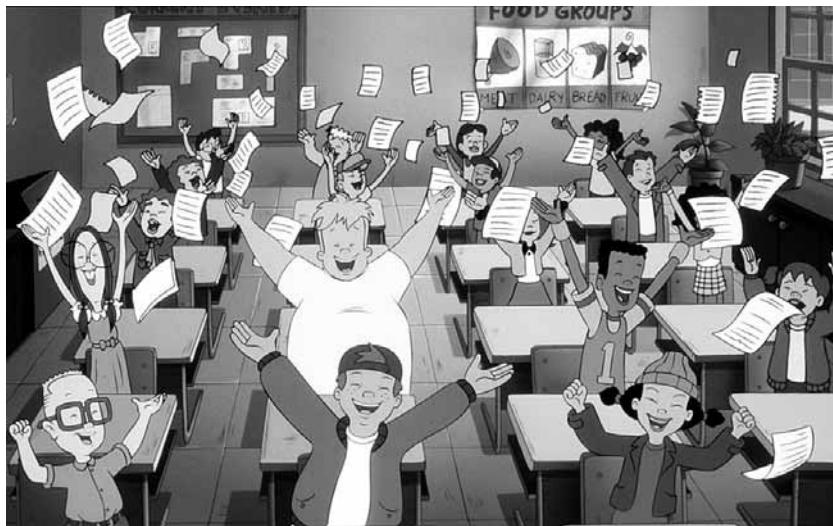
ratnih zbivanja, pored sve skupne i individualne tragedije vojnika i civila, zanimala baš ta nestvarna žanrovska priča o dvojici 'stamenih individualaca' koji nemaju pametnijeg posla nego danima i danima vrebati jedan drugog. Po takvom pristupu stvarnosnoj gradi Annaud se izjednačio s Cameronovim *Titanicom*, travestijom čijem autoru sama tragedija stotine ljudi nije bila dovoljna, nego ju je začinio melodramskim erotskim trokutom čiji je glupav vrhunac potjera ljubomornog pistolera

za nevinim zaljubljenicima dok brod tone. Dakako, i Annaud ima ljubavni trokut: Zajcev i politički komesar, Židov Danilov (solidni Joseph Fiennes) zaljubljeni su u istu djevojku, obrazovanu rusku Židovku Tanju (vrlo dobra Rachel Weisz), a ona naravno bira neobrazovanog pastira Zajceva, što Danilova, uvjerenog marksista-lenjinista, nagna da započne komplot protiv Zajceva (usred ratnog kaosa nema bolju zanimaciju), ali ga nešto kasnije doveđe do dragocjene spoznaje da je izgradnja novog, komunističkog čovjeka nemoguća jer će uvijek biti ljudi bogatijih i siromašnijih raznim talentima i napose ljubavlju, pa tako nikad neće nestati međuljudska zavist. Uglavnom, poruka je da su se marksisti češće (nesretni) zaljubljivali, ne bi zapadali u svoje opasne iluzije. Zvuči banalno, ali ima nešto u tome i može uputiti na erotsku inferiornost Marxa i Lenjina iz koje je možda sve i poteklo.

Uz opće slabosti Annaudova filma posebno su iritantne besmislice kao što je tobože presudan značaj Zajceva za moral branitelja grada, ili prikazivanje Nikite Hruščova kao ključne vojno-političke ličnosti obrane grada (ni jednom se riječju ne spominju stvarni stratezi obrane, napose general Rokosovski), no vrhunac je ideja da major Konig podmičuje ruskog dječaka Sašu (odlični Gabriel Thomson) hranom, osobito čokoladama, a upravo je nedostatak hrane bio jedan od glavnih razloga njemačkog poraza. Bolje strane filma respektabilne su glumačke izvedbe (osobito 'virtualna' međuigra Lawa i Harrisa te erotika interakcija Lawa i Reisz u kojoj se pamti njihov zanimljivo realiziran prvi seksualni odnos) te vrlo vjerna scenografija avetijski razrušenog grada.

Za kraj opet jedna manje ugodna stvar, a tiče se prijevoda filma, točnije transkripcije ruskih imena. Zajcev tako postaje Zaitsev, a Hruščov Krushev, jer mimo svake hrvatske pravopisne tradicije kino prevodilac preuzima englesku transkripciju. Ako se ovaj anglo-američki kulturni imperijalizam nastavi, većina nas će vrlo brzo vlastita prezimena morati pisati sa ch umjesto č. Sramotno.

Damir Radić



Odvažni klinci

ODVAŽNI KLINCI / RECESS: SCHOOLS OUT

SAD, 2001. — pr. Walt Disney Television Animation, Joe Ansolabehere, Paul Germain, Toshio Suzuki, Stephen Swafford, Dave Swuz. — sc. Jonathan Greenberg, r. Chuck Sheetz, mt. Tony Mizgalski. — gl. Denis M. Hannigan. — glasovi. Rickey D'Shon Collins, Paul Willson, Jason Davis, Ashley Johnson, Andrew Lawrence, Courtland Mead, Pamela Segall, Dabney Coleman. — 82 minute. — distr. Kinematografi.

• Vaj crtić predstavlja stanovit odmak Disneyjeve kompanije od animacije koja je već godinama njihov zaštitni znak i zbog koje je dotična kompanija desetljećima bila nepovrediv vladar na području animiranih filmova. Međutim, sa sve većom konkurenjom što se javila zadnjih desetak godina Disneyjev je studio bio prisiljen mijenjati konцепciju svojih crtića pa se između ostalog sve manje inzistira na pjevanim dijelovima, a nerijetko se tretiraju i nešto ozbiljnije teme. U *Odvažnim klincima* nema ni jedne pjesme koju pjevaju likovi već je za film priređen klasičan soundtrack, crtež je sličan Pokemonima ili Rugratsima i gotovo nema nikakvih sličnosti s dosadašnjim načinom animacije u Disneyjevim crtićima. Nema simpatičnih životinjskih likova, nema neživih stvari zaduženih za duhovite sporedne upade, a priča nema previše veze s tradicijom ekraniziranja bajki i legen-

di. Komercijalni učinak ovakvog pristupa, međutim, nije dao željene rezultate — film je zaradio svega tridesetak milijuna dolara, što je tri do četiri puta slabij utržak od klasičnih uradaka ovega studija — pa će u Disneyju morati razmisliti kad se sljedeći put odluče na ovakav korak.

Priča prati klince jedne škole koji jedva čekaju nadolazeće ljetne praznike što smatraju najboljim dijelom svog dosadnog školovanja. Glavni junak, Detweiler, sprema se za nerad i druženje s prijateljima, ali ostaje razočaran kad sazna da mu prijatelji odlaze u ljetni kamp i ostavljaju ga samog cijelo ljetu. Vozeci se usamljen jedne noći na biciklu pored škole, Detweiler zapazi kako se iz školske zgrade pojavljuje jezivo i neobično zeleno svjetlo. Naravno, odrasli mu ne vjeruju i smatraju ga klincem bujne mašte pa je mali Detweiler prisiljen pozvati u pomoć prijatelje kako bi otkrio što se doista dešava u njihovoj zatvorenoj školi.

Režiju filma potpisuje Chuck Sheetz, najpoznatiji po radu na kulnom animiranom serijalu, *The Simpsons*, a ideja je temeljena na Disneyjevoj televizijskoj seriji *Recess*, o grupi devetogodišnjaka i njihovim avanturama za vrijeme školskih odmora. Sheetz nije loše odradio svoj dio posla, ali *Odvažni klinci* daleko su od kvalitete spomenutih *Simpsona* jer scenarij ne nudi ni izbliza jednako duhovite likove i situacije na kakve smo naviknuli u spomenutoj seriji. S

obzirom da ni crtež nije pretjerano atraktivn *Odvažni klinci* se ne mogu mjeriti s ambicioznijim recentnim crtićima poput *Puta* i *El Dorado* ili *Tarzana*, ali i ovakvi kakvi jesu definitivno su zanimljiviji od bedastih *Pokemonona* kojima su klinci bombardirani zadnjih mjeseci. Riječ je o crtiću koji se vrlo lako može dopasti klincima, ali se ipak čini da je pravi medij za *Odvažne klince* televizijski ekran.

Denis Vukojić

15 MINUTA SLAVE / 15 MINUTES

SAD, 2001. — pr. New Line Cinema, Tribeca Productions, Industry Entertainment, New Redemption, Keith Addis, David Blocker, John Herzfeld, Nick Wechsler, izv. pr. Claire Rudnick Polstein. — sc. i. r. John Herzfeld, d. f. Jean-Yves Escoffier, mt. Steve Cohen. — gl. Anthony Marinelli, J. Peter Robinson, sfg. Mayne Schuyler Berke, kgf. April Ferry. — ul. Robert De Niro, Edward Burns, Kelsey Grammer, Avery Brooks, Melina Kanakaredes, Karel Roden, Oleg Taktarov, Vera Farmiga. — 120 minuta. — distr. VTI-Kinowelt.

Češki kriminalac i njegov ruski kolega dolaze u SAD da bi ostvarili svoju viziju »američkog sna«. Čeh, nakon odslužene zatvorske kazne, dolazi kod svog srtnijeg prijatelja i partnera, koji je nakon zajedničke pljačke uspio pobjeći u SAD s plijenom, po svoj dio novca, a Rus krade digitalnu kameru i manjakalno snima, nadajući se da će uspijeti u Hollywoodu, pa tako snima i scenu u kojoj Čeh ubija prijatelja i njegovu ženu, jer su potrošili njegov novac. Istragu o zločinu vodi iskusni inspektor, kojeg je televizija učinila slavnim, a priključuje mu se i mladi vatrogasni časnici, jer je Čeh izazvao požar da bi prikrio svoj zločin.



Petnaest (15) minuta slave

To je početni zaplet trilera u kojem re-datelj John Herzfeld na zanimljiv način miješa neke uobičajene motive s novim elementima. Tako je ovdje često eksplorativni *buddy-buddy* odnos starijeg, već pomalo umornog istražitelja i mladog, nadobudnog i neiskusnog mu partnera osvježen time da onaj mladi zna neke stvari (zato jer dolazi iz druge sredine) koje izmiču starijem, a uz to je neobično da se sličan odnos gradi između dvojice proganjениh kriminalaca. Posljednjih godina često eksplorativna tema ruske mafije, ovdje je sagledana iz ponešto drugačijeg rakursa ne samo zato što je glavni antagonist Čeh, nego i zato što se ni on ni njegov prijatelj ne povezuju sa zemljacima, a način kako oni doživljavaju ostvarenje svoje vizije »američkog sna« omogućuje Herzfeldu da neke segmente »američkog načina života« prikaže iz neočekivane vizure, posebice se koncentrirajući na ono što ga najviše zanima — utjecaj (najčešće pogubna) medija (a prvenstveno televizije) na tijek dogadaja.

Da bi i tu odstupio od nekih kliševa pomaze mu i korištenje sekvenci koje Rus »snima« digitalnom kamerom, što mu ujedno osvježava i redateljski prosede. Tako *Petnaest minuta slave* donosi određene novine u suvremenim američkim trilerima, ali neke nedosljednosti u psihološkoj motivaciji likova, previše karikalaturalne epizode onih koji pripadaju medijskoj sceni i ponešto neuvjerljiv kraj, ipak su onemogućile Herfelda da napravi potpuno uspij i originalan triler kojemu je bio vrlo blizu.

Tomislav Kurelec

PLEŠIMO ZAJEDNO / SAVE THE LAST DANCE

SAD, 2001. — pr. MTV Films, Cort /Madden Productions, Robert W. Cort, David Madden, kpr. Marie Cantin, Douglas Curtis. — sc. Duane Adler, Cheryl Edwards, r. Thomas Carter, d. f. Robbie Greenberg, mt. Peter E. Berger, Jeff Canavan. — gl. Mark Isham, sfg. Paul Eads, kgf. Sandra Hernandez. — ul. Julia Stiles, Sean Patrick Thomas, Kerry Washington, Fredro Starr, Terry Kinney, Bianca Lawson, Vince Green, Garland Whitt. — 112 minuta. — distr. Kinematografi.

Pohvalna promocija rasne harmonije, ova priča o zlatnom dečku iz susjedstva



Plešimo zajedno

s aspiracijama pedijatra, a koji se mora oteti zovu ulice, Dereku, i balerini iz predgrađa koja sanja o tome da pohađa Julliard, prestižnu školu modernoga plesa, Sarah, zapravo je tinejdžerska drama socioloških implikacija, adresirana na društvene probleme. Isuviše zagrizla u kliševe, eklekticistički posudujući od raznoraznih prokušanih formula, pri čemu je najuočljivija ona već istrošena o Romeu i Juliji, ipak se toliko ne spotiče o predvidivost ili već napamet naučene tipove likova, koliko upravo o ono što pokušava prokomentirati, zapevši se tako u mrežu neuvjerljivih rješenja kompleksnih postavki (međurasni odnosi, prihvatanje različitosti, tuga i s njome povezan osjećaj krivnje, izbjegavanje zamki ratova bandi i urbanog nasilja). Jer film se bazira na potrazi mlade žene za unutarnjom snagom dok živi u teškom i grubom okruženju, a koja mora prebroditi vlastitu krivnju zbog smrti majke i ponovo osjetiti radost plesa.

Tako se dvoje ljudi različita podrijetla, boje kože i svjetonazora spajaju upravo kroz ples, koji biva uzdignut na razinu spasenja, iskupljenja i kanala k oslobođenju. Ipak, energična koreografija pop/hip-hop soundtracka ujedno nagašava i najveću manu filma, a to je upravo nedostatak tog istog plesa, što rezultira manje efektnim elementima no što su svojedobno 80-ih bili oni u *Flashdanceu*, *Breakdanceu* ili *Prljavom*

plesu, primjerice (da ne spominjemo recentniji, mali-veliki film *Billy Elliot*). No između mnoštva kliševa (neminovna scena klimaksa na audiciji, tipično rješavanje odnosa otac-kći, poruke o življenu vlastita sna i slično), film ipak ima iskru. Njegov najjači adut svakako je Sean Patrick Thomas, koji glumi toplo, prirodno i opušteno, te u izvedbu unosi dozu digniteta, koju u ovako formaličnoj klopcu nije bilo lako postići, i koji je, zajedno s Julijom Stiles, ovo godišnji dobitnik MTV-jeve nagrade za najbolji filmski poljubac, što ne treba čuditi, jer dvoje mlađih glumaca nesporno pruža dokazanu adhezivnu kemiiju po ekranu, davši sve od sebe u holivudiziranoj i sentimentaliziranoj potrci o kulturnoj etničkoj razmjeni.

Katarina Marić

PLJAČKA STOLJEĆA / REINDEER GAMES

SAD, 2000. — pr. Dimension Films, Marty Katz, Chris Moore, Bob Weinstein, izv. pr. Andrew Rona, Cary Granat, Harvey Weinstein, kpr. B. Casey Grant, Mark Indig. — sc. Ehren Kruger, r. John Frankenheimer, d. f. Alan Caso, mt. Antony Gibbs, Michael Kahn. — gl. Alan Silvestri, sfg. Barbara Dunphy, kgf. May Routh. — ul. Ben Affleck, Gary Sinise, Charlize Theron, Dennis Farina, James Frain, Danny Trejo, Donal Logue, Clarence Williams III. — 105 minuta. — distr. UCD.

Iskusni John Frankenheimer nije se proslavio kvazimladenčkim krimićem *Pljačka stoljeća*, priči o Rudyju Dunca-nu koji po izlasku iz zatvora uđe u vezu s prelijepom Ashley koja misli da je on Nick, Rudyjev kolega koji se s njom dopisivao iz ćelije. Rudy dopušta ženi da ga voli i živi u zabludi, a prevara će mu se osvetiti kad njezin brat, zlikovac, pomisli da je on Nick i prisili ga da s



Pljačka stoljeća

njim sudjeluje u pljački casina u kojem je Nick radio kao čuvan.

Ni u jednom trenutku nije nam dopušteno da pomislimo kako film nastanjuju stvarne osobe od krvi i mesa, a duha je nedovoljno da mu to oprostimo i prepustimo se mogućoj stripovskoj zabavi. Previše je nepotrebnog brbljanja i nevjerojatnih preokreta, te nam je nakon nekog vremena doista svejedno hoće li doći do još kakvog obrata i nimalo nas nije briga što će se dogoditi s likovima. Sto je zamišljeno kao uzbudjenje, pretvorilo se u zamaranje. Simpatična lica i nastupi Benja Afflecka i Charlize Theron olakšavaju, a irritantni Gary Sinise otežava gledateljsku situaciju.

Janko Heidl



Povratak mumija

POKEMON: PRVI FILM / POKEMON THE FIRST MOVIE: MEW-TWO STRIKES BACK

Japan, SAD, 1999. — pr. Nintendo, Pikachu Project '99, Shogakukan, 4 Kids Entertainment, Choji Yoshikawa, Takemoto Mori, Tomoyuki Igarashi, izv. pr. Alfred Kahn, Takashi Kawaguchi, Masakazu Kubo. — sc. Takeshi Shudo, Norman J. Grossfeld, Michael Haigney, John Touhey, r. Michael Haigney, Kunihiko Yuyama, mt. Toshio Henmi, Yutaka Ita. — gl. Manny Corallo, Ralph Schuckett. — glasovi. Veronica Taylor, Rachael Lillis, Eric Stuart, Ikue Ootani, Philip Bartlett, Addie Blaustein, Ted Lewis, Amy Birnbaum. — 75 minuta. — distr. InterCom Issa.

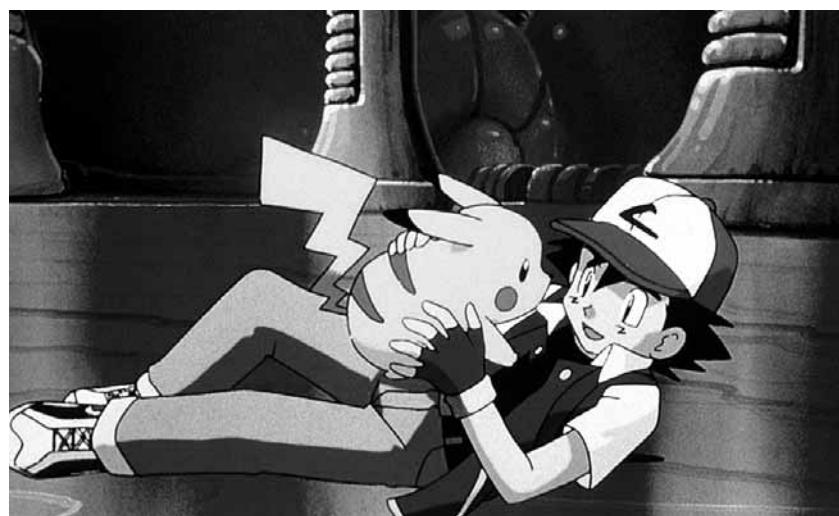
POVRATAK MUMIJA / THE MUMMY RETURNS

SAD, 2001. — pr. Alphaville Films, Imhotep Productions, Sean Daniel, James Jacks, izv. pr. Bob Ducusay, Don Zepfel. — sc i r. Stephen Sommers, d. f. Adrian Biddle, mt. Bob Ducusay. — gl. Alan Silvestri, sfg. Allan Cameron, kgf. John Bloomfield. — ul. Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo, Oded Fehr, Patricia Velasquez, Freddie Boath, Alun Armstrong. — 125 minuta. — distr. Kinematografi.

Gotovo svaki nastavak nekog holivudskega hita karakteriziraju dva ključna elementa: broj mrtvih u svakom na-

stavku jednak je kvadratu mrtvih iz prošlog filma, a razina originalnosti i zabave drastično pada, odnosno kao da su za potrebe nove potencijalne uspješnice redatelj i scenarist izvadili drugi korijen zabavnih elemenata prethodnika. Ova »matematička formula« primijenjena je i u filmu *Povratak mumija*, nastavka vrlo uspješne *Mumije*. Spomenutog se originala sjećam kao prilično zabavnog filma, ali kad malo bolje razmislim čini se da je sva atraktivnost tog filma najviše dugovala činjenici da su Steven Spielberg i George Lucas svoj projekt o čuvenom arheologu i pustolovu Indiani Jonesu odlučili staviti na led.

Radnja *Povrata mumija* ponovno je smještena u Egipat. Godine 1935. junaci prvog filma, pustolov Rick O'Connell (Fraser) i knjižnica Evelyn Carnahan (Weisz), vjenčani su i imaju sinčića Alexa (Boath). Nova avantura počinje kada zli kustos British Museuma ponovno oživi mumiju Imhotepa staru oko 3.000 godina i otme njihovog sina. Od novih negativaca zanimljiv je lik Scorpion Kinga kojeg je utjelovila hrvačka zvijezda D. 'The Rock' Johnson. Riječ je o stvorenju pola škorpionu, pola čovjeku koji predvodi poveću hordu zombija. On je toliko impresionirao producente da su mu ponudili glavnu ulogu u planiranom prequelu *Mumije* koji bi se u cijelosti koncentrirao oko njegovog lika, a zakazan je za 2002. godinu.



Pokemon: Prvi film

U filmu ima i nekoliko vrlo zabavnih dosjetki. Primjerice borba mačevima između Rachel Weisz i glavne negativke Anck-su-Numam (Velasquez), no činjenica je da je u *Povratku mumija* sve podređeno akcijskim scenama koje nas nemilice zatravljaju jedna za drugom, pa stoga i nije bilo vremena za humor koji je davao šarm originalu. Zasigurno najzanimljivija scena je ona u kojoj glavne junake usred prašume napadaju minijaturni okamenjeni, ali vrhunski zločesti, pigmejci. Ta epizoda neodoljivo podsjeća na najbolje epizode crtića o Tomu i Jerryju. Ipak, iako je riječ o reciklaži na prvu loptu, spomenuta scena nudi najkvalitetniju zabavu u čitavom filmu. Vidjeli smo i gore nastavke od *Povratka mumija*, te ostaje nuda da će planirani *prequel* ipak ponuditi nešto više zabave.

Goran Jovetić

PROJEKT: VJEŠTICA IZ BLAIRA 2 / BOOK OF SHADOWS: BLAIR WITCH 2

SAD, 2000. — pr. Artisan Entertainment, Haxan Entertainment, Bill Carraro, izv. pr. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. — sc. Dick Beebe, Joe Berlinger, r. Joe Berlinger, d. f. Nancy Schreiber, mt. Sarah Flack. — gl. Carter Burwell, sfg. Vince Peranio, kgf. Melissa Toth. — ul. Kim Director, Jeffrey Donovan, Erica Leerhsen, Tristine Skyler, Stephen Barker Turner, Kurt Loder, Chuck Scarborough, Bruce Reed. — 90 minuta. — distr. Blitz.

Prije dvije godine Daniel Myrick i Eduardo Sanchez izazvali su senzaciju ultraniskobudžetnim hororom *Projekt: Vještica iz Blaira*, fascinantno ukazavši na silne potencijale Interneta u marketinškom plasmanu filmskog djela, još jednom uvjerljivo demonstrirajući da smo kompjutorskom revolucijom ušli u bitno novo razdoblje komunikacije na gotovo svim razinama. Kritičari koji su minorizirali kvalitetu samog filma, sudeći njegov uspjeh isključivo na sjajnu marketinšku strategiju, bili su krajnje ograničeni u svojoj procjeni. Ignorirali su činjenicu da je *Projekt: Vještica iz Blaira* nakon niza godina napokon dobio originalnost u standardno shvaćen žanr horora (Cravenovi inter/metatek-



Projekt: Vještica iz Blaira 2

stualni ironijski i parodijski uradci prelaze stroge žanrovske granice), da su Myrick i Sanchez bez ijednog kadra eksplicitnog nasilja uspjeli kreirati jezivu atmosferu i strategijom sugeriranja (kao što su nerijetko činili velikani žanra) izazvati u gledatelja osjećaj vrhunskog straha. Ukratko, itekako respektabilna kreativnost u mizernim producijskim uvjetima, pogotovo kad se zna da npr. aktualne hrvatske filmske »veličine« ne bi za svotu za koju je snimljena *Vještica iz Blaira* pristale odraditi jedan jedini dan snimanja, tobože braneći dignitet profesije kojom se bave. Myrickovo i Sanchezovo ostvarenje vrlo je zanimljivo i iz povjesne perspektive: ako se ne računaju, ionako ekstremno izolirani, pseudosnuff filmovi, još od vremena lažnih dokumentaraca iz ranog razdoblja nijemog filma nije bilo slikopisa koji je s takvom dokumentarističkom uvjerljivošću djelovalo na publiku, da čak i danas, po nekim pokazateljima, nevjerojatnih 40% američkih gledatelja smatra da je riječ o autentičnim snimkama i događajima!? Upravo s osloncem u takvom statističkom temelju Joe Berlinger, inače suautor (s Bruceom Sinofskym) hvaljenih dokumentaraca o šokantnim ubojstvima (*Brother's Keeper, Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*) izgradio je nastavak *Projekt: Vještica iz Blaira II (Book of Shadows: Blair Witch II)*.

Umjesto standardnog nastavka koji će se zadržati u fikcionalnom svijetu prvog filma, Berlinger je odlučio ishodištu *Vještici iz Blaira* tretirati »izvana« — kao filmsku fikciju. Dakle, privučeni filmom *Projekt: Vještica iz Blaira* i internetskom reklamom mladića iz mjestača Burkittsvillea, u čijoj se okolini zbivala većina radnje filma, dvije djevojke — vrlo ljepuškasta samozvana dobra vještica i darkerica parapsihološ-

kih sposobnosti — te jedan nevjenčani bračni par koji istražuje fenomen izmišljene ili stvarne vještice iz Blaira, dolaze u spomenuti Burkittsville; odlaze potom na šumski izlet »tragovima vještice«, gdje se u nesvesnom stanju, kako će se na kraju filma pokazati, prepuste seksualnim orgijama i počine stravičan pokolj, što nije kraj njihovih nevolja i zločina. Berlinger kroz usta istraživačkog para nudi dvije mogućnosti objašnjenja događaja: jedna je da vještica postoji te da su djevojke i mladići pali pod njezin utjecaj, a druga, daleko zanimljivija, da je sve što se dogodilo bila skupna hysterija, izazvana općinjenošću filmom *Projekt: Vještica iz Blaira*. Potonja varijanta je dakako vrlo konzervativna i naslanja se na poznatu kolektivističku koncepciju po kojoj masovni mediji kad tematiziraju nasilje i/ili seks imaju negativan utjecaj na konzumente. No u slučaju ovog filma prisutan je i jedan nadasve zanimljiv moment: autor nastavka podvrgava kritici ishodišni film koji mu je omogućio i granočarski debi, velik honorar i svjetsku promociju! Doista izuzetna pojava koja se može nazvati, ovisno o kutu gledanja, i licemjernom i subverzivnom, premda je vjerojatno najprije riječ o zgodnoj neobveznoj dosjetki.

U svakom slučaju, *Projekt: Vještica iz Blaira II* navodi mlin na vodu konzervativaca, a katoličkoj crkvi u Hrvata dolazi kao naručen u jeku antisotističke kampanje. Kao što pokazuje lik dobre vještice koja negira vezu sa sotomizmom, okultno uvijek izaziva negativne posljedice; ovdje je to »njajgora« kombinacija — razuzdani seks koji vodi ubijanju. Međutim, film sadrži i imantanu kritiku kolektivizma. U početku likovi vide i zaključuju pojedinačno, a kasnije kolektivno; kad percepciju potvrđi netko drugi, ona postaje stvarna, a to je ono što po Berlingeru najviše zastrašuje. Drugim riječima, antikršćanski nacionalistički kolektivizam kojeg brojni pripadnici i veći dio vrha crkve u Hrvata sustavno prakticiraju ono je što izaziva strah, a ne šaćica stvarnih i/ili izmišljenih đavolovih pobornika.

Damir Radic

REKVIJEM ZA SNOVE / REQUIEM FOR A DREAM

SAD, 2000. — pr. Artisan Entertainment, Bandeira Entertainment, Industry Entertainment, Protozoa Pictures, Requiem for a Dream LLC, Sibling Productions, Thousand Words, Truth and Soul Pictures, Eric Watson, Palmer West, izv. pr. Beau Flynn, Stefan Simchowitz, Nick Wechsler, kpr. Scott Franklin, Randy Simon, Jonah Smith, Scott Vogel. — sc. Darren Aronofsky, Hubert Selby Jr. prema romanu Huberta Selbyja Jr., r. Darren Aronofsky, d. f. Matthew Libatique, mt. Jay Rabinowitz. — gl. Clint Mansell, sfg. James Chinlund, kfg. Laura Jean Shannon. — ul. Ellen Burstyn, Jared Leto, Jennifer Connelly, Marlon Wayans, Christopher McDonald, Louise Lasser, Marcia Jean Kurtz, Janet Sarno. — 100 minuta. — distr. Discovery.

Drama snimljena prema knjizi Huberta Selbyja Jr.-a bavi se opisom nekolici ovisnika u New Yorku današnjice. Klasični ovisnici o drogi su dvadesetinešto godišnjaci Harry Goldfarb, njegova djevojka Marion Silver i njihov crnoputi priatelj Tyrone C. Love. To su obični mladi ljudi (Harry i Tyrone su razmjerno siromašni, Marion je bogata) koji su umjesto u poslu ili kakvoj drugoj konvencionalnoj životnoj zanimaciji ispunjenje vremena i samih sebe počeli tražiti u besposličarenju i droganju, te ušli u iluziju stvarnosti iz koje nisu na vrijeme izašli.

Redatelj Aronofsky ozbiljan je stvaratelj koji se trudi i uspijeva ponuditi nizove zanimljivih kadrova (nije zanemarena ni sugestivnost zvukova) kojima će dojmljivo prikazati stanja junaka, a iako se dosta toga čini eksperimentalno hladnim i promišljenim (šminkerska fotografija — depresivni sadržaj), na sreću ne zaboravlja prikazati ljudе. U ovom slučaju, ljudskost je predviđena kroz epizodu u kojoj spomenuti junaci pomisle da će preprodajom droge zaraditi novac, otvoriti dučančić, prestati se drogirati, te postati odgovorne i uspješne jedinke društva. Sve će tada krenuti dobrim putem. Tragedija je, naravno, u tome da preprodaja neko vrijeme ide po zamišljenom planu, no kako su naši dečki i cure sitne ribe i dobre duše, prve ozbiljnije nevolje u bezdušnom svijetu kriminala izbacit će ih

iz igre. I neće se moći prestati drogirati.

No, ta nam je priča, u boljim i lošijim izdanjima, već dosta dobro poznata. Temeljna vrijednost *Rekvijema za snove* jest u opisu četvrte ovisnice, Harryeve majke Sare. Obične, razmjerne siromašne umirovljenice koja više nema za što živjeti. Iako voli sina, s njime nema naročiti kontakt, a najvažnija joj je i gotovo jedina zabava gledanje televizije, osobito showa u kojemu voditelj ugošćuje dobitnike nagradne igre. Nakon jednog telefonskog poziva Sara pomisli da će nastupiti na dotočnom showu, pa odluči smršaviti, zbog čega potraži pomoć sumnjivog liječnika koji je opskrbi pilulama za dijetu. Doista, Sara smršavi, ali postane ovisna o pilulama.

Dok je trojka mlađahnih manje-više znala u što se upušta, mama Sara je u kategoriju ovisnika ubaćena bez svojeg znanja i volje, a zapravo je nikada nije postala ni svjesna. Priča o njoj poprilično je originalan i dirljiv pogled na starost i usamljenost, kao i na nemoć i izgubljenost malog, naivnog pojedinca koji se ne nalazi u društvu i sustavu kojega čovjek možda osmišljava najbolje što može, ali kako je samo čovjek, jednostavno to ne može učiniti savršeno.

Janko Heidl

SREĆOM POSTOJI LAŽ / AU COEUR DU MENSONGE

Francuska, 1999. — pr. MK2 Productions, France 3 Cinéma, Le Studio Canal+, Marin Karmitz. — sc. Odile Barski, Claude Chabrol, r. Claude Chabrol, d. f. Eduardo Serra, mt. Monique Fardoulis. — gl. Matthieu Chabrol, sfg. Françoise Benoit-Fresco, kfg. Corinne Jarry. — ul. Sandrine Bonnaire, Jacques Gamblin, Valeria Bruni Tedeschi, Antoine de Caunes, Bernard Verley, Bulle Ogier, Pierre Martot, Noël Simsolo. — 108 minuta. — distr. MG Film.

Pristojan Chabrol u kojemu će šabrolovci pronaći dovoljno razloga za zadovoljstvo. Kao što nije teško pogoditi, radnja se događa u provinciji u kojoj se dogodilo ubojstvo. Žrtva je osnovnoškolka, silovana i zadavljena. Sumnja pada na njezina učitelja crtanja, kod

kojeg je posljednji put viđena. Kako je riječ o umjetniku senzibilne duše, on zamišlja da je u očima sumještana još sumnjiviji no što zapravo jest. Uz to, muči ga i svojevrsna stvaralačka blokada koja, duduše traje već godinama. Inače, živi mirno i povučeno sa suprugom koja ga voli i razumije. Ipak, željna kakvog takvog uzbudjenja, ona prihvati udvaranje samodopadne TV zvijezde koja trenutačno boravi u mjestu, mjestu svog rođenja i odrastanja.

Iako Chabrol poklanja dužnu pozornost osnovi priče poznatim pitanjem »Tko je ubojica?«, u srcu filma je opis ljudi i odnosa. To je dobro. U prvom redu, s puno pozornosti i razumijevanja proučava obično-neobičan brak glavnih junaka, a tu su i zanimljivi likovi inspektorice, te spomenute TV zvijezde čiju snobovsku samoljubivost i izvještenost pokazuje s osobitim gustoštom. Na žalost, krimi razina filma nije nešto naročito. Sumnjivaca ima više, a na kraju se utvrdi da je ubojica jedan od likova. Zvuči glupo, a i jest. Jer, ubojica je isto tako mogao biti bilo tko drugi, što ne bi nimalo promijenilo dojam o filmu.

Ipak, između početka i kraja imali smo što gledati, različito od, primjerice, *Grimiznih rijeka*, također francuskog krimića s istim pitanjem, koji se prikaziva u isto vrijeme, a u kojemu nismo saznali gotovo ništa ni o kome, odnosno u kojemu nismo susreli ni jedno ljudsko biće nego samo scenaristove funkcionalne izmišljotine. Da bi se u filmu koliko-toliko uživalo, potrebno je prepoznavati chabrolovke karakteristične štoseve, a to je moguće samo onome tko je s Francuzovim djelom dobro upoznat. Kome je ovo prvi ili jedan od prvih susreta sa Chabrolom, vjerojatno će se pitati, čemu tolika halabuka oko njegova imena i opusa.

Janko Heidl

102 DALMATIANS / 102 DALMATINCA

SAD, 2000. — pr. Walt Disney Productions, Cruella Productions, Edward S. Feldman, kpr. Patricia Carr, Paul Tucker. — sc. Kristen Buckley, Brian Regan, Bob Tzudiker, Noni White, r. Kevin Lima, d. f. Adrian Biddle, Roger Pratt, mt. Gregory Perler. — gl. David Newman, Pamela Phillips Oland, sfg. Asshe-



Što dva (102) Dalmatinca

ton Gorton, kgf. Anthony Powell. — ul. Glenn Close, Gérard Depardieu, Ioan Gruffudd, Alice Evans, Tim McInnerny, Eric Idle, Ben Crompton, Carol M. Ready. — 100 minuta. — distr. Kinematografi.

U posvemašnjoj pomami Hollywooda za materijalom iz prošlosti i silnim ekranizacijama starih serija i filmova Disneyjev se studio prije nekoliko godina odlučio za novu igranu verziju njihova klasičnoga crtića *101 Dalmatinac*. Rezultat je bilo šareno i ne pretjerano zanimljivo djelo čiji su najveći adut bili preslatki psići iz naslova i Glenn Close, što je bilo dovoljno da igrana verzija *101 Dalmatinaca* postane isplativ projekt sa zaradom od preko sto milijuna dolara. S obzirom na sva pristojan utržak čudi da je Dis-

neyjev studio čekao čak pet godina sa snimanjem nastavka naslovljenog *102 Dalmatinca*. Dok se prvi dio temeljio na fabuli iz crtića, nastavak je originalna priča koja uvodi drukčiji zaplet i nove likove dok je iz originala zadržana samo glavna negativka Cruella.

Ni prvi nastavak Dalmatinaca nije nudio ništa više od par solidnih fizičkih gegova trapavog dvojca Cruellinih pomača i šarma što ga mogu ponuditi stotine malih psića, ali u nastavku je situacija još gora. Odraslima će *102 Dalmatinca* biti neduhovit i bedast film, a klincima će se učiniti presporim i monotonim tako da je očito kako su autori promašili ciljanu publiku. Ono što je u filmu odlično odnosi se na atraktivne lokacije, raskošne kostime i besprije-

korne specijalne efekte, ali osim dopadljivog vizualnog izgleda film je prično isprazan i promašen. Glumačka ekipa se krevelji i prenemaže, a ovaj put su dobili pomoć od Gerarda Depardieua, i inače vrlo sklonog budalaštim ulogama.

Priča filma odvija se tri godine nakon originala, u vrijeme Cruellina puštanja na uvjetnu slobodu, a pronalazimo je kao potpuno promijenjenu osobu koja ne želi imati nikakve veze s krznom i ubijanjem životinja. No, pokaže se da stvari nisu onakve kakvima se čine, a da je nešto sumnjivo dokaz je i Cruellin novi prijatelj, pariški dizajner krznenih odjevnih predmeta. Međutim, od priče u filmu imate taman ovoliko koliko sam napisao jer je sve ostalo po-

dređeno različitim vizualnim ekstravagancijama koje su u početku zanimljive, ali do kraja će iznervirati i najdobra bronamernijeg gledatelja. Osobno mi je u filmu najsimpatičnije bilo vidjeti kulturnu facu Tonya Robinsona znanog kao Baldrick i samo zbog njega ovaj film ne postaje totalnom katastrofom.

Denis Vuković

SVE NJEGOVE ŽENE / DR. T AND THE WOMEN

Njemačka, SAD, 2000. — pr. Dr. T. Inc., Sandcastle 5 Productions, Splendid Medien AG, Robert Altman, James McLindon, izv. pr. Cindy Cowan, kpr. David Levy, Tommy Thompson. — sc. Anne Rapp, r. Robert Altman, d. f. Jan Kiesser, mt. Geraldine Peroni. — gl. Lyle Lovett, sfg. Stephen Altman, kgf. Dona Granata. — ul. Richard Gere, Helen Hunt, Farrah Fawcett, Laura Dern, Shelley Long, Tara Reid, Kate Hudson, Liv Tyler. — 121 minuta. — distr. Blitz.

Uspjelu suradnju promoviranu potcjennjenim filmom *Cookie*, scenaristica Anne Rapp i Robert Altman nastavili su filmom *Sve njegove žene* (Dr. T and the Women). U središtu zbivanja novog Altmanova uratka imućni je ginekolog Sully Travis (Richard Gere), pripadnik društvene kreme Dallas, velegrada čija je glavna turistička atrakcija avenija na kojoj je smrtno ranjen John Kennedy. Travis, kojeg pacijentice obično zovu doktor T (odakle i originalni naslov filma), kao da živi u svojevrsnom harem. Taj uzorni poštovatelj žena i iznimni džentlmen na poslu je svakodnevno okružen pacijenticama koje imaju silno pouzdanje u njega, vlastita ga medicinska sestra (Shelley Long) obožava, a kod kuće ga очekuje obitelj u kojoj je jedini muškarac: supruga (Farrah Fawcett) i dvije kćeri (Kate Hudson i Tara Reid) te suprugina sestra (Laura Dern) koja im je s kćerkama blizankinjama došla u posjet. Slobodno pak vrijeme Travis provodi družeći se s prijateljima u tipičnim aktivnostima teksaških muškaraca tog sloja — golfu i lovu.

Altman i Rapp odlučili su se pozabaviti čovjekom takva profila u trenucima kad se njegov ustaljeni životni tok počne drastično mijenjati. Prvo mu supru-

ga, koju je uvijek obasipao ljubavlju i blagostanjem, podjetinji i završi na psihiatrijskoj klinici, potom upozna učiteljicu golfa Bree (Helen Hunt), ženu sasvim drugčijeg senzibiliteta od svih koje ga okružuju, i zaljubi se u nju, onda sazna da mu starija kćer, koja je upravo pred vjenčanjem, ima lezbijske sklonosti, i napisljetu da mu supruga traži razvod. Veći dio filma čini se da će središnji ishod tih problemskih točaka biti ostvarenje skladne ljubavne veze između Sullyja i Bree, tj. izdizanje dvoje izrazitih individualaca iznad sredine kojoj društveno-statusno pripadaju, ali ju intimno-psihološki nadilaze, istodobno ju ne prezirući. Čini se da Altman i Rapp vode film u tom smjeru, pokazujući simpatije za sve dionike zbijanja, no onda slijedi izmicanje tla ispod gledateljskih nogu.

Nakon što je prebrodio obiteljske turbulencije, prihvatio ženin odlazak i kćerkino lezbijsvo, Sully, optimistično ponesen životnim perspektivama, euforično odlazi k Bree i poziva ju da otpuštu u nov zajednički život, ni ne sanjajući da bi ga ta samosvesna i nezavisna žena mogla odbiti. No upravo se to dogodi, jer Bree je istodobno održavala vezu i s jednim od Sullyevih prijatelja, preko kojeg ju je uostalom i upoznao. Čini se da je previše nezavisna da bi se čvrsto vezala za nekog muškarca, barem ne u tako kratkom vremenu koliko je trajalo njezino poznanstvo sa Sullyjem. On to doživljava kao izdaju te deprimiran i autodestruktivan svojim kabrioletom ulijeće pravo u oluju koja se nadvila nad Dallasom. Po prestanku nevremena budi se u blizini nekog meksičkog sela, čije ga djevojčice odvode u kućerak u kojem se skupila hrpa žena oko jedne koja radila. Doktor T, nekad veliki džentlmen kojem su se žene do tog trenutka očito već smučile, pomaže pri porodu neprivlačne žene debelih bedara i velike mesnate vagine (što zasigurno nije bio slučajan Altmanov izbor), a kad shvati da se rodio dječak, doživi to kao jedino svjetlo na kraju dugog tunela svog dotadašnjeg života, tunela kojeg su projektirale žene.

Iz načina na koji su žene prikazane u filmu, a napose iz njegova kraja u kojem rođenje dječaka junaku donosi katarzu (za koju je krivo mislio da ju može doseći sa ženom), nije teško izvu-



Sve njegove žene

či zaključak o njegovu mizoginom karakteru. No film je zapravo žešći prema doktoru Travisu kao oličenju idealnog muškarca kakvog zamišljaju mnoge žene i sami muškarci takva kova, nego prema ženama. Sve je naime u Travisu odnosu prema ženskom spolu u redu dok je njegova središnja pozicija »prosvjećenog muškog apsolutista«, koji se s razumijevanjem odnosi prema svojim »podanicama«, temeljno neuzdrmana. Manje udare, poput suprigina »odmetništva« i kćerina lezbijstva, kao »tolerantan vladar« može otrpeti, uostalom ionako je riječ o inferiornijim izdancima ženske vrste. Ali kad mu Bree, prototip idealne žene u koju je polagao sve nade, okrene leđa, tj. ne pristane poći s njim onog istog trena kad se nenajavljeni pojavi kod nje podrazumijevajući da ju time neizmjerno usrećuje, dr. T se pretvara, ako nije pretjerano reći, u ženomršca. Što, koliko god to bila fraza, više govori o njemu samom negoli o ženama koje ga okružuju. Ukratko, *Sve njegove žene* još jedan je britak, vrlo dobar Altmanov uradak u kojem su i žene i muškarci (one vrste kojom se film bavi) dobili ono što ih ide.

Damir Radic

TRINAEST DANA / THIRTEEN DAYS

SAD, 2000. — pr. Beacon Communications, Marc Abraham, Peter O. Almond, Armyan Bernstein, Kevin Costner, Kevin O'Donnell, izv. pr. Michael De Luca, Ilona Herzberg, Thomas A. Bliss, kpr. Paul Deason. — sc. David Self prema knjizi »The Kennedy Tapes« Ernesta R. Maya i Philipa D. Zelikowa, r. Roger Donaldson, d. f. Andrzej Bartkowiak, Roger Deakins, Christopher Duddy, mt. Conrad Buff. — gl. Trevor Jones, sfg. Dennis Washington, kgf. Isis Must-senden. — ul. Kevin Costner, Bruce Greenwood, Steven Culp, Dylan Baker, Henry Strozier, Frank



Trinaest dana

Wood, Len Cariou, Janet Coleman. — 145 minuta.
— distr. VTI-KinoWelt.

U POTRAZI ZA FORRESTEROM / FINDING FORRESTER

SAD, Velika Britanija, 2000. — pr. Columbia Pictures, Laurence Mark Productions, Fountainbridge Films, Sean Connery, Rhonda Tollefson, Laurence Mark, izv. pr. Jonathan King, Dany Wolf. — sc. Mike Rich, r. Gus Van Sant, d. f. Harris Savides, mt. Valdis Oskarsdottir. — gl. Bill Frisell, sfg. Jane Musky, kgf. Ann Roth. — ul. Sean Connery, Rob Brown, F. Murray Abraham, Anna Paquin, Busta Rhymes, April Grace, Michael Pitt, Michael Nouri. — 136 minuta.
— distr. Continental film.

Nakon kratkog, neuspješnog i potpuno nepotrebnog izleta s remakeom Hitchcockova *Psiha*, Gus Van Sant se u filmu *U potrazi za Forresterom* vratio suptilnijoj ugodajnosti poznatoj iz njegova filma *Dobri Will Hunting*. Istini za volju, *U potrazi za Forresterom* i *Dobri Will Hunting* nemaju nekih poveznica s Van Santovim ranijim radovima, djelima poput *Drugstore Cowboy* koja su imponirala svojom izravnosću i energičnom odlučnošću karakterističnom za uratke mlađih nezavisnih filmaša i koja su ukazivala da Van Sant ulazi u zreliju autorsku fazu.

U potrazi za Forresterom u biti je djelo koje se temelji na dobro poznatim for-

mulama, te fabulativno niti ne nudi nekih većih iznenadenja. Film je to kao sklepan za *Oscara* — cjelina koja nudi pitku priču, vrhunsku glumu i tankocutnu osjećajnost. Tim je značajnija činjenica da u tako neuzbudljivom, govo bi se dalo kazati predvidljivom filmu gledateljeva pozornost ostaje vezana za radnju i junake gotovo puna dva sata. Dakako, razloge treba potražiti i u neporecivoj karizmi Seana Connerya, čija je pojavnost dosta na za podizanje cjeline na višu kakvosnu razinu. Conneryu vrlo dobro sekundira nadolazeći glumac Rob Brown, te odnos učitelja i učenika u filmu *U potrazi za Forresterom* doista drži vodu. Uzbudljivost čitava filma počiva i na vrlo dobrim spo-

rednim likovima, gdje izvrsne kreacije daju Anna Paquin i osobito F. Murray Abraham. Publika koja Van Santa pamti po ranim radovima, te nije bila impresionirana *Dobrim Willom Huntingom*, zacijelo neće osobito uživati u, za njihov ukus isuviše konvencionalnom djelu *U potrazi za Forresterom*. No, djelo je to koje zavređuje barem jedno gledanje, jer se mora priznati kako je u Hollywoodu danas relativno malo autora koji mogu preuzeti predložak nakrcan svima predobro poznatim obrascima i pretvoriti ga u par sati ugodna gledanja.

Mario Sablić

VEČERA S IDIOTOM / LE DINER DE CONS

Francuska, 1998. — pr. Gaumont, EFVE, TF1 Films Productions, TPS Cinéma, Alain Poiré. — sc. i r. Francis Veber, d. f. Luciano Tovoli, mt. Georges Klotz. — gl. Vladimir Cosma, sfg. Hugues Tissandier, kgf. Jacqueline Bouchard, Aurore Vicente. — ul. Thierry Lhermitte, Jacques Villeret, Francis Huster, Daniel Prévost, Alexandra Vandernoot, Catherine Frot, Benoit Bellal, Jacques Bleu. — 80 minuta. — distr. Blitz.

Svaki tjedan Pierre i njegovi prijatelji pireduju večeru gdje svatko ima zadatak da sa sobom dovede 'idiota' kojeg se ismijava, te se na kraju bira 'idiot tijedna'. Jedna takva večera kreće nepredviđenim tijekom te Pierre ostaje sam u stanu sa svojim 'idiotom'.



U potrazi za Forresterom

Koncipiran kao komedija apsurga u kojoj se događaju verbalni dueli dvojice različitih likova, ovaj film konstantno pokušava biti ono što nije — zabavan. Iako mu se ne mogu osporiti neki duhoviti detalji, ne postaje pravi razlozi zašto bi netko pogledao ovaj film. Ponajprije se to odnosi na samu konцепцију scenarija koji djeluje isključivo kao predložak za neku popularnu kazališnu komediju koja bi se dopala širokoj publici. To ne znači da se od toga uz neke bitnije prerade ne može napraviti zabavan film, no kako objasnitи činjenicu da se gotovo 80% radnje odvija u jednom stanu gdje se osim dva glavna lika, pojavi nekoliko nezanimljivih likova. Komedije koje su temeljene na dva lika od kojih je jedan pehist i nesposobnjaković, a drugi je normalna osoba koja postaje žrtva prvog postojale su i postojat će u raznim oblicima i tu nema prigovora. Zamjerka se pak upućuje na suhoparnost i neinventivnost razrade cijele početne ideje koja ima šarma i potencijala. Unatoč tome, film je bio jedan od gledanijih filmova u svojoj matičnoj državi što i nije čudno. No da se to moglo napraviti barem malo bolje, očito je.

Večera s idiotom film je, međutim, koji previše podsjeća na ispoliranu TV snimku populističke kazališne predstave što je pak nedovoljno da zadovolji filmsku publiku.

Martin Milinković

VJERNA ŽENA / COMMITTED

SAD, 2000. — pr. Miramax Films, Marlen Hecht, Dean Silvers, izv. pr. Jonathan Gordon, Amy Slatnick, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, kpr. Guy J. Louthan. — sc. i r. Lisa Krueger, d. f. Tom Krueger, mt. Curtiss Clayton, Colleen Sharp. — gl. Calexico, sfg. Sharon Lomofsky, kgf. Beth Pasternak. — ul. Heather Graham, Casey Wilson, Goran Višnjić, Patricia Velazquez, Alfonso Arau, Mark Ruffalo, Kim Dickens. — 98 minuta. — distr. UCD.

Više nema sumnje da karijera Gorana Višnjića poprima sve ozbiljnije razmjere. Dok se u njegovim ranijim ulogama itekako mogla primjetiti nervosa i ukočenost (osobito zamjetno u filmu *Magija* gdje je nastupio s dvije holivudske superzvijezde Sandru Bullock i Ni-



Vjerna žena

cole Kidman), nove epizode *Hitne službe* svjedoče o njegovim sve sigurnijim nastupima. U *Vjernoj ženi* napredak je, kako glumački tako i onaj u engleskom izgovoru, vrlo uočljiv i riječ je o njegovoj do sada najboljoj holivudskoj ulozi.

Višnjić ovdje tumači sporednu rolu otkačenog umjetnika u nekakvom američkom provincijskom gradiću u kojem se pojavljuje lijepa Jolene u potrazi za odbjeglim suprugom koji sada živi s ljubavnicom. Jolene je razočarana jer ju je muž ostavio ubrzo nakon vjenčanja i odlučila je pronaći bjegunca, otkriti razloge njegova bijega, te ga pokušati nagonjoriti da se vrati. Tu negdje se pojavljuje i naš Višnjić u ulozi zavodnički raspoloženog umjetnika čiji je zadatak zavesti ostavljenu djevojku, no iako u njoj vidljivo budi strasti ona ostaje odlučna u namjeri da se pomiri sa suprugom.

Čini se kako je ova romantična ljubavna pričica imala potencijala jer se temeljila na netipičnoj ljubavnoj fabuli, otkačenim likovima i neobičnim situacijama, ali nedorađenost scenarija nije uspjela sve to povezati u kompaktniju cjelinu pa je rezultat prilično mlak. Scenaristica i redateljica, slabo poznata Lisa Krueger, nije uspjela u nakani da snimi zabavnu ljubavnu pričicu jer tijekom svih stotinjak minuta filma osjećate kao da bi film svaki čas trebao tek započeti, ali se to ne desi do kraja. Za-

nimljivo postavljena situacija ubrzo postane dosadna, neki od likova nepotrebni (niti Višnjićev lik nije bio pretjerano funkcionalan) tako da neće proći puno prije nego film postane dosadan. Prava je sreća da je redateljica imala na raspolaganju odličnu glumačku ekipu koja je iz loše napisanih uloga izvukla maksimum, u čemu prednjači upravo Višnjić. Dakle, riječ je o filmu koji vas neće pretjerano zabaviti tako da se ne morate trgati da ga pogledate u kinu, jer će na videu vjerojatno biti mnogo probabljiviji.

Denis Vukoja

ZLATNI DEČKI / WONDER BOYS

SAD, Njemačka, Japan, Velika Britanija, 2000. — pr. Paramount Pictures, Curtis Hanson Productions, BBC, MFF Feature Films Productions, Marubeni, Mutual Film Company, Scott Rudin Productions, Tele-München, Toho-Towa, Curtis Hanson, Scott Rudin, izv. pr. Ned Dowd, Adam Schroeder. — sc. Steve Kloves prema romanu Michaela Chabona, r. Curtis Hanson, d. f. Dante Spinotti, mt. Dede Allen. — gl. Christopher Young, sfg. Jeannine Claudia Oppewall, kgf. Beatrix Aruna Pasztor. — ul. Michael Douglas, Tobey Maguire, Frances McDormand, Robert Downey Jr., Katie Holmes, Rip Torn, Richard Knox, Jane Adams. — 111 minuta. — distr. UCD.

Film relativno novog in žanra o krizi identiteta muškarca srednjih godina, načete već u *Vrtlogu života*; pri čemu



Zlatni dečki

se fokusira na melankolično-depresivnog (u ovom slučaju i smušenog) čovjeka dotučena očajem zbog nepovratnog protjecanja vremena i tereta odgovornosti prema društvenim konvencijama ili moralnim autoritetima, najčešće otužnijima od njega samog (čitaj: malograđanski puritanizam i uskogrudnost). On, osviješten ponekim neregularnim dogadjajem, biva ponukan reagirati pobunom protiv ustaljenih normi, ne bi li svim snagama rekapitulirao, povratio zadnji odjek vitaliteta mladosti.

Redatelj Curtis Hanson, autor iznimno visoko odnjegovana i precizna rukopisa, nakon svog slojevitog remek-djela *L. A. povjerljivo*, uspješno prenosi mekanu melankoliju protkanu laganim,

šarmantnim komičnim tonom, ali i podcrtanu savršeno pogodenom fotografijom bljužgava sivila vremena, kao protuteže stanja nemoći i izgubljenosti glavnoga junaka — ugažena snijega i dosade kiše, pri čemu je dokazao da komedija i tmurna monotonija nisu nužno inkopabilne.

U središtu je zbivanja zbrkani vikend sveučilišnog profesora, nekoć *čuda literature*, Gradyja Trippa (Michael Douglas, koji je kao zgužvan raskuštrani intelektualac — hašoman sa sindromom Petra Pana začudno solidan), koji nikako da napiše i drugi roman jer pati od spisateljske blokade, te mu je za vratom i homoseksualni neurotični izdavač Crabtree (jako dobar Robert Downey jr., koji kombinirajući koketnost i

cinizam s puno stila, daje filmu pečat svojom radijarnom energijom). Usto ga napušta i supruga, ima tajnu vezu s rektorovom ženom, a i zapetljava se u neobičan odnos sa svojim talentiranim, no i suicidalnim i kleptomanskim studentom, ujedno patološkim lažljivcem i osamljenikom, što je sve pokriće za iznimno fragilnu psihu, Jamesom Leerom (bljedunjav Tobey Maguire, iako u njemu ima nešto dirljivo toplo).

Fino ugoden film tečnoga ritma, koji odiše starinskim šarmom, i donekle se gubi samo pri završetku; film čiji su odnosi među likovima, iako krajnje lagani, lepršavi i nevezujući, ipak preopterećeni tematskim i simboličkim dubljim značenjem.

Katarina Marić

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

GLAVNI FRAJER / THE BIG KAHUNA

SAD, 1999. — pr. Trigger Street Productions, Franchise Pictures, Elie Samaha, Kevin Spacey, Andrew Stevens, izv. pr. Gerard Guez, kpr. Joanne Horowitz. — sc. Roger Rueff prema vlastitom komadu Hospitality Suite, r. John Swanbeck, d. f. Anastas N. Michos, mt. Peggy Davis. — gl. Christopher Young, sgf. Kalina Ivanov, kgf. Katherine Jane Bryant. — ul. Kevin Spacey, Danny DeVito, Peter Facinelli, Paul Dawson. — 90 minuta. — distr. Blitz.

Gledanje minimalističke i komorne drame Johna Swanbecka *Veliki frajer* sa samo tri dramske role, pravi je užitak. Iako bi film nekoga mogao podsjetiti na snimku kazališne predstave, ne treba mu to uzimati u slabost. Naprotiv, riječ je o djelu koje najbolje potvrđuje neizbjegno prožimanje kazališne i filmske umjetnosti.

U jednom hotelu u Wichita održava se veliki poslovni skup svih koji nešto znače u industriji. Larry (Kevin Spacey), Phil (Danny DeVito) i Bob (Peter Facinelli) na taj su skup došli predstavljajući svoju malu tvrtku koja se trenutno nalazi u finansijski nezavidnoj situaciji. Budućnost tvrtke, ali i budućnost glavnih junaka, ovisi o Dicku Fulleru, moćnom šefu i glavnom čovjeku cijele industrije, a od tuda mu i nadimak 'Glavni frajer'. Larry i Phil su stari prijatelji, dugo rade zajedno isti posao, pa su im pregovaranja, poslovni sastanci i konvencije već postali uobičajena stvar. Za razliku od njih dvojice, Bob je nadobudni mladac, mnogo mekši i neformalniji, te je vidljivo da ga

život još nije razočarao. Njih trojica tako nervozno čekaju i nadaju se da će veliki šef obići štand njihove tvrtke i zapaziti ih. Napeta i naizgled bezizlazna situacija, prožeta brojnim intelligentnim dijalozima, na kraju se rješava na potpuno neočekivan način.

Ovom uspjelom ekranizacijom kazališne predstave dominiraju tri vrlo kvalitetna glumca, a nemametljiva kamera bilježi uspone i padove njihova rasploženja, nade, strahove i velika očekivanja. Standardno odličan Kevin Spacey glumi beskrupulognog trgovca premažanog svim mastima. Danny DeVito je stvarno ponudio iznenadujuće dobru ulogu i bez ikakvog pretjerivanja možemo reći da je to jedna od najboljih, ako ne i njegova najbolja uloga u karijeri.

Nasuprot samouvjerenom Spaceyju on predstavlja oličenje skeptika, čovjeka koji je preživio puno padova u životu i koji se rukovodi motom 'nadaj se najboljem, očekuj najgore'. Uglavnom nepoznat mladi glumac Peter Facinelli na dojmljiv način predstavlja poveznici između dva spomenuta lika budući da (iako se već znaju godinama), ponekad odnos između Larryja i Phila opasno zaškripi, pa Bob dolazi kao spasonosno rješenje. Međutim, na kraju se Bobova neformalnost i vedar pogled na svijet pokažu kao spasonosno rješenje, te kraj pomalo duguje raspletu na način 'deus ex machina'. Gledati *Glavnog frajera* zbilja je nesvakidašnje iskustvo. Preporuka zahtjevnijim filmofilima.

Goran Jovetić



Glavni frajer

* Videoizborom obuhvaćeno je i obradeno ukupno 7 novih video naslova. Od toga 4 naslova iz SAD, po 1 naslov iz Njemačke i Hong Konga, te jedna koprodukcija (SAD, Francuska, Njemačka, Japan i V. Britanija).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (2), Continental (2), Discovery (1), UCD (2).



Hamlet

HAMLET

SAD, 2000. — pr. double A films, Andrew Fierberg, Amy Hobby, izv. pr. Jason Blum, John Sloss. — sc. Michael Almereyda prema drami Williama Shakespearea, r. Michael Almereyda, d. f. John de Borman, mt. Kristina Boden. — gl. Carter Burwell, sfg. Gideon Ponte, kfg. Marco Cattoretti, Luca Mosca. — ul. Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Sam Shepard, Diane Venora, Bill Murray, Liev Schreiber, Julia Stiles, Karl Geary. — 123 minute. — distr. UCD.

Kazališni kritičari kažu da se uz razne izvedbe *Hamleta* gotovo uvijek ponavlja jedan te isti problem. Naime, nastup glavnog glumca koji tumači danskog kraljevića najčešće je ispod prosječne kvalitete, pa čak i ako glumci u ostalim ulogama briljiraju, opći dojam o predstavi je slab. Od iste bolesti pati i najnoviji film američkog redatelja i scenarista Michala Almereyde, ekranizacija *Hamleta* koja se savršeno uklapa u trend radikalnih, u prvom redu vizualnih, prerada Shakespeareovih djela. Spomenuti je trend uhvatio zamah poslije, kod publike prilično uspjelog MTV-jevskog tumačenja *Romea i Julije* čiju je režiju potpisao Baz Luhrmann. Puno je sličnosti između ta dva filma. Oba su smještena u današnje doba, i to s posebnim naglaskom na super moderne tehnološke trendove u srcu američkih megalopolisa.

Almereydina adaptacija nudi pregršt zamisljivih ideja. Kraljevinu Dansku u ovom filmu predstavlja multinacionalna korporacija koja je smještena u su-

vremenju New York, dok mačeve, konje i kazalište mijenjaju laptopi, mobitelji, limuzine i filmovi. Hamletov pokojni otac (Sam Shepard) nije kralj već predsjednik spomenute korporacije, a Hamlet (Ethan Hawke) nije kao u originalu ljubitelj kazališnog izričaja, već nadobudni art redatelj. Kad Klaudije (Kyle McLachlan) ubivši Hamletova oca i oženivši njegovu majku (Diane Venora) dolazi na čelo korporacije, on prvo organizira konferenciju za novinare! Zanimljivo je da se i najglasovitiji dio Shakespeareove drame, monolog 'Biti ili ne biti', dogada dok Hamlet zamisljeno korača kroz nepregledne redove videokaseta u jednoj superopskrbljenoj videoteci.

Film traje tek koju minutu dulje od dva sata, a poznato je da *Hamlet* na daskama za punu izvedbu zahtijeva oko četiri sata, pa je iz toga vidljivo da je Almereyda dosta 'strihao' originalni tekst. Već nakon prihvati nekoliko kadrova filma, vidi se da su u filmskoj ekipi najviše posla imali vizažisti koji su stvarno obavili hvale vrijedan posao. Međutim, iako je frizura Ethana Hawkea po posljednjoj modi, to mu nije previše pomoglo u interpretaciji lika danskog kraljevića. Nasuprot njemu, ostali su glumci ostvarili vrlo solidne uloge, a kao najbolje treba svakako izdvojiti Billa Murrayja koji je briljirao u ulozi Polonija. Hawke je posebno slabo funkcionirao u samostalnim scenama, te je i to presudno utjecalo na kvalitetu filma. Baš zbog njegova nastupa Alme-

reydin film sigurno ne pripada boljim filmskim ekranizacijama *Hamleta*, no i takav ovaj film ipak poprilično nadilaže projek ovogodišnjih videopremijera.

Goran Jovetić

KARTA SVIJETA / A MAP OF THE WORLD

SAD, 1999. — pr. Overseas FilmGroup, Cineventa, First Look Pictures Releasing, The Kennedy / Marshall Company, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, izv. pr. Willi Bär, kpr. Lisa Niedenthal. — sc. Peter Hedges, Polly Platt prema romanu Jane Hamilton, r. Scott Elliott, d. f. Seamus McGarvey, mt. Naomi Geraghty, Craig McKay. — gl. Pat Metheny, sfg. Richard Toyon, kfg. Suzette Daigle. — ul. Sigourney Weaver, Dara Perlmutter, David Strathairn, Kayla Perlmutter, Deborah Lobban, Marc Donato, Julianne Moore, Chloë Sevigny. — 125 minuta. — distr. UCD.

Sigourney Weaver u ulozi u kakvoj bismo očekivali gledati Susan Sarandon. Zanimljiv privjenac Scotta Elliotta iznimno je ozbiljno djelo o neobičnom dijelu života američke obitelji Goodwin. Nešto kao Mike Leigh na američki način, u pozitivnom smislu. Alice Goodwin je medicinska sestra u osnovnoj školi provincijskog mjesta u Wisconsinu. Njen suprug Howard bavi se farmom na kojoj žive, a Alice održava kućanstvo i vodi najveći dio brige o njihove dvije kćeri osnovnoškolskog uzrasta. Jednoga se dana u malom jezeru na farmi utopi kći prijateljice povjerenja Alice na čuvanje. Ukrzo, jedan školarac optuži Alice za seksualno zlostavljanje u školi. Alice završi u zatvoru. Odatle vodi kuću, angažira dobrog odvjetnika, ali u zatvoru nalazi duševni spokoj, te red i poredak koji su joj nedostajali kao majci i domaćici zaduženoj za obvezne svakodnevice kojih je uvijek bilo previše.

Iako ne ostavlja osjećaj improviziranoga, *Karta svijeta*, ne robuje narativnim konvencijama. Klice poznatih sastojaka (obiteljska drama, sudska drama, zatvorska drama, romansa) slobodno se ubacuju ovdje i ondje, no nikad ne nastaju onako kako bismo očekivali. Ali svaki put izrastu u nešto što plijeni pozornost. Izgrađen promišljeno i čvrstom rukom, film obiluje iznenađenji

ma i začudnim trenucima, a sve to nudi na planu opisa običnih ljudi u neobičnim, ali svakodnevnim životnim situacijama, bez trikova i fantastike. Primjerice, obična radnja poput prelaska ulice u kojoj likovi doista ne rade ništa drugo osim što prelaze ulicu, u Ellottovoj režiji (jedan manje-više statičan kadar) poprima obilježja male drame, što prelazak ulice u stvarnom životu i jest, iako smo na to zaboravili. Svaka čast.

Janko Heidl

OPASNA ANATOMIJA / ANATOMIE

Njemačka, 2000. — pr. Deutsche Columbia TriStar Filmproduktion, Claussen & Wöbke Filmproduktion, Jakob Claussen, Thomas Wöbke, Andrea Wilson, izv. pr. Norbert Preuss. — sc. i r. Stefan Ruzowitzky, d. f. Peter von Haller, mt. Ueli Christen. — gl. Marius Ruhland, sfg. Ingrid Henn, kgf. Nicole Fischnaller. — ul. Franka Potente, Benno Fürmann, Anna Loos, Sebastian Blomberg, Holger Speckhahn, Traugott Buhre, Oliver Wnuk, Arndt Schwering-Sohnrey. — 103 minute. — distr. Continental film.

Jedna je istina da je već mnogo desetljeća američka kinematografija najbolja na svijetu. Druga je istina da žele li biti dobre i zanimljive, ostale, manje kinematografije, ne smiju oponašati američku, nego moraju biti samosvojne. Dok se doima dovoljno njemački autotonim, triler s medicinskog fakulteta *Anatomija* ostavlja dojam dobrog djela u kojem bezbrojni »američki« klišiji žanra nisu kopirani nego intelektualno prilagođeni novoj sredini. Paula Henning, odlična studentica medicine iz liječničke obitelji dobije stipendiju za prestižno sveučilište u Heidelbergu. Začudo, njezin otac, naizgled neambiciozni vlasnik male klinike, nije zadovoljan kćerinom željom za usavršavanjem. Pred kraj, otkrit ćemo i zašto — Paulin djed bio je važan čovjek sveučilišta na kojemu su se osim »običnog« zanata poticali i okrutni anatomski pokusi na nevinim žrtvama, a sve u cilju znanosti.

Postavljeno je, dakle, poznato pitanje o tome koliko daleko smiju ići znanstvenici da bi, nakon brojnih pokušaja i pogrešaka u kojima stradavaju obični lju-

di, možda stigli do rezultata koji će kasnije biti važni i općekorisni. Sve to kroz pretežno šarmantnu trilersku priču opisanu kao mješanac *Noćnog čuvara i Gradskih legendi*.

Redatelj Ruzowitzky ima dara, osobito u opisu ambijenata, a Franka Potente (*Trči, Lola, trči*) primjereno je dražesna u glavnoj ulozi. No, stvarateljima je očito nedostajalo usredotočenosti, jer nakon prve polovice u film se počinje uvlačiti sve više nelogičnosti i neuvjernjivosti u makro i mikro sastojcima, preko čega se olako prelazi. Što se isprava činilo dobrodošlom njemačkom varijacijom na temu, preraslo je u obično i besmisleno oponašanje drugorazredne američke komercijale.

Janko Heidl

PREDSJEDNIČKE BOJE / PRIMARY COLORS

SAD, Francuska, Njemačka, Japan, Velika Britanija, 1998. — pr. Universal Pictures, Award Entertainment, BBC, Icarus, Marubeni, Mutual Film Company, Tele-München, Toho-Towa, U. G. C., Mike Nichols, izv. pr. Jonathan D. Krane, Neil A. Machlis, kpr. Michele Imperato. — sc. Elaine May prema romanu Joea Kleina, r. Mike Nichols, d. f. Michael Ballhaus, mt. Angelo Corrao, Amnon David, Arthur Schmidt. — gl. Ry Cooder, Carly Simon, sfg. Bo Welch, kgf. Ann Roth. — ul. John Travolta, Emma Thompson, Billy Bob Thornton, Adrian Lester, Kathy Bates, Maura Tierney, Larry Hagman, Paul Guilfoyle. — 140 minuta. — distr. Blitz.

Tri godine nakon američke premijere i nakon vrhunca afere Clinton-Lewinsky do nas je stigla politička humorna drama *Predsjedničke boje*. Snimljen prema istoimenom romanu kojega je potpisao Anonimni, da bi se kasnije otkrilo da je riječ o političkom novinaru Joeu Kleinu, film prati predsjedničku kampanju južnjačkog guvernera Jacka Stantonona. Stanton uvelike podsjeća na Billa Clintonu, kako po izgledu, sklonostima k seksualnim pustolovinama i brzoj hranji, tako i po političkim razmišljanjima, karakteru i ponašanju. Njegova supruga Susan isto tako podsjeća na Hillary Clinton, a tu su još neki likovi blisko vezani za postojeće.

I sam je Klein potvrdio da je mnoge motive preuzeo iz Clintonovih dogo-

dovština. Knjiga je napisana prije medijске afere Clinton-Lewinsky, film se također počeo pripremati prije, a sa svim slučajno na velike je ekranne došao baš kad je slučaj bio jako vruć. Unaštoč tome, nije postigao osobit uspjeh kod gledatelja — na film je utrošeno 65 milijuna dolara od čega se vratio svega 40. Vjerotajni je razlog u tome što je predobar. Ekipa na čelu s Mikeom Nicholsem — nakon dugog vremena snimio je film dostojan svog ugleda — nije se navukla na bezbrojne mogućnosti lakog i prizemnog ismijavanja ili nizanja priprostih štoseva, nego je proizvela ugodno i lako gledljivo, ali ozbiljno i složeno ostvarenje koje obiluje zanimljivim likovima i situacijama, te uvjernjivo i nemametljivo, kroz radnju, opisuje realnu nemogućnost zadovoljavajućeg spoja ljudskog bića s iluzornim političkim idealima i na kraju jasno daje do znanja da su (svi) političari lažljivci, šmiranti i prevaranti. Neki od njih, doduše, zalažu se za dobre i opće korisne ideje, a od tih su malobrojni sposobni pobijediti ostale. Predsjednik države, poručuje nam film, zasigurno nije najbolji čovjek među zainteresiranim, nego onaj najmanje loš. Kao što u jednom trenutku kaže glavni lik, jedan od Stantonovih pomoćnika, crnputi Henry Burton: »Ne uspoređujem igrače. Uopće mi se ne svida igrati.«

Unatoč trajanju od 135 minuta, *Predsjedničke boje* ugodno klize svojim tijekom i doista se ne čini da ima dijelova koje bismo rado izbacili. Spretan scenarij Elaine May ulazi iz zgodbe u zgodu, prepliće karaktere i događaje, Nichols sve to vodi lakom rukom, a glumci su odlični. Sličnosti Stantonove priče s Clintonovom su zgodne, ali *Predsjedničke boje* je film koji vrijedi i sam za sebe.

Janko Heidl



Predsjedničke boje

UBOJICE OD ZANATA / TIME AND TIDE / SEUNLAU NGAKLAU

Hong Kong, 2000. — pr. Columbia Pictures Film Production Asia, Hong Kong Film Workshop, Tsui Hark, kpr. Shi Nansun. — sc. Hui Koan, Tsui Hark, r. Tsui Hark, d. f. Ko Chiu-Lam, Herman Yau, mt. Marco Mak. — gl. Tommy Wai. — ul. Nicholas Tse, Bai Wu, Candy Lo, Tsui Cathy, Anthony Wong Chau-Sang, Couto Remotigue Jr. — 113 minuta. — distr. Continental film.

Tsui Hark je jedan od najpoznatijih hongkonških filmaša, autor čiji se rezime nerijetko uspoređuje s onim koji ima John Woo. Hark tako pripada redu filmaša koji iza sebe imaju dugačku nisku filmova, od kojih neki pripadaju klasicima azijskog filma. Podsjetimo se samo kako je Hark potpisao iznimno hvaljene filmove *Peking Opera Blues* i *Onece Upon A Time in China*, o impresivnom nastavku Wooovog filma *A Better Tomorrow*, da i ne govorimo. Posljednjih se godina Hark, baš poput svojeg, široj javnosti poznatijeg kolege, pokušao uklopiti u okvire američkog filma. No, premda prvi Wooovi radovi nisu bili osobito impresivni, Hark je potpisao filmove *Double Team* i *Knock Off*, akcijske razbibrige u kojima je do izražaja došla samo njegova maštovitost u realizaciji filmske akcije. Dvojbennih dosega svojih američkih radova Hark je očito bio i sam svjestan, te se vratio hongkonškom filmu, odnosno kinematografiji koja pred njega ne stavlja isključivo zahtjeve za zanatskom korektnošću, već mu pruža i zavidne autorske slobode.

U tom su smislu *Ubojice od zanata* njegov trijumfalni povratak, djelo koje povrh spektakularne vizualnosti nudi i slojevito izgradene karaktere, te emocionalnost na tragu Wooovih filmova, pa čak i onih koje je uprizorio Wong Kar Wai. Poznavatelji hongkonškog filma bi u *Ubojicama od zanata* bez imalo problema prepoznali Harkov redateljski stil. Film je to brzih rezova, energičnih montažnih rješenja, spektakularnih akcijskih dijelova, te dinamična priponjedanja, koji doslovce ne dopušta predaha, te se gleda u jednom dahu. Istodobno je to film koji podsjeća na Kar Waieva i Wooova ostvarenja, s na-

glašenim citatima koji djelomice oduzimaju pripovjedačku preglednost čitava filma. Štoviše, uvodni dio Harkova filma nevjerojatno podsjeća na Kar Wai *Chunking Express*.

Problem *Ubojica od zanata* upravo je u njegovu fabulativnom okviru. Premda nastoji ponuditi jasnu i logičnu priču, Hark si isuviše daje oduška u realizaciji vrtoglave akcije, pa gledatelj stalno ima dojam kako je nešto propustio. *Ubojice od zanata* tako djeluju poput skrivenog crteža čiji se obrisi otkrivaju kad se brojevi spoje linijama. Problem jest jedino što poneki broj nedostaje u Harkovu mozaiku, pa otrplike možete zaključiti o čemu je riječ, premda niste baš sasvim sigurni. Upravo zato *Ubojice od zanata* traže više od jednog, pa čak i više od nekoliko gledanja. S druge strane, Hark uspijeva realizirati nekoliko iznimno impresivnih akcijskih dijelova, malih cjelina kojima ne nedostaje uzbudljivosti, nevjerojatnih uglova snimanja i maštovitih montažnih rješenja. Poneke scene doista pripadaju antologiji hongkonškog akcijskog filma, te u tom smislu daleko nadilaze ono što suvremeniji Hollywood uspijeva ponuditi u svojim najspektakularnijim hitovima.

Fabulativna nepreglednost traži barem još jedno gledanje, no gledatelju se takav napor višestruko isplati jer i akcijske sekvence nude dovoljno uzbudljivosti za nekoliko gledanja. Šteta je jedino što VHS izdanje nudi sliku isključi-

vo u televizijskom formatu, što je prava nepravda za tako raskošnu akcijsku produkciju.

Mario Sablić

ZAJAHATI S VRAGOM / RIDE WITH THE DEVIL

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Good Machine, Hollywood International Multimedia Group, Maplewood Productions, James Schamus, Robert F. Colesberry, Ted Hope, izv. pr. David Linde. — sc. James Schamus prema romanu »Woe to Live On« Daniela Woodrella, r. Ang Lee, d. f. Frederick Elmes, mt. Tim Squyres. — gl. Mychael Danna, sfg. Steve Arnold, kgf. Marit Allen. — ul. Skeet Ulrich, Tobey Maguire, Jewel Kilcher, Jeffrey Wright, Simon Baker, Jonathan Rhys-Meyers, James Caviezel, Tom Guiry. — 138 minuta. — distr. Discovery.

Zbog iznimno lošeg rezultata u američkoj kinomreži (na uloženih 35 milijuna dolara vratio tek oko šesto tisuća) treći američki film Anga Leea, *Zajahati s vragom*, u Hrvatskoj je, kao i u mnogim drugim zemljama, izdan izravno na videu. Domaći je distributer uhvatio pravi čas i pustio ga na tržište neposredno nakon silnog svjetskog i respektabilnog hrvatskog uspjeha zadnjeg Leeova uratka *Tigar i zmaj*. Tako smo došli u priliku da zaokružimo Leevi američki mini-opus od četiri filma (*Razum i osjećaji*, *Ledena oluja*, *Zajahati s vragom*, *Tigar i zmaj*, s tim da u



Zajahati s vragom

prvom ima i britanskog produkcijsko-kreativnog udjela, a u potonjem dominirajući tajvanskog) i zaključimo kako je riječ o vjerojatno najznačajnijem (novom) američkom autoru sa samog prijelaza stoljeća/tisućljeća. *Zajahati s vragom* film je kojem se mogu uputiti određeni prigovori, u prvom redu taj da dramaturški nije najbolje riješen (neki važni likovi i odnosi morali su bili razrađeniji). Međutim, to je prije svega film iz čijeg se doslovno svakog kadra očitava da ga je radio iznimno kreativan režiser, a njegova cijelina svjedoči o suverenom autoru posebnog senzibiliteta. Lee se bavi missourievskim gerilskim odjeljkom američkog građanskog rata, točnije njegovim mlađim sudionicima s južnjačke strane. Načelno podsjećajući na Vrdoljakove *Kad čuješ zvona i Ugori raste zelen bor*, Lee pokazuje pravu ratnu istinu. U ratu, napose onom partizanskog tipa što se vodi na lokalnom tlu, obično nema heroja (koji se naknadno izmišljaju za 'državotvorne' patriotsko-rođoljubno-nacionalističke i ine kolektivističke potrebe), nego je on kaotična,

nerijetko vrlo krvava (u američkom je četvorogodišnjem građanskom ratu poginulo više Amerikanaca nego u desetogodišnjem ratu u Vijetnamu, vođenom oružanim sredstvima neusporedivo veće razorne moći) smjesa heterogenih učesnika, često međusobno zavadenih susjeda koji koriste situaciju da riže privatne račune, stanje u kojem se pravdoljubivi ideali suočavaju s najgorom negacijom iz vlastitih redova. Ono što su u hrvatskom Domovinskom ratu bili zločinci iz Pakračke poljane ili Gospića, ovdje utjelovljuje lik kojeg igra Jonathan Rhys-Meyers, kojeg nije preteško zamisliti kao npr. Sinišu Rimca, s tim da na dominantno sterilnom hrvatskom filmskom (i šireumjetničkom) tlu na žalost nema previše onih kojima bi netko poput Rimca bio intrigantna paradigma.

Uz prikaz gerilskog ratnog kaosa, Leea je posebno zanimala i ljubavna linija priče. Ostvario ju je maestralno. S velikom je delikatnošću posijao sjeme međusobne naklonosti likova koje utjelovljuju (još jednom) briljantni Tobey Maguire i izvrsna Jewel još u trenuci-

ma dok je ona u vezi s likom kojeg igra Skeet Ulrich, da bi s jednakom supitnošću i autentičnošću prikazao i ostvarenje njihova ljubavno-obiteljskog odnosa.

Leeovo postavljanje i razrada prizora, oplemenjeni iznimnim glumačkim izvedbama i fotografijom, na visoko su razini tijekom cijelog filma, a u nekim trenucima donose nezaboravne rezultate. Antologijska je scena u kojoj se likovi što ih igraju Maguire i Jeffrey Wright suprostavljaju Rhys-Meyersu i njegovim pajdašima, spremnima za jedan mali pokolj nad civilima, jednako kao i većina 'obiteljskih' prizora Maguirea i Jewel, jednako kao završna sekvenca u kojoj Maguire i Wright brane sebe, Jewel i njezino dijete od eventualnog nasrtaja rezigniranog Rhys-Meyersa, a potom se opraćaju. Ukratko, *Zajahati s vragom* jedan je od onih osobitih filmova kojima je lako oprostiti pokoji 'tehnički' nedostatak, jer zauzvrat nude dragocjene sastojke iz škrinje slikopisnog blaga.

Damir Radic

Mato Kukuljica

Nove elektronske tehnologije — pomoć u restauriranju filmskog gradiva¹

Filmska je umjetnost ponajviše od svih drugih umjetnosti obilježila dvadeseto stoljeće — a u opasnosti je definitivnog nestanka ili uništenja. Filmski arhivisti koji se bave problemom zaštite i restauracije filmskog gradiva uza sve svoje napore i neosporne rezultate, dugoročnije zagledani u budućnost duboko su zabrinuti za ukupnu sudbinu nacionalnih ali i svjetske filmske baštine.² U stalnom su preispitivanju stvarnih mogućnosti zaštite filmskog gradiva ali i konačne svrhe njihova rada.

1. Ograničenja filmskog medija

Postoje zadatosti i ograničenja samog kinematografskog medija, koji današnjom tehnologijom, kapacitetom i brojem stručnih djelatnika i institucija, specijaliziranih laboratorija, nije moguće premostiti ni prevladati. Za razliku od drugih arhivista koji zaštićuju pisano gradivo, ili konzervatora, filmski arhivisti u svom radnom vijeku pojedine filmove restauriraju po dva, tri ili četiri puta. Teško ostvarljiv cilj zaštite i restauracije filmskog gradiva jest produžiti mogućnost dobivanja temeljnih informacija, koje u sebi nose pojedina filmska djela, sa zadatacom da nove generacije gledatelja, stručnjaka, istraživača, znanstvenika mogu na istovjetan način dobiti uvid u klasična djela filmske umjetnosti kako su to mogli gledatelji pred stotinu ili pedeset godina, tj. u vrijeme njihova nastanka.

Sve što filmski arhivisti danas poduzimaju na zaštiti filmskog gradiva (preventivne metode čuvanja, izradbe sigurnosnih kopija, zamjenskog izvornog filmskog gradiva i restauracije i rekonstrukcije), jest nastojanje da se filmskom gradivu na novoj stabilnijoj filmskoj vrpci produži trajanje za dalnjih 30-50 godina ovisno o uvjetima pohrane s kojim određena arhivska institucija raspolaže. Istraživanja i stajališta usmjereni sagledavanju konačne sudbine kinematografskog medija polaze od *zastrašujućih postotaka o uništenju filmskog gradiva*, koji govore o 90% zauvijek izgubljenih filmskih ostvarenja iz pionirskog razdoblja kinematografskog medija (do 1910.), 50% nakon pojave zvuka (1927.) i nestanka 50% svih filmskih djela nastalih nakon napuštanja nitratne filmske vrpce i prijelaza na sigurnosnu filmsku vrpcu s acetatnom podlogom (u razdoblju 1951. do 1954. godine).

Službeni podatak nastao na temelju istraživanja koje je provedeo Međunarodno udruženje filmskih arhiva (FIAF)³ ukazuje na činjenicu da se u arhivskim spremištima nalazi 160 milijuna metara filmskog gradiva s nitratnom podlogom za

koje nema rješenja ni za trajnu pohranu a ni za presnimavanje na sigurnosnu filmsku podlogu. Taj broj, zbog nesređenog stanja u pojedinim istočno-europskim zemljama, zasigurno prelazi i 200 milijuna metara filmskog gradiva na nitratnoj podlozi.

Filmske arhivske institucije nalaze se u takvoj finansijskoj situaciji da nisu u mogućnosti graditi nova spremišta sa svim potrebnim uvjetima za pohranu filmskog gradiva na nitratnoj podlozi.⁴ Starost pohranjenog filmskog gradiva na nitratnoj podlozi koje uglavnom prelazi pedeset ili šezdeset godina zahtijeva provođenje hitnih mjera zaštite izradbom novog zamjenskog izvornog filmskog gradiva na sigurnosnoj filmskoj vrpci. Zbog enormnih finansijskih 2 sredstava (oko 15-20 milijardi kuna), nepostojanja kapaciteta specijaliziranih filmskih laboratorija i stručnjaka za realizaciju ovog složenog postupka presnimavanja, za sada nije moguće iznaći djelotvorno rješenje za zaštitu ovog izuzetno vrijednog dijela svjetske filmske baštine.

Ravnateljica Nizozemskog filmskog muzeja iz Amsterdama, Hoos Blotkamp, na sastanku Izvršnog komiteta ACE (Berlin, veljača 1999.) iznijela je podatak da zbirka filmskog gradiva na nitratnoj podlozi u njezinoj instituciji ima 7,5 milijuna metara filmskog gradiva. Na sigurnosnu vrpcu do sada je presmijljeno oko 20% ili oko 1,5 milijun metara filmskog gradiva. Sudbina ostalog filmskog gradiva prepuštena je propadanju, dekompoziciji boje, razgradnji nitratne podloge filmske vrpce.

Američki istraživač i filmski tehnolog Les Paul Robley⁵ iznio je podatak da je 75% svih filmova snimljenih u SAD u nijemom razdoblju kinematografije zauvijek nestalo zbog nepoštivanja procedura u trajnoj pohrani filmskog gradiva.

Postoje procjene filmskih tehnologa i znanstvenih istraživača koje također zvuče katastrofalno i temelje se na pretpostavci da će u dalnjih 20-30 godina od sada sačuvanog svjetskog filmskog naslijeda zauvijek nestati dalnjih 50% filmskog gradiva i to zbog nepravodobnog zaštićivanja filmskog gradiva na nitratnoj podlozi, sve većem širenju *vinegar syndroma*⁶ a dio filmskog gradiva nestat će zbog razgradnje boje i filmske emulzije kao najosjetljivijeg dijela filmske vrpce.

1.1. Napredak filmske tehnologije

Od početka kinematografskog izuma i proizvodnje filmske vrpce izumitelji i stručnjaci koji su radili na tehničkom i teh-

nološkom unapređenju ovog medija, stalno su stvarali nova tehnička i tehnološka unapređenja i to na:

- tehničkim sredstvima za proizvodnju filma,
- samoj filmskoj vrpci,
- u laboratorijskoj opremi za kopiranje,
- za razvijanje i izradbu filmskih kopija,
- za izradbu zamjenskog izvornog filmskog gradiva,
- i za uvjete prikazivanja filmskog gradiva.

Napredak filmske tehnologije ali i svijest o potrebi čuvanja originalnog negativa slikovnog i zvučnog zapisa, doveo je do promjene nedopustivog ponašanja u nijemom razdoblju kinematografskog medija 1920-ih i 1930-ih godina, kad su se kopije radile izravno iz originalnog negativa a rezultat je uvjek bio uništenje originalnog negativa.

Na području filmske tehnologije najvažnije otkriće bilo je *uvođenje postupka izrade zamjenskog izvornog filmskog gradiva*: dublpozitiva i dublnegativa za crnobijeli film, te interpozitiva i internegativa za film u boji. Na taj način omogućeno je kopiranje filmova bez korištenja i nepotrebogn oštećivanja originalnog negativa koji je bio u filmskoj kamери pri snimanju pojedinog filmskog djela. S današnjim saznanjima i svijeću o posljedicama neprimjereno korištenja originalnog negativa određenog filmskog djela, on bi se trebao koristiti samo za izradbu zamjenskih izvornih materijala koji omogućavaju izradbu kopija i presnimavanje na elektronski zapis. Zbog nedostatka finansijskih sredstava u mnogim manjim i siromašnijim zemljama proizvodači filmskog gradiva ne pridržavaju se ovog osnovnog tehničkog standarda i ne izrađuju zamjensko izvorno filmsko gradivo i sve kopije rade izravno iz originalnog negativa.⁷

Ne smijemo zaboraviti da su u pojedinim zemljama uništavali originalne negative slikovnog i zvučnog zapisa nakon što su filmske kopije presnimljene na elektronski zapis. Bilo je to nedavnih sedamdesetih godina (SAD, Velika Britanija) a u drugima zemljama krajem osamdesetih i čak početkom devedesetih godina. Na filmskoj vrpci sustavno su se snimali: dokumentarni materijali, žurnali, vijesti i dr. To je uglavnom filmsko gradivo na 16 mm preokretnoj filmskoj vrpci s odvojenim zvučnim zapisima na magnetofonskim vrpicama ili perfo vrpici. Njihova zaštita i restauracija je vrlo spora, zbog selotejskih spojница, traži veliki broj stručnjaka, specjalizirane laboratorije i velika materijalna sredstva.

Opća kulturna razina i odnos prema filmu, ponovno otkriće filmske umjetnosti zahvaljujući sustavnom radu filmskih arhiva, restauriranja značajnih filmskih djela svjetskog filma, prikazivanja klasičnih filmskih djela na televizijskim mrežama širom svijeta, počela je mijenjati odnos prema filmskom mediju i on postaje neizostavnim dijelom nacionalnog ali i svjetskog kulturnog naslijeda. Istodobno mijenja se postupno i odnos producenata prema filmskom gradivu.

2. Videotehnologija i razne generacije elektronskih zapisa

1970-ih godina na području audiovizualnih medija zbio se novi važan događaj, došlo je do široke primjene elektronske, videotehnologije i to uvođenjem *videorekordera* (*video re-*

*corder*⁸ i *pre-recorded cassettes*) i izuma videokaseta koje su neovisne o televizijskom programu i telekinirane na modernoj i kvalitetnoj opremi. Otvorilo se novo tržište za kućnu zabavu (*kućni video*). Sljedeći korak u razvoju elektronskog medija jest pojava i nagli porast *kabelske televizije* (*cable television*) koja ima bolju kvalitetu slike od svih *zemaljskih televizijskih mreža* (*terrestrial broadcast*) što je u programskom natjecanju s glomaznim nacionalnim televizijskim kućama dovelo do ponovnog otkrića i enormnog korištenja filmskog arhivskog gradiva da bi se kontinuirano mogao proizvoditi zahtjevni kablovski televizijski program.

Brzi razvoj međunarodnog televizijskog tržišta dovodi do globalizacije u distribuciji filmova (*global distribution of films*) na videu ili za prikazivanje na kućnom videu. Pojava videodiska⁹ veća kvaliteta i bolji prijenos slikovnog i zvučnog zapisa, elektronska tehnologija učinila je još jedan korak u stvaranju optimalnih vrijednosti u prijenosu kvalitetne slike i zvuka. Želja za što kvalitetnijom reprodukcijom audiovizualnih zapisa na tržištu videa za kućnu uporabu rasla je zajedno s istom željom i što boljom prezentacijom filmova u kinodvoranama, koje nastoje prikazati što kvalitetnije kopije, uvođi se digitalni zvučni sustav (Dolby). Dolazi do natjecanja klasičnog načina prikazivanja filmova i prikazivanja putem elektronskih medija.

Sve ovo utjecalo je i podiglo razinu i kvalitetu zaštite filmskog gradiva jer samo iz kvalitetnih izvornih materijala, kvalitetne laboratorijske obrade i boljih prijenosa na elektronski medij bilo je moguće zadovoljiti ovaj opći trend prema što kvalitetnijoj slici i zvuku. To je podiglo svijest ne samo filmskih arhiva već i proizvođača filma, dovelo do njihovog drugaćeg odnosa prema filmskom gradivu a posljednjih godina, što sam naveo kao podatak, dolazi i do osnivanja specijaliziranih filmskih arhiva pri filmskim studijima, velikim američkim producentima i distributerima.

Rezultat natjecanja između elektronskih medija i filmske industrije posebno u američkoj kinematografiji rezultirao je, posljednjih dvadeset godina, snimanjem velikih producijski i finansijski zahtjevnih filmova, mega-hitova. Svaka premjera pored nezapamćene propagandne kampanje istodobno je audiovizualni događaj koji prepostavlja uporabu cinemaskopa, stereofonskog zvuka sa spektakularnim vizualnim i zvučnim efektima. Ovo usmjerenje nastavljeno je stvaranjem novih oblika digitalne tehnologije i televizije visoke rezolucije (*digital* i *high definition television*) koja se pred 15 godina pojavila na američkom ali i europskom tržištu. Prvo je korištena za specijalne efekte u velikim filmskim projektima, za televizijske reklame i programe. Tehnika prijenosa filmskog zapisa na elektronski zapis (telekiniranje) postoji već 30 godina od primitivne faze ali s vremenom obje tehnologije razvijale su se paralelno.

3. Restauracija filmskog gradiva uz pomoć digitalnog medija¹⁰

Restauracija i rekonstrukcija filma uz uporabu elektronskog medija zbiva se na mikro razini gdje se koriste prednosti digitalnog sustava za rekonstrukciju pojedinačnog filmskog kvadrata (*frame*). Digitalno restauriranje filmskog gradiva

započinje skeniranjem,¹¹ tj. iščitavanjem dijelova filmske slike, filmskog kvadrata i izrađuje se digitalni videozapis. Tako se video (elektronski zapis) presnimak u radnoj računalnoj stanici uz pomoć posebno osmišljenog software-a restaurira i vrše se sva moguća poboljšanja (dodavanje boje, izostavljanje slike, smirivanje podrhtavanja slike i dr.) ili odstranjenja naknadno dodatih neoriginalnih dijelova filmskog zapisa (mehanička oštećenja, ogrebotine, ukopirane nečistoće, i sl.) i tada nastaje novi digitalni zapis koji se pohranjuje u spremištu digitaliziranih pokrenih slika (*digital image store*). Preko filmskog rekordera prenosi se na filmsku vrpcu.

Shematski prikaz procesa digitalnog restauriranja filmskog gradiva izgleda ovako:

- filmska sličica (*the film image*) — računalni stroj za elektr. čitanje i prijenos pokretnih slika (*film scanner*) — baza podataka digitaliziranih pokretnih slika (*digital image store*) — računalna radna stanica (*work station*) — baza podataka digit. pokretnih slika (*digital image store*) — film recorder — filmska vrpca (film).¹²

Filmska vrpca koja se koristi na kraju procesa je negativ, crnobijeli ili u boji i filmska kopija se izrađuje dalje na klasičan način uz uporabu fotokemijskog procesa u filmskom laboratoriju.

Digitalna televizija omogućila je kopiranje i prijenos elektronskih zapisa u velikom broju a da pri tome ne dolazi do gubljenja kvalitete zapisa što nije bilo moguće analognim sustavom. Skeniranje (*scanning*) je proces prijenosa filmskog, slikovnog i zvučnog zapisa na digitalni videozapis koji se može upotrijebiti za televizijsko prikazivanje, kao osnova za rad na posebnim efektima ili za dubliranje bez oštećenja. U početku svako skeniranje bilo je na razini kvalitete televizijskog emitiranja a to je 525 ili 625 crta i zabilježenih 720 pixela (*individual picture cell elements* — najmanji element s kontroliranom bojom i oštrinom u videoslici ili komjutor-

skoj grafici).¹³ Evropska televizijska sličica sastoji se od 450.000 pixela.

Televizija visoke rezolucije (High Definition Television — HDTV¹⁴) koristi daleko veći broj pixela po jednoj liniji i prema tome i povećani broj linija. Najveća rezolucija koja je danas u uporabi je oko 4.000 pixela po liniji preko čitave širine slike a to po prilici odgovara maksimalnoj rezoluciji najnovijeg Eastman Kodakovog negativa na 35 mm filmskoj vrpci u boji.

3.1. Podaci koji daju uvid u ekonomičnost, vrijeme restauriranja, koštanje opreme za digitalnu restauraciju filmskog gradiva

Da bismo mogli sagledati mogućnosti digitalne tehnologije i opreme koja danas postoji na tržištu s kojom se ostvaruju vrlo dobri rezultati u digitalnom restauriranju filmskog gradiva, potrebno je ponoviti da su priznati stručnjaci kompanije Eastman Kodak i istraživači niza instituta u Europi i SAD na temelju znanstveno utemeljenih eksperimenata utvrdili da filmski kvadrat suvremenog formata 35 mm, Academy color negativa, zahtijeva rezoluciju od 4.000 pixela riješenih horizontalno u videozapisu a da bi se zadržale sve informacije koje on na sebi nosi.

3.1.1. Pitanje rezolucije

Višegodišnje znanstveno istraživanje uz sudjelovanje velikog broja znanstvenika iz drugih istraživačkih institucija u Velikoj Britaniji i SAD, utvrdilo je da u kinodvoranama gledamo filmske kopije s rezolucijom od 2.000 pixela. To važno znanstveno istraživanje za budućnost digitalnog restauriranja filmskog gradiva prezentirao je u Strasbourg u rujnu 1998. godine na već spomenutom Simpoziju: Uloga novih medija u restauraciji filmskog naslijeđa, filmski restaurator i znanstveni istraživač Paul Read,¹⁵ iz Soho Laboratory u Londonu.

Rezolucija u pixelima

Postojeći sustavi	Max. rezolucija mogućeg prostora slike (pixela)	Rezolucija formata 1,75:1 visina x širina	Ukupno pixela milijuni
Sustavi za skeniranje (<i>scanning systems</i>)			
Cineon normal frame	3112 x 4096	2304 x 4096	9,44
Cineon VistaVision scan	6224	6224	25,49
Klone Scanner	3072	2300	9,42
Photo-CD	2048 x 3072	1728 x 3072	5,31
EC Square pixels/Eureka	1525	1152	2,24
Sony, SMPTE	1080	1080	2,07
ATRC US 1050 HD	960	720	1,38
CDI	560	432	0,33
CCIR 601/EC line	576	432	0,31
CCIR 601/US 525 line	486	365	0,26
VGA, Word proc. screen	480	360	0,23
VHS	328	246	0,11

3.1.2. Rezolucija u pixelima

Ovaj tablični prikaz otkriva da su postojeći digitalni sustavi za skeniranje u stanju u cijelosti sprovesti sve oblike restauracije filmskog gradiva. Na zamolbu predstavnika, uglavnom ravnatelja nacionalnih filmskih arhiva i voditelja odjela za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva iz preko 50 zemalja, Paul Read je umnožio i podijelio ovo po prvi put prezentirano znanstveno istraživanje koje otvara nove svijetlige trenutke kad je riječ o primjeni digitalne tehnologije u restauraciji mehanički teško oštećenog ili izbljedenog filmskog gradiva od kojeg je, na primjer, sačuvana samo jedna boja.

Standard za televizijsko prikazivanje od 720 pixela uzduž horizontale potpuno je druga kategorija od rezolucija koje su potrebne za filmsko gradivo. Glavno otkriće ovog znanstvenog istraživanja jest da filmsko gradivo snimljeno na starijim filmskim materijalima posebice u nijemom i razdoblju do četrdesetih godina kinematografskog medija, traže mnogo nižu rezoluciju od filmskog gradiva snimljenog na filmskoj vrpci u boji, posebice nakon šezdesetih godina.

Posebno zahtjevan, težak i najznačajniji dio znanstvenog istraživanja Paula Read-a jest utvrđivanje rezolucija za određeno filmsko gradivo. To je do sada najvažniji i *najveći prilog znanstvenom istraživanju o mogućnosti uspješnijeg korištenja digitalne tehnologije u restauraciji filmskog gradiva*, u što kraćem vremenskom razdoblju, uz mnogo jeftiniju opremu ali i ukupna finansijska sredstva koja je potrebno osigurati za restauraciju filmskog gradiva. Filmski arhivisti po prvi put suočili su se s ovim novim znanstvenim otkrićem koje u potpunosti mijenja dosadašnja stručna mišljenja o rezoluciji filmskog gradiva iz pojedinih razdoblja kinematografije.

Znanstveni istraživač i filmski tehnolog, Paul Read,¹⁶ koji je potekao iz filmske struke i dugi niz godina radi u filmskim laboratorijima na unapređivanju filmske tehnologije, za razliku od drugih istraživača koji u svojim istraživanjima pola-

ze od elektronskih medija prema mediju filma, u svojim istraživanjima uvijek zauzima stajalište kako pomoći sačuvanom filmskom gradivu u primjeni novih elektronskih tehnologija. Takav pristup problemu primjene digitalne tehnologije u restauraciji filmskog gradiva najbolje je vidljiv iz njegovog, po ocjeni mnogih istraživača, po dobivenim rezultatima revolucionarnog znanstvenog istraživanja koje je od neprocjenjive važnosti za restauraciju filmskog gradiva uz pomoć digitalne tehnologije.

3.1.3. Potrebne rezolucije u pixelima za određeno filmsko gradivo

Paul Read iznoseći ove vrlo ohrabrujuće podatke kad je riječ o većoj mogućnosti korištenja digitalnog medija u restauraciji filmskog gradiva u vrlo skoroj budućnosti, iznio je ove brojke s dosta upitnosti bez obzira na temeljnost istraživanja i znanstvenih provjera drugih znanstvenih institucija i stručnjaka za ovo područje. Ne postoji jednostavna znanstvena metoda koja bi točno i precizno utvrdila koje su to rezolucije potrebne za adekvatan prijenos na elektronski medij određene filmske vrpce proizvedene u proteklih 105 godina postojanja kinematografskog medija. Svi nazočni stručnjaci na Simpoziju u Strasbourg 1998. godine a među njima su bili u svijetu priznati i zaslužni istraživači, kao što su Nöel Desmeth iz *Kraljevske kinoteke u Bruxellesu*, Michael Friend iz *Centra za restauraciju Američke filmske akademije* i niz drugih, prihvatali su spomenuto istraživanje i niže navedenu tablicu, koja je plod tog dugotrajnog istraživanja, kao znanstveno vjerodostojnu i prijelomnu u dalnjim promišljanjima, istraživanjima koja će približiti film i digitalnu tehnologiju.

Ovi podaci prvi put javno prezentirani filmskim arhivistima otvorili su živu raspravu i promijenili njihova dosadašnja stajališta o potpunoj nedostupnosti digitalne tehnologije za restauriranje filmskog gradiva. Veliko iznenadnje izazvale su *male rezolucije pojedinih filmskih vrpci u boji*, na primjer,

Potrebne rezolucije u pixelima za određeno filmsko gradivo (procjena)

Filmski sustav i veličina kvadrata

- 35 mm Eastman Colour Academy frame 1997.
- 35 mm Eastman Colour full frame 1997.
- 35 mm Eastman Colour VistaVision 1997.
- 35 mm Technicolor Academy frame (print) 1950.
- 35 mm Black&White nitratni negativ Academy 1935.
- 35 mm Black&White nitratna kopija Academy 1935.
- 35 mm Black&White nitratni negativ 1920.
- 35 mm Black&White nitratni negativ 1915.
- 35 mm Prussian Blue tonirani kvadrat 1925.
- 35 mm Cinecolor (dvobojava) kopija Academy 1940.
- 16 mm Eastman Colour 1997.
- 16 mm Ektachrome EF News Film
- 16 mm Eastman Colour kopija 1960.

Potrebne rezolucije visina x širina pixela	ukupno pixela milijuni
2057 x 3656	7,52
2664 x 3656	9,74
3456 x 6144	21,23
1000 x 1750	1,75
2057 x 3656	7,52
2057 x 3656	7,52
1140 x 2000	2,28
1140 x 2000	2,28
761 x 1354	1,03
1000 x 1750	1,75
900 x 1575	1,40
761 x 1354	1,03
761 x 1354	1,03

Technicolora (1000), te ručno bojenih filmova iz nijemog razdoblja kinematografije (1140). Ovo poticajno znanstveno istraživanje pomoći će arhivistima ali i drugim istraživačima i specijalistima, u premošćivanju sadašnje situacije potpune nemogućnosti primjene digitalne tehnologije u restauraciji filmskog gradiva.

3.1.4. Skeniranje filmskog gradiva

U praksi vrlo malo televizijskih kuća, poglavito u manjim zemljama, ima sofisticirana nova telekina¹⁷ zbog njihove iznimno visoke cijene a broj filmskih arhiva koji imaju telekino je zanemariv. To je glavni razlog zašto se moderni sustavi te- lekiniranja rijetko ili uopće ne koriste za popravljanje filmske slike pri prijenosu na elektronski zapis. Radije se koristi bilo kakva druga tehnologija koja se nalazi na disku da bi se stvorio rezultat što sličniji filmskoj slici kako ona danas izgleda.

Kad je riječ o filmskom djelu na crnobijeloj filmskoj vrpci tada ovakvim korištenjem telekina ne može biti velike štete. Međutim, ovakva metoda i uporaba telekina postaje vrlo upitna kad je riječ o elektronskom prijepisu viražiranih i toniranih filmova.¹⁸ Za specijaliste koji rade na telekinima trebalo bi uvesti novo educiranje i uspostaviti novu preciznu proceduru jer ostvariti specifičnu kolorističku vrijednost uz pomoć suvremenih telekina nije moguće bez takve pripreme i dodatnog obrazovanja.

Fleksibilnost novih sustava za elektronski prijenos filmske slike ima velike mogućnosti u postizanju kontrasta, prekrivanja oštećenja, te djelotvorne programe za odstranjivanje ogrebotina, uspostavu potrebnog balansa boja, uz uporabu postupka mokrih vratašca (wet gates) omogućuje kvalitetno televizijsko restauriranje filmskog gradiva, daleko uspješnije od klasičnih fotografskokemijskih metoda. Veliki gubitak u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva proizlazi iz činjenice da filmski arhivi nisu svjesni mogućnosti suvremenih telekina u restauraciji filmskog gradiva, tako da mnogi izbljijedeni filmovi iz razdoblja pedesetih i šezdesetih godina ostaju nerestaurovani, neki nikada nisu zbog toga ni prikazani.

Poznata je visoka i nedostupna cijena restauriranja jednog izbljijedenog dugometražnog igranog filma uz uporabu digitalne tehnologije i filmski arhivi često nemaju ukupni petogodišnji budžet koliko iznosi cijena restauriranja jednog dugometražnog igranog filma. Filmski arhivi trebali bi više surađivati s nacionalnim televizijskim kućama, sa specijalistima ne telekinima koji su obučeni za restauriranje filmskog gradiva. Na taj način barem bi se dobio kvalitetan elektronski zapis sa svim potrebnim ispravcima. Ovim postupkom jedino nije moguće vratiti izgubljenu rezoluciju filmske slike.

Iz navedene tablice vidljivo je koje su mogućnosti pojedinih sustava skeniranja. Treba imati na umu što je viša rezolucija filmske slike ona traži više vremena za skeniranje. *Genesis*, *Cinespeed* — skeneri američke kompanije Eastman Kodak, mogu skenirati najzahtjevnije filmske kvadrate s rezolucijom do 4.000 pixela, ali ta rezolucija zahtijeva 20 sekundi za skeniranje jednog kvadrata. Samo za skeniranje dugometražnog igranog filma ove najzahtjevnije rezolucije potrebno je utrošiti 60.000 minuta ili 1.000 sati (41,6 dana uzimajući u obzir da se radi 24 sata na dan).

Niže rezolucije su brže i jedan od najpraktičnijih i najbržih skenera je *sustav Spirit*, koji je proizveo Philips, može skenirati 6 kvadrata u sekundi pri rezoluciji od 2.000 pixela. Dugometražni igrani film dužine 90 minuta za skeniranje traži 6 sati rada ali mnogo više ako se korekcija izvodi izvan ovog sustava. Treba pripomenuti da su mnoge klasične filmske kopirke polaganje od ovog sustava.

3.1.5. Restauracija skenirane slike

Kad je filmski kvadrat skeniran dobili smo digitalni zapis koji se pohranjuje u digitalnoj bazi podataka (*digital image store*) na disku ili vrpci. U ovoj fazi rada baza podataka je u formi digitalnog mastera. Uporabom kompjutorske radne stanice (*computer work station*) s bazom podataka se može manipulirati na način na koji specijalist ili operater na telekino može izvršiti korekciju izbljijedenog dijela filmskog gradiva, poboljšati kontrastnost slike, odstraniti ogrebotine i ukopiranu prašinu na razini i rezoluciji na kojoj je *software* koji se rabi. Nekoliko postojećih *softwarea* (*Cineon*, *Domin*, *Illusion*, *Inferno*, *Matador*) nastali su sa svrhom stvaranja specijalnih efekata za potrebe snimanja televizijskih programa i filmske proizvodnje. Niti jedan od ovih računalnih programa nije izrađen za potrebe arhivskog restauriranja ali mnogi imaju karakteristike koje to omogućavaju.

3.1.6. Povrat na filmsku vrpcu

Kad je baza podataka korigirana ona se ponovno presimava na filmsku vrpcu na nekoliko podloga s različitim rezolucijama. Može se upotrijebiti originalna rezolucija koja je skenirana s filmske vrpce, ili se može upotrijebiti drugi *software* koji će poboljšati rezoluciju udvostručavanjem broja linija. Najveća rezolucija koja se može postići presnimavanjem na filmsku vrpcu jednak je otprilike onoj koju ima suvremena Eastman Kodak filmska vrpca 35 mm film. Prema mišljenju istraživača Paula Read-a, prihvatljiv je video uređaj za snimanje digitalnog zapisa na filmsku vrpcu (*re-recorder*) — *the Solitaire III*, koji ima cijenu oko 150.000 engleskih funti, treba 18-40 sekundi da bi presnimio jedan kvadrat 35 mm filma u boji, 10 sekundi za crnobijeli film a najbrži *recorder* na tržištu je *Cineon Lightning II*, koji rabi laser koji vrijedi 750.000 US dolara i treba 10 sekundi za presnimavanje jednog kvadrata filmske vrpce u boji. Priponimo da je najčešća dužina dugometražnog igranog filma 90 minuta što iznosi 5.400 sekundi ili 129.600 kvadrata. Obrada jednog dugometražnog igranog filma ovim najbržim laserskim re-korderom traje oko 360 sati (ili 45 radnih dana).

3.1.7. Cijena digitalne restauracije

Cijena digitalne restauracije filmskog gradiva uz brzinu provođenja cijelovitog procesa restauriranja glavni je i za sada nerješiv razlog zašto europski filmski arhivi ne mogu prići restauriranju dugometražnih igranih filmova već samo fragmenta ili filmova duljine najviše do 10 minuta. U Londonu je cijena za skeniranje jednog kvadrata 35 mm filma u digitalnu bazu podataka i ponovno presnimavanje na filmsku vrpcu 2 engleske funte ili nešto više, ali prije dvije godine bila je 10 funti. Rad na radnoj stanici na kojoj se vrše korekcije je skup proces i vrijedan je 500 funti po jednom satu rada. Čak i najobučeniji specijalist nije u stanju uraditi više od 5 kvadrata u jednoj sekundi u presnimavanju na filmsku

vrpcu (*output*). Za usporedbu ta cijena bila bi prihvatljiva kad bi se spustila s 2 na 0,30 funti po jednom kvadratu, što bi bilo blizu cijene cjelovitog procesa restauracije fotografskokemijskom metodom.

Paul Read nudi filmskim arhivima drugu soluciju koju oni teško prihvataju a to je da se ide na skeniranje s rezolucijom televizijskog emitiranja (720 pixela), udvostručavanje broja linija u prijenosu na filmsku vrpcu uporabom *softwarea* koji to omogućuje, dakle na oko 1.500 pixela po jednoj liniji i cijena bi bila dvije funte po kvadratu za čitavu proceduru, ili 48 funti po sekundi ili 100 funti po metru. Za dugometražniigrani film prosječne dužine od 2.800 metara to iznosi 280.000 funti. Još predstoje troškovi razvijanja negativa, izradba interpozitiva i internegativa i kopije filma, dalnjih od 35.000 do 55.000 DM. Usporedbe radi ponovimo već izneseni podatak da klasična restauracija fotografskokemijskim postupkom (izradba novog interpozitiva, internegativa, nulte, korekcijske i sigurnosne kopije) iznosi do 55.000 DM.

3.1.8. Vrsta filmske vrpcе koja se rabi pri prijenosu digitalnog zapisa na film

Filmska vrpca koja se koristi pri prijenosu korigiranog digitalnog zapisa na film jest negativ u boji, ili crnobijeli negativ, a rekorderi sa sporijom ekspozicijom koriste osjetljiviji negativ koji se koristi pri snimanju filma (*camera film stock*).

3.1.9. Restauracija izbljedenih filmova u boji

Ukoliko dođe do izbljedivanja originalnog negativa a nema interpozitiva ili kvalitetne kopije s finim zrnom u dobrom stanju, primjena restauracije uporabom fotokemijskog procesa nije moguća i rezultat će biti istovjetan stanju izbljedenog originalnog negativa. Uz kvalitetno zamjensko izvorno filmsko gradivo moguće je fotografskokemijskom metodom uz veliku stručnost postići rezultate koji su gotovo jednaki originalu.¹⁹ Ukoliko je jedna boja potpuno nestala, tada fotografskokemijski postupak ne može pomoći u restauriranju filmskog gradiva već samo digitalna metoda restauriranja.

Digitalna restauracija izbljedenih filmova u boji vrlo je djeleotvorna. Manje izbljedivanje može se jednostavno korigirati i na telekinu. Ako je riječ o već spomenutom *skeneru Spirit* nije potrebno film dodatno doradivati na računalnoj radnoj stanici. Jače izbljeden film u kojem je izbljedila jedna ili čitava boja filma, traži vrlo složeni rad i primjenu sofisticiranih *softwarea*, kao što su *Inferno* ili *Domino*, i boja se vraća filmu kvadrat po kvadrat. Suradnja sa specijalistom na računalnoj radnoj stanici ili telekinu izuzetno je važna jer bez specificiranja zadataka na restauraciji filmskog gradiva i preciznih²⁰ uputa o korekcijama i kvaliteti boje koja se mora ostvariti on može restaurirati dvoboje filmove iz dvadesetih godina da izgledaju kao suvremeni filmovi rađeni na Eastman color filmskoj vrpci.

4. Dosezi i ograničenja fotografskokemijske metode restauracije filmskog gradiva

Filmski arhivi, filmski arhivisti i restauratori posljednjih godina počinju realizirati svoje težnje da u restauraciji i rekonstrukciji filmskih djela, posebice iz nijemog razdoblja, ostvare takve rezultate koji to novo restaurirano filmsko gradivo

sasvim približavaju po svojim osnovnim karakteristikama izvorniku.

4.1. Poboljšanja tehničke i tehnološke prirode filma

Poboljšanja ostvarena posljednjih godina u čitavom procesu restauracije filmskog gradiva posebno su dala značajne i »vidljive« rezultate u fotografskokemijskoj metodi i to izradbom novih zamjenskih izvornih materijala bitno bolje kvalitete uz uporabu:

- poboljšanih strojeva za kopiranje,
- posebno postupno — koračno kopiranje (*step contact*),
- mokro kopiranje (*wet gate printing*),
- boljom kvalitetom novih filmskih vrpci za snimanje i razvijanje,
- kvalitetnijim lećama za optičko kopiranje,
- te novim mogućnostima koje pruža digitalna tehnologija.

Sve su to pomoćna sredstva koja trebaju omogućiti filmskim arhivistima i restauratorima da iz originalnih negativa u lošem fizičkom stanju izvuku maksimum, poboljšaju njihovo stanje i ostvare njihovu trajnu zaštitu, kao i prezentaciju u obliku i na način na koji su prezentirani u vrijeme nastanka (poštivanje formata, brzine i strukture slikovnog zapisa). Filmski arhivisti pod zaštitom (*preservation*) filmskog gradiva podrazumijevaju poduzimanje svih dostupnih i poznatih metoda zaštite i restauracije koje imaju za cilj što dulje задржati sve informacije koje u sebi nose originalni negativi slikovnog i zvučnog zapisa.

U restauriranju filmskog gradiva, filmski arhivisti i pored svoje stručnosti, znanja, uspjelog rekonstruiranja starih metoda ručne izradbe boje, strojeva za laboratorijsku obradu i kopiranje filmskog gradiva iz nijemog razdoblja kinematografije, kad je riječ o novijem filmskom gradivu snimljenom od pedesetih do sedamdesetih godina, nailaze često na nepremostive poteškoće. Ukoliko originalni negativ određenog filmskog djela u boji nije čuvan u tri separacije a boja je izbljedila, nemoguće je klasičnom fotografskokemijskom metodom povratiti boju, prema tome takvo filmsko gradivo propada bez mogućnosti zaustavljanja procesa. Ako je filmska vrpca puna teških mehaničkih oštećenja, dubokih ogrebotina, razrezana zbog nestručnog kopiranja ili projiciranja nije moguće restaurirati sve informacije koje je film imao u izvornom obliku.

4.2. Ograničenja i dugogodišnja pasivnost sustava filmskih arhivskih institucija

Istina, koje su svjesni svi filmski arhivisti i restauratori filma usprkos povećane brige za uvjete trajne pohrane filmskog gradiva i pažljivijeg rukovanja filmskim gradivom, jest ograničenost fotografskokemijske metode restauriranja filmskog gradiva, nestabilnost filmskog medija te ukupni učinci pohrane i rukovanja filmskim gradivom tijekom godina.

Najčešći su i ostaju nezaobilaznim problemima u zaštiti filmskog gradiva:

- ostaci i loši učinci raznih kemijskih postupaka,
- postupna kontaminacija filmskog gradiva,

- ragradnja filmske vrpce,
- razdvajanje emulzije,
- gubljenje gustoće, posebice u crnobijelim filmovima.

Filmski arhivisti mogu vrlo malo utjecati na sudbinu filmskog gradiva, posebice ako zakonom nije riješeno pitanje trajne pohrane originalnih negativa slike i zvuka u filmskim arhivskim institucijama. Kad dobiju na pohranu filmsko gradivo nasljeđuju i sve gore navedene probleme. Najčešće dobivaju filmsko gradivo u tako lošem fizičkom stanju da se od njih očekuje da pronađu čarobna rješenja i filmovima vrate njihove prvotne fizičke karakteristike. Filmsko gradivo koje dolazi u filmske arhivske institucije obično je takve starosti koju bismo u ljudskom životu nazvali »zrela dob« a filmskim arhivistima preostaje jedino da budu dobri dijagnostičari koji će s velikim zakašnjenjem poduzimati uspješne metode »lječenja« filmskog gradiva.

O nestabilnosti filmskog gradiva i medija u cijelini potrebno je stalno isticati precizne podatke koji su desetljećima poznati filmskim arhivistima ali se godinama nisu poduzimale pravodobne mjere zaštite filmskog gradiva. U ovom kontekstu utvrdit ćemo ponovno:

1. da su već 1913. godine filmski stručnjaci bili svjesni razgradnje (dekompozicije) zbog kemijskog sastava nitratne podlage,
2. pet godina nakon uvođenja triacetatne sigurnosne podlage (oko polovice pedesetih godina) pojavio se vinegar syndrome, razgradnja acetatne podlage kao nezaustavljiv proces,
3. o toj pojavi ozbiljno se počelo raspravljati na skupovima filmskih arhivista tek početkom devedesetih godina,
4. manje od deset godina od uvođenja negativa u boji kompanije Eastman, problemi gubitka boje također su postali realnost,
5. dva desetljeća od uporabe magnetskih zvučnih zapisa bilo je jasno da se taj zapis briše i nestaje,
6. sve podlage na kojima se filmsko gradivo nalazi ili trajno pohranjuje gube u relativno kratkom vremenskom razdoblju svoje osnovne karakteristike, razgrađuju se,
7. Osim drugih zaključaka ostaje pitanje: zašto se tek od početka devedesetih godina vinegar syndromu pridaje konačno primjerena pozornost zbog uništenja filmskog gradiva, kad je ta pojava identificirana polovicom pedesetih godina?
8. Nisu li prekasno osnovani mnogi filmski arhivi?
9. Nije li svijest o nestabilnosti slikovnog zapisa ali i važnosti trajne zaštite filmskog medija predugo omalovažavana i od strane filmskih arhivskih institucija?

Priroda filmskog gradiva je analogna, mehanička i bitna sastavnica je kemijski sastav, sve to određuje mnoga ograničenja ovog medija. I pored svih svojih ograničenja fotokemijska filmska fotografija još uvijek je vrhunski medij za snimanje zbilje posebno u dijelu koji zovemo umjetničkim aspektom kinematografije, kinematografski film. Analogna priroda fotografske reprodukcije koja pretpostavlja niz neizo-

stavnih prijenosa (filmska fotografskokemijska reprodukcija, ovisna o kvaliteti filmske vrpce, kvaliteti optičkih instrumenata u snimanju i obradi filmskog gradiva, mehaničkih dijelova u strojevima koji zapisuju ali i reproduciraju sliku i zvuk, te kemijski aspekt od snimanja, kopiranja i razvijanja) stvara ograničenja koja neminovno utječu na kvalitetu reprodukcije koja je ostvarljiva u fotografskokemijskom sustavu.

Zaštita filmskog gradiva kao ukupna djelatnost jednog filmskog arhiva sastoјi se od niza mjera, metoda i u sebi uključujući i preventivne mjere zaštite, pohranu filmskog gradiva,²¹ restauriranje i rekonstrukciju filmskog gradiva. Iako cilj ovog napisa nije razmatranje pojedinih segmenata zaštite filmskog gradiva, potrebno je naglasiti visoki cilj koji sebi u svom radu moraju stalno postavljati filmski arhivisti i restauratori filmskog gradiva a to je:

- ponovno stvaranje integralne verzije filma sa svim karakteristikama koje je film imao u svojoj originalnoj verziji,
- najveća moguća vjernost originalnom negativu filmskog djela.

Ostvarenje tako postavljenog zadatka zaštite filmskog gradiva zahtijeva od filmskih arhivista i restauratora poznavanje povijesti filma, određenog filmskog djela i konteksta u kojem je nastalo, cjelovito poznavanje medija filma, istraživanje, tehničke i laboratorijske ekspertize i pravodobno donošenje odluka.²²

5. Fotografskokemijska i digitalna restauracija²³ — subjektivne metode

Proces digitalnog restauriranja je spor, izuzetno skup i za sada dostupna metoda restauriranja samo za američke filmeve velike komercijalne vrijednosti, posebno filmove iz Disneyeve produkcije. Europski filmski arhivi u mogućnosti su na ovaj način restaurirati samo dijelove filmova ili kratke filmove iz pionirskog razdoblja kinematografije. *U Europi do kraja 2000. godine primjenom digitalne tehnologije nije restauriran ni jedan dugometražniigrani film.*

Od kraja 1998. godine jedino Švedski filmski institut započinje kompletirati potrebnu opremu i obučavati stručnjake za primjenu ove vrste restauriranja filmskog gradiva.²⁴ Problemi restauriranja filmskog gradiva koje se odnosi na ukopiranu prljavštinu u negativu, duboke ogrebotine na filmskoj vrpci i druge oblike fizičkih oštećenja emulzije, fotokemijskim postupkom rješava se prekrivanjem (mask) oštećenja u laboratorijskom postupku prijenosa na novu filmsku vrpcu.

Rješenja u restauraciji filmskog gradiva koja daje digitalna tehnologija zbiva se izvan filmskog kvadrata. Skeniranjem slikovni zapis prenosi se u digitalnu bazu podataka, zatim se u radnoj stanicu nakon restauriranja stvara nova digitalna baza podataka koja se potom vraća na filmsku vrpcu. Ako je potrebno istodobno se mogu zamijeniti izgubljeni bitni podaci u dijelovima slikovnog zapisa iz podataka koji postoje u drugim dijelovima slike ili u filmskim kvadratima koji se nalaze uz određeni kvadrat filma.

Navedeni elektronski procesi poluautomatskog digitalnog restauriranja²⁵ procesi su odstranjivanja i dodavanja jer se uz

njihovu pomoć nastoji zamijeniti ali i nadomjestiti informacije u određenom dijelu filmskog kvadrata. Kompjutorski program, *software*, tako je izrađen da izolira točku, koju prepoznajemo kao ukopiranu prljavštinu na negativu i zamjenjuje je izračunatim prosjekom gustoće i vrste boja iz kolorističke pozadine, tj. pixela koji okružuju to mjesto u filmskom kvadratu. Takav rad na restauriranju filmskog gradiva i uporaba kompjutorskih programa traži stalnu kontrolu, potporu ali i stručno mišljenje filmskih arhivista. Sada se stvaraju novi timovi više ne samo filmskih arhivista, laboratorijskih stručnjaka i filmskih tehnologa već filmskih arhivista i operatera na računarskim stanicama.

Zbog nedefiniranih računalnih programa, *nemogućnosti dokumentiranja poduzetih računalnih operacija* u restauraciji, digitalna tehnologija u restauriranju filmskog gradiva koristi se filmskim kopijama kao početnim materijalom iz kojeg se vrši iščitavanje podataka i prijenos putem skeniranja (*film scanner*) u digitalnu bazu podataka (*digital image store*). Za sada nema mogućnosti njegove primjene u popravku oštećenja ili gubitka boje na originalnim negativima.

Restauracija filmskog gradiva posebno filmskog gradiva u boji uvijek je podređena subjektivnosti filmskih arhivista i restauratora posebno kad nema sačuvanih separacija boja. Restauracija i uz nazočnost specijalista, zbog drugačijih kolorističkih karakteristika nove filmske vrpce sadrži, kao i u svakoj drugoj vrsti restauriranja (likovnih djela, skulptura i dr.), veliku dozu subjektivnosti onih koji rade i odlučuju o postupcima i kolorističkim nijansama.

Kad je riječ *kompjutorskom restauriranju filmskog gradiva u boji* (*restoration of colour*) za razliku od bojenja filmova izvorno snimljenih na crnobijeloj vrpci (colorization) također je subjektivni čin kad se uz pomoć računalnih programa dodaju nove boje da bi se napravili novi zamjenski izvorni materijali jer je originalni negativ izbjegao. Ova vrsta restauracije ali i istodobno i rekonstrukcije boje prvo uzima sve informacije iz izbjeglovanog filmskog gradiva i prenosi ga u računalni sustav. Pri tome je važna nazočnost filmskog restauratora koji točno može utvrditi u kojem je sloju emulzije došlo do određenog postotka gubitka boje da bi se ona u istom računalnom okružju mogla vratiti što vjernije originalu. *Cilj je fotografskokemijskog i digitalnog restauriranja filmskog gradiva bez ikakvih iskriviljavanja ili izobljeđenja vratiti filmu sve informacije koje je s vremenom izgubio*. Digitalno restauriranje temelji se na izvorima podataka koji postoje unutar slikovnog zapisa da bi se zatim ponovno uspostavilo prijašnje stanje filmske slike.

Računalni proces digitalnog restauriranja uvijek traži nazočnost filmskog restauratora uz specijalistu na računalnoj stanicici jer osnovna sredstva digitalnog medija mogu se podijeliti na one koje:

1. *subjektivno primjenjuje specijalist kad ručno upravlja kompjutorom* i utvrđuje i vraća boju pojedinim filmskim kvadratima, te na one koji su aplicirani u računalnom programu,
2. »*real-time*« *sustavi*, koji upravljaju *softwareom* koji se primjenjuje na čitavo filmsko djelo (na primjer poluautomatska restauracija).

I pri ovoj, kao i klasičnoj restauraciji filmskog gradiva, filmski arhivisti ali i specijalisti na računalnim stanicama moraju biti svjesni *moralne odgovornosti i značaja individualne intervencije u pojedino umjetničko djelo* imajući na umu poštovanje prema autorima djela i povijesnoj autentičnosti restauriranog filma.

6. **Ograničena djelotvornost digitalnog sustava²⁶**

Posljednjih nekoliko godina kapaciteti, obučenost specijalista i oprema za elektronsko restauriranje doseglo je razinu kad digitalna tehnologija može riješiti određene probleme u restauriranju filmskog gradiva koji se ne mogu riješiti fotografiskokemijskom metodom. Kad je riječ o rastrgnutoj, poderanoj filmskoj vrpci digitalna rekonstrukcija može ostvariti dobre rezultate. Određene *pogreške u kopiranju* poglavito starih formata kad su mnogi filmski arhivi i laboratorijski jer nisu imali odgovarajuću opremu kopirali stare filmske materijale na nekorektan način, tako da ili dio filmskog kvadrata nedostaje ili je presimljeni kvadrat uži od sadašnjeg formata filmske vrpce, za digitalnu tehnologiju je jednostavan zadatak.

Dobri se rezultati postižu na *odstranjivanju teških mehaničkih oštećenja*, ukopiranih mrlja u negativu, iako se na taj način zapravo odstranjuju artefakti koje u sebi nosi filmska vrpca. Postupkom zaštite i restauriranja nova restaurirana filmska vrpca, tj. slikovni zapis djeluje »neuvjerljivo«, djeluje »isuviše novom«, kao da ne pripada vremenu kad je nastala. To se posebno odnosi na filmove snimljene do 1945. godine.

Digitalnom restauracijom filmskog gradiva dobri rezultati mogu se ostvariti i kad je riječ o *podrhtavanju slike, blijedenju filmske vrpce u boji*, poglavito kad postoji dovoljni broj informacija u drugim filmskim kvadratima da bi se mogli ispraviti nedostaci u filmskim kvadratima u kojima je došlo do oštećenja ili blijedenja slikovnog zapisa. Kad dolazi do oštećenja na području koje je tamno ili svijetlo rekonstrukcija se može izvršiti tako da je nevidljiva. Problemi povećanog kontrasta do kojeg obično dolazi zbog višestrukog dubliranja materijala ne može se restaurirati ni digitalnim putem ali ni fotografiskokemijskom metodom.

Kad se određena informacija izgubi iz filmske podloge nema mogućnosti povrata izgubljene informacije. Najbolji oblik zaštite filmskog gradiva uvijek je trajna pohrana originalnog negativa, zamjenskih izvornih materijala i sigurnosne kopije u najboljim mogućim uvjetima. Sva dosadašnja istraživanja zaštite filmskog gradiva, ukazuju da mnogi procesi razgradnje filmskog gradiva nastaju zbog neadekvatnog trajnog pohranjivanja filmskog gradiva. Pored pronalaženja novih metoda restauriranja uz uporabu novih medija, novih podloga filmske vrpce, trajni je zadatak proizvođača filmske vrpce, znanstveno-istraživačkih centara i stručnih grupa (Tehnička komisija FIAF-a, GAMMA grupa koja radi pri Europskom udruženju filmskih arhiva i dr.) iznaći najbolja tehnička i tehnološka rješenja za dugotrajnu pohranu i zaštitu filmskog gradiva.²⁷

7. Nepovjerenje filmskih arhivista u nedostupnost, sporost i necjelovita rješenja digitalne restauracije filmskog gradiva

Uz brzi razvitak sustava za skeniranje filmske slike, tj. prijenos podataka s filmske vrpce u računalni sustav, nove generacije računalnih stanica koje daju programsku podršku restauriranju filmskog gradiva, digitalno — elektronsko restauriranje filmskog gradiva kao cijelovito osmišljeni i stabilan medij u svim fazama trajne zaštite filmskog gradiva još uvjek ne postoji. *Zbog povijesnih, tehničkih i tehnoloških razloga filmsko gradivo je sadašnji standard za dugotrajnu pohranu filmskih zapisu. Ni jedan od prošlih ili sadašnjih elektronskih formata, od magnetske vrpce do optičkog diska, ne smatra se arhivskim sredstvom zaštite pokretnih slika.*

To je razlog i zašto su filmski arhivisti protiv olakog prihvatanja novih elektronskih medija kao medija koji bi trebali biti adekvatna zamjena za filmsko gradivo, posebice za njegovu trajnu pohranu. Suprotstavljenost u svezi s digitalizacijom filmskog zapisa filmskih arhivista i proizvođača novih elektronskih medija, kojima su se pridružili i predstavnici Udruge filmskih redatelja (FERA), došla je do punog izražaja na Simpoziju o ulozi novih tehnologija u restauriranju kinematografskog naslijeđa, u Strasbourg 13. rujna 1998. godine. Filmski arhivisti i restauratori pokazali su ostvarene rezultate restauriranja uporabom klasičnih fotografskokemijskih metoda a predstavnici privatnih kompanija koje se bave restauriranjem filmskih zapisu uporabom elektronskih medija svoje dosege.

Onemogućavanju stručnog i utemeljenog dijaloga o ovom akutnom problemu europskog filmskog naslijeđa, doprinio je dio članova Europske udruge redatelja (FERA), kojima je cilj čim prije sva europska filmska djela presnimiti na digitalni medij da bi se u što kvalitetnijem obliku prikazali na televiziji. Ne zanima ih činjenica da je to moguće učiniti tek nakon restauriranja ili nakon što su filmski arhivi već uložili nemjerljiv trud i znanje a određene države i pozamašna finansijska sredstva, u restauriranje filmskih djela koja bi sada kratkim postupkom trebalo presnimiti na digitalni zapis i arhivima oduzeti sva prava na restaurirano filmsko gradivo.

Filmski arhivisti prepoznaju posljedice takvog stajališta a to su zanemarivanje i dokidanje finansijske pomoći od strane Europske Zajednice dalnjem provođenju mjera zaštite i restauracije europskog filmskog naslijeđa fotografskokemijskim metodama koje su brže i zbog svoje cijene jedino dostupne europskim filmskim arhivima. U potpunosti se zanemaruje dugogodišnji stručan rad filmskih arhivskih institucija i velikih stručnih timova na restauraciji filmskog gradiva, što je nakon dvadesetogodišnjih nastojanja i upornog znanstvenog rada i istraživanja dovelo do osnivanja specijaliziranih filmskih laboratorija bez kojih nema restauriranja filmskog gradiva posebno iz nijemog razdoblja kinematografije.

Jednostranim opredjeljenjem za projekt brzog prijenosa europske filmske baštine na elektronski medij ponistaraju se nakon dugotrajnih istraživanja otkrića starih metoda bojenja filmova, dugogodišnje bavljenje rekonstrukcijom pojedinih značajnih djela europskog filma, koje ponekad traje desetima godina. Rad filmskih arhiva usmjeren je na dugotrajanu zaštitu i pohranu filmskog gradiva sa zabrinutim pogledom u sudbinu pokretnih slika u sljedećih 100 i više godina a su-

protstavljenim je pragmatično prihvatanje novih elektronskih medija u predprodukciji, produkciji i postprodukciji jer to znatno pojeftinjuje filmsku proizvodnju. Filmski arhivisti bore se za oživljavanje novog programa zaštite i restauriranja europskog filmskog naslijeđa koji bi zamjenio uspješni program restauriranja europske filmske baštine — Lumière,²⁸ za očekivati je njegovo ponovno pokretanje u okviru programa Europske Zajednice Media III. Europske filmske arhivske institucije svoje opravdano povjerenje u filmsko gradivo i njegovu primarnu vrijednost temelje na činjenici da originalni negativ ili iz njega izrađeni drugi zamjenski izvorni materijali, predstavljaju izvore s najkvalitetnijim i najautentičnijim informacijama slikovnog zapisa. Nema dilema ni u stručnjaka koji rade na digitalnom restauriranju filmskog gradiva da je za budućnost potrebno *sve informacije o jednom filmu trajno pohranjivati na originalnu negativ filmsku vrpcu kao najkvalitetniju podlogu*. Iako mnogi stručnjaci koji se bave elektronskim zapisom misle da je dosegnuta potrebna kvaliteta rezolucije slikovnog zapisa putem digitalnog medija, treba ustvrditi da taj sustav nije do kraja razvijen kad je riječ o prijenosu i trajnoj pohrani filmskog gradiva ali ni drugih pokretnih slika na elektronski medij.²⁹

Filmski arhivisti pored svih navedenih podataka suočeni su s činjenicom da ne mogu spasiti i trajno zaštititi svoje filmske zbirke, uočavaju da novi elektronski medij pruža rješenje tek u daljoj budućnosti. Svakodnevno moraju poduzimati hitne mjere zaštite jer filmsko gradivo na kojem je počela razgradnja emulzije ili blijeđenje boje ne može se ostaviti po strani i čekati da bi se eventualno zaštitilo uz uporabu digitalnog medija u sljedećem desetljeću. U tom slučaju ostat će prozirna filmska vrpca, nestat će slikovnog zapisa ili će *vinegar syndrom* filmsku vrpcu pretvoriti u amorfnu masu.

U prilog tome najbolje govori podatak da ni jedan europski filmski arhiv do sada a ni u skorijoj budućnosti, zbog izuzetno visoke cijene digitalnog restauriranja, neće moći restaurirati dugometražne igrane filmove. Moćne televizijske kuće, zbog nepoznavanja prirode medija filma, stvaraju uvjerenje o mogućnosti jednostavnog elektronskog prijepisa svih europskih dugometražnih igranih filmova na digitalni zapis i to u vrlo kratkom vremenskom roku.

Filmski djelatnici koji ne poznaju bit zaštite, restauracije i rekonstrukcije filmskog gradiva uvjereni su da je primjerno rješenje filmsko gradivo presnimiti na elektronski zapis. S aspekta korištenja filmskog gradiva odgovor je potvrđan ali dugoročna potreba očuvanja jednog filmskog djela nije samo njegovo prikazivanje na određenom televizijskom kanalu. Postavlja se pitanje tko će snositi posljedice što će europsko filmsko naslijeđe biti presnijljeno na videozapis od 625 linija a kroz to vrijeme trajno će nestati veliki dio značajnih djela europskog filma? Uzaludno će biti utrošena velika finansijska sredstva a filmska djela u boji, koja zahtijevaju rezoluciju najmanje između 3.000 i 4.000 pixela, izbljedit će i time postati neuporabljiva za bilo kakvu reprodukciju ili daljnje postupke restauracije.

Jedan od najznačajnijih i najvećih filmskih arhiva u svijetu *Nacionalni filmski i televizijski arhiv* (The National Film and Television Archive) u Londonu, koji djeluje u sklopu Britan-

skog filmskog instituta, ima izuzetno veliku zbirku filmskog gradiva na nitratnoj podlozi i posljednje dvije godine nastoji uz finansijsku pomoć Nacionalne lutrije i drugih fondacija³⁰ tek 2001.-2002. godine izvršiti pregled filmskog gradiva na nitratnoj podlozi i uži izbor za trajnu zaštitu. Tek manji dio ove velike filmske zbirke, najviše 20-30%, zbog ograničenih kapaciteta filmskih laboratorijskih moći će presnimiti na poliestersku podlogu. Tom prilikom mnoge će filmske kutije biti otvorene po prvi put nakon trideset i više godina.

Kako u tom procesu zaštite filmskog gradiva na nitratnoj podlozi može pomoći digitalni zapis? Sa stajališta trajne zaštite velike količine filmskog gradiva u kratkom vremenskom roku: nikakvu. Jedino ako se zbog komercijalnih razloga, želi filmsko gradivo presnimiti na elektronski medij a to znači bez provođenja mjera zaštite i restauracije. Jedini je ispravni postupak trajne zaštite presnimavanje na poliester filmsku vrpco jer je veliki dio filmova u stupnju visoke zaplijivosti, oštećen, potrebno je njegovo pranje, popravljanje i tek onda presnimavanje.

Ne smijemo zanemariti vjerodostojnu činjenicu da je vijek televizijskog video zapisa dug koliko i njegova oprema, u svakom slučaju manje od bilo kojeg filmskog sustava. Za sada digitalna tehnologija u restauraciji filmskog gradiva nudi filmskim arhivima mogućnost restauriranja manjih dijelova filmskog gradiva koji ni na koji drugi način ne mogu trajno zaštititi, spasiti od propadanja i nestanka.

8. Iskustva priznatih istraživača o dosezima i primjeni digitalne tehnologije u restauraciji filmskog gradiva (Europa-SAD)

U nastojanju da se područje zaštite i restauracije filmskog gradiva uz uporabu digitalne tehnologije, koje u sebi sadrži i otvara pogled u budućnost filmskog restauriranja, u ovom se napisu analiziraju ostvareni rezultati europskih filmskih arhiva, istraživača i restauratora, te američkih centara za restauraciju. Iznenadujuća je činjenica da u neskladu financijskih mogućnosti i velike prednosti američkih filmskih arhiva i institucija u mogućnosti korištenja naj sofisticiranije digitalne tehnologije, dileme o ostvarenim rezultatima su gotovo istovjetne.

8.1. Europska iskustva

Gian Luca Farinelli³¹ višegodišnji voditelj odsjeka za restauraciju i istraživač iz Komunalne kinoteke u Bologni (od početka 2001. godine i ravnatelj ove priznate institucije) i član istraživačkog tima GAMMA grupe, u kojoj su ujedinjeni istraživači 7 najvećih specijaliziranih filmskih laboratorijskih grupa u Evropi, koji niz godina sustavno rade na rješavanju niza problema u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva, gledajući restauriranja filmova uz pomoć digitalne tehnologije upozorio je u svom izlaganju na Simpoziju u Pragu u travnju 1998. godine na sljedeće činjenice:

- na tržištu ne postoji općeprihvaćeni i verificirani softver, dakle računalni program za digitalno restauriranje filmskog gradiva,
- nema upotrebljivih informacija o ostvarenim rezultatima digitalne restauracije filmskog gradiva,

- svaka grupa stručnjaka, istraživački timovi ili kompanije brižljivo čuvaju svoja praktična iskustva,
- nije poznato vrijeme koje je potrebno za restauriranje jednog dugometražnog igranog filma,
- zaseban je problem prijenosa podataka s analognog (filmske vrpce) medija na digitalni medij jer nikada nije transparentan.

Njegov zaključak glasi: *digitalna restauracija filmskog gradiva može biti samo jedna faza u restauriranju filmskog gradiva*. Njegovo iskustvo ukazuje da je riječ o vrlo polaganom procesu, izuzetno skupom i nedostupnom filmskim arhivima. Najveći centri koji rade digitalnu restauraciju filmskog gradiva mogu godišnje restaurirati 3-4 dugometražna igrana filma.³² Ostaje pitanje rezolucije filma nakon digitalne restauracije koja se radi iz kopije jer poznato je da je filmska kopija uvek slabije a originalni negativ daleko zahtjevnije rezolucije.

Slično mišljenje iznio je William T. Murphy, predstavnik National Archives and Records Administration, također u svom izlaganju na Simpoziju u Pragu. Preporučio je svim nazočnim filmskim arhivistima (iz preko 100 filmskih arhiva iz čitavog svijeta) da ne prihvataju i ne očekuju da restaurirana kopija dobivena uz pomoć digitalne tehnologije može zamjeniti filmskim postupkom izrađenu kopiju. Ove kopije nisu zamjena za film već služe kao izvor informacija o određenom filmu ako više ne postoji originalni negativ ili neki drugi zamjenski izvorni materijal a i kopija je počela gubiti svoje temeljne karakteristike.

Nicola Mazzanti, istraživač u odsjeku restauracije u Komunalnoj kinotece u Bologni, pokazao je filmske primjere dodavanja kontrasta putem fotografokemijskog procesa u restauriranju filmova kod kojih je pri snimanju ili u sačuvanim kopijama došlo do pogrešaka u kopiranju ili razvijanju filmskog gradiva. U filmskoj projekciji pokazao je uspješne primjere (ukupno 3) skidanja fizičkih oštećenja i dubokih ogrebotina uz uporabu klasične fotokemijske metode restauriranja filmova. Inzistirao je na činjenici da je najveći nedostatak digitalne restauracije ali i klasične fotokemijske restauracije nepostojanje usaglašenog sustava dokumentiranja svih poduzetih radnji i pojedinih faza rada na zaštiti filmskog gradiva.

Na Simpoziju u Strasbourg 13. rujna 1998. godine, Bengt Orhall³³ predstavnik tvrtke Rotebro Film Service AB, iz Švedske pokazao je njihove rezultate u uporabi digitalne tehnologije u restauriranju filmskog gradiva i to korištenjem jedne preostale filmske kopije na kojoj je ostala samo crvena boja. Rezultat nakon digitalnog restauriranja, prikazan u filmskoj projekciji nije bio zadovoljavajući jer očigledno ovaj stručni tim još nema dovoljno iskustva a ni potrebnu opremu. Tako restaurirano filmsko gradivo djeluje kao manje izbljedena kopija filma s nedovoljno zasićenim bojama i dovoljnom oštrinom slike. Očigledno je još uvek digitalnom tehnologijom teško bez separacija boja ostvariti dobre rezultate na rekonstrukciji boja.

Svoj rezultat u digitalnoj restauraciji pokazali su i predstavnici poznate tvrtke Centrimage iz Francuske koja se uglavnom odnosi na uporabu automatske primjene softwarea za

čitav film (poluautomatska restauracija). Ovaj projekt finan- ciran je u okviru europskog projekta Frame. Izabrani frag- menci restauriranih filmova pokazali su kvalitetno restauriranje kad je riječ o čišćenju većih mehaničkih oštećenja, ogrebotina, nestabilnosti slike. Sustav radi na načelu skeni- ranja kopije, poluautomatskog restauriranja i povrat na film- sku vrpcu.

Predstavnik dviju ujedinjenih švicarskih tvrtki ETH/Zürich/Uni Basel, Werner Graff³⁴ u okviru teme: što dobivate skeniranjem filma, te da li je digitalizacija filma dobitak ili gubitak, upozorio je na njihova iskustva što se gubi u kom- presiji, tj. zgušnjavanju podataka pri prijenosu s analognog na digitalno. Upozorio je da je najveći problem u uporabi digitalne tehnologije u restauriranju filmskog gradiva ne samo vijek trajanja *softwarea* već činjenica da hardware doživljava promjene svake 3-4 godine.

8. 2. Američka iskustva u primjeni digitalne tehnolo- gije u restauraciji filmskog gradiva

Michael Friend,³⁵ vodeći ekspert u praktičnoj primjeni digi- talnog medija u restauriranju američke filmske baštine, di- rektor Centra za zaštitu i restauraciju Filmskog arhiva Američke filmske akademije u Los Angelesu, u svom izlaganju na Simpoziju u Strasbourgu u rujnu 1998. godine, iznio je stručno iskustvo u primjeni digitalne tehnologije u restauriranju konkretnih filmova: *U vrelini noći* (*In the Heat of The Night*), redatelja Normana Jewisona iz 1967. godine, te *Pet lakih komada* (*Five Easy Pieces*), redatelja Boba Rafelsona iz 1970. godine.

Smatra da se digitalna tehnologija još uvijek vrlo malo koristi u filmskim arhivskim institucijama u svijetu zbog visoke cijene i sporosti procesa restauriranja. Kad se i primjenjuje onda je to samo u slučajevima kad se određeni problemi u zaštiti filmskog gradiva ne mogu riješiti niti na jedan drugi način. Poslove digitalne restauracije rade specijalizirane kompanije koje se inače bave i snimanjem posebnih vizualnih i zvučnih efekata u dugometražnim igranim filmovima. Jedino na taj način mogu doći do skupe sofisticirane digitalne tehnologije koja je potrebna za tu namjenu. Filmski arhivisti u takvim slučajevima ne mogu ni na koji način utjecati na takvu vrstu restauracije filmskog gradiva.

Za prikazivanje na televiziji i prijenos na digitalni ili drugi elektronski medij, sve više se koriste sofisticirana telekina koja pri presnimavanju filma na elektronski medij imaju velike mogućnosti restauriranja slikovnog i zvučnog zapisa. Za sada, kad je o digitalnom restauriranju riječ, najviše se koristi jednostavniji, jeftiniji i brži poluautomatski sustav digitalnog restauriranja filmskog gradiva, koji vrlo uspješno odstranjuje ogrebotine i druga mehanička oštećenja filmske vrpce, ukopiranu prljavštinu na negativu i sl.

Michael Friend s pravom upozorava da posljednjih nekoliko godina ne postoji ni jedan novo proizvedeni američki film koji nije koristio digitalne tehnologije, koja se temelji na istoj tehnologiji, tehnicu, opremu i softwareu koji se koristi i pri restauriranju filmskog gradiva. Uostalom na najavnicama (špicama) svih tih filmova na vidnom su mjestu spomenute ekipe specijalista za korištenje digitalnog medija koje su sudjelovale ne samo u radu na specifičnim vizualnim i akustičkim efektima rabljenim u određenom filmu već i za

druge manje, za običnog gledatelja teško uočljive, postupke koji pojedinstinjuju proizvodnju filma.

Digitalna tehnologija i u SAD-u i u Europi koristila se u rekonstrukciji filmova iz pionirskog razdoblja kinematografije. Najznačajnije kompanije koje su stručno i djelotvorno obavile značajne zadatke na digitalnoj restauraciji filmskog gradiva su ugledne kompanije *Eastman House*, *Kammato- graph films* i *Centrimage*. Pokazalo se da digitalni medij vrlo uspješno može riješiti slučaj kad su od određenog filma sačuvani samo pojedini kvadrati koje treba umnožiti. Digitalna tehnologija vrlo djelotvorno isčitava te kvadrate, popravlja oštećenja te sačuvane kvadrate pretvara u klasični film — pokretne slike. Poznato je da *Kongresna knjižnica* eksperimentira s restauriranjem dokumenata na papiru koristeći isti metodu, rekonstruiraju se, nadomještaju dijelovi dokumenata koji nedostaju.

Kompanija Kodak Cinesite, koja se posvetila restauraciji Disneyjevih animiranih filmova, svu je pozornost usmjerila na stabilizaciju boje, korekcije posljedica u lošem eksponiraju originalnog negativa, odstranjenje ogrebotina i drugih mehaničkih oštećenja, ukopiranih nečistoća, te posebno na re- stauriranje zvuka koji je pročišćen od s vremenom nepotrebnih dodataka i nesavršenstva zvučnog zapisa. Rezultati su vrlo dobri a fascinira podatak da je kompanija OCS, *Freeze Frame*, na taj način restaurirala 900.000 kvadrata, također animiranog filma. EDS kompanija uspješno je primijenila isti postupak u restauriranju animiranog dijela dugometražnog igranog filma *Mary Poppins* redatelja Roberta Stevensona iz 1964. godine.

U nekoliko posljednjih godina u SAD ukupno je 25 dugometražnih igranih filmova skenirano u cijelosti, popravljeno i vraćeno ponovno na filmsku vrpcu a, kao što sam već naveo, prva je bila *Snjegulica i sedam patuljaka* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) redatelja Walta Disneyja iz 1938. godine, inače njegov prvi dugometražni animirani film. Posebne uspjehe ostvarile su kompanije Sony i *Cineric* zamjenom pojedinih dijelova filma (*replacement sections*) zbog podrhtavanja slike i nejednakog osvjetljenja unutar filmskih kvadra- ta. Taj problem posebno je uspješno izveden pri restauriranju filma *Izgubljeni horizont* (*Lost Horizon*) redatelja Fran- ka Capre iz 1937. godine.

Digitalnim restauriranjem uspjelo se zamijeniti dijelove ori- ginalnog negativa bilo zbog teško oštećenih i pokidanih dijelova filma ili dijelova negativa koji nedostaju. Sony je uspješno riješio taj problem u filmu *Na dokovima New Yorka* (*On the Waterfront*) redatelja Eliae Kazana iz 1954. godine, te na nedavno dovršenom restauriranju poznatog filma *Dodir Zla* (*Touch of Evil*) redatelja Orsona Wellesa, 1958. godine. Istovjetni uspješni rezultati digitalnog restauriranja slikovnog i zvučnog zapisa učinjeni su i na klasičnim djelima američkog filma: *Vrtoglavica* (*Vertigo*) redatelja Alfreda Hitchcocka iz 1958. godine, *Moja draga Lady* (*My Fair Lady*) redatelja Georgea Cukora iz 1964. godine,³⁶ *Dvorški prozor* (*Rear Window*) redatelja Alfreda Hitchcocka iz 1954. godine, *Prohujalo s vihorom* (*Gone With the Wind*) redatelja Victora Fleminga iz 1939. godine. Stručno su ih realizirali stručni timovi spomenutih tvrtki: EDS, Cinesire i Pacific Title.

Nedavni uspjeh tvrtke Sony možda je najveći korak do sada učinjen u digitalnoj restauraciji. Uspjelo im je skenirati oštećene separacije boje kultnog filma *Goli u sedlu* (*Easy Rider*) redatelja Dennisa Hoppera iz 1969. godine, uporabom tehnologije visoke rezolucije. Izvrstan rezultat gotovo istovjetan originalnom negativu vidljiv je u povratu na filmsku vrpcu. Za pojedine sekvence, koje su bile teško oštećene, izrađen je novi interpozitiv koji je zatim integriran u ostatak originalnog negativa.

Optimistično sagledavanje dosadašnjih ostvarenih rezultata na digitalnom restauriranju klasičnih filmskih djela američkog filma u proteklih nekoliko godina izneseno na Simpoziju u Strasbourg u rujnu 1998. godine, sasvim je drugačije bilo intonirano na Simpoziju u Pragu u travnju 1998. godine. Tom prilikom Michael Friend na primjeru 11 izabranih sekvenci prikazao je faze u digitalnom restauriranju velikim dijelom izbljedenog originalnog negativa filma *U vrelini noći* redatelja Normana Jewisona iz 1967. godine. Na filmskoj vrpci originalnog negativa ostala je sačuvana samo crvena boja. Tijekom filmske projekcije restauriranog filmskog materijala ukazao je na probleme koji još nisu sasvim uspješno riješeni.

Ovaj film, što je velika prednost u restauriranju, ima sačuvanu boju u tri zasebne separacije za tri osnovne boje, svu potrebnu tehničku dokumentaciju u Filmskom arhivu Američke filmske akademije. U restauriranju pomaže velika stručna ekipa snimatelja, redatelja, stručnjaka iz laboratorija koji su pri nastanku filma radili na njegovu kopiranju i razvijanju. Restauracija boja je uspjela iako je moje osobno mišljenje da je plava boja isuviše dominantna, što može biti i karakteristikom novog Kodakovog materijala na koji se film nakon digitalnog restauriranja ponovno prenosi. Pokazane su razne poteškoće u pojedinim fazama restauriranja, od uskladivanja boja, postizanja oštine u svakom dijelu filmskog kvadrata. Još uvijek nije bio riješen problem nestabilnosti dijelova slike posebno u svijetlim dijelovima kadra koju nisu uspjeli smiriti.

Michael Friend vidi razlog za tako velike poteškoće u restauriranju ovog filma u činjenici:

- da *software* za prijenos s analognog na digitalno i obratno nije do kraja osmišljen,
- dio poteškoća proizlazi iz samih karakteristika originalnog negativ materijala iz šezdesetih godina koji je poznat kao nestabilan,
- filmska vrpca nije imala finu gradaciju koja je ostvarena tek u kasnijim generacijama Kodakovog negativ materijala,
- sačuvani originalni negativ slikovnog zapisa nije imao potrebnu jačinu svjetla,
- nije dobro eksponiran pri samom snimanju filma.

Pri restauriranju dugometražnog igranog filma *Pet lakih komada* redatelja Boba Rafelsona iz 1970. godine, ustanovljeno je da je originalni negativ potpuno izgubio boju i ne postoje separacije boja jer jednostavno nisu urađene. Michael Friend, svjetski priznati ekspert za područje restauriranja filmskog gradiva, pred predstavnicima 100 filmskih arhiva,

iskreno je priznao da ne zna zapravo što učiniti. To se može protumačiti kao: jedini izlaz preostaje odlučiti se za postupke digitalnog restauriranja kao neizbjeglan čin njegovog zaštitovanja, što će biti velikim dijelom simulacija boja i drugih karakteristika ovog filma.

Pored uspjeha u restauriranju filmskog gradiva uporabom digitalne tehnologije u SAD-u, Michael Friend priznaje da sada dostupna digitalna tehnologija ne može u svom procesu restauriranja rabiti originalni negativ koji sadrži najveći broj informacija o slikovnoj prirodi određenog filma, što je veliki nedostatak čitavog sustava digitalnog restauriranja jer dovodi do spomenutih gubitaka u prijenosu s analognog na digitalno i obratno.

8.3. Suprotstavljeni interesi filmskih arhiva i producenata

Potrebno je usuglasiti potpuno suprotstavljena polazišta i stajališta u restauriranju filmskog gradiva između filmskih arhiva i filmskih producenata. Filmski arhivi svoju pozornost u restauraciji filmskog gradiva ponajprije polažu na zaštitu originalnog negativa slikovnog i zvučnog zapisa koje je bilo u filmskoj kamери prilikom snimanja određenog filmskog djela, te zamjenskog izvornog filmskog gradiva. Producencima koji su okrenuti komercijalnom interesu i distribuciji filmova to nije prioritet. Ne zanima ih trajna zaštita povijesnog slikovnog i zvučnog zapisa, originalnog negativa kao filmskog artefakta. Njihov jednostran i kratkorocan pogled na sudbinu proizvedenog filmskog djela temelji se na kriterijima ostvarivanja brze zarade iz eksploracije filma.

U malim kinematografijama, što sam već istaknuo »život« filmskog djela je vrlo kratak, od šest mjeseci do godinu dana. Počinje s prikazivanjem na festivalima, eksploracijom na malom filmskom tržištu i eventualno prodaja za neku stranu televiziju. *Za dugi život filmskog djela brinu se jedino filmski arhivi* koji putem retrospektivnih programa, razmjenom programa s drugim zemljama, restauracijom i stvaranjem mogućnosti prikazivanja obnovljenih filmskih djela na televizijskim programima produžuju život filma desetljećima. Njihovo je osnovno stajalište sačuvati izvorno filmsko gradivo zauvijek.

Filmski arhivisti pred pojavom agresivnog elektronskog medija ne smiju ostati po strani. Moraju pomoći u *određivanju strategije digitalnog restauriranja filmskog gradiva*. Sa stajališta filmske arhivistike u zaštiti filmskog gradiva poduzimanje svih dostupnih mjera, metoda i novih medija ima za cilj: provođenje pravodobne zaštite filmskog gradiva, sustavno provođenje preventivnih mjera zaštite i osiguranje optimalnih uvjeta dugotrajne pohrane pokretnih slika.

Zaštitu i restauraciju filmskog gradiva filmski arhivisti su skloni sagledavati samo sa stajališta najsloženijih poteškoća u restauraciji filmskog gradiva iz nijemog razdoblja kinematografije, jer ono predstavlja znanstveni i stručni izazov. Tek nekoliko arhivskih institucija, specijaliziranih filmskih laboratorijskih i istraživačkih centara za restauraciju filmskog gradiva u Europi, ostvarilo je zadovoljavajuće rezultate u restauraciji i rekonstrukciji starih tehnika bojenja filmskog gradiva. Preostali dio arhivskih zadataka na zaštiti i restauraciji filmskog gradiva odnosi se na zaštitu filmskog gradiva na ni-

tratnoj podlozi, restauraciji i rekonstrukciji filmskog gradiva u boji snimljenog na prvim Eastman Kodakovim filmskim vrcama iz šezdesetih i sedamdesetih godina. Zbog ograničenih finansijskih sredstava i ti jednostavniji ciljevi u zaštiti filmskog gradiva predstavljaju često teško ostvarljive zadatke. U zaštiti filmskog gradiva, posebno u poduzimanju složenijih metoda restauracije i rekonstrukcije uvijek je zasebno pitanje iznači potrebna finansijska sredstva i stručno osposobljene filmske laboratorije.

Još se ne razmatraju poteškoće pred kojima će se ubrzo naći filmski arhivi: kako restaurirati filmove snimljene posljednjih 10-15 godina pri čijem snimanju je došlo do »eksplozije« u primjeni novih tehničkih sustava, uporabe digitalne tehnologije u dijelovima filma. Nema nikakvih stručnih mišljenja kojim metodama i na koji način pojedina filmska ostvarenja mogu biti restaurirana u toj mnogočnosti tehničkih i tehnoloških rješenja. Ovaj zadatak moguće je uspješno riješiti jedino tijesnom suradnjom filmskih arhivista, filmskih restauratora i producenata navedenih filmova, te zajedno sa stručnim timovima koji su sudjelovali u stvaranju specijalnih efekata u pojedinim filmovima uz uporabu sofistiranih rješenja i dograđivanje postojećih softwarea iskoristiti mogućnosti digitalne tehnologije.

8.4. Zaključci:

Sadašnji tehnički kapaciteti za digitalnu restauraciju filmskog gradiva daju sljedeće rezultate:

Zadovoljavaju potrebe na području telekiniranja.

Uspješno su riješena sredstva za video prijenos koja osvjetljavaju, čitaju, dešifriraju i prenose informacije (film scanner) s filmske vrpce,

Uspješno je riješen problem osiguranja potrebnih kapaciteta za pohranu podataka (digital image store — pouzdana, spremna za dugotrajnu pohranu velikog broja informacija — 7, 5 terabytes za jedan dugometražniigrani film),

Stvorene su moćne radne računalne stanice (workstation — processing station — digitalna tehnika za aplikaciju velikog broja podataka iz slikovnih zapisa i njihova korekcija u razumnom vremenskom razdoblju),

Riješen je problem povrata na filmsku vrpcu — output — prijenos podataka natrag na filmsku vrpcu preko laserskog recordera, sredstvo za »pisanje« (electron beam recorder) razumne brzine.

Sva ova novo stvorena sofisticirana elektronska tehnologija za sada ne omogućuje prijem i točan prijenos i rekonstrukciju svih podataka koje u sebi ima 35 mm originalni negativ u boji. Istraživači se još bore s osnovnim problemima prijenosa film — digitalni medij — film. Ohrabruju pojedinačni uspjesi u primjeni digitalne tehnologije u restauriranju filmskog gradiva ali iza njih stoje velika finansijska sredstva moćnih američkih kompanija i korporacija. Europa i ostali svijet mogu za sada pratiti rezultate, uključivati se u pojedine projekte restauriranja filmskog gradiva primjenom digitalne tehnologije, u skladu s finansijskim sredstvima. Mali broj europskih filmskih arhiva za vrlo kratke filmske fragmente ili filmove iz pionirskog razdoblja kinematografije koristi najjednostavije razine digitalnog restauriranja (polu-

automatsko restauriranje). Ostali filmski arhivi prisiljeni su čekati definitivnija, sigurnija, brža i jeftinija rješenja koja će uskoro ostvariti digitalna tehnologija na području restauriranja filmskog gradiva.

9. Filmski arhivisti pred novim izazovom

Filmski arhivisti i restauratori s velikim praktičnim iskustvom u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva, mnogim uspješno provedenim temeljnim istraživanjima medija filma:

- imaju znanje,
- provjerene metode obrade i zaštite filmskog gradiva,
- sigurnost u ostvarivanje zadatih rezultata,
- točno znaju mogućnosti određenih fotografskokemijskih postupaka, koji daju utvrđeni rezultat u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva,
- imaju precizne podatke o istraživanjima i dokazanu dugotrajnost određenih komponenti filmske vrpce važnih za trajni život filmskog gradiva.

I videozapisi i optički mediji, kao na primjer videodisk, u kratkom razdoblju pokazali su nedostatke i to na različite i neočekivane načine u praktičnoj uporabi. Elektronski medij se tako brzo razvija da će sadašnja sredstva pohranjivanja informacija uskoro biti zastarjela.³⁷ Koraci od početka informatičke tehnologije tako su veliki i brzi i za očekivati je da će se istim tempom i dalje razvijati. Filmski arhivisti su svjedoci i upoznali su razne formate videozapisa (različite tipove vrpci, optičke sustave pohrane, magnetske nosače i sl.), opremu, sustave prikazivanja i pohrane. Svi će ovi elektronski sustavi biti korišteni i u digitalnoj tehnologiji pitanje je kada, kako i koja će biti cijena. Digitalna tehnologija dalje se razvija bez obzira na stabilnost zapisa.

Tehnologija prijenosa slikovnih zapisa s jednog sustava ili medija na drugi (s filma na HD) i metode koje se pronalaze za dobivanje što kvalitetnije slike unutar novog sustava predmet su stalnih istraživanja i razvitka elektronskog medija. Telekina se stalno unapređuju i prijenos s jednog medija na drugi (s filma na elektronski zapis) postaje sve kvalitetnijim (DVD), tako da nova generacija telekina omogućuje i postupke restauriranja ili odstranjivanja određenih oštećenja filmske vrpce.

Za sada filmski medij i digitalna tehnologija nisu sustavi koji se mogu međusobno povezivati. Razlike su u osnovnim oblicima pohrane informacija (analogna nasuprot digitalnoj) način dešifriranja, sustavi prikazivanja, te u konceptu drugih karakteristika slikovnih zapisa u ova dva sustava. Prijenos filmskog zapisa na digitalni i natrag s digitalnog na filmsku vrpcu nije transparentan i ne zadovoljava standarde filmske slike. Dok se ne ostvare pouzdane tehničke pretpostavke i standardi da bi transfer mogao biti ostvaren u cjelini, pohrana na digitalnom mediju ne može se prihvati kao pouzdani arhivski medij za dugoročnu pohranu filmskog gradiva.

Filmski arhivisti za razliku od stručnjaka koji se bave samo elektronskim medijima svjesni su da restauriranje filmskog gradiva nije samo tehnički problem i kad se on riješi svi su ostali problemi riješeni. Prvi problem zaštite jest zaštita filmskog gradiva, međutim filmski arhivisti uvijek su svjesni kon-

teksta u kojem je film nastao. Pored izvanredne kvalitete slike bitna je njena autentičnost i prikazivanje restauriranih filmova u uvjetima koji će biti najbliži njihovom prikazivanju u vrijeme nastanka. *Bez povijesnog iskustva, poznavanje konteksta u kojem je film proizведен i prikazivanja na autentičan način (poštivanje formata, brzine, projekcije) u adekvatno opremljenom prostoru kinodvorane, nema cjelevitog filmskog arhivskog djelovanja.*

10. Budućnost filma i zaštite i restauracije filmskog gradiva

Mnogi istraživači, poznavatelji najmoćnije američke filmske industrije, najavljaju početkom trećeg tisućljeća završetak kinematografskog filma.³⁸ Na način kako se on već danas proizvodi, već veliki dio predprodukциje, produkcije i postprodukcijske (elektronska montaža) odvija se na elektronskom mediju. Umjesto projektora u filmskim kabinama bit će instalirani digitalni strojevi za reprodukciju elektronskih zapisu (već imamo iskustvo videotopova), koji će davati istu kvalitetu slike na ekranu.

Veliko iznenadnje među filmskim stručnjacima izazvalo je prikazivanje znanstveno-popularnog filma *Ratovi zvijezda: Fantomska prijetnja* redatelja Georga Lucasa, dovršenog 1998. godine. U SAD-u projekcija ovog filma na nizu specijaliziranih prezentacija odvijala se preko digitalnih projektori, tj. kao rezultat zbroja niza brojki. U ožujku 1999. godine na sajmu vlasnika kinodvorana u Las Vegasu kompanije Texas Instruments i Hughes-JVC podvrgnule su svoje digitalne projektore javnoj usporedbi i prosudbi. Podloga za projekciju nije celuloidna filmska vrpca već složeni računarski program. U ostalom dijelu svijeta zbog velike skupoće navedene opreme film se prikazivao uporabom klasičnih filmskih kopija. Film je u svom složenom obliku i zahtjevnosti stvaranja novih specijalnih efekata, nastao i u produkcionskom dijelu velikim dijelom na moćnim računalnim stanicama. Određeni prizori dogradivani su uporabom prije snimljenog slikovnog zapisa, koji je također »prepisan« na jezik brojki.

Budućnost je vrlo bliska kao i vrijeme kad će nestati klasični kinoprojektor i filmska vrpca. Digitalne slike na ekranu bit će uvijek nove i neoštećene i na taj način, iz jednog centra prenosit će se u tisuće gradova u svijetu istodobno, uz pomoć satelita. Gospodarska logika ili preciznije rečeno logika profita je neumoljiva. Cijena izradbe jedne filmske kopije u SAD-u stoji 2.000 USD a za velike i komercijalno uspješne projekte potrebno je uložiti i preko pet milijuna USD samo u kopije filmova. Za prikazivanje filma *Titanic* redatelja Jamesa Camerona iz 1997. godine za spomenutih 7.000 kopija trebalo je uložiti 14 milijuna USD.

Digitalna distribucija omogućit će prikazivanje filmova diljem svijeta istodobno za mali dio ovog troška. U multipleks kinodvoranama, uobičajeni način gradnje kinodvorana u svijetu: četiri kinodvorane povezane jednom kinokabinom, više neće trebati prenositi teške filmske role nego samo prisutni gumb. Internet, prvi nositelj *globalne revolucije u dostupnosti informacija*, ukazao je na sve mogućnosti koje nam nudi elektronski medij. Sateliti će uskoro omogućiti da gle-

datelji u živo na čitavoj planeti istodobno gledaju kazališnu predstavu iz Londona ili New Yorka, premijeru opere iz *milanske Scalle* i sl. Već sada se u SAD-u počelo raspravljati kako spriječiti piratstvo bez obzira što je riječ o satelitskim prijenosima, koje samo u SAD-u godišnje proizvođače stoji od jedne do četiri milijarde USD.

Zaštita od kradljivaca audiovizualnih dobara možda će još neko vrijeme zadržati filmski vrpcu u kinodvoranama, jer je lakše kontrolirati, ali i troškovi novog sustava. Sadašnja cijena digitalnog projektoru kreće se između 100.000-200.000 USD, što bi za američkih 33.000 filmskih ekrana značilo izdatak od 6,6 milijardi USD. Tko će to platiti? Prisjetimo se, pred tek nekoliko godina slično je pitanje bilo postavljeno i pri uvođenju računala. Sada ih posjeduje svaka druga obitelj.

Pitanje formata filmskog ili nekog drugog spektakularnijeg ekrana bit će lako riješiti. Da li ćemo imati potrebu uopće gledati film u zatvorenom prostoru koji preko stotinu godina zovemo kinodvoranama to moramo pričekati i doživjeti u što će se pretvoriti ljudska potreba kolektivnog gledanja filma? *Filmska industrija jedna je od najstarijih industrijskih tehnologija koja djeluje bez velikih temeljnih konceptualnih promjena posljednjih 50 godina sada je suočena s velikom i izuzetno moćnom konkurenjom koja se izuzetno brzo razvija na novim digitalnim sustavima (na primjer DVD).*

Krajem 1998. godine nastupila je revolucija u kvaliteti slike s *uvodenjem digitalne televizije u SAD-u*. Predviđeno je da prijelaz s analognog na digitalni medij u SAD-u, proizvodnja i emitiranje, na televiziji treba trajati 10 godina. Pretpostavlja se da će ukupna zamjena opreme, televizijske za proizvodnju i emitiranje programa, kao i sveukupne kućne opreme, stajati između 200 i 300 milijardi dolara. Do primjene digitalne tehnologije već je došlo u okviru satelitskog programa dok će »zemaljska« europska televizija koja se emitira s odašiljača sa zemlje kaskati dugi niz godina i europski televizijski sustav udaljiti će se još više od onog u SAD-u.

Stvaranje kinematografskog filma, proizvodnja, laboratorijska obrada, distribucija, prikazivanje u kinodvoranama kompleksan je proces i iz svakog dijela ovog jedinstvenog lanca izvlači se ekonomska snaga kinematografske djelatnosti. Gubitak jednog dijela ovog lanca djeluje povratno na čitavi sustav. Sadašnji pogled u trendove u najskorijoj povijesti medija ukazuje na činjenicu da će elektronski mediji preuzeti čitav kompleks kinematografije početkom sljedećeg desetljeća.

10.1. Nestanak filmske infrastrukture

Izumom elektronske projekcije *nestat će čitava infrastruktura za prikazivanje filmova* (kinoprojektori, kinodvorane, obučeni kinooperateri). Pitanje je što će tada biti s arhivskim filmskim dvoranama (kinoteke) čija je osnovna funkcija prikazivanja filmskih djela iz određenih razdoblja povijesti kinematografije kao artefakata određenog vremena putem retrospektivnih programa, oblikovanja prostora, opreme i sl. Uskoro će postati *muzejske kinodvorane* i zato iniciranje projekta osnivanja filmskih muzeja diljem Europe, inicijativu su dale nordijske zemlje na čelu sa Švedskim filmskim institutom, prati ovo neminovno usmjerenje i sudbinu film-

skog medija. Znakovito je da su tijekom 1999. godine otvoreni Filmski muzeji u Oslu i Torinu. Pripreme za realizaciju cijelovitog projekta filmskog muzeja započeo je Švedski filmski institut.

Nestat će potreba proizvodnje filmske vrpce jer ako nema kinodvorana nema potrebe izraditi filmske kopije i nepotreban je čitav laboratorijski proces obrade filmskog gradiva. Elektronska projekcija svodi film na filmskoj vrpcu na muzejski artefakt i on više neće biti proizvod za masovnu proizvodnju i distribuciju. Ostat će samo nekoliko specijaliziranih filmskih laboratorija koji će se posvetiti restauriranju filmova, izradbi starih sustava ručno bojenih filmova i sl. Odлуka nekih filmskih arhiva da uz filmske arhive otvaraju specijalizirane filmske laboratorije za crnobijeli film bila je vizionarska odluka.

Povjesničari filma i filmski arhivisti, poznavatelji povijesti filmske tehnologije lako mogu utvrditi niz filmskih tehnologija koje su razvitkom filma i pored ostvarenih estetskih i prihvatljivih tehničkih karakteristika, nestale iz uporabe:

Vitaphone sustav s reprodukcijom tona s gramofonske ploče,
Technicolorov sustav reprodukcije dvije boje,

Nitratni film i tradicionalna emulzija s visokim postotkom srebra također je nestala, kao i

Technicolorov imbibicijski postupak,³⁸ sustav kopiranja filmske vrpce u boji.

Nestao je *format 16 mm preokretne* filmske vrpce. Utjecaj televizije i videozapisa uništilo je ovu izvrsnu tehnologiju koja je također pored izrade žurnala izgubila svoje pravo područje prezentacija ne samo obrazovnih sadržaja već i najznačajnijih djela iz povijesti kinematografije putem izrade velikog broja jeftinih 16 mm kopija klasičnih filmskih djela na tom formatu za obrazovne svrhe.

Kodachrome, vrlo kvalitetna filmska vrpca u boji posebno omiljena kod nezavisnih producenata nestao je u formatu 35 mm i ostao je još samo na 16 mm formatu.

Filmski se arhivisti moraju aktivno uputiti i obrazovati za novo područje digitalne tehnologije kao što su nekada shvatili da bez poznavanja principa filmske tehnologije, laboratorijskih postupaka i zajedničkog rada sa stručnjacima u filmskim laboratorijima, istraživačima, ne mogu obavljati svoje zadatke na zaštiti i restauraciji filmskog gradiva. U kratkom vremenskom roku moraju upoznati i ovladati novim sredstvima u domeni elektronskih medija koji proširuju tradicionalne metode restauracije i zaštite filmskog gradiva.

U prvoj fazi prilagodbe novom mediju digitalne tehnologije, treba prići zajedničkom radu sa specijalistima, operaterima na računalnim stanicama da bi se ostvarili potrebni standardi prijenosa filma na videozapis, tako da se filmsko djelo može cijelovito skenirati, pročitati, popraviti i u novom restauriranom obliku vratiti na filmsku vrpcu. Potrebno je već sada dati punu potporu obrazovanju filmskih arhivista i njihovu upoznavanju prakse digitalnog medija jer to traže zadataci zaštite i restauracije filma, koje već u sadašnje vrijeme nije moguće rješavati tradicionalnim fotografskokemijskim metodama i postupcima.

10.2. Otkriće novog idealnog medija za trajnu pohranu pokretnih slika

Međunarodno udruženje filmskih arhiva (FIAF) i njegova Tehnička komisija svjesni su da se od filmskih arhiva ne može očekivati otkriće idealnog novog medija za trajnu pohranu filmskog gradiva i drugih pokretnih slika. Intenzivan razvitak digitalne tehnologije postupno otkriva pojedine dijelove koji će se s dalnjim napretkom spojiti u cjelovit sustav za budući medij za trajnu pohranu filmskog gradiva i drugih pokretnih slika. Tehnička komisija započela je temeljiti rad na specificiranju kakav bi to medij trebao biti. Takav sustav morao bi zadovoljiti neke osnovne karakteristike:

1. *Transparentnost*: osnovni zadatak jest razviti tehničku osnovu za prijenos: film — digitalni medij — film, što znači stvoriti takav sustav koji može pročitati sve podatke i to s negativa, kopije s finim zrnom, i filmske kopije bilo kojeg formata, ili načina na koji je razvijena. To dalje prepostavlja pohranjivanje svih tih informacija u digitalnom sustavu i vraćanje informacija na način da niti jedno oštećenje ili ostatak bivših procesa kopiranja neće biti vraćeni na filmsku vrpcu. Tako dobivena filmska kopija ne bi se smjela razlikovati od originalnog negativa.
2. Pohrana s mogućnošću ostvarivanja *visoke gustoće (high density storage)* karakteristične za original negativ. Budući da je elektronska pohrana podataka i manipulacija tim podacima teoretski superiorna fotokemijskom sustavu filma, logično je da bi se medij za trajnu pohranu u budućnosti trebao razviti u elektroničkoj formi. Pohrana podataka mora osigurati informacije jednakne onima koje se nalaze na originalnom negativu 35 mm. Treba imati na umu, kad se razvija ovakav superiorni medij za trajnu pohranu podataka pored 35 mm originalnog negativa i nove negativne izuzetno visoke rezolucije (Kodak 5245, 65 mm ili IMX), kao i nove medije koji se stvaraju koji imaju veću sliku od kinematografskog ekrana, pa čak i na sliku u tri dimenzije.
3. Ovakav digitalni medij za trajnu pohranu podataka pokretnih slika mora imati *fleksibilnost* da može dešifrirati različite količine i tipove informacija po jednom kvadratu. Važno je da ovakav idealni medij za trajnu pohranu podataka mora biti u stanju prihvatiti sve sadašnje oblike, formate filma i elektronske zapise preko telekina ili skejnera analogno-digitalnom konverzijom, te isto tako prenositi informacije na sadašnje i buduće formate.
4. Filmski arhivisti po prirodi svog posla od takvog medija očekuju da se pohranjeno filmsko gradivo u takvom mediju bez ikakvih poteškoća može konvertirati u svoj originalni oblik.
5. I u daljoj budućnosti postojat će *različiti međunarodni standardi televizijskog prijenosa*, videoformati. Filmska podloga, ili sustav, postojat će kao originalni materijal, format. Da bi se ostvario idealni medij za trajnu pohranu pokretnih slika a postoji toliko mnogo formata i proporcija i drugačijih gustoća nastalih iz originalnog formata, kod za pohranu morao bi biti *univerzalni standard* neovisan o specifičnoj opremi, sustavima ili aplikacijama. Možda će to zahtijevati i preinake opreme i različitih tehnika a da bi se slikovni znak mogao preseliti iz pohraništa u

formu univerzalnog digitalnog koda i to za sadašnje i buduće prezentiranje formata i standarda.

6. *Trajnost, ekonomičnost* temeljna su pitanja kod projektiranja ovakvog složenog zadatka. Fizički medij koji bi morao imati sve ove kvalitete trajne pohrane trebao bi pri normalnim uvjetima pohrane imati vijek trajanja 300-400 godina. Cijena pohrane ne bi smjela preći današnju cijenu provođenja mjera zaštite kinematografskog filma a cijena konverzije s ovog medija na filmsku vrpcu trebala bi imati cijenu jednaku izradbi projekcijske kopije fotokemijskim postupkom.

Epilog

Vrijeme koje dolazi nema milosti za filmsku vrpcu koja će uskoro nestati iz života kinematografskog medija i buduće generacije gledatelja moći će vidjeti sačuvanu filmsku vrpcu, kao i snimateljsku i projekcijsku tehniku, u filmskim arhivima i filmskim muzejima. Nestat će i autentične filmske pro-

jekcije. Još uvijek nije stvorena autonomnost filmske umjetnosti i medija na kojem je stvorena. Europa još uvijek nema dosljednu kulturnu politiku a time ni strategiju zaštite audiovizualnog naslijeđa.³⁹

Na kraju ovog napisa jasno proizlazi obveza filmskih arhivista »vremenu usprkos« da u novom okruženju budu svjesni još veće odgovornosti da svojim stručnim i predanim radom izbore autonomnost filmske umjetnosti a time zaštite i restauracije filmskog gradiva u njegovom izvornom obliku, okretnuti vizijama skandinavskih zemalja koje redom otvaraju filmske muzeje i vlastite filmske laboratorije. Predosjećaju da vrijeme koje dolazi nema milosti za filmsku vrpcu.

Djela likovne umjetnosti dobila su i u našoj zemlji kao i u svijetu najreprezentativnija zdanja,⁴⁰ najsofisticiranije uvjete pohrane, tisuće obrazovanih stručnjaka koji bdiju nad klasičnim djelima likovne umjetnosti.

Zašto je zaboravljen ili bačena u zapečak filmska umjetnost koja je obilježila dvadeset stoljeće ostaje otvoreno pitanje.

Bilješke

- 1 Ovaj naziv preuzet je iz suvremene arhivske teorije i prakse i uporabe u arhivskom zakonodavstvu koja filmsko gradivo smatra dijelom arhivskog gradiva. U ovom napisu rabi se distinkcija između pojma filmsko gradivo, kao općeg pojma za svu filmsku vrpcu, posebno se koristi naziv filmska vrpca kad je riječ o konkretnoj filmskoj vrpci, filmsko djelo razlikuje se od pojma film koji kao općenit pojam stvara pojmovnu zbrku jer se može odnositi na pojma medija, na filmsko gradivo, na filmsku vrpcu i na filmsko djelo.
- 2 Znanstveno istraživanje ukupnog stanja francuske kinematografije Centra za kinematografiju u Parizu, dovršeno 2000. godine, utvrdilo je da je od početaka francuske kinematografije do prošle godine u Francuskoj proizvedeno oko 100.000 filmskih djela od čega je sačuvano samo 20.000 naslova.
- 3 FIAF Statistical Survey, Federation Internationale des Archives du Film, Bruxelles, 1995. godine, istraživanje proveo Nacionalni centar za kinematografiju, Pariz, str. 1-35.
- 4 Najnovija znanstvena istraživanja sprovedena u Institutu za stalnost slike (Image Permanence Institute) iz Rochestera pokazuju da je potrebno trajno pohranjivati filmsku vrpcu na nitratnoj podlozi na 5 stupnjeva C i na 25-30% vlage uz stalnu izmjenu zraka u spremištu u razmacima od sat i pol. Ovo stajalište prihvatala je i Tehnička komisija FIAF-a i preporučila ga kao osnovni standard u pohrani filmskog gradiva na nitratnoj podlozi.
- 5 Robley, Les Paul: 'Attack of the Vinegar Syndrome, American Cinematographer', lipanj 1996., str. 111.
- 6 Fenomen na koji su počeli ukazivati evropski filmski arhivi (prije svih Kraljevska kinoteka u Bruxellesu) početkom devedesetih godina jer razgradnjom filmske vrpe nastaje amorfna masa. Kad taj proces započe najlaže ga je prepoznati po karakterističnom mirisu vinskog octa. U ovom trenutku znanstvenim istraživanjem ovog fenomena bave se instituti u Madridu (Polymer Institute), Rochesteru, Manchesteru (The Center for Archival Polymer Material-Manchester Polytechnic), te predstavnici sedam filmskih arhiva iz Europe okupljenih u tzv. GAMMA grupi.
- 7 Takva je situacija i u našoj kinematografiji posljednjih desetak godina kad je došlo do osiromašenja filmskih producenata i zbog uštede od 20-30.000 DM spremni su dovesti do teškog oštećivanja originalnog negativa. Već sada postoje saznanja o teškim mehaničkim oštećenjima originalnih negativa filmova *Krhotine i Crvena prasina* (jer su prema zakonskoj obvezi predati na pohranu Hrvatskoj kinoteci) Žirkula Ogreste, te filma *Kad mrtvi zapjevaju* Krste Papića. Što će biti s originalnim negativima drugih filmova iz devedesetih godina teško je progreniti jer se HRT, na primjer, ne pridržava zakonske obveze pohrane a time i pravodobnog zaštićivanja izvornog filmskog gradiva novo proizvedenih filmova. Osnovni standard u srednjem kinematografijama ne dozvoljava korištenje originalnog negativa više od 4-5 puta (nulta i korekcija kopija, prva kopija i izradba dva interpozitiva).
- 8 Engleski videorekorder, vrsta kućnog magnetoskopa za masovnu uporabu, s kasetom VHS formata, magnetoskopske vrpe 1/2 inča ili Sony Video 8 i Video Hi8, širine vrpe 8 mm i sl. Po svojim mogućnostima i kvalitetom snimljene, reproducirane i obradene slike približava se profesionalnim standardima. Pojavio se 1968. godine. U razvijenom svijetu oko 60% domaćinstava ima videorekorder.
- 9 Medij za bilježenje video i audioinformacija, medij za pohranu navedenih informacija. Proces proizvodnje videodiska mnogo je jeftiniji od magnetske vrpe, kvaliteta zapisa mnogo bolja, znatno veći kapacitet i budući da je namijenjen isključivo reprodukciji idealan je medij za distribuciju komercijalnih programa. Velika gustoća u spremanju informacija, visoka kvaliteta reproduciranih video i audio (stereo) signala, mogućnost brzog pristupa čine ga izuzetno popularnim. Izrađen je od polivinilklorida, s ugljenom prašinom da bi se povećao električki kapacitet. Disk se može reproducirati do 100 puta. Dijamantna igla s elektrodom traje oko 2.000 sati, snimak do 60 minuta. Početkom osamdesetih godina na tržištu je laserski videodisk s digitalnim informacijama, devedesetih godina pojavila se nova vrsta kompakt videodisk (CDV).
- 10 Read, Paul: 'Digital Restoration of Archive Film Images', *Image Technology*, rujan 1996. godine, str. 4-9.
- 11 Pojam skenirati označava proces »čitanja« informacija uporabom skenera. Skener je računalni stroj koji omogućuje prenošenje u računalni sustav umnoženih informacija naprimjer: fotografija, grafika, teksta, likovnih djela i informacija s filmske vrpe, 'Digitised Images', *Pocket Vocabulary*, FIAF, 1998., Kongres u Pragu, str. 14.
- 12 Ovaj precizan prikaz postupka restauriranja uz uporabu digitalne tehnologije u svom stručnom izlaganju prikazao je Paul Read, priznati istraživač (Soho Film, London) i član tehničke komisije FIAF-a na Simpoziju u Strasbourg u rujnu 1998. godine.
- 13 Skraćenica engleskog pojma »picture elements« i označava najmanji element koji gradi televizijsku sliku. Formiraju horizontalne linije a pošto se nalaze relativno blizu gledatelju ih doživljava kao kontinuirani slikovni zapis. Koliko je manji razmak između pixela toliko je veća rezolucija slike (veća gustoća). Kod televizije u boji pixel ne nosi samo informaciju o sjajnosti već i o vrsti i zasićenosti boje, Medigović, Mišodrag: Leksikon filmskih i televizijskih pojmoveva, II dio, Univerzitet umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti, 1997., str. 204. 14 Televizijski standard kojim se ostvaruje znatno bolja kvaliteta slike u odnosu na klasične sustave te televizijske standarde, kao što su: PAL, SE-

- CAM, NTSC. Istraživanja su prvi proveli Japanci sedamdesetih godina, najoptimalnije je rješenje s 1.125 linija, te novi standard slike 5:3 umjesto dosadašnjih 4:3. Sony je započeo proizvodnju osamdesetih godina. Projekt Eureka razvio je europski sustav televizije visoke definicije, kompatibilna je s postojećim tv standardima. Usvojene su proporcije slike 16:9 i 1.250 linija. Američki standard je 1.050 linija a sovjetski 1.375 linija.
- 15 Read, Paul: 'This Year, Next Year, Sometime, Never!' (The Technology of Digital Restoration for Archive Film), Simpozij, Strasbourg, rujan 1998. godine (na zahtjev sudionika fotokopiran tekst izlaganja)
- 16 Interesantan je podatak koji sam od njega saznao na Generalnoj skupštini FIAF-a u Madridu da je došao 1969. godine kao filmski tehnički pripomoći da se u Laboratoriju Jadran filma uspostavi laboratorijski postupak obrade Kodakove filmske vrpce.
- 17 Prilikom posjeta Gettyjevom Centru za restauraciju koji od 1993. godine djeluje u sklopu Britanskog filmskog instituta, u vrijeme održavanja FIAF-ovog kongresa u Londonu u lipnju 2000. godine, saznao sam podatak da je Britanski filmski institut pred dvije godine kupio najsfisticiranije teleokino koje u cijelosti omogućuje i restauraciju filmskog gradiva, te prijenos nakon restauracije na elektronskom mediju i na filmsku vrpcu. Njegova je cijena 1,5 milijuna GBP.
- 18 Tehnike ručnog bojenja filmske vrpce posebno nazočne u europskom filmu od početka stoljeća do početka tridesetih godina. Znanstvenim istraživanjem (posebno Enno Patalas u njemačkoj kinematografiji) metodom rekonstrukcije značajnih dijela iz nijemog razdoblja europske kinematografije, ustavljano je da su gotovo svi filmovi iz razdoblja njemačkog ekspresionizma bili ručno obojeni. Posljednjih godina na pojedinim festivalima novim metodama restauracije pred očima gledatelja pojavljuju se filmovi: *Kabinet dra Caligarija*, *Golem*, *Nosferatu*, *Metropolis*, *Nibelunzi*, ali i američki filmovi *Netrpeljivost* D. W. Griffitha ili *Pohlepa* Ericha von Stroheima sa sekvencama koje su ručno obojene.
- 19 To je uspio ostvariti filmski tehnik Ernest Gregl pri restauriranju i izradbi novog zamjenskog izvornog filmskog gradiva, jer su originalni negativi izbljedili, hrvatskih dugometražnih igranih filmova: *Breza i Carovo novo ruho*, redatelj Ante Babaja, *Tko pjeva zlo ne misli* i *Imam dve mame i dva tate*, redatelja Kreše Golika, te filmova *Ugori raste zelen bor*, redatelj Antun Vrdoljak i *Dogadaj*, redatelj Vatroslav Mimica.
- 20 Tehnička komisija FIAF-a i znanstveni istraživači došli su do novih saznanja o trajnoj pohrani filmske vrpce. Potpuno su opovrgnuta uvriježena stajališta da je crnobijela filmska vrpca neuništiva. Eastman Kodak, kompanija koja proizvodi ovu filmsku vrpcu, desetljećima je reklamirala njen trajanje od 200 do 300 godina. Sadašnja istraživanja pokazuju da je njenika kisela podloga podjednako opasna po njenu trajnost kao i nitratna podloga filmske vrpce. Zahtijevaju da se čuva na -5 stupnjeva C i 25-30% vlage s izmjenom zraka u spremštu svakih sat i pol. Prije samo deset godina predlagala se pohrana na 15 stupnjeva C i 50% vlage. Izvorno filmsko gradivo mora se prematati i prozračivati svake dvije godine. Standard koji će teško ostvariti s raspoloživim brojem stručnih djelatnika i manji filmski arhivi s malim filmskim zbirkama.
- 21 U svom stručnom napisu 'Film/Digital/Film', Michael Friend, direktor Centra za restauraciju Filmskog arhiva Američke filmske akademije, Beverly Hills, kaže da je posao restauriranja filmskog gradiva s ovako shvaćenim zadacima posao voditelja filmskih arhiva (curatorial process), vidi Journal of Film Preservation, 50, 1995.
- 22 Meyer, Mark-Paul: 'Film Restoration using Digital Technologies', *Journal of Film Preservation*, FIAF, broj 57, prosinac 1998., str. 33-36.
- 23 Najnovija informacija dobivena na Kongresu FIAF-a u lipnju 2000. godine u Londonu od ravnatelja Filmskog arhiva Švedskog filmskog instituta, gospodina Jan Erica Billingera, ukazuje na činjenicu da je ovaj ugledni institut pred tri godine nabavio opremu za digitalnu restauraciju filmskog gradiva u iznosu od oko 3 milijuna USD, poslao je na obuku niz djelatnika a nakon obuke oni jednostavno odlaze raditi u druge privatne tvrtke u kojima imaju trostruko veće plaće. Računalna oprema dijelom je nabavljena od japanske tvrtke Sony a dijelom od američkih tvrtki i u to vrijeme zadovoljavala je uvjete koji se postavljaju u restauriranju filmskog gradiva. 2000. godine ta je oprema već zastarjela i potrebno je nadograditi njene pojedine komponente i proglašena je da će digitalna restauracija prvog dugometražnog igranog filma, čija je restauracija u tijeku koštati oko 1 milijun DM.
- 24 Na Simpoziju u Pragu 24. travnja 1998. godine Walter Plachzug, iz Joanneum Research kompanije, dio projekta FRAME/SEMI iz Graza, održao je predavanje pod naslovom: Automatic Film Restoration i prikazao niz primjera uspješno restauriranih filmova iz dvadesetih godina ovom metodom poluautomatskog digitalnog restauriranja koja daje vrlo dobre rezultate kad su u pitanju mehanička oštećenja filmske vrpce.
- 25 Ostrow, E. Stephen: 'Digitizing Historical Pictorial Collections for Internet', Council on Library and Information Resources, str. 20, poglavje: Digital and Film-Based Preservation Surrogates, Washington DC, 1998.
- 26 Za opširnije informacije konzultirati: 'The Effects and Prevention of Vinegar Syndrome', grupa autora, *Journal of Imaging, Science and Technology*, Volume 38, Number 3, May/June 1994., str. 249-261 i American National Standard for Imaging Media — Processed Safety Photographic Films — Storage (Proposed ANSI Standard), National Association of Photographic Manufacturers, February, 1994.
- 27 Potrebno je podsjetiti da je u okviru ovog programa, koji je sufincirala Europska Zajednica zaključno do 1997. godine, restaurirano 700 filmskih djela europskog filmskog naslijeđa i ostvarena je uspješna stručna suradnja i međusobno povjerenje europskih filmskih arhiva koji su se konačno našli na zajedničkom projektu. To je rezultiralo 1997. godine i osnivanjem Europskog udruženja filmskih arhiva — ACE (Association des Cinematheque Europenne).
- 28 Peter R. Swinson, 'Resolution-Independent Film Scanning: How Independent is Independent?', SMPTE Journal, veljača 1995., str. 82-84.
- 29 Informacija koju je službeno u ime British Film Institute iznio gospodin Clyde Jeavons, Curator, na Izvršnom komitetu ACE u Berlinu u veljači 1999. godine.
- 30 Farinelli, Gian Luca: The Documentation of Cinematographic Restoration, simpozij Restoration of Art as a Common Theme between Film Archives and other Cultural Institutions, Prag, 26. travnja 1998., usmeno izlaganje.
- 31 Taj podatak u svom izlaganju na Simpoziju u Pragu potvrdio je Michael Friend navodeći da će tijekom 1998. godine Centar za restauraciju filmskog gradiva pri Američkoj filmskoj akademiji restaurirati tri već spomenuta dugometražna igrana filma: *U vrelini noći, Amadeus* i *Pet lakih komada*.
- 32 Orhall, Bengt: 'Digital Feature Film Restoration in Sweden', simpozij Heritage and New Technologies, Strasbourg, 13. rujna 1998., usmeno izlaganje.
- 33 Graff, Werner: 'What do you get from scanning a film?', Digitalizing Film: Win or Lose?, simpozij Heritage and New Technologies, Strasbourg 13. rujna 1998., usmeno izlaganje.
- 34 Friend, Michael: 'New Problems for New Solutions. Remarks from an Archivist on Some Recent Digital Restorations', simpozij Heritage and New Technologies, Strasbourg 13. rujna 1998., umnožen tekst predavanja.
- 35 Restaurirana kopija prikazana je na Hrvatskoj televiziji početkom mjeseca travnja 1999. godine i po prvi put na završnoj špici filma bilo je moguće pročitati imena filmskih restauratora i drugih stručnjaka koji su pomogli u restauriranju ovog filma.
- 36 Michael Friend u svom predavanju na Simpoziju u Pragu u travnju 1998. iznio je podatak da je 80% pohranih podataka iz prih svermirskih letova danas nečitljivo.
- 37 Dr. Vladimir Petrić, profesor na Harvard University daleke 1980. godine donio je u Crikvenicu na Ljetnu filmsku školu i pokazao dr. Anti Peterliću i meni disk veličine velike gramofonske ploče i rekao: Kukuljica na ovom disku laserskim putem utisnut je čitav film *Gradjanin Kane* (Citizen Kane, redatelja Orsona Wellesa, 1941.) i čitava Hrvatska kinoteka stat će u skoroj budućnosti u jednu sobu.
- Michael Friend u Strasbourg u Simpoziju u rujnu 1998. godine rekao je: »gospodo filmski arhivisti poslige 2005. ili 2010. više neće biti filma«.
- 38 Bez obzira je li riječ o jednoslojnom, trobojnom, separatnom negativu koji se izrađuju imbibicijskim (od engl. imbibe, usisati, upiti) postup-

- kom (*dye transfer*) nalik na tiskarsku tehniku, kopije se prave pomoću matrica, tri matrice za svaku od tri osnovne boje, dubina reljefa odgovara stupnju ekspozicije, Tanhofer, Nikola: 'O boji', *Hrvatski filmski ljetopis*, 1997., broj 12, str. 89-90
- 39 U mjesecu svibnju 2001. godine u Vijeću ministara Europske zajednice trebao bi biti konačno prihvaćen Načrt Konvencije o zaštiti europskog audiovizualnog naslijeda ali okao neobvezujući dokument za zemlje Europske zajednice. Postavlja se pitanje zašto je uopće donešen? Informaciju iz materijala pripremljenih za Generalnu skupštinu Europskog udruženja filmskih arhiva, travanj 2001., Rabat.
- 40 Nakon 21 godina rada na prikupljanju, stvaranju i zaštiti Nacionalne filmske zbirke Hrvatska kinoteka kao nacionalni filmski arhiv još uviđek radi u improviziranom i neprimjerenom prostoru. Na Generalnoj skupštini FIAF-a u Rabatu u mjesecu travnju 2001. godine primljena je u punopravno članstvo ovog najvećeg udruženja filmskih arhiva (124 člana) i to upravo na temelju rezultata ostvarenih na zaštiti i restauraciji filmskog gradiva. Jedini je nacionalni filmski arhiv u Europi bez vlastite kinodvorane. Međunarodni ugled neće ništa promijeniti u njenom dalnjem životu i radu, jer nema jasne i dugoročne kulturne politike na području kinematografske djelatnosti.

Literatura i izvori

1. Enciklopedije, knjige, priručnici, rukopisi

- Archiving the Audiovisual Heritage, I and II, FIAF, FIAT, Berlin 1987., Ottawa 1992.
- Arhivistički standardi i postupci Državnog arhiva Quebec, Quebec, 1993. (grupa autora), prijevod Hrvatskog državnog arhiva 1994.
- Basic Principles of Preserving Colour Films Produced in Process which Used Colour Separations on Nitrate Film, Peter Williamson, Robert Gitt i John Kuiper, FIAF Preservation Commission, svibanj 1993.
- Bowser, Eilen-Kuiper, John: A Handbook for Film Archives, FIAF, Gerland Publishing, New York-London, 1991.
- Brown, Harold: Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification, FIAF, Preservation Commission, 1980.
- Case, Dominic: Motion Picture Film Processing, London, Focal Press, 1987.
- Eastman Kodak Company: Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film, New York, Rochester, 1916, ponovljena izdanja 1918., 1922., 1924. i 1927.
- FIAF Statistical Survey, Federation Internationale des Archives du film, Bruxelles, 1995. i 2001. godine,
- Filmska enciklopedija, Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, glavni urednik dr. Ante Peterlić, I i II dio, 1986. i 1990.
- Gregor, Ulrich i Patalas, Enno: Istorijske filmske umetnosti (Geschichte des Films), Institut za film, I-III, Beograd, 1977.
- Kukuljica, Mato: Čuvanje, zaštita i vrednovanje hrvatske filmske baštine, magistarski rad, prosinac 1996.
- Kukuljica, Mato: Ciljevi i dosezi zaštite i restauracije filmskog gradiva, doktorska disertacija, prosinac 2000.
- Leksikon filmskih i televizijskih pojmova, Univerzitet umetnosti u Beogradu, glavni urednik: Marko Babac, Beograd, I dio 1993., II dio 1997.
- Neal, Steve: Cinema and Technology: Image, Sound, Color, London, Macmillan Education, The British Film Institute, 1985.
- Ostrow, E., Stephen: Digitizing Historical Pictorial Collections For the Internet, Council on Library and Information Resources, Washington, DC & European Commission on Preservation and Access, Amsterdam, 1998.
- Preservation and Restoration of Moving Images and Sound, FIAF, Preservation Commission, 1986.
- Tanhofer, Nikola: Filmska fotografija, Filmoteka 16, Zagreb, 1981.
- The Book of Film Care, Eastman Kodak, Rochester — New York, 1992.
- The Restoration of archive Motion Picture Film, Nizozemski filmski muzej, neodvršeni radni materijal (rukopis), grupa autora, 1998.

2. Znanstveni, stručni radovi i prethodna priopćenja

- Borde, Raymond: 'Krhka umjetnost', UNESCO Glasnik, 1984.
- Brown, Harold: 'Methods of Copying Tinted, Toned and Stencil-Coloured films for Preservation and Presentation' (a discussion paper), FIAF Preservation Commission, 21. siječnja 1993., str. 1-6.
- Coe, Brian: 'The Development of Colour Cinematography'16, The International Encyclopedia of Film, Rainbird Reference Books Limited, London, 1972., str. 24-49.
- Desmet, Nöel i Read, Paul: 'Il Metodo Desmetcolor per il Restauro di Pellicole Imbibite e Virate, Tutti i Collori del Mondo', Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1998., str. 67-70.
- Desmet, Nöel and Read, Paul: 'Desmetcolor Method of Restoring Tinted and Toned Films', umnožen tekst za simpozij u Pragu 1998., str. 1-3.
- Edmondson, Ray i Henning Schow: 'Nitratni ultimatum', UNESCO Glasnik, kolovoz 1984.
- Farinelli, Gian Luca: 'The Documentation of Cinematographic Restoration', simpozij Prag, 26. travnja 1998., usmeno izlaganje.
- Friend, Michael: 'Specificity of Film and Effects of Digital Restoration', simpozij, Prag, 26. travnja 1998., usmeno predavanje.
- Friend, Michael: 'Film/Digital/Film', Journal of Film Preservation, broj 50, 1995.
- Graff, Werner: 'What do you get from scanning a film? Digitalizing Film: Win or Loose?', simpozij Strasbourg, 13. rujna 1998., usmeno izlaganje.

- Handling, 'Preservation and Storage of Nitrate Film', H. Karnstadt, V. Opela, G. Pollakowski i D. Razgonyl, FIAF, Preservation Commission, travanj 1986., str. 1-18.
- Heuer, Harry: 'Safe Handling of Nitrate-Based Motion Picture Film', Motion Picture and Television Environmental Steering Committee, Eastman Kodak Company, Rochester, Camera, Eastman Kodak New York, Winter 1995.
- Jacobsen, Morten: 'Standards for the Long-Term Storage of Film', EBU, Review-Technical, broj 250, prosinac 1991., str. 251-256.
- Kodak Vision Color Print Film 2383, posebna stručna edicija, veljača 1998., posvećena poliester filmskoj vrpci.
- Kukuljica, Mato: 'Metode, mjere i otvorena pitanja zaštite filmske građe', Hrvatski državni arhiv, Arhivski vjesnik, god. 36, Zagreb 1993., str. 69-84.
- Kukuljica, Mato: 'Vrednovanje i kriteriji za izlučivanje i trajnu pohranu filmske građe', Hrvatski državni arhiv, Arhivski vjesnik, god. 37, Zagreb, 1994., str. 101-114.
- Kukuljica, Mato: 'Nvine u zaštiti audiovizualnog gradiva', Hrvatsko slovo, broj 26 i 27, 1995.
- Manvell, Roger: 'Archives and Film Preservation', The International Encyclopedia of Film, London, 1972., str. 78-79.
- Meyer, Mark-Paul: 'Ethics of Archive Film Restoration using New Technology', Image Technology, rujan 1996., str. 10-12.
- Meyer, Mark-Paul: 'Film Restoration using Digital Technologies', Journal of Film Preservation, FIAF, broj 57, prosinac 1998., str. 33-36.
- Meyer, Mark-Paul: 'Etički problemi u digitalnoj restauraciji filmskog gradiva', simpozij u Strasbourg, rujan 1998., usmeno izlaganje.
- Orhal, Bengt: 'Digital Feature Film Restoration in Sweden', simpozij Strasbourg, 13. rujna 1998., usmeno izlaganje.
- Ostrow, E. Stephen: 'Digitizing Historical Pictorial Collections for Internet', Council on Library and Information Resources, str. 20, poglavlje: Digital and Film-Based Preservation Surrogates, Washington DC, 1998.
- Patalas, Enno: 'On »Wild« Restoration, or Running a Minor Cinematheque', Journal of Film Preservation, broj 56, 1998.
- Plachzug, Walter: 'Automatic Film Restoration', simpozij u Pragu, 24. travnja 1998., usmeno izlaganje.
- Read, Paul: 'Le Techniche Originali di Imbibizione e Virraggio e il Loro Adattamento al Restauro dei Film D'archivo, Tutti i Collori del Mondo', Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1998., str. 77-78.
- Read, Paul: 'Tinting and Toning Experiments at Soho Images as the Basis for a Commercial Service', Soho Images, London, studeni 1995., str. 1-7.
- Read, Paul: 'Digital Restoration of Archive Film Images', Image Technology, rujan 1996., str. 4-9.
- Read, Paul: 'This Year, Next Year, Sometime, Never?' (The Technology of Digital Restoration for Archive Film), simpozij Strasbourg, rujan 1998., usmeno predavanje.
- Read, Paul: 'The Digital Intermediate — Post Production Process in Europe', Journal of Film Preservation, broj 62, 4/2001, str. 57-69.
- Robley, Les Paul: 'Attack of the Vinegar Syndrome', American Cinematographer, lipanj 1996., str. 111.
- 'Storage of Acetate Film Materials, A Discussion at the National Archives and Records Administration', Journal of Film Preservation, broj 48, 1994., str. 51-53.
- Swinson, Peter. R.: 'Resolution-Independent Film Scanning: How Independent is Independent?', SMPTE Journal, veljača 1995., str. 82-84.
- 'The Effects and Prevention of Vinegar Syndrome', grupa autora, Journal of Imaging, Science and Technology, Volume 38, Number 3, May/June 1994, str. 249-261.

3. Zakoni, preporuke, konvencije, izvješća, standardi

- 'American National Standard for Imaging Media — Processed Safety Photographic Films-Storage (Proposed ANSI Standard)', National Association of Photographic Manufacturers, February, 1994.
- 'Etički kodeks (filmskih arhivista)', FIAF, Prag 1998.
- 'Konvencija o zaštiti europskog audiovizualnog naslijeda', Vijeće Europe (nacrt), 1996., 1999., 2001.
- 'Preservation and Restoration of Moving Images and Sound', FIAF, 1986. (report by the FIAF Preservation Commission).
- 'Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images', General Conference of UNESCO, Beograd, 1980.
- 'Statut Međunarodnog udruženja filmskih arhiva', FIAF, Bruxelles, 1993. i 2001., Statut Europskog udruženja filmskih arhiva, ACE, Amsterdam, 1998.

4. Dokumentacijsko gradivo

- Dokumentacija Hrvatske kinoteke 1979.-2001. (godišnji programi i izvještaji o zaštiti filmskog gradiva, dokumentacija o resturaciji filmskog gradiva).
- Dokumentacija Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF), izvješća, stručne analize, dokumenti, preporuke Tehničke komisije i dr., 1993.-2001.
- Dokumentacija Europskog udruženja filmskih arhiva (ACE), izvješća, stručne analize, dokumenti, 1997.-2001.

Sergej Ivasović

Digitalna montaža

Klasična filmska montaža u odnosu na digitalnu

Klasična je montaža, na operativnoj razini, prilično jednostavan proces. Montažer slaže kadrove u veće cjeline, odnosno u gotovo filmsko djelo upotrebot specijalnih alata (montažni stol, montažna presa) i pribora (ljepljiva vrpca, olovka za pisanje po filmu, rukavice itd.). Noževima na montažnoj presi, montažer na željenom (zadanom) mjestu rasijeca filmsku vrpcu (radni pozitiv) i odgovarajuću perfo-vrpcu (tonski zapis). Odrezane isječke zatim spaja u željeni redoslijed, a viškove materijala odlaže na stranu (na galge, u kutije ili role sirovog materijala).

Na kreativnoj razini, klasična montaža ima jednu veliku dobru stranu — nelinearnost procesa. Naime, montažer (redatelj, producent...) može u bilo kojem trenutku odabrat na kojoj cjelini unutar filmskog djela želi raditi. Ima apsolutnu slobodu u pristupu svim segmentima filmske cjeline, tj. može graditi i obradivati film bilo na njegovu početku, sredini, kraju ili gdje god mu, prema nahodjenju, odgovara. Tačnim pristupom materijalu kreativnost pojedinca ima mogućnost velikog uzmaha, jer ne postoji kreativno zagruženje kakvo bi stvarao linearni proces.

Koji su onda razlozi za napuštanje klasičnog filmskog montažnog procesa?

Da bismo to shvatili, treba sagledati točan redoslijed fizičkih radnji u njihovu vremenskom nizu, koje montažer mora obaviti u klasičnoj montaži kako bi načinio jedan rez, bez obzira na to je li taj rez dobar ili nije.

Redoslijed je sljedeći:

- premotavanje materijala do željenog dijela,
- pregledavanje željenog dijela materijala i pronalaženje reza,
- obilježavanje reznog mjesta olovkom na minimalno dvije vrpce (slika i zvuk), u praksi najčešće tri (slika i dva kanala zvuka), za izlazno rezno mjesto prethodnog kadra i za ulazno rezno mjesto sljedećeg kadra (znači, na šest mjesta),
- izvlačenje materijala iz montažnog stola,
- rezanje vrpca na presi (najčešće 2 do 3 vrpce), pritom jako pazeti na sinkronitet,
- izvlačenje iz stola viška materijala do prethodnog reza,

- pažljivo obilježavanje i odlaganje viška materijala na galge (poslije u pravu kutiju),
- spajanje potrebnog dijela materijala natrag u radnu rolu,
- uvlačenje natrag u stol,
- premotavanje materijala na početak cjeline koja se obrađuje (kadra ili scene),
- pregledavanje reznog mjesta, tj. funkcionalnosti reza.

Ako rez ne valja, proces se ponavlja od početka, a ako valja, isti proces se ponavlja za sljedeći rez, tj. za svaki rez u filmskom djelu. Iz toga slijedi da klasična filmska montaža ima brojne negativne strane:

- velik gubitak vremena u samom procesu izrade promjena,
- pad kreativne koncentracije uslijed trajanja procesa izrade promjena,
- fizički zamor kao posljedica procesa,
- nepostojanje trenutnog pregledavanja (*instant preview*), pogotovo za efekte,
- u fazi finog montiranja zbog reznih mjesta koja su preblizu na vrpcu, fizički je otežan rad, materijal se čupa i puca, teško je vraćati izrezane kvadrate u radni materijal,
- nemoguće je izraditi i istodobno sačuvati više verzija iste scene od istog materijala, osim uz enormno povećanje troškova, tj. dodatno kopiranje materijala,
- nakon duljeg vremena spojnice na materijalu (ljepljiva vrpca) popuštaju pa ih treba obnoviti, čime se otežava rad,
- velik finansijski gubitak vezan uz materijal: pozitiv radna kopija, perfo-vrpce za sav ton, *filaž* vrpce, *blank* vrpce, start vrpce, inter-vrpce za izradu proba svih efekata,
- velik gubitak vremena, novca i prostora na pravilno arhiviranje viškova materijala.

Sve te negativne strane stoje nasuprot samo jednoj bitno pozitivnoj strani: nelinearnom pristupu materijalu.

Kakav je zapravo utjecaj tehnoloških karakteristika klasičnog montažnog procesa na kreativne mogućnosti, tj. u kojim se granicama kretao montažni izraz u klasičnoj montaži?

Prva i osnovna odrednica jest činjenica da u klasičnoj montaži montažer radi s jednom vrpcom slike, jednim kanalom.

Rijetko se upotrebljavaju dvije vrpce, a i kada se koristi druga, ona se ne upotrebljava simultano s prvom za istodobnu projekciju na jedan ekran, već služi kao pomoć za lakše prenalaženje materijala iz drugih rola, a pregledava se na drugom ekrantu ili drugom segmentu istog ekrana.

Na kreativnoj razini to znači sljedeće:

Zbog tehnološkog ograničenja rada sa samo jednim kanalom slike, montažerova zadaća bila je rješavanje vremenskih odnosa na međukadrovske razini bez zadiranja u sam sadržaj kадра, tj. bez mogućnosti mijenjanja slike.

Istina, pojedini međukadrovski prijelazi kao što su pretapanja, prebrisavanja i zavjese — što su se naznačavali u montaži a izvodili u laboratoriju — omogućavali su montažeru zadiranje u unutarkadrovsku strukturu, u samu sliku. Oni su u pravilu korišteni za prijelaze između većih cjelina, dakle relativno rijetko. Općenito, vrlo je rijetko montažer imao prilike raditi na izmjeni slikovnog sadržaja kadra jer zbog tehnološki sporog, nespretnog i skupog procesa taj su posao radili ljudi zaduženi za specijalne efekte, bilo na samom snimanju bilo u postprodukcijskom procesu. Kada bi montažer radio takve zahvate, on je zapravo, na osnovi svoga umjetničkog osjećaja i iskustva, te konzultacija s filmskim laboratorijem, skiciranjem početka i kraja prijelaza na vrpci pokušavao pogoditi krajnji rezultat. Jer rezultat, dobar ili loš, nije bio poznat sve do kraja laboratorijske obrade intermedijate — negativ vrpci.¹

Ovdje je postojala razlika između kreativnog tretmana slike i zvuka. Zbog jednostavnije tehnologije reprodukcije, kreativni izraz vezan uz zvuk uvelike je napredovao s obzirom na sliku. Tehnologija je omogućila istodobnu reprodukciju nekoliko kanala zvuka (najčešće do tri na klasičnim montažnim stolovima) i time dala montažeru novi kreativni izraz, mogućnost zadiranja u unutarkadrovsku strukturu zvučne slike. Istodobnim kombiniranjem više zvukova, određivanjem razine njihove prezentnosti, kao i uspostavljanjem njihovih vremenskih odnosa, montažer je stvarao strukture koje nisu bile zabilježene tijekom snimanja. Dramaturški utjecaj takvog tretmana zvuka je golem.

Ono za čime je trebalo težiti bio je isti takav pristup slici.

Nabrojeni nedostaci potakli su pronalaske novih postupaka i rješenja u proizvodnom procesu s tri osnovna cilja:

- oslobođiti što više vremena i energije za kreativnost,
- smanjiti ili potpuno izbaciti troškove pojedinih faza rada,
- omogućiti bolju kontrolu tehnoloških procesa.

Propulzivnim razvojem digitalne tehnike i računala, te njezinim masovnim uvodenjem u svakodnevni život, i poslovni i privatni, otvorile su se mogućnosti za ispunjenje obaju uvjeta. No, najzanimljivije je ono što nitko nije očekivao.

Uvođenje kompjutora, digitalne tehnike uopće, u filmski proizvodni proces ne samo da je riješilo navedene probleme, već je dovelo do:

- promjena kreativnog izraza svih ključnih filmskih zanimanja,

— promjena u vremenskom slijedu pri donošenju ključnih odluka, odnosno kod ključnih zanimanja do prebacivanja kreativnih odluka s jednog zanimanja na drugo, npr. prebacivanje izrade kompletnog kadra sa snimanja na postprodukciju,

— stvaranja potpuno novih filmskih zanimanja.

Put prema promjenama otvorila je konkurentska, od mnogih filmaša i prezrena, grana djelatnosti — televizija. Zbog svojega tehničkog ustroja, televizijska je industrija stimulirala brz razvoj videotehnike i općenito elektronike i time potakla promjene koje će izmijeniti filmski svijet.

Elektronska montaža

Televizija se počela razvijati ubrzo nakon nastanka filma. Prva filmska projekcija braće Lumiere održana je 1897. godine, a samo dvadesetak godina kasnije, 1919. godine, u Westinghouse laboratorijima u SAD-u Vladimir K. Zworykin obavljao je prva istraživanja televizijskih mogućnosti. U travnju 1925. godine u Londonu, John Logie Baird predstavio je prvi »praktični TV uređaj«, kako ga je sam nazvao. 11. rujna 1928. godine TV stanica W2XAD emitirala je prvu američku TV dramu »The Queen's Messenger«. Od tada pa sve do danas, prvenstvo u razvoju televizijske industrije drže Sjedinjene Američke Države.

Od samih početaka novi medij bio je zanimljiv filmskim producentima i velikim studijima u SAD-u i Velikoj Britaniji zbog svojih marketinških i razvojnih potencijala. No, za potrebe ovog razmatranja televizija postaje interesantna tek pronalaskom prvih magnetoskopa jer oni predstavljaju začetak elektroničke montaže.

Iako se na prvi pogled čini jasno, važno je napomenuti da je televizija, za postizanje željenog cilja (emitiranje, snimanje, reprodukcija, obrada materijala), zbog svog tehničkog ustroja, okrenuta elektroničkim procesima, za razliku od filma koji je okrenut kemijskim procesima.

Od početka pa do pedesetih godina za potrebe televizije u uporabi su bili kombinirani procesi. Emitiranje i prijem slike i zvuka obavljalo se elektronički, ali se snimanje i obrada snimljenog materijala obavljala klasično filmski, kemijsko-mehaničkim procesom. S obzirom na to da se po »vremenskom karakteru« televizija razlikuje od filma (za razliku od filma televizija je u stanju gotovo trenutno prenijeti informacije velikom broju gledatelja na velikim udaljenostima), klasični filmski proces bilježenja i obrade informacija, pogotovo dnevnih vijesti, bio je nepraktičan i spor. To je bio prvi razlog koji je ponukao inženjere na iznalaženje boljih tehničkih rješenja bilježenja slike i zvuka. Drugi veliki razlog bio je (riječ je o SAD-u): zbog četiri različite vremenske zone svi gledatelji nisu mogli pratiti isti program u isto vrijeme, ili bi jednom dijelu zemlje to bilo prerano (prije *prime time*² termina) ili bi drugom dijelu to bilo prekasno (poslije *prime time* termina), znači trebalo je izmislići jednostavan sustav snimanja programa uz mogućnost brzog i jednostavnog reproduciranja snimljenog materijala.

Idejni put za rješenje tog problema bio je magnetofon, uređaj razvijen za potrebe radijske industrije.³ Korijeni idejnog

rješenja bilježenja informacija magnetskim putem potječe s kraja 19. stoljeća. Prvog prosinca 1898. godine danski izumitelj Vladimir Poulsen patentirao je uređaj koji je omogućio zapisivanje električnih signala magnetskim putem na čeličnu žicu. Prototip svojeg uređaja Poulsen je i demonstrirao 1900. godine na svjetskoj izložbi u Parizu. Zato što se javio pravno, daljnji razvoj Poulsena uređaja privremeno je posustao, ali su drugi pronalazaci nastavili raditi na razvoju principa magnetskog snimanja. Tako su 1921. godine američki istraživači Karlson i Karpenter otkrili princip VF predmagnetizacije,⁴ a 1928. godine Nijemac Pfleumer izumio je magnetsku vrpcu izrađenu na istom principu na kojem se izrađuju i današnje vrpcice, tj. primijenio je suspenziju čestica ferooksida nanesenu na papirnu, a poslije plastičnu podlogu. Daljnja usavršavanja uređaja za magnetsko snimanje, sada već magnetofona, u SAD-u i Njemačkoj dovela su potkraj Drugoga svjetskog rata do sasvim modernih uređaja. Prve godine nakon drugog svjetskog rata bile su razdoblje velikog uzleta televizije (marketinškog, kreativnog i tehnološkog). Obnavljanjem redovitog TV emitiranja u SAD-u, Velikoj Britaniji i Francuskoj ponovno su potaknuta istraživanja na realizaciji magnetoskopa. Po ugledu na film, sada je dodan i treći tehnički zahtjev — slika u boji. Nekoliko različitih skupina stručnjaka u SAD-u pokušavalo je riješiti navedene zadatke. Ekipa inženjera iz SAD-a okupljenih oko Aleksandra Mihajlovića Ponjatova (kompanija AMPLEX) 1951. godine osmisnila je sustav snimanja videosignalima s rotirajućim glavama, umjesto dotadašnjeg sustava sa stacionarnim glavama.⁵ Razvojem takvog sustava postavili su tehničke osnove za sve današnje analogne i digitalne magnetoskope (profesionalne i kućne). Napokon u proljeće 1956. godine, na izložbi nacionalnog udruženja radiodifuznih organizacija u SAD-u (NAB) prikazan je prvi kvadrupleksni magnetoskop s oznakom VRX-1000, koji je za rekordno vrijeme korjenito izmijenio televiziju. Istina, VRX-1000 imao je velik nedostatak: zbog razlika sklopova videoglava, snimka načinjena na jednom stroju nije se mogla reproducirati na drugom, a nakon osamdesetak sati rada, koliki je tada bio vijek videoglava, više se nije mogla reproducirati ni na tom stroju. Zato su godinu dana poslije, 1957. godine predstavili usavršeni magnetoskop VR-1000A, koji je osigurao potpunu izmjenjivost snimaka između svih magnetoskopa tog tipa. Time su nastali prvi profesionalni magnetoskopi.⁶

Daljnji razvoj profesionalnih magnetoskopa, tj. različitih standarda više nije toliko važan za ovu radnju. Razvojem magnetoskopa postavljeni su temelji za videomontažu. U početku se operativni princip montaže videosnimaka nije bitno razlikovalo od filmske. Videovrpca se mehaničkim putem rezala i ponovno spajala. U odnosu na filmsku montažu, ovo je bio još komplikiraniji i sporiji proces jer se na videovrpci »golim« okom ne može odrediti rezno mjesto, tako da su u upotrebi bili specijalni kemijski spojevi za markiranje reza, kao i specijalni alati za rezanje i ponovno spajanje videovrpce — slično manualnoj montaži negativa, ali bitno nespretnije.

Razvojem tehnologije odbačena je metoda fizičkog rezanja videovrpce i počelo je razdoblje elektronske montaže.

Elektronska montaža, za razliku od klasične filmske montaže i mehaničke videomontaže, nije invazivni postupak i njezina posljedica nije mehaničko oštećenje vrpce. Montaža se obavlja presnimavanjem materijala s originalne vrpce na novu vrpco i u procesu tog presnimavanja elektroničkim putem realiziraju se rezovi.

Prvi tipovi elektroničkih montaža (u dalnjem tekstu video-montaža) bili su jednostavnii.



Betacam SP CUT montaža

Kako se kod njih radilo o presnimavanju materijala s vrpce na vrpco, jedini montažni prijelaz koji se mogao ostvariti bio je *rez*. Po tome su takvi tipovi montaža dobili i ime *rez montaža*, odnosno engleski *cut editing suit* ili samo *cut editing*. Kod nas se udomaćio i najčešće je u upotrebi miješani englesko-hrvatski izraz *cut montaža* (kat montaža), kao i njegove izvedenice.

Koje su karakteristike, a time i prednosti i nedostaci rez-video-montaže u odnosu na klasičnu filmsku montažu?

Izravno montažno izražajno sredstvo koje se koristi u objemu je *rez* — dakle, kreativnost na razini međukadrovskog ili međuscenskog prijelaza je ista.

Napraviti *rez* na videu vremenski je mnogo brže i operativno jednostavnije nego na filmu — videomontaža omogućava mnogo brži rad, odnosno veliku vremensku uštedu.

Brzo i jednostavno ponavljanje zadnjeg reza i njegovo fino podešavanje.

Postoji tzv. *instant preview* — predpregled — tj. mogućnost trenutnog pregledavanja napravljenog reza i prije usnimavanja.

Videomontažom originalni materijal ostaje netaknut.

Prvi veliki nedostatak rez-video-montaže je degradacija kvalitete materijala koja nastaje uslijed presnimavanja materijala s vrpce na vrpco — tzv. *gubitak generacije*.⁷

Drugi je veliki nedostatak rez-video-montaže, u odnosu na filmsku, linearost montažnog procesa — montažer ne može birati dio cjeline od kojega će početi montažu, već

mora raditi od početka prema kraju i to konačnu verziju, tzv. »fini šnit«, osim ako se ne odluči na veći gubitak generacija nego što je to minimalno potrebno.

Treći veliki nedostatak rez-videoomontaže, koji u svojoj osnovi također proizlazi iz linearnosti procesa rez-videoomontaže, krajnje je otežana izmjena već montiranog materijala (a ne samo na netom napravljenom rezu), već zbog fiksnih trajanja kadrova u montiranom slijedu. Jedina »bezbolna« korekcija već montiranog materijala jest presnimavanje kadra s novim kadrom u istom trajanju, sve druge korekcije zahtijevaju ili presnimavanje dijelova kadrova susjednih kadru koji se mijenja ili presnimavanje cijelog montiranog materijala na novu kasetu do točke izmjene, unošenje izmjene i presnimavanje ostatka materijala u nastavku, što znači novi gubitak generacije.

Prve montaže sastojale su se samo od *playera* i *recordera*, a sam postupak montiranja na njima je bilo krajnje rudimentaran i sličio je današnjem kućnom presnimavanju s VHS-a na VHS. Ulazni rez na takvim montažama ovisio je o refleksima montažera dok izlazni rez nije ni postojao. Na izlaznom rezu došlo bi do remećenja sinkro impulsa, te bi nastala rupa u slici odnosno slika bi poskočila. Zbog toga su razvijeni uređaji koji su sposobni precizno kontrolirati ulazne i izlazne rezove kao i sinkroni rad obaju magnetoskopa. Danas takve uređaje poznajemo pod nazivom *montažna konzola*⁸ (eng. *editing console*) ili engleskom izvedenicom *editor*.

Razvojem montažnih konzola nastali su uređaji koji mogu sinkrono kontrolirati više magnetoskopa, nekoliko reproduksijskih uređaja i jedan uređaj ili više njih za snimanje, kao i druge dodatne uređaje: *video mix pult*, *audio mix pult*, uređaj za videoefekte i dr.



Betacam SP A/B roll montaža

Prva namjena takvih konzola bilo je omogućavanje korištenja složenijih montažnih prijelaza. Kako je sada postalo moguće simultano reproducirati i miješati (»miksati«) dva ili više izvora slike, međukadrovske (međuscenske) prijelazi su postali bogatiji. Omogućeno je korištenje pretapanja, zavješa, prebrisavanja i svih drugih 2D (dvodimenzionalnih) me-

đukadrovskih prijelaza. U tome segmentu ponovno je videomontaža »preskočila« klasičnu filmsku montažu jer je izrada efekata bila *real time*⁹ — u stvarnom vremenu — a korekcija brza i jednostavna.

Zapravo, uvođenje više istodobnih izvora slike omogućilo je mnogo širi montažni izrez nego što su »klasični« međukadrovski prijelazi. Prvi put je montažeru omogućeno izravno zadiranje u strukturu slike »preklapanjem« više različitih kadrova u jedan konačni kadar, tj. montaža unutar kadra, bilo na razini vremenskog određenja radnje i/ili na razini grafičke, odnosno vizualno-dinamične strukture. Rezultat takvog slaganja, tj. preklapanja kadrova novi je višeslojni kadar. Engleski naziv za višeslojni kadar je *multilayer shot* i iz ovog naziva izведен je naziv za potpuno nov koncept montaže — *multilayer editing*, tj. višeslojna montaža.

Jedino ograničenje u potpunom razvoju novog koncepta u analognom okruženju predstavljali su gubici po generaciji slike. Standardna konfiguracija složene videoomontaže bio je A/B Roll sustav, tj. sustav s dva *playera* i jednim *rekorderom*. S obzirom na to da je većini postprodukcijskih kuća bilo pre-skupo slagati složenje konfiguracije s više od dva izvora slike (A/B/C roll i sl.) praktična posljedica toga bila je u prvoj generaciji mogućnost kombiniranja dvaju neovisnih kadrova u novi složeni kadar. U svakoj sljedećoj generaciji mogao se dodati samo jedan novi kadar na već postojeću kombinaciju. Npr. željelo se napraviti složeni kadar od pet razina neovisnih kadrova. U izvedbi to bi značilo sljedeće:

prva generacija:	kombinacija kadrova 1 + 2 = složeni kadar 1, 2
druga generacija:	kadar 1, 2 + kadar 3 = složeni kadar 1, 2, 3
treća generacija:	kadar 1, 2, 3 + kadar 4 = složeni kadar 1, 2, 3, 4
četvrta generacija:	kadar 1, 2, 3, 4 + kadar 5 = složeni kadar 1, 2, 3, 4, 5

Dakle, činilo se operativno izvedivo, ali zbog degradacije kvalitete slike uslijed generacijskih gubitaka, razlika u vizualnoj kvaliteti kadra 5 (koji bi u konačnom složenom kadru imao gubitak od samo jedne generacije) i kadrova 1 i 2 (koji bi u konačnici imali gubitak od četiri generacije) bila bi toliko velika da bi smetala iole ozbiljnijoj dramaturškoj upotrebi takvoga složenog kadra.

U klasičnoj filmskoj montaži postojala je slična mogućnost, ali na posve rudimentarnoj razini. Primjeri toga su dvostrukе ekspozicije, duga pretapanja ili drugi 2D prijelazi, natpsi u kadru, slika u slici. Ali montažer nije mogao (ne može) trenutno na montažnom stolu napraviti takve (kao ni bilo koje druge) efekte niti ih jednostavno korigirati. Mogao je samo prema vlastitoj mašt i intuiciji probati predvidjeti konačni izgled efekta i na radnoj vrpci skicirati/označiti početak i kraj efekta. Sam efekt mogao je vidjeti tek nakon laboratorijske obrade materijala, tj. izrade zadanog efekta. S obzirom na nepraktičnost i skupoću takvog zahvata, pogotovo ako je postojala potreba za popravljanjem efekta, u filmovima su takvi efekti bili razmjerno malo korišteni. Najčešće su korišteni laboratorijski standardizirani filmski međukadrovski prijelazi i natpsi, tako da se ne može govoriti o napred-

nijem korištenju takvih mogućnosti, pogotovo ne o izradi višeslojnih kadrova složenih od tri, četiri, pet ili više kadrova. Začeci višeslojnosti (*multilayering*) na filmu su korištenja *back* ili *front* projekcije, odnosno izrada trik kadrova s pomoću *blue* ili *green keya*, s tim da su takve efekte radili ljudi u odjelu specijalnih efekata, a ne montažeri na montažnom stolu tijekom procesa filmske montaže.

Sljedeći korak prema *višeslojnoj montaži* bio je uvođenje digitalne tehnologije u proces videoobrade. Kao što je pojava Ampex-ova magnetoskopa bila prijelom na području analognog obrade videa, tako je jedna druga kompanija činila prijelom uvođeći digitalnu tehnologiju u obradu videosignalu i dalnjim razvojem digitalne tehnologije osigurala si je vodeće mjesto sve do današnjih dana. Danas su njezini uređaji sinonim za *state of art*, obradu filmske i videoslike. Ime kompanije je Quantel, a prekretnica koju su načinili njezini inženjeri bilo je uvođenje prvog AD konvertera¹⁰ 1973. godine u proces obrade videosignalu.

U čemu je važnost tog izuma?

Kolor videosignal sastoji se od velike količine informacija koje se u neprekinitom serijskom nizu »transportiraju« od jedne do druge točke videolanca. Kako bi se osiguralo kontinuirano prikazivanje videoslike brzinom od 25 slika u sekundi (u stvari se radi o 50 poluslika u sekundi), potrebno je osigurati veliku brzinu prijenosa informacija. Ako rečeno pretvorimo u brojke za PAL standard,¹¹ to izgleda ovako:

rezolucija 1 slike:	horizontalna	768 pixela ¹²
	vertikalna	576 pixela
	ukupno	768 x 576 = 442.368 pixela
trajanje 1 slike:		1/25 sekunde
broj slika u sekundi:		25
broj pixela u sekundi:		25 x 442.368 = 11,059.200.

No, da bismo dobili pravi broj informacija u sekundi potrebno je broj *pixela* u sekundi pomnožiti s tri — videoslika se sastoji od triju osnovnih boja R (crvene), G (zelene) i B (plave) i svaki pixel u sebi sadrži te tri informacije:

$$\text{ukupni broj informacija: } 11,059.200 \times 3 = 33,177.600.$$

Dakle, za prijenos jedne sekunde videosignalu potrebno je transportirati 33,177.600 informacija slike plus još neke dodatne informacije koje se transportiraju u onim linijama videosignalu koje se ne prikazuju na TV ekranu.¹³

Otpriklike do ovih istih brojaka došli su i Quantelovi inženjeri. Njihov je patent morao zadovoljiti tri uvjeta:

- konverziju podataka iz analognog u digitalni oblik,
- kontinuirani protok podataka,
- nije smio degradirati kvalitetu slike.

Ispunjnjem svih triju uvjeta otvoren je put upotrebi digitalnog oblika zapisa i obrade videoslike. Time je bio ostvaren

najvažniji preduvjet za nastanak kompjutorskih digitalnih nelinearnih montaža.

Zapravo, drugi važni preduvjet uvođenja nelinearnog načina rada opet su ostvarili Quantelovi stručnjaci. Nakon što su riješili problem konverzije podataka iz analognog u digitalni oblik, prvi su uspjeli riješiti problem pohrane slike u digitalnom obliku. 1980. godine prezentalirali su DLS-6000, prvi uređaj koji je mogao pohraniti i direktno u eter prikazati statične digitalne slike u punoj rezoluciji. Kad je napokon riješen problem jednostavne pohrane i naknadnog prikazivanja digitalnih slika, osnovni preduvjeti za nastanak kompjutorskih digitalnih nelinearnih montaža bili su ostvareni.

Kompjutorska digitalna nelinearna montaža

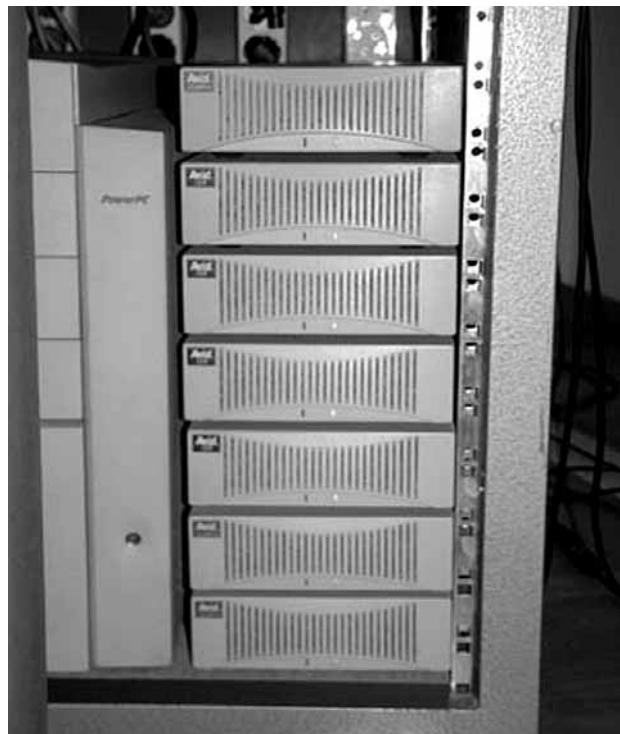
Osnova na kojoj se temelji računalna digitalna nelinearna montaža jest koncept stvarnog slučajnog pristupa (eng. *true random access*). To znači da se svakoj sličici materijala može pristupiti u bilo kojem trenutku i bilo kojim redoslijedom. Praktične implikacije takvog koncepta na kreativni proces i krajnji rezultat su nesagledive.

Temelj ovog koncepta je uporaba kompjutorskih sustava koji za pohranu materijala koriste *hard diskove*.



Kompjutorska montaža AVID MC 9000

Osnovna osobina diskovnog zapisa je mogućnost izravnog pristupa svakoj informaciji bez unaprijed određenog redoslijeda, tj. bez potrebe za analiziranjem informacija koje pretvorene traženoj ili dolaze nakon nje. Ta se osobina naziva slučajni pristup (eng. *random access*). No, kod reprodukcije videozapisa zbog velike količine informacija u jedinici vremena, odnosno kako kratkom intervalu između dviju slika, standardni *hard diskovi* nisu dovoljno brzi u reprodukciji slika koje nisu poslagane u reproduksijski redoslijed, tj. nisu sposobni u tako kratkom vremenu ostvariti slučajni pristup podacima. Zbog toga se koriste ili moderni *brzi hard diskovi*¹⁴ ili specijalna polja *hard diskova*.¹⁵ Korištenjem takvih uređaja omogućen je slučajni pristup i kod videozapisa visokih rezolucija,¹⁶ i to svakoj slici posebno. Takav način rada naziva se *stvarni slučajni pristup* (eng. *true random access*).



Hard disk raid (polje diskova) za AVID MC 9000



Sučelje AVID MC 9000

Na osnovnoj kreativnoj razini, tj. razini spoja dvaju kadrova, to podrazumijeva:

Izrada svakog montažnog prijelaza je jednostavna i brza.¹⁷

Montažni prijelazi nisu ograničeni samo na rez; jednako lako i brzo mogu se primjeniti različita pretapanja, zavjese, prebrisavanja itd.

Pregledavanje zadanih montažnih prijelaza je trenutačno.

Korigiranje montažnih prijelaza kojima nismo zadovoljni lako je i brzo kao i izrada — u osnovi to je isto.

Svaki kadar može se koliko god puta je potrebno, bez ikakvih problema, skraćivati ili produživati, tj. kvadrati slike jednostavno se mogu eliminirati iz kадра ili vraćati u kadar — dakako, unutar granica njegova trajanja.

Svaki kadar (kvadrat) može se bezbroj puta koristiti, tj. ponavljati unutar djela.

Izrada usporenih, ubrzanih i reverznih kadrova također je brza i jednostavna.

Jednostavno se može izraditi i sačuvati više verzija montiranog materijala — scene, sekvene ili cijelog djela.

Iz ovoga je vidljivo kako je rad na filmskom (video) materijalu mnogo brži i jednostavniji nego u klasičnoj filmskoj montaži. Smanjivanjem utroška vremena na manipulativne radnje proporcionalno raste vrijeme koja se može posvetiti kreativnom procesu. Dodatni je poticaj kreativnosti i mogućnost izrade i čuvanja više verzija istog segmenta, što u klasičnoj filmskoj montaži gotovo da i nije bilo moguće. Također velik poticaj kreativnom procesu dala je i mogućnost trenutnog pregledavanja napravljenih montažnih prijelaza i efekata.

Dakle, već rad na razini jednog kanala slike mnogo je brži, intuitivniji i u konačnici može biti kreativniji.

No, prava revolucija nastaje kada se simultano uvedu i dodatni kanali slike u proces montaže, a princip stvarnog slučajnog pristupa računalnoj nelinearnoj montaži to i omogućuje.

Ova tehnička podloga (uporaba računala s *hard* diskovima koji podržavaju stvarni slučajni pristup) osnova je svih kreativnih i tehnoloških promjena koje je kompjutorska nelinearna montaža unijela u montažni izraz.

U praktičnoj primjeni princip stvarnog slučajnog pristupa znači da je takav sustav sposoban istodobno prikazati i međusobno kombinirati više različitih izvora slike.

Na osnovi stvarnog slučajnog pristupa i operativnih mogućnosti koje izviru iz njega, nastala je i glavna logička postavka programa za montažu:

montažni proces na takvim sustavima nije destruktivan prema materijalu. Za razliku od filmske montaže, u kojoj se fizički reže i lijevi materijal, kod kompjutorske montaže ne dira se sirovi materijal (materijal na diskovima) već se reorganizira redoslijed kojim će sustav reproducirati materijal. Redoslijed se ne reorganizira fizičkim preslagivanjem materijala na diskovima u montažni redoslijed već putem preslagivanja logičkih pokazivača koji sustavu određuju kojim redoslijedom i od kojeg do kojeg mjestu se materijal reproducira. Iz ovoga je očito kako izrada reza u kadru ne znači fizičko razdvajanje materijala (slike i/ili zvuka) na dvije odvojene zasebne cjeline, već to znači mijenjanje podataka unutar logičkog pokazivača za početak i kraj reprodukcije za dani kadar. Vizualna reprezentacija pokazivača na kompjutorskom monitoru najčešće je pravokutni lik koji svojom dužinom predstavlja dužinu trajanja kadra, a njegovim kraćenjem ili produžavanjem na ekranu mijenjaju se i podaci o početku i kraju reprodukcije.

Što to zapravo znači za montažera?

Sada više ne koristimo samo jedan kadar u određenom trenutku, već koristimo teoretski neograničen broj kadrova koji se istodobno nalaze na ekranu i čija se radnja istodobno odvija.

Razmotrimo ovo još jedanput:

- istovremeno na ekranu imamo teoretski neograničen broj kadrova,
- istovremeno odvijanje radnje svih kadrova.

Koja je posljedica ovakvog pristupa montaži?

Prvi put montažer može utjecati i kontrolirati unutarnjekadrovskie strukture, odnosno montažer u procesu montiranja može graditi/stvarati kadrove koji nisu postojali u snimljenom materijalu. U tako izgrađenim kadrovima može stvarati vremenske i prostorne odnose između elemenata od kojih gradi kadrove.

Pojednostavimo malo.

Prvi primjer:

Zamislimo kadar u kojem npr. preko kadra neke građevine slijeva u desno prođe smanjena slika njezina graditelja.



Izgled željenog efekta

Montažer određuje kada će slika ući u ekran, koliko dugo/brzo će putovati po ekranu, kojom putanjom će se kretati i kada će izaći iz ekrana. Također određuje koja će biti veličina



Sučelje za izradu efekata — AVID MC 9000

na nove slike u odnosu na podlogu, hoće li manji kadar bacati sjenu, dodatno osvjetljenje itd.

Drugi primjer:

Recimo da je redatelj zamislio kadar u kojem na glavnog junaka s mosta ispod kojeg on stoji pada zapaljena cisterna s kerozinom — recimo da je u stvarnosti posebno snimljen glavni junak u punoj veličini (srednji plan) na monokromatskoj podlozi (npr. zelenoj) i polutotal mosta s kojeg pada zapaljena cisterna (bile to makete ili ne). Zadaci koje takav materijal postavlja montažeru još su ljepši: 1. treba smanjiti glavnog junaka na proporcije koje odgovaraju kadru mosta, 2. treba uskladiti reakcije glumca s događanjima u pozadinskom kadru (npr. trenutak pogleda prema cisterni, bijeg i dr.).

Ovo su jednostavni primjeri, ali oni jasno crtaju konture novih izražajnih mogućnosti u montaži. Zapravo, u ovakvom okruženju možemo govoriti o potpunoj višeslojnoj montaži (*multilayer editing*). Potpunoj, jer kad se radi u potpunom digitalnom okruženju,¹⁸ više ne postoji problem generacijskih gubitaka slike, već slika bez obzira na broj izvedenih permutacija zadržava prvobitnu tehničku kvalitetu (rezoluciju).

Naravno da je kompjutorska montaža preuzeila potpuno sve efekte koji su se koristili u analognoj videomontaži (2D i 3D efekti i prijelazi, razne vrste *chroma* i *luma keyeve*,¹⁹ kolor korekcije, itd.), unaprijedila ih, te dodala još cijelu paletu potpuno novih efekata i time pridonijela proširenju montažnog izraza. Tu je pravi čar.

Montažer ima neograničene mogućnosti u radu s materijalom. Napokon se mogućnost gradnje horizontalne i vertikalne strukture,²⁰ koju na području zvučne slike montažer ima još od uvođenja zvuka na film, pojavila i za slikovni izraz.

Sada montažer može potpuno promijeniti boju kadra (bilo cijelog ili određenog segmenta), izdvajati samo jedan element slike a ostale zatomiti, povećati ili smanjiti sliku ili samo neke njezine elemente, promijeniti brzinu i smjer odvijanja radnje, itd.

Svaki tako obrađeni kadar može kombinirati s jednim ili više isto tako obrađenih (ili neobrađenih) kadrova, slaćući od njih nešto potpuno novo, u krajnjoj liniji neizvedivo na samom snimanju. Naravno, isto tako jednostavno može uzeti taj isti kadar i nebrojeno ga puta kombinirati sa samim sobom. Može otici tako daleko da u cijelom djelu izbací sve jasno vidljive montažne prijelaze i stvorí neprekinitu strukturu nalik na kontinuirani kadar. Takvu strukturu ili elemente može pokretati u prividnom 3D prostoru u svim smjerovima. Na sve to može dodati natpise i razne druge grafičke elemente, bilo crtane i bojane, bilo izrađene na osnovi kopiranja uzorka slike nekog od kadrova. Svemu tome može još pridodati računalnu animaciju. I tako unedogled.

A zvukom, osim što može graditi vertikalne strukture i tako stvarati zvučne slike koje nisu prije postojale, može mijenjati kvalitetu i strukturu svakog zvuka posebno. Njegovu visinu, brzinu i smjer reprodukcije, parcijalne frekvencijske odnose, prostornu poziciju, odjek, volumen, tonalitet itd. Isto tako zvukove može međusobno *pretapati* i određivati njihove relativne odnose, tj. miksati ih.

Dakako, sve parametre efekata, slikovnih ili zvučnih, montažer može jednostavno spremiti i ponovno aplicirati bilo kad i bilo gdje, bez njihova ponovnog zadavanja.

Sve ove tehničke mogućnosti dovele su do cijelog niza promjena u izradi svih filmskih vrsta.

Općenito, u svim je formama došlo do ubrzavanja montažnog ritma kao i do podizanja vizualne i auditivne dinamike. Time je pojačana koncentracija gledatelja na sadržaj, povećana je količina informacija u jedinici vremena i pomaknuta granica estetskih standarda. U konačnici to rezultira većom zahtjevnošću publike i stvaralača prema sadržaju i formi filmskog djela.

Za pojedine filmske forme, pogotovo u domeni nižih finansijskih razreda, nove tehničke mogućnosti značile su i promjenu produkcijskih postavki. S obzirom na to da svojim tehničkim karakteristikama kompjutorske montaže zadovoljavaju ili čak premašuju zahtjeve videoprodukcije (tehničkih TV standarda), producenti se često odlučuju kompletну postprodukciju završiti na samo jednom sustavu. Time montažer na sebe preuzima ulogu više različitih specijalističkih zanimanja s područja postprodukcije (montaža, grafička obrada i dizajn, audio obrada i mix). S jedne strane to dovodi do proširenja zahtjeva za obrazovanjem montažera, tj. do širenja njegova/njezina znanja i kreativnih mogućnosti, ali s druge, prevelikim širenjem znanja gubi se mogućnost temeljitog i kvalitetnog osobnog unapredivanja u pojedinim područjima.

Osim toga, uslijed jednakе tehničke platforme rada, postoji i velika opasnost od unificiranja kreativnog pristupa različitim filmskim formama koje u svojoj osnovi zahtijevaju različit pristup.

U praksi se najčešće događa da je montažer odgovoran za konačan vizualni izgled djela kao i za konačnu montažu zvuka, dok završnu tonsku obradu i mix, ili samo mix, obavlja specijalizirana osoba u tonskom studiju.

Najbolji primjeri za to su:

- jeftini reklamni videospotovi,
- jeftini industrijski filmovi,
- većina glazbenih videospotova — bar na našem tržištu.

Iako su kompjutorske nelinearne montaže obogaćene novim mogućnostima, njihova primjena na području ozbiljne produkcije igranih filmova, reklama i industrijskih filmova, ne dovodi do izrade konačnog filmskog ili videomaterijala. Njihov konačni proizvod, naime, nije završena slika (ili zvuk), već tek konkretnye upute za izradu konačnog proizvoda (u obliku rez liste, EDL-a,²¹ videomaterijala za pregled i sl.) ostalim odjelima (montaži negativa, specijalnim efektima, tonskoj obradi itd.). Ali i tu se jasno vidi velika promjena jer sada ostali odjeli svoj posao odrađuju prema parametrima i zahtjevima koje im izravno zadaje montažer svojim kreativnim radom. Dakle, uloga montažera je promijenjena jer je on sada svojim radom direktno uključen u procese u kojima je prije imao samo savjetodavnu ulogu ili uopće nije bio uključen.

U pojednostavljenju komunikacije između raznih odjela postprodukcijskog lanca nalazi se još jedna velika prednost kompjutorske nelinearne montaže. S obzirom na kompjutorske mogućnosti korištenja različitih oblika grafičkih, audio, tekstualnih i svih drugih datoteka te njihovim jednostavnim transportom (e-mail, intranet, internet²²) od jednog od drugog segmenta postprodukcijskog lanca (zapravo, kompjutori su izmjenili i mijenjaju kompletну produkciju) gubi se potreba za linearnim radom, tj. za čekanjem da pretходni segment u lancu završi svoj dio posla kako bi ga sljedeći mogao početi. Sada je moguće paralelan rad svih kreativnih postprodukcijskih segmenata kao i njihova bolja i brža interakcija — neka tehnička zanimanja kao npr. montaža negativa ipak moraju čekati na svoj red. Paralelizam rada ide tako daleko da dolazi do preklapanja između, dosada, tradicionalno odvojenih segmenata u cijeloj filmskoj proizvodnji — predprodukcije, produkcije i postprodukcije.

Zaključak

Iz svega navedenog očita su poboljšanja koje je kompjutorska digitalna nelinearna montaža unijela u montažni izraz:

Omogućavanje prebacivanja mnogo vremena iz manualnog u kreativni rad.

Iznalaženje najboljih rješenja trenutnim pregledavanjem, brojem izmjenom kao i jednostavnim čuvanjem više verzija iste cjeline.

Uvođenjem višeslojne montaže omogućeno je zadiranje u vizualnu strukturu kadra, odnosno montaža unutar kadra, i time je stvoren potpuno nov oblik montažnog slikovnog izraza.

Poboljšane su kreativne mogućnosti u tonskom izrazu.

Laganom komunikacijom ostvarena je puno bolja interakcija s ostalim postprodukcijskim odjelima, što u konačnici rezultira većom kreativnošću.

Bitno su smanjeni troškovi montaže kao i cijele postprodukcije.

Uvođenjem digitalne tehnike, a posebice kompjutora, u proces montaže kao i cijelokupne filmske obrade ostvaren je idealan spoj tradicionalnog i suvremenog.

Od tradicionalne filmske montaže preuzeto je najbolje, koncept nelinearnog rada i tome je pridodano sve ono što digitalna tehnika pruža.

Time nije stvoreno samo ugodnije i efikasnije radno okruženje, već je dana tehnička podloga evoluciji montažnog procesa, a posebno evoluciji montažnog izraza.

Dostignuća ovog trenutka i projekcija budućnosti.

I što dalje? Sudeći prema onome što se zna u ovome trenutku, promjene koje su unijeli kompjutori odnosno digitalna tehnologija, tek su početak. Ono što slijedi u vrlo bliskoj budućnosti promijenit će i sam medij.

Prvi veći korak u tom smjeru je zamjena filmskog negativa (35 mm) videoformatom iste ili veće kvalitete. Prve smjernice bili su eksperimenti s HDTV (*High Definition TV*) formatom, koji se širinom slike (16:9) i rezolucijom (1.250 linija

umjesto dosadašnjih 625 PAL) nastojao približiti filmskom izrazu i kvaliteti slike.

Korak koji se uvodi ovog trenutka je *24p*, novi *Sonyjev* format koji još nazivaju i digitalnom kinematografijom. Svojom rezolucijom od 1.920 x 1.080 pixelsa (osnovnih elemenata slike — točkica) približio se filmskoj 2K rezoluciji (2.000 linija).²³ Prema svojim tehničkim karakteristikama (format 16:9; 2K rezolucija; 24 sličice u sekundi) taj je digitalni standard najbliži 35 mm negativu. Toliko je blizu svojom kvalitetom da je George Lucas odlučio svoj novi film iz serijala *Star Wars* snimiti na njemu.

U svijetu se provode eksperimenti koji u ovom trenutku nemaju nužnu vezu s filmskom industrijom, ali bi u dogledno vrijeme mogli imati snažan utjecaj na nju. Eksperimentira se tehnikama prikazivanja slike (2D i 3D) direktno na mrežnicu oka, s pobuđivanjem mozga na direktni prijem informacija izvana, putem radio valova, zaobilazeњem osjetila vida i slухa. Također se eksperimentira s prikazivanjem filmske slike i *surround* (okružujućeg) tona u punoj kvaliteti putem Interneta. Ne treba smetnuti s umima ni eksperimente s virtualnom realnošću.

Medij se zaista mijenja. Uskoro će 35 mm negativ biti potisnut iz filmske produkcije i zamijenjen digitalnim formatom (ili formatima). U početku postupno, a zatim i potpuno.

Znači li to da će negativ potpuno nestati? Zasigurno ne, još dulje vrijeme. Ali, njegova primjena biti će pomaknuta u zahtjevnije sfere do kojih razvoj digitalne tehnike još neko vrijeme neće stići (70 mm negativ, IMAX kino, infracrvena i ultraljubičasta snimanja i sl.). Promijenit će se i načini distribucije filmskih djela. A vrlo vjerojatno i sama struktura filma uvođenjem interaktivnih opcija koje će davati gledatelju izbor kojim će se smjerom nastaviti događati radnja.

Kakve će biti posljedice takvog razvoja na montažu?

Zasigurno velike na razini promjene montažnog izraza. Vrlo vjerojatno ćemo u bliskoj budućnosti montirati virtualnu 3D radnju u realnom prostoru. A kako će tek tada izgledati montažni prijelazi? Ma kako izgledali, u jedno sam siguran, osnovni *montažni prijelaz* ostat će isti. Rez će i dalje biti rez, čist i jednostavan. Svima razumljiv. Ma kako velike i dramešne promjene bile na razini montažnog izraza, u najdubljoj osnovi montaža će ostati ista. I dalje će trebati reducirati materijal na ono što je stvarno potrebno, i dalje će trebati stvoriti odgovarajuće prostorno-vremenske odnose, dinamiku i dramaturšku strukturu priče.

Zato promjena tehničkih okvira i načina rada može raširiti krila našoj mašti i omogućiti joj putovanje u novim smjerovima, a jedino je tu ograničenje — sama naša mašta.

Bilješke

- 1 Intermedijate — materijal — specijalna filmska vrpca, u osnovi negativ, posebnih svojstava koja se upotrebljava u filmskom laboratoriju za kopiranje materijala, izradu trikova itd.
- 2 eng. *prime time* — kod nas se prevodi s *udarni termin* — večernji dio TV programa obično između 20 i 23 h za koji se pretpostavlja ili zna da najveći dio populacije provodi u svome domu ispred televizora.
- 3 Magnetofon je imao velik utjecaj i na filmsku produkciju. Potpuno je iz filmskih kamera izbacio svjetlosne glave za bilježenje zvuka te je u montaži i obradi zvuka doveo do uvođenja perfo-vrpca.
- 4 VF *predmagnetizacija* — visokofrekventni signal koji se dodaje tonskom signalu prije zapisivanja na magnetsku vrpcu da bi se poboljšala linearnost signala i odnos signal/šum.
- 5 Oba su načela i danas u primjeni — svi uređaji za analogno snimanje zvuka na vrpcu koriste stacionarne glave (magnetofoni, kasetofoni, profesionalni i kućni videorekorderi itd.), dok uređaji za snimanje slike na vrpcu koriste rotirajuće glave; također i neki uređaji za digitalno snimanje zvuka na vrpcu koriste rotirajuće glave (DAT, ADAT, i sl.)
- 6 Prvi profesionalni magnetoskopi bili su kvadrupleksnog tipa — rotirajući bubanj s četiri videoglave postavljene u kvadraturi, na traci opisuju gotovo okomite tragove (-1°) u odnosu na širinu vrpce. Danas se koriste magnetoskopi helikoidalnog tipa — oko rotirajućeg bubnja s četiri ili dvije videoglave obavijena je vrpca. Usljed međusobnog odnosa smjera kretanja vrpce oko bubnja s videoglavama i rotacije bubnja, videoglave na vrpci iscrtavaju dio krivulje poznate kao helikoida. Kut videotragova kod ovih uređaja iznosi između 5° i 6°.
- 7 Svaka presnimka materijala naziva se *generacija*. Nulta generacija je originalni materijal. Svaka sljedeća generacija dobiva redni broj, pa tako govorimo o prvoj, drugoj, ..., itd. generaciji. Kod *compositno* spojenih videomontaža (cijela analognog videoinformacija putuje po jednom fizičkom vodu od uređaja da uređaja) gubitak kvalitete iznosi 3dB po generaciji, dok kod *componentno* spojenih videomontaža (svaka od tri komponente analognog videosignalu putuje po zasebnom fizičkom vodu) taj gubitak iznosi 0,7 dB po generaciji. Praktič-

no to znači da kod *compositno* spojenih sustavno četvrta presnimka više ne zadovoljava standard.

- 8 *Montažna konzola* (eng. *editing console*) jest uređaj koji može sinkrono kontrolirati *play* i *record* magnetoskop i prema *time codeu* ili *cue* tragu inicirati rez na zadanom mjestu.
- 9 Eng. *real time* — u realnom, stvarnom vremenu; ovaj je izraz zaživio uvođenjem kompjutora u radne procese, ali ga se i u ovom slučaju može dobro upotrijebiti. Naziv označava sposobnost procesiranja podataka bez zadrške, tj. stvarnom brzinom ili jednostavnije, informacija se obrađuje trenutno za vrijeme trajanja reprodukcije, a rezultat se trenutno prikazuje, tj. snima. 10 *AD konverter* — pretvarač analognog videosignalu u digitalni signal
- 11 *PAL sustav ili standard* — eng. *Phase of Alternating Line* — sustav analognog kodiranja, transporta i kontrole točnosti videosignalu koji se primjenjuje kod nas kao i u većem dijelu zapadne Europe. Osim PAL sustava još postoje NTSC (američki standard) i SECAM (francuski standard) koji je u osnovi inačica PAL sustava.
- 12 *pixel* — eng. *pictoral cel* ili *pictural element* — osnovni element TV slike
- 13 PAL sustav se sastoji od 625 horizontalnih linija kojima se iscrtava slika. U stvarnosti na TV ekranu prikazuje se 576 linija dok se preostalih 49 linija koristi za transport vertikalnih sinkro impulsu, impuls za izjednačavanje, kao i dodatnih informacija (npr. teletekst).
- 14 Ultra wide fast SCSI par ili ATA 100 ultra DMA — danas dva korištene tehničke standarde za komunikaciju *hard diskova* s kompjutorom. Prvi koristi paralelnu, a drugi serijsku komunikaciju.
- 15 *Disk raid* — polje diskova u kojem se svi diskovi logički promatraju kao jedan. Npr. ako je u polju osam diskova koje se tretira kao jedan, onda je protok informacija osam puta brži.
- 16 *Rezolucija* — u tisku rezolucija označava broj točkica po jedinici površine (dpi = dots per inch/cm — točkica po inču ili centimetru). Kod videosignalu ona je fiksni broj i označava širinu x visinu slike (za PAL 768x576 pixelsa), dok je kod filma ona broj kemijskih elemenata koji tvore sliku po kvadratu slike. Filmska rezolucija se na videu aproksimirala s dvije (2k), četiri (4k) ili šest (6k) tisuća linija po kvadratu slike.

- 17 Pod pojmom *jednostavna* podrazumijevam operaciju koja ne zahtjeva zadavanje više od dva do tri parametra — npr. da bi se napravilo pretapanje potrebno je: 1. dati komandu za pretapanje; 2. unijeti dužinu pretapanja; 3. odrediti poziciju pretapanja u odnosu na spoj kadora. Pojam *brzo* odnosi se na operacije koje se provode u realnom vremenu ili zahtijevaju do nekoliko minuta za kompjutorsku kalkulaciju.
- 18 Okruženje u kojem se isključivo radi s digitalnim podacima i sva računanja i rekombinacije obavljaju se na razini digitalnih informacija bez AD ili DA konverzija.
- 19 *Chroma key* i *luma key*, eng. — tehnički postupci kod kojih se jedna boja ili određena razina svjetline u originalnoj slici zamjenjuje s novom slikovnom informacijom.
- 20 *Vertikalne strukture* — istodobno povezivanje filmskih elemenata, npr. slike i zvuka.
- 21 *EDL* — *edit decision list*, eng. — rez lista za video; u osnovi lista rezova i ostalih efekata prema vremenskom kodu (*time code*) sirovog materijala i finalno montiranog materijala.
- 22 *e-mail* — elektronska pošta
intranet — interna kompjutorska mreža unutar poduzeća

internet — globalna kompjutorska mreža namijenjena javnoj upotrebi.

- 23 Moderna računica, po kojoj danas funkcioniра digitalni videozapis, pokazuje stvarnu količinu podataka, i za PAL standard to izgleda ovako:

rezolucija 1 slike: horizontalna 720 pixela
vertikalna 576 pixela
ukupno 720 x 576 = 414.720 pixela
puta 3 za sve tri boje (RGB) 3 x 414.720 = 1,244.160 informacija po slici
broj informacija u sekundi: 25 x 1,244.160 = 31,104.000.

Manji broj potrebnih informacija u odnosu na računicu navedenu prije u tekstu posljedica je izbacivanja horizontalnih 48 pixela koji služe prijenosu horizontalnih sinkro impulsa i ne sadržavaju korisne informacije slike.

Zgodna je predodžba o količini podataka da jedna nekomprimirana PAL slika sadrži tek nešto manje informacija no što ih se može pohraniti na jednu *floppy* disketu. To otprilike znači da je za prijenos jedne sekunde PAL videa potrebna kutija s 25 disketa.

Bibliografija

Avid Film Composer — User's Guide, Avid Technology, Inc., October, 1996.

Avid media Composer Products — Reference, Avid Technology, Inc., October, 1996.

Avid media illusion — tutorial guide, Avid Technology, Inc., July, 1997. Dieter Nührmann, 1983., *Kućni magnetoskopi na lak način*, Zagreb: IRO Tehnička knjiga — Zagreb

The Digital Fact Book Edition 7 (A Reference Manual for the Broadcast Television & Post Production Industry), 1994. (1988.): Quantel Limited

EDL Manager — User's Guide, Avid Technology, Inc., February, 1996.

Gregor, Ulrich i Enno Patalas, 1977., *Istorija filmske umetnosti*, Beograd: Institut za film, Beograd

Katz, Ephraim, 1994., *The Film Encyclopedia (Second Edition)*, New York: HarperPerennial (A Division of HarperCollins Publisher)

Klajn, Rihard ing. i Aleksandar Todorović, dipl. ing., 1981., *Magnetoskopi*, Beograd: Tehnička knjiga

Limann, Otto, 1987., *Televizija na lak način* (drugo izdanje), Zagreb: IRO Tehnička knjiga — Zagreb

Ohanian Thomas A. i Michael E. Philips, 2000., *Digital Filmmaking: The changing Art & Craft of Making Motion Pictures*, London: Focal Press

Reisz, Karel i Gavin Millar, 198., *Filmska montaža*, prev. B. Kosanović, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Stokes, Jane, 1999., *On Screen Rivals (Cinema and Television in the United States and Britain)*, New York: MacMillan Press Ltd.

Midhat Ajanović

Blistave nijanse mraka — filmske animacije Piotra Dumale

»Ja sam baš kao instrument, ja samo sviram onako kako želim svirati da bih na kraju bio iznenaden onim što uradim.«

Poljska tradicija animacije

Kao filmska nacija Poljska nesumnjivo se može podići jednom od najstarijih, a i najbogatijih, kinematografskih tradicija u svijetu. Već između 1893. i 1895. razvili su poljski filmski pioniri (Lebiedzinski, Poplawski, Prószynsky) originalni tehnički izum koji su nazvali »animirane slike«, možda najbolji naziv za novu filmsku umjetnost nastao na bilo kojem jeziku. Taj naziv funkcionirao je jednak dobro kao i pronalazak Lumičirovih kod kojih je snimatelj bio i Poljak Bolesław Matuszewski, istodobno jedan od prvih filmskih kritičara u povijesti. Prve filmske predstave zbole su se u Poljskoj već 1896. (Krakow, Warszawa, Łódź...) da bi samo nekoliko godina poslije bili izgrađeni prvi stalni kinematografi.

Poljska filmska povijest bilježi prvi uspjeli eksperiment sa zvučnim filmom, 1908. godine; neke od prvih adaptacija literature uopće, avantgardne i lijevo orijentirane pokrete kakav je bio START između dva svjetska rata, ili društveno kritičke dokumentarce kakve je recimo stvarao Skorzewsky koji je već 1950-ih izlagao takozvani socijalizam razorno kritici. Imena poput Wajde, Munka, Kawalerowicza, Kutza, Skolimowskog, Polanskog pa sve do Kieslowskog su igrano-filmska reprezentacija kakvom se može pohvaliti vrlo malo filmskih nacija.

I poljski animirani film, bilo kad je riječ o kreativnim domaćima samih filmova, bilo o broju proizvedenih minuta animacije na godinu, pripada u vodeće u svijetu. Već u najranijem razdoblju filmske povijesti poljski filmski pioniri tretirali su animaciju kao iznimno važan žanr, možda čak i najvažniji. Karol Irzykowski, osnivač poljske filmske kritike, pisao je već 1924. da je »običan« film samo dionica na putu prema »istinskom« filmu koji je za njega izvan svake sumnje bila animacija.

Normalan film je samo postaja na putu za slikovni film. Odbaciti animaciju zbog razvoja živo snimljenog filma bilo bi isto tako absurdno kao ukinuti slikarstvo zbog toga što je otkriven fotografski aparat.¹

Potpuno ravnopravno s Francuzom Emileom Coleom i Amerikancem Winsorom McCayem, jedan je Poljak, Władysław Starewitz, upisao svoje ime u povijest filma kao onaj iz tog genijalnog trija koji je praktički stvorio modelsku animaciju. Starewitz je radio u Moskvi (i poslije u Parizu) gdje je tijekom 1910-ih kreirao svoje animirane basne s čudnovatim insektoidnim figurama pokazujući u nekim filmovi-

ma, kakav je recimo *Osveta filmskog snimatelja* (1911.), nevjerojatno visoku svijest o mladom mediju.

Zbog poljske zlosretne povijesti Starewitz nije bio jedini animator i uopće umjetnik koji je djelovao u emigraciji. Hrvatskoj animaciji je početke praktički udario jedan Poljak, Sergij Tagatz koji je od 1920-ih živio i radio u Zagrebu. U samoj Poljskoj animacija se počela razvijati nakon 1916. godine kada je Felyks Kuczkowski realizirao prvi animirani film, dok će Zenon Wasilewski potkraj 1930-ih osnovati prvi studio za crtani film Triofilm. Animacija će se sporadično radići sve do kraja Drugog svjetskog rata nakon čega, 1950-ih, počinje zlatno doba te umjetnosti u Poljskoj. Upravo će Wasilewski, čiji se rad od početka odlikuje uporabom originalnih metoda poput foto-montaže, realizirati prvi internacionalno značajan poljski animirani film, lutkarsku animaciju *Price iz starog Krakowa* (1947.). U zemlji su u tom razdoblju osnovana četiri studija za animirani film u Bielsko-Bialama, Krakowu, Łodzu i Warszawi gdje se razvija jedan dragocjen i unikatni filmsko-povijesni fenomen. Istodobno, s preko 2.000 proizvedenih animiranih filmova, Poljska pripada među desetak zemalja u svijetu s najbogatijom animacijskom produkcijom.

Poljsku animaciju karakteriziraju absurdni, makabrični i filmovi prožeti atmosferom noćne more, postignute hrabrim i originalnim eksperimentima u unikatnoj grafičkoj tehniци i u ukupnoj audiovizualnoj obradi filmske forme. »U poljskim animacijama često susrećemo pesimizam i izgubljene iluzije, Kafkin duh lebdi iznad tmurnog ljudskog krajolika.«² Poljski animatori Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Witold Giersz, Miroslav Kijowitcz, Ryszard Czekala, Daniel Szczechura, Zdzisław Kudla, Jerzy Kucia ili Zbigniew Rybczynski preferirali su rad u nesvakidašnjim izražajnim formama, njihova metoda bila je modelska animacija, kolaž ili piksilacija mnogo češće nego klasičan crtani film.

Sofisticirane likovne i animacijske forme najčešće su kombinirane s literarnim sadržajem čiji su junaci tipični srednjoeuropski likovi, pesimisti kadri da se gorko šale na vlastiti račun, da se smiju svom beznadnom položaju u svijetu koji nalikuje gigantskoj zamci u koju su uhvaćeni. Mračnim tonovima i tjeskobnom atmosferom modelirali su poljski animatori duše svojih junaka, malih gubitnika čiji je najveći životni triumf dolazio u onim kratkim razdobljima u kojima bi bili ostavljeni na miru od nadmoćnih i nerazumljivih sila mraka što su ih okruživale. Totalitarizmi modernog doba, a

jedan od njih od kojeg je Poljska posebno stradala nazivao je sam sebe »socijalizmom«, oslikan je možda najsugestivnije u mediju animacije.

Dvadeset i četvrti dio sekunde ne egzistira u našoj svijesti. Tako sičušan dio vremena mi nismo u stanju registrirati niti pojmiti tako da animator uvijek starta od nesvesnog i nepojmljivog, registrirajući ono što se u živo snimljenom filmu opire registraciji. Stoga se animacija pokazala kao idealan medij da zabilježi, opiše i oslika duše izmučene siromaštvom, terorizirane glušću, zarobljene ideoškim lažima, uplašene i umrtiljene vlastitom turobnom svakodnevicom.

Čovjeku se može zabraniti sve osim snova pa se u animacijskim remek-djelima kakva su recimo Szczechurin *Putovanje* (1971.) Kucian *Povratak* (1972.), Czekalin *Sin* (1972.) ili Kudlin *Nestanak struje* (1975.) do perfekcije razvio nadrealni vizualni jezik kojim su opisvana podsvijest i mračne more usamljenih gubitnika, njihova tjeskoba u ambijentu neslobode koji im je dosuđen rođenjem. Slikajući absurdne, počesto morbidne snove pesimista koji su sasvim izgubili iluzije, ljudskih kreatura koje tumaraju kroz tunel bez ulaza i izlaza, poljski su animatori zapravo govorili o javi, političkom sustavu i društvu u kojem su nastali i izlagali ga pritom najrazornijoj kritici. Razotkrivajući da je sustav sposoban proizvesti samo jedno — nesretno ljudsko biće.

Piotr Dumala

Sve ovo važi i za filmove autora kakav je Piotr Dumala (1956.), uz Jerzya Kuciua vodećeg suvremenog animatora iz Poljske, koji odriče bilo kakvu vezu svojih filmova s političkim miljeom u kojem su nastali.

Ja sam daleko od političke i socijalne situacije u Poljskoj. Ja se ne osjećam kao netko tko participira u društvu. Narančno, nemoguće je ne biti makar malo pripadnikom društva, ali to nije nešto što mene zanima. Ja se radije bavim svojim osjećajima, svojim privatnim stvarima. Možda tek mnogo vremena poslije primjetim stanovitu vezu između filma koji sam napravio i situacije u Poljskoj.³

Međutim, filmovi i uopće umjetnička djela, čak i kad u potpunosti izrastaju iz podsvjesnog i bave se isključivo privatnim, unutarnjim svijetom autorovim ili autorovih kreacija, uvijek su u svom bitnom dijelu individualna reakcija na okolnosti kojima je stvaralac bio izložen. Dokaz tome je i Dumalin profesionalni debi, koji ga je odmah uvrstio u red međunarodno zanimljivih autora. Film *Lykantropia* bio je sve samo ne apolitično djelo.

Da, neki ljudi su mi rekli da su doživjeli Lykantropiju kao snažnu kritiku komunističkog sustava. Ja nisam bio toga svjestan i jedino što na to mogu reći je: »možda«. Ne osjećam se niti kao pripadnik neke Poljske škole animacije; ako pripadam nečem takvom to je izvan moje volje. Moj najdraži poljski animator je Miroslav Kijowicz koji je sasvim različita autorska osobnost od mene. Jedino zajedničko što nalazim među nama je odnos prema animaciji kao načinu da se umjetničkim sredstvima odgovori na filozofska pitanja.

Dumala je diplomirao na Umjetničkoj akademiji u Warszawi gdje i danas živi i radi svoje animacije za producenta Studio Miniatur Filmovic. Dio godine provodi u Švedskoj gdje predaje filmsku animaciju na Višoj umjetničkoj školi u Eksjöu. Za svoje filmove dobio je praktično sve najznačajnije nagrade i priznanja koja jedan animator uopće može dobiti, višekratno je nagradivan na najprestižnijim festivalima animacije u Annecyju, Ottawi, Hiroshimi, Stuttgartu ili u Zagrebu gdje je 1992. osvojio *Grand Prix*.

Animatori su u pravilu ljudi s mnogo interesa i više zanimanja. Ni Dumala nije iznimka. Paralelno sa studijem slikarstva učio je za konzervatora. Nije nikad radio ni jedno ni drugo, postao je profesionalni animator.

S jedne strane, studirao sam kemiju, biologiju, mikrobiologiju, geologiju i pohađao zahtjevne sate skulpture, konzervacije, crtanja i grnčarstva. Na drugoj strani bio je film, pokret u vremenu, nastavak mog pisanja i najbolja moguća prilika da upotrijebim moje crtačke mogućnosti. Rad na animiranom filmu, po mom sudu, zahtjeva kombiniranje vrlo stroge discipline s najotkačenijom fantazijom. Kad sam počeo predavati animaciju shvatio sam da je balans između toga dvoga najteži zadatak koji stoji pred studentima.

Dumalin izvorni animacijski stil

Kombinacija raznolikih studija i interesa rezultirala je njegovom fascinantnom animacijskom tehnikom. On ispod kamere postavlja gipsanu ploču premazanu crnom bojom. Svaku fazu pokreta ugravira tankim iglama tako što zgrebe boju i dobije bijele linije i šrafure na tamnoj pozadini. Svaki pojedinačni crtež ima iznimno visoku grafičku vrijednost. Pa ipak svaki od tih crteža, nakon što su snimljeni na nekoliko filmskih kvadrata, biva ponovno premazan crnom bojom tako da je njihovo trajanje kratkotrajnije od crteža načinjenog prstom po zamagljenom prozoru. Takav njegov rad uvrštava ga u red velikih kreatora koji su unaprijedili animacijsku tehniku vlastitim, originalnim inovacijama; riječ je o animatorima kakvi su prije njega bili recimo Lotte Reininger, Alexandre Alexeieff, Norman McLaren, Ishu Patel ili Caroline Leaf.

Ja sam rano otkrio da tehnika animiranja neposredno ispod kamere najviše odgovara mom temperamentu. Imam osjećaj da se slike iz moje glave direktno transformiraju na filmsku vrpcu. Sviđa mi se činjenica da se svaka faza pokreta pojavljuje samo jedanput i onda se mijenja trenutačno. Dosljedno tome, slike nestaju, što također korespondira s mojim stajalištem o tome što bi film trebao biti. Svi moji filmovi, osim jednog, rađeni su direktno ispod kamere. Pripremajući se za svaki od njih radio sam dugotrajne vježbe zagrijavanja poput sportaša. Vježbe su se stajale u nastajanju da prikupim što više znanja o tome kako bi finalni rezultat na ekranu mogao izgledati. Tek nakon što dostignem jednu zadovoljavajuću predodžbu o tome, počnem snimati.

Gotovo svi njegovi filmovi su crno-bijeli uz tek povremenu, vrlo diskretnu, uporabu neke druge boje. Iz njegovih filmo-

va zrači snažan osjećaj izgubljenosti i samoće, straha i strepnje: čovjek je prikazan kao biće živo zakopano u mračni svjet koji sasvim nalikuje grobu. Čak i pokoji tračak svjetla koji se odnekud probije u scenu obojen je nekom tamnom nijansom. Svetlo i život su na pojmovnoj ravni sinonimi. Smrt je vječni mrak, život je kratkotrajni poremećaj, tek tih uzdah unutar beskrajne mrtve, mračne tišine. Ljudsko biće stalno se sudara sa zidovima načinjenim od gustog mraka koji ga okružuju sa svih strana i jedino što mu uspijeva jest da malo zagrebe u mrak, da u jednom beznačajno kratkom trenutku uznemiri noć i tišinu vječnog univerzuma, da svojom prisutnošću iscrta kratkoživuću svjetlu crticu — da zapravo svojom aktivnošću stvori vrijeme koje ne postoji nigdje izvan čovjeka. Onako kako Piotr Dumala zagrebe crnu boju na gipsanoj ploči i registrira tu svoju gravuru u svega nekoliko filmskih kvadrata i potom sve to ponovno prekrije crnilom.

Ne mislim da je film vječan. To je samo djelić vremena. Film je proces. Ja volim taj proces: vrijeme kada radim i vrijeme kada to što sam uradio vidim. Ja sam koncentriran na pokret, općenito, pokret čovjeka i svega drugog. Možda je to moje filozofsko stajalište. Ja nisam kreator, netko tko pravi svari. Ja sam kao spiritist. Stvari prolaze kroz mene, a ne zbog mene. Kad pokret osjetim tako dobro da postanem njegov dio, tada ću prestati praviti filme zato što ću ja sam postati film.

Umjetnost filmske animacije se, vrlo uvjetno i vrlo grubo, može klasificirati u tri forme: animacija koja u osnovi ima karikaturalnu figuraciju (uključujući tu i lutku kao trodimenzionalnu karikaturu), apstraktni film (nefiguralne, geometrijske forme u pokretu) i oponašanje igranofilmskog »realizma« (Disney, Japanski »manga anime« i sl.). Dumalini filmovi mogu se uvrstiti u prvu skupinu, ali skoro svaki od njih uključuje i elemente obje preostale. Dok mnogi poljski animatori rado posežu za apstrakcijom, rijetki su oni (s izuzetkom možda Kucie) koji se poigravaju s »realizmom« na takav način kako to čini Dumala. On u većini svojih filmova crta anatomski korektnе figure čiji nas sraz s irealnim i nemogućim time još snažnije uzbuduje i čije strahove lako prepoznajemo kao svoje. Njegovi likovi su situirani u jezoviti duhovni krajolik natran Dumalinom omiljenom ikonografijom, satovima, golemin kukcima, razbijenim čašama, puštim gradskim ulicama, bolničkim krevetima i tajanstvenim, sablasti sličnim, ženama koje se pojavljuju i nestaju poput zagonetke koje ili uopće nemaju odgonetke ili je naša sposobnost shvaćanja previše ograničena da bi je mogli pojmiti. Unatoč njegovo »realističnoj« maniri najvažnije likovno naslедje koje Dumala baštini je ipak poljska satirična grafika. Karikature u kojima se poštjuju pravila perspektive i anatomiske proporcije ljudskog tijela nisu rijetkost u poljskoj i općenito srednjoeuropskoj humorističko-satiričkoj tradiciji. Karikatura je naš duhovni skelet, zato mi nepogrešivo prepoznamo naše sebičnosti, zavist, netrpeljivost, zlovolju i sve druge slabosti u tim skicama koje ponekad mogu biti nosate, buljave crtarije ili na drugi način stilizirani simboli ljudske figure, ali počesto i sasvim nalik na likovnu predodžbu ljudskog tijela koja teži realizmu.

Ne postoji apstraktna karikatura kao što ne postoji apstraktna lutka. Da bi neki predmet nazvali lutka on nas mora podsjećati na ljudsko biće ili na neku životinju koja opet sa svoje strane sadrži niz elemenata koji su sasvim ljudski. Karikatura, ma kako slobodna i nonšalantna katkad bila, uvijek mora asocirati na čovjeka i čovjekov prepoznatljivi svijet. Ako toga nema onda dobijemo crtež, ali ne i karikatuру. Mada lutka i karikatura ne izazivaju u nama uvijek smijeh, njihovo je primarno svojstvo često — humor. Dvodimenzionalne i trodimenzionalne karikature nerijetko predstavljaju zburnjenog čovjeka koji ne razumije situaciju u kojoj se zatekao i koji nam je smješan u svom uzaludnom pokušaju da usprkos svemu sačuva osobno dostojanstvo.

Vrhunska vrijednost Dumalinih filmova zapravo je upravo u tome što se ispod debelog sloja mraka, straha i strepnje nalazi skrivena riznica autentičnog humora koji nam se ukazuje u formi gorke ironije i sarkazma. Kada na njegovoj, u skladu sa zakonitostima anatomiјe nacrtanoj, figuri iskoče oči poput ping-pong loptica i odskaču po zidovima, u maniri klasičnih animiranih »screwball« animacija Texa Averyja, kada u *Oslobodenoj nozi* ljudska glava, odvojena od tijela, svojim jezikom, dugačkim kao u žabe, proguta pticu i onda ispljune njen kostur, kada u *Franz Kafka* vidimo Kafkin uzdignuti penis kao ovozemaljski detalj koji je sasvim u suprotnosti s Kafkinim fantazmagoričkim duhovnim svijetom, tada takve i slične inkognitije produciraju sasvim osobit humor nadrealističke vrste.

Ja znam da postoji nešto što želim pokazati. Nije važno na koji način, ali animacija se pokazala kao najbolje sredstvo da izrazim moj privatni, unutarnji svijet. To je način na koji ja otkrivam svoje snove, želje, sve moje osjećaje. Mnogo to pokazati animacijom jer je animacija u vezi s crtanjem. Ja ne znam kako se koristi kamera, tako da je moj način pričanja priča da kreiram sve. Ja volim taj moment totalne kreacije. U animaciji je to moguće.

Dumalini filmovi: počeci

Svoj prvi film Dumala je napravio kao sedamnaestogodišnjak. Bila je to animacija o čovjeku kojega proždiru crvi. Već je taj jednominutni film nagovijestio njegove kasnije sklonosti da istražuje po mračnim predjelima ljudske duše, da otvara naše skrivene strahove i zatomljene strasti. Njegov prvi profesionalni film, petominutni *Lykantropia* (1981.) nastao je tijekom zimskih praznika, za dva tjedna, nakon što je Dumala punu godinu dana eksperimentirao i usavršavao tehniku u kojoj je film rađen.

Privukla me simbolična priča o vukovima čiji je naslov uzet iz slavenske mitologije. To je bilo u vezi s mojim diplomskim radom iz povijesti umjetnosti o simboličkom značenju planina, stijena i grobova. Film je bio smješten u planine među bijele gromade. Pokušavao sam novu tehniku, grebanje slojeva bijele boje na tamnom staklu. Nakon snimljene slike premaže se staklo novom bojom i radi se nova faza pokreta.

Kamera klizi preko stiliziranih planinskih visova, u dolini čopor vukova juri za čovjekom i ubrzo ga sustiže. U grafički vrlo efektnoj sceni vidimo velik broj vučjih čeljusti koje se otvaraju i zatvaraju proždirući ljudsko meso. U narednoj, gotovo statičnoj, sceni vidimo vukove kako se odmaraju nakon obilnog obroka. Potom se jedan od njih izdvaja i kad se osami počinje skidati svoju masku vuka i vučju kožu. Nakon što je na taj način razotkrio svoje ljudsko obliće, ostatak čopora ga napadne i proždere. Ista igra se nastavlja, svaki čovjek koji skine svoju vučju obrazinu postane hrana ostalima, sve dok na kraju ne ostanu samo dva vuka. U izmjenama planova koji podsjećaju na igrano-filmske scene dvoboja, dva se vuka ustremljuju jedan prema drugom sve dok jedan od njih ne skine svoju kožu i počinje bježati tako što se uspinje uz planinu. Kad dođe do vrha čovjek pada u podnožje gdje ga čeka posljednji vuk.

Slijedi najefektnija scena filma, u kojoj u »razlivenoj« animaciji cijeli ambijent preplavi gusto crnilo, koje kao da je netko prosuo po ekranu, i to tako da se vidi samo silueta posljednjeg vuka. Usamljeni vuk konačno skida svoju masku, ali umjesto očekivanog čovjeka, iz kože izlazi mjesec koji se diže k nebnu i osvjetjava pusti krajolik. Ova gorka metafora na gotovo opipljiv način predočava autorov osjećaj i njegov odnos prema svijetu kojem je pripadao u vrijeme nastanka filma.

Nakon te lucidne vizualizacije hobsovsko-filozofije slijedi novi film raden u istoj tehnici, ali s manje ambicijom. *Crnokapica* (Czarny Kapturek, 1983.) na granici je plagijata američkog filma *Red Riding Hood* iz 1981. kojim je tada petnaestogodišnja Cassandra Einstein izazivala senzacije po svjetskim festivalima svojom kombinacijom dječjeg crteža i pornografskih scena u svim mogućim kombinacijama u kojima sudjeluju sva četiri lika poznate bajke. Utjecaj ovog crtanog pornoča na Dumalin rad evidentan je u svim elementima izraza. Kao i kod Einsteinove, figure su oblikovane u maniri dječjeg crteža, a završna scena u kojoj vuk i baka spolno opće na prostu izgleda kao prekopirana iz Einsteinine Crvenkapiće. Međutim, Dumala je ipak uspio obogatiti sadržaj filma nizom absurdnih gegova, kao na primjer kad sićušna Crnokapica proždere ogromnog vuka ili kad iz kuće pred vukom iskoči baka-samuraj i raspori ga ogromnim mačem kojim će poslije izvršiti harakiri.

I u filmu *Nervozni život u kosmosu* (Nerwowe Zycie Kosmosu, 1986.) Dumala se koristi identičnim stilskim postupkom i tehničkim metodom, dječji crtež, nonšalantna animacija i crni humor koji se ne zaustavlja na konvencionalnoj granici zvanoj »dobar ukus« nego je debelo prekoračuje. U ovoj apstraktnoj kompoziciji, lik »Crnokapica« u bijegu je pred nekom zvijeri nalik dinosaurusu i mnoštvu drugih čudnih kreatura. Djevojčica naizmjence bježi, potom pljuje, povraća, vrši nuždu da bi na kraju, čini nam se, umakla svojim progoniteljima tako što je utrčala u kuću i našla se u naručju neke žene za koju je sasvim prirodno pretpostaviti da joj je majka. Film završava scenom u kojoj »majka« servira skuhanu »Crnokapicu« na stolu oko kojeg su se okupili djevojčini progonitelji. Očito ne sasvim zadovoljan rezultatom koji je postigao crtanjem na staklu on stvara *Leteće vlasi* (*Latajace*

Vlosy, 1984.) prvo djelo u kojem koristi »realističnu« figuraciju i tehniku graviranja bogatih grafičkih formi čiji original služi samo da bi bio zabilježen na nekoliko kvadrata filmske vrpce, a zatim je zauvijek uništen.

Ponekad poželim sačuvati neki crtež koji napravim pod kamerom, ali ja ga moram uništiti jer je to suština tehnike koju koristim. Moram uništiti svaki crtež da bih na njegovu mjestu napravio novi i tako kreirao pokret. Ponekad mi se čini da mi moja metoda donosi previše patnje.

U ovoj kreaciji vidimo leda čovjeka koji puši, zajedno s filmskim likom i mi uživamo u plesu bijelog duhanskog dima na kozmičkoj tami. Nestvarno biće u obliku djevojke čija haljina i kosa lepršaju, iskrse iz tame, uzima ga za ruku i odvodi nekud. Diskretni nanosi bijele boje pomažu nam da naslutimo crno drveće, crne oblake i mjesec, te nezaobilazne detalje Dumaline ikonografije. »Kamera« se diže uvis i na zvjezdanom nebu počinje se odvijati apstraktna igra u kojoj vlasti kose, nebrojene crticice slične spermijima, penetriraju u sjajnu kuglu. Ova prekrasna ljubavna etida završava se scenom u kojoj snažna kiša, rezultat i plod nebeske igre kojom smo maločas svjedočili, obara drveće i mijenja krajolik. Neosjetljiv na kišu, zagrljeni par šeće ispod kišobrana i nestaje u tami.

Animacija je najbolji način da otkrijem moje snove, moje skrivene želje, sve moje osjećaje... Mogu reći da su moji filmovi zapravo dokumentarci, ali dokumentarci »snimljeni u mojoj duši.

Taj film kao da je bio zagrijavanje za *Lagodnu* (Lagodna, 1985.), djelo inspirano prozom Dostojevskog — zapravo variranje na temu »ljepotica i zvijer« — prvi njegov film u kojem se naglašenje koriste međutonovi i druge boje osim crne i bijele. Dumala nije napravio ni jedan kompromis unatoč komplikiranoj tehnici. Štoviše, u ovom filmu on je definitivno doveo do perfekcije svoj animacijski postupak. Crtež je, posebno u erotskim scenama mnogo bogatiji i slojevitiji, figure se kreću meko i elegantno, pozadina je pokretna, kadriranje slojevito, a montaža »razlistana« u mnoštvo kratkih rezova.

Lagodna je prije svega suptilna analiza odnosa muškarca i žene, zapravo uzaludnosti nastojanja muškarca da zagospodari ženom, da njezinu ljubav pretvori u svoj posjed. U centru kadra je krevet na kojem leži bolesna žena i muškarac koji bdije pokraj nje. Na zidu je sat koji glasno otkucava vrijeme. Međutim, kazaljke idu unatrag, na krugu sata u apstraktnoj igri vidimo ljude kako se bezuspješno opiru centrifugalnoj sili kojom ih vrijeme usisava u središte kružnice s brojkama i kazaljkama. Kafkijanski motivi su funkcionalno povezani: žena gleda kroz prozor, muškarac joj zabranjuje da gleda druge ljude tako što navlači zavjesu, ogromni kukci promiču kroz sobu, čaša vina u krupnom planu koja se bez vidljivog razloga rasprsne, muha švrlja po licu bolesne žene, pokret njezina golog stopala na krevetu, lica ljudi slična Munchovim portretima stvaraju atmosferu nelagode i nečeg zastrašujućeg što se zapravo nalazi u nekom sloju skrivenom ispod vidljive površine filma.

U *Zidovima* (Sciany, 1987.) Dumala dalje usavršava svoju tehniku graviranja na gipsanim pločama čime otpočinje nova faza u njegovu stvaralaštву, ona koja ga zapravo čini jednim od vodećih svjetskih animatora s kraja dvadesetog stoljeća. *Zidovi* su film koji definitivno djeluje kao da je za njega scenarij pisao osobno Franz Kafka

Film počinje krupnim planom lica čije se oči vrte u ritmu otkucaja sata dok se u pozadini čuju ljudski koraci. Potom vidimo cijelu figuru iz više različitih kutova, montažni postupak i mračna pozadina nam sugeriraju tjeskobu, fizičku i duševnu, kojoj je čovjek izložen. Na zidovima se stalno ukazuju ladice, kada Dumalin humanoid uspije otvoriti jednu od njih vidimo da u njoj obitava sićušni čovjek. Čovjekove oči se pretvaraju u dva savršena kruga, penju se negdje u zrak i formiraju mjesec na koji se navlače tmurni oblaci, animacijski postupak i motiv poznat iz *Lykantropie* i ovdje je jednako efektan. Nizom nadrealnih prizora, poput onog u kojem je prikazan prozor koji se ukazuje na zidu, da bi čas kasnije kroz njega upao mrtvački kovčeg koji, nakon što na njemu izrastu noge kao u kukca, odgmiže odatle, pojačava se osjećaj uzinemirenosti i atmosfera bezađa u kojoj bivstvuje njegov karakter. Koraci koji se neprestano čuju konačno se zaustavljaju i u poenti koje se ne bi postidio ni Dumalin duhovni uzor, Kafka: vidimo čovjeka kako ubacuje novčić kroz prorez na štednoj-kasici. Novčić upada pokraj Dumalinog humanoida, zauvijek zatvorenog među četiri zida kasice.

Entuzijazam koji je prouzročilo ovladavanje tehnikom vjerojatnim je uzrokom da je Dumala skoro u isto vrijeme radio na još jednom filmu, svojem remek-djelu *Oslabodena noga* (*Wolnoć nogi*). Ova majstorija fascinira svojim gotovo savršenim ritmom u kojem autor daje međuigru bijelih i crnih oblika. Film počinje otkucajima sata čije se kazaljke približavaju ponoći, gluhom dobu kada se događaju noćne more. Željezni krevet koji dominira kadrrom dan je bijelom bojom, snažno kontrastnom s obzirom na crnu pozadinu na kojoj gotovo da nema polutonova. Ispred kreveta je čovjek koji izvodi neke neobične pokrete kao da gimnasticira prije odlaska na počinak, potom se uvlači ispod pokrivača i zaspri. Iznad kreveta je jedna ptica zatočena u kavezu dok se kroz prozor vidi cepelin kako promiče ispred mjesečine. U prelijepo animiranoj vinjeti vidimo zavjesu koja leprša na vjetru što se uvlači kroz prozor. Kafkijanska igra počinje. Prvo jedna noga, a potom i ostali dijelovi njegova tijela, druga nogu, ruke, torzo i glava, izvlače se ispod pokrivača i odlaze svaka na svoju stranu. Slobodna animacijska igra puna je apstraktnih slika i bizarnih simbola kao npr. kada ruka baci avion od papira koji se zarije u kameni zid, što nam se, inkorporirani u Dumalin duhovni i likovni svijet, uopće ne doima neogičnim. Naprotiv.

Postoji nešto magično u tome da vidiš svoj rad u pokretu. Iako nešto očekuješ, nikada nisi u stanju predvidjeti sve. Kad god vidim svoje filmove na ekranu budem iznenaden nečim i to je zapravo ono što me najviše raduje.

Jutro i buđenje svog junaka Dumala prikazuje novom tehnikom. Umjesto svjetlim linijama na crnoj plohi, on se vraća crtanjem crnim linijama na bijeloj površini. Takav »normalan«

crtež stimulira dojam da je noć otišla i zajedno s njom noćne more. Čovjek međutim ustaje i vidi da svi dijelovi njegova tijela nisu na svom mjestu. Jedna se nogu, naime, nije vratiла natrag. Pogled kroz prozor otkriva mu prizor njegove noge koja bježi ispred gomile jednonogih ljudi. Kada konačno gomila opkoli odbjeglu nogu na krovu jedne zgrade na koji se ona popela, u briјlantnom finalu, iz noge izrastu kralj i ona odleti u nebo baš kao Bartosheva *Ideja* koja se u animacijskom remek-djelu iz tridesetih godina oslobođila ovozemaljskih stega i vinula u visine, u slobodu.

Nakon ovog filma Dumala se osjeća kreativno ispražnjen, čini mu se da nema više što reći i ozbiljno razmišlja o tome da napusti animaciju.

*Najvažniji moment za mene bio je susret s Jurijem Norsteinom. Prvo sam čitao neki intervju u kojem su ga novinari pitali o tome slaze li se da je kompjutorizacija ujedno i kraj animacije. On je odgovorio: »Ne, to je tek početak!« Onda sam se upoznao s njim i video dvadesetminutni do sada dovršeni dio za njegov budući film *Šinjel* i nešto se dogodilo u meni. Norstein mi je pomogao da shvatim kako animacija može biti nešto drugo, shvatio sam da animacija može rušiti barijere. Animacija ne mora citirati, ona može biti! Shvatio sam da animacija može posjedovati svojstvo bića, da ona može postojati kao nešto sasvim zasebno, usporedivo s onim što zovemo realnost. Norstein mi je pokazao da animacija ne mora biti samo priča, samo humor ili apstraktni eksperiment. On je veliki konstruktor života i njegova fantazija i invencija su me naprsto »prisilile« da se vratim animaciji.*

Ključno estetski izazov za Dumalu odnos je između vremena u realnom svijetu, vremena u živo snimljenom filmu i onoga u animaciji. On je u stalnoj potrazi za odgovorom na pitanje što je vrijeme uopće i kakvo je to animacijsko vrijeme, fenomenom o kojem je Hans Richter pisao još tijekom 1920-ih:

Cak i mediokritetski animirani filmovi emitiraju više filmske istine nego mnoge dokumentarne forme (...) Stoga što animirani film nije u stanju u potpunosti reproducirati pokret onakav kakav je u životu, prinuđen je na selektiranje. Ta selekcija (i eliminiranje) različitih pokreta stvaraju mehanički stil koji je idealno uskladen s tehnologijom i stoga izuzetno efikasan.⁴

Dumala i Kafka

Upravo to »ispuštanje«, selekcija i redukcija vremena, ključ su za razumijevanje filma *Franz Kafka* (1991.), narednog Dumalinog filma i zapravo logične etape u njegovu opusu. On gradi formu ovog filma kao konstrukciju sastavljenu od sićušnih isječaka vremena, fragmenata katkad ne duljih od treptaja koji su međusobno razdvojeni desetljećima.

Vrijeme je osnovno pitanje animacije i filma uopće. Ja vrijeme u svojim filmovima tretiram kao vrijeme koje traje simultano u odnosu na realistično vrijeme. To je glavni razlog zašto ja animiram izravno ispod kamere. Na taj način ne osjećam da proizvodim film, već da ga otkrivam

unutar tame, unutar ne-egzistencije. Vrijeme je glavni junak mojih filmova.

Kafkino djelo i filozofija su u osnovi Dumaline estetike. Kafkin utjecaj i ljubav prema literaturi općenito su u najbitnijem definirali Dumalinu umjetnost. Pisanje je pojednostavljeno govoreći može definirati kao stvaranje slika i emocija pomoću riječi. Dumala ovdje ide obrnuto, on traži slike kojima bi »pisao« Kafkinu biografiju, on animacijskim jezikom tvori vizualnu analogiju Kafkinu proznom sustavu. Dumala analizira detalje iz životopisa genijalnog pisca ne bi li pronašao one koje su bile izvoriste njegova djela.

Zelio sam postati pisac. Mnogo sam pisao. U početku ni sam bio svjestan da moje priče nalikuju scenarijima za filme mnogo više nego što su bili literatura u striktnom značenju tog pojma. Prvi put sam čitao neko Kafkino djelo kada sam bio na početku studija. Bili su to njegovi dnevnički zapisi. Bio sam naprsto opsjetnut. Čitao sam jednu stranicu dnevno jer sam želio čitati istim ritmom kojim je knjiga bila napisana, kao da sam želio štedjeti tu knjigu, da mi što dulje traje. Nijedan me njegov roman nije u tolikoj mjeri začarao kao njegov Dnevnik. Moj film vidim kao kontinuitet procesa čitanja Kafkinih dnevnika. To je razlog zašto sam se odlučio da radim film o njegovu životu, a ne adaptaciju neke njegove knjige. Ta je odluka koja je bila sasvim izvan moje volje. Ja sam jednostavno uhvatio sam sebe kako crtam kadrove filma o Kafkinom životu. Za mene je vrlo bitno raditi tako, biti poput prirode, uraditi nešto izvan vlastite svijesti.

Dosljedan svojem stilu, Dumala počinje krupnim planom Kafkinih očiju koje se kreću u ritmu otkucanja vremena, ali se taj precizni ritam neočekivano prekida tako što se Kafka bolesno nakašće. Nikad ranije u nekom Dumalinom filmu pozadina nije bila tako precizno izvedena kao ovdje. Uvodna scena je panorama Praga iz 1883., godine kad se pisac rodio, čime se sugerira neobična važnost koju taj grad, i uopće urbana sredina, ima za nastanak Kafkine i kafkijanske literature. Stvarnost je u gradu, za razliku od sela, mnogo više rezultat ljudske djelatnosti nego je to davanje Boga i prirode. U gradu je čovjek upućen na druge ljude mnogo više nego u prirodnom ambijentu, čovjekova nesloboda je prema tome posljedica aktivnosti drugih ljudi u mnogo većoj mjeri nego što je bi to bilo zatećeno stanje, datost. Tijesne ulice tipičnog srednjoeuropskog grada, leptiri koji se okupljaju pokraj svjetiljke i pas-latalica koji plaho pretrči preko ceste vizualna su definicija miljea u kojem se mladi Kafka formira.

Ja grad tretiram kao biće, kao i svaki drugi karakter u filmu. Grad je nešto poput stranca na ovoj planeti. U gradovima doista mislimo na specijalan način. Kafka kao da treba više prostora, sanja o kukcima, sanja da postane jedan od njih.

Deset godina poslije, 1893., vidimo dječaka Kafku kako studira zrake svjetla koje probijaju kroz prozor njegove tamne sobe. Čuje se glas majke koja ga doziva i zvuk zaključavanja vrata. Dječak je sam s baterijskom lampom kojom ispituje detalje u mračnoj sobi. Detalji uvijek kazuju više od cjeline.

Zidom gmiže žohar u kojeg će se Kafka, pod imenom Gregor Samsa, poželjeti pretvoriti.

Kroz ključanicu se nazire sloboda. Njegova rođakinja ga uvodi u svijet seksa. Dok vode ljubav, kao da čuje majčin glas koji izlazi iz rođakinjina grla.

Samoća ima boju mraka. Mladi Kafka opsjetnut je detaljima: zvuk vjetra i lavez psa, kukac promiće ekranom, kiša na njegovom licu, briše lice i studira grad, gradske mostove koji izgledaju kao da su od organske materije napravljeni. Nagli rez i krupni plan vilice koja je ispala na pod. Obiteljski ručak. Dok debeli otac jede, preko stolnjaka prelazi kukac koji ne mari za očev autoritet.

Kafka kao odrastao čovjek gleda sebe u ogledalu, vidi ribe u akvariju, djevojčicu koja ga krišom gleda dok piše, lice oca u krupnom planu, papiri se razletjeli kroz sobu, čaša vina eksplodira poput ručne bombe, ključanica kroz koju vodi put u drugu dimenziju. Kafka preobražen u onog psa lutalicu seli u drugačije postojanje. Godina je 1924.

Film je kulminacija Dumalina stvaralaštva u svakom pogledu. To ostvarenje je njegov kreativni vrh u uporabi originalne tehnike kojoj je ovdje pridodan i multiplan te time mogućnost ulaska u dubinu njegova mračnog likovnog kozmosa. On je ovdje sasvim ovladao animacijskim jezikom, dok je na razini režije i montaže učinio još jedan važan iskorak korišteći neka iskustva i metode iigranog i dokumentarnog filma. Briljantno izvedenom kondenzacijom vremena i smislom za detalje ravnom onom Kafkinom, Dumala je stvorio djelo koje do danas ostaje najuspješniji animirani film u žanru biografije ikada nastao. Ovo remek-djelo adekvatan je odgovor medija animacije na izazov urbane literature čiji je golemi utjecaj na civilizaciju u kojoj živimo nedvojben.

Kada neki stvaralač, koji se pri tome nalazi u dobu pune kreativne zrelosti, dosegne ovako visok domet onda se uvijek s velikom radoznalošću očekuje njegov sljedeći korak.

Sljedeći Dumalin film, polusatna animacija *Zločin i kazna* (2000.) došao je devet godina poslije, ali je proces njegova stvaranja praktički trajao više od dvadeset godina, jer je autor taj film počeo kao svoj diplomski rad.

U početku moje druge godine mentor mi je sugerirao da premirim diplomski rad koji je trebao biti profesionalni film za studio na 35-milimetarskoj vrpci. Razmišljao sam da adaptiram neki poznati roman u golemi poetski strip. Bio sam u dvojbji između *Euridice i Orpheusa*, *Zločina i kazne* i *Gladi*. Na kraju sam izabrao Dostojevskog. Taj se crno-bijeli strip sastojao od više od 300 crteža koji su mi se zapravo ukazali kao knjiga snimanja. Nakon deset godina rada, i isto toliko kratkih filmova, odlučio sam se vratiti *Zločinu i kazni* i tom studentskom stripu.

Kritičari filma zamjerili su Dumali da se radi o previše slobođenoj adaptaciji knjige. Ovo krajnje privatno čitanje Fjodora Dostojevskog zadržava naime samo centralni motiv poznatog romana: ubojstvo i susret sa Sonjom. Dumala je reducirao broj karaktera na Sonju, Raskolnikova, staricu i starca koji stalno viri iz sjene. On je štoviše kreirao jedan u

knjizi nepostojeći lik zasnovan na snu Raskolnjikova o tome kada je kao mladić pokušao spasiti konja od bičevanja.

Osjećao sam da mogu stvoriti još jednog, drugog i različitog, junaka koji može postojati kao anđeo što predstavlja njegovu nevinost. Ljudi su očekivali da u filmu nadu barem dio onoga što su čitali u knjizi. Ja sam napravio nešto drugo tako da su se neki gledaoци osjećali prevareni. Moj cilj nije bio da vizualiziram knjigu. Ja sam obradio samo jednu razinu iz knjige, onu koja mi je osobno najzanimljivija. Nemoguće je pokazati sve iz tako slojevitog djela kakvo je *Zločin i kazna*. Moja je priča o ljubavi i kako opsjednutost može razoriti ljubav. U našim životima mi smo izloženi dvjema suprotstavljenim utjecajima, dobru i zlu, ljubavi i mržnji.

Iako nije dostigao kompaktnost svog prethodnog filma, Dumala je i u ovom zapravo kafkijanskom čitanju Dostojevskog ostvario kompleksnu animacijsku kompoziciju sačinjenu od vizualnih fragmenata bogate likovnosti. Njegovi već prepoznatljivi nadrealni motivi: mjesec, oguljene gradske fasade i

mostovi, ugašene oči Raskolnjikova u krupnom planu i ovde već fascinantna upotreba multiplana, posebno u kadrovima koji predstavljaju likovnu i animacijsku studiju pulsirajućeg života u gradu-biću, čine *Zločin i kaznu*, ako ne već kreativnim vrhom Dumalinog opusa, onda svakako jednim od najsjajnijih briljanata u blistavoj ogrlici koju tvori njegovih sedamnaest filmova.

Duboko uronjen u kozmičko crnilo svoje gipsane ploče, Dumala i dalje traga za izgubljenim dušama i lutajućim snovima, za skrivenim strahovima, humorom i ljepotom. On stvara svoje filmove tako što s lakoćom prelazi granice i ruši barijere između usporednih svjetova, između mašte i jave, između onoga što mislimo da je stvarnost i onoga što se nadamo da bi ona mogla biti.

Takva moć prelaženja granica među svjetovima i dimenzijama darovana je samo rijetkim među nama.

(U Göteborgu, Švedska — svibanj 2001)

Bilješke

- 1 Bren, Frank: *World Cinema 1: Poland*, (»Svjetski film 1: Poljska«) Flicks Books, Trowbridge, Velika Britanija 1990, s. 98 (*Normal film is just a stopgap for the pictorial film. To deprecate animation because of the development of liveaction would be just as absurd as throwing out painting because the photographic mechanism was discovered.*)
- 2 Lönnroth, Lars *Östeuropeisk animerađ film* (»Istočnoeuropejski animirani film«) Liber Läromedel, Lund, Švedska, s. 136
- 3 Svi Dumalini citati preuzeti iz zabilješki vođenih tokom višekratnih privatnih razgovora i druženja Piotra Dumale i autora studije.

- 4 Citirano prema eseju Paula Wellsa »The beautiful village and the true village« (»Lijepa selo i istinita selo«) objavljenom u specijalnom izdanju časopisa *Art & Design* posvećenom animaciji — *Art & Design* vol 12 No 3/4 ožujak — travanj 1997, nakladnik Academy Group LTD, London. (*Even a mediocre cartoon film provides more cinematic truth than many documentary forms. (...) Because the cartoon film is not capable of the completely life-like reproduction of movement, it is forced to select. This selection (and omission) of various movements creates a mechanical style which is in ideal conformity with the technology and therefore extraordinarily effective.*)

Piotr Dumala (1956.) — filmografija

Amaterski i studentski filmovi:

1976. — *Przemiana* (2 min)
1977. — *Smierć Hundenburg* (30 sek)
1980. — *Scena rodyjowa* (2 min)

Profesionalni filmovi

1981. — *Lykantropia* (5 min)
1983. — *Crnokapica (Czarny Kapturek)*, 5 min
1984. — *Leteće vlasti (Latajace wlosy)*, 8 min, 26 sek.
1984. — *Lagodna* (12 min.)
1986. — *Nervozni život u kozmosu (Nerwowe życie kosmosu)*, 4 min.)
1987. — *Zidovi (Šciany)*, 8 min.) 1988. — *Oslobodenia nogi (Wolność nogi)*, 10 min.)
1991. — *Franz Kafka* (16 min.)

2000. — *Zločin i kazna (Zbrodnja i Kara)*, 30 min.)

Televizijski filmovi i serije

1990. — MTV Indent *Horse*
1992.-1993. — *Nervozni život 1 (Nerwowe życie 1)*, animirana tv serija u 21 epizodi
1993. — MTV Indent *Charlatan*
MTV Indent *MTV Is Everywhere*
1994. — *Nervozni život 2 (Nerwowe życie 2)*, animirana tv serija u 3 epizode
Stop Aids, tri desetosekundna reklamna filma
1995. — Animirani video za rock and roll-bend »Maanam«
MTV Indent *Kafka meets Dostoevski*
1996. — Animirana sekvenca za film *Absolut Panushka*
1991.-1996. — 19 animiranih najavnica za TV programe, reklamnih animacija, festivalskih najavnica i odgojnih filmova

Tomislav Čegir

Motivi u filmovima Dejana Šorka

Opus od šest dugometražnih filmova u dvadesetak godina stvaranja zorno nam svjedoči o mogućnostima, dosegnućima i svjetonazoru redatelja i scenarista Dejana Šorka. No, predmetom ovog eseja neće biti propitivanje stvaralačkog uspjeha toga hrvatskog filmskog autora, već iščitavanje njegova svjetonazora i redateljskog rukopisa. Upravo stoga uglavnom će biti isključen treći dugometražni film *Najbolji* (1988.) jer tu Šorak nije i autorom scenarija; a uključeni su kratki film *Ljubav jedne uniforme* (1979.) i dokumentarni film *Partizanski grad svjetlosti* (1983.), u kojima nalazimo dovoljno natruha kasnije lako uočljiva svjetonazora.

Društveni kontekst

Dejan Šorak svojim stvaralaštvom povezuje dva naizgled tako različita vremenska razdoblja, kao što su osamdesete i devedesete. Ne treba to posebno naglašavati, osamdesete bježimo kao razdoblje sve većeg nesklada unutar tadašnje Jugoslavije, dok nam devedesete svjedoče o mukotrpnom putu hrvatske države do potpune neovisnosti. Društveni kontekst tih dvaju razdoblja neizravno, no posve jasno odčitavamo u Šorkovim djelima. Različita uvjetovanost ne šteti i ne prekida, odnosno ne prelama razvojni crtu Šorakova svjetonazora, tema i motiva u njegovim filmovima. Tako Šorkov dugometražni prvičanac *Mala pljačka vlaka* (1984.) upućuje na razdoblje raspada Austro-Ugarske Monarhije i stvaranja prve južnoslavenske države, no istodobno komentira i unutarnji nesrazmjer društva u kojem je stvoren. Ako primijetimo da se djelo odnosi »ironijski« naspram same filmske stvarnosti, ali i stvarnosti razdoblja u kojem nastaje; tada se ta ironična postavka ne odnosi na protagoniste, već na samu situaciju koja ih okružuje. Nema u Šorkovu svjetonazoru nikakva krvanja glede filmske cjeline koju oblikuje, kao što ga nema ni u sljedećem dugometražnom projektu *Oficir s ružom* (1987.). Radnja je tog filma smještena u razdoblje neposredno nakon Drugoga svjetskog sukoba, no on nam ne svjedoči tek o unutarnjim sumnjama, tjeskobama i nedoumiciama tematiziranog razdoblja, već i onog u kojem nastaje. U dubljem odčitavanju društvenog konteksta gotovo je nemoguće ne poistovjetiti troje protagonisti s tri sustava društvenih vrijednosti koje ne samo da su izražene u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata, nego postaju sve izraženije i u drugoj polovici osamdesetih. Vojna institucija, građansko društvo i provincijalni puk ostaju razdvojeni, bez mogućnosti stvarnog zajedništva; iako se ono pokušava stvoriti; i u samom filmu i u društvenom kontekstu koji ga okružuje.

Najbolji (1988.) svojom tematikom čak i u vrijeme nastanka izaziva previše negodovanja. Čini se da je posrijedi film koji je nastao »na pogrešnom mjestu, u pogrešno vrijeme«. Nije ga voljela ni kritika ni gledateljstvo, iako film, prema riječima samog autora, predviđa razilazak tadašnje države. Bez izražene ideologizacije vojne institucije taj je film bremenit negativnim kontekstom za čije je iščitavanje ipak prošlo pre malo vremena da bi ga se ispravno sagledalo. Ne treba zaboraviti da je posrijedi jedini dugometražni projekt čiji scenarij nije napisao sam Dejan Šorak, već Siniša Kovačević. Ni film strave *Krvopijci* (1989.) ne može proći bez upozoravanja na kontekst. Kako nam sam film ne nudi jasno razrješenje zadate situacije, odnosno »krvopijci« nisu uklonjeni, da pače ostaju stalna opasnost društvu koje obitava tek djelomične svjesno njihove prisutnosti; ostaje upitnim i kakvo će biti društveno razrješenje koje je u razdoblju nastanka filma bilo već u potpunosti jasno izraženo. Posve sigurno, taj film nosi više pitanja no odgovora, upravo kao i peti Šorkov film *Vrijeme ratnika* (1991.). Nastao u samo predvečerje Domovinskog rata, film nosi u sebi anticipaciju budućeg sukoba. Taj novitet napadača na dvojicu protagonisti postala je izravnom u stvarnom oblicju tek nekoliko mjeseci kasnije. Iracionalnost napadača, kao i nejasno pitanje tko je zapravo mogućom žrtvom ostaju otvorenim u suodnosu idealizma i profesionalizma samih likova, ali i kasnijih vojnih postrojbi. *Garcia* (1999.) se na najizravniji način bavi nepravilnostima društva u kojem nastaje, ali i prošlošću koja je previše tjeskobna da bi u potpunosti mogla biti razotkrivena. Suočavanje s vlastitim prošlošću postaje tako uistinu suočavanje s mukotrpnom prošlošću društva koje tek izrasta, koje se tek oblikuje i u kojem se svatko bori za vlastiti prostor i teško zadržava vlastitu osobnost, prilagođavajući se prije svega da bi se opstalo.

Protagonisti

Prije svega, valja se upitati kakvi su uistinu protagonisti u Šorkovim filmovima, što ih obilježava i kakvi su njihovi postupci, njihovo djelovanje, kakvi njihovi suodnosi? Potrebno je zapitati se je li riječ o optimistima ili pesimistima.

Bez krvanja možemo ustvrditi da u Šorkovim protagonistima nailazimo na vrlo malo optimizma. Takvi kakvi jesu oni ne razmišljaju mnogo o budućnosti koja bi morala biti bolja. Protagonist (Žarko Laušević) se u *Oficiru s ružom* čak pita zar je stvarnost koju doživljava uistinu ta bolja budućnost za koju su se borili. Šorkove protagoniste više zanima sadaš-

njost i opstojanje koje možemo prozvati svrhovitim, ali ne i optimističnim. Međutim, nisu oni ni pesimisti koji zbog taka pogleda na svijet odlažu svoje djelovanje. Potpuni pesimizam, ili bolje, defetizam u Šorkovim je filmovima strana pojava. Protagoniste ne možemo proglašiti ni skepticima, jer bi ih sumnja u ispravnost vlastita djelovanja priječila u dosenjanju vlastita cilja, koji si, istina, nisu sami zadali, nego se pojavio na njihovu putu bez njihova pretjeranog utjecaja, no koji valja nadvladati da bi se opstalo.

Što, dakle, obilježava Šorkove protagoniste? Gotovo s potpunom sigurnošću možemo ustvrditi da ih obilježava stoicizam. Šorkovi se protagonisti ne predaju situaciji koja ih okružuje, ali je prihvaćaju kao datost koju ne mogu promjeniti uzročno posljedičnim djelovanjem. Kako su više ili manje svjesni da do uzroka ne mogu doprijeti, više se bave samom posljedicom kao činjenicom koja uvjetuje ne samo njihovo opstojanje, već i samu njihovu bit. Opažamo to u ranom kratkom filmu *Ljubav jedne uniforme*, gdje se protagonist (Danko Ljuština) stoički bori za svoju ljubav. Stoicizam obilježava odmetnika (Bata Živojinović) i časnika (Miodrag Krivokapić) u *Maloj pljački vlaka*, koji ni nakon potpunog obrtanja situacije u kojoj su uloge izmijenjene ne mijenjaju svoje stavove, ostajući svjesni da se ništa uistinu neće promjeniti, odnosno da će sve ostati isto. No, nisu oni jedini stoci u tom filmu. Nužno je prisjetiti se barem još ruskog grofa (Fabijan Šovagović) koji neprestance izaziva sudbinu po-

igravajući se ruskim ruletom. Ni protagonistica (Ksenija Pajić) *Oficira s ružom* nije odmakla znatno od čistog stoicizma. Njeno se ponašanje mijenja tek kada opet upozna ljubav, no sputavanje te ljubavi popraćeno je još dubljim mirenjem sa sudbinom. Protagonist (Vicko Ruić) *Najboljeg* tek je djelomice stok, no tu označnicu bez krvanja možemo primijeniti na protagonista i antagonistu *Krvopijaca*, psihijatra (Danilo Lazović) i vampira (Maro Martinović). Iako oni pokušavaju izmijeniti svoju sudbinu ostaju svjesni da im ti pokušaji neće pomoći. Stoicizam je glavnom odrednicom dvaju protagonisti (Josip Genda i Kruno Šarić) u filmu *Vrijeme ratnika*. Iako se neprestance suočavaju s opasnošću, njihov se unutarnji kód ne mijenja, oni ostaju podjednako ravnodušni pred prijetnjom i slutnjom smrti (Genda). Svjesni da čovjek ne može pobjeći od sudbine, iako to pokušavaju zanijekati (Šarić); oni čak teže dovršenju sukoba (Genda). Njihovo je vrijeme zauvijek prošlo i posljednji sukob je više plod osobne etike, jer vremena su se promjenila, dok su oni ostali isti. I protagonist (Dubravko Šimek) *Garcie* ostaje blizak stoicizmu uprkos pokušajima da izmijeni situaciju u kojoj se nalazi. Njegov put, po prvi put u Šorkovu opusu završava smrću koju sam redatelj ne popraća nikakvim rakursom koji bi pridao više dostojanstva tom zbivanju, već položajem kamere u visini očiju koji kao da govori da i smrt valja podnijeti stoički. No, u tom filmu, navedenu označnicu mogu ponijeti i Garcijin očuh (Kruno Šarić), pravi otac (Josip Gen-



Dejan Šorak



Mala pljačka vlaka, Tanja Bošković, Miodrag Krivokapić (1984.)

da); pa čak i djed (Vanja Drach). Nimalo proturječno i protagonisti (partizani) *Partizanskog grada svjetlosti* stočki podnose svoje rane, osjećajući blizinu smrti, podnoseći umiranje stoeći ili kao ranjenici; u neraskidivoj povezanosti i bliskoći smrti i života.

Ako su protagonisti takvi kakvi jesu, stoici, lišeni optimizma, no ne i pesimistični, kakvi su njihovi odnosi s drugim protagonistima? Upravo zbog njihova stoicizma ni odnosi s drugim protagonistima ne mogu biti potpuni, nema u njima istinske prisnosti. Nema je čak ni u *Oficiru s ružom* gdje se odnosi između dvoje glavnih likova temelje više na oprezu, no na istinskoj bliskosti. Ljubavnici hodaju kao dvoje ilegalaca, a u izravnom susretu s nadređenim protagonist neće ni spomenuti svoju partnericu, izdajući je tako na neizravan način. Kako će kasnije ustvrditi njegov nadređeni, u narodu nema zaljubljivanja, to su izmisnila dokona gospoda. Ni u *Krvopijcima* psihijatar ne vjeruje vlastitoj supruzi (Ksenija Marinković), a u njezinim odnosima s vampirom i ne može biti prisnosti. Čak ni *Vrijeme ratnika* ne donosi znatno drukčiju situaciju. Iako prijatelji, protagonisti ne uspijevaju izbjegći međusobnom zazoru, pa čak ni međusobnim razmiricama. U *Garciji* protagonist se s oprezom odnosi prema svim drugim protagonistima, ne postajući odviše blizak gotovo ni s jednim od njih. Njegova ljubav nije ostvariva stoga što je posrijedi časna sestra (Ksenija Pajić), a kao što će se kasnije utvrditi i njegova polusestra. Tako ni u *Ljubavi jedne uniforme* prijateljstvo dvojice predstavnika zakona ne donosi potpunu uključenost glavnog protagonista, no ljubavna veza prikazana je nešto potpunije iako i u njoj ima zazora. I u prikazivanju spolnih odnosa uočavamo površnost. Slično je u *Maloj pljački vlaka* i u *Vrijeme ratnika*, iako ovaj potonji donosi i dvostrukost očitovanja spolnosti. Na posve drukčiji način,

Oficir s ružom prikazuje dvojakost spolnih odnosa. Iskonska spolnost je očevیدna u odnosu s mlađom protagonisticom (Dragana Mrkić), dok u odnosu s glavnom protagonisticom nailazimo i na promjene raspoloženja.

Prošlost, obitelj

Ustvrdili smo da u odnosima protagonisti s drugim likovima nema istinske prisnosti, da ti odnosi pate od nedostatka bliskosti, da protagonisti od takvih odnosa čak i zaziru; pa je vrijeme zapitati se gdje iznalazimo korijene takvu njihovu ustroju, njihovu posvemašnjem stoicizmu; te kakve su obitelji koje nastaju iz takvih odnosa. Prošlost je takvih protagonista ili ratnička ili odviše bolna da bi je se bez ožiljaka sjećali. Ili kao što se navodi u *Garciji* rane još nisu ni zarasle. Vampirova je prošlost u *Krvopijcima* odviše mračna i mučna; Garcijin je otac ubijen u Cileu; jednakao kao što je i suprug protagonistice u *Oficiru s ružom* odveden u nepoznatoto. Citav je *Partizanski grad svjetlosti* o prošlosti, onoj bolnoj i onoj ratničkoj; gdje se protagonisti prisjećaju vlastite mladosti na Bijelim potocima u okolici Kamenskog. Njihova se mladost nije mogla slomiti, navodi taj dokumentarni film, inače oni ne bi ostali živi da daju svoje iskaze. Za njih je oružje nešto što znači slobodu, čime se sloboda brani, nešto što je jače od smrti. Ratnička je prošlost i protagonista *Male pljačke vlaka*, iako se o njoj ne govori. Garcia je junak Domovinskog rata, a i njegove ubojice dolaze upravo iz tog dijela njegove prošlosti. Naposljetku, protagonisti filma *Vrijeme ratnika* bivši su ratnici, jedan idealist koji je dugo godina bio u nemilosti, drugi profesionalac koji je ratovao za novac. Njihovo prijateljstvo održava upravo ratnička prošlost, jer je to njihovo najljepše doba, njihov je obiteljski život tek obmana.

O obitelji se u *Vrijeme ratnika* tek govori, u *Krvopijcima* ona nije stabilna, u *Maloj pljački vlaka* ona čak i ne postoji, dok su u *Garciji* obitelji narušene. Za Garciju je najbolnije što njegova majka (Zoja Odak) živi s navodnim ubojicom njegova oca. Ni njegov odnos s polusestrom (Linda Begonja) nije u potpunosti razjašnjen. Obitelj časne sestre Francesce odavna se raspala, a sam će svršetak pokazati da obiteljski odnosi i nisu tako jednostavnii kao što se čini. U *Oficiru s ružom* raspad jedne obitelji pripada prošlosti, dok je pokušaj zasnovanja druge zapriječen ideološkim razlozima. Podjela na urbanu i ruralnu ljubav nagovještava nam da ipak ruralna ljubav stvara zajednicu, koja će naposljetku biti krnja. Obitelj je stvorena, iako prililna; jer upravo kao što revolucija mora imati djecu, ona moraju imati i očeve, makar i kratkotrajno.

Dvostrukost odnosa

Kao što se iz navedenog već moglo zaključiti, u filmovima Dejana Šorka stvari nisu baš tako pojednostavljene, kao što bi se to u površnom gledanju moglo činiti. U dubljem razmatranju iščitavamo dvostrukost odnosa koji prožima sve razine Sorkovih filmova. Već u naslovu prvog profesionalnog ostvarenja *Ljubav jedne uniforme* možemo uočiti dvoznačnost. Nakana je Šorka kao autora dakako bila usmjeriti pozornost gledatelja spram uniforme predstavnika zakona. No, uniforme su dvije, a druga pripada predstavnici javnog prijevoza. Dvostrukost je izravna, no ne i tako primjetna; jer



Oficir s ružom, Žarko Laušević, Ksenija Pajić (1987.)

percepcija gledatelja ne uočava isprva tu autorovu igru. Dvostrukost odnosa prisutna je i u dokumentarnom filmu *Partizanski grad svjetlosti*. Na površini protkan ideološkim zaledem, taj film postaje predigrom iskazivanja Šorkova svjetonazora, gdje u prvi plan izbjiga mitska dimenzija ljudskosti lišena bilo kakva ideologiziranja. Iščitavanje dvostrukosti odnosa najočitije je u Šorkovom dugometražnom prvijencu. *Mala pljačka vlaka* odnosi se ne samo prema filmskoj gradi kao takvoj, već i prema filmskoj povijesti, filmskom naslijedu vremena u koje je radnja smještena. O zamjeni se uloga protagonistu u ovom se eseju već pisalo, pa nije nužno ponavljati navedeno. Odnos je protagonista manje suparnički, no što bi to bilo potrebno; međutim ni takav kakav jest ne može spasiti odmetnika osude na vješala koja postaje ironičnim ismijavanjem samog čina. Odnos vlasti i odmetnika, kao i pobjednika i poraženog; odnosno mogućnosti zamjene njihovih uloga od presudne je važnosti u prvom dugometražnom Šorkovom filmu.

Oficir s ružom iskazuje dvostrukost odnosa u raznim segmentima filmske cjeline. Vrlo rano uočavamo da je za nekad imućno građanstvo nakon rata razmjena jedini mogući način opstanka. Nova vlast ne može podnijeti bilo što je stvoreno prije nje, pa knjige završavaju u vatri. Klasne razlike, naglašavanje pojmove »moje« i »vaše« ostaju odviše prisutne da bi ih se moglo prevladati. Unutar samih klasnih podjela uočavamo dvostrukost. Suprug glavne protagonistice, koji

je, kao i njegova supruga održavao veze s njemačkim socijalistom. Upravo će poznanstvo protagonistice s njemačkim socijalistom, odnosno njena ljubavna veza s njim poslužiti kao osnova dvostrukosti koja se javlja između dvoje ljubavnika. Ona je pored muža voljela okupatorskog časnika, dok on pored partizanke voli buržujku. Kada se za protagonistu ustvrdi da ne može bez borbe, vrlo brzo se ustanavljava da je on kukavica usprkos jurišu i bunkera. Protagonist je vojnik partije, ali i njen izdajnik; jer ne može bez protagonistice, ali ni bez partije. Kao takav on nije stoik, već slabici i upravo stoga strada.

Vrijeme ratnika već u žanrovskom smislu nosi dvostrukost. Na površnoj razini rijec je o akcijskom trileru, no zapravo je rijec o filmu mitskog suočavanja dvojice protagonistica s vlastitom sudbinom i vlastitom prošlošću. Ne mora čuditi da se u filmu ne doznae kojeg od dvojice protagonistica antagonisti zapravo napadaju, jer oni uistinu predstavljaju dvije polovice jednog entiteta. Posrijedi je svojevrsno pročišćenje koje junak mora proći da ne bi uslijedilo prirodno odumiranje. Ne mora se stoga činiti začudnim da je odnos ratništva i obitelji podvojen, kao ni činjenica da obojica stupaju u spolne odnose s dvije različite sporedne protagonistice koji nose dvostruka obilježja. Njihovi napadači su pak obična izgleda i djeluju i kao plaćenici i kao nemušti izvođači djela za koje su plaćeni. Put protagonistica je uistinu završetak njihovih ratničkih života i potvrda da je njihovo vrijeme prošlo.



Krvopijci, Mario Martinović (1989.)

Garcia dvostrukost očituje na zasada najsuptilniji način. Posrijedi je film koji u svom kontekstu pokazuje promjenu raspoloženja u društvenom smislu. Dvoznačnost uočavamo već u imenu naslovnog protagonista koje iskazuje njegovo dvojno državljanstvo — Garcia Horvat. Već na samom početku Garcia pali vjenčanicu, simbolično pokazujući da za njega nema braka, da za njega usprkos nastojanjima tradicionalne vrijednosti nemaju potrebno značenje. On je vitez Domovinskog rata i odmetnik, iako krši zakon posjeduje osobni moralni kod zbog kojeg će naposljetku i stradati. Kršeći pisani zakon, Garcia naizgled začudno navlači na sebe bijes prijestupnika, dok mu policijski islijednik daje podršku. Potraga za dokazom umorstva vlastita oca završit će na neobičan način, spoznajom da je njegov istinski otac također i otac žene koju voli, no s kojom ne može ostvariti ljubav. Neprestano je prisutna dvostrukost osobnosti svih protagonisti. Percipirajući film gledatelj se neprestano mora pitati tko je tko, ne samo stoga što Garcijin djed pred vlastitom obitelji hini da je nepokretan, a Garcijine su ubojice obični amateri kojima je spasio život u Domovinskom ratu, dok je idilični svijet istarskih vinograda zapravo svijet liječenih ovisnika. Sama je filmska cjelina podijeljena na gradski i ruralni dio, tako da gledatelj može zorno posvjedočiti višeslojnoj igri Dejana Šorka. Šorak je dosljedan u provođenju dvostrukosti odnosa, no ne i nametljiv. Za njega navedena dvostrukost čini jedan od presudnih motiva filmske grade. Zasigurno, valja se zapitati koje još Šorak motive primjenjuje da bi njegova filmska cjelina bila dojmljivija, da bi se gledatelj prilikom percipiranja dublje unio u samo tkivo filma; odnosno da ne bi ostao tek puki promatrač pruženog.

Izbor motiva kojima ćemo posvetiti pozornost nosit će uglavnom slikovno obilježje, međutim i obilježje koje nosi skriveno značenje.

Uniforma

Sam pojam uniforme ima za svakog prvotno ideoško značenje. I u Šorkovim filmovima nije ona lišena načela ideologije, iako njega iščitavamo samo na površnoj razini. Vrlo brzo razotkrivamo da u Šorkovim filmovima čin nošenja

uniforme predstavlja čin prikazivanja autoriteta, iako se taj autoritet u dvoznačnosti primjenjuje da bi se pokatkad prikrila i slabost. Protagonistu *Ljubavi jedne uniforme* službena odjeća predstavlja više od zakrivanja slabosti i prikazivanja autoriteta. Taj se protagonist doslovce poistovjećuje sa svojom uniformom, pa je neprestance odijeva, čak i kada nije u službi. Uniforma službenice javnog prijevoza manje je značkovita. Poslužit će ona kao dostojava protuteža odijevanju glavnog protagonista, čak kao odslik njene prave primjene. U suodnosu tih dviju uniformi, odnosno njihovih primjena, uistinu možemo očitovati tko je od dvoje protagonisti uistinu »jači«, a tko »slabiji« partner; odnosno tko se sa svojom osobnošću, sa svojim pravim identitetom lakše i mirnije nosi.

U *Partizanskom gradu svjetlosti* uniforme nisu prisutne u sadašnjosti, ali ih možemo uočiti u prikazima prošlosti, gdje nose značenje simbola zajedništva. *Mala pljačka vlaka* je posve drugo videnje uniformi. Vojna je odjeća daleko od autoritativnog položaja, više je potka ironijskom viđenju situacije u kojoj se protagonisti nalaze. Završna zamjena uloga u potpunosti će nam potkrijepiti tu tvrdnju. Lažni autoritet koji predstavljaju uniforme u *Maloj pljački vlaka* nosi opet dvostrukost poimanja navedenog motiva. Pomanjkanje značenja vojne odjeće potpuno je istoznačno vrijednosti odjeće odmetnika. U poigravanju pitanjem tko je tko i kakvo značenje uistinu nosi, Šorak se uistinu bavi relativnošću vrijednosti naizgled suprotstavljenih strana.

Oficir s ružom propitkuje odnos autoriteta i slabosti protagonista koji uniformu nosi. Dok mu isprva vojna odjeća prisrbljuje dostenjanstvo i površnu snagu, u posljednjem će dijelu filma ona predstavljati krinku kojom će pokušati sakriti karakterne slabosti. Snaga koja je bila naznačena u potpuno nestaje, vanjsko mora ustuknuti pred unutarnjim i uniforma gubi i ono malo autoriteta što ga je u stvarnosti nosila.

Uniforme su neprestano prisutne u *Najboljem*, no u *Vrijeme ratnika* njih nema, iako se neprestano čini da su protagonisti odjeveni u neku vrstu vojne odjeće. Bez obzira na činjenicu da su vojne institucije dio njihove prošlosti, oni se uistinu nisu još »skinuli«, uniforma još nije izgubila svoje značenje, nije nestala iz njihove svijesti. Civilna odjeća kao da ne pripada njihovoj sadašnjosti, kao da još nije zadobila punu vrijednost, kao ni njihovi obiteljski životi.

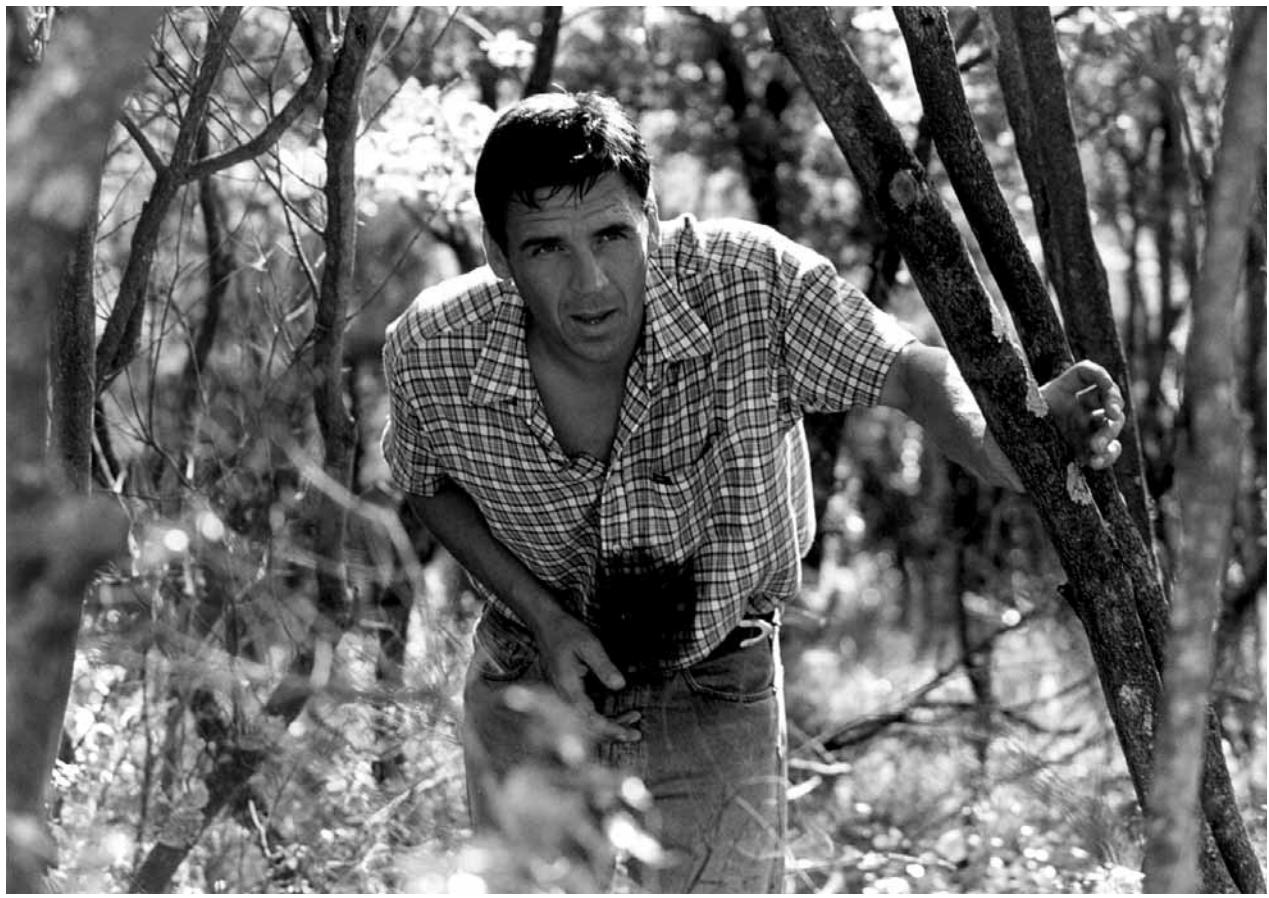
U *Garciji* uniformu uočavamo tek na jednoj fotografiji iz prošlosti, no s obzirom da je riječ o prošlosti Domovinskog rata ima ona izravno značenje, bez ikakvog komentara koji bi nosio dvoznačnost. Raznolika su, dakle, značenja uniforme u Šorkovim filmovima, primjenjuje ih on u širokom rasponu, rasponu koji, čini se, nije još dosegnuo svoje krajnje mogućnosti.

Svakodnevni rituali

Posljednju skupinu motiva kojima ćemo posvetiti pozornost čine radnje koje nose vrijednost što je možemo označiti rituallom. Ne nose one pritom nikakva izvanredna značenja, značenja koja bi mogla našteti filmskoj cjelini; više je riječ o radnjama koje bi se uglavnom mogle označiti kao svakodnevne. U *Ljubavi jedne uniforme* protagonist nosi uniformu



Vrijeme ratnika, Josip Genda, Krsto Šarić (1991.)



Garcia, Dubravko Šimek (1999.)

gotovo čitavo vrijeme i sam taj njegov čin ima vrijednost ritualnog. *Partizanski grad svjetlosti* toliko govori o ritualu nošenja ranjenika. Svojevrsni je ritual i ispijanje iz boce odmetnika u *Maloj pljački vlaka*, a sam taj čin bit će u Šorkovim filmovima prisutan još tri puta u različitim inačicama. Istovrsnu vrijednost možemo pridati ispijanju konjaka u *Oficiru s ružom*, čestom ispijanju alkohola iz pljoske u *Vrijeme ratnika*, te također čestom pijenju iz boce protagonista (Josip Genda) u *Garciji*. Valja zamijetiti da se posljednja dva primjera razlikuju u vremenskom trajanju. Protagonist u *Vrijeme ratnika* radnju čini razmjerno često kroz čitav film, dok je radnja u *Garciji* zbijena u vremenski kraći segment. *Mala pljačka vlaka* u svom odnosu naspram filmske povijesti sadrži i čin, jedinstven u Šorkovoj filmografiji a to je gledanje filmske projekcije filma *Velika pljačka vlaka*, prvog filmskog vesterna u povijesti. Ritualan je i ruski rulet što ga izvode ruski grof i odmetnik, a njegovu lažnu inačicu pronalazimo i u *Garciji*. Pomalo se začudnim može činiti da i šetnje mogu imati ritualnu vrijednost kao što se to događa u *Oficiru s ružom*. Protagonistica tamo isprva istaknuto šeće sama, zatim uočavamo šetnju u troje i naglašenu šetnju u paru. Tako i radnje koje okružuju obično predavanje ruže mogu se držati ritualnim, iako je njihova vrijednost manja. Ne treba zaboraviti ni čestu nazočnost kupanja u kadi koje za Šorka ima odrednicu ritualnog buđenja spolnosti. U *Oficiru s ružom* kupanje je nevino, što se ne bi moglo napisati za *Vrijeme rat-*

nika. Čak i u *Garciji* boravak u kadi ima ulogu propitivanja spolnosti. Nužno je zamijetiti da tek poneki od navedenih primjera iskazuje dvostrukost odnosa, dok ih je većina jednostavnije to što jesu, bez ikakva zaplitanja značenja, s naglašenom ritualnom težinom.

Šorak se, dakle, često, čak i češće no što se čini, pojgrava s gledateljevom percepcijom; zbujuje ga, dovodi u nedoumici. Upitnim je na koji on način to čini, koja su sredstva njegova redateljskog rukopisa kojima on prikazuje sve što je skriveno u njegovim djelima. Dapače, koji su žanrovske obrasci koji ponajbolje odgovaraju njegovoj zamisli, te pokazuju li on i pokoju slabost u iskazivanju vlastitih nakana.

Režija

Dejan Šorak jest tradicionalist, koliko je god to moguće u ovim suvremenim razdobljima. Prije svega zazire on od uporabe bilo kakvih ekstremnijih oblika filmskog zapisa, a narrativnost, odnosno pripovijedanje prvtom su označnicom njegova redateljskog rukopisa. Usmjeravanje gledateljeve percepcije spram samih protagonisti i njihovih jasnih, razgovjetnih priča prvtom je nakanom toga redatelja. Filmska priča postala je za Šorka tako temelj strukture njegovih djela. Izbjegavajući subjektivnost, Šorak usmjerava pozornost spram onog što se može smatrati »objektivnim«. Iako se čini da prikazuje samo »očito«, u složenoj mreži svog reda-

teljskog rukopisa on puni građu »skrivenim«, onime što će gledateljeva percepcija registrirati, ali neće odmah razlučiti. Upravo u poigravanju s percepcijom taj hrvatski filmski autor u svojim djelima postiže ponajbolje učinke. Pokazujući gledateljevu oku neku pritajenu slutnju poput nagovještavanja opasnosti, prikazujući protagoniste dok ih zaklanjavaju grane drveća u *Vrijeme ratnika*, ili se simbolično poigravajući s ulogom šume u istom filmu. Gotovo čitavo vrijeme probijanja kroz šumu ona je za protagoniste opasnost, pogibelj iz koje teško mogu izvući svoje živote. Šuma je u tom slučaju prijetnja kojoj ne mogu izmaknuti. Zanimljivo je da ih čitavo vrijeme pratimo u srednjim, bliskim ili širim srednjim planovima dok njihova tijela u žarištu kamere prekrivaju stabla ili grane. No, završni će nam total pokazati da automobilom odlaze upravo prema šumi, simbolički prema zaštiti od otvorenog prostora. Što je bilo opasnost sada postaje zaštita u međugri dvostrukih odnosa. Tako i u akcijskom trileru *Garciji* uočavamo gotovo nedopustivo velik broj krunnih planova, nedopustiv dakako za tu vrst filma. Ugodaj filma postiže Šorak i uporabom boja. Sugerirana toplina odnosa protagonista u *Oficiru s ružom* smještena je u okružje hladnih boja, koje iskazuju da sve i nije baš tako u redu kao što se može činiti. U navedenoj dvostrukosti odnosa ostaje skrivenim je li redateljski rukopis Dejana Šorka baš toliko pojednostavljen koliko se to na prvi pogled može činiti ili on gledateljevoj percepciji pruža znatno veći užitak, retorički joj prepustajući traženje i otkrivanje u filmskom tkivu.

Žanr

Razmatrajući žanrovske obrasce u koje možemo smjestiti filmove Dejana Šorka gotovo je nemoguće utvrditi koji je redateljev omiljeni žanr, niti u kojim se žanrovskim obrascima on ponajbolje snalazi. Pokušajmo se prisjetiti, njegov prvijenac *Mala pljačka vlaka* žanrovska je teško odrediti film, film koji se ponajbolje može usporediti sa sličnim ostvarenjima »novoholivudskog« naraštaja. Riječ je o »ironijskim« parafrazi vesterna, prilagođenoj novoj situaciji i novim protagonistima. *Oficir s ružom* je melodrama s poslijeratnim zaleđem, *Najbolji* je tipičan holivudski manirizam o individualcu u kolektivu vojne institucije, dok su *Krvopijci* film strave s jasno izraženim uplivom komike. *Vrijeme ratnika* je akcijski

triler s mitološkom potkom, dok je *Garcia* akcijski triler koji to u posljednjoj trećini prestaje biti. Ni sa žanrovskim odrednicama Šorkovih filmova dakle nije sve u potpunosti jasno. Ni jedan od navedenih naslova nije jednoznačno žanrovska obilježen. Žanrovske odrednice filmova tog redatelja određuju prije svega protagonisti kao takvi i situacije u kojima se oni nalaze. Prisjetimo li se da su Šorkovi protagonisti prije svega stoici, ne treba čuditi da takvi kakvi jesu zahtijevaju gotovo uvijek mješovite žanrovske sastojke, da se ne daju strpati pod jedan »pretinac«. Akcijski film pogoduje tim junacima, ali samo ako je prožet snažnim dramskim naglascima. Ne mora se činiti zăcuđnim ni činjenica da se Šorak najslabije snašao u filmu strave, žanru koji je najudaljeniji od njegovih protagonisti. Melodrama i akcijski triler, koliko god naizgled bili udaljeni, postaju bliskima kada ih sagledamo s položaja protagonista stoika. Ne bismo ovdje Šorka mogli nazvati ni eklektikom, već je prije riječ o samosvojnom poimanju žanrovske obrazaca.

Slabosti

Ne treba nas čuditi da filmovi Dejana Šorka nisu bez slabosti. No, njih treba sagledati u cijelokupnosti čitava opusa, bez nepotrebnog naglašavanja. Mogli bismo zamijetiti da *Ljubav jedne uniforme* pati od linearnosti strukture, da *Mala pljačka vlaka* pokatkad zanemaruje karaktere na račun situacije. U *Oficiru s ružom* ne zamjećujemo neosjećajnost, što je bila ponajčešća zamjerka kritike; već ponešto praznog hoda. Nedostatke scenarija u *Najboljem* Šorak ne može nadoknaditi, a *Krvopijci* su film strave bez pravog ugodja potrebnog za film toga žanra. Sagledano sa stajališta žanra *Vrijeme ratnika* pati od podosta nedostataka, a i u samom filmu se previše priča, dok je premalo istinske napetosti. Prijelom koji se dešava u *Garciji* vara gledatelja i iznevjerava njegova očekivanja. Šorkovi filmovi, dakle, u cijelosti sagledano nisu bez nedostataka, ali čini nam se da kvaliteti ipak prevladavaju i da opus tog redatelja valja promatrati s pozitivnog stanovišta. Niz motiva koji su prikazani u ovom eseju razmjerno nam uspješno daju uvid u svjetonazor ovog hrvatskog redatelja, redatelja koji posve uspješno uobličava svoje težnje i htijenja. Navedene odrednice njegovih filmova neprijeporno se nalaze uz sam vrh domaće kinematografije.

Dejan Šorak: Biografija i filmografija

Dejan Šorak, redatelj i pisac (Karlovac, 29. III. 1954.). Diplomirao na zagrebačkom AKFIT-u (1978.). Počeo je kao redatelj radijskih programa (1980.), od 1979. snima kratkometražne igrane i dokumentarne filmove, a od 1984. i cijelo-večernje igrane filmove, za koje sam piše i scenarije. Autor je i redatelj više radiodrama (*Kod Talijine kapljice*, *Bajka zimske noći*, *Svjetla noć*), te kazališnih (*Svećenikova smrt*, *Pauk*, *Pepejuga*), TV-drama i TV-filmova. 1987. godine dobio je godišnju nagradu Vladimir Nazor za film.

(*Hrvatski leksikon, Zagreb : Naklada leksikon, 1997.*)

LJUBAV JEDNE UNIFORME / Jadran film, Zagreb; Zagreb film; HTV, Zagreb : 1979.

— sc. Danko Šorak, Dejan Šorak, r. Dejan Šorak, k. Danko Šorak, mt. Vesna Lažeta, Vesna Kreber. — gl. Neven Frangeš. — ul. Danko Ljutić, Lidija Petričević, Eta Bartolazzi, Franjo Majetić. — igrani, 35 mm, boja, 368 m;

PLAY, 'PLAY' DRŽIĆ / Jadran film, Zagreb; Zagreb film; HTV, Zagreb : 1981. — sc., r. Dejan Šorak, k. Danko Šorak, mt. Inge Glušec. — dokumentarni, 16 mm, boja, 384 m;

PARTIZANSKI GRAD SVJETLOSTI (Bijeli potoci Kamensko) / Adria film, Zagreb : 1984. — sc., r. Dejan Šorak, k. Danko Šorak, mt. Vesna Lažeta. — dokumentarni, 35 mm, boja, 1.012 m; **MALA PLJAČKA VLAKA** / Jadran film, Zagreb; Kinema, Sarajevo : 1984. — sc., r. Dejan Šorak, k. Karpo Aćimović-Godina, mt. Vesna Lažeta. — gl. Neven Frangeš, sfg. Dušan Jeričević. — ul. Velimir Živojinović, Miodrag Krivokapić, Mustafa Nadarević, Krunoslav Šarić, Danko Ljutić, Fabijan Šovagović, Tatjana Bošković. — igrani, 35 mm, boja, 2.795 m;

OFICIR S RUŽOM / Jadran film, Zagreb; Centar film, Beograd : 1987. — sc., r. Dejan Šorak, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna Lažeta. — sfg. Stanko Dobrina. — ul. Ksenija Pajic, Žarko Laušević, Dragana Mrkić, Vicko Ruić, Boris Buzančić, Vida Jerman. — igrani, 35 mm, boja, 2.845 m;

NAJBOLJI / Zastava film, Beograd : 1989. — sc. Siniša Kovačević, r. Dejan Šorak, k. Miloš Spasojević, mt. Jasmina Mandić. — gl. Kornelije Kovač. — ul. Vicko Ruić, Mia Begović, Božidarka Frait, Nada Gačešić, Slavko Juraga, Miodrag Krivokapić, Petar Baničević, Milena Dravić, Danilo Lazović, Rade Marković, Nenad Pervan, Branimir Vidić. — igrani, 35 mm, boja, 122 min;

KRVOPIJCI / Jadran film, Zagreb : 1989. — sc., r. Dejan Šorak, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna Lažeta. — gl. Kornelije Kovač, sfg. Stanislav Dobrina. — ul. Danilo Lazović, Ksenija Marinković, Mario Martinović, Danko Ljutić, Zlatko Vitez, Ranko Zidarić, Asja Potočnjak, Krešimir Zidarić, Vitomira Lončar. — igrani, 35 mm, boja, 2.450 m;

VRIJEME RĀTNIKA / Jadran film, Zagreb; Zagreb film, HTV, Zagreb : 1991. — sc., r. Dejan Šorak, k. Vjekoslav Vrdoljak, mt. Vesna Lažeta. — sfg. Željko Senečić. — ul. Josip Genda, Kruno Šarić, Sven Lasta, Edo Peročević, Sanja Marin, Siniša Jurčić, Đuro Utješanović, Ilijia Ivezić, Katarina Kocevska, Čedo Vujić. — igrani, 35 mm, boja, 2.575 m;

GARCIA / Ban film, Zagreb : 1999. — sc., r. Dejan Šorak, k. Vjekoslav Vrdoljak, mt. Gordan Fučkar, Vedran Perišić. — gl. Zrinko Tutić, sfg. Stanislav Dobrina. — ul. Dubravko Šimek, Ksenija Pajic, Vanja Drach, Zaja Odak, Josip Genda, Kruno Šarić, Linda Begonja, Rene Bitorajac, Goran Grgić, Edo Peročević. — igrani, 35 mm, boja, 100 min;

Irena Paulus

Većinom »nacrtana« glazba

Skladatelj Tomislav Simović

»Žanr animiranog filma pokazuje stilsku i tematsku šarolikost i raznorodnost. Pored vrhunskih djela, i većina ostalih filmova ove vrste dosiže likovnu virtuzoznost, ali ne uvijek i istu sadržajnu vrijednost...«¹

Ovim je riječima državna Komisija za predikatizaciju ocijenila postignuća u Zagreb filmu za 1974. i početak 1975. godine. U nizu animiranih filmova, među kojima su bili *Dnevnik Nedeljka Dragića*, *Sedam plamenčića* Pavla Štaltera, *Desinfekcija* Ante Zaninovića, *Enciklopedija krvnika* Nikole Majdaka, *Epidemiologija* Dušana Petričića i *Cigara* Zlatka Grgića ponavljalo se jedno ime. Bilo je to ime skladatelja Tomislava Simovića (među prijateljima i kolegama poznatog kao Tomica), koji je marljivo i uporno stvarao partiture za filmsko poduzeće Zagreb film. Tako je, uz nekoliko odabranih filmova, Komisija odlučila u svome izvještaju spomenuti i jednog skladatelja:

»Visoko ocijenivši muzički doprinos kompozitora Tomice Simovića prošlogodišnjoj proizvodnji našeg kratkometražnog filma, Komisija želi jednodušno istaći da je njegov udio u realizaciji jedanaest predikatiziranih filmova (dokumentarnih i animiranih) toliki da ga je nemoguće zaobići bez posebnog apostrofiranja...«²

Prilika za pohvalu bila je idealna, jer je Komisija dovršila rad na dvadesetu obljetnicu osnutka Zagreb filma, u veljači godine 1975. Međutim, nije to bilo jedino priznanje koje je Tomislav Simović dobio tijekom rada u Zagreb filmu. Pokrivši svojom glazbenom djelatnošću veliki postotak produkcije ovog filmskog studija, Simović je postao skladatelj s najbogatijom filmografijom među hrvatskim skladateljima.

A uz pohvale, bile su tu i brojne nagrade. Na Festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu, tijekom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća redovito su sudjelovali animirani filmovi iz crtanice Zagreb filma. Naravno, većinu partitura potpisao je Tomislav Simović. Žiri je nekoliko puta nagradivao njegove glazbene kreacije. Među nagrađenima bile su partiture za filmove: *Surogat* Dušana Vukotića, *Tup-tup* Nedeljka Dragića, *Sedam plamenčića* Pavla Štaltera te *Najveći snjeđević* Zlatka Grgića. Godine 1965. Simović prima nagradu Pulskog filmskog festivala za glazbu u igranom filmu *Doći i ostati* Branka Bauera. Sljedeće godine komisija Filmskog festivala u Beogradu dodjeljuje Tomici Simoviću nagradu za skladateljski rad u filmovima prikazanim na festivalu, dakle

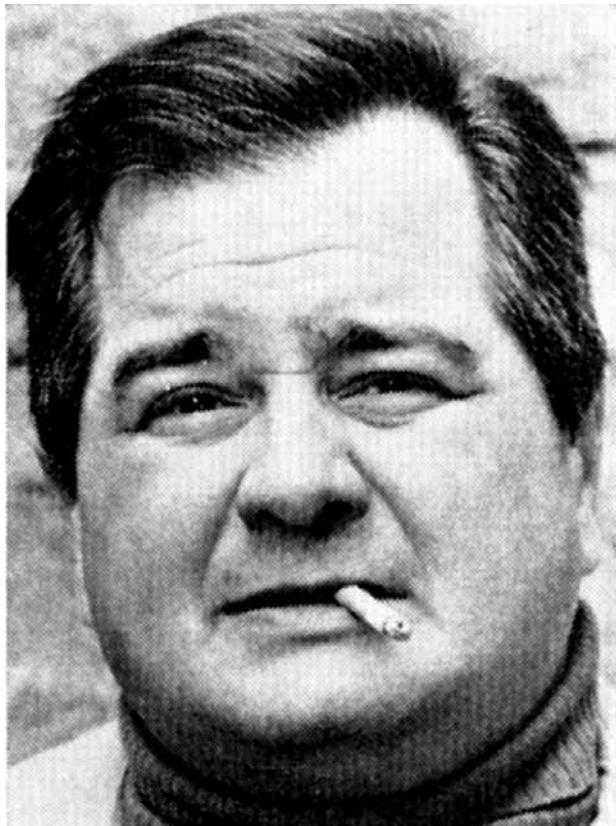
u animiranim filmovima *Zid*, *Ceremonija*, *Elegija*, *Kostimirani rendez-vous* i drugima. Među ostalim nagradama u kolekciji skladatelja nalazimo nagradu Radio televizije za scensku glazbu te medalju Beograd za glazbu u filmovima *Ars gratia artis*, *Scabies* i za seriju *Profesor Baltazar*.

Profesor Baltazar — najpoznatiji hrvatski profesor

Priča o profesoru Baltazaru nastala je zajedno s crtanim filmom Zlatka Grgića *Izumitelj cipela*. U početku se činilo da će to biti samo jedan od mnogih animiranih filmova u produkciji Zagreb filma, no već se tijekom snimanja javila ideja o seriji. Naime, u Zagreb filmu sve je bila jača svijest da studiju nedostaju crtani filmovi namijenjeni djeci. Lik profesora Baltazara, koji je svojom mudrošću i raznolikim pronalascima rješavao probleme svojih sugrađana, pokazao se iznimno zanimljivim najmlađoj publici. Tako je crtič *Izumitelj cipela* (ali ponajviše zahvaljujući uspjehu na festivalu u Mammaji, a ne uspjehu u domovini) dobio nastavke. U iznimno komplikiranim uvjetima za dobivanje finansijskih sredstava te pod budnim okom Komisije za predikatizaciju,³ nastala su prva dva nastavka serije o profesoru Baltazaru — *Leteći Fabijan* i *Vjetrovita priča*.

Izradi *Letećeg Fabijana* i *Vjetrovite priče* pristupila su tri autora: Ante Zaninović, Zlatko Grgić i Boris Kolar. Oni su bili i scenaristi i redatelji serije, također su bili animatori, a svoje su zadatke dalje raspodjeljivali na dotjerivanje teksta za priču (Kolar), angažman u montaži (Grgić) i dogovor sa skladateljem (Zaninović). Za razliku od »nultog« Baltazara, *Izumitelja cipela*, za kojeg je glazbu skladao Aleksandar Bubanović, za ostale filmove u seriji skladao je Tomica Simović. Njegov je zadatak bio da »odabere i fiksira glazbene motive serije« te da na osnovi knjiga snimanja napiše glazbu za prvi dvanaest priča.⁴

Izumitelj cipela počinjao je i završavao simpatičnom pjesmicom o profesoru Baltazaru, no u tom crtiču nije bilo karakteristične glazbe za stvaranje nekog novog pronalaska u Baltazarovom magičnom laboratoriju. Te se dvije nezaobilazne glazbene komponente (pjesmica i »glazba za izumljivanje«) zajedno pojavljuju tek u *Letećem Fabijanu*. Ideja da se u zajedničkim momentima serije u svakom crtiču koristi ista glazba bila je pun pogodak. Baltazara su djeca prepoznavala trenutno, već pri pojavi zaštitnog znaka studija, jer je i on bio obuhvaćen glazbom za filmsku špicu u svim crtićima o profesoru Baltazaru.



Tomislav Simović

Tomislav Simović potpisao je ukupno 25 od 59 filmova podijeljenih u četiri serije. Riječ je bila o prvih 25 *Baltazar*, koji su obilježili seriju i odredili njezinu buduću pripovjedačku i glazbenu formu. Uz dosta vezivnih elemenata koji su se provlačili kroz seriju, skladatelj Simović je, zajedno s autora-ma Grgićem, Kolarom i Zaninovićem, oblikovao uvijek iznova zanimljive sadržaje jedne od najpopularnijih crtanih serija u nas, a i u svijetu.

Sinkronizacija glazbe i slike: razlike mogućnosti

U svijetu filmskog zvuka, u većini crtanih filmova, pa tako i u seriji *Profesor Baltazar*, glazba ima zvučni primat — važnija je i od govora i od šumova. Bitno je znati da se glazba za crtani film obično sklada prije snimanja filma, jer upravo glazba određuje ritam i tempo izmjene kadrova, način i brzinu kretanja likova, jer zamjenjuje realne zvukove i šumove itd.

Kao dugogodišnjem suradniku Zagreb filma, Tomislavu Simoviću procedura skladanja glazbe za animirane filmove nije bila strana. Precizno izračunavanje minutaže radi sinkronizacije glazbe sa slikom jedna je od polaznih točaka skladanja »animirane« partiture. Međutim, slušanje crtanih filmova iz serijala *Profesor Baltazar* dovodi do zanimljivog zaključka: likovi se kreću ili rade u ritmu Simovićeve glazbe (kao na primjer, krojač Vilim koji u crtiću *Duga profesora Baltazara* kroji i šije haljine za lutke u ritmu glazbe), ali vrlo

precizna sinkronizacija u smislu *mickey-mousing effecta* nije napadno istaknuta.

No naravno, precizno povezivanje glazbe i slike u nekim je situacijama jednostavno bilo nužno. Na primjer, u filmu *Najveći snjegović* padanje velikih kapi vode s najvećeg snjegovića na svijetu zbog pojave prvog proljetnog sunca, čvrsto je povezano s glazbom. Dapače, silazno kretanje gudača ne samo da zamjenjuje zvuk kretanja i pada prve divovske kapi vode sa snjegovića, nego uprizoruje i ono što ne vidimo: sâmo kretanje kapi. Naime, scena prikazuje početak padanja kapi i kap kada padne na zemlju, a uskraćuje nam pogled na sâm pad. Zahvaljujući silaznom kretanju glazbe, put pada nije teško zamisliti.

U nastavku, triler *piccola* i klarineta iskazuje nevjericu po-stolara čija je radionica u trenutku poplavljena. Nakon pada prve kapi, cijeli snjegović se počinje topiti. Prikaz topljenja velikog snjegovića prate gudači u silaznom, a vibrafon, stvarajući neku vrst glazbenog efekta, u uzlaznom smjeru. Nešto malo kasnije, velike vodene kapi počinju »bombardirati« Baltazar-grad. Pri tom je svaka kap vezana uz novi naglašeni akord, tako da svaka kap, zahvaljujući Tomislavu Simoviću, dobiva svoj karakterističan zvuk. Dakle, sinkronizacijom akorda s kapima vode, akorde u potpunosti prihvaćamo kao jedini mogući zvuk kapi.

Sinkroni momenti omogućuju da glazba poprimi ulogu realnog zvuka i šuma. No oni se nikada ne pojavljuju samostalno, nego su uklopljeni u »ostalu« glazbu, nastojeći biti i glazbeno smisleni. S druge strane, sinkronizacijom glazbe i slike ne dobiva se samo glazbeno povezivanje s prirodnim zvukovima, nego ta glazba povremeno poprima funkciju opisa (na primjer, silazno kretanje gudača pri topljenju snjegovića uz uzlazno vibrafonsko kretanje koje se doživljava kao efekt) te se uklapa u glazbu koja film dodatno objašnjava (nakon padanja kapi, vidimo scenu u kojoj građani zbumjeno promatraju vodu oko sebe: tremolo timpana ne opisuje samo njihovo čudenje, nego i veliku opasnost koja im prijeti).

Sinkronizacija glazbe i slike: Zvjezdani kvartet (1969.)

U crtanom filmu *Zvjezdani kvartet* sinkronizacija glazbe i slike bila je nužna, ne samo zbog činjenice što crtić govori o neobičnim glazbenicima, nego i zato što glazba, osim prizorne uloge, ima i neprizornu ulogu: zamjenjuje glas naratora.

Zvjezdani kvartet pripovijeda priču o neobičnom triju: nje-govi su članovi krojač, smetlar i staklar. Oni se pokušavaju baviti glazbom, ali sviraju loše te ih sugrađani ne prihvaćaju. Neuspjeh neobičnog trija traje sve dok profesor Baltazar ansamblu ne pronade četvrtog člana te trio postaje kvartet.

U *Zvjezdanim kvartetu* sinkronizacija glazbe i slike od posebne je važnosti za priču. Prije svega, u crtiću je tekst naratora sveden na minimum, pa glazba mora biti dovoljno sli-kovita da nadomjesti njegovu ulogu. Osim toga, glazba kao takva predstavlja temu sadržaja crtića, pa joj je skladatelj morao pristupiti s najvećom pozornošću. Predstavljajući tri glavna lika priče Tomica Simović ih opisuje nijihovom vlastitom glazbom. Krojač svira svojim škarama, pa su pokreti

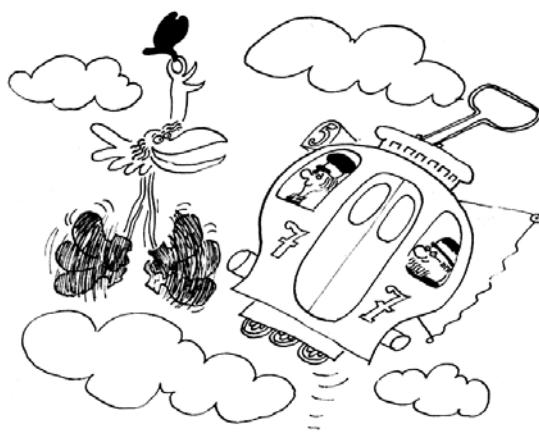
škara vezani uz pojedinačne tonove ksilofona. Smetlar, naravno, svira na kanti za smeće, pa ritmične udarce poklopca u kantu zamjenjuju udarci u činelu. A također, tu je i puhač stakla, čije je puhanje vezano uz više ili niže tonove tube.

Svaki je »glazbenik« na početku crtića predstavljen s dvije glazbe: glazbom, odnosno zvukovima koje svirači proizvode na poslu i glazbom koja prati njihovo pojedinačno i zajedničko vježbanje za koncert. Zanimljivo, glazba vezana uz pojedinačna zanimaњa doima se smislenijom od one druge, glazbe za vježbanje »instrumenata«. To je neobično, jer u prikazima likova na poslu tonovi bi doista trebali predstavljati zvukove, dok bi pri sviranju instrumenata (kako god ti instrumenti neobični bili) tonovi trebali biti upravo to — tonovi. Međutim, u crtanom filmu lako je dovesti logiku u pitanje. Tako, kada staklar oblikuje boce puhanjem, umjesto prirodnih zvukova ili barem tonova koji oponašaju prirodne zvukove, zvukovni je rezultat jazz. No kada likovi vježbaju sviranje, bilo na škarama, bilo na boci ili na kanti za smeće, tada tonovi sinkroni s pokretom predstavljaju zvukove koje njihovi nacrtani tvorci nastoje predstaviti kao glazbene tone. Ali, u tom dijelu crtanog filma, to su još uvijek samo zvukovi.

Iako tri neobična glazbenika doista pokušavaju stvoriti glazbu i doista uživaju dok vježbaju svoje »instrumente«, Simović im ne dà da proizvedu glazbeno smislene zvukove. Krojač pokretima škara, sinkronim s pojedinačnim zvukovima, stvara samo pojedinačne kratke tone koji dalje stvaraju pojedine nemelodične motive. Još lošije prolazi staklar, jer su njegovi tonovi vezani uz različite duljine puhanja u bocu (koliko dugo on puše vidi se po lepršanju njegovih brkova na struji zraka) — ti se tonovi doimaju još besmislenijim od krojačevih, jer se doista doživljavaju pojedinačno zbog čega otpada svaka mogućnost njihova međusobnog povezivanja u kakve-takve motive. Smetlarev »instrument« je nemelodičan. I koliko god se on trudio održati točan ritam (a zabavno ga je promatrati kako ozbiljno »vježba« svirati na kanti za smeće i okreće stranice svojih nota, premda je njegova dionica toliko jednostavna da je svima jasno kako su mu note nepotrebne), bez melodijskih instrumenata i njegovo »sviranje« ostaje glazbeno besmisленo.

Otkriće da mogu zajedno svirati i tako »proizvesti« glazbu oduševljava »glazbenike«. Za njih njihova glazba postaje smislena. Međutim, za slušatelje, njihova je glazba još uvijek besmislena.

Članovi neobičnog trija marljivo vježbaju — Simović, kao pravi poznavatelj glazbe i problematike vježbanja instrumenta, naglašava u njihovom prvom zajedničkom sviranju spori tempo kako bi se svi uskladili (naravno, svaki je odsvirani ton sinkron s pokretima škara, kante za smeće i lepršanjem brkova puhača stakla). No ta je glazba nezanimljiva, pa se kamera okreće prozoru kako bi pokazala protok različitih godišnjih doba (kiši, zatim pada lišće, pada snijeg, a na kraju se pojavi zelenilo). Uz kameru protok različitih godišnjih doba ističe i glazba: u prizorno »vježbanje« upleće se neprizorni vibrafon, više stvarajući dojam sanjivosti i tajanstvenosti nego doista pravu glazbu. Kako bi se naglasila različitost vrsta filmske glazbe (prizorne i neprizorne), unatoč njihovoj



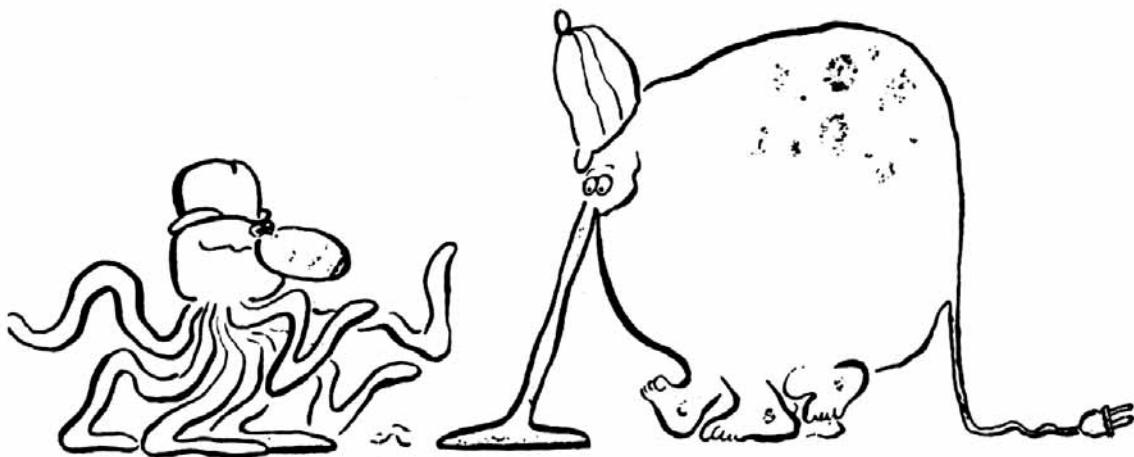
Iz serije Profesor Baltazar: Leteći Fabijan
(Z. Grgić, B. Kolar, A. Zaninović, 1968.)

istodobnosti, tonalitet neprizorne glazbe namjerno se sukobljava s tonalitetom prizorne. No kako je neprizorna glazba glasnija od prizorne, stvoren je osjećaj veće važnosti protoka vremena od sâmog vježbanja neobičnih »instrumenata«.

Nezainteresiranost autora crtića za zajedničko vježbanje trija (čak i oni upućuju pogled kroz prozor) najavila je neuспјeh prvog nastupa trija na pozornici. Pri svakom je nastupu sviranje trija sinkrono s njihovim pokretima, a svaki je put krajnji rezultat nadasve besmislena glazba. Dojam da svaki član svira za sebe, a pritom ni jedan ne zna stvarno svirati, Simović je stvorio zaboravivši na glazbena pravila i namjerno izbjegavajući bilo kakve glazbene veze (intervalske, harmonijske, melodijske i formalne) između tri instrumenta. Tehnički preduvjet, zadatak da tonovi moraju biti sinkroni s pokretima »instrumenata« i glazbenika, zapravo mu je samo olakšao posao. Vjerojatno nije bilo teško inzistirati na sinkronizaciji i pritom zaboraviti na osnove glazbenog ponašanja.

Tri su puta glazbenici bili isfućani i izbačeni iz koncertne dvorane. Dugo nisu gubili samopouzdanje, ali treći put su, sasvim utučeni, ipak zatražili pomoć od profesora Baltazara. Baltazar je dugo razmišljao. Jedne je večeri promatrao zvijezde svojim teleskopom te je u svemiru otkrio neobično stvorenje koje je na osamljenom planetu pjevalo pjesmicu (neutralnim sloganima »la, la, la«). Izumivši leteću perilicu rublja, Baltazar odvodi nesretne glazbenike u svemir. Kada trio postane kvartet, glazba odjednom poprima smisao. Svetmirac stvara melodiju, krojač i staklar pratnju, a smetlar ritamsku podlogu. Gledano iz perspektive glazbe, smisao je postignut vrlo jednostavno: skladatelj se odjednom »sjetio« svih glazbenih pravila i veza, melodija je postala harmonijski i ritamski povezana s pratnjom, a pjesmica je otkrila da ima i glazbeni oblik.

Što se sinkronizacije glazbe i slike tiče, zaključak je potpuno drukčiji. Naime, u nastojanju da doista stvari glazbu, Simović je morao žrtvovati neke momente u sinkronizaciji glazbe sa slikom. Dok su pokreti pjevača iz svemira, kao središnjeg lika kvarteta, sinkroni sa zvukom, pokreti smetlarske kante



Klizi - puži (Z. Grgić, 1968.)

i krojačkih škara nisu uskladeni s glazbom. Vjerojatno je pretpostavka skladatelja bila da mali gledatelji neće primijetiti asinkronost glazbe s pokretima nešto manje važnih instrumenata u kvartetu. Uostalom, slušati četiri dionice i k tome zasebno pratiti unutarnje glasove uopće nije jednostavno. U svakom slučaju, glazba je u ovom trenutku crtića doista glazba, a ne više zamjena za zvuk, pa se odustajanje od sinkronizacije s pokretima nekih članova kvarteta gotovo ne primjećuje.

Glazba sinkrona sa slikom često je opisna. Gledano s glazbenе strane takva je glazba umjetnički bezvrijedna, ponekad čak i banalna, ali u crtanom filmu upravo takva banalna jednostavnost pomaže malim gledateljima da se užive u film. Naročito u *Zvjezdanom kvartetu* koji je, za razliku od većine drugih crtića iz serije *Profesor Baltazar*, zamišljen bez dodatnog objašnjenja naratora. Ovdje je glazba ta koja dodatno objašnjava sliku. Možda je zbog toga banalna, kao što je, na primjer, banalno uspinjanje gudača uz uzlijetanje perilice za rublje u svemir. Međutim, u ovom primjeru skladatelju nije bio cilj stvoriti umjetničku glazbu koja će se slušati s najvećom pozornošću dok je neki orkestar izvodi na koncertnom podiju. Skladatelj je zvukom gudača jednostavno zamjenio zvuk motora leteće perilice i u takvu je kontekstu njegova glazba inventivna i funkcionalna. U tom se smislu Tomica Simović pokazao kao iznimno maštovit skladatelj.

Ako su akcija ili pokret uzlaznog smjera, logično je da će i glazba uzlaziti. Kako, međutim, zamijeniti glazbom škripu kotača na triciklu ili opisati trenutak kada smetlar skuplja lišće? U takvim situacijama glazba doslovno prestaje biti glazba, a instrumenti prestaju biti sredstva za proizvodnju tonova, jer je njihova zadaća stvoriti zvuk.

Kod prvog predstavljanja smetlara u crtanom filmu *Zvjezdanu kvartet*, Tomislav Simović je doista instrumentima stvarao zvukove. To su:

— zvuk kretanja smetlarskog tricikla, gdje gudači u visokom registru opisuju škripanje nepodmazanih kotača;

- zvuk smetlarevg silaska s tricikla zamišljen kao jedan ton klarineta;
- zvuk smetlarevog skupljanja lišća kojeg opisuje (ili stvara) uzlazno-silazna pasaža flaute i gudača;
- zvuk otvaranja i zatvaranja kante za smeće koji je istovjetan sa zvukom činele; te
- glazbena pauza (tišina) za vrijeme ponovnog uspinjanja smetlara na tricikl.

Prihvativši ideju da glazba postaje zvuk i da se ponaša kao zvuk, Simović je izbjegavao svako »filozofiranje« u glazbenom smislu — koristio se najjednostavnijim i, vjerojatno, vrlo banalnim glazbenim sredstvima, ali je postigao željeno. Njegovu glazbu svaki gledatelj doista prihvata kao realne i jedine moguće zvukove koje smetlar stvara obavljajući svoj posao. Budući da se smetlarevi pokreti ponavljaju pet puta (smetlar dolazi iz daleka i na putu mu stoji pet hrpica lišća koje mora pokupiti), Simović iste glazbene zvukove ponavlja pet puta. Ponavljanje također znači oblik jednostavnosti, ali zahvaljujući ponavljanju postaje jasno koje glazbene zvukove skladatelj želi istaknuti (»škripanje« gudača kao škripu kotača tricikla, te zvuk kante za smeće/zvuk činele koji će biti važan za filmski sadržaj), a koje »zvukove« želi dodati načrtanom pokretu (silazak smetlara s tricikla i njegovo skupljanje smeće moglo bi se također odvijati u tišini). Sve u svemu, Simovićeva glazbena rješenja doista su uvjerljiva — toliko su uvjerljiva da se ni jedno dijete, pa čak ni odrasli gledatelj, neće zapitati kako to da je na mjestu gdje je trebao biti zvuk nastupila glazba.

Posljedica sinkronizacije glazbe sa slikom: fragmentarna glazba

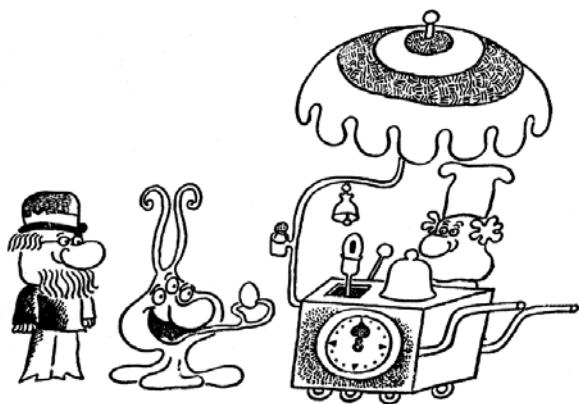
Posljedica glazbene konцепције koja je maksimalno podređena slici i koja se njoj prilagođava načelom sinkronizacije jest da glazbeni odlomci rijetko stvaraju cjelinu ili slijede neki glazbeni kontinuitet. Jedna sekvenca, jedna scena, a ponekad čak i jedan kadar, praćeni su glazbom koja se sastoji od

niza kratkih glazbenih cjelina. Tako je, na primjer, u crtanom filmu *Duga profesora Baltazara* sekvenca priprema građana za Festival ljepote praćena nizom malih glazbenih brojeva. Oboja uz pratinju dubokih puhača donosi kratku temu koja predstavlja ritamsku osnovu kretanja plakatara i njegovog lijepljenja plakata na zid. Uz električara Alfonza, koji je »nabavio gomilu žica i žarulja«, pojavljuje se motiv koji seli s instrumenta na instrument, a uz pekara Sebastijana, koji je »pripremio najveći kolač na svijetu«, pojavljuje se novi motiv i njegova glazbena razradba u čijem ritmu pekar stavlja sastojke u veliki lonac. A uz pirotehničara Pepéa flauta i oboa brzo ponavljaju još jedan novi motiv kojeg će prekinuti tek potreba za sinkronizacijom tri tona s Pepéovim opasnim udasima prije kihanja i glazbeni komentar vibrafona koji slijedi razilaženje dima nakon eksplozije.

Česte su prilike da glazba u crtićima bude složena od niza glazbenih komadića koji prate slikovni niz (najčešće različitih likova koji nešto rade ili stvaraju). Simovićeve partiture stoga zvuče fragmentarno, jer su prepune niza kratkih odломaka. Osim potrebe za čvrstim povezivanjem glazbe i slike u obliku sinkronizacije, uzrok glazbene fragmentarnosti je kratkoča samog crtanog filma. Budući da je namijenjen najmlađim gledateljima, zbog kratkoće dječje koncentracije crtić ne može biti predugačak. Čak ni dugometražni crtići ne odgovaraju trajanjem, recimo, dugometražnom igranom filmu, a najčešće trajanje kratkih crtanih filmova je oko 10 minuta. U tih deset minuta moraju se desiti svi obrati u radnji zajedno s uvodom i zaključkom. Već u toj polaznoj točki skladatelj glazbe za crtani film prisiljen je slijediti radnju nizom kratkih glazbenih situacija, odnosno pisati fragmentarno.

Međutim, glazbeni komadići u partiturama Tomislava Simovića nisu tako nepovezani kako se to na prvi pogled čini. U navedenoj sekvenci priprema za Festival ljepote, pojedini su glazbeni fragmenti povezani srodnim motivima. Na primjer, glazba električara Alfonza doima se kao nastavak glazbe za čovjeka koji postavlja plakat Festivala. No motiv električara srođan je i sljedećem motivu, motivu pekara. Potpuno novi motiv donosi pirotehničar Pepé, ali će se njemu srođan motiv naći na početku sljedećeg kada u kojem vidimo zamišljennog krojača Vilima kako sjedi za stolom. Osim motivičkom srođnošću, Simović povezuje glazbene fragmente i sličnom instrumentacijom, zajedničkim karakterom glazbe te sličnim načinom gradnje pojedinih glazbenih komadića. Prijelazi iz jednog u drugi fragment zato nisu oštiri, ali ipak postoje jer svaka, pa i najmanja cjelina ima svoj logičan početak i kraj.

Promatranjem prijelaza između glazbenih fragmenata i na drugim mjestima u crtanom filmu *Duga profesora Baltazara*, otkrivamo da Simović odlomke najčešće povezuje tako da prvi odlomak završava na dominantni sljedećeg odlomka, da bi zatim, nadovezavši se na dominantnu napetost, krenuo u novi odlomak. U takvima su situacijama glazbeni odlomci postavljeni jedan do drugoga. Međutim, u sceni u kojoj oblaci zakrili su Baltazarovu prekrasnu dugu i kišom kvare Festival, dva se glazbena broja preklapaju. U početku čujemo jednu od važnijih tema crtića, Svečanu glazbu za Festival, jer je Baltazaru upravo uručen pehar. No u nastavku, zajedno s



Iz serije Profesor Baltazar: Viktorov jajomat
(Z. Grgić, B. Kolar, A. Zaninović, 1969.)

dolaskom oblaka, preko Svečane teme nastupa nekoliko *clusterski* složenih instrumenata (vibrafon je najviše eksponiran) tvoreći efekt, odnosno prijeteću glazbu za oblake. Dva su se odlomka na kratko preklopila, tvoreći sasvim specifičan prijelaz iz jednog glazbenog odlomka u drugi. Taj bismo prijelaz mogli nazvati glazbenim pretapanjem.

Instrumentacija i tonalitet u službi karikature

Sinkronizacija glazbe i slike, zajedno sa stvaranjem glazbe koja zamjenjuje prirodne zvukove te, zajedno s rezultirajućom glazbenom fragmentarnošću, utječe i na karikaturalno doživljavanje crtanog filma. Ništa u crtiću nije stvarno, pa tako ni zvukovi (koji su također lažni — oni su imitacije zvukova koje se obično postižu glazbom), a dojam je da se zbog toga ni jednom nacrtanom liku ne može desiti ništa strašno. Karikaturalnost crtanog filma podržava i skladateljev odabir instrumenata.

U glazbi Tomislava Simovića odmah zamjećujemo primat puhača. U prvi mah se čini da mu je najdraža oboa, koja dominira crtanim filmom *Duga profesora Baltazara* (jedna od glavnih tema, tema krojača Vilima povjerena je upravo oboi). No odmah potom zamjećujemo i ne manje važnu ulogu klarineta. U filmu *Duga profesora Baltazara* instrumenti odjednom poprimaju uloge pojedinih likova, gotovo zamjenjujući njihov govor. U sceni u kojoj krojač Vilim tješi profesora Baltazara, istaknut je glazbeni dijalog između oboe (koja donosi temu krojača) i basklarineta (vezanog uz tužnog profesora Baltazara).

I u crtanom filmu *Najveći snjegović* prepoznajemo obou kao jedan od Simoviću omiljenih instrumenata. Međutim, ovdje se *piccolo* i flauta pokazuju kao sve važniji instrumenti. Do kraja crtića otkrivamo da je skladatelj imao na raspolaganju široki raspon orkestralnih instrumenata čije je zvučanje sveo na manji opseg komornih sastava. Komornost je još izrazitija u *Zvjezdanom kvartetu*, gdje »glavne uloge« igraju ksilofon, činela i tuba. No bez obzira na »upletanje« pojedinih udaraljki, puhački instrumenti, kao najpodesniji za glazbenu karikaturu, a i skladatelju prilično omiljeni, definitivno ostaju temeljnim instrumentima Simovićevih partitura.



I videl sem daljine meglene i kalne (Z. Bourek, 1964.)

Druga orkestralna skupina, gudači, također nisu izostavljeni. Oni uglavnom predstavljaju vezivno tkivo ili neizostavnu podlogu koja popunjava zvuk puhača. Rijetko su u prvom planu. Ali to što Simović preferira puhače, kao podesnije instrumente za isticanje karikaturalnosti sadržaja i nacrtanih likova, ne znači da su u njegovim glazbenim brojevima puhači odvojeni od gudača. Gudači su stalno prisutni kao druga, prateća instrumentalna skupina kojoj je funkcija unijeti

boje i harmonije pojedinih glazbenih odlomaka obilježenih melodikom ili eksponiranošću puhača.

Karikaturalnom shvaćanju crtanog filma pridonosi i skladatelj odnos prema tonalitetu. Glazba Tomislava Simovića najčešće se kreće u proširenom tonalitetu. Prošireni tonalitet pokazao se idealnim kada je trebalo opisati ili mijenjati prirodne zvukove, a također se pokazao idealnim kada je trebalo prikazati vježbanje pojedinih članova *Zvjezdanog kvarteta*. U mnogim su se slučajevima, a naročito u scenama vježbanja te u slučajevima glazbe koja mora biti sinkrona sa slikom, skladateljevo neopterećivanje melodijom i zaključak da i tonalitetu treba pristupiti što slobodnije, pokazali najboljim rješenjem. Stvaranje u proširenem tonalitetu značilo je naglašavanje karikaturalnosti pojedinih likova i situacija. Prošireni tonalitet također je pojednostavnjivao sinkronizaciju zvuka sa slikom: skladatelj nije morao misliti na melodijske veze među tonovima te se mogao usredotočiti na čvrsto povezivanje slike i glazbe.

Odnos tonaliteta i proširenog tonaliteta u partiturama Tomislava Simovića najviše je određen sadržajem. U *Zvjezdanom kvartetu*, gdje »glazbenici« sviraju čudnu glazbu, različitu od one na koju je naše uho naviknulo, prošireni tonalitet se javljuje kao jedina mogućnost glazbenog izraza. Pojedini članovi neobičnog trija izvode pojedinačne, glazbeno besmisle-



I videl sem daljine meglene i kalne (Z. Bourek, 1964.)

ne tonove, koji imaju smisao samo u njihovim glavama. Zbog toga se tonalitet, a zajedno s njim i melodija, kao su protnost proširenom tonalitetu, javljaju rijetko i kratko, u ponekim prijelaznim kadrovima (kao što je, na primjer, ve-sela melodija gotovo cirkuskog karaktera koja prati prvi od-lazak glazbenika u kazalište ili, kao što je tužna melodija gu-dača koja ispraća glazbenike na stražnjem izlazu kazališta jer su po treći put izbačeni s pozornice).

U crtanim filmovima koji se ne bave glazbom, kao što su *Duga profesora Baltazara i Najveći snjegović*, pojave tonaliteta i proširenog tonaliteta raspodijeljene su drukčije. Upravo suprotno od prijelaznih odlomaka u *Zvjezdanom kvartetu* koji su tonalitetni, prijelazni odlomci u ovim crticima prošireno su tonalitetni. Ali jednakо kao u *Zvjezdanom kvartetu*, prošireni tonalitet je vezan uz povremenu sinkronizaciju. Proširenom tonalitetu kontrastni tonalitet (odno-sno manje prošireni tonalitet) u *Dugi profesora Baltazara i Najvećem snjegoviću* vezan je uz jasno definirane teme, ko-jih u *Zvjezdanom kvartetu* nema (spomenuli smo da su ulo-gu tema u *Zvjezdanom kvartetu* preuzeli pojedini instrumen-ti: činela za smetlara, ksilofon za krojača i tuba za pu-haća stakla).

Unatoč fragmentarnom pristupu, dominirajućem prošire-nom tonalitetu i snažnoj potrebi da se glazba sinkronizira sa slikom, teme u smislu filmskih tema, pa čak i *lajtmotiva*, u partitura-ma Tomislava Simovića također postoje.

Teme i tematski rad: teme profesora Baltazara

Najvažnija je tema svih crtanih filmova o profesoru Baltazaru tema profesora Baltazara. Ta tema, nastala godine 1967., zajedno sa *Izumiteljem cipela*, prvim crtanim filmom o Baltazaru (čiju je glazbu potpisao Aleksandar Bubanović), pred-stavlja profesora Baltazara kao karizmatičnog učenjaka koji svojom mudrošću rješava probleme svojih sugrađana. Ona također predstavlja i element identiteta cijele serije crtanih filmova. Dovoljno je čuti pjesmicu »Bal, Bal, Baltazar...« da se odmah zna o kojem se crtiću radi.

Tema profesora Baltazara zaokuplja nekoliko općih mesta u crtiću koja su i slikovno i sadržajno iz filma u film ista. To su: najavna i odjavna špica, početak crtanog filma s prikazom Baltazar-grada te Baltazarovo razmišljanje i izumljivanje pronalaska koji će riješiti neki problem. Dok su najavna i odjavna špica zamišljene poput pjesmice (koja je za odjavnu špicu skraćena), dotele uvodni dio crtića s prikazom Baltazar-grada uvijek donosi usporenou temu pjesmice izvedenu na usnoj harmonici. Međutim, svi ti glazbeni odlomci zahvaljuju svoje postojanje Aleksandru Bubanoviću.

No glazba za »izumljivanje« ne izrasta iz uvodne melodije i njezin je autor skladatelj o kojem govorimo, Tomislav Simović. Taj se glazbeni odlomak odvija u tri faze — razmišljanje, rad stroja te Baltazarovo uzimanje čarobnih kapi u epruve-tu. Kako je procedura za Baltazarovo razmišljanje i stvaranje pronalaska uvijek ista, tako je uvijek ista i glazba. U prvoj fazi glazba se odvija u visokom registru te »skakuće« gore-dolje gotovo opisujući »kotačiće« koji se vrte u Baltazarovoju glavi dok on sâm razmišlja hodajući također gore-dolje. U drugoj fazi glazba opisuje rad magičnog stroja — ono što

sada čujemo najjednostavnije je nazvati glazbenom zbrkom: glazba se »skliže« u gudačkom *glissandu* istodobno donoseći ritmičku osnovicu izmjjenjivanja disonantnih akorda koja podsjeća na rad sata. Kao što je Baltazarov stroj sastavljen od niza poznatih ali potpuno različitih predmeta (raspozna-je-mo, recimo, veliko uho, neobične cijevi i jedan sat čije se ka-zaljke nekontrolirano kreću), tako je i taj dio glazbenog bro-ja nastao od uobičajenih glazbenih sredstava. No njegov je zvučni rezultat doista glazbena mješavina, zbrka. Treća faza, u kojoj Baltazar uzima u epruvetu nekoliko kapi čarobne te-kućine iz stroja, donosi opuštanje napetosti stvorene radom stroja i zvukom neobične prateće glazbe. To je melodijska linija koju izvode gudači (linija zvučanjem i opuštenim karakterom podsjeća na gudačku melodiju Peče iz glazbene priče Sergeja Prokofjeva *Peća i vuk*). Tu ćemo melodijsku liniju — koja se u ovoj progresiji doima poput rješenja prethodnog glazbenog zgušnjavanja, pa se, dakle, može povezati s novim pronalaskom profesora Baltazara — nazvati drugom Baltazarovom temom. Jer, premda rjeđe, i ova će se tema pojавljivati kao dio tematskog rada vezanog uz profesora Baltazar-a. Kolika je važnost prve i druge Baltazarove teme i njihova shematskog, šablonskog pojavljivanja uvijek u istim situ-acijskim pokazuje podatak da u filmu *Duga profesora Baltazara* nalazimo samo dva mesta gdje se prva tema pojavljuje izvan uobičajene šablone. Prvi je prizor u kojem Baltazar vrti ručiću svog stroja na Festivalu ljetoprote stvarajući tako prekrasnu dugu iznad Baltazar-grada. Baltazarova je tema na ovom mjestu ponešto melodijski izmijenjena, te pomalo disonan-tnim zvučanjem (koje je vezano uz neobičnost izuma) ali svjetlim gudačkim bojama ističe ljepotu duge. Nešto malo ka-snije, kada je svečanost pokvario iznenadan pljusak koji je otopio Baltazarovu dugu a grad pretvorio u paletu raznobojnih mrlja, Baltazar postideno i tužno sjedi uz spomenik na gradskom trgu. Njegova je tema sada potpuno deformirana. Izvode je oboja i gudači, melodijski je preinačena, intervalski pomaci su suženi, a dvije različite glazbene rečenice pretvo-rene su u dvije identične.

Čini se da šablonska mjesta na kojima se pojavljuje Baltazarova tema u svakom crtiću nisu tu temu učinila fiksnom i od skladateljeve ruke nedodirljivom. Baltazarova se tema, baš poput pravog *lajtmotiva* koji povezuje različite epizode jed-nog serijala, često varira i mijenja, a skladatelj u tim varija-cijama ponekad ide prilično daleko. Osim melodijskih pro-mjena te pretvaranja konsonantnog zvučanja u disonantno, Baltazarova tema prolazi promjene tempa (ubrzana je, na primjer, kada Baltazar u *Najvećem snjegoviću* otvara vrata svog poplavljenoj stana sugrađanima), promjene registra, kombinira se s drugim temama (kada u Baltazar-grad navr-ti turisti da vide najvećeg snjegovića na svijetu), skraćuje se na razinu motiva, upotrebljava se u natruhama unutar drugog glazbenog tkiva te mijenja instrumentalnu boju (na početku *Najvećeg snjegovića* Baltazarova je tema raspodijeljena tako da prvu rečenicu donosi oboja, drugu klarinet, a treću truba).

Druga Baltazarova tema, također melodična i lako prepo-znatljiva, pojavljuje se, međutim, daleko rjeđe izvan svog uobičajenog konteksta (uzimanje kapi čarobne tekućine u epruvetu). Zapravo, u tri crtana filma nalazimo je samo na jednom mjestu: na početku filma *Zvjezdani kvartet* gdje Bal-

tazar pokušava stvoriti neki izum, ali umjesto toga sadržaj epruvete eksplodira i uništi mu odjeću. Situacija je slična uobičajenoj, jer se ponovno radi o eksperimentiranju i pokušaju otkrivanja novog pronalaska. No filmsko mjesto na kojem se tema pojavljuje jest neuobičajeno. Tema je varirana na zanimljiv način: Simović ponavlja pojedine motive u temi, tako da stvara osjećaj da se motivi neprestano vraćaju na polaznu točku, sprečavajući temi daljnji razvoj. Dojam je isprekidanost, a rezultat je produljivanje teme i njezino prilagodavanje trajanju scene.

Druga Baltazarova tema pojavljuje se u trećoj fazi Baltazarova stvaranja izuma. U prvoj je fazi, rekli smo, vezana uz »skakutavu« »glazbu za razmišljanje«. I taj dio Simović povremeno shvaća kao zasebnu temu. Recimo, u crtanom filmu *Najveći snjegović*, »glazbu za razmišljanje« pojavljuje se u trenutku kada Baltazar odlazi krojaču. Simović nije prenio cijeli glazbeni odlomak, nego je uzeo samo njegove elemente kako bi oslikao jednu kratku epizodu u nizu različitih prikaza zaposlenih građana. U crtici *Zvjezdani kvartet* razrada »glazbe za razmišljanje« pada na uobičajeno mjesto u filmu: Baltazar razmišlja kako pomoći članovima nesretnog trija. No njegovo se razmišljanje oduljilo: on razmišlja najprije u krojačevoj kući, zatim kod svoje kuće, a očito i kasno navečer kada teleskopom gleda zvijezde.

Kako bi naglasio težinu problema Simović u svakoj fazi Baltazarova razmišljanja tipičnu glazbu dodatno razrađuje. Razrada se sastoji od registarskog seljenja glazbenog odlomka te od promjena instrumenata: u krojačevoj kući Baltazar razmišlja uz pratnju gudača postavljenih u visoki registar, kod vlastite kuće Baltazar razmišlja uz zvuk dubokih puhača, a kada Baltazar teleskopom promatra zvijezde ponovno se čuje početni visoki registar. Sve su tri faze Baltazarova razmišljanja povezane stalnim ritmičkim pulsom, ali melodijski i akordički glazba doživljava sve dalje i dalje varijacije — na kraju se (Baltazar gleda kroz teleskop) ritmički puls samo razaznaje asocijacijom na početnu glazbu (flauta i harfa), a završna varijacija uključuje treperavo (*tremolo*) silaženje gudača koje opisuje zvjezdanu zanimaciju profesora Baltazara.

Teme pojedinih epizoda u seriji

Premda se Baltazarova tema, odnosno tri Baltazarove teme, ponašaju poput *lajtmotiva* profesora Baltazara i premda prva Baltazarova tema predstavlja element identiteta cijele serije, ona nikada ne postaje glavna tema neke epizode. Jer svaka epizoda nosi vlastitu priču i ima jedan ili više glavnih likova čiji problem treba riješiti. Ti likovi dobivaju svoje karakteristične i prepoznatljive teme od kojih jedna postaje glavna tema. Skladatelj najčešće postavlja dvije teme u jednu epizodu — glavnu i sporednu. U crtanom filmu *Duga profesora Baltazara* glavna je tema *lajtmotiv* krojača Vilima koji, krećući se u njezinu ritmu, šije haljine za svoje lutke. Tema se javlja nekoliko puta (kada predstavlja Vilima i pokazuje njegov omiljeni hobi, kada Vilim umjesto haljine za predsjednicu žirija od dobivenog materijala šije haljine za lutke, kada Vilim, u želji da razveseli profesora Baltazara, pokazuje profesoru svoje lutke, kada Baltazar prepravlja svoj stroj za »proizvodnju« duge u stroj za proizvodnju tkanine, te

kada Vilim veselo šije haljine za lutke uz pomoć lijenog pomočnika na kraju crtica).

Vilimova tema nosi u sebi jednu Simovićevu osobitost: u nastojanju da stvori veselu i bezbrižnu glazbu Simović ističe *staccato* u izvedbi. *Staccato* kao način izvođenja često se pojavljuje u crticima čiju glazbu potpisuje Tomislav Simović. Kratkoća tonova melodijske linije naglašava, naime, karakternost likova i karikaturalnost crtanog filma te ostavlja globalni dojam općeg veselja i bezbrižnosti. Mnoge su Simovićeve teme (i to ne samo u ovom crtici) obilježene *staccatom* ili *pizzicatom*, kratkim izvođenjem tonova koji, unatoč svojoj potpunoj opravdanosti u filmskom žanru, prerastaju u skladateljsku maniru.

Druga tema u crtici *Duga profesora Baltazara* ima ulogu sporedne teme. To je tema Festivala ljepote. Zapravo se radi o jednom glazbenom broju koji je predstavljen na početku Festivala s trodijelnim oblikom ABA₁. A dio svečanog je karaktera, a melodija njegove teme opisuje tonički kvintakord. Tonovi raspodijeljeni u visokom registru gudača i flaute, te naglašavajući melodijski spoj dominante i tonike, doimaju se poput zvonjave zvona s nekog udaljenog zvonika. Međutim, ovaj put opis ipak nije tako vjeran da bismo glazbu zamijenili s realnim zvukom.

Drugi, B dio obilježen je temom živahnijeg karaktera gdje trube, a zatim *piccolo*, ponavljaju novu temu uz akordičke stupove gudača.

Tema A dijela ponovit će se u dijelu Festivala gdje je Baltazar uručen pehar. Ranije smo spomenuli da će se u tu temu uplesti vibrafonski efekt za oslikavanje dolaska oblaka i padanja kiše.

Na samom kraju crtice tema B dijela ponovit će se još jedan put, i to u sceni u kojoj Baltazar i Vilim slave Baltazarov rođendan. Ovom je temom crtani film *Duga profesora Baltazara* zaključen.

Promatraljući odnos glavne i sporedne teme u *Dugi profesora Baltazara* otkrivamo da se one doista ponašaju kao takve. Glavna je tema vezana uz glavni lik, dok je sporedna tema vezana uz karakteristične situacije: Festival, svečanost, slave. Prva je tema (tj. tema krojača Vilima) »skakutava«, govočno nestasna, dok je druga tema (tj. tema Svečanosti) nešto ozbiljnija. Ali i u njoj se nalazi »skakutavi« dio koji, rekli smo, obilježava stvaranje Tomislava Simovića.

Usporedba ovih tema s temama koje se pojavljuju u crtanom filmu *Najveći snjegović*, gdje dvije teme, glavna i sporedna, opisuju veselje zbog padanja snijega, zaposlenost oko stvaranja snjegovića, ispoljavajući kapetana Piliperta itd., dovodi do zaključka da Simović svoje teme manje zamišlja kao *lajtmotive*, a više kao pokretačke sile koje nacrtane likove navode na pokret i akciju. Vilimova tema, dakle tema jasno vezana uz krojača, prije svega određuje kretanje krojača Vilima, a javlja se isključivo u scenama u kojima glavni lik radi, tj. stvara haljine za lutke (*Duga profesora Baltazara*). I u crtanom filmu *Najveći snjegović* likovi su redovito zaposleni, bilo pravljenjem snjegovića ili nečim drugim. Kada likovi rade, nastupa jedna od dvije teme filma.

Dakle, glazba koja je (za razliku od ostale glazbe u istim crticima) melodična, prepoznatljiva i u tonalitetu, skladatelju ćeće služi za prikaz akcije nego za ocrtavanje karaktera ili mogućih psiholoških stanja likova. To i nisu pravi *lajtmotivi*, nego motivi-pokretači koji određuju tempo odvijanja akcije, ritmično kretanje likova u poslu i slično. Naravno, ne radi se o skladateljevu neshvaćanju funkcija tema u filmu, nego upravo suprotno. Crtani je film specifičan filmski žanr u kojem je akcija važnija od psihološkog stanja, u kojem je eksterno važnije od internog. Zašto? Pa jednostavno zato što je crtič namijenjen ponajprije djeci. A kada je namijenjen i odraslima, odnos ritma i tema te glazbe i slike ostaje isti, jer omogućava skretanje u irealno, odnosno u dvodimenzijsnalni svijet mašte i sna.

Glazbena forma kao sastavni dio crtanog filma

Tematsko oblikovanje pojedinih glazbenih odlomaka odražilo se na njihovu formu. Naime, na mjestima gdje se Simović koristi temama, a ne glazbom usko vezanom uz filmsku sliku, pojavljuje se mogućnost da skladatelj doista oblikuje formu glazbenog broja. Tako, na primjer, u sceni gdje svi građani sudjeluju u stvaranju najvećeg snjegovića na svijetu u crtanom filmu *Najveći snjegović*, Simović iskorištava priliku da na temelju druge teme, koja se, poput teme rada (jer likovi rade u ritmu glazbe) nekoliko puta ponavlja, stvoriti glazbeni oblik. Tema se dva put izmjenjuje s prijelaznim odlomkom (T — prijelaz — T — prijelaz — T/Coda), pa je rezultirajući oblik trodijelan, točnije, to je rondo s jednom temom.

Međutim, slika (građani uzimaju snijeg i buldožerima grade snjegovića, dopremaju gigantski lonac i mrkvu, netko crta oči i usta snjegoviću) ne poprima oblik glazbe (što se često zbiva u sličnim situacijama) nego zadržava vlastiti oblik. Nepoklapanje oblika glazbe i slike ne smeta, jer je riječ o kontinuiranoj akciji u nekom vremenskom slijedu, o nizu kadrova, scena i situacija kojima su važni kontinuitet i pokret. Pokret je doista istaknut snažnom glazbenom ritmikom, a istaknut je i zahvaljujući slici koja se pridržava zadanog ritma. U ovom je slučaju najvažnija glazbena komponenta ritam, a ne oblik.

Glazbena forma postaje važna na drukčiji način: zbog nepoklapanja forme slike i forme glazbe (dvije su forme pomažnute u nastupu), montažni prijelazi ostaju skriveni. A skrivanjem montažnih prijelaza pojačava se dojam kontinuiteta akcije koja je od najveće važnosti za ovu sekvencu. Kada je snjegović gotov, građani izražavaju svoje oduševljenje plešući oko njega, a narator pri povijeda kako je najveći snjegović na svijetu odjednom postao »prvorazredna turistička atrakcija«. Ponovno je riječ o sekvenci koja prikazuje određeni sljed događaja. Kako nije bilo potrebe za čvrstom vezom glazbe i slike u smislu *mickey-mousing effecta*, skladatelj se tu poslužio temama. Stvarajući na temelju prve teme oblik trodijelne pjesme ABA₁, skladatelj ponovno ističe kontinuitet niza radnji. Međutim, na završetku oblika trodijelne pjesme (turisti se žičarom uspinju na glavu snjegovića), i to prije nego je prva tema dospjela dosegnuti toniku, na nju je doslovno nalijepljena tema profesora Baltazar (turistima se pruža prekrasan pogled s vrha snjegovića). Prvobitni je do-

jam da je opće oduševljenje zahvatilo i skladatelja, pa ga je htio pospješiti naglim ubacivanjem nove teme. Moguće je da je do postupka glazbene montaže došlo i iz tehničkih razloga — ako je, recimo, prva tema iz *Najvećeg snjegovića* bila malo predugačka za sliku, pa ju je trebalo pred kraj odrezati. Kada se snjegović na prvom proljetnom suncu počinje topiti, skladatelj dobiva priliku sinkronizirati pad velikih kapi vode sa snjegovića (*mickey-mousing effect*), ima priliku opisati nevjericu građana i naglasiti složenost situacije u kojoj su se građani Baltazar-grada nepromišljeno našli. Glazba postaje usko povezana sa slikom, bilo na način ilustracije ili opisa, bilo na način sinkronizacije zvuka sa slikom, odnosno imitacije prirodnih zvukova glazbom. U ovoj i drugim sličnim situacijama, skladateljeva je pozornost usmjerenata na druge glazbene elemente, a ne na formu. Kako je slika u prvom planu, a glazba potpuno podređena slici, ta podređenost postaje vidljiva i na području formalnog oblikovanja: glazba poprima formu slike.

Dakle, na primjeru glazbe iz filma *Najveći snjegović* iz serijala crtanih filmova o profesoru Baltazaru vidljivo je da filmski skladatelj može klasično oblikovati svoje glazbene odlomke. Kada se prijelazi u nove situacije ne poklapaju s glazbenim prijelazima, slika ne poprima oblik glazbe, ali tada nezvanični montažni prijelazi ostaju skriveni. Druga mogućnost je da glazba poprimi formu slike. To se zbiva u trenucima kada skladatelj napušta teme i tematski rad te glazbom opisuje ono što se zbiva na ekranu. Ponekad taj opis prerasta u maksimalno povezivanje glazbe i slike, odnosno *mickey-mousing effect*. U slučaju glazbene opisnosti nemoguće je govoriti o nekom klasičnom glazbenom obliku. No to ne znači da forma glazbe ne postoji — ona je samo jednaka formi slike.

U crtanom filmu Zlatka Grgića *Klizi puži*, odnos prema glazbenoj formi kombinacija je navedenih mogućnosti. Filmske su scene usko povezane sa slikom. Trenutaka sinkronizacije glazbe i slike je mnogo, a glazba često poprima ulogu prirodnih ili neprirodnih zvukova. Dapače, ponekad je teško razluziti koji je zvuk pokretnim crtežima naknadno dodan, a koji zvuk doista predstavlja glazbu. Unutar takve koncepcije teško je očekivati neki klasični obrazac kao oblikovnu karakteristiku glazbe. I doista, klasičnih glazbenih formi tipa trodijelne pjesme, dvodijelne pjesme ili ronda nema unutar pojedinih filmskih scena. Glazba je u potpunosti poprimila formu slike.

Međutim, gledajući globalno, makroforma glazbe u klasičnom smislu ipak postoji. Zaokruživši film jazz uvodom i jazz završnicom naglašen je početak i završetak filma s istom glazbom zamišljenom drukčije od ostale (ostala glazba doima se poput niza zvukova usko povezanih sa slikom). Na taj način dobivena su tri glazbena dijela filma: početak, odnosno špica (jazz) — središnji dio (glazbeno zvukovlje) — i završna scena, odnosno kraj (jazz). Premda su dijelovi neproporcionalne duljine, na makroplanu moguće je uočiti trodijelni oblik ABA. Globalno gledajući, glazbeni oblik ponavlja makrooblik filma, ali s pomaknutim počecima. Jer film ima: uvodnu špicu (glazbeno riješenu jazzom) — početnu scenu s hobotnicom i »cigaretom« (niz zvukova, gudači su u prvom planu) — nastavak, središnji dio filma (koji je filmski mogu-



Idu dani (N. Dragić, 1968.)

će podijeliti u niz manjih cjelina, svaki sa svojim specifičnim »zvukovljem«) — i završnu scenu (jazz). Sadržajno su srodne prva scena i završna scena (u prvoj sceni hobotnica, a u završnoj sceni čovjek pronalaze »cigaretu«), ali skladatelj jazz-glazbom povezuje uvodnu špicu (koja nema sadržaja) i završnu scenu (koja je sadržajno važna, jer je nastala po uzoru na prvu scenu s hobotnicom). Glazbena i filmska makroforma samo se djelomično poklapaju, ali na jedinstveni način iznose jedan neobičan filmski sadržaj.

Klizi puzi (1968.): jazz u službi stvaranja zvuka

»U filmu volim uzbudljivost, ritam i napetost. I iznenadenje. Ali ne u literarnom već u filmskom obliku... Drag mi je *Klizi puzi* jer ne liči ni na šta poznato, jer je potpuno izmišljen — a opet uvjerljiv,«⁶ rekao je Zlatko Grgić za časopis *Filmska kultura* o svom, tada nekoliko mjeseci starom, crtanom filmu *Klizi puzi*. Isti je crtni film, u godini njegova nastanka, komentirao Ranko Munitić riječima: »Zlatko Grgić (*Izumitelj cipela, Klizi puzi*) otvorio je maštoviti, razigrani univerzum neprekidne promjene u kojoj se djetinja naivnost udružuje s gorkim okusom okrutnosti i apsurda...«⁷

Međutim, Komisija za predikatizaciju ocijenila je crtni film *Klizi puzi* najlošijim predikatom C-2 (Zlatko Grgić je trebao biti sretan što je dobio i takav predikat, jer su neki filmo-

vi ostajali bez predikata, pa prema tome i bez finansijske potpore) uz kratko objašnjenje: »(Klizi puzi je) crtni film čija je osnovna vrijednost u vrlo živom crtežu i dinamičnoj animaciji, kao i u pojedinim vrlo inventivno riješenim epizodama. Konačan efekt filma umanjuje i pretjerana dorečenost posljednje scene.«⁸

Nećemo raspravljati o tome koliko je Komisija za predikatizaciju bila ili nije bila u pravu, ali ćemo pokušati otkriti kako je tome »razigranom univerzumu neprekidne promjene« prištupo skladatelj Tomislav Simović.

U neobičnu priču o nacrtanoj cigaretici za koju odmah na početku shvaćamo da je, u stvari, crvić ili mala gusjenica, pristup Tomislava Simovića barem je jednakolik zanimljiv koliko je zanimljiva sâma ideja. Naime, crvić-cigareta i njegovo puzanje nisu opisani standardnim glazbenim sredstvima poput *glissanda* ili *legata*. Riječ je o gustoj nakupini trzanih tonova koji stvaraju efekt kretanja. Ovdje se, zapravo, najmanje radi o imitaciji zvukova kretanja. Više je to zvučni efekt koji se, budući da je uvijek povezan s kretanjem crvića, prihvata doslovno kao prateći zvuk njegova puzanja. Opisani zvuk (jer teško bismo ono što zvuči mogli nazvati glazbom) sinkron je s pokretima crvića: ako se crvić kreće, tada zvuk čujemo, ako crvić staje ili nestaje iz vidnog polja gledatelja, nestaje i zvuk. Crvića nalazi hobotnica i, misleći da je

riječ o cigaretci, stavlja ga u usta. Kada pokuša zapaliti »cigaretu« crvić nenadano vrisne i počne bježati. Od tog trenutka razni neobični likovi gone crvića, ali se on uvijek nekako izvuče. Različiti likovi vezani su uz različite instrumente: hobotnicu predstavljaju violinina i ritmični udarci u mali bubanj, uz višeglavu životinju nalik na dinosaure ili zmaja vezani su saksofon i, također, ritamska pratnja bubnja, uz slona koji se ponaša kao usisavač čuju se fagot i bubanj, a uz ljubičastu zmiju vezani su gudački instrumenti sa snažno izraženim registarskim sukobom (visoki-duboki registar). Žaba je truba (uz bubanj), ptica-avion je *piccolo*, svinja-auto je saksofon, ovca-pas je marimba, kobasica-zmija opisana je »fakirskom« glazbom, a gusar-riba je truba reskog zvuka.

Ovaj niz različitih živilih stvorenja, poznatih i nepoznatih u prirodi, vezan je uz pojedine instrumente gotovo na način *lajtmotiva*. Međutim, daleko su ti *lajtmotivi* od tonalitetne, pa čak i prošireno tonalitetne melodičnosti filmskih tema. Ovdje se radi isključivo o opisu stvorenja, opisu njihova načina kretanja i njihovih pokreta. Tako, na primjer, skokovita linija violina izvedena *spiccato* opisuje kretanje hobotnice na brojnim kracima, a reski motiv trube isprepleće se s kretkom žabe koja hvata crvića dugačkim jezikom.

U nizu glazbenih zvukova raspozajemo povremeno približavanje jazzu, koji je u glazbi uvodne špice najavio moguću definiciju glazbenog izraza. No jazz se (recimo, hobotnica pred kraj svoje scene dobiva zvuk sličan suvremenom violiniskom jazzu kojeg je izvodio Stephane Grappelli) pojavljuje samo u povremenim nagovještajima, ističući kao važniju potrebu da se glazba što više približi zvuku te da se s njim identificira. Jazz konotacije čujne su i u dojmu da je skladatelj svakom biću »propisao« instrument (ili instrumente) te da je samo okvirno odredio njegovo (njihovo) ponašanje prepustajući ostatak izvedbe izvođačima.

Jazz se, znamo, rodio iz improvizacije, a u crtiću *Klizi puzi* (i ne samo u njemu) temelj mu je ritamska podloga koja je prisutna u upornoj pratnji udaraljki, ali i u izrazito ritamskim »konstrukcijama« dionica melodijskih instrumenata. Osim toga, svaki instrument, odnosno svaka životinja, vezana je uz jedan motiv koji se ili ponavlja ili razvija. Tijekom crtića stvoren je dojam da su svi motivi međusobno srodni, tj. da predstavljaju sve dalje varijacije jednog osnovnog motiva. Možda je taj osnovni motiv predstavljen u uvodnoj špici, koja je doista jazz koncipirana (bez ikakvih sumnji i posebnih tumačenja) i čiji će se jazz-izraz ponoviti na kraju, kada crtač u studiju (animirani film u tom trenutku postaje igrač) na podu pronalazi nacrtanu »cigaretu«. Stavlja je u usta i pokušava je zapaliti, ali »cigaretu« vrisne i pužući poput crvića odjuri glavom bez obzira, daleko izvan okvira ekrana. Zajedno s »cigaretom« nestaje i zvuk crvića koji je pratio sve skladateljeve pokušaje da glazbu približi zvuku, pokretu, kretanju... Crtić bi vjerojatno mogao početi iz početka — da nije glazbe koja je svojom makroformom, s jasnim jazzom na početku i na kraju te s natruhama jazz-a u sredini, točno definirala kraj.

Surogat (1961.): glazbena »tapiserija«

Iz jazz osnove rodila se i partitura čuvenog crtanog filma Dušana Vukotića, *Surogat*. U *Surogatu* glazba također postaje zamjena za realan zvuk, u partituri je također ritam primaran a melodija sekundarna, također se javljaju glazbeni elementi koje je moguće povezati s jazzom... Mnogo je tu sličnosti s partiturom crtića *Klizi puzi*, ali se u *Surogatu* sve to doima složenijim. Složenost partiture proizlazi iz niza elemenata koji su skriveni unutar jednolične glazbene osnove što otežava njihovo prepoznavanje.

Naime, glavni cilj glazbe, odnosno skladatelja, u filmu *Surogat* bio je stvoriti određenu atmosferu. Ta se atmosfera ponajviše javlja u obliku neke vrste »safari-glazbe« u kojoj su eksponirani flauta i tam-tam (ponavlja se kombinacija melodijskog i ritamskog instrumenta iz *Klizi puzi*), a koja stvara podlogu neobično-običnim zbivanjima na plaži. Atmosfera je prije svega ostvarena ponavljanjem jednog motiva uz male preinake, koje se zbog gustoće glazbenog tkanja, jedva primjećuju. U filmu uopće nije važno je li skladatelj prenio motiv u novi tonalitet ili ga samo ponavlja ili ga sekventno niže ili mu je izmijenio poneki ton — u filmu je važno općenito zvučanje glazbene podloge čija je glavna uloga postati »glazbom za plažu«. Sav se glazbeni materijal doživljava kao mnoštvo ne previše dalekih varijacija jednog osnovnog materijala. Jednako tako i melodijske i tonalitetne, te instrumentalne promjene (kada liniju flauta preuzeme, recimo, basklarinet) znače samo male promjene u vrsti tkanja. Promjene su, naravno, važne, jer njima skladatelj sprečava da glazba u svojoj jednoličnosti ne postane dosadna. No u svakom slučaju riječ je o jednoj te istoj glazbi. Simovićevu bismo partituru mogli usporediti s tapiserijom čije se šare mijenjaju, ali ona i dalje ostaje tapiserijom.

Temelj tapiserije je ritam

Gusta, raznolika i nadasve zanimljiva, ritamska podloga stvara osnovu glazbenog tkanja. Šarolika, ali konstantna, ritmička tam-tama proizlazi iz skladateljeve jazz-orientacije. No nije samo ljubav prema jazzu i raznolikim ritmovima navela Tomislava Simovića da od svih glazbenih komponenti upravo ritam stavi na prvo mjesto. Izrazita ritamska podloga odgovara crtanom filmu kao žanru, jer se nacrtani likovi nerijetko kreću u ritmu glazbe, jer izrazit ritam određuje i tempo izmjene kadrova, a ponekad je baš ritam taj koji ocrata raspoloženje predstavljenih likova. Ritam ima posebno važnu ulogu u crtanom filmu. U *Surogatu* ima još važniju ulogu, jer osim uobičajenih funkcija predstavlja konstantu koja određuje sva ostala glazbena i filmska zbivanja.

Obično je u filmovima drugih žanrova, a posebice u koncertnoj glazbi, najčešće na prvom mjestu melodija (a ne ritam). Međutim, zahvaljujući iznimnoj važnosti ritma i neprekidnim »guranjem« ritamske podloge u prvi plan, u eksponiranosti, melodija postaje potpuno nevažnim elementom u crtanom filmu *Surogat*. U ljestvici istaknutih glazbenih komponenti u *Surogatu* prije melodije bi, osim ritma, na red došli: instrumentalna boja, prošireno tonalitetno kretanje, improvizacijske karakteristike glazbe i drugi glazbeni elementi. Zapravo je glazba *Surogata* nemelodična, a melodičnom ne postaje čak ni na mjestima gdje bi to mogla biti. Na primjer, u

trenutku kada turist napuhavanjem stvara djevojku (svi su likovi iz *Surogata* na napuhavanje, pa glavni lik može birati: djevojku koja mu se ne sviđa ispuhava, a napuhava i »ostavlja na životu« drugu ljetopitu), Simović oblikuje neku vrstu sexy-jazz glazbe. Ali ni sexy-glazba nije melodična nego samo predstavlja melodičko »vijuganje« jednog eksponiranog puhačeg instrumenta. Melodika je i tu jedna od gotovo nevažnih komponenti u glazbenoj tapiseriji Tomislava Simovića.

Iz svega proizlazi da se partitura *Surogata* ne nastoji ničim istaknuti i da joj je jedini zadatak da stvari podlogu slići. Stoga su i glazbene promjene minimalne i za sliku potpuno nevažne, premda pridonose zanimljivosti glazbenog tkanja. Glazba se u početku doista doživljava kao sag koji je podložna drugim zbivanjima, dok je slika u prvom planu. Čini se da je slika sâma po sebi dovoljna da ispriča priču, ali da bi bez glazbe izgubila velik dio svoje zanimljivosti.

Iz glazbene »tapiserije« ipak se izdvaja nešto što je za priču bitno. To je pjevanje glavnog lika. Njegovo bezbrižno mrmljanje uobičajenim neutralnim sloganima »ti-ra-ta-ra-ta« važno je zbog stvaranja dojma ležernosti čovjeka koji je na odmoru. Pjevanje se doima spontanim, pa počinjemo prepostavljati da nije zapisano u partituri i da unaprijed nije predviđeno skladateljskom idejom nego je jednostavno improvizirano na licu mjesta za vrijeme snimanja.

Pjevanjem se turist predstavlja. On je »pročelav debeljko, zadovoljnog osmijeha na usnama«, kako ga je Rudolf Sremac opisao u scenariju.

Oni gledatelji koji su ujedno i slušatelji na početku filma mogu primijetiti da se nevezano pjevanje pročelavog, zadovoljnog debeljka, nadovezuje na glazbu uvodne špice. Što znači da između neprizorne i prizorne glazbe ipak ima srodnih elemenata. Kada se srodnost pjevanja i popratne glazbe počinje osjećati i na drugim mjestima u filmu, gledatelj s pravom može posumnjati u prepostavljenu spontanost pri-zornog dijela filmskog zvuka.

Prizorna i neprizorna glazba se na nekoliko mjesta u filmu nadopunjaju. Recimo, kada čovječuljak napuhava predmete koje je upravo izbacio iz auta, kod svakog napuhavanja zastaje pjevati usred fraze, prepustačući prvenstvo neprizornim *pizzicato* tonovima koji se doimaju poput svojevrsne nadopune ili svojevrsnog neprizornog kontrapunkta prizornoj glazbi. Isti se prizorno-neprizorni kontrapunkt pojaviće prije prizora presvlačenja, gdje čovječuljak u dva navrata otjevuši svoje »tii-ta« a zatim pogleda oko sebe uz uzlazni komentar eksponirane flaute, provjeravajući, zajedno s flautom, da li ga netko promatra.

Prizorna i neprizorna glazba su čvrsto povezane. Na mahove su čak i srodne, pa je sva glazba, i prizorna i neprizorna, svedena na jedan zajednički nazivnik. Govoreći o glazbi, go-to bismo mogli govoriti o jednoličnoj općenitosti, ali unutar te općenitosti pronalazimo niz zanimljivih pojedinosti. Promjene u smislu povezivanja prizorne i neprizorne glazbe bliskim motivima, promjene instrumentalnih boja, ritmičke varijacije i raznolikost duduše »nemelodične« ali ipak linjske komponente — sve su te promjene gotovo neprimjetne,

ali su vrlo važne. U specifičnu glazbenu osnovicu, »tapiseriju«, čujnu raznolikost stvaraju samo upadice glazbenih nglasaka, pojedinačnih tonova ili karakterističnih glazbenih gibanja koji su nužni radi sinkronizacije glazbe sa slikom. Tada glazba poprima ulogu prirodnih zvukova, odnosno zvukova koje proizvode predmeti u pokretu. U takvim slučajevima glazba također postaje dijelom akcije.

Kao dio akcije ili zbivanja na ekranu, glazba ne samo što postaje zvuk, nego se i isprepleće s ostalim zvukovima u filmu. Kada se radi o sinkronizaciji glazbe sa slikom u funkciji »umjetnog« stvaranja imitacije prirodnog zvuka, vrlo je važno na koji se način glazba odnosi prema ostalim, doista pravim zvukovima. Na primjer, u sceni s napuhavanjem predmeta *pizzicato* tonovi (najčešće se javljaju po dva u paru) koji ispunjavaju »prazan« glazbeni prostor između dva čovjekova pjevanja, redovito su sinkroni sa sâim zvukom pumpanja različitih predmeta (istiskivanja zraka iz pumpe). Budući da je stvaran zvuk pumpanja ritmičniji od *pizzicato* tonova, realni se zvukovi isprepleću s glazbom na način da i sâmi žele postati njezinim sastavnim dijelom. Zvukovni je rezultat zanimljiv: realni se zvukovi u tim prizorima ponašaju više glazbeno od sâme glazbe (*pizzicato* tonova).

Ipak, funkcionalnost

U početku crtanog filma *Surogat* glazbena općenitost je dominantna. Dominantna je čak i usprkos povremenoj ulozi zamjene prirodnih zvukova koja dovodi do (ali je i posljedica) sinkronizacije, odnosno uske povezanosti glazbe sa slikom. Sinkronizacijom glazbe i slike, rekli smo, iz općenitosti se počinju izdvajati pojedinačnosti. One, duduše, pridonose glazbenoj zanimljivosti, ali ne mijenjaju dojam o globalnosti glazbene podloge. Jer doista se radi samo o podlozi. Ona je neutralna i ne upleće se u radnju, ne komentira niti nastoji iskazati neko unutarnje svojstvo lika. Glazba je, barem u početku filma, doista nefunkcionalna.

Međutim, pri pojavi drugog lika, zamamne ljetopice, glazba se počinje drukčije ponašati. Već smo spomenuli jazz-»vijuganje« puhačkog instrumenta koje opisuje naočitu djevojku čim je čovjek stvorilj napušte. No djevojka se ne da tako lako zavesti, naročito ne od čovječuljka neuglednog izgleda. Ljutita na njegove pokušaje da je privuče k sebi, ona odlazi (lik, premda smo vidjeli da je nastao napuhavanjem malog komadića nekog materijala, odmah se pokazuje kao karakteran i »neposlušan« svom tvorcu). Njezinu ljutnju ističe nagli *crescendo*, izmijenjeni karakter glazbe, te dodani *pizzicato* tonovi gudača, koji određuju ritam djevojčinih odlučnih koraka.

Pojavom novog lika, a kasnije i još jednog (mladića koji će očarati djevojku), glazbena pozadina odjednom postaje funkcionalna. Duduše, i dalje zadržava svoju »safari«-osnovicu kojoj se uvijek vraća, ali promjenama tempa, isticanjem ritma, promjenama instrumentacije i karaktera glazbe, određuje tempo kretanja likova (ljutiti odlazak mlade žene u ritmu *pizzicato* tonova), određuje karakter sâim situacija (zamamni izgled žene: sexy-glazba; smiješno virenje čovjekove stražnjice iz vode; triler flaute), te se počinje upletati u zbijanja na ekranu (varavo smirenje glazbe u izvedbi gudača prije nego mu ona udari pljusku).

Napad morskog psa na mladu ženu koja se kupa jedina je akcijska scena s izrazitom opasnošću i naglašenom napetostu. Međutim, gledatelj zna da je i morski pas napuhan i da ga je podmetnuo čovječuljak koji se želi iskazati kao spasitelj. Stoga ni gledatelj ne očekuje smrtonosni ishod ove akcije. Brzi tonovi puhačkih instrumenata kojima se pridružuje prijeteće bubnjanje tam-tama (preuzeto iz »safari«-osnovice) pretjerano naglašavaju opasnost.

U sceni gdje »spasitelj« hvata ženu udicom i privlači je na obalu dok oko nje skače »bijesan« morski pas, glazba zvuči izrazito prijeteće i pojačava osjećaj napetosti. Ponovno je riječ o pretjerivanju, jer stvarne opasnosti nema. No skladatelj ne pretjeruje slučajno nego namjerno. Pretjerujući s »napetom« glazbom, Simović pojačava dojam karikature i otkriva stvarni karakter navedene situacije.

Jednako je karikirana glazba koja prati djevojčin poljubac zahvalnosti. Tu violina solo izvodi srce drapateljnu glazbu — naravno, ona je zahvalna, ali ne toliko da bi se u njega zaljubila, što saznajemo nedugo zatim.

Uz glazbenu karikaturu, opis, ilustraciju, isticanje napetosti, određivanje karaktera situacija, utjecanje na tempo izmjene kadrova te na ritam kretanja likova, Tomislav Simović glazbom ponekad ističe i dvije paralelne radnje. Na primjer, u sekvenci u kojoj čovječuljak ljudito kreće za odbjeglom djevojkom koja je otisla s mišićavim mladićem, naizmjenično promatramo čovječuljka koji u čamcu hita prema otočiću i muškarca i ženu koji na otočiću zajedno uživaju. Uz turista/čovječuljka je, naravno, vezana »safari«-glazba s istaknutim tam-tamom, dok se uz mladića i djevojku pojavljuje linija trombona. Izmjenjivanjem scena s različitim likovima i mjestima radnje, izmjenjuje se i glazba.

Nešto poput lajtmotiva

Pojavom mladića koji »preotima« djevojku, te linije trombona koja ga uvijek prati, u filmu otkrivamo nešto poput lajtmotivičkog rada. Naravno, ovdje se ne radi o linijskim *lajtmotivima*, *lajtmotivima* s istaknutom melodijom, nego o cijelim glazbenim odlomcima koji, sa svim svojim komponentama (harmonijskom, ritmičkom, melodijskom, formalnom) poprimaju uloge filmskih tema. Linija trombona, dakle, predstavlja mišićavog mladića. To nas podsjeća da je uz turista uvijek svirala »safari«-glazba, pa taj »safari«-ugodaj i sve njegove pojedinačne dijelove (eksponiranu flautu, tam-tam u podlozi, atmosferični karakter cijelog odlomka) povezujemo s neobičnim čovječuljkom. S turistom je također povezano njegovo prizorno pjevanje, pa i ono predstavlja neku vrstu *lajtmotiva*. Zapravo, kako je pjevanje proisteklo iz prateće »safari«-glazbe, tako ono ne predstavlja novu temu, nego je samo jedna varijanta »safari«-teme.

Još je jedan kvazilajtmotiv prisutan u *Surogatu*. To je linija basklarineta koja je u početku vezana uz morskog psa. Slična se linija javlja i uz turista, kada mu se u glazbi rađaju zle misli: kada neprimjetno vuče napuhanog morskog psa da ga baci u vodu i uplaši lijepu plivačicu, kada uzima čamac i kreće u potjeru za svojom »ljubljenom«, te kada se prišulja mlađom paru i djevojci vadi ventil te se ona (pod težinom mla-

dića) ispuhuje. Basklarinet, dakle, označava podmukle namjere i opasnost općenito, a ne samo opasnost od morskog psa.

Predstavivši glazbu u *Surogatu* kao »tapiseriju« zvukova kojima je jedina namjera stvoriti glazbenu podlogu slici, a zatim unoseći pojedinačne elemente u tako općenito predstavljenu glazbu te postupno otkrivajući njezinu funkcionalnost, Tomislav Simović ide gotovo u krajnost, kada iz te »bezlične«, »atmosferične« i u početku neutralne glazbene podloge izdvaja pojedine *lajtmotive* jednakih »bezličnih«, »atmosferičnih« i neutralnih karakteristika. Postaje jasno da je Simovićeva glazba toliko čvrsti sastavni dio crtanog filma da je od njega jednostavno neodvojiva. Prirodni zvukovi i glazba gotovo postaju isto (na primjer, kada čovječuljak vuče morskog psa prema vodi te na trenutak zastaje fučajući, jer je djevojka iz vode bacila pogled u njegovu smjeru — fučanje se odvija istodobno s linijom flante, ali se linija flante doživljava kao odjek fučanja a ne kao dodana neprizorna glazba), a pojedine progresije i motivi toliko su čvrsto vezani s pokretom i zvukovima da se njihovo ponavljanje (ili doslovno ili izmijenjeno) uopće ne primjećuje. Ne primjećuje se, ali se naslućuje i to kao općenita srodnost koja predstavlja osnovno vezivno tkivo svega zbivanja u partituri filma *Surogat*.

Zbog niza sitnih pojedinačnih elemenata koji se brzo izmjenjuju te ih percipiramo globalno, partitura za crtani film *Surogat* nije glazba koju možemo kontinuirano slušati. Slušanje bez slike stvorilo bi dojam niza komadića priljepljenih jedan uz drugi — oni bi djelovali potpuno besmisleno, jer ta glazba nema apsolutno nikakvu formu, jer je melodijski »neuhvatljiva« i jer se ravna prema nekom nevidljivom ritamskom kontinuumu. Međutim, vezana uz sliku, glazba poprima formu slike. Linije pojedinih instrumenata, premda nemelodične, dobivaju svoju ulogu, a neke dobivaju čak i lajtmotivičko značenje. Ritamski kontinuum dobiva svoje opravdanje u slici, odnosno akciji i pokretima likova. Dakle, jednakao kao što bi se bez slike činila besmislena i nefunkcionalna, glazba u kombinaciji sa slikom dobiva formu, lajtmotivičko značenje i ritamsku posebnost. Vezana sa slikom glazba za *Surogat* postaje smislen i neodvojiv dio jedne doista iznimne filmske cjeline.

Filosofija, moral, pogled na svijet

Crtani film *Surogat* označio je početak probijanja Zagrebačke škole crtanog filma u svijet. Sâma nominacija filma za nagradu Američke filmske akademije Oscar značila je mnogo. Nitko nije očekivao da će Dušan Vukotić doista dobiti nagradu. A kada se to zabilo, Vukotić nije bio prisutan na svečanoj dodjeli u Santa Monici, jer jednostavno nije vjerovao u čudo. Njegovu je nagradu primio Vladimir Terešak, predstavnik »Globus filma«. Jednako poput sâmog autora, nespremna na Oscara bila je i jugoslavenska ambasada u New Yorku. Neposredno nakon dodjele nagrade nije organiziran nikakav prijam, a svečanost je u ambasadi održana tek tjedan dana kasnije. Naizgled — ali samo naizgled — nitko nije vjerovao u *Surogat*. No nekoliko godina kasnije, promatrajući događaj iz sasvim drukčije perspektive (odajući počast preminulom Waltu Disneyju) Fadil Hadžić je napisao:

»Maksimalno poštujući ono što je Disney stvorio, naši 'odmetnici' željeli su ići dalje. Maštali su o utakmici s Disneyjem, o onom danu, kad će ga moći iznenaditi nekom svojom svjetskom kvalitetom. Taj dan je čekan deset godina, i onda je stigao prvi jugoslavenski Oscar Dušana Vukotića. On nije stigao nenajavljen, on se već osjećao u zraku, jer su djela domaćeg crtanog filma, od festivala do festivala, sve više plijenila interes žirija i gledalaca.«¹⁰

Ako je netko ikada sumnjao u kvalitetu Vukotićevih crtanih filmova, onda su američki Oscar te niz nagrada na festivalima u Beogradu, Bergamu, San Franciscu i Oberhausenu pokazali suprotno. Na Filmskom festivalu u Beogradu, koji je održan u travnju 1962. godine Dušan Vukotić bio je nagrađen za režiju, crtež i animaciju, Rudolf Sremec za scenarij, a Tomislav Simović je primio nagradu za glazbu u filmu *Surogat*. Nije ni čudo, jer — vidjeli smo — partitura je bila toliko složena i usko povezana s filmom da je morala odraziti njegovu posebnost. Zbog toga su riječi Vicka Raspore o samom filmu jednako vrijedile i za glazbu:

»To nisu gegovi — to su filozofija, moral, pogled na svijet. Lažna vrijednost, surogat — to je (kao posljedica svakog rasta) osnovni problem društvenog morala, a pouka da svaku lažnu vrijednost čeka njen ekserčić (jedini stvaran, materijalan u naduvenom svijetu fantoma) — to je esopovska filozofija, naravoučenje, živa istina.«¹¹

Izlet uigrani film: *Imam dvije mame i dva tate* (1968.)

U monografiji *Glik* Petra Krelje, Ante Peterlić je svoj esej o filmovima *Imam dvije mame i dva tate* i *Tko pjeva zlo ne misli* započeo riječima: »Među redateljima koji su najviše zadužili hrvatski film, redovito se nezaobilaznim, pa i pretendentom za primat, čini Krešo Golik.«¹² Godine 1968. Golikovo se filmskoj ekipi pridružio Tomislav Simović, skladatelj jednakostaslužan i jednakostaslažan u hrvatskoj kinematografiji. Međutim, o Goliku je (nedavno) napisana monografija te niz tekstova i komentara koji su pratili njegove filmove. O Tomislavu Simoviću, marljivom suradniku Zagreb filma koji je jednakostasromno primao nagrade za svoja ostvarenja kao što je tiho pridonosio uspjehu teško izbrojivoj kolici crtanih filmova, napisano je samo nekoliko redaka. I u tih nekoliko redaka (u zborniku *Zagrebački krug crtanog filma* te u *Filmskoj enciklopediji*) dvije trećine zauzima skladateljeva prebogata filmografija, dok se u preostaloj trećini može saznati samo da je Tomica ili Tomislav Simović rođen 17. kolovoza 1931. u Zagrebu, da je u Zagrebu studirao povijest umjetnosti, da je pohađao Muzičku školu gdje je učio svirati kontrabas i glasovir te da se kasnije potpuno posvetio skladateljskom radu (osim za filmove različitih žanrova Simović je skladao scensku glazbu za radio-drame i televizijske emisije, orkestralna i komorna djela i balete). Prebogata filmografija, koja u napisima o Simoviću slijedi nakon njegova kratkog životopisa, te niz nagrada morali bi, vjerojatno, biti dovoljni da se stvari prava slika skladatelja koji je doista zadužio hrvatsku kinematografiju, a posebice Zagrebačku školu crtanog filma.¹³

Teško se snalazeći u gusto ispisanim nizu filmskih naslova, u filmografiji Tomislava Simovića nalazimo naslov koji je

ovog zaslужnog skladatelja povezao s ranije spomenutim zaslужnim redateljem. Međutim, *Imam dvije mame i dva tate* Kreše Golika ne predstavlja prviigrani film u karijeri Tomislava Simovića. Prije Golikovog filma, Simović je skladao za filmove: *Da li je umro dobar čovjek Fadila Hadžića*, *Doći i ostati* Branka Bauera, *Ključ* Antuna Vrdoljaka, *Projekt Slavka Goldsteina*, *Sedmi kontinent* Dušana Vukotića, *Četvrti suputnik* Branka Bauera te *Dvadesetpet tisuća petsto pedeset dana građanina Zgubidana* Branka Majera. Osim što mu *Imam dvije mame i dva tate* nije bio prviigrani film, to također nije bio prvi film u kojem je skladatelj surađivao s redateljem Krešom Golikom. S Golikom se Simović susreo godinu dana prije snimanja *Imam dvije mame i dva tate*, kada je skladao za Golikov dokumentarni film *Šest koraka (do svjetskog rekorda)*. Noigrani film *Imam dvije mame i dva tate* daleko je bolje povezao skladatelja i redatelja od kratkog dokumentarca u produkciji Zagreb filma.

Kada je snimao svoju urbanu komediju s obiteljskim predznakom i tipičnim pogledom iz perspektive dječaka Đure, Krešo Golik je s pravom pomislio da bi glazba iskusnog skladatelja crtanih filmova u njegovu filmu mogla odlično funkcionirati. Doista, u nekim dijelovima partiture *Imam dvije mame i dva tate* lako se može »nanjušiti« primarni interes filmskog skladatelja. Na primjer, u sceni u kojoj Đuro potajice u rječniku stranih riječi traži značenje riječi »jungfer«, riječ koju je malo prije čuo od brata Zorana. Glazba ne samo da otkriva bliskost s glazbom iz crtanih filmova, nego se u tom odlomku pojavljuje jedna od manira iz crtične partiture Tomislava Simovića. Pravilno nadopunjavanje daju različitih instrumenata (ili dvije različite instrumentalne skupine) na način da dok jedan instrument izvodi ton, drugi šuti, i obratno, doista je manira koju često nalazimo i u serijalu o profesoru Baltazaru i u *Oscarom* nagrađenom *Surogatu*. Glazbeni postupak nije striktno vezan uz predvidljive situacije (kao što bi, na primjer, moglo biti šuljanje ili neka skrovita namjera, neko kretanje ili rad u ritmu glazbe) nego mu je cilj stvoriti opći karakter svijetle ugodajnosti s malim prizvukom dječje naivnosti.

U sceni s Đurom izmjenjuju se klarinet i gudački instrumenti. Registarски razmak je velik — klarinet se pojavljuje u donjem, a gudač u gornjem registru — a način izvođenja je *staccato*. I registarski razmak i *staccato* su dio Simovićeve manire, a povremeno se, naročito u crtanim filmovima, pojavljuju i kao samostalni postupci također tipični za skladatelja. Dok Đuro lista rječnik stranih riječi, glazba govori o dječoj znatiželji i »tajnosti« posla, ali unosi i veselost u sceni te svojevrsni skladateljski podsmijeh dječakovo naivnosti.

Kada »drugi« tata (zapravo, očuh — Fabijan Šovagović) priča Đuri i pita ga što radi, Đuro naglo zaklanja rječnik rukama. Upletanje odrasle osobe gotovo je otkrilo Đurinu »tajnu misiju«, pa skladatelj naglo prelazi u suprotni glazbeni postupak: dionice klarineta i gudača se odvajaju, ispadaju iz ispreplećuće šablone, te se, najprije jedan (klarinet) a zatim drugi (gudač poput odjeka) počinju kretati *legato*. Kontrast (u ovom primjeru *staccato-legato*) također je skladateljska manira iz crtanih filmova. Ne odvajajući se od glazbenog je-



Imam dvije mame i dva tate (K. Golik, 1968.)

zika crtića, inače sasvim primjerenog scenama s djecom, skladatelj, nakon kratke stanke u situaciji s očuhom te nakon što očuh odlazi, ponovno upotrebljava crtić-jezik. U trenutku kada Đuro u rječniku pronalazi traženu riječ, trijumfalni usklik klarineta kao da je također »pobjegao« iz nekog crtanog filma o profesoru Baltazaru.

Ista se tema u istoj maniri isprepletanja dvaju instrumentalnih skupina pojavljuje u sceni u kojoj Đuro i Draško čekaju mamu kod frizera. Tema ponovno ističe dječju naivnost, ovaj put izraženu Draškovim simpatičnim zaključkom: »Đuro, mama je postala kosmonaut!«. Malo kasnije, varijacija teme ali uz karakteristično ritamsko kretanje, vezana je uz Draškovu zabrinutost za jednu stariju »tetu« koja se, ispod velike kape frizerske sušilice za kosu ne obazire na njegovo zanimanje. Draško mudro zaključuje: »Ona tamo je mrtva.« Tema se pojavljuje na početku (Draško promatra mamu i uspoređuje je s kozmonautom) i na kraju scene kod frizera (mama, Đuro i Draško izlaze iz frizeraja pružajući komplimente maminoj novoj frizuri), a također i usred scene ali u variranom obliku (Draškova zabrinutost za gospodu koja ne daje »znakove života«). Ostatak scene (Draškovo »istraživanje« frizerskog salona i »teta« koje sjede ispod sušilica za kosu) naglašeno je ilustrativan, što se također dade povezati s glazbom iz crtanih filmova. Glazbena ilustracija

ispunjava scenu, a mjesta na kojima se pojavljuje tema, odnosno glazbeni odlomak koji smo čuli već ranije, utječu na formalno zaokruživanje i glazbenog broja i filmske scene u cjelinu.

Omiljeni postupak naizmjeničnog dopunjavanja dviju dionica koje su izvedene *staccato* prisutan je u još nekoliko scena. No u tim scenama nije riječ o spomenutom glazbenom odlomku. Zadržavajući maniru, ali slažeći novi glazbeni broj, Tomislav Simović je novom glazbom u staroj maniri opisao dvije scene nakon jednog nedjeljnog ručka te scenu na kraju filma u kojoj tata, Đuro i Zoran idu na pecanje. U tri navedene scene izmjenjuju se fagot i ksilofon, temelj čijeg je melodijskog kretanja silazni tetrakord. Budući da su linije fagota i ksilofona razmaknute u intervalu oktave (ponovno je razmak među dionicama velik), stvoren je dojam da svaki ton tetrakorda izведен na fagotu dobiva svoj pomaknuti odjek u dionici ksilofona. Glazbeno kretanje te sâma instrumentalna kombinacija doživljavaju se poput otkucaja sata. A u sceni je to doista vrijeme kada se ništa ne zbiva: tata čita novine, »druga« mama mu daje malu kćerčicu (koja će se kasnije pomokriti na tatine hlače) i donosi dečkima kolače. U sljedećoj sceni tata već pomalo drijema, a mama čita neki ženski časopis. Glazba doista naglašava protok vremena u

kojemu nitko ne obraća pozornost na Đuru, a njemu je dosadno.

Osim što se nadovezuje na vrijeme, glazbeni broj, koji je gradi od nekoliko cjelina, naizgled slučajno ističe neka znakovita mjesta u sceni. Naime, završetak prve glazbene cjeline poklapa se s kadrom Đure koji iz dosade uzima kolač i jede ga (Đuro je ranije odbio kolače, ali sada ga nitko ne gleda niti se njime bavi, pa dječak krati vrijeme jedući kolače). Poklapanje završetka glazbene cjeline i jednog trenutka dosade je slučajan? Možda, ali možda i ne. Još je manja slučajnost da se završetak druge glazbene cjeline poklapa s fotografijom crvenog automobila kojeg mlada mačeha pronalazi u časopisu (nedugo zatim tata će nabaviti isti takav automobil). A posljednji završetak glazbenog kretanja koje se zauzstavlja na dubokom tonu u fagotu (sada više ilustrativno a manje proročki), asocira na tatin pokušaj da zaspí. Slučajnost? Ne, jer na tom mjestu završava jedna scena i započinje druga.

Očito, jedna se manira može uporabiti na više različitih načina. Ne samo pri oblikovanju dviju (ili više) različitih tema, nego i pri njezinu korištenju na različitim mjestima u filmu. Ista manira (ili ista tema) ističe protok vremena, ističe dosadu, ističe važnu sliku u časopisu i time najavljuje neki budući događaj te zaključuje filmsku cjelinu. Ista se manira/tema pojavljuje u sceni gdje tata, Zoran i Đuro idu na pecanje. Ritemično kretanje glazbe odgovara kretanju likova koji, jedan za drugim, idu u određenom smjeru. Međutim, glazba je također zasluzna za komično shvaćanje scene koja je slikovno prilično neutralna. Praćeni »djećjom« glazbom i naizmjeničnim kretanjem fagota i ksilofona, tri su lika namjerno karikirana. Jer: jedan (tata) je strastveni ribič i jedva čeka da stigne na pogodno mjesto za pecanje, drugi (Đuro) ga slijedi veseljeći se novoj životnoj situaciji, a treći (Zoran) ide na pecanje potpuno bezvoljno zabavljajući se mislima o lijepoj mačehi koja je ostala iza njih sunčati se.

Dakle, premda je često rabio neke postupke koji su prešli u maniru, Tomislav Simović se prilagodio žanru igranog filma. Svoje je uobičajene postupke upotrebljavao samo u situacijama koje su bliske crtanom filmu, u situačijama gdje je trebalo istaknuti humor, karikaturu, dječju naivnost ili nešto drugo, dok je za ostale situacije oblikovao teme.

U igranom filmu Kreše Golika *Imam dvije mame i dva tate* pojavljuju se dvije teme u pravom smislu te riječi — to su dvije melodije, a ne dvije harmonijske progresije ili dva glazbena odlomka koji igraju ulogu tema. Obje se melodije pojavljuju odmah na početku, u filmskoj špici.

Uvodna špica i dvije teme

Kroz uvodnu filmsku glazbu Tomislav Simović oblikuje za filmsku špicu tipičnu trodijelnu formu ABA₁. Kroz tu formu do izražaja će doći dvije teme, koje će se pokazati važnim sačuvanim dijelom filma *Imam dvije mame i dva tate*. Prva tema, sporija, razvučenija, izvedena u instrumentalnoj kombinaciji harmonike i ksilofona naglašava domaću atmosferu. Odabrani instrumentarij od početka najavljuje žanr (dječji film) što potvrđuju i dječjom rukom ispisana imena filmskih suradnika. O žanru govori i ritam valcera u podlozi, koji

osnovnom motivu od četiri tona (silazni durski tetrakord) daje određenu pokretljivost te navodi na moguću pomisao o uličnom verglu (sjetimo se: motiv uličnog vergla pojavio se i u sljedećem Golikovom filmu slične tematike, *Tko pjeva zlo ne misli*, ali ovdje sa skladateljskim potpisom Živana Cvitkovića).

Druga tema, koja je temelj središnjeg (B) dijela uvodne špice, ritmički nešto živahnija od prve, ali i dalje zadržava ritam valcera i postupni silazni smjer kretanja. Promijenila se i instrumentacija: umjesto »obiteljskog« zvuka harmonike, drugu temu predstavlja komorni zvuk gudača. Osnovni motiv (ritmizirana silazna durska ljestvica) prolazi kroz tri tonaliteta koji su međusobno udaljeni za malu tercu. Skladatelj, dakle, samo prenosi temu iz tonaliteta u tonalitet pripremajući ponovni nastup prve teme u osnovnom, polaznom tonalitetu (A dio).

Druga tema uvodne glazbe kasnije je u filmu gotovo zaboravljena, ali već u sâmoj špici ona se počinje ponašati filmski. Naime, skladateljevo ime napisano dječjom rukom na podlozi koju čini dječji crtež (flautist s djevojčicom koja ga promatra), istaknuto je upravo zahvaljujući drugoj temi. Pojava skladateljeva imena i prezimena poklapa se s početkom druge teme uvodne glazbe. No kao da se posramio svojevrsne samohvale, skladatelj tijekom filma »zaboravlja« na drugu temu te je se »prisjeća« samo u filmskoj završnici (koja je, inače, glazbeno slična filmskom uvodu).

Međutim, pojave prve teme su česte. Zapravo se prva tema pojavljuje toliko često da je sa sigurnošću definiramo kao glavnu temu filma. Ona je sastavni dio u nizu obiteljskih scena, bez obzira na to je li riječ o jednoj ili drugoj Đurinoj obitelji. Recimo, kada Đuro ide »drugom« tati na nedjeljni ručak, kada tata, mačeha, Đuro i Zoran idu na prvu vožnju novim automobilom, kada tata iz »prve« obitelji doručkuje dok mama i Đuro rade u kuhinji a Draško crta vulkan — uvijek se u tim situacijama javlja prva tema špice.

Ovako vezana uz obiteljske prizore, s odgovarajućim zvukom vergla-valcera, te jednakom odgovarajućim instrumentarijem (izvodi je harmonika), glavna tema se jasno deklarira u korist neobične životne filozofije o dvije mame i dva tate. S dječjeg stajališta ta je filozofija sasvim opravdana (premda se i dječaci ponekad susreću s neugodnim istinama: Draško kada ne može ići na izlet s Đurom jer na izlet ide Đurina »druga« obitelj, a Đuro kada shvaća da se mačeha uopće ne obazire na njegov uzbudeni povik: »Mama, gledaj me!« dok on prvi put u životu drži automobilski volan u rukama — tu se, recimo, tema naglo prekida). Sa stajališta roditelja situacija je nadasve neugodna, pa kada se dvije obitelji sretnu u Zoološkom vrtu, Đurini pravi mama i tata kratko se i vrlo pristoјno pozdravljaju, poput dalekih znanaca. Međutim, djeca ne primjećuju neugodne situacije, a ako ih primijete, brzo ih zaboravljaju. Nakon službenog pozdrava dvije obitelji kreću svaka na svoju stranu, ali Đuro razigrano trči za pravim tatatom da bi ga nešto pitao. Dolazi do svojevrsnog opuštanja napetosti, pa, kada se Đuro vrati svojoj obitelji te kada i na jednoj i na drugoj strani započinju komentari (Đuro najboljо prijateljici objašnjava tko je tko u njegovoj »drugoj« obitelji, a za to vrijeme njegov pravi tata hvali figu-

ru svoje bivše žene), u podlozi počinje svirati glavna tema valcer. Poput nekog nadkomentara koji kazuje: »Sve je u redu. Tako to mora biti.«

Ideja valcera i formiranje glavne teme u ritmu valcera također su odraz ideje o nekom životnom ritmu koji je kružan, ali koji bi se jednako mogao ponavljati u beskraj. Tijekom filma valcer postaje sve važniji i važniji, a osim u obliku glavne teme, počinje se pojavljivati i u obliku drugih, novih valcera. To su relativno neutralni valceri kojima je cilj stvoriti zabavni, veseli ugodaj, makar se često radi o ozbiljnijim situacijama. Na primjer, jedan valcer prati iznerviranu mamu nakon tatinog koncerta koja više na Draška jer je dječak pao nasred ceste gotovo pred automobilom. Taj isti »vezivni« valcer prati tatu kada ganja Zorana, jer su Zoranove mlade načke namjere s mačehom postale preočite. Jedan drugi valcer prati sretnu obiteljsku scenu kada Zoran fotografira obitelj: tatu, mačehu i Đuru. A prvi, glavni valcer (prva tema) popratit će i jedan tužan doručak kada Đurin očuh čita loše kritike o svom koncertu. Međutim, sve te situacije, bile sretne ili nesretne, ugodne ili neugodne, neutralne ili pune emotivnog naboja promatrane su kroz oči dječaka. Zadržavajući svoj valcer-oblik glazba neprestano ukazuje na točku promatrana, odnosno na oči kroz koje film treba gledati. Postavljene tako, sve scene klize iz okvira ozbiljnosti, a svaka u sebi nosi barem malu dozu veselosti, dječe neutralnosti i naivnosti.

Jazz u dječjem filmu

Uporabom valcera i pretvaranjem svake scene u veselu sliku iz života, Tomislav Simović se ponovno nadovezuje na glazbu iz crtanih filmova koja uvijek nastoji biti zabavna i koja svaku situaciju nastoji okrenuti u pozitivnom smjeru. Crtanom filmu je, a to se vidjelo kroz analizu glazbe u kriticima *Klizi puži* i *Surogat*, blizak i jazz. Jazz je postao nezaobilazni dio Simovićevih partitura. Ništa čudno, ako znamo da je ovaj svestrani glazbenik vrsni jazzist, zaljubljenik u jazz i čovjek koji se jazzom aktivno bavio ili kao izvodač ili kao pisac teoretskih napisa o jazzu. Ne začuđuje, stoga, ni pojava jazz-a u filmu *Imam dvije mame i dva tate*.

Međutim, kao uostalom i drugdje, jazz u filmu Kreše Golika nije nasilno uguran. Jazz se pojavljuje na nekoliko logičnih mjeseta prije svega kao odraz vremena u kojem je film nastao (kraj šezdesetih), a također i kao odraz sve veće pažnje koju Zoran upravlja mačehi. Premda se pojavljuje prizorno, kao glazba koja svira s kasetofona, jazz se doživljava kao sexy-glazba (sjetimo se scene u *Surogatu* gdje turist napuhavanjem stvara djevojku), dakle kao glazba koja je tu sa svrhom. Doduše, moguće je da je Zoran namjerno birao takvu glazbu (naročito u sceni u kojoj se mačeha sunča na balkonu, a Zoran joj upućuje skrivene »vruće« poglede). Možda mu je ista kasetu ostala u kasetofonu ili je to njegova najdraža kasetu — uglavnom, na treću obljetnicu braka tata pleše s mamom na tu istu jazz-glazbu, a glazba svira iz Zoranova kasetofona. Međutim, pri sljedećem mačehinom sunčanju na balkonu, Zoran se ne igra kasetofonom, a glazba i dalje ostaje ista kao u ranijim scenama. Jazz je također neprizoran u sceni gdje Zoran maže mačehu kremom za sunčanje te u sceni u kojoj tata pronalazi u Zoranovoj sobi fotografije svoje

nove žene. Ovaj, dakle, jazzom obojeni odlomak doista ima svoje određeno značenje i ne predstavlja samo slučajno poklapanje prizorne glazbe sa (više ili manje) skrivenim značenjem slike. Jazz je simbol Zoranovih pubertetskih osjećaja koji gotovo vode do zaljubljenosti u mačehu. No, naravno, njegov glavni pokretač je tajna želja za seksom.

Kuća (1975.)

U filmu *Kuća* Bogdana Žižića jazz je primarno sredstvo skladateljskog izražavanja. Predstavljeni već u špici, jednom temom (flauta) koja se isprepleće sa suvremenom orijentiranim prošireno tonalitetnom glazbom (gudači), elementi jazza stvaraju neutralnu glazbenu podlogu. Neutralnost uvodne glazbe nadovezuje se na tadašnje shvaćanje Bogdana Žižića. On se »i u igranom filmu bavio temama iz suvremenog života, ali sasvim u skladu s ograničenjima tada vladajućeg feljtonističkog pristupa koji je gotovo postao pomodan.«¹⁴

Pomalo suhoparan i ne sa sasvim razrađenim uvodnim dijelom, film *Kuća* u potpunosti opravdava neutralno ponašanje skladatelja i njegove glazbe. U uvodnoj špici glazba suvremene orijentacije s elementima jazza doista stvara dojam (životne) monotonije eventualno najavljujući dramu kao filmsku vrstu. Mjesto radnje ostaje neotkriveno, ali zato natruhe jazza u suvremenoj koncepciji govore o sedamdesetima kao vremenskoj oznaci.

Tema, koja se u špici doima poput slučajne melodije izrasle iz skladateljeve »jazz-suvremena glazba« koncepcije, razvojem filma pokazat će se da je glavna tema. Međutim, ta se glavna tema, za razliku od glavne teme daleko zabavnijeg filma *Imam dvije mame i dva tate*, rijetko pojavljuje u osnovnom obliku, a također se rijetko pojavljuje u istom okruženju u kojem se pojavila tijekom uvodne glazbe. Opća oznaka neutralnosti i monotonije unutar suvremeno koncipiranog zvuka ostaje. No tema se često transformira pretvarajući se ponekad samo u motivičku naznaku te ponekad ističući iskrivljenost svih životnih vrijednosti predstavljenih u filmu *Kuća*.¹⁵

Zapravo se tema već u svom izvornom obliku doima poput iskrivljene verzije nečega što je nekada davno imalo smisao — na taj je način Tomislav Simović glazbom i unaprijed i naknadno opisao sav besmisao Sekine opsesije i Brankovog kretanja u nedopuštene novčane transakcije. Tema je nemelodična, pa glazba već tu ostaje neutralna — nastoji biti prisutna samo u obliku općih naznaka, odnosno atmosfere, a ne u obliku glazbenih komentara. Međutim, na nekim mjestima u filmu skladatelj će iz glazbene općenitosti i neutralnosti prijeći u razjašnjavanje događaja i povremenu ilustraciju.

Tema djeluje zastrašujuće i tajnovito kada Seka ulazi u staru kuću i razgledava je, diveći se svemu, pa i neredu, paučini, prašini, trulež i svemu ostalome što pripada starim napuštenim kućama. U toj sceni tema se pojavljuje nekoliko puta — bilo u obliku motivičkih elemenata, bilo u augmentirnom obliku u dionicama gudača (podsjeća na civiljenje), bilo u obratu, bilo u cijelosti ili u drugim varijantama. Budući da je cijeli prvi dio filma (Brankovo upoznavanje sa Sekom) bez prizorne glazbe (ali ne i bez neprizorne) pa prema tome i

bez teme i tematskog rada, gotovo iznenadjuje svekoliko uklapanje teme u glazbeni odlomak koji bi u svojoj biti trebao biti atmosferičan. No pojava teme u jednoj od prethodnih scena, gdje Seka gleda tatinu fotografiju i govori joj: »Vraćamo se, tata, vraćamo«, već najavljuje povezanost glavne teme s fantomskom kućom. Sekino pregledavanje stare, trošne kuće te široki spektar različitih skladateljskih postupaka s temom još više naglašava kuću kao središnju ideju priče. Zapravo, vlastitom iskrivljenošću već u svom osnovnom obliku te sve daljim varijacijama, tema se ne povezuje izravno s kućom, nego sa Sekinom opsesijom da tu kuću obnovi i dovede u prvobitno stanje. Bez obzira na sve.

Stoga i tema, poput Sekine opsesije postaje svojevrsna *idée fixe*. Ona se upleće u suvremeno glazbeno tkivo (Branko nemirno luta po hotelskoj sobi, zabrinut zbog finansijskih problema i nedopuštenih poslova kojima se počeo baviti), ona predstavlja kratke tvrdnje u obliku daljih (Branko obećaje Seki da će obnoviti kuću ako se ona uda za njega) i bližih varijacija (majka koja ne govori gladi Seku po glavi kada sazna je da će joj se kći udati). Dijelovi teme također ponekad povezuju kadrove. Dakle, glazba nije isključivo neutralna iako se tako u početku čini (zbog improvizacijskog karaktera jazz-a i »neuhvatljivosti« suvremene, prošireno-tonalitetne i atonalitetne glazbe). Ona doista funkcioniра, ali iz glazbene nutrine. Međutim, formalni okvir filmu ne određuju pojave teme i njezine varijacije nego raspored prizorne i neprizorne glazbe. Vjerojatno i sâm osjećajući da je filmski uvod u prava zbivanja predugačak, Tomislav Simović u uvodni dio filma postavlja niz neprizornih glazbi. Najprije je to glazba koja svira u Brankovom automobilu dok se on vozi u motel na proslavu svog rođendana (prva scena). Glazba te scene podsjeća na uvodnu glazbu (špicu), gotovo se na nju nadovezuje, ali iz Brankova ponašanja prepoznajemo izvor zvuka (radio u autu). Nakon jazz orijentirane prizorne glazbe, slijedi niz »komadića« koje netko svira na električnim orguljama u motelu. Ova motelska glazba naglašava skladateljevu neutralnost: on se jednostavno ne želi miješati u uvodne događaje filma. Za nemiješanje i neutralnost uporaba prizorne glazbe postaje idealna: to je glazba koja služi samo kao postojeća zvukovna podloga a od nje nitko ne očekuje da filmski funkcioniра.

Sredinom filma dominira neprizorna glazba, zajedno sa svojom tematskom *idée fixe*. Disonantna i neobična, glavna tema se pojavljuje sve češće, varira se, transformira se (ponekad do neprepoznatljivosti), a zatim se počinje usitnjavati u kratke tvrdnje u koje se postupno ponovno upleće prizorna

glazba (glasovirska glazba u nekom otmjenom restoranu, glazba na benzinskoj stanici, glazba u disco-klubu, glazba iz automobila). Film na neki način poprima prizorno-neprizorno-prizoran oblik. Naravno, o filmskoj makroformi nije mogao odlučivati samo skladatelj. A to znači da je suradnja skladatelja i redatelja u filmu *Kuća* bila iznimno važna.

Možda *Kuća* ne spada među filmove koji su zadužili hrvatsku kinematografiju ili koji su ostali u sjećanjima publike. Međutim, u bogatoj filmografiji skladatelja Tomislava Simovića, gdje naslov *Kuća* zauzima samo četiri slovna mesta, isti se naslov na neki način ipak izdvaja. Izdvaja se kao jedan od rijetkihigranih filmova u bogatoj riznici partitura za crtane filmove. Izdvaja se, također, kao film koji cijelo vrijeme govori suvremenim glazbenim jezikom (»klasične«, »ozbiljne« glazbe), a ujedno je taj isti jezik na rubu da prijeđe u jazz i pop 70-ih. Izdvaja se kao jedna od rijetkih Simovićevih partitura s općim konotacijama, koja se razlikuje od većine partitura za crtane filmove koje su mišljene fragmentarno (opće konotacije nalazimo i u crtanom filmu *Surogat*). Također, to je jedna od rijetkih skladateljevih partitura namijenjena odraslima. I, također, to je partitura gdje je skladateljeva vještina baratanja jazzom došla do izražaja na jedan poseban način.

* * *

Tomislav Simović je filmski skladatelj koji je svoje umijeće unsavršio ponajprije skladajući glazbu za crtane filmove. Njegova je veza s crtanim filmovima toliko jaka da se osjeća po svuda, pa i u drugim filmskim vrstama. Naravno, veza igranog i crtanog filma najjača je u dječjem igranom filmu gdje je Simović dobio priliku skladati »ozbiljnu« filmsku glazbu na način glazbe iz crtića. No skladanje glazbe za crtane filmove pokazalo se daleko kompleksnijem i »ozbiljnijem« poslom nego što bi se to na prvi pogled očekivalo.

Simović je najbolje znao da su djeca najstroži kritičari. Jer kada mališani zadovoljno gledaju priču o profesoru Baltazaru i ne primjećujući da ih kroz šetnju po Baltazar-gradu ponajviše vodi glazba, tada je to skladatelju najveće priznanje. Možda čak i veće od pozlaćene statuete s nadimkom *Oscar* koju su članovi proslavljenje Filmske akademije dodijelili članovima male filmske ekipe u maloj, za mnoge od njih nepoznatoj zemlji. U svakom slučaju, Tomislav Simović je svojim radom u Zagreb filmu i drugim filmskim kućama u Hrvatskoj jednako zadužio hrvatsku kinematografiju kao i jednu, u Hrvatskoj naročito zapostavljenu umjetnost — filmsku glazbu.

Bilješke

- 1 Munitić, Ranko, 1986., Zagreb film 1972.-1982., u: *Zagrebački krug crtanog filma (Almanah 1972-1982.)*, ur: Z. Sudović, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, sv. IV., str. 66.
- 2 Ibid., str. 66.
- 3 Zadatak Komisije za predikatizaciju bio je valorizirati filmove predikatima A-1, A-2, B-1, B-2, C-1 itd., te odrediti kojim će filmovima biti dodijeljena finansijska potpora.
- 4 Usp: Munitić, Ranko, 1978., Zagreb film 1956.-1972., u: *Zagrebački krug crtanog filma (Pedeset godina crtanog filma u Hrvatskoj; almanah 1922.-1972.)*, ur: Z. Sudović, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film, sv. 1., str. 227.
- 5 Cit. iz: Munitić, Ranko, ibid., str. 235.
- 6 Munitić, Ranko, 1978., 14 godina kasnije, u: *Zagrebački krug crtanog filma (Uspjesi i nedoumice)*, ur: Z. Sudović, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, sv. III., str. 260.
- 7 Munitić, Ranko, 1978., Krotitelji živih crteža, u: ibid., sv. III., str. 247.
- 8 Munitić, Ranko, 1978., Zagreb film 1956.-1972., u: ibid, sv. I., str. 235.
- 9 Sremac, Rudolf, 1978., Surogat, u: *Zagrebački krug crtanog filma (Odabrani scenariji i knjige snimanja crtanih filmova Zagrebačke škole)*, ur: Z. Sudović, Zagreb film, sv. II., str. 66-119.
- 10 Cit. prema: ibid., sv. I., str. 222.
- 11 Cit. prema: ibid., str. 180.
- 12 Peterlić, Ante, 1997., Zapažanje o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta, u: *Golik*, ur. P. Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — hrvatska kinoteka, str. 169.
- 13 Biografski podaci prema: Dedić, Arsen, 1990., Simović, Tomislav — Tomica, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«, sv. II., str. 523.; i Munitić, Ranko, 1978., Simović, Tomislav, u: ibid., sv. I., str. 419.
- 14 Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 381-382.
- 15 Film *Kuća* Bogdana Žižića govori o direktoru poduzeća, Branku. Postariji čovjek, Branko je nekad bio partizan te je, za razliku od svojih kolega, u vrijeme socijalizma nastavio živjeti u skladu sa svojim starijim idealima. Činjenica da Branko živi samo od svoje plaće začuduje njegove kolege. U Brankov život ulazi nesretna maloljetnica Seka. Njezin je otac nepravedno pogubljen nakon rata, a njegova je kuća dana drugim ljudima. Seka i njezina majka, koja od očeve smrti nije više nikad progovorila, žive u neuglednom sobičku. Kuća postaje Sekina opsesija. Zahvaljujući udaji za Branka, ona obnavlja kuću i gura Branka u nedopuštene poslove.

Bibliografija

- Dedić, Arsen, 1990., Simović, Tomislav-Tomica, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«, sv. II., str. 523.
- Krelja, Petar, 1997., *Golik* (monografija), Zagreb: Hrvatski državni arhiv — hrvatska kinoteka
- Sudović, Zlatko, ur., 1978., *Zagrebački krug crtanog filma: Pedeset godina crtanog filma u Hrvatskoj*, sv. I., Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film
- Sudović, Zlatko, ur., 1978., *Zagrebački krug crtanog filma: Odabrani scenariji i knjige snimanja crtanih filmova zagrebačke škole*, sv. II., Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film, str. 66-119.
- Sudović, Zlatko, ur., 1978., *Zagrebački krug crtanog filma: Uspjesi i nedoumice*, sv. III., Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film
- Sudović, Zlatko, ur., 1986., *Zagrebački krug crtanog filma: almanah 1972.-1982.*, sv. IV., Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske
- Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 306-308, 341, 381-382.

Filmografija Tomislava Simovića*

Igrani filmovi:

DA LI JE UMRO DOBAR ČOVJEK, Fadil Hadžić, Jadran film, 1962.
NARODNI POSLANIK, Stole Janković, Bosna film, BiH, 1959.
DOĆI I OSTATI, Branko Bauer, Jadran film, Avala film, 1965.
KLJUČ, Antun Vrdoljak, Jadran film, 1965. (omnibus)
PROJEKT, Slavko Goldstein, Zagreb film, 1965.
SEMDI KONTINENT, Dušan Vukotić, Jadran film, Koliba film, 1966.
ČETVRTI SUPUTNIK, Branko Bauer, OHIS, Skopje i FRZ, 1967.
DVADESETPET TISUĆA PETSTO PEDESET PET DANA GRAĐANINA ZGUBIDANA, Branko Majer, Zagreb film, 1968.
IMAM DVije MAME I DVA TATE, Krešo Golik, Jadran film, 1968.
OSVETA, Eduard Galić, Zagreb film, 1968.
ZRNO DO ZRNA, Mate Relja, Zagreb film, 1968.
QUO VADIS ŽIVORADE, Milo Đukanović, Bosna film, BiH, 1968.
NEDJELJA, Lordan Zafranović, FAS, 1969.
BABLJE LJETO, Nikola Tanhofer, Dalmacija film, Split, Kinematografi, Zagreb, 1970.
MADELEINE, MON AMOUR, Bogdan Žikić, Zagreb film, 1971.
STARCI, Eduard Galić, Zagreb film, 1971.
MOJI DRAGI SUSJEDI, Bogdan Žikić, Zagreb film, 1972.
ŠALA, Bogdan Žikić, Zagreb film, 1973.
KUĆA, Bogdan Žikić, Jadran film, Croatia film, 1975.
POSLJEDNJA UTRKA, Bogdan Žikić, Zagreb film, 1975.
AKCIJA STADION, Dušan Vukotić, Zagreb film, Kinematografi, Dunav film, 1977.
RIBANJE I RIBARSKO PRIGOVARANJE, Mate Bogdanović, Adria film, Zagreb, 1977.
ŽENE, Aleksandar Stasenko, Adria film, Zagreb, 1977. DOBRO JUTRO SINE, Ante Zaninović, Zagreb film, SDF, 1978.
MISTER VENTRILOQUIST, Zlatko Bourek, Zagreb film, 1979.
GOSTI IZ GALAKSIJE, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1981.
KU KI, Vladimir Rostohar, Studio Luna film, 1986.

Dokumentarni filmovi:

DAN ODMORA, Obrad Gluščević, Zagreb film, 1957.
IMPRESIJE S KVARNERA, Marijan Vajda, Avala film, SR, 1957.
JUGO, Marijan Vajda, Avala film, SR, 1957.

PRETJECANJE, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1965.
DAN I NOĆ. PJACA, Lordan Zafranović, Zagreb film, SDF, 1965.
JUTARNJA KRONIKA, Zlatko Sudović, Zagreb film, 1967.
ŠEST KORAKA (DO SVJETSKOG REKORDA), Krešo Golik, Zagreb film, SDF, 1967.
KLESARI, Eduard Galić, Zagreb film, SDF, 1968.
KOŠNICA ZDRAVLJA, Frano Vodopivec, Filmart, Zagreb, 1968.
LJUDI, GODINE, MORE, Zlatko Sudović, Zagreb film, SDF, 1968.
OTKOPČATI DUGME, Bogdan Žikić, Zagreb film, 1968.
BUNA (MATIJA GUBEC), Milica Borojević, FAS, 1969.
ISTARSKA Pjesmarica, Eduard Galić, Zagreb film, 1969.
JUTRO ČISTOG TIJELA, Bogdan Žikić, Zagreb film, SDF, 1969.
OTC — OXYTETRACYCLINE, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969. (reklamni)
ŠETNJA, Eduard Galić, Zagreb film, 1969.
BICIKLISTI, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1970.
PLEMENITI SOJ, Dušan Vukotić, Zagreb film, SDF, 1970. (dok/ani)
PRIMJENA KONZERVIRANJE KUTIS TRANSPLANTATA, Dušan Vukotić, Zagreb film, STEP, 1970.
ROVINJ NAŠ SVAGDAŠNJI, Dragutin Vunak, Adria film, 1970.
TRAKTORIST, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1970.
ČUDAN SUSRET (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1971.
LETEĆI RONILAC (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1971.
LJEPOTA I BIJES (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1971.
LIJUBO BABIĆ, Radovan Ivančević, Filmoteka 16, 1971.
VRATA MAJSTORA RADOVANA, Ljiljana Jojić, Zagreb film, SDF, 1971.
VRIJEDI VIDJETI, Branko Marjanović, Zagreb film, 1971.
INTIMA RAKOVICE (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1972.
MAJMUNSKA POSLA (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1972.
MEDUIGRA (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1972.
OTROVNA TARANTULA (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1972.
SVADLJIVI HRČAK (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1972.
UKOPANO BLAGO (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1972.
NEOBIČNI MUNGOS (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1973.

* Filmografija je, uz manje izmjene, preuzeta iz *Filmografije skladatelja filmske glazbe* Vjekoslava Majcena, objavljene u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 1996., br 5, str. 75-78.

U STAROM SELU (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, Centra-
uč film, Moskva, 1973.

ZEMLJA — GRUPA SLIKARA, Obrad Glušević, Zagreb film, 1973.

GUBECZIANA 1573., Dušan Vukotić, Zagreb film, 1974. (ani/dok)

KRISTALI POD MIKROSKOPOM (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Za-
greb film, 1974.

MAJSTORI KAMUFLAŽE (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film,
1974.

LJUBAVNA PRIČA (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1974.

O MORSKOM JEŽINCU (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film,
1974.

RAĐANJE JEDNOG ŠIŠMIŠA (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb
film, 1974.

TOČNO U PODNE (Mala čuda velike prirode), Branko Marjanović, Zagreb film, 1974.

TOPLANA, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1974. (ani/dok)

UMJETNOST NAIVE, Zlatko Bourek, Adria film, 1974.

CORPORA DELICATA, Zlatko Sačer, Zagreb film, SDF, 1975. (dok/ani)

LEPEZA SVETOG JAKOVA, Branko Marjanović, Zagreb film, 1975.

NAŠ MATIJ: PADAJ SILO I NEPRAVDO, Mate Bogdanović, Adria film, 1975.

ŽIVJETI ČULOM PROSTORA, Hrvoje Sarić, Zagreb film, 1975.

OTKRIĆE ZIME IVANA GENERALIĆA, Borislav Benajić, Filmoteka 16, 1976.

POSEIDONIJA, Branko Marjanović, Zagreb film, 1976.

SRCE S OGLEDALOM, Zlatko Sačer, Zagreb film, SDF, 1976.

ZAVIČAJ LESTIĆOVIH, Mate Bogdanović, Zagreb film, SDF, 1976.

PUH, Mate Lovrić, Zagreb film, 1977.

DONJA ZEMLJA, GORNJA ZEMLJA, Rudolf Sremec, Zagreb film, 1978.

KOLONISTI, Aleksandar Stasenko, Adria film, 1978.

O LJUDIMA I MAGARCIMA, Branko Marjanović, Zagreb film, 1978.

UŠTEDAMA LAKO LETIMO U NEBO, Vojdrag Berčić, Adria film, 1978.

FRANC LESKOŠEK-LUKA, Antun Markić, Rincom, Zagreb, 1979.

TRIDESET PET GODINA PODUZEĆA KAMENSKO, Antun Markić, Rincom, Zagreb, 1979.

UPOTREBA PLASTIČNIH FOLIJA U PRIVREDI — OKI, Antun Markić, Rincom, Zagreb,
1979.

PRIČA O GATALINKI, Branko Marjanović, Zagreb film, 1980.

OD ŠKRINJE DO ORMARA, Radovan Ivančević, Filmoteka 16, 1981.

ŠEZDESET GODINA PLIVE, Hrvoje Sarić, Zagreb film, STEP, 1981.

TAJNE OHRIDSKOG JEZERA, Antun Markić, Jadran film, 1982.

UVIJEK SMO BILI TITOVO VELENJE, Antun Markić, Rincom, Zagreb film, 1982.

BALADA O ČOVJEKU I GUSKI, Goran Pavletić, Urania film, Jadran film, 1992.

HRANI ME, MAJČICE..., Dušan Vukotić, Zagreb film, STEP, ?

LOCACORTEN, Mate Bogdanović, Zagreb film, SDF, ?

POLIETILENSKA FOLIJA U POLJOPRIVREDI, Antun Markić, INA, Zagreb, ?

Namjenski filmovi:

DUEL, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

EVIN DODIR, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

JEDAN: DESET, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

L. M. BEAT, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

MAGIČNI EKRAN, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

NA KRILIMA LJUBAVI, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD, Dušan Vukotić, FAS, 1970.

TRANSPLANTATA, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1970. (dok/namjen)

ROMANSA, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

ROMEO, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

SLIKE S IZLOŽBE, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

ZASJEDA, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1969.

JETRENA PAŠTETA, Zvonimir Lončarić, OZEGA, Zagreb, 1970. (ani/namjen)

SONET ZA MAŠTU, Frano Vodopivec, FAS, 1970. (dok/namjen)

ZASTAVA 101, Dušan Vukotić, FAS, 1971. (dok/namjen)

IZMEĐU JUTRA I GRADA, Frano Vodopivec, Tehnogradnja, 1972. (dok/namjen)

MUTA V ZELENJU IN CVETJU, Antun Markić, OOUR Rincom, 1977. (dok/rek)

OKI-OKITEN, Antun Markić, Rincom, Zagreb, 1977. (dok/namjen)

VARSTROJ 11 GODINA, Antun Markić, Rincom, Zagreb, 1977. (dok/namjen)

VELENJE SREĆA V DLANEH, Antun Markić, Rincom, Zagreb, 1977.

SALONITI DALMACIJACEMENTA SPLIT, Aleksandar Stasenko, Adria film, 1978.
(dok/namjen)

GORENJE 25 GODINA (SREBRNI JUBILEJ GORENJA), Antun Markić, Rincom, Zagreb,
1980. (dok/namjen)

DALMACIJASTROJ SPLIT, Aleksandar Stasenko, Marjan film, Split, 1981. (dok/namjen)

Animirani filmovi:

ABRA KADABRA, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1957.

VELIKI STRAH, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1958.

LUTKICA, Borivoj Dovniković, Zagreb film, SCF, 1961.

SUROGAT, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1961.

IGRA, Dušan Vukotić, Zagreb film, SCF, 1962.

ASTROMAT, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1963.

BEZ NASLOVA, Borivoj Dovniković, Zagreb film, 1964.

I VIDEL SAM DALJINE MEGLENE I KALNE, Zlatko Bourek, Zagreb film, 1964.

POSJET IZ SVEMIRA, Zlatko Grguć, Zagreb film, 1964.

TRUBA, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1964.

CEREMONIJA, Borivoj Dovniković, Zagreb film, 1965.

CIRKUS REX, Zlatko Bourek, Zagreb film, 1965.

ELEGIJA, Nedeljko Dragić, Zagreb film, 1965.

KOSTIMIRANI RENDEZ-VOUS I, Borivoj Dovniković, Zagreb film, 1965.

ZID, Ante Zaninović, Zagreb film, 1965.

KROTITELJ DIVLJIH KONJA, Nedeljko Dragić, Zagreb film, 1966.

REZULTAT, Ante Zaninović, Zagreb film, 1966.

SVE ŽELJE SVIJETA, Vladimir Tadej, Zagreb film, 1966.

ZNATIŽELJA, Borivoj Dovniković, Zagreb film, 1966.

DIJALOG, Boris Kolar, Zagreb film, 1968.

DIV-OSKAR, Slavko Drobnic, Ozeha, 1968. (reklamni)

- IZMEĐU USANA I ČAŠE, Dragutin Vunak, Zagreb film, Corona cinematografica, Roma, 1968.
- KAPETAN ARBANAS MARKO, Zlatko Bourek, Zagreb film, 1968.
- KREK, Borivoj Dovniković, Zagreb film, 1968.
- MOŽDA DIOGEN, Nedeljko Dragić, Zagreb film, SCF, 1968.
- MRLJA NA SAVJESTI, Dušan Vukotić, Zagreb film, Dunav film, 1968.
- NOGE, Ante Zaninović, Zagreb film, 1968.
- OPERA CORDIS, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1968.
- BIJEG, Zvonko Lončarić, Zagreb film, 1969.
- BRZINA ALI OPREZ, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1969. (dok/ani)
- ČUDNA PTICA, Borivoj Dovniković, Zagreb film, SSSR, 1969.
- DJECA U SAOBRAĆAJU, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1969. (dok/ani)
- HANIBALOVE ALPE, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1969.
- HORACIJEV USPON I PAD, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1969.
- IDU DANI, Nedeljko Dragić, Zagreb film, Corona cinematografica, 1969.
- KLIZI PUZI, Zlatko Grgić, Ruppel K. L., Zagreb film, Rinco film GmbH, 1969.
- LETEĆI FABIJAN, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1969.
- MARTIN NA VRHU, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1969.
- NESTANAK MAESTRA KOKA, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- O MIŠU I SATOVIMA, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- PJEŠAK, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1969. (igr/ani)
- PROMETNIZNACI, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1969. (dok/ani)
- ROĐENDANSKA PRIČA, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- SPECIJALIST, Boris Kolar, Zagreb film, 1969.
- SREĆA U DVOJE, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- TETKE PLETKE, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- VIKTOROV JAJOMAT, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- VJETROVITA PRIČA, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- ZEMLJA, Mladen Pejaković, Zagreb film, 1969.
- ZVJEZDANI KVARTET, Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović, Zagreb film, 1969.
- ARS GRATIA ARTIS, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1970.
- ČOVJEK KOJI JE MORAO PJEVATI, Milan Blažeković, Zagreb film, 1970.
- EXPLOATATION, Nedeljko Dragić, Zagreb film, SCF, 1970.
- ORNITOLOGIJA, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1970.
- SCABIES (SVRAB), Zlatko Grgić, Zagreb film, 1970.
- ALFRED, NOĆNI ČUVAR, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1971.
- C'EST LA VIE, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1971.
- CILJ, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1971.
- COPRODUCTION, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1971.
- ČVOR, Martin Pintarić, Zagreb film, 1971.
- DUGA PROFESORA BALTAZARA, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1971.
- HAPPY END, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, SCF, 1971.
- HOMO AUGENS, Ante Zaninović, Zagreb film, SCF, 1971.
- LUTKE BEZ KOSE, Ante Zaninović, Zagreb film, 1971.
- ORNITOLOGIJA, Ante Zaninović, Zagreb film, 1971.
- PORTRETI, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1971.
- PROBLEM NESPRETNOSTI, Ante Zaninović, Zagreb film, 1971.
- VATROGASCI, Vatroslav Mimica, Adria film, Zagreb, 1971.
- VIKEND, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1971.
- VOZAČ NA DLANU, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1971.
- ZVONKO SA ZVONIKA, Boris Kolar, Zagreb film, SCF, 1971.
- ŠKOLOVANJE, Zlatko Bourek, Zlatko Sačer, Zagreb film, SCF, 1971.
- ČVOR NA PUTU, Martin Pintarić, Adria film, 1971.
- BIM I BUM, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1972.
- CUBUS, Pavao Šalter, Zagreb film, 1972.
- ČUDOTVORNI KOLAČ, Boris Kolar, Zagreb film, SCF, 1972. DOKTOR ZA ŽIVOTINJE, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1972.
- FIGARO, HOP!, Boris Kolar, Zagreb film, 1972.
- FITILJ (MAXI CAT), Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1972.
- GLIIVA, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1972.
- KONJ, Pavao Šalter, Zagreb film, 1972.
- KROJAČ SILVESTAR, Boris Kolar, Zagreb film, SCF, 1972.
- LEDENO-VRUĆE, Ante Zaninović, Zagreb film, 1972.
- NAJVĒĆI SNJEGOVIĆ, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1972.
- OBLAČNA PRIČA, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1972.
- TUP TUP, Nedeljko Dragić, Zagreb film, 1972.
- DA CAPO AL FINE, Dušan Vukotić, Zagreb film, 1973.
- DING-DONG (MAXI CAT), Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- IZVRNUTA PRIČA, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- JULKA, Ivan Tomičić, Zagreb film, 1973.
- KAPA, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1973.
- KLUPKO, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- KOCKA, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1973.
- LOVE STORY, Zlatko Bourek, Pavao Šalter, Zagreb film, 1973.
- LJULJAČKA, Milan Blažeković, Zagreb film, 1973.
- METLA, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- MİŞOLOVKA, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1973.
- OGLEDALO, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1973.
- OKEY, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1973.
- OMČA, Radivoj Gvozdanović, Zagreb film, 1973.
- OPTIMIST I PESIMIST, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- PADOBORAN, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- PAS ČUVAR, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- RIBOLOV, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1973.
- RUČAK, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1973.
- RUPA, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1973.
- UTOPIA, Boris Kolar, Zagreb film, 1973.
- VRATA, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1973.
- ZAGREB, Zlatko Grgić, Zagreb film, SCF, 1973.

ŽDERI, Zvonimir Lončarić, Zagreb film, 1973.	AMOR SERVICE, Martin Pintarić, Adria film, Zagreb, 1978.
DNEVNIK, Nedeljko Dragić, Zagreb film, 1974.	MEDVJEĐA ROMANCA, Tony Claar, Zagreb film, 1978.
ENCIKLOPEDIJA KRVNIKA, Nikola Majdak, Zagreb film, Dunav film, 1974.	POVIJESNA PRIPOVJEST, Radovan Ivančević, Filmoteka 16, 1978.
EPIDEMIOLOGIJA, Dušan Petričić, Zagreb film, 1974.	PROZOR, Mate Lovrić, Zagreb film, 1978.
FARSA (CRVENAKICA II), Zlatko Bourek, Zagreb film, 1974. (ani/lut)	RUČAK, Zlatko Bourek, Zagreb film, 1978.
HOMO 2, Aleksandar Vukotić, Vladimir Jutriša, Zagreb film, 1974.	ZAČARANI PRINC, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, SCF, 1978.
JAJE, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1974.	ŽENA BEZ PREDRASUDA, Martin Pintarić, Adria film, 1978.
TENIS, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1974.	ET CETERA, Ljubica Heidler, Croatia film, 1978.
DEZINFEKCIJA, Ante Zaninović, Zagreb film, 1975.	IVICA I MARICA, Pavao Šalter, Zagreb film, 1980.
CIGARA, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1975.	KUGINA KUĆA, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1980.
SEDEM PLAMENČIĆA, Pavao Šalter, Zagreb film, 1975.	ON: U BOLJI ŽIVOT, Ljubica Heidler, Croatia film, 1980.
TRIO, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1975.	POSTANAK FEUDALNOG DRUŠTVA, Radovan Ivančević, Filmoteka 16, 1980.
OUVERTIRE 2021, Milan Blažeković, Zagreb film, 1976.	RIBLJE OKO, Joško Marušić, Zagreb film, 1980.
TELEFON, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1976.	VAMPIRIJA, Dragutin Vunak, Croatia film, 1980.
TRUBA, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1976.	DAN KADA SAM PRESTAO PUŠITI, Nedeljko Dragić, Zagreb film, 1982.
UŽE, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1976.	PREDSTAVA: ČOVJEK I NJEGOVI LJUBIMCI, Ante Zaninović, Zagreb film, 1982.
AMADEUSOVE USI, Ante Zaninović, Zagreb film, 1977.	SAN, Rudolf Borošak, Zagreb film, 1982.
DRAMA OKO CVIJEĆA, Ante Zaninović, Zagreb film, 1977.	ALBUM, Krešimir Žimonić, Zagreb film, 1983.
GOSTI, Zvonimir Lončarić, Zagreb film, 1977.	ALLEGRO VIVACE, Zvonko Lončarić, Ante Zaninović, Zagreb film, 1983.
GUSARSKI PROBLEM, Ante Zaninović, Zagreb film, 1977.	INVENTURA, Martin Pintarić, Adria film, 1984.
KAKO SU LJUDI OSTALI BEZ MOZGA, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1977.	KUĆA BR. 42, Pavao Šalter, Zagreb film, 1984. OGLEDALCE, Pavao Šalter, Zagreb film, 1985.
LAVLJE NEVOLJE, Ante Zaninović, Zagreb film, 1977.	TRI LUTALICE, Zlatko Pavlinić, Neven Petričić, Zagreb film, V. S. Super S. I. Oreste, 1986.
MAXOL, Boris Kolar, Zagreb film, Windrose Hamburg, 1977.	CLOWN, Rudolf Borošak, Zagreb film, 1987.
NEMAN FU-FU, Ante Zaninović, Zagreb film, 1977.	TEMPO SECONDO, Bert Spijkerman, Mersad Berber, Ante Zaninović, Zagreb film, 1987. (igr/ani)
OBLAČNO SA SVADAVINAMA, Boris Kolar, Zagreb film, 1977.	ČAROBNIJAK, Ante Zaninović, Zagreb film, 1987.
PEPINO CICERONE, Ante Zaninović, Zagreb film, 1977.	GENESIS: ROĐENDAN, Rudolf Borošak, Zagreb film, 1988.
PINGVIN ČARLI, Boris Kolar, Zagreb film, 1977.	KAP, Dragutin Vunak, Studio Luna film, 1988.
STONOŽICA BOSICA, Boris Kolar, Zagreb film, 1977.	POSLJEDNJA STANICA, Pavao Šalter, Zagreb film, 1988.
SVIRKA ZA MIRKA, Boris Kolar, Zagreb film, 1977.	ZIMA, Maja Čuček, Studio Luna film, 1988.
VATROGASNA PRIČA, Ante Zaninović, Zagreb film, 1977.	IGRA PAHULJICA, Jadranka Baučić, Zagreb film, 1989.
VESELI MOST, Boris Kolar, Zagreb film, 1977.	SLIKE IZ SJЕĆANJA, Nedeljko Dragić, Zagreb film, 1989.

Abstracts on Collaborators

UDC: 791.44.071.1(497.5) Dovniković B.
791.43-252(497.5)

Petar Krelja

Stylistic Coherence of Dovniković's Opus

Borivoj Dovniković-Bordo had quite an interesting and unusual artistic development. He left his native town of Osijek to pursue his dream and become a cartoonist. He began his career in the weekly satiric magazine *Kerempuh* and this work eventually introduced him into the world of animation through the project *The Big Meeting* that he worked on as animator and assistant. Ever since he has remained in the world of animation, that is to say, for five decades, with only one interruption when he shortly returned to his first calling — cartoons. Thus he participated in all the evolutionary phases of the Zagreb School of Animated film.

For the first eleven years he mostly collaborated on other authors' projects. Only after many years of practice in animation did he in 1961 come out with his debut film *Dolly*. Since then until 1995 a number of other works followed creating an impressive author's opus that certainly made him one the most significant and unavoidable protagonists of the Zagreb School of Animated film.

The author of the text chose eleven films — *Dolly* (1961), *Untitled* (1964), *Curiosity* (1966), *Krek* (1967), *Manoeuvres* (1971), *Second class passenger* (1973), *J. D.* (1976), *The School of Walking* (1978), *One Day in Life* (1982), *Two Lives* (1984), *An Exciting Love Story* (1989) — which he analyses in order to reveal the basis of Dovniković's poetics. The author establishes that Dovniković was influenced by Disney, newspaper cartoons and comics, and on these grounds he created his most important works.

While refusing to accept that characters are one-dimensional or simple geometric shapes karyokinetically multiplied, Dovniković accepts the functionality of a simplified, only slightly coloured surface. He does not hide the fact that his heroes draw roots from cartoons. Caricature free of sarcasm or bombastic and spectacular gags is a permanent characteristic of his work. His works always include a well-known nice hero of a rather bland appearance, a man from the fringes of society constantly struggling with repressive 'eager' individuals or some global destructive forces always hovering over him.

Although the fact that the Zagreb school's potentials were never fully realized, that some of its authors quickly gave up on animation (Mimica, Bourek, Marks, Štalter...), while others died rather young (Grgić, Kostelac, Vukotić, Zaninović, Vunak) discouraged Borivoj Dovniković, he nevertheless managed to keep his place on the Croatian and world scene of animation — as one of the greatest — owing to his personal vitality and the obvious resilience of his opus that with time became only more impressive and coherent.

UDC: 791.43:7.025
791.43:681.3

Mato Kukuljica

New Electronic Technologies — Help in the Restoration of Film Material

Film art has more than any other art marked the 20th century, however it is in grave danger of being completely lost or destroyed. The data about the destruction of film stock are terrifying. 90% of all the stock from the pioneering period of cinematography (made before 1910) is lost forever, along with 50% of the film stock made after the appearance of sound film (1927) and 50% of all the material made after the replacement of nitrate based film tape with a secure film tape with acetate base (in the period from 1950 till 1954). The efforts of film archivists to restore and preserve the existing material are only partially successful since they are encountering many problems, starting with technological limitations, problems of storage, lack of competent workers and institutions, specialised laboratories and finally, lack of financing. We have to add that each film needs to be restored two, three or four times during the lifetime of an archivist. In the domain of classical film storage, they are trying to produce a more stable film tape and to ensure storage conditions that would prolong the life of film stock for additional 30-50 years, but even such solutions have their limitations. Film technologies and researchers estimate that in the course of next 20-30 years another 50% of presently preserved film stock will be lost forever due to untimely protection of nitrate film footage, the spreading of vinegar syndrome on film material with celluloid base, while a part of film stock will be lost due to colour fading and deterio-

ration of film emulsion as the two most fragile elements of film tape. These alarming figures are being partially reduced by the production of replacement film stock (new copies of film), which can be used for reproduction and storage. However, limited financial sources are the reason that some films do not have replacement copies. Moreover, in many small, poor countries even the filmmakers do not make copies, nor do the archives. The introduction of electronic recording (videotape), with all its advantages, the possibility of widespread usage, and finally digitalisation is opening new ways of dealing with the situation, but also introduces its share of problems. These particularly refer to the production, restoration and long-term storage of replacement copies. When working with an electronic medium, restoration and reconstruction happen at the micro level. In other words, digital system is used for the reconstruction of a single frame of film. Digital restoration begins with the scanning of each frame producing a digital video recording. Such video (electronic) recording is restored in a computer with the help of a specially devised software designed to make all the possible improvements (add colour, focus, eliminate vibrations, etc.), as well as eliminate all non-original parts of film footage added subsequently (mechanical faults, scratches, dirt, etc.). Eventually we obtain a new digital recording that is stored in the digital image store. Such a restored film picture is then being transferred on film tape via a film recorder. Digital recording does not only improve the technique of restoration of the original material but also enables the production of copies whose quality will not deteriorate over time. This was not possible with the classical mechanical and electronic analogue processes. Digital restoration makes it possible for a film to be well stored, while at the same time the stored material is more accessible. However, digital storage and restoration are facing serious problem. For example, it is difficult to establish the resolution of original films and to achieve the adequate resolution of the digital recording. The process of scanning presents another difficulty. There are no standardized procedures for scanning films that would satisfy the demands of archives, while the process itself is very slow and expensive. And finally, it is unavailable to most archives. The transfer of film footage to digital form and back does not yet give best results and the original picture loses some of its quality. These are the reasons why archivists display so much distrust and hesitate to accept the existing digitalizing technologies. They are particularly distrustful to the idea that digital recording should completely replace classical storing techniques, in other words, that we should allow the deterioration of the original footage on film tape. They emphasize that we should not preserve only the 'software' picture, but also the hardware base of the original film footage and its representation — i.e. film tape and the original technology of storage and reproduction. Nevertheless, it is obvious that we must take into account the possibilities of digital technology, however, only as a parallel technology to the classical-archivist or as one of the phases in the process of restoration. Digital future demands that archivists set standards that the transmission — film — digital recording — film — has to satisfy.

(For example, the demand for transparency — the ability of digital technology to read all the information from various original film tapes and copies made in different phases; the demand for resolution that would correspond to the original (and reach the highest film resolution where achieved). A universal standard of transmission must be established among various digital (software) standards used in different countries and by different producers of digital technology. And finally, of course, the technology has to be economical and affordable to all). ANALITICAL CONTENT: The limitations of film medium / The progress of film technology / Video technology and various generations of electronic recordings / The restoration of film stock with the help of digital medium / The issue of resolution / Resolution in pixels / Necessary resolutions in pixels for particular film footages / The scanning of film stock / The restoration of scanned picture / Transfer to film tape / The cost of digital restoration / Film tape used in transmission from digital recording to film tape / The restoration of faded colour films / Achievements and limitations of the photographic-chemical method of restoration of film footage / Improvements of technical and technological quality of film / Limitations and long-term passivity of the system of film archives / Photographic-chemical and digital restoration — subjective methods / Limited effectiveness of digital system / Distrust of film archivists due to unavailability, slowness and partial solutions of the digital restoration of film footage (Europe-USA) / European experiences / American experiences with the application of digital technology in the restoration of film stock / Conflicted interests of film archives and producers / Conclusions / Film archivists facing a new challenge / Disappearance of film infrastructure / Discovery of a new ideal medium for permanent storage of moving pictures / Epilogue / Notes / Bibliography.

UDC: 791.44.02:004

Sergej Ivasović

Digital Editing

On the operational level classical editing is a rather simple process. The editor pieces lengths of film into larger sequences, i. e. into a complete motion picture using special tools. On the creative level classical editing has one significant advantage: the editor (director, producer...) can choose which part of film he will be working on at any given moment. He has an absolute freedom of approach to all the segments of film material. This is a great incentive for the author's creativity. However, the procedure also has many shortcomings. This mostly refers to the fact that the editor has to perform repeatedly a series of mechanical acts in a given time sequence in order to make a cut, regardless of whether the cut is good or not. The introduction of computers and digital technology in the production process solved all the above-mentioned problems, greatly changed the creative aspect of some of the key jobs in production while introducing a new time sequence of decision-making.

The basis for computer digital nonlinear editing is the concept of true random access. In other words, any frame of film can be accessed in any time and order. Practical implications of this concept on the creative process and its final result are immeasurable.

The computer digital nonlinear editing obviously brought many improvements in the process of editing. Much of the time spent on manual work is now free for creative work. Instant reviewing on the set enables the author to find the best solutions on the spot, to make quick changes as well as easily preserve several versions of the same sequence. Multilayered editing enables the author to work directly on the visual structure of the frame, that is to say, in-frame editing, which created a completely new form of editing expression while also opening new creative possibilities in the field of sound. Simplified communication resulted in a much better interaction with other postproduction departments consequently resulting in more creativity and smaller editing and production costs.

Digital technology, computers particularly, in the editing process and the production as a whole represent an ideal mixture of traditional and contemporary trends. The best of traditional film editing, i. e. the concept of nonlinear editing, was merged with all the advantages of digital technology.

The result was a much more pleasant and effective working atmosphere and a technical base for the evolution of the process of editing, especially the evolution of its creativity.

Judging by what we know now, these changes are only the beginning. Next step is the transformation of the medium itself. First major development in that sense was already achieved by the replacement of the film negative (35mm) with the video format of the same or higher quality (High Definition TV format). At present a yet newer format is being introduced, 24p, Sony's new format also called digital cinema. Its resolution of 1920x1080 pixels is very close to the film 2K resolution (2000 lines). By its technical characteristics (16: 9 format, 2K resolution; 24 frames per second) this digital standard is the closest to the 35mm film.

At the same time, various experiments are being carried out all around the world, which do not necessarily have anything to do with film industry, nevertheless, could soon make a significant impact on it. Experts are working on the techniques of picture presentation (2D and 3D) directly on the retina. They are trying to incite the brain to receive outside information directly via radio waves, avoiding sight and hearing. Another type of experiments concerns the presentation of film picture and surround sound in its full quality over the Internet. One should not forget the experiments with virtual reality.

The consequences of these new developments will undoubtedly be grand. Any time soon, we will most probably edit a virtual 3D action in real space. Nevertheless, no matter how dramatic these changes may be on the level of editing expression, the editing process, in its foundations, remains the same. The work will still consist of shortening material to a needed length, creating adequate temporal and spatial

relationships, dynamics and the dramaturgical structure of the story. However, technical changes and new working methods are opening doors to creativity and enable us to travel in a number of new directions where the only limitation is — our own imagination.

UDC: 791. 44. 071. 1 (438) Dumala P.
781. 43 — 252 (438)

Midhat Ajanović

Brilliant Nuances of Darkness — Piotr Dumala's Animations

Polish animated film belongs to the leading film industries in the world when we take into consideration its creative achievements and a number of minutes of animation produced in one year. The pioneers of Polish cinema viewed animation as a very important genre from the very beginnings, if not the most important. In practice, animation started to develop in Poland after 1916 when Felyks Kuczkowski made his first animated film, while Zenon Wasilewski founded the first studio for animated film Triofilm at the end of 1930's. Until the end of World War II nothing much was happening, but then in 1950's started the golden age of animation in Poland. Four different studios for animation were founded, in Bielsko-Biala, Krakow, Łódź and Warsaw creating a precious and unique cinematic and historical phenomenon. At the same time, with a number of over 2000 animated films produced Poland is one of ten countries with the richest production of animation.

Polish animation is characterized by absurd, macabre films, films with nightmarish atmosphere achieved through brave and original experimenting with unique graphics techniques and audiovisual processing of the film form. Polish animators Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Witold Giersz, Miroslav Kijowicz, Ryszard Czekala, Daniel Szczechura, Zdzisław Kudla, Jerzy Kucia or Zbigniew Rybczynski preferred working with unusual forms of expression; using methods of model animation, collage and flicker rather than those of classical animated film.

Sophisticated artistic and animation forms were combined with a literary content and typically middle European characters, pessimists making fun at their own expense, laughing at the hopelessness of their situation in the world resembling a gigantic trap they are caught in. Totalitarianism of the modern age, which has left deep scars on Poland, was best portrayed in the animated medium.

These films superbly developed a certain surreal visual language that described the subconsciousness and dark nightmares of lonesome losers, their anguish in the ambiance of entrapment they were born into. Painting absurd, often morbid dreams of these pessimists who have lost all their illusions, human caricatures that wander through the tunnel with no entrance nor exit, Polish animators spoke about their reality, political system and the society they grew up in and harshly criticized it.

All this could also be said of Piotr Dumala's films (1956) who is, along with Jerzy Kuciuk, one of the leading contemporary Polish animators.

Dumala is a graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw, his current living and working place. For a part of the year he lectures film animation in Sweden, in the Higher Artistic School in Eksjö. His films have won almost all the awards an animator could win. He won several prizes at the festivals of animation in Annecy, Ottawa, Hiroshima, Stuttgart and he won the Grand Prix in Zagreb in 1992.

A combination of his various studies and interests created Dumala's fascinating technique of animation. He places plasterboard painted in black under the camera. Each phase of movement is engraved with thin needles. He scratches the paint and thus obtains white lines and hatches on the dark background. Each drawing has a very high graphic value. However, after being recorded, every drawing is repainted with black paint so that they live shorter than a drawing made by a finger on a steamy window. His work has placed him among the greatest creators who have improved the technique of animation with original innovations.

Almost all of his films are black and white, while he only occasionally and discretely uses some other colour. His films emit a strong sense of loneliness and loss, fear and anguish: man is shown as a live being buried in the dark world very much resembling a grave.

Author of the text analyses Dumala's films *Lycantropy* (1981), *Little Black Riding Hood* (*Czarny Kapturek*, 1983), *Flying Hair* (*Latajace Vlosy*, 1984), *Gentle* (*Lagodna*, 1985), *Jittery Life in Space* (*Nerwowe Zycie Kosmosu*, 1986), *Walls* (*Sciany*, 1987), *Freedom of the Leg* (*Wolnośc nogi*, 1988), *Franz Kafka* (1991), *Crime and punishment* (*Zbrodnja i Kara*, 2000) and concludes that Dumala's films are based on cartoon figuration, however, almost all of the above films include elements of non-figural, geometrical forms and pursue an imitation of motion picture 'realism'. His most significant heritage, however, is Polish satiric graphics. The foundations of Dumala's aesthetic are Kafka's work and philosophy, while Kafka's influence and love of literature defined basic features of his art. Nevertheless, the ultimate value of Dumala's films lies in the fact that under a thick layer of darkness, fear and anxiety hides a treasury of authentic humour presented in the form of bitter irony and sarcasm.

ANALITICAL CONTENT: The Polish tradition of animation / Piotr Dumala / Dumala's authentic style of animation / Dumala's films: beginnings / Dumala and Kafka / Piotr Dumala's filmography.

UDC: 791.44.071.1(497.5) Šorak D.

Tomislav Čegir

Motives in Dejan Šorak's Films

The work of Dejan Šorak (1954) connects two apparently different periods: the eighties and the nineties. The eighties were the period of growing discomfort in the former Yugoslavia, while the nineties were the period of Croatia's

struggle for its independence. The social context of these periods can be very clearly, if indirectly, read in Šorak's work. Šorak's first long meter *The Little Train Robbery* (1984) refers to the period of deconstruction of the Austro-Hungarian monarchy and the creation of the first south-Slavonian state and comments on the inner disproportions of such society. Social context is even more evident in the film *An Officer with a Rose* (1987). Although the story takes place immediately after World War II, the film is not only an illustration of doubts and anxieties that were characteristic of the post-war years, it is also the illustration of the period it was filmed in. A deeper view into the social context of the film reveals three protagonists who are the personifications of three different social codes that formed after the war, which also manifested themselves in the second half of the eighties. The military, civic society and provincial people are distinctly separated with no possibility of ever really coming together. In the film *Blood Drinkers* (1989), evil is shown as a constant peril hanging over every society, which is, on the other hand, only partly aware of its presence. The film *The Time of Warriors* (1991), shot on the eve of the homeland war already anticipated the upcoming struggle, while *Garcia* (1999) dealt with the weaknesses of the society in which the film was made and with a past too troublesome to be completely revealed. Confrontation with the past represents a confrontation with the toilsome past of the newborn society still struggling and taking shape. Šorak's characters display little optimism. They stoically endure the situation they are in accepting it as a matter of fact they cannot change. They are aware that one cannot escape one's destiny; their only goal is to complete their struggle.

Dejan Šorak is a traditional author who abhors any sort of extreme form of film recording, while the prevailing characteristic of his work is its narrativity. His primary aim is to direct the viewers' attention towards the protagonists and their clean-cut stories. Film narrative is the basis of the structure of his works. Avoiding subjectivity, he points our attention to what can be seen as 'objective'. Although it may seem that he shows only the 'obvious', his directorial handwriting is filling the work with the 'hidden', i. e. what the viewers will perceive but will not be able to read immediately. Indeed, he achieved best effects in his work playing with perception.

UDC: 78.071:791.43-252(497.5) Simović T.

Irena Paulus

Mostly 'Drawn' Music Composer Tomislav Simović

Tomislav Simović is a film score composer who perfected his craft composing scores for animated films. His liaison with the animated films is so strong that it can be felt in his work in other genres as well.

He was born on August 17, 1931 in Zagreb where he studied the history of art and went to the Musical School. He

learned to play contrabass and piano, but eventually devoted himself to composing. Numerous prizes he received for his music and an abundant filmography already say enough about this artist. Apart from composing for different genres, he also composed music for radio plays and television shows, orchestral and chamber music and ballets.

Analysing Tomislav Simović's scores the author analyses the relationship between the music of animation and motion pictures, focussing on the issue of synchronisation of music and picture, musical form as a structuring part of a cartoon and musical themes and leitmotivs in his scores.

The analysis is mostly based on the score for the animated series *Professor Baltazar*. Tomislav Simović composed scores for first 25 (of 59) films, which have marked the series and set its future narrative and musical form. Using a number of common elements for all the films of the series, composer Simović, along with the authors Grgić, Kolar and Zaninović, repeatedly created interesting contents of one of the most popular animated series home and abroad.

Besides the series *Professor Baltazar*, the author dedicates several chapters to the analysis of music in the animated films *Slide-Crawl* by Zlatko Grgić (1969) and *Surogate* by Dušan Vukotić (1961) and motion pictures *I have two moms and two dads* (Krešo Golik, 1968) and *House* (Bogdan Žižić, 1975).

On the basis of her analysis, the author concludes that Tomislav Simović is a composer who perfected his skill primarily working on animated films. This can be felt in his entire opus. The conjunction between motion pictures and cartoons is the strongest in children's films where Simović

could write 'serious' scores composing as if they were intended for cartoons. However, composing scores for animated films turned out to be a much more complex and serious work than he might have expected at first glance.

Simović knows that children are the harshest critics. The greatest acknowledgement to the author is when children are satisfied with the cartoon and never even realize that music has led them through the story. This may be an even greater praise than the golden statue named Oscar, which was awarded by the members of the Film academy to the creative team of the animated film *Surogate*, a group of artists from a small country, unknown to most people. In any case, working in Zagreb film and other film studios in Croatia, Tomislav Simović greatly indebted Croatian cinema and one very neglected art in Croatia — film music.

ANALITICAL CONTENT: Professor Baltazar — the famous Croatian professor / Music and picture synchronisation: different possibilities / Music and picture synchronisation: *Starlight quartet* (1969) / The consequences of music and picture synchronisation: fragmentary music / Instrumentation and tonality in the service of caricature / Themes and thematic work: Professor Baltazar's themes / Themes for particular episodes of the series / Music as a constituent part of animated film / *Slide-Crawl* (1968): jazz in the service of sound creation / *Surogate* (1961): musical 'tapestry' / The basis of the 'tapestry' is rhythm / Functionality, nevertheless / Something like a leitmotiv / Philosophy, morals, view of the world / An excursion in the motion pictures: *I have two moms and two dads* (1968) / Opening titles and two themes / Jazz in children's film / *House* (1975).

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 20. X. 1959.) studirao žurnalistiku u Sarajevu, učio filmsku animaciju u Zagreb filmu, završio filmološke studije u Göteborgu, autor više animiranih filmova. Umjetnički direktor Animafesta. Objavljuje romane (*Jalijaš*, *Gadan*), karikature i strip albine, te filmske kritike u skandinavskom dnevniku *Göteborg-Posten*. Živi u Göteborgu, Švedska.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970.), završio povijest i povijest umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u *Hrvatskom slovu*, *Heroini*, *Kvadratu* i *Patini*. Pređaje povijest u osnovnoj školi, Zagreb.

Borivoj Dovniković (Osijek, 1930.), autor crtanih filmova, jedan od pionira »zagrebačke škole crtanog filma«. Pisac je knjige *Škola crtanog filma* (1983, 1996), Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Zarezu* (gdje je bio i urednik), te u više drugih časopisa. Radi kao znanstveni asistent na Odsjeku komparativne književnosti FF, Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967.), apsolvent režije na ADU, radi kao pomocnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV-u, Zagreb

Sergej Ivasović (Zagreb, 8. XI. 1970.). Diplomirao 2001. filmsku i TV montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radio kao montažer, redatelj namjenskih filmova, asistent režije. Zaposlen kao rukovoditelj Sektora tržišnih komunikacija u Badelu 1862.

Goran Jovetić (Zagreb, 1976.) Apsolvent talijanistike i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stalni suradnik *Vjesnika* od 1998. godine gdje piše filmske, likovne i književne kritike, Zagreb.

Petar Krelija (Štip, 1940.), filmski redatelj i publicist, autor dokumentarnih i igranih filmova. Diplomirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Filmski kritičar i urednik na Hrvatskom radiju. Uredio monografiju *Go-lik* (1977.). Urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Mato Kukuljica (Dubrovnik, 1941.), doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Pročelnik je Hrvatske Kinoteke i filmski povjesničar, pretežno objavljuje radove s područja filmske arhivistike i zaštite filmske baštine, Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942.), diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljiva kazališne i filmske kritike i eseje. Urednik je filmskog programa na HTV-u, urednik filmske rubrike u *Vijencu*, Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971.), diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Zaposlen u brodogradilištu Uljanik. Suraduje na filmske teme u *Glasu Istre* i književnom časopisu *Nova Istra*. Tekstovi su mu dostupni online na Internet stranici www.sikuti.hr, skupine *Šikuti machine*.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), doktorirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb, iz filmsko-povijesne tematike. Savjetnik u Hrvatskoj kino-

teci, bio glavni urednik *Zapisa i Hrvatskog filmskog i video godišnjaka*, urednik u ovom časopisu. Autor više knjiga iz povijesti hrvatskog filma, Zagreb.

Katarina Marić (Šibenik, 1971.), diplomirala kroatistiku na FF-u u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike, filmskim prilozima sudjelovala u emisijama OTV-a i HTV-a, gdje i danas povremeno surađuje. Stalna suradnica *Vijenca*, Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studioju i Heroini*, ureduje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je u glazbenoj školi, redovita suradnica/urednica 3. programa Hrvatskog radija i *Vijenca*, 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, urednik za film u Pro-leksisovom *Općem enciklopedijskom leksikonu*. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999.), Zagreb.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirao filmsko i TV snimanje na ADU, Zagreb. Djeluje kao filmski snimatelj, kritičar, te urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970.) novinar i pisac, diplomirao novinarstvo na FPZ. Piše filmske i književne kritike i eseje, suradnik u više časopisa i na radiju, urednik je časopisa *Plima*. Autor knjige proznih rada *Petrino uho* (Meandar, 1998.), Zagreb.

Rada Šesić (Bjelovar, 1957.), diplomirala je ekonomiju u Sarajevu. Svojedobno urednica u *Sineastu*, na radiju i TV. Od 1992. živi i radi u Nizozemskoj, a redovito surađuje u filmskim emisijama HR-a. Autorica je više kratkometražnih filmova.

Zoran Tadić (Livno, 1941.) filmski redatelj i publicist, autor dokumentarnih i igranih filmova. Diplomirao na FF u Zagrebu. Od 70-ih godina stalno prisutan i u filmskoj publicistici. Nastavnik režije na ADU, Zagreb.

Stjepko Težak (Požun kod Ozlja, 1926.). Doktor znanosti, filolog, sveučilišni profesor metodike hrvatskog jezika na FF, autor i koautor brojnih udžbenika i metodika priručnika hrvatskog jezika, metodike filma, te brojnih filoloških radova, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), diplomirao montažu na ADU, bio više godina urednikom Radija 101, sada urednik za film u *Globusu*, suradnik na HR-u i HTV-u, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943.), doktorirao na FF u Zagrebu, izvanredni profesor na ADU. Urednik u ovom časopisu. Objavio više knjiga o filmu i TV, Zagreb.

Denis Vukoja (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

Vijenac

NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST

Za filmsku rubriku Vijenca pišu

Ante Peterlić, Hrvoje Turković, Tomislav Kurelec, Zoran Tadić, Joško Marušić, Dario Marković, Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Stjepan Hundić, Vladimir Sever, Jelena Paljan, Staša Čelan, Katarina Marić, Zvjezdana Bubnjar, Boško Picula, Irena Paulus

Rubrike

najave i kritike filmova s kino-, video-, DVD- i TV-repertoara, dokumentarni film, animirani film, kolumnе, portreti, intervjuji, festivali, filmska glazba

NA KIOSCIMA I U PRETPLATI!

PRETPLATNI L I S T I C

Ime i prezime ili puni naziv ustanove koja se pretplaćuje:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja preplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za članove Matice hrvatske, suradnike Vijenca, učenike i studente 100 kn. Preplata za inozemstvo: Europa 150 DEM, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 30105-678-74993 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 30101-620-16/25731-3206505 s naznakom »za Vijenac«.

Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis pretplatnika

U _____, dana _____ 2001.



Vijenac

NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST

Oznaka: V. Izv. 102.
Zagreb, 13. srpnja 2001.
Cijena: 100 kn.
ISSN: 1300-0197



Boro Režević: Za urbanistički red
Wolfgang Schäuble: Šest godina predsjednik Bundestaga
Dulibor Matotić: Puš u ruke filmašima

FILMSKI FESTIVAL U PULI
O 20 festivalnih filmova piše: Ante Peterlić,
Jelko Marušić, Tomislav Kurelec, Damir
Rudić, Stjepan Hundić, Vladimir Sever,
Katarina Marić

IZLOŽBA FRANK GEHRY: ARCHITECT, MUZEJ GUGGENHEIM, NEW YORK
www.muzzej.vijenac.hr | e-mail: vijenac@hinet.hr

ARHITEKTURA MIJENJA
SUDBINU GRADA

Snimak: V. Vojinović / Šibenik, Brinčići, Kavala, Iraklija, Valjevo, Peričići, Šudic, Mostar, Vukovar, Presevo, Gostilje, Banja Luka, Peruća Kapela, Karlovac